

„Liszt 210”

Tanulmánykötet

Szeged, 2022

Szerkesztette:

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

Lektorálta:

Szabadyné dr. Békési Magdolna CSc magister emerita
Prof. Dr. Maczelka Noémi DLA egyetemi tanár
Dr. Asztalos Andrea PhD egyetemi adjunktus

A kötetben szereplő kottapéldákat és képeket a jogtulajdonosok szíves engedélyével közöljük.

ISBN 978-615-5946-61-5

Kiadja © SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

Nyomdai kivitelezés: SZTE JATEPress

A kiadást az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék 2022.
évi tudományos pályázata támogatta.

Ingyenes kiadvány

Bevezetés

A „Liszt 210” tanulmánykötet az évforduló jegyében készült, és alkalmat adott arra, hogy az életmű kevésbé ismert műveit is bemutassuk. 2021. október 11-13 között online nemzetközi zenei konferenciát tartottunk, amelynek témaköre a Liszt - Bartók évforduló és más évfordulós zeneszerzők mellett: zenepedagógiai kutatások, nemzetközi zenei együttműködés, kitekintés a zeneterápiában használatos hangszerekre, valamint a cseh közoktatás tankönyveinek egy példájára.

Az online konferenciát Prof. Dr. Maczelka Noémi egyetemi tanár nyitotta meg. Megemlékezett a pandémia során elhunyt Prof. Dr. Irena Medňanskáról (Prešov), aki rendszeres előadója volt az előző években rendezett nemzetközi zenei konferenciáinknak.

A 2021-es konferencia külföldi előadói között Dr. Judita Kučerová (Brno) népzenei inspirációkat tárt fel a cseh zenében. Boros - Konrád Erzsébet operaénekes (Nagyvárad) Bartók Béla női hangra írt művei c. tervezett előadása egy későbbi időpontban kerül bemutatásra. Dr. habil. Coca Gabriela (Koložsvár) a Gárdonyi évforduló jegyében Gárdonyi Zoltán: Három nagyheti kép című művét elemezte. Dr. Fekete Miklós (Koložsvár) a képzőművészet és zene kapcsolata révén Hans Memling nájerai oltárképének hangszereit ismertette. Dr. Sófalvi Emese (Koložsvár) a száz éves Székely himnusz történetét követte végig. Dr. Péter Éva (Koložsvár) a 85 éve született Szabó Csaba zenetudós, zeneszerző életét és munkásságát mutatta be. Marosvári Dorottya (Zürich) a hazánkban eddig ismeretlen Volkmar Andreae svájci zeneszerző (1879-1962) életét és műveit tárta a hallgatóság elé. Dr. habil. Csehi Ágota PhD (Selye János Egyetem, Révkomárom) Kiváló zenepedagógusok, zeneművészek, zenei személyiségek a magyar-szlovák kötődések tükrében és aktuális évfordulóik jegyében címmel tartott előadást. Fontos zenepedagógiai témát ölelt fel Dr. Morel Koren PhD (Bar Ilan Egyetem, Izrael) Solfy: an Integrative Solution for Promoting Music Literacy in General Education c. előadása. A cseh közoktatásban használatos tankönyvek egy példájára nyerhettünk betekintést Kristina Rafailov (Masaryk Egyetem, Brno) The Textbooks in Music Education at Elementary Art Schools in the Czech Republic c. előadásában.

Prof. Dr. Pukánszky Béla DSc az első magyar gordonkaművésznőről, Szuk Rózáról emlékezett meg. A további előadók a Liszt Ferenc Zeneművészeti

Egyetem, az SZTE JGYPK, az Eszterházy Károly Egyetem, és az ELTE TOK tanárai voltak, az ő előadásai szerkesztett változatát e kiadvány közli.

Itt mondok köszönetet Dr. Döbör András dékán úrnak, aki a fővédnökséget vállalta, Prof. Dr. Maczelka Noéminek, tanszékünk és a Művészeti Intézet korábbi vezetőjének, aki a konferenciát megnyitotta, Dr. Varjasi Gyula tanszékvezető főiskolai docensnek a konferencia technikai lebonyolításáért, a Zoom online kapcsolat megteremtéséért.

Jelen tanulmánykötetben olvasható az online előadások egy része, de más kutatási témák is helyet kaptak. Többek között Ránki György zeneszerző lánya, Ránki Katalin Bartók ünnepése kapcsán c. verse. Liszt témakörben Dr. Dombi Józsefné, Prof. Dr. Maczelka Noémi, Dr. habil. Máté Zsuzsanna, Dr. Varjasi Gyula tanulmánya olvasható. További évfordulós zeneszerzőkre és előadóművészekre emlékezett: Dr. Altorjay Tamás, Dr. habil. Coca Gabriela, Dr. habil. Csehi Ágota, Dr. Horváth Barnabás, Marosvári Dorottya, Dr. Karol Medňanský, Dr. Péter Éva. Zenepedagógia kutatások, nemzetközi kitekintés, zeneterápia témakörben Dr. Asztalos Andrea, Dr. habil. Asztalos Bence, Blaho Attila, Dr. Fekete Miklós, Dr. Morel Koren, Dr. Pintér Tünde, Kristina Rafailov drd, Dr. Szabadi Magdolna írását közöljük.

Ezúton mondunk köszönetet a kötet megjelenítéséhez nyújtott anyagi támogatásért az SZTE JGYPK 2022. évi Tudományos Kutatási Pályázatnak. Az áldozatos lektori munkájáért Prof. dr. Maczelka Noémi egyetemi tanárnak, Szabadyné dr. Békési Magdolna magister emeritának és Dr. Asztalos Andrea egyetemi adjunktusnak, a számítógépes szerkesztésért Maczelka Noéminek és Dr. Varjasi Gyula tanszékvezető főiskolai docensnek, a nyomdai kivitelezésért az SZTE JATEPress nyomdának.

Szeged, 2021. december 3.

Dr. Dombi Józsefné
professor emerita

Dr. Maczelka Noémi megnyitó szavai a konferencián

Kedves Kollégák, leendő Kollégák!

Huszonkettedik konferenciánkat kezdjük meg néhány perc múlva, és már a másodikat tartjuk online. Óvatosságunk a virtuális rendezés tekintetében megalapozott volt. Szerencsére azonban a konferenciahangversenyről az idén nem kell lemondanunk, még ha külföldi vendégeinket ez alkalommal nélkülöznünk is kell.

Az előadások témáit átfutva ebben az évben is széles választékot kínálnak kiváló előadóink. Reméljük, mindenki megtalálja az őt leginkább érdeklő előadást, és szellemiekben gazdagodva búcsúzik a három napos rendezvénytől.

Nem jó szomorúsággal kezdeni egy eseményt, de szeretnék kedves szlovák kolléganőnkéről, Irena Medňanskáról megemlékezni, aki a Covid-19 áldozata lett 2020. decemberében. Októberben még férjével együtt előadott az online konferenciánkon, majd novemberben rémülten kaptuk a hírt, hogy mindketten súlyos állapotban vannak a kórházban. Karol, a férje hosszas rehabilitáció után, de felépült, Irena azonban 2020. december 31-én elhunyt. Több, mint 20 éves szakmai kapcsolatnak vetett véget halála, ami különösen megrázta tanszékünk azon oktatóit, akiket baráti kapcsolat is fűzött hozzá. Végtelenül sajnálom, hogy ő már soha többet nem vesz részt eseményeinken, és mint fáradhatatlan szervező soha többet nem dolgozik újabb és újabb nemzetközi rendezvények szervezésén.

Kívánom, hogy a 22. konferencián mindannyian gyarapodjunk szellemiekben. Mindazokat pedig, akiknek lehetősége van eljönni, szeretettel várjuk a szerda esti hangversenyünkre is.

Szeged, 2021. október 10.

Máté Zsuzsanna

LISZT ALAKJA A KLASSZIKUS ÉS A KORTÁRS MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

Tanulmányomban¹ Liszt Ferenc emlékezetének egyetlen vetületét, a magyar képzőművészeti alkotásokat tárgyalom, azok bősége okán két időintervallumban: mégpedig Liszt Ferenc életében készült, mára klasszikusnak bizonyuló, valamint az emlékezetét őrző jelenkori magyar képzőművészeti alkotásokat gyűjtöttem össze. Az olajfestmények, a grafikák és a szobrok értelmezése mellett egyben felfedtem a zeneművész életművéhez való kapcsolódási pontokat is, miáltal a klasszikus képzőművészeti alkotások bemutatása során egy tágabb, a magyar nemzeti művészet megteremtésének 19. század közepén zajló folyamatát is érintettem.

A reformkori Atheneum 1841. évi 42. számában Vörösmarty Mihály, mint a folyóirat egyik, de meghatározó szerkesztője, így írt: "Kifejlett irodalom 's művészet nélkül nincs nép, mely a' nemzet' magas nevét megérdemlette volna". Irodalma már volt a magyar nemzetnek, művészete még nem. Vörösmarty e cikkében gróf Széchenyi Istvánnal polemizálva Ferenczy István (1792 - 1856) rimaszombati szobrászművész támogatása mellett érvelt,² aki lakatosinaskodása után Bécsben tanult, majd Rómába gyalogolt, 1818 és 1824 között itt tanulta ki a márványfaragást, ahonnan mestersége tudásával és útításkájában egy kisméretű bronz lovas-szoborral tért haza, melyet római tartózkodása alatt vásárolt. Az első magyar szobrászművész kései utódaitól Ferenczy hagyatéka 1914-ben került a Szépművészeti Múzeum tulajdonába. Meller Simon, a múzeum művészettörténészeként és az egyetlen Ferenczy-monográfia szerzőjeként publikálta először, hogy a lovas-szobor feltehetően Leonardo da Vinci egyetlen fennmaradt szobra. Napjainkban a legmodernebb tudomány-technikai eljárásokkal bizonyítottan a 16. század első negyedére datálják, azonban az még nem derült ki minden kétséget kizáróan, hogy az valóban a reneszánsz polihisztor műve, ám

¹ Jelen tanulmány szűkebb változata megjelent, valamint az összes megnevezett festmény, grafika és szobor képe látható: [Dr. habil. Máté Zsuzsanna: Liszt Ferenc emlékezetéről a magyar képzőművészetben.](#) Parlando Zenepedagógiai Folyóirat 2021/5. szám.

² Meller Simon művészettörténész Vörösmartyt idézi Széchenyivel folytatott polemikus írásában, vö. Meller Simon: *Ferenczy István élete és művei.* Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.T. Kiadása, 1906, 296.

kizárni sem lehet azt.³ Vörösmarty barátjának és egyben támogatójának, Ferenczy Istvánnak, az első magyar nemzeti szobrásznak nemcsak ezt a több mint száz éve megfejthetetlen Leonardo-rejtvényt köszönheti a művészet története, hanem mindenekelőtt reformkori nagyjaink – igényesen kimunkált, többségében márvány – portrészobrait, így Kazinczy Ferencét, Csokonai Vitéz Mihályét, Kisfaludy Károlyét valamint Kölcsey Ferenc klasszicista stílusú, a költőt tógában ábrázoló emléksobrát is. E nemzeti szobrászművészeti hagyományt folytatta – a Ferenczy halála évében, 1856-ban született – Stróbl Alajos (1856 – 1926), aki a század utolsó évtizedeitől a számos Liszt Ferenc-szobor mellett többek között Erkel Ferenc, Arany János, Széchenyi István, Semmelweis Ignác, Jókai Mór, Vajda János szobrait hagyta az utókorra.

Vörösmarty Mihály a legkülönbözőbb kulturális fórumokon nemcsak Ferenczy István szobrászt, hanem Barabás Miklós (1810-1898) festőművészt is hasonlóan támogatta, aki 1835 végén telepedett le Pesten a kolozsvári, nagyszebeni, bécsi festőakadémiai tanulóévei és itáliai tanulmányútja után, éppen akkor, amikor „a forrongó fővárosban úgyszólván minden művelt magyar sóvárogva várt egy jeles hazai festőtehetséget” – írja Hoffmann Edith 1923-ban, az első és egyben utolsó Barabás-monográfiában. Barabás haláláig a fővárosban élt, miáltal nagy része volt abban, hogy Pest a magyar nemzeti művészeti élet központjává vált. A reformkorban az erdélyi festő bizonyult a várva-várt magyar nemzeti festőtehetségnek. Harmincévesen már korának legtöbbet foglalkoztatott portré-festője, grafikus volt, aki először tudott megélni művészetéből Magyarországon. Az életképek és a tájképek mellett a portréfestészet minden műfaját és technikáját kiemelkedően és sikeresen művelte, valamint a művészet elméleti kérdéseivel is foglalkozott. 1836-ban az Akadémia levelező tagjává választotta és a pesti reformkori szellemi és a kibontakozó művészeti élet egyik vezéré vált.⁴ A már idős festő életpályáját a kortárs költő, Reviczky Gyula *Barabás Miklóshoz* című hosszú költeményében összegezte, melyből az első, a negyedik és az utolsó strófát idézem:

³ A lovas-szobor történetének eddigi legteljesebb, a Ferenczy-hagyatéktól 2018-ig ívelő bemutatása: Kárpáti Zoltán: *Leonardo da Vinci és a budapesti lovas*. Budapest, Szépművészeti Múzeum Kiadványa, 2018.

A Szépművészeti Múzeum műtárgyleírásában jelenleg a *Lovas* alkotója „Leonardo da Vinci (tulajdonítva)” leírással szerepel. Internet forrás a Szépművészeti Múzeum honlapján:

<https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/lovas/> (Letöltés ideje: 2021. június 30.)

⁴ Vö. Hoffmann Edith: *Barabás Miklós*. Budapest, Pantheon Irodalmi Intézet R. T. Kiadása, 1923.

„Öregnek hívnak; de ne bándd, hogy az vagy!
Az istenek oly ifjuságot adtak,
Mely az időt tuléli, halhatatlan;
Él az ecsetben, hangban és a dalban.
Halandó ember csak a föld pora;
De a művészet meg nem hal soha!
(...)
Nem fegyverrel, nem is gyújtó beszéddel,
Mégis közöttük álltál ifju hévvel.
Együtt küzdöttél az egész hazával,
Ecsettel kézben és szivedbe' lánggal.
És hogy csodálják késő unokák:
Megfestéd korod arczképcsarnokát.
(...)
Öregséged békén, nyugodtan éljed.
Gyümölcsöző volt, nem ment kárba élted.
A magyar művészet történetében
Fogsz élni, míg csak érdem lesz az érdem.
Neved mellett jövőben majd az áll,
Hogy úttörő, az elsők közt valál.”

Barabás festőművészeti életpályája akkor ívelt fel és teljesedett ki, amikor és amiként a legnagyobb szüksége volt rá az öntudatosodó magyar nemzetnek, a reformkori feltörekvő magyar kulturális és művészeti életnek. Politikusok, írók, művészek, színészek, polgárok és főnemesek egyaránt a modelljei voltak, többen közülük a támogatója, szellemi rokona illetve a barátja is volt. Neki köszönhetjük például gróf Széchenyi István, Wesselényi Miklós, gróf Batthyány Lajos, Kossuth Lajos, Eötvös József, Bem József, Klapka György és Táncsics Mihály valamint Vörösmarty Mihály, Petőfi, Arany János és Jókai Mór portréját, festményeken vagy litográfiákon.

Ahogy szobrászra, festőművészre, úgy egy kiváló zeneművészre is éppoly szüksége volt az akkori öntudatosodó magyar nemzetnek és a kulturális, művészeti életnek. 1839 és 1840 fordulóján Liszt Ferenc, már, mint hírneves virtuóz zongoraművész először látogatott haza szülőhazájába. Ismert, hogy ez az esemény ihlette Vörösmarty Mihály *Liszt Ferenchez* című ódájának megszületését (1840), melyben a már neves költő hívta segítségül 'hírhedett zenészét a világnak' reformkori nemzetébresztő munkájukhoz. Az óda első és utolsó versszakát idézem:

„Hírhedett zenésze a világnak,
Bárhová juss, mindig hű rokon!
Van-e hangod e beteg hazának
A velőket rázó húrokon?
Van-e hangod, szív háborgatója,
Van-e hangod, bánat altatója?

(...)

És ha hallod, zengő húrjaiddal
Mint riad föl e hon a dalon,
Melyet a nép millió ajakkal
Zeng utánad bátor hangokon,
Állj közénk és mondjuk: hála égnek!
Még van lelke Árpád nemzetének.”

Liszt egy 1843-as levele tanúsága szerint a *Hungaria* című - Hamburger Klára, több Liszt-monográfia szerzőjének szavaival a „9. számú, zongorára írott magyar stílusú *Hősi indulóból* készült” szimfonikus költeményével köszönte meg Vörösmarty versét.⁵ E költemény is hozzájárult ahhoz, hogy Liszt megérezte, mit vár tőle a magyar nemzet és élete végéig folyton megtalálta a máig is rendkívül hatékonynak bizonyuló, a magyar zenei műveltséget és zeneművészetet megalapozó és felvirágoztató utakat. Szerteágazó zeneművészeti tevékenységének lenyomataként mutatom be a továbbiakban Liszt hajdani kortársainak és az utókor emlékezetének szobrait, festményeit, grafikáit. Ismert, hogy Liszt konkrét hazai utazásait az utókor emlékezete emellett plakettjeivel, emléktábláival valamint intézmények, tér, utcanevek, díjak (stb.) által is jelöli, Budapesttől, Pozsonytól, Esztergomtól, Kalocsán és Szekszárdon át Pécsig, Sopronig és Kőszegig. Az 1840-es években nemcsak költőink, mint Vörösmarty után 1845-ben Garay János, majd egy év múlva Szilágyi Károly, egy évtized múlva pedig Vajda János köszöntötte versben Lisztet.⁶ *Liszt Ferenczhez* (1856) költeményének utolsó strófáit idézem:

„A Hunyadiak, Zrinyiek
Hazája - üdvözöl!
Légy büszke rá, és ne feledd:
E föld, mely szülte büszered,
Hősök, csodák hona;

⁵ Hamburger Klára: *Liszt-kalauz*. Budapest, Zeneműkiadó, 1986, 55.

⁶ Bényei József: *Angyalok zenéje: Magyar költők versei Liszt Ferencről*. Debrecen, Ethnica, 1996, 19–23.

E népnek, mely hord néma bút,
És örömében sírni tud,
Nincs párja, rokona.
Ó, jer közénk, maradj velünk,
Kik még hiszünk, még szeretünk,
Bár reményünk - titok.
Zengd te nekünk a csodadalt,
Mit nem mondhatnak el szavak,
Csak sejtnek milliók...
Vagy ám ha mégysz - hí a világ -
Vidd a haza határin át
E nép hírét tova;
A nép, melynek dalaiban
Nagy, halhatatlan búja van,
Nem halhat meg soha!”

Ezen túl hosszú 19. század három kiváló magyar képzőművésze is megörökítette Liszt alakját, így Barabás Miklós és Munkácsy Miklós olajfestményeiken és grafikáikon, Stróbl Alajos pedig a szobrain.

Tudjuk, hogy Liszt Ferenc 1839 és 1848 közötti „virtuóz korszaka” alatt „Moszkvától Gibraltárig, Edinburgh-tól Konstantinápolyig bejárja egész Európát”,⁷ zongorahangversenyeit mindenütt a tiszteletére rendezett különféle ünneplő ceremóniák kísérik, a legnagyobb elismeréssel övezve, miként szülőföldjén is, ahol díszpolgárrá avatják, babérkoszorút helyeznek fejére, Barabás Miklóssal megfestetik portróját, tiszteletére előadják Erkel *Hunyadi László* című operáját, a magyar nemességet szimbolizáló díszkarddal övezik fel.⁸

Barabás Miklós egyik legkiválóbb olajfestménye, Liszt Ferenc portréja 1847-re készült el, azt követően, hogy az előző évben sor került találkozósaikra Liszt májusi és október elejétől decemberig tartó itteni hangversenykörútja alatt. Barabás Liszt Ferencről készített, 132 cm magas olajfestményét ma is megcsodálhatjuk a Magyar Nemzeti Múzeumban.⁹ A festmény kompozíciója egyszerű, Liszt alakját míves faragásokkal díszített zongorájára támaszkodva, mögötte a kottafüzetrel ábrázolja. A billentyűk és a kottafüzet tört fehérsége Liszt ruházatának hófehér ingjére rímelve köti össze e tárgyakkal kezét és arcát, kiemelve

⁷ Hamburger Klára: *Liszt*. Budapest, Gondolat, 1980, 93-97.

⁸ Uo. 114-117.

⁹ Barabás Miklós: *Liszt Ferenc portréja* (1847, olaj, Magyar Nemzeti Múzeum): https://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/b/barabas/muvek/1840-49/liszt_f.html

nyugodt és egyben elszántságot tükröző arcvonásait. Kevés színnel, inkább színharmóniára törekedve jeleníti meg a fiatal Liszt Ferenc büszkeséget és magabiztosságot sugalló alakját. Barabás, a hajdani klasszicista iskola neveltje, nem egy idealizált, hanem egy festői és emberábrázolási szempontból is, a realizmus felé mutató remekművet alkotott.

Közbevetőleg megjegyzem, a romantika művészei kölcsönös tiszteletüket gyakran műveiket egymásnak ajánlva fejezték ki, ennek egyik példáját már említettem Vörösmarty *Liszt Ferenchez* című ódája és Liszt *Hungária* című szimfonikus költeménye vonatkozásában, melyet a zeneművész a költőnek ajánlott. Költészet és zene illetően kapcsolódási pontja mellett két hasonló eseményt említek még Liszt életéből, a zene és a kép kölcsönös ihletettségre és egyben személyes jellegére is utalva. 1866-ban Liszt *Dante szimfóniájának* római bemutatója után Párizsba utazott és Gustave Doré neves festő és grafikus estélyén, annak zongoráján, május 11-én adta elő a darab négykezes zongoraváltozatát, Saint-Saëns közreműködésével, hatalmas sikerrel. Doré ezután készítette el *Dante és Vergilius a Pokol kapujában* című képét, melyet Lisztnek ajánlott és ajándékozott, egyben a szimfónia általi ihletettséget is szignálva a „Liszt abbé szimfóniája után” mondattal („d’après la symphonie de l’abbé Liszt Gve Doré”). Napjainkban Doré ezen akvarellje a Szépművészeti Múzeum tulajdonában van.¹⁰

Lisztet hosszú évek barátsága és kölcsönös szellemi inspiráció kötötte Munkácsy mellett egy másik honfitársához is, a cári udvari festő Zichy Mihályhoz (1827 – 1906) is, aki 1874-ben – ideiglenesnek bizonyulón – elbocsátását kérte a cári udvartól, és 5 évig Párizsban élt, így sok közös ismerőse és barátja volt Munkácsyval is, mint Doré és Liszt. Zichy 1881-ben Bécsben járva egy grafikájával fejezte ki tiszteletét Liszt Ferenc iránt, aki legkisebb lányát, Zsófiát tanította. A grafika jelenleg az MTA tulajdonában van, címe: „*A zene végig kísér a bölcsőtől a sírig*”. Liszt így írt válaszlevelében Zichynek: „Felséges ajándékot adott önnek. A zene génuszáról szóló rajza, »A bölcsőtől a sírig« egy csodálatos szimfonikus költemény. Próbálom megzenésíteni, és azt Önnek ajánlom majd. Fogadja szívből jövő mély tiszteletemet. Liszt F. Bécs 1881. ápr. 12.”¹¹ Így született meg Liszt utolsó, 1881/82-ben

¹⁰ Kaposy Veronika: *Gustave Doré rajzai a Szépművészeti Múzeumban*. In: *Szépművészeti Múzeum közleményei* 83. Szerk. Tátrai Vilmos. Budapest, 1995, 147-148.

¹¹ A levelet idézi Fenyves Mária. Vö. Fenyves Mária Annunziata: „*A bölcsőtől a sírig*”. (*Zichy Mihály és Liszt Ferenc emlékére*). Parlando, 2017. 6. szám. Online:

komponált 13. szimfonikus költeménye, „A bölcsőtől a sírig” című (jegyzékszama S.107), melynek stílusa, Hamburger Klára szavait idézve: „a legkésőbbi, a legmodernebb, legérdekesebb Liszt-műveké”.¹² A háromtételű szimfonikus költemény partitúrája 1883-ban jelent meg, ajánlása Zichy Mihálynak szólt.

Liszt halálának évében készült el Munkácsy Mihály (1844-1900) *Liszt Ferenc portréja* (1886, olajfestmény). Barátságuk korábban szövődött. Ennek egyik zenetörténeti dokumentuma az az esemény, miszerint 1882 elején Liszt Ferenc Rómából hazatérve február 25-én, Munkácsy Mihály tiszteletére, a Pesti Vigadóban rendezett hangversenyén a „szikár, érdes, disszonáns hangzású” 16. *Magyar rapszodiáját* játszotta el,¹³ melyet a már világhírű, általa is sokra becsült festőművésznak ajánlott, ezt megelőző héten pedig a zeneakadémiai lakosztályában fogadta a házaspárt. Munkácsy viszonzásul meghívta Lisztet a párizsi műtermébe, hogy megfesse arcképét, ahol Liszt Ferenc többször is meglátogatta. Munkácsy és Liszt barátságát Zichy Mihály egy levelében, lényegre törően utalva művészsorsuk hasonlóságára, így foglalta össze: „Munkácsy = Liszt.” Liszt Ferenc 1886. márciusi párizsi ünneplését Munkácsy felesége, Cécile szervezte meg, aki március 22-én adott estélyt a zeneszerző tiszteletére, majd másnap elkészült a március 23-ra datált Munkácsy-grafika Lisztről.¹⁴ Három nappal később, március 25-én mutatták be a Saint Eustache templomban Liszt Ferenc *Esztergomi miséjét*, az eseményen a Munkácsy házaspár is jelen volt. Július elején Liszt Luxemburgba, Colpachba utazott Munkácsyhoz.¹⁵ Valószínűsíthető, hogy ekkor születhetett meg egy másik, szintén 1886-ra datált grafika, mely arckép-vázlatnak is tekinthető a készülő nagyméretű Liszt-olajfestményhez.¹⁶ Július 19-én Brüsszelben Liszt még egy utolsó nagy koncertet adott és két héttel később, e hónap végén, július 31-én hunyt el. Munkácsy nagyméretű Liszt olajfestményét ez év végére fejezte be.

Munkácsy *Liszt Ferenc portréja* egyike azon realista olajfestményeinek, mely alapján a 19. század legnagyobb arcképfestői

https://www.parlando.hu/2017/2017-6/Fenyves_Maria_Annunziata-Zichy.htm (Letöltés: 2021. június 20.)

¹² Hamburger Klára: *Liszt kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest, 1986, 77.

¹³ Vö. Hamburger Klára: *Liszt*. Budapest, Gondolat, 1980, 323.

Vö. Hamburger Klára: *Liszt kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest, 1986, 349., 352.

¹⁴ Munkácsy Mihály: *Liszt portré* (grafika, 1886. március 23.)

<https://www.mutargy.com/festmeny-grafika/munkacsy-mihaly-liszt-ferenc-portreja-1886>

¹⁵ Hamburger Klára: *Liszt*. Budapest, Gondolat, 1980, 385.

¹⁶ Munkácsy Mihály: *Liszt portré* (grafika, 1886.) <https://www.mutargy.com/festmeny-grafika/munkacsy-mihaly-liszt-ferenc-portre>

között tartja számon a művészet története.¹⁷ Liszt zeneművészeti alkotásai autentikus lenyomatai személyiségének, érzelmeinek és szellemisségének, mégis a festészet képes megőrizni az alkotásokhoz tartozó ember arcát és a tekintetét. Ahogy Barabás Miklós a fiatal Liszt ábrázolásán, úgy Munkácsy is a csaknem négy évtizeddel későbbi festményén a zeneművész arcát és a kezait hangsúlyozta. S míg Barabásnál számottevő a ruházat és a zongora finoman kimunkált, részletező ábrázolása, addig Munkácsy Liszt környezetét csak homályosan sejteti a sötétben mélyülő háttérrel, ahogy azt is csak sejthetjük, hogy a méltóságteljesen ülő Liszt abbéruhát visel. Ismert, hogy Liszt 1865-ben felvette a négy alsó papi rendfokozatot és abbé lett.¹⁸ Mindkét festő félprofilból és fénylő homlokkal jeleníti meg a szemlélő számára Liszt arcának jellegzetes vonásait, Barabás ecsetje nyomán enyhén mosolyogva, ám annál elszántabban és magabiztosabban a jövőbe tekintve, míg Munkácsy ecsetvonásai nyomán Liszt arca egyszerre sugall büszkeséget és keserúséget, keménységet és valamifajta merengő aggodást, tekintete pedig talányos, a küldetésudat, a rezignáltság és az elmélyültség keveréke.

Stróbl Alajos (1856-1926) kiváló szobrászművész, jelentősen gyarapította Ferenczy István által megalapozott, nemzeti nagyjaink szobor-panteonját. Liszt Ferenc utolsó négy évében gyakran ült modellt a fiatal szobrásznak, mivel a Régi Zeneakadémia épületében volt a lakosztálya, ahol tanított is, (ma egyébként a Liszt Ferenc Emlékmúzeum) és ugyanezen épület harmadik emeletén bérelt akkoriban műtermet Stróbl Alajos, ahol szívesen megpihent a zeneművész, örömmel beszélgetett vele modellülés közben és néha az ott lévő harmóniumon improvizált is. A Liszt Ferenc Emlékmúzeum 2015-ben egy különleges tárlatot, „*Képzőművészek Liszt életében*” címmel és témában rendezett a Szépművészeti Múzeum, a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből származó műalkotásokkal, melyen Stróbl Alajos alkotásai kiemelt szerepet kaptak. Liszt alakjának Stróbl-féle lenyomataival szinte minden helységben találkozhattunk. Például a Liszt Ferenc Emlékmúzeum bejáratával szemközt rögtön egy hatalmas olajfestmény fogadta a belépőt, melyen Stróbl éppen Liszt szobrán dolgozik. Vagy a háló-dolgozó szobában Liszt jobb kezéről készült bronzformát tekinthettük meg 1884-ből, mely a legendákkal szemben

¹⁷Munkácsy Mihály: *Liszt Ferenc portréja* (1886, olaj, Magyar Nemzeti Galéria) https://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/m/munkacsy/muvek/3/liszt_f.html

¹⁸ Hamburger Klára: *Liszt*. Budapest, Gondolat, 1980, 255.

tanúsíthatja, hogy nem volt szokatlanul nagy keze.¹⁹ A szalonban kapott helyet az 1883-ban, bronzozott gipszből készült *Liszt Ferenc mellszobra* is.²⁰ Megjegyzem, ezt követően Stróbl carrarai márványból is elkészítette a Liszt-mellszobrot, melyet majd 1930 októberében állítottak fel a szegedi Nemzeti Emlékcarnokban, a Dóm tér nyugati árkádjai alatt.²¹ Szintén a szalonban látható Stróbl Alajos 1883-ban, bronzal bevont gipszből készült Liszt Ferenc ülőszobrának kicsinyített mása.²² A szobrász több, különböző nagyságú változatot is formázott az előző évben elkészült operaházi Liszt-szoborról, melyet Erkel Ferenc hasonlóan kivitelezett szobrával együtt végül 1885-ben állítottak fel az Andrássy úti Operaház főbejárata melletti falfülkékben. Ezekről a szobrokról Liszt így írt egyik levelében, élettársának, Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek, 1883. február 4-én: „S íme most egy ifjú, nagyon tehetséges szobrász – Strobl nevű – hozzákezd a mellszobromhoz, miután múlt télen nagy ülőszobrot mintázott rólam, melyet márványban kiviteleznek és a magyar operák leghíresebb komponistája, Erkel Ferenc szobrához párdarabként helyezik el. Erkel a Hunyadi, a Bánk bán stb. szerzője, amelyeket itt száz meg százszor adtak, de sohasem lépték át Magyarország határait. A két szobrot az új nagy színház előtt helyezik el a Sugárúton. A király őfelsége rendelte el ennek a színháznak a megnyitását, amelyet a következő [18]84-es év októberére vagy novemberére fejeznek be.”²³ Strobl Alajos legmonumentálisabb, ülő Liszt bronzszobra 1907-től látható a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, a modern új Zeneakadémia épületének homlokzatán. Peternák Annát, a „*Képzőművészek Liszt életében*” ideiglenes kiállítás kurátorát idézve: „A reverendát viselő zeneszerző

¹⁹ Stróbl Alajos Liszt kezéről készített másolata és Stróbl Alajos: *Liszt Ferenc mellszobra* (1883, bronzozott gipsz - Liszt Ferenc Emlékmúzeum) is látható:

<https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/372b21f609ff648fefe2f301f24605f8>

²⁰ Peternák Anna: *Liszt-variációk a Régi Zeneakadémián – Strobl Alajos és Liszt Ferenc*. *Artmagazin*, 2015. (április) 73. sz., 28-32.

²¹ Stróbl Alajos: *Liszt Ferencz*. ((1883, mellszobor, carrarai márvány). (Szegedi Nemzeti Emlékcarnok, a Dóm tér nyugati árkádjai alatt)

https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/szeged/a_nemzeti_emlekcarnok/pages/010_nyugati_arkadok.htm

²² Stróbl Alajos: Liszt Ferenc ülőszobrának kicsinyített mása. (1883, bronzal bevont gipsz - Liszt Ferenc Emlékmúzeum)

<https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/372b21f609ff648fefe2f301f24605f8>

²³ Vö. *Liszt Ferenc válogatott írásai*. Válogatta, fordította, kísérő tanulmányokkal és jegyzetekkel ellátta Hankiss János. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959. II. 767–768.

megformálásával Strobl mintegy Liszt apoteózisát alkotta meg: a bejárat fölött trónoló Lisztet a zene pápájaként ábrázolta.”²⁴

A kortárs képzőművészet, így a ma is alkotó, illetve a közelmúltban elhunyt művészek Liszt emlékezetét őrző alkotásait szintén az életmű kontextusához kötöten mutatom be. Pécs és Esztergom nevét, évtizednyi eltéréssel, Liszt ugyanazon művészi, alkotói szándéka, mégpedig az egyházzene megújítása köti össze az életműben. Liszt 1846. október végén Scitovszky János pécsi püspök meghívására Pécsre látogatott, két nagy sikerű koncertet adva az akkori pécsi színházban. Majd két koncertjét követően október 27-én a pécsi székesegyház orgonáján félórás játékkal kápráztatta el közönségét. A pécsi püspök búcsúebédet adott híres vendége tiszteletére, melyen a székesegyház restaurálásáról és annak avatási ünnepségéről is szó esett. Ennek kapcsán Liszt Ferenc egy bejelentéssel lepte meg vendéglátóit: a pécsi székesegyház felavatására ünnepi misét fog komponálni, és honoráriumáról lemondva, a zeneművet felajánlja a székesegyháznak. Ennek a pécsi koncertsorozatnak az emlékére avatták fel 1983-ban Varga Imre (1923-2019) életnagyságú, a fiatal Liszt Ferencet ábrázoló szoborkompozícióját (*Liszt Ferenc* (krómacél, hegesztett réz, 1983, Pécs, Püspöki Palota), melyen a zeneművész a Püspöki Palota erkélyének korlátjára támaszkodik, mintha éppen most érkezett volna meg az épületnek arra a részére, ahol 1846. októberében a püspök vendégeként megszállt.²⁵ Felbukkanó alakja az erkélyről kihajolva a pécsi székesegyház felé néz, a helyi pécsi legenda szerint azért, hogy hallja a bazilika harangjainak a játékát és ihletett merítsen belőlük. A pécsi székesegyház restaurálása elhúzódott, 1850-ben Scitovszky János pécsi püspök pedig Magyarország hercegprímása lett, Esztergomba helyezve át székhelyét, aki a székesegyház újjászentelési ünnepségére Lisztet kérte fel egy ünnepi mise komponálására. Mint zeneszerzőt, lelkesítette a gondolat, hogy új egyházi zenét írhat. Tehát az *“Esztergomi mise”* zeneszerzői szándéka ugyan Pécsen született, ám csaknem egy évtized múlva, az esztergomi bazilika 1856. augusztus 31-i felszentelési ünnepsége révén valósult meg – mint 1855-ben Weimarban komponált – az egyházzenét megreformálni

²⁴ Peternák Anna: *Liszt-variációk a Régi Zeneakadémián – Strobl Alajos és Liszt Ferenc*. *Artmagazin*, 2015. (április) 73. sz., 31-32.

²⁵ Varga Imre (1923-2019): *Liszt Ferenc* (krómacél, hegesztett réz, 1983, Pécs, Püspöki Palota)

https://www.irodalmiradio.hu/femis/muveszetek/4muveszek/v_menu/vargaimre/04vime.htm

szándékozó zenemű, jónéhány hazai intrikát leküzdve.²⁶ Liszt, ahogy erről Wagnernek szóló, 1855. május 2-ai levelében beszámol, néhány hét alatt fejezte be a partitúrát: „inkább *imádkoztam* a művet, mintsem *komponáltam*.”²⁷ Majd 1855. június 3-án kelt levelében így ír művészi szándékáról az esztergomi hercegprímásnak: „Szerintem a művészetnek csak akkor van jogosultsága a templomban, ha az *imádságot* a maga teljes alázatosságában, áhítatában és bensőségességében magába szívja, *szellemi-testi mivoltában* átszellemíti és megdicsőíti.”²⁸

Esztergomban, a Pázmány Péter utca elején, a Víziváros bejáratánál áll Marosits István szobrászművész (1943-) csaknem három méter magas Liszt Ferenc szobra (*Liszt Ferenc*, melyet 1986-ban avattak fel, a zeneszerző halálának százéves évfordulójára.²⁹ A beton, bronz, bazalt és krómacél felhasználásával készült monumentális szobor talapzatának szimbolikussága Liszt Ferenc géniuszát és zenéjének világsikerét jelképezi, míg a szoboralak a weimari korszak zeneszerzőjét, az *Esztergomi mise* alkotóját, arcát és kezeit realiztikusan elevenítve meg.

Budapesten Márton László (1925-2008) szobrászművész jónéhány, a városképet is meghatározó köztéri alkotását fellelhetjük, mint például egyik utolsó alkotását, *Babits Mihály* (2008) szobrát a Vérmezőn, és a *Dunánál* című, életnagyságú József Attila szobrát (1980). Márton László bronzból készült *Liszt Ferenc* szobrát 1986-ban avatták fel a zeneművész nevével viselő téren, melynek építészeti háttérét Finta József építész és ifjabb Szlávic László szobrász- és iparművész tervezték.³⁰ Lisztet, a zongoravirtuózt jeleníti meg, játékának dinamikussága – lobogó hajával és kezeinek felnagyított aránytalanságával jelzetten – ugyan ellenpontozódik ülő helyzetének statikusságával, ám ez mégis egy egységet képez, Liszt zenéjének maradandóságát hangsúlyozva, miként az is, hogy a zongorázó virtuózt hangszere nélkül jeleníti meg, mintha azt

²⁶ Vö. Baróti István: *Liszt Ferenc: Missa Solennis (Esztergomi mise) előadásának körülményei a dokumentumok és a zenemű partitúrája alapján*. In: *Lux Pannoniae Esztergom, az ezeréves kulturális metropolis konferencia 2000. június 15-16-17*. Esztergom, 2001, 293-306. Online:

https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_BALA_Sk_05_Lux/?pg=294&layout=s
²⁷ *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824-1861)*.i. Válogatta és jegyzetekkel ellátta Eckhardt Mária. Zeneműkiadó, Budapest, 1989, 175.

²⁸ Uo. 177.

²⁹ Marosits István: *Liszt Ferenc* (bazalt, beton, krómacél, bronz, 1986, Esztergom)

<https://www.kozterkep.hu/236/liszt-ferenc-szobra>

³⁰ Márton László (1925-2008): *Liszt Ferenc* (bronz, 1986, Budapest Liszt Ferenc tér)
<https://www.kozterkep.hu/8622/liszt-ferenc>

üzenné, hogy Liszt zenéje tárgyi hordozók nélkül is él. A szobrászművész mintha olvasta volna Vahot Imre 1846-os méltatását Liszt előadó-művészetéről: „Csupa szellem tetőtől talpig, a művészet legfényesebb glóriájával övezve. (...) És ez a rendkívüli ügyesség! Mintha az egész ember csupa kéz volna, száz és száz mozgékony ujjal ellátva. Igen, ő a zeneművészet istennőjének jobbkeze

Kalocsán Eskulits Tamás (1947-) neves, kortárs képzőművész bronzból készült Liszt-szobrát állították fel, mely a Főszékesegyház mellett, a Szentháromság téren, a gesztenyefák alatt kapott helyet. Eskulits Tamás, akkoriban a kecskeméti művésztelep neves szobrászaként Vikár Béla, Bibó István, majd Liszt Ferenc egészalakos bronz-szobrát készítette el, később pedig a „*Lisztangyal*” és a „*Kodály csodaszarvas*” című szobor-kompozícióját is. A klasszikus formákat előtérbe helyező szobrász a nehéz fémeket könnyedén, szinte légiesen alakította, melynek nyomán szobrai szinte életre kelnek, miként Liszt bronzszobra nyomán átérezhetjük a harmóniát sugalló romantikus lelkesültséget és lendületet.³¹

A kalocsai Liszt-szobor nem véletlenül áll az érseki kastély bejáratához közel, ahhoz a helyhez, melyben a zeneművész számos alkalommal vendégeskedett. Liszt és az Erdélyből érkező Haynald Lajos püspök 1856. szept. 1-jén, az esztergomi bazilika felszentelésének másnapján találkoztak először, ahol előző nap Liszt maga vezényelte a bazilikában *Esztergomi mise* című egyházzenei alkotásának első bemutatóját. 1862-től barátságuk Haynald római tartózkodása alatt fokozatosan elmélyült, majd a püspök kalocsai érseksége idején, 1870-től Liszt gyakorta járt Kalocsán és nemcsak szűkebb körben zongorázott ottlétekor, hanem néhány hangversenyt is adott, sőt, életének utolsó hat évében szinte rendszeresen a nagyhétre érkezett és valamennyi szertartáson részt vett.³² A kalocsai érsek, miként Lisztnek, úgy Munkácsynak is a barátja volt, a *Golgota pesti* bemutatásakor beszédet is mondott, Munkácsy pedig 1884-ben megfestette Haynald Lajos arcképét is. A magyar zene- és énekművészet előmozdítására még az 1870-es években létrejött a Liszt-Egylet, melynek elnöki tisztét – Liszt személyes kérésére – Haynald kalocsai érsek töltötte be. 1886-ban Haynald Lajos a megszűnő Liszt-Egylet vagyónát Liszt-Egyleti Alapítvánnyá alakította át,

³¹ Eskulits Tamás (1947-): *Liszt Ferenc* (1986, bronz, Kalocsa, Főszékesegyház mellett, a Szentháromság téren) <https://archivum.asztrik.hu/?q=en/node/3651>

³² Lakatos Andor: *Liszt Ferenc és Haynald Lajos – egy 19. századi barátság emlékei Kalocsán*. Magyar Egyháztörténeti vázlatok, 2011. 1-2. sz., 91-102.

melynek évi jövedelmét a szegény budapesti zenetanárok segélyezésére és a zeneművészeti tanulók ösztöndíjazására fordították. 1886. júl. 7-én írta alá Haynald Lajos Colpachban, a Munkácsy-kastélyban a dokumentumot, Liszt Ferenc és Munkácsy Mihály pedig tanúként ellenjegyezték. Liszt és Haynald ekkor találkoztak utoljára. A zeneművész élete utolsó heteiben is a magyar zeneművészet gondozásán fáradozott.

A kecskeméti születésű Orosz István (1951-), a Nemzet Művésze címmel kitüntetett Kossuth-díjas grafikusművész és az MMA tagja, animációs-filmrendező és író, 1990-ben fejezte be a *Rejtett arcok* című grafika-sorozatát, melyben egy Liszt Ferencről készült grafika is látható. Grafikai többsége anamorfotikus, miáltal rajzai kultúr-, irodalom-, vagy művészettörténeti utalásokkal, rétegekkel telítettek, ám mégis egységet képeznek a rétegek mögött rejtőző arcok életművével. *Rejtett arcok* sorozatának jellemző grafikai stílusa a 19. századi metszetek technikáján alapul, másrésről a reneszánsz művész, Giuseppe Arcimboldot idézi fel, aki a fák gyökereiből, és növényekből építette fel fejformáit. E sorozatában két zeneművész is helyet kapott, e két stílusjegyet hordozva: Liszt Ferenc mellett Mozart. *Mozart* című grafikájának alsó harmadát egy kottás könyvekkel borított kerek asztalka tölti ki, rajtuk egy fuvola és felette pedig a Mozarról fennmaradt árnyképet láthatjuk. A kis asztalka 'csendéletét' két oldalról csavarodó fák ágai fonják körbe, középre egy ágra kötött, nyitott kalitka csüng, a madarak pedig körben ülnek a faágakon. A csavarodó fák ágai és három madár alakja által keretezeten bontakozik ki Wolfgang Amadeus Mozart profilja, mely hasonlatos az asztalkán lévő árnyképhez. A fuvola, a szétszóródott madarak Mozart operáját, a *Varázsfuvolát* és annak Papagenóját, a madarászfíút juttathatják eszünkbe, aki zenéjével fogja be madarait.

Orosz István Liszt-grafikája a *TivoLiszt* címet kapta,³³ Tivoli és Liszt nevét összezsúszította, utalva a grafika témájára és formai megoldására is, mely erre az átfedésre, egyúttal a nevezetes hely és a zeneművész közötti kapcsolódásra utal. A Róma környéki Tivoli kertje, a szökőkutak és vízesések között álló 16. századi építészet reneszánsz remekműve, a Villa d' Este több művészt is inspirált, többek közt Salvador Dalit, miként Liszt Ferencet is, aki rendszeresen vendégeskedett itt. A múlt század második felében került a villa Gustav Hohenlohe bíboros (Wittgenstein hercegné vejének fivére) tulajdonába, akivel Liszt jó barátságban volt és akitől a tonzúrárt nyerte. A bíboros 1864-től szinte

³³ Orosz István: *TivoLiszt* (grafika, 1990) <https://www.kollergaleria.hu/art/tivoliszt-2632-hu>

évente hosszabb-rövidebb időre meghívta Lisztet, akit inspirált a gyönyörű környezet, a hatalmas, több száz éves fák. 1877 őszén két komor darabot, egy-egy siratót ugyanazon a címen, *Villa d'Este ciprusai* címen komponált. A *Villa d'Este szökőkútjai* című darabját szintén 1877-ben itt komponálta, mely kivételesen derűs folt a kései művek között. A zenetörténet ezt tartja egy olyan impresszionista zeneműnek, mely ugyanakkor már az expresszionizmus felé is mutat.³⁴

TivoLiszt grafika felső harmadában a reneszánsz villa ágas-bogas fái által körbefonva a homlokzat látható, alatta a ritmikusan ismétlődő boltívek a bejárati ajtóhoz vezetik a tekintetet, melyet kagylószerű boltíves berakás díszít, és amelyhez egy kőlépcső vezet a kép alsó harmadában. A lépcső előterében kétoldalt antik szobortorzók állnak, a grafika legalján pedig a fűben egy súlyos kőtábla fekszik, rajta latinul az épület neve. A villa épületét mintha magába olvasztaná természeti környezete, a hatalmas fák ágai, indái. Mindez egyrésztől háttér a homlokzatra vetülő, az ég felé tekintő Liszt-archoz, másrésztől egyes részei a portré alkotóelemei is, mivel az arcvonásokat az épület külső architektúrájának elemei valamint a fák, a vastag indák vonalai együttesen rajzolják szemünk elé, így érve el azt a vizuális hatást, hogy Liszt arca szinte lebeg a villa homlokzata és az azt körbefonó természeti környezet felett. A bravúros rajzon az előtérben lévő szobrok és az őket körülvevő facsoportok és a homlokzat feketén-fehéren látszanak, míg Liszt Ferenc arca és a bejárati kapu halvány vörös-kékes színárnyalatával kissé kiemelkedik. A grafika egésze az ember által alkotott tárgyak, így az épület és a szobrok mulandóságát ellenpontoszza Liszt Ferenc szellemiségének, művészetének emelkedettségével, időn túliságával.

³⁴ Vö. Hamburger Klára: *Liszt kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest, 1986, 325-333.

Témaválasztásomat – mi sem természetesebb – Liszt parafrázisainak a szeretete motiválta. Elsősorban azért szeretem ezeket a darabokat, mert nagyon szeretem az operákat. Ez vezetett még főiskolás koromban ahhoz, hogy egy rövid ideig a szegedi színház operatársulatánál korrepetitorként dolgozzam. Persze a zenés színházat már korábban megszerettem, hiszen abban nőtem fel. A kecskeméti színházban dolgoztak a szüleim, így minden előadást láttam (többször is). Különösen az operetteket, mivel apukám a zenekarban fuvolázott. Sokszor a próbákat is láttam: amikor hiába mentem be gyakorolni, mivel a zongorás szobát a karmester elfoglalta, gyakorolni nem tudtam, így kicsit néztem a próbákat. Ahogy viccesen mondani szoktam: az én zenei anyanyelvem az operett.

De mi is az a parafrázis?

A *parafrázis* a 19. század virtuóz hangszeres műfaja, amely elsősorban népszerű dalok vagy operarészletek motívumaira épül, előadása komoly technikai felkészültséget igényel. Ezek a parafrázisok önálló kompozíciók, mivel zeneszerzőik az eredeti mű formai felépítését, sőt olykor dallamait is megváltoztathatták. A *Wikipédia* ezt írja erről: „Egy kifejezés több szóval való visszaadása. Hozzámondás, kifejtés, körülírás, értelmezés; átfogalmazás, részletesebb kifejtés, szabadfordítás; tartalmi idézés. Egy mű saját szavakkal való elmondása, átírása az értelmezés, a népszerűsítés szándékával, vagy valamilyen művészi hatás elérése céljából tartalmilag hűen, de gyakran a műfaj és a terjedelem megváltoztatásával, mint például az eposzok elbeszélésekké való prózai átírásakor; a szinonimával szemben nem a szó, hanem a mondat szintjén érvényesülő helyettesítés (az irodalom területén). Egy ismert mű dallamainak alapján, többnyire zongorára komponált darab. Egyes dalok, operamelódiák fantasztikus átírása és kicifrázása (zeneművészet). Egy már létező kép, szobor, más műalkotás újraalkotása más eszközökkel vagy más stílusban, többnyire egy másik művész által (képzőművészet).”

Néha a *reminiscencia* címet adja Liszt ezeknek az átiratoknak (pl. a *Norma*) nézzük meg, mit ír erről a *Magyar értelmező kéziszótár?* „1. Emlékezés, visszaemlékezés. Emlék. Valamely irodalmi vagy zeneműre, esetleg más művészi alkotásra, vagy annak valamely részletére való visszaemlékezés. 2. Irodalmi vagy zeneműben, művészi alkotásban olyan részlet, gondolat, stílussajátság, esetleg ilyeneknek az összessége, amely szinte tudattalanul más műalkotások hatása alatt keletkezett, és az olvasót, a hallgatót vagy a szemlélőt is az eredeti mű(vek)re emlékezteti.”

Az 1970-es években (és tk. már a 2. világháborút követően) Magyarországon a zenész szakma komolytalan dolognak tartotta az átiratokat, ezért tanulmányaink során nem nagyon kockáztattuk a vizsgajegyünket ezek játszásával. Magam a zeneakadémiai diplomakoncertemen játszottam nyilvánosan először egy Bach átíratot *Busonitól*¹, és nem sokkal ez után végre megtanulhattam Liszt *Rigoletto* parafrázisát. Később koncerteken játszottam Verdi *Rigoletto*ja mellett Wagner *Tannhäuser*éből a Zarándokok karát, Bellini Normáját és Verdi *Trubadúr*jából a Miserérét. Persze átjátszottam a legtöbb Liszt-operaparafrázist.

Hogy mennyit változott a világ, bizonyítékként bemutatom az ez év szeptemberében lezajlott Liszt zongoraverseny anyagának egy részét. A versenyzőknek a második fordulóban *kötelező* volt választani egy parafrázist a következők közül:

- Réminiscences de Don Juan de Mozart, R. 288; S. 418
- Réminiscences de Norma [Bellini], R. 133; S. 394
- Miserere du Trovatore S.433 (Verdi)
- Rigoletto Paraphrase de Concert (Verdi) S. 434
- Ouverture zu R. Wagners Tannhäuser (Wagner) S. 442
- Isoldens Liebestod aus Tristan und Isolde (Wagner) S. 447
- La muetta de Portici [Auber], S. 386
- La Valse de l'opera "Faust" [Gounod], S. 407
- Saint-Saens-Liszt: Dance Macabre S.555 (original version)

A művek melletti számok az azonosítást és az életműben történő elhelyezést szolgálják. Ugyanúgy, mint Mozartnál, Bachnál, Haydn-nál, a zenetudósok a szerzők halála után készítették el a mű-sorrendeket. (És aztán persze néhány évtizeddel az első sorrend felállítása után egy másik tudós helyesbítette, finomította a listát.)

Liszt műveit először Peter Carl Ludwig Hermann *Raabe* (1872-1945) számozta be 1931-ben Franz Liszt: *Leben und Schaffen* c. munkájában (R), majd később Humphry *Searle* (1915-1982) korrigálta az 1960-as években a Grove Dictionary számára (S). Különösen fontos a számozás egy-egy mű többszöri átdolgozása esetén: ezek a számok segítik a művek egyértelmű meghatározását.

De miért is készített Liszt ilyen sok átíratot? A nagy együttesekre készült művek átírata segített megismertetni az operákat a közönséggel olyan

¹ Busoni, Ferruccio Benvenuto (1866-1924) német-olasz zeneszerző, zongoraművész, tanár, zenetudós és karmester.

helyszíneken is, ahol nem volt operaház, szimfonikus zenekar. Virtuózként tett koncertkörútjai alatt Liszt megismertette közönségével az operákat, ill. ahol már ismerték, örömmel hallgatták a kedvenc melódiákat, kiváltképp olyan ragyogó előadásban, mint amilyen Liszté volt. Több mint valószínű, hogy az átiratok először rögtönzéseként születtek meg valamelyik koncertpódiumon, vagy arisztokrata palotában, és Liszt később írta le, majd jelentette meg nyomtatásban is. Ezek az átiratok, koncertparafrázisok, reminiszenciák – ahogyan különbözőképpen nevezte őket – nagyon nehezek, mind technikailag, mind zeneileg nagy feladat elé állítják az előadót.

Liszt volt a zongorára komponált koncertparafrázisok legjelentősebb mestere, összes zongoraművei kiadásakor több kötetnyi az átirat. A legkülönbözőbb szerzőktől (beleértve saját magát is) igen sok féle átiratot készített.

A következőkben valószínűleg az összes átiratot sikerül felsorolnom a Wikipedia segítségével (nincsenek benne a négykezes és kézzongorás átiratok, akkor még hosszabb lenne a lista...).

Ábrányi

S.383a, *Virág dal* (1881)

Alabieff

S.384, *Mazurka pour piano composée par un amateur de St. Petersbourg* (1863)

S.384a, *Tizántúli szép leány* (1846)

Allegrí és Mozart

S.461, *A la chapelle Sixtine* [első/második változat] (1862, ?)

S.461a, *Ave verum corpus, Kv618* (1862)

Auber

S.385, *Grande Fantaisie sur la Tyrolienne de l'opera La Fiancée* [első/második/harmadikváltozat] (1829, 1835, 1842)

S.385a, *Tiroli dal* (1856 körül)

S.386, *Tarantella a La muette de Portici-ből* (Auber), operaparafrázis (1846, 1869)

S.387, *Auber motívumok* (1846)

S.387a, *Ismeretlen téma* (1847)

Bach

S.462, *Sechs Praeludien und Fugen für Orgel* [6 dal] (1850)

S.463, *Orgona fantázia g-mollban* [első/második változat] (1860, ?)

Beethoven

S.388, *Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven* (*Ruines d'Athènes*) (1846)

S.388a, *Marche turque des Ruines d'Athenes* (1846)

S.388b, *Fantasia über Beethoven's Ruinen von Athen* [első változat] (1837)

- S.389**, *Fantasie über Beethoven's Ruinen von Athen* [másodikváltozat] (1852)
- S.389a**, *Beethoven: Piano Concerto No. 3* (1879)
- S.463a**, *Symphonie No.5* [első változat] (1837)
- S.463b**, *Symphonie No.6* [első változat] (1837)
- S.463c**, *Symphonie No.6* [második változat (1863–64)]
- S.463d**, *Symphonie No.7* [első változat] (1837)
- S.463e**, *Marche funèbre* (1843)
- S.464**, *Beethoven szimfóniái, zongoraátírat* [9 mű] (1863–64)
- S.465**, *Grand Septuor, Op. 20* (1841)
- S.466**, *Adelaïde* [harmadik változat] (1847)
- S.466a**, *Adelaïde* [első változat] (1839)
- S.466b**, *Adelaïde* [második változat] (1840)
- S.467**, *Sechs Geistlicher Lieder (Gellert)* [6 dal] (1840)
- S.468**, *Sechs Lieder von Goethe* [6 dal] (1849 körül)
- S.469**, *An die ferne Geliebte* [6 dal] (1849)
- Bellini**
- S.390**, *Reminiscences des Puritains* [első/másodikváltozat] (1836, 1837)
- S.391**, *I Puritani – nyitány* (1840)
- S.392**, *Hexaméron, Morceau de Concert* (1837)
- S.393**, *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula* [első/második/harmadik változat] (1839, 1840–41, 1874)
- S.394**, *Réminiscences de Norma* (1841–43)
- Berlioz**
- S.395**, *L'Idée fixe: Andate amoroso* [első/második változat] (1833 or 1846?, 1865)
- S.396**, *Benediction et Serment (Cellini)* (1852)
- S.470**, *Symphonie Fantastique* (1833)
- S.471**, *Ouverture des Francs-Juges* (1833)
- S.472**, *Harold en Italie* (1837)
- S.473**, *Marche des Pèlerins de la sinfonie Harold en Italie* [első/második változat] (1837?, 1862)
- S.474**, *Ouverture Le Roi Lear* (1837)
- S.475**, *Valse des Sylphes de la Damnation de Faust* (1860)
- Bertin, Louise**
- S.476**, *Esmeralda* (1837)
- S.477**, *Air chanté par Massol – 'Esmeralda' (Bertin)* (1837)
- S.477a**, *3 pieces form 'Esmeralda' (Bertin)* (1837?)
- Bulhakov**
- S.478**, *Russischer Galopp* [első/második változat] (1843, 1843)
- von Bülow**
- S.479**, *Dante's Sonnett – Tanto gentile e tanto onesta* (1874)
- Chopin**
- S.480**, *Six Chants polonais, Op. 74* [6 dal] (1847–60)
- Conradi**
- S.481**, *Zigeunerpolka* (1847?)

Csajkovszkij

S.429, *Polonaise (Eugene Onegin)* (1879)

Dargomizsszkij

S.483, *Tarantella* (1879)

David, Ferdinand

S.484, *Bunte Reihe, Op. 30* [24 dal] (1850)

Dessauer

S.485, *Drei Lieder* (1846)

Donizetti, Gaetano

S.397, *Réminiscences de Lucia di Lammermor* (1839)

S.398, *Marche Funèbre et Cavatine de Lucie de Lammermoor* (1839)

S.399, *Nuit d'Été à Pausilippe* [3 dal] (1839)

S.399a, *Lucrezia Borgia – Grande fantaisie* (1840)

S.400, *Réminiscences de Lucrezia Borgia* [első/második változat]
1840

S.401, *Valse a capriccio sur deux motifs de Lucrezia et Parisina* (1841)

S.402, *Marche funèbre de Dom Sébastien* (1844)

Donizetti, Giuseppe

S.403, *Giuseppe Donizetti egyik indulójának parafrázisa* (1847, 1848)

Draeseke

S.485a, *Cantata, Der Schwur am Rütli* (1870)

Egressy és Erkel

S.486, *Szózat und Hymnus* (1873)

Erkel Ferenc

S.405, *Hattyúdal és induló a Hunyadi Lászlóból (Erkel), operaparafrázis* (1847)

Ernst, II. (Szász-Coburg-Gotha-i herceg)

S.404, *Halloh! Jagdchor und Steyrer*(1849)

S.485b, *Die Gräberinsel* (1842)

Festetics

S.405a, *Pásztor Lakodalmas – Mélodies hongroises* (1858)

S.487, *Spanyol szerenád* 1846

Franz

S.488, *Er ist gekommen in Sturm und Regen* 1848

S.489, *Zwölf Lieder* [12 dal] (1848)

Glinka

S.406, *Tscherkessenmarsch (Ruslan i Lyudmila)* [első/második változat] (1843, 1875)

Goldschmidt

S.490, *Liebesszene und Fortunas Kugel* (1880)

Gounod

S.407, *Valse de l'opéra Faust* (1861 körül)

S.408, *Les Sabéennes. Berceuse de l'opéra La Reine de Saba* (1861)

S.409, *Les Adieux. Rêverie sur un motif de l'opéra Romeo et Juliette* (1867)

S.491, *Hymne à Sainte Cécile* (1866)

Halévy

S.409a, *Réminiscences de La Juive* (1835)

Herbeck

S.492, *Tanzmomente* [8 dal] (1869)

Hummel

S.493, *Grosses Septett, Op. 74* (1848)

Kjui

S.482, *Tarantella* (1885)

Lassen

S.494, *Löse, Himmel, meine Seele* [első/második változat] (1861, 1872)

S.495, *Ich weil' in tiefer Einsamkeit* (1872)

S.496, *Hebbel's Nibelungen & Goethe's Faust* [4 dal] (1878–79)

S.497, *Symphonisches Zwischenspiel ('Über allen Zauber Liebe')* (1882–83 körül)

Lessmann

S.498, *Drei Lieder ('Tannhäuser')* (1882?)

Liszt

S.498a, *Drei Stücke aus der heilige Elisabeth* (1857–62)

S.498b, *Zwei Orchesterstücke aus Christus* (1862–66)

S.498c, *San Francesco – Preludio* (1862–66)

S.499, *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi* (1881)

S.499a, *San Francesco – Preludio per il Cantico del Sol* (1880)

S.500, *Excelsior! – Preludio* (1875)

S.501, *Benedictus und Offertorium (Missa Coronationalis)* (1867)

S.502, *Weihnachtslied II* (1864)

S.503, *Slavimo Slavno Slaveni!* (1863)

S.504, *Ave Maria II (in D)* [első/második változat] (1870, 1873)

S.504a, *Via Crucis* [15 pieces] (1878–79)

S.504b, *Choräle* [11 pieces] (1878–79)

S.505, *Zum Haus des Herrn (In domum Domini ibimus)* (1884)

S.506, *Ave maris stella* (1868)

S.507, *Klavierstück aus der Bonn Beethoven-Cantata (?)*

S.507a, *Schnitterchor (Pastorale – Schnitterchor aus Prometheus)* (1850)

S.508, *Pastorale. Schnitterchor aus dem Entfesselten Prometheus* (1861)

S.509, *Gaudeamus igitur – Humoreske* (1870)

S.510, *Marche héroïque (?)*

S.511, *Geharnischte Lieder* [3 dal] (1861)

S.511a, *Les Préludes (Poème symphonique No. 3)*

S.511b, *Orpheus (Poème symphonique No. 4)*

S.511c, *Mazeppa (Poème symphonique No. 6)* (1870–79)

S.511d, *Festklänge (Poème symphonique No. 7)* (1870–79)

S.511e, *Hungaria (Poème symphonique No. 9)* (1872)

S.512, *Von der Wiege bis zum Grabe (Poème symphonique No. 13)* (1881)

S.513, *Gretchen aus Faust-Symphonie* (b 1867)

- S.513a**, *Der nächtliche Zug* (?)
- S.514**, *Erster Mephisto-Walzer (Első Mefisztó-keringő)* [eredeti változat] (1859–62)
- S.514a**, *Erster Mephisto-Walzer (Első Mefisztó-keringő)* [átdolgozott változat] (1859–62)
- S.515**, *Zweiter Mephisto-Walzer (Második Mefisztó-keringő)* (1881)
- S.516**, *Les Morts (Ode Funèbre No. 1)* (1860)
- S.516a**, *La notte (Ode Funèbre No. 2)* (?)
- S.517**, *Le Triomphe funèbre du Tasse (Odes Funèbre No. 3)* (1866)
- S.518**, *Salve Polonia* (a. 1863)
- S.519**, *Deux Polonaises de St Stanislaus* (1870–79)
- S.520**, *Künstlerfestzug* [első/második változat] (1857–60, 1883)
- S.521**, *Festmarsch zur Goethejubiläumsfeier* [első/második változat] (1857, 1872)
- S.522**, *Festmarsch nach motiven von E.H.z.S.-C.-G* (1857)
- S.523**, *Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest* (1870)
- S.524**, *Ungarischer Sturmmarsch* [első/második változat] (?, 1875)
- S.525**, *Totentanz. Paraphrase on Dies Irae* (1860–65)
- S.526**, *Epithalam zu Eduard Reményis Vermählungsfeier* (?)
- S.527**, *Romance oubliée* (?)
- S.527bis**, *Romance oubliée* (1880)
- S.529**, *Fantasie und Fuge über das Thema BACH (B-A-C-H fantázia és fuga)* [első/második változat] (1856, 1870)
- S.530**, *L'Hymne du Pape. Inno del Papa. Der Papsthymnus* (1864)
- S.531**, *Buch der Lieder I* [5 dal] (?)
- S.532**, *Die Lorelei* (Heine) [második változat] (1861)
- S.533**, *Il m'aimait tant* (Delphine Gay) (1842)
- S.534**, *Die Zelle in Nonnenwerth* (Felix Lichnowski) [első/második/nygyedik változat] (1842, 1860, 1880)
- S.535**, *Comment, disaient-ils* [Buch der Lieder II] (1845?)
- S.536**, *O quand je dors* [Buch der Lieder II] (1847?)
- S.537**, *Enfant, si j'étais roi* [Buch der Lieder II] (1847?)
- S.538**, *S'il est un charmant gazon* [Buch der Lieder II] (1847?)
- S.539**, *La tombe et la rose* [Buch der Lieder II] (1847?)
- S.540**, *Gastibelza* [Buch der Lieder II] (1847?)
- S.541**, *Szerelmi álmok Nr. 1–3 (Liebesträume)* (kb. 1850)
- S.542**, *Weimars Volkslied* [első/második változat] (1857, ?)
- S.542a**, *Ich liebe dich* (?)
- S.543**, *Ungarns Gott. A magyarok Istene (Petőfi)* (1881)
- S.544**, *Ungarisches Königslied. Magyar Király-dal (Ábrányi)* (1883)
- S.545**, *Ave Maria IV* (1881)
- S.546**, *Der blinde Sänger (Alexei Tolstoy)* [Szóló változat] (1878)
- S.546a**, *O Roma nobilis* (1879)

Mendelssohn

- S.410**, *Hochzeitmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum* (1847–50)
- S.542b**, *Fanfare zur Enthüllung des Carl-Augusts Monument* (?)

- S.547, *Sieben Lieder* (from *Opp. 19, 34, 47*) [7 dal] (1840)
 S.548, *Wasserfahrt and Der Jäger Abschied* [2 dal] (1848)
- Mercadante**
 S.411, *Soirée italienne. Six amusements* (1838)
- Meyerbeer**
 S.412, *Réminiscences des Huguenots – Grande fantaisie dramatique* [első/második változat] (1836, 1842)
 S.412a, *Réminiscences de Robert le Diable – Cavatine* (1846?)
 S.413, *Réminiscences de Robert le Diable – Valse infernale* (1840)
 S.414, *Illustrations du Prophète* 1849–50
 S.415, *Illustrations de l'Africaine* 1865
 S.416, *Le Moine* (1841)
 S.549, *Festmarsch zu Schillers 100-Jähriger Geburtsfeier* (?)
- Mosonyi Mihály**
 S.417, *Fantaisie sur l'opéra hongrois Szép Ilonka* (1865)
- Mozart**
 S.418, *Réminiscences de Don Juan* (1841)
 S.550, *Zwei Transcriptionen über Themen aus Mozart's Requiem, K626* [2 dal] (1862)
- Pacini**
 S.419, *Divertissement sur la cavatine "I tuoi frequenti palpiti"* (1835)
- Paganini**
 S.420, *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette* (1832–34)
- Pezzi**
 S.551, *Una stella amica. Mazurka* (?)
- Raff**
 S.421, *Andante Finale (Köning Alfred)* (1853)
 S.551a, *Einleitung und Coda zu Ruffs Walzer in Desz-dúr (opus 54/1)* (1880)
- Rossini**
 S.421a, *Siege of Corinth* (1839?)
 S.422, *Première grande fantaisie (Soirées musicales)* [első/második változat] (1836)
 S.422i, *La serenata e l'orgia – Première grande fantaisie (Soirées musicales)* [első/második változat] (1836)
 S.423, *Deuxième grande fantaisie (Soirées musicales)* (1836)
 S.424, *Soirées musicales* [12 dal] (1837)
 S.552, *Ouverture de l'opéra Guillaume Tell* (1838)
 S.552a, *Caritas*(1847)
 S.552b, *La carità* (1847)
 S.553, *Deux Transcriptions* [2 dal] (1847)
- Rubinstein**
 S.554, *Zwei Lieder* [2 dal] (1880)
 S.554a, *Einleitung und Coda sur des notes fausses* (1880)
- Saint-Saëns**
 S.555, *Danse macabre, Op. 40* (1876)

Schubert

- S.425, *Méodies hongroises* [3 dal] (1839–40)
- S.425a, *Méodies hongroises* (1846)
- S.426, *Schubert-indulók* [3 dal] (1846)
- S.426a, *Marche militaire* (1870 körül)
- S.427, *Soirées de Vienne* [9 dal] (1852)
- S.556, *Die Rose* [első/második változat] (1832, 1837, 1838)
- S.557, *Lob der Tränen* (1837)
- S.557a, *Erkönig* [első változat] (?)
- S.557b, *Meeresstille* [első változat] (?)
- S.557b/bis, *Meeresstille* [első változat] (?)
- S.557c, *Frühlingsglaube* [első változat] (?)
- S.557d, *Ave Maria* (Ellens dritter Gesang) [első változat](?)
- S.558, *12 Lieder* (1837–38)
- S.558bis, *12 Lieder* (1839 körül)
- S.559, *Der Gondelfahrer, Op. 28* (1838)
- S.559a, *Sérénade* (1837)
- S.560, *Schwanengesang* [14 dal] (1838–39)
- S.560bis, *Schwanengesang* (1839 körül)
- S.561, *Winterreise* [12 dal] (1839)
- S.561, *Winterreise* [alternatív változatok] (1839 körül)
- S.562, *Geistliche Lieder* [4 dal] (1841)
- S.563, *Hat dal (Schubert), zongoraátírat* [6 pieces, 1st by Weyrauch] (1844)
- S.564, *Die Forelle* [second version] (1846)
- S.565, *Six Méodies favorites de La belle meunière* [6 dal] (1846)
- S.565bis, *Müller-dalok (Schubert), zongoraátírat* [6 pieces, revised versions] (1879 körül)
- S.565a, *Wandererfantasie (Grosse Fantasie in C-dúr)* (1868 körül)
- S.565b, *Schubert's Impromptus* [2 dal] (1868 körül)

Schumann

- S.566, *Widmung, Liebeslied* (1848)
- S.566a, *Widmung, Liebeslied* (1848)
- S.567, *An den Sonnenschein, Rotes Rötlein* (1861)
- S.568, *Frühlingsnacht (Überm Garten durch die Lüfte)* (1872)
- S.569, *Zehn Lieder von Robert und Clara Schumann* [10 dal] (1872)
- S.570, *Provençalisches Minnelied* (1881)

Smetana

- S.570a, *Einleitung und Coda zu Smetanas Polka (de salon, opus 7/1)* (1880)

Sorriano

- S.428, *Feuille morte. Elégie d'après Sorriano* (1844–45)

Spohr

- S.571, *Die Rose aus Zemire und Azor* (1876)
- S.570a, *Einleitung und Coda zu Smetanas Polka (de salon, opus 7/1)* (1880)

Szabadi és Massenet

S.572, *Revive Szegedin* (1879)

Széchenyi Imre

S.573, *Bevezetés és magyar induló* (1872)

Tausig

S.571a, *Einleitung und Schlußtakete zu Tausigs dritter Valse-Caprice* (1880)

Tirindelli

S.573a, *Seconda mazurka variata* (1880)

Végh János

S.430, *Valse de concert* (1882–83)

Verdi

S.431, *Salve Maria de Jerusalem (I Lombardi)* [első/második változat] (1848, 1882)

S.431a, *Ernani – Première paraphrase de concert* (1847)

S.432, *Ernani – Paraphrase de concert (No. 2)* [első/második változat] (b. 1849, 1860)

S.433, *Miserere du Trovatore* (1860)

S.434, *Rigoletto Paraphrase de Concert* (1859)

S.435, *Don Carlos Coro e Marcia funebre* (1867–68)

S.436, *Aida Danza sacra e duetto finale* (1877)

S.437, *Agnus Dei a Requiemből* (1877)

S.438, *Réminiscences de Boccanegra* (1882)

Wagner

S.439, *Phantasiestück über Motive aus Rienzi* (1859)

S.440, *Spinnerlied aus Der fliegende Holländer* (1860)

S.441, *Ballade aus Der fliegende Holländer* (1872)

S.442, *Ouverture zu R. Wagners Tannhäuser* (1848)

S.443, *Pilgerchor aus Tannhäuser* [első/második változat] (1861, 1885)

S.444, *O du mein holder Abendstern aus Tannhäuser* (1848)

S.445, *Zwei stücke aus Tannhäuser und Lohengrin* (1852)

S.446, *Aus Lohengrin* [3 dal] (1854)

S.447, *Isoldens Liebestod aus Tristan und Isolde* (1867, ?)

S.448, *Am stillen Herd aus Die Meistersinger* (1871)

S.449, *Walhall aus Der Ring des Nibelungen* (1875)

S.450, *Feierlicher Marsch zum heiligen Graal aus Parsifal* (1882)

Weber

S.451, *Freischütz-Fantasie* (1840–41)

S.452, *Leyer und Schwert* [4 dal] (1848)

S.453, *Einsam bin ich, nicht alleine* (1848)

S.454, *Schlummerlied mit Arabesken* (1848)

S.455, *Polonaise brillante* (1851)

S.574, *Ouverture Oberon* (1846?)

S.575, *Freischütz-nyitány (Weber), zongoraátírat* (1840–41)

S.576, *Jubelouverture* (1846)

S.576a, *Konzertstück, Op. 79* (1868 körül)

Wielhorsky, Michael

S.577, *Lyubila ya* [első/második változat] (1843, ?)

Zichy Géza

S.456, *Valse d'Adele* (1877)

Ismeretlen

S.458, *Fantasy on Il Giuramento (Mercadante)* (1838?)

S.460, *Kavallerie-Geschwindmarsch* [anonymous] (?)

Verdi operáiból készült átiratokat szeretnék bemutatni, de mielőtt erre sor kerül, nézzük, vajon találkozott-e Liszt és Verdi? Életkoruk miatt² találkozhattak volna, de ez mégsem történt meg annak ellenére, hogy egymást nagyra becsülték. Két lehetőségük lett volna a személyes találkozóra: 1882-ben Richard Wagner, Liszt barátja, majd veje Velencében tartózkodott. Liszt éppen látogatóban volt nála, amikor Verdi is a városba érkezett. Verdi szívesen találkozott volna Wagnerral, de Wagner el volt foglalva saját műveivel, elsősorban a Parsifal bemutatójával, így nem fogadta Verdit. Egyik este mindannyian az operában voltak, Liszt megpillantotta Verdit az operából kijövet, de nem szólította meg, valószínűleg a mellette lévő Wagner miatt. A másik lehetőség 1886-ban adódott volna, amikor Liszt a társaságával szintén az operában volt, de most Párizsban. A nézőtérén Verdi is jelen volt, de itt sem találkoztak, sőt lehet, hogy nem is látták egymást a sötét nézőtérén, ugyanis Liszt csak az utolsó felvonásra érkezett...

A *Gazzetta Musicale di Milano* 1882. november 26-i számában így írnak: „[Liszt] több alkalommal fájalta, hogy soha sem volt alkalma Verdivel találkozni, akinek a művei iránt lelkes csodálatot érez, ahogy ezt számos átiratával bizonyította.” Verdi is nagyra becsülte Liszt munkásságát. Liszt és Verdi személyiségében sok közös, vonzó tulajdonság fedezhető fel, amely minden bizonnyal barátsághoz vezetett volna kettejük között, ha személyes kapcsolatba lépnek. Mindketten híresek voltak nagyvonalú, jótékony célú adakozásaikról, alapítványaikról. Az 1879-es szegedi árvíz után például a károsultak segítségére siettek: azt tudjuk, hogy Liszt több jótékonyági koncertet adott, bár már nem szívesen lépett fel zongoristaként. Amikor a szegedi nagy árvíz híre táviratilag elérte, éppen Kolozsváron tartózkodott, ahol *Zichy Gézával*³ rögtön szerveztek egy jótékonyági koncertet. Ez év júniusában Párizsban is tartottak jótékonyági koncerteket, ott nem volt jelen Liszt. (Tiszteletből a

² Verdi, Giuseppe (1813-1901); Liszt Ferenc (1811-1886); Wagner, Richard (1813-1883).

³ Gróf zicsi és vázsonykői **Zichy Géza** Emil János (1849-1924) író, félkarú zongoraművész, zeneszerző, a Nemzeti Zenede elnöke, az Operaház intendánsa, Liszt Ferenc patronáltja, majd barátja.

szegediek a Nagykörút egyes szakaszait az ekkor segítségükre siető városokról – köztük Párizsról – nevezték el.) Az egyik párizsi koncerten hangzott el az a zenekari mű, melyet Jules Massenet⁴ hangszerelt egy bizonyos Szabadi Frank Ignác⁵ népszerű csárdás-szerző „Török-magyar induló” c. 1876-ban keletkezett művéből „Marche heroïque” címmel. Ebből a zenekari darabból Louis Soumis⁶ készített egy zongorakivonatot, mely Liszt abbénak szóló ajánlással jelent meg Párizsban. Liszt Massenet művét átírta zongorára „Revive Szegedin!” címmel. (Az eredeti Liszt-kézirat a szegedi Somogyi könyvtárban található.) Rejtély volt számomra sokáig, hogyan kerülhetett Massenet-hoz ez a magyar darab. Valószínűleg az 1878-as párizsi világkiállításon hallotta, ui. egy cigányzenekar ezt a művet is játszotta ott. Liszt is ismerhette, mert zsúritag volt a kiállításon. Az is lehetséges, hogy Massenet Pesten ismerkedett meg a darabbal, hiszen jelen volt 1879-ben *Lahore királya* c. operájának a pesti bemutatóján, s ekkor meglátogatták Szabadit a vendéglőjében.

Liszt adakozása Szeged számára jól ismert, de az talán kevéssé, hogy bizony Verdi is segített: 200 frankot küldött a bajbajutottak számára. Próbáltam megfejtetni, mennyi pénz lehetett ez mai értékre átszámítva: kb. 1,5M Ft, ha jól számoltam.

Liszt az első Verdi –átiratokban egy-egy számot választott ki feldolgozásra (Ernani, Lombardok – mindkettőből egy-egy imát). A Rigoletto és a Trubadúr parafrázisban már több szereplős drámai szituációt dolgoz fel. A Rigolettóból a harmadik felvonás fantasztikus kvartettjét választotta ki, melyről Victor Hugo így nyilatkozott: *"Felülmúlhatatlan! Csodálatos! Ha én is beszélgethetnék egyszerre négy embert drámáimban, úgy, hogy a közönség értse szavaikat, sejtse érzelmeiket... hasonló hatást érhetnek el!"* Verdi 1853-ban így ír a Rigolettóval kapcsolatban Antonio Sommának: *"Véleményem szerint a legjobb szövegkönyv azok között, amiket eddig megzenésítettem, színpadi hatást tekintve a Rigoletto. Változatos, eleven, szenvedélyes. Kiváló drámai helyzetek adódnak, többek között a négyes jelenete. Ez színpadi hatás tekintetében mindig*

⁴ Massenet, Jules Émile Frederic (1842–1912) francia zeneszerző. Legismertebb operája a *(Le portret de) Manon* és a *Werther*, ill. a *Thais*, *Le Cid* és a *Don Quichotte*.

⁵ Szabadi Frank Ignác (1824-1897) rövid ideig Bécsben mérnöknek tanult és a bécsi konzervatórium növendéke is volt, majd Európában és Észak-Afrikában utazgatott. Később vendéglősként, hegedűsként és zeneszerzőként működött. Brahms Magyar táncok c. sorozatának 8. darabja az ő „Luiza csárdás”-át dolgozza fel.

⁶ Soumis, Louis-Marie (1827-1885) francia zeneszerző.

⁷ Somma, Antonio (1809-1864) drámaíró, Verdi: Álarcosbál c. operájának librettistája.

az olasz operairodalom egyik legjobb jelenete lesz." Milyen pontosan látta, tudta, érezte!

Az Ernani, a Rigoletto és a Trubadúr parafrázisból 1859-ben készült a végleges változat Hans von Bülow⁸-nak. A három parafrázist egy kötetben adta ki. „Tartsa meg a számok sorrendjét” – írta Liszt Bülownak⁹. Batta András rámutat, hogy Liszt más zeneszerzők zenéire épülő parafrázisainak témaválasztásakor milyen nagy hangsúlyt helyezett a születendő zongoramű önállóságára is. "Biztos, hogy tudatosan vagy tudat alatt, de Liszt a leendő zongoradarabbá átlényegülő opera kiválasztásakor szem előtt tartotta az átvett anyag pianisztikus lehetőségét" - írja. Ennek szemléltetésére egy részletet hallgassunk meg a Norma reminiscenciából (Bellini operája).

Verdi Aidájából meghallgattuk azt a részletet, amiből Liszt parafrázisa készült, majd meghallgattuk magát a parafrázist is. Most a Trubadúr részlete következik, az ebből készült átírat a konferenciahangversenyen lesz hallható.

Az előadás közben elhangzott zenei részletek:

Verdi: Aida – I. felvonás 2. kép: Possente, possente Ftha (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Roberto Duarte)

https://www.youtube.com/watch?v=-tirtzjarY&ab_channel=HenriquePassini

Verdi-Liszt: Danza sacra e duetto finale d'Aida (Daniel Barenboim)

https://www.youtube.com/watch?v=t4d7_botBuQ&ab_channel=AlexandreClaudio

Verdi: Rigoletto – III. felvonás Kvartett: Bella figlia...(Isola Jones, Joan Sutherland, Leo Nucci, Luciano Pavarotti)

https://www.youtube.com/watch?v=l6S_kxOgDzc&ab_channel=JesusVillabrilleCastillo

⁸ Bülow, Hans von (1830-1894) német zongoraművész, karmester, Liszt Ferenc tanítványa, Liszt Cosima első férje.

⁹ A Liszt-levél 1859. december 6-án kelt. A felsorolás sorrendjéből arra következtettem, hogy ennek a sorrendnek a betartására figyelmezteti Bülow-t. A J. Schubert & C^o kiadó 1860-as első kiadása azonban így rendezi sorba a parafrázisokat: *Trovatore*, *Ernani*, *Rigoletto*. Ennek a kiadónak egy későbbi kiadásában (én ebből tanultam) a következő a sorrend: *Rigoletto*, *Trovatore*, *Ernani*. (Még maradt három lehetőség, ha jól számoltam...)

Liszt: Réminiscences de Norma (Bellini) (ea. Kocsis Zoltán)

https://www.youtube.com/watch?v=HcQAZgy-nn8&ab_channel=Kris9kris

Verdi: A trubadúr – IV. felvonás 2. kép Miserere (Anna Netrebko)

https://www.youtube.com/watch?v=wzKbYLtuXHo&ab_channel=OperaLyrics

Liszt: Miserere du Trovatore (Verdi) ea. Maczelka Noémi a konferenciahangversenyen.

Felhasznált irodalom:

Dávid Géza–Gracza Lajos: Szabadi Frank Ignác Török–magyar indulója Jules Massenet és Liszt Ferenc feldolgozásában, valamint Hajdar bej Marche turco–hongroise című műve.

<https://doi.org/10.24391/KELETKUT.2018.2.113>

Domokos Zsuzsanna: Liszt és Verdi. In: Muzsika 2001. október, 44. évfolyam, 10. szám, 26. oldal

Hamburger Klára: „Liszt Ferenc: Revive Szegedin!” In: Bónis Ferenc (szerk.) Magyar zenetörténeti tanulmányok. Kodály Zoltán emlékére. Zeneműkiadó, Budapest, 1977. 317-319. oldal

Walker, Alan: Liszt Ferenc. Az utolsó évek 1861-1886. Zeneműkiadó, Budapest, 2003.

A konferenciahangversenyen Liszt Ferenc két egyházi kórusműve szólal meg az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszék vegyeskara előadásában (Ave Maria, Salve Regina). Ezért előadásomban az említett két kórusmű rövid elemzésére vállalkoztam. Mielőtt bemutatnám a kórusműveket, fontosnak tartom ismertetni azokat az életrajzi eseményeket, melyek motiválták Liszt Ferencet az egyházi kórusművek megírására.

Liszt Ferenc és a hit

Liszt Ferencet erős istenhit jellemezte gyermekkorától fogva. Édesapja – Liszt Ádám – nevelésével jelentősen hozzájárult ehhez, ugyanakkor a muzsikusi pálya felé is terelte. Liszt Ádám (1776-1828) gyermekkorában maga is zenei pályáról álmódott. Tehetségesen zongorázott és gordonkázott. 1790 előtt Kismartonban, a Joseph Haydn vezetése alatt álló zenekarban is játszott.

Liszt Ádám 18 évesen a malackai ferences kolostorban töltötte noviciátus éveit, rendi neve Máté testvér volt. Liszt Máté testvér a nagyszombati rendházba került, ahonnan többször is kérte elbocsátását. Erre végül 1797-ben került sor, de barátsága a Ferences renddel haláláig megmaradt. Ezt a barátságot örökítette tovább az apa fiára, Liszt Ferencre, akit vélhetően Assisi Szent Ferenc után nevezett el.

Alan Walker így jellemezte: „Liszt kezdettől fogva mélyen vallásos, misztikus hajlamú gyermek volt.” (Walker, 2003, 138.) Apja bevezette őt a katolicizmusba, megismertette vele a vallásgyakorlás formáit és szertartásait, illetve többször is elvitte a ferencesek kolostorába megmutatni neki a helyet, ahol novíciusként tevékenykedett.

Fiatalkori éveit során Liszt egyre inkább elfordult az egyháztól, viszont furcsamód Weimarban, a protestáns városban újult meg hite. 1847 után tért vissza a katolicizmushoz élettársa, Carolyne von Sayn-Wittgenstein ösztönzésére. A hercegnével közösen felállítottak egy imazsámolyt és egy oltárt, amelynél naponta együtt térdelve imádkoztak.

Liszt 1865. július 30-án a Rómához közeli Tivoliban, az Este palota kápolnájában Gustav Hohenlohe érsek által és IX. Pius pápa jóváhagyásával a négy alsó papi rendet felvette (ostiarus-ajtónálló, lector-felolvasó, exorcista-ördögűző, és acolitus, akolitus), ami a papi felszentelés előtti egyházi szolgálatot jelentette. Ettől kezdve hívták abbénak, s ettől kezdve viselhette az abbé öltözetet, vagyis reverendát, amelyet ezután élete végéig hordott. Liszt Ferenc így az egyetemes papság része lett, melynek tagjait nem kötötte a nőtlenségi fogadalom. Ekkor ezt írja magáról: *„Beléptem az egyházi rendbe – de semmi esetre sem a világ iránt táplált megvetésből vagy még kevésbé, mert ráuntam a*

művészetre ... A katolicizmushoz való vonzalmam a gyermekkorom óta jelen van és mára állandóan jelenlévő és uralkodó érzés lett.” A négy alsó papi rend felvétele egyben feltétele is volt annak, hogy Liszt a Cappella Sistina vezetői állását valaha betölthesse, ugyanis szerette volna betölteni a vatikáni Sixtus-kápolna kórusának vezetői állását, de ezt a Bíborosok tanácsa elutasította. Valamint szerette volna, hogy egyházi műveit bemutassák a Vatikánban, de a pápai kúria semmit sem tett egyházi műveinek bemutatása érdekében.

Liszt kapcsolata a liturgikus egyházi zenével

Liszt egyházi műveinek repertoárja igen gazdag. Életművének jelentős részét képezik egyházi alkotásai. Miséket, oratóriumokat, kórusműveket és orgonadarabokat egyaránt komponált, ám mégsem töltött be egyházi szolgálatot, zenészként nem működött soha kántorként vagy templomi orgonistaként. Ennek ellenére a gregorián zene nagy hatással volt rá. A gregorián énekek harmonizált kíséretében és azok többszámú kórusra alkalmazásában látta az új, méltó egyházi muzsika alapjait.

Liszt egyházi kórusműveinek többsége a gregorián zenéből indul ki. A több mint 60 énekkarra készült kompozíciója közül sok Palestrina zeneszerzési stílusát viseli magán. Domokos Zsuzsanna „A római 19. századi Palestrina-recepció hatása Liszt művészetére” című doktori értekezése is erről szól. Liszt törekedett arra, hogy a zenei romantika elemeit átvigye a liturgikus egyházi zene területére. Egyházi kórusműveiben is a zene többféle stílusú rétegének ötvözetét kívánta megvalósítani (a gregorián dallamvilágot, a Palestrina kompozíciós stílust és a romantika karakterisztikus elemeit ötvözi).

Liszt Ferencet foglalkoztatta a XIX. századi lehanyagolt és felbomlott katolikus egyházi zene megmentésének gondolata. Tervezte, hogy az egyházi szertartás keretében használt énekek és kórusművek gyűjteményét esetleges orgonakíséret hozzáadásával elkészítse a katolikus egyház használatára részére, de végül ez nem valósult meg. A Vatikáni Levéltárban (Archivio Segreto Vaticano) nem sikerült bizonyítékot találni arra, hogy Liszt valóban benyújtott volna IX. Pius pápának egy átfogó reformtervezetet. Elsősorban egy olyan zenei kiadványra gondolt, amiben, a saját korában használatos modern kottairást akarta alkalmazni, mivel – elmondása szerint – anélkül nehéz pontos és megfelelő előadást megvalósítani. A hangszerek közül csak az orgonát tartja odaillőnek, amely az énekszólamokat alátámasztaná és erősítené, a regiszterek segítségével a színezetet is gazdagítaná. Terveiben az orgona azonban minden esetben csak ad libitum csatlakozik az énekhez, hogy bármikor minden zenei veszteség nélkül el lehessen hagyni.

Egyházi kórusműveinek áttekintése

Keletkezés éve	Kórustételt tartalmazó egyházi műveinek címe
1840–49	Öt kórus francia szövegre
1846, 1848	Pater noster II első/második változat
1846, 1852	Ave Maria I első/második változat
1847, 1862	Az ébredő gyermek himnusza első/második változat
1848, 1869	Szekszárdi mise első/második változat
1850	Pater noster IV vegyes karra és orgonára
1853	Domine salvum fac regem (Uram, mentsd meg a királyt!)
1853	Te Deum I
1853	A nyolc boldogság
1855, 1858,	13. zsoltár (Herr, wie lange willst du meiner so gar
1862	vergessen) első/második/harmadik változat
1855, 1857–58	Esztergomi mise első/második változat
1857–62	Szent Erzsébet legendája
1858	Festgesang zur Eröffnung der zehnten allgemeinen deutschen Lehrerversammlung (Ünnepiének az általános német tanárgyűlés megnyitására)
1859	Te Deum II
1859, 1862	23. zsoltár (Mein Gott, der ist mein Hirt) első/második változat
1859–62	137. zsoltár (An der Wassern zu Babylon) első/második változat
1860	18. zsoltár (Coeli enarrant)
1860	Ima Paolai Szent Ferenchez
1860	Pater noster I
1860	Responsorien und Antiphonen
1862, 1880–81	Szent Ferenc Naphimnusza első/második változat
1863?	Christus ist geboren I Krisztus megszületett első/második változat
1863, 1866	Slavimo Slavno Slaveni! első/második változat
1865–66, 1868	Ave maris stella első/második változat
1863?	Christus ist geboren II
1865	Missa choralis, organo concinente
1865	Crux! Hymne des marins (Tengerész himnusz)
1866	Dall'alma Roma
1866–67	Magyar koronázási mise
1867–68	Requiem
1868	Mihi autem adhaerere (a 73. zsoltárból)
1869	116. zsoltár (Laudate Dominum)

1869	Ave Maria II
1869	Inno a Maria Vergine (Himnusz Szűz Máriához)
1869?	O salutaris hostia I
1869	Pater noster III [első/második változat]
1869	Tantum ergo [első/második változat]
1870?	O salutaris hostia II
1871	Ave verum corpus
1871	Libera me
1874	Szent Cecília
1874	A strassburgi dóm harangjai
1874	Anima Christi sanctifica me első/második változat
1875	<i>Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen (Ünnepi ének Károly Ágost emlékművének felavatására)</i>
1876 után	<i>Karácsonyi ének</i>
1878	<i>Gott sei uns gnädig und barmherzig</i> (Egyházi áldás)
1878	<i>Septem Sacramenta. Responsoría com organo vel harmonio concinente</i>
1878–79	<i>12 Alte deutsche geistliche Weisen (Chorales) (12 régi német egyházi ének)</i>
1878–79	Via crucis
1879	Cantantibus organis
1879	<i>O Roma nobilis</i>
1879	<i>Ossa arida</i>
1879	<i>Rosario</i> [4 korál]
1880	<i>Pro Papa</i>
1880–83	129. zsoltár (De profundis)
1881	Szent Kristóf, legenda
1883	<i>Zur Trauung. Geistliche Vermählungsmusik (Ave Maria III) (Egyházi esküvőzene)</i>
1883	<i>Nun danket alle Gott</i>
1884	<i>In domum Domino imibus</i>
1884	<i>O sacrum convivium</i>
1884	<i>Mariengarten</i>
1884	<i>Qui seminant in lacrimis</i>
1885	<i>Pax vobiscum!</i>
1885	<i>Qui Mariam absolvisti</i>
1885	<i>Salve Regina</i>

Liszt Ferenc kórusművei közül elsőként az Ave Mariát elemzem. Két Ave Mariát komponált vegyeskarra, ad libitum orgonakísérettel. Az elsőt 1846-ban írta, melyet 1852-ben átdolgozott.

A második, amely négy szólamra és orgonára íródott, 1869-ben készült el. Ez utóbbi változat népszerűbb, mert könnyebben megtanulható és

előadható. Előadásmódja andante pietoso. Köztudott, hogy az andante jelentése: mérsékelt gyorsasággal, viszont a pietoso kifejezés már nem annyira egyértelmű. Többek közt kegyes, jámbor, irgalmas, ájtatos, jóságos, áhítatos, szánalmas, szánakozó stb... jelentéssel bírhat.

Az orgona négyütemes bevezetése elsőfokú kvartszext-akkorddal indul, melyet a D-dúr hangnem dominánsán megszólaló orgonapont kísér végig a basszus szólamban. Ez a romantikus stílusra jellemző, feloldást nem igénylő kvartszext-akkord az ötödik fokon a 22. és hatodik fokon a 65. ütemben újra előfordul. A 26-27. ütemben találunk romantikus tercrokön-fordulatot, melyet Liszt előszeretettel alkalmazott műveiben. A kórusműben többször használ felfelé haladó kromatikus menetet (basszus, tenor és alt szólamban), majd lefelé haladó kromatikus menetet az alt és a szoprán szólamban. Ugyancsak romantikus elemeket fedezhetünk fel a kórusmű utolsó részében két alkalommal is, amikor az azonos alapra épülő dúr színezet moll színezetté alakul át. Ezt a jelenséget a zeneelmélet maggiore-minore terminussal jelzi.

1870-ben Liszt átdolgozta az Ave Mariát, és ugyanazt a darabot írta szólóhangra és orgonára (S681), és egyedül zongorára (S504).

A Salve Regina Liszt Ferenc utolsó és az egyik legkülönlegesebb darabja, mely 1885-ben keletkezett, rendkívül egyszerű és letisztult szerkesztésű. Azért is rendkívüli ez a kompozíció, mert egyike azon kevés kórusműveknek, amelyekhez nem tartozik hangszeres kíséret. A Salve Regina a XI. századból származó antifóna, melynek Liszt csak az első mondatát zenésíti meg. (Salve Regina, mater misericordiae – Üdvöz légy, Úrnőnk, irgalmasságnak asszonya!)

A műben ugyan találunk – a szerző által ajánlott – dinamikai jelzéseket, de a gregorián jellegű dallamszerkezet egyébként is megkövetel egy visszafogott hangerőt és viszonylagos lassú tempót. A dinamikai tartomány tehát pianissimo-tól mezzo piano-ig terjed, kisebb fokozásokkal és tempóváltásokkal. Mindez hitelesen visszaadja az imádság bensőségét. A szólamok többnyire – kevés kivételtől eltekintve – lépésekben mozognak, gyakori a gregorián dallamvezetésre jellemző szillabika és melizmatika váltakozása. A kórusmű a Palestrina stílusra emlékeztető ellenpontot, imitációt és modális szerkesztést is rejt magában. A plagális lépések miatt érezhetjük a modális jelleget. A szövegrészeket Liszt helyenként cezúrák közbeiktatásával tagolja. Például

a „*misericordiae*” szó megzenésítésekor, mely minden esetben súlyos ütemegységre eső szünettel kezdődik. Rendkívül gyakori a váltóhangos szerkesztése, ugyancsak a „*misericordiae*” szöveg esetében Liszt alsó és felső kisszekund távolságra lévő váltóhangokból és a romantikára jellemző váltóakkord alkalmazásával alakítja ki a feszült sóhaj-anyagot. Az utolsó elhangzása során, az *a*-moll harmónia egyszerűsödésével, kitisztulásával (41. ütem első akkordja) együtt ez a dallamfordulat a szopránban diatonikussá válik.

Felfedezhetjük benne kései stílusának alapvető jegyeit is, amelyek által még bensőségesebbé vált a megzenésített imádság. Például a művet indító dallam harmonizálásának plagális tercrokron fordulatai (I. VI. IV.) a dallam visszatérésekor (22-23. ütem) a kromatikus basszus-szólamvezetés következtében létrejövő B-dúr bővített szeptim akkord hangsúlyos megszólalása rendkívül egyedi még a romantikában is. A 10., 12., 35. és 37. ütem első akkordja a nagyszekund távolságú distancia elv alapján építkezik. A modális jelleget mutató hármashangzatok a mű záró ütemeiben négyeshangzatokká bővülnek a II. fokú szeptimakkordjaiban (45., 47. ütemben).

A kompozíción keresztül a szerző élete is más megvilágításba kerül. Meglátjuk az ünnepezt zongoravirtuóz mögött rejlő küzdelmes életű zeneszerzőt, s azon túl a transzcendens gondolkozásmódjának zenei vallomását.

Irodalom:

Dobák Pál (1998): A romantikus zene története. Nemzeti Tankönyvkiadó
Budapest

Gál György Sándor (1968): Liszt Ferenc életének regénye. Zeneműkiadó
Budapest

Kamp Salamon - Kovács Andrea (2005): Romantikus egyházi
kórusművek. Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszék

Kroó György (szerk.)(1986):

A hét zeneműve. Zeneműkiadó Budapest

Nádor Tamás (1977): Liszt Ferenc életének krónikája. Zeneműkiadó
Budapest

Szelényi István (1956):

Liszt Ferenc élete képekben. Zeneműkiadó Budapest

Walker, Alan (2006): Liszt Ferenc III. - Az utolsó évek 1861-1886. Editio
Musica Bp. Zeneműkiadó KFT.

Dombi Józsefné

AZ ETŰDÖK ÉS TECHNIKAI GYAKORLATOK SZEREPE LISZT, BARTÓK ÉLETMŰVÉBEN

Bevezetés

A tanulmány az évfordulók jegyében foglalja össze Liszt és Bartók etűdjeit, valamint kitér a technikai tanulmányok keletkezésére. Bemutatja a szakirodalomban fellelhető etűd értelmezéseket. Feltárja azokat az eseményeket, amelyek hatással voltak a szerzőkre, az etűdök keletkezése idején.

Egykori hangverseny élményem is jelentősen hozzájárult a témaválasztáshoz. 1962. december 16-án 14 éves koromban voltam először Szegeden a Konzervatórium Nagytermében. Ekkor Bán Sándor világtalan zongoraművész adott hangversenyt. Ott hallottam élőben Liszt Transzcendens etűdjét, a Hófúvást. Az előadás felejthetetlen élményt adott. Bartók balkezes etűdjét Velencében a Konzervatóriumban hallottam először, amely a relevancia élményével hatott rám. Ezek az élmények vezettek arra, hogy a szakirodalom alapján közelebről is feltárjam az etűd jelentését, valamint Liszt és Bartók etűdjeinek keletkezését.

Az etűd a magyar értelmező szótár szerint: *valamely hangszerre írt, főleg a technikai készség fejlesztésére alkalmas zenedarab; tanulmány. Az etűd romantikus típusa a technikai célt magasabb művészi tartalommal párosítja* (<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/e-e-2529E/etud-28C1C/>) A Zenei lexikon (Bartha-Tóth szerk.1965) megfogalmazása szerint: *hangszeres zenemű, amely többnyire didaktikai célokat szolgál. Valamilyen játékforma kidolgozására, gyakorlására ad lehetőséget. Az etűdiródalom magában foglalja a hangszerstanulás minden fokozatának megfelelő műveket a kezdetektől a művészi fokig. A legrégebbi didaktikai célú művek a 15-16. századból maradtak fenn lantra és orgonára készültek. Jelentős a barokk irodalomban Francois Couperin: L' Art de toucher le clavecin (1716), Johann Sebastian Bach: Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach (1720), és Domenico Scarlatti: 30 Essercizi per gravicembalo (1738). c kötete. A további fejlődést jelentette Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen c. munkája (1753). Az etűd szót valószínűleg Reicha használta először az 1801-ben megjelent „Etudes ou exercices pour le pianoforte” c. gyűjteményében. Az 1800-as években capriccio vagy caprice néven szerepeltek*

koncertetűdök (Paganini). A zongorairodalomban Clementi, Cramer, Hummel, Czerny, Bertini, Heller készítik elő azt a típust, amelyben a technikai célt művészi tartalommal és virtuóz elem kiemelésével kapcsolja össze (Bartha-Tóth 1965) idézi https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/klebniczki_gy%C3%B6rgy/tezis_hu.pdf 6.p.

Liszt etűdök

Liszt 1832-ben hallotta Paganinit játszani Párizsban, a koncert nagyon nagy hatással volt rá. Ekkor határozta el, hogy a zongorán is kipróbálja ezeket a virtuóz elemeket. Pierre-Etienne Wolff tanítványának a következőket írta: „*Két hete immár, hogy szellemem és ujjaim úgy dolgoznak, mint két megszállott - Homérosz, a Biblia, Plátó, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber mind itt vannak körülöttem. Tanulmányozom őket, medítálok fölöttük, őrzöngve habzsolom őket; ráadásul 4-5 órát gyakorolok (terceket, szexteket, oktávokat, tremolókat, hangisméltéseket, kádenciákat stb.)*” (Walker, 1986.190.p). A mondat különleges értelmet ad Liszt látásmódjának. Nem az üres léleknélküli skálázás és egyéb technikai feladatok adják a virtuozitást, ehhez nagyon fontos a lélek edzése, a sok olvasás és a mesterművek tanulmányozása. Liszt célja nemcsak a saját virtuozitásának fejlesztése, hanem egy új zongorarepertoár létrehozása. Ennek első darabja a *La clochette* fantázia, melynek későbbi átdolgozása a *La campanella*.

Liszt Czerny tanítványaként korán megismerkedett e műfajjal. A bécsi tanulmányok után Liszt apjával Párizsba ment. Főleg Liszt Ádám leveleiből tudunk erre az időszakra következtetni. Lisztet felkérték 1824-ben a *Don Sanche* opera komponálására, melyet másfél év után be is mutattak. Közben apja számos hangversenyt szervezett fia számára Párizs után Angliába is eljutottak. Közben több zongoradarabot is komponált Erard zongoragyáros számára: *Allegro di Bravura*, *Rondo di Bravura*, továbbá *Variáció sorozatot Rossini témájára* (Walker, 1986.126.p). Walker utal arra, hogy Lisztet már korán érdekelték az etűdök is. Liszt saját visszaemlékezése szerint 13 éves volt, amikor elkezdett dolgozni ezeken a darabokon (Walker, 1986.139.p).

Liszt egy 48 darabból álló sorozat elkészítését tűzte ki célul, amelyből 12 etűd készült el. Az első kiadás 1826-ban Marseille-ben látott napvilágot a Boisselot & Fils Kiadónál op. 6 számmal. Az etűdöket Liszt Lydie Garella hölgynek ajánlotta. Ezt követően valószínűleg még ebben az évben vagy a következő év elején megjelent Párizsban is a Dufant & Dubois és az

Aulagnier kiadóknál. Németországban Lipcsében 1838 vagy 1839-es évben jelent meg a Hoffmeister kiadónál op. 1. számmal. Mivel Németországban ez volt az első Liszt publikáció, ezért kapta az op. 1. számot. (Sulyok-Mező, Z-12903. XI.p). Magyarországon Zempléni Kornél rendezte sajtó alá, minden darabhoz külön magyarázatot írt. Az 1952-es kiadás 12 etűd zongorára címmel az Editio Musica Budapest kiadásában jelent meg op. 1. számmal. A későbbi kiadások op. 6. számmal jelentek meg. Zempléni Kornél a darabokat nehézségi fokuk szerint 3 csoportra osztotta. Az első csoportba a legkönnyebbek kerültek: C-dúr, d-moll, Esz-dúr, Asz-dúr; a második csoportba az a-moll, B-dúr, Desz-dúr, b-moll; a legnehezebbek az F-dúr, g-moll, c-moll, f-moll (Zempléni, 1952. 1.p). Az etűdök hangnemi rendjében a C-dúrtól a b-mollig (Gesztúr, esz -moll kivételével) megszólal 6-6 etűd.

Liszt Párizs után Genfben ment. Az akkor alakult Genfi Konzervatóriumnak felajánlotta segítségét. Egy évig tanított, a 12 etűdöt átdolgozta, a 2. változat 1837-ben készült el. Az első sorozatból kihagyta a Desz-dúr etűdöt, helyette a korábbi változat transzponált és módosított Esz-dúr alakja került. (Hamburger,2011. 258.p.) A sorozatot egy új Esz-dúr darabbal egészítette ki. A második változat nem tartalmazott még címeket. A harmadik változat Transzcendens etűdök néven látott napvilágot Weimarban 1851-ben. A darabokat francia, angol, olasz nyelvű címekkel látta el. Az első darab C-dúr Preludio, a 2. és a 10. darab nem kapott külön címet. A 2. a-moll tempójelzése molto vivace, a 3. F-dúr Pastorale, a 4. d-moll Mazeppa, az 5. B-dúr Feux Follets (Lidércfény), a 6. g-moll Vision (Látomás), a 7. Esz-dúr Eroica, a 8. c-moll Wilde Jagd (Vadászat), a 9. Asz-dúr Ricordanza (Emlékezés), a 10. f-moll, a 11. Desz-dúr Harmonies du soir (Esti harmóniák), a 12. b-moll Chasse neige (Hófúvás).

A Transzcendens etűdöket a 6 Paganini etűd követte. A Csengettyűfantáziát követően 1838-ban készült el az első Paganini-Liszt sorozat a szülő hegedű capricciók nyomán (Hamburger,2011. 264.p). Paganini 24 caprice-t írt. A legújabb kutatások kiderítették, hogy Paganini Locatelli L'arte del violino darabjait tanulmányozta, amelyre egy levéltárban bukkant rá. Ezek voltak nagy hatással rá, amelyek inspirálták a capricciók megírására (Ormay, 1966.19.p). Főleg az első capriccio esetében mutatható ki ez a kapcsolat. Liszt a Paganini etűdök során 5 capricciót, valamint a h-moll hegedűverseny fináléjának témáját dolgozta fel, melyek különböző játékmódok gyakorlására is szolgálnak. Külön címet csak a 3. etűd kapott. Ennek a sorozatnak is több változata készült el.

Az első, g-moll etűd a tremolójátékot dolgozza fel. Ezt az etűdöt egy előjáték vezeti be, és egy utójáték fejezi be. A második etűd Esz-dúr, Paganini XVII. caprice átdolgozása. A 3. etűd gisz-moll, La Campanella, Paganini h-moll hegedűversenyének finálé témájára. Ebben az etűdben nagy ugrások, repetált hangok szerepelnek.

A 4. É-dúr etűd az I. caprice átdolgozása. Az 5. É-dúr, a Vadászat (La chasse) a IX. caprice átdolgozása. A hatodik etűd a-moll, 11 variáció Paganini XXIV. caprice-ra. (Hamburger, 2011. 251-252.p).

A hat Paganini etűdöt Három hangverseny etűd követte 1848 körül (Hamburger, 2011. 266. p). Az első megjelenés alkalmával három költői capriccio címet viselte. A darabok nem pedagógiai célzatúak, inkább improvizatív és költői látásmódúak. A három darab címet is kapott. Az első hangneme Asz-dúr, Il lamento (Panasz), a második f-moll, La leggierezza, a harmadik Desz-dúr, Un sospiro (Sóhaj). A darab indító harmonikus felbontása miatt ezt a darabot hárfa etűdnek is szokták nevezni. Az etűdök 1849-ben Lipcsében a Kistner kiadónál jelentek meg, ajánlásuk Eduard Lisztnek szól.

[https://hu.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1rom_hangverseny-et%C5%B1d_\(Liszt\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1rom_hangverseny-et%C5%B1d_(Liszt))

Liszt alkotóperiódusának harmadik szakaszában, 1863-ban jelent meg a Két hangversenyetűd. Megrendelésre készült Sigismund Lebert és Ludwig Stark zongoraiskolája számára. Az ajánlás Liszt egyik tanítványának, Dionys Prucknernek szól.

[https://hu.wikipedia.org/wiki/K%C3%A9t_hangverseny-et%C5%B1d_\(Liszt\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/K%C3%A9t_hangverseny-et%C5%B1d_(Liszt))

Az első etűd a Waldesrauschen (Erdőzsongás), hangneme Desz-dúr. A második etűd a Gnomenreigen (Manók tánca), fisz-moll. Ezt az etűdöt gyakran játszották Liszt tanítványai, akiket óvott a túl gyors tempótól.

A Technikai tanulmányokat Liszt szintén élete harmadik periódusában írta. Ebben az időben Itáliában élt, és Antonio Solfanelli teológiai tanárral történő beszélgetések, magyarázatok során a breviáriumot tanulmányozta. Majd két hónapra Grotta Mareba utaztak. Liszt délelőtt, mint diák a breviáriumot hallgatta, délután pedig a technikai tanulmányokon dolgozott. Zongora *nem* állt rendelkezésére. (Walker, 2015, 255. p).

Liszt fiatal korában napi 5 órát foglalkozott technikai tanulmányokkal, skálák, arpeggiók, trillák, tremolók, repetált hangok gyakorlásával. (Walker, 2015. 256.p). Ismerte Czerny: A kézügyesség iskolája és Clementi: Gradus ad Parnassum köteteit. Már ezekben a gyakorlatokban nagy szerepe volt az ujjak függetlenítésére, egyenrangúságráa való

törekvésnek. Liszt az 1868-ban elkezdett technikai tanulmányokban olyan eszközökre is rámutatott, amelyek az előző szerzőknél még nem jellemzőek. Így nagy szerepet szánt a nagy ugrásoknak, az ellenmozgásban történő ugrásoknak is, amelyet jól lehet kamatoztatni pld. a La Campanella tanulmányánál.

Liszt az előszóban a következőket írta: *Célszerű egyidejűleg gyakorolni az ujjakat, a hallást, értelmet és a mechanizmussal együtt tanulni a zenéhez szorosan hozzátartozó ritmust és dinamikát. Következésképpen ezeket az első gyakorlatokat a hangerő minden fokán játsszuk crescendo, a pianissimótól a fortissimóig és diminuendo a fortissimótól a pianissimóig.* (Walker, 2015. 254 p). Liszt a Schubart kiadóval állapodott meg a mű kiadására, de 9 évvel ezután sem volt kész a revideálással. Végül az első két kötet 1886-ban, Liszt halála után jelent meg.

A magyar kiadás Mező Imre nevéhez fűződik. (Mező, 1983) A Technikai tanulmányok 3 kötetes. A német, angol, magyar előszó összefoglalást ad a darabok keletkezéséről, és a kiadást gátló tényezők történetéről. Az első kötet bemutatja mindhárom kötet felépítését néhány ütem kottapéldával szemléltetve, amelyben jól látható, hogy az első kötet Liszt 1-6 füzetét, a második kötet a 7-12 füzetet, a harmadik kötet 12 „nagy etűdöt” foglal magában.

Az *első füzet* (Mező, 1983. 3. p.) az egyes ujjak erősítésére szolgáló gyakorlatokat tartalmaz. Ebben tartott akkordok mellett különböző ujjrenddel repetitív hangokat kell játszani, a ritmikát is változtatva. Ezt terc repetíció, oktávrepetíció, rotáció gyakorlatok, majd akkordtanulmányok követik.

A *második füzet* (Mező, 1983. 45.p.) előtanulmányokat tartalmaz a dúr és moll skálákhoz. C-d, D-E stb. először 1-2 ujjrenddel, majd az Esz-dúrtól kezdve 2-3 ujjrenddel. A Gesz-dúrtól kezdve 3-4 ujjrenddel, után a H dúr skála következik 3-4 ujjakkal, majd az A-dúr skálától 4-5 ujjal ajánlja a gyakorlatokat. Triolás beosztás C-D-E, D-E-F, E-F-G, 1-2-3 ujjrenddel, 2-3-4 és 3-4-5 ujjrenddel. Ez után tizenhatod értékben 1-2-3-4, 2-3-4-5 ujjrenddel. Ezt követik újra a repetíciós gyakorlatok C-C-C-C 2-1-2-1, 3-1-3-1, 4-1-4-1 ujjrenddel, 3-2-3-2, 4-3-4-3, 4-3-2-1 ujjrenddel Majd a jobb kéz és külön a bal kéz tágító ugrásokat előkészítő gyakorlata következik. Ezt követi a skála ujjrend és az akkordfelbontások.

A *harmadik füzet* (Mező,1983.77.p.) szext skálákat tartalmaz ellenmozgásban, melyeket a terc-skálák követnek. Érdekes a skálák váltott kézzel egy ujjal való gyakorlata.

A *negyedik füzet* (Mező, 1983, 101.p.) kromatikus skálákat tartalmaz, melyeket kromatikus gyakorlatok követnek két kézzel. Ezt azzal nehezíti, hogy minden negyedre még egy másik hangot, vagy akkordot kell játszani. A füzetet akkordzárlattal fejezi be.

Az *ötödik füzet* (Mező, 1983,123.p.) terc, kvart és akkord repetíciókat tartalmaz különböző ujjrenddel.

A *hatodik füzet* (Mező, 1983, 147.p.) dú,-moll, kromatikus terc skálákat, majd dúr, moll kvart és kromatikus kvart skálákat tartalmaz.

A kötetről részletes elemzést írt Ábrahám Mariann zongoraművész (Ábrahám, 1985).

Bartók Béla példaképe Dohnányi Ernő virtuóz zongoraművész. Bartók Dohnányi hatására választotta tanulmányai színhelyéül a budapesti Zeneakadémiát, ahol Thomán István, Liszt egykori tanítványa tanította. Már a zeneakadémiai tanulmányok során megismerkedett Liszt etűdjeivel. A fennmaradt meghívók tanúsítják, hogy a Paganini etűdöket játszotta szívesen. A fiatal Bartók első koncertjein játszotta saját darabjait is. A négy zongoradarab 1903 körül keletkezett, ajánlása Thomán Istvánnak szól. Ebből az első darab egy bal kézre írt etűdöt tartalmaz. Bartók ismerte Zichy Géza grófot, aki egy vadászbaleset révén elvesztette jobb karját, bal kézzel ellenben kitűnően zongorázott. A bal kezes darab keletkezésének ispirációjához ez a tény is közrejátszhatott. A Tanulmány balkézre c. kompozíciót Godowskinak és Koessler Jánosnak is bemutatta. *„Tegnap elvittem a balkezes szonátát Koesslernek. Meg volt elégedve; aszonta ez eddig a legjobb kompozícióm (?!), nincs kifogásolni valója sem a formát, sem a tartalmat illetőleg.* (Budapest, 1903. február 15.) (Ujfalussy, 1974. 41.p).

Bartók Nagyszentmiklóson az első önálló zongoraestjén mutatta be a Tanulmány balkézre és az Első ábránd c. darabokat. A négy darab sorrendben: Tanulmány balkézre, Első ábránd, Második ábránd és Scherzo. Kocsis Zoltán zenekarra is átdolgozta a Scherzot. 2021. november 6-án, Kocsis Zoltán halálának 5. évfordulóján is elhangzott a Kocsis Zoltán Emlékhangversenyen.

A Bartók Etűdök op. 18. (Sz.72, BB 81) magas technikai követelményeket támasztanak az előadóval szemben. Bartók a darabot az 1919-es szerzői estjén mutatta be.

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Et%C5%B1d%C3%B6k_\(Bart%C3%B3k\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Et%C5%B1d%C3%B6k_(Bart%C3%B3k))

Az etűdök különböző karakterű és tempójú tételeket tartalmaznak: Allegro molto, Andante sostenuto, Rubato-tempo giusto. Somfai László

tanulmányából tudjuk, hogy Bartók több etűdöt tervezett, de a kiadó oldalszámokban szabta meg a szerződést, így Bartók döntése az volt, hogy három etűdöt ír.

[http://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/SomfaiLaszlo Bartok_es_a_nagy_haboru.pdf](http://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/SomfaiLaszlo_Bartok_es_a_nagy_haboru.pdf) Bartók technikai gyakorlatokat a Mikrokozmosz néhány darabjához írt, amelyek a Mikrokozmosz függelék részében találhatóak.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy Lisztet és Bartókot az etűdök írása már tanulóeveikben is foglalkoztatta. Az első művek már közönségsikert alkottak. Az etűdök még a szerzők életében kiadásra kerültek, a technikai gyakorlatok sorsa ennél mostohább volt. Liszt esetében csak a szerző halála után jelentek meg. Ha az etűdök tovább élését vizsgáljuk, akkor megállapíthatjuk, hogy Liszt esetében rendszeresen megszólalnak hangversenypódiumokon, zenei versenyeken. Bartók etűdjeit is ismerik, de nehézségük miatt ritkábban szólalnak meg. Ellenben lemezfeltételen meg lehet hallgatni őket, tanulmányozásuk, hallgatásuk Bartók életművének részletesebb megismeréséhez járulnak hozzá.

Irodalom:

Ábrahám Mariann (1985): Liszt technikai tanulmányok. In: Parlando 1985/2, 19-26. p.

Bartha Dénes-Tóth Margit (szerk. 1965): Zenei lexikon I. kötet. Zeneműkiadó Vállalat Budapest 586.p.

Hamburger Klára (2011): Liszt Ferenc zenéje. Balassi Kiadó Budapest

Mező Imre (szerk. 1983): Liszt: Technikai tanulmányok zongorára. Editio Musica Budapest

Ormay Imre (1966): Niccolò Paganini életének krónikája. Zeneműkiadó Vállalat 1966. Bp. 19. p.

Ujfalussy József (1974):

Bartók breviárium. 2. kiad. 1974. 41. p.

Walker, Alan (1986): Liszt Ferenc. A virtuóz évek. Zeneműkiadó Budapest 1986 139.p.

Walker, Alan (2015):

Liszt-reflexiók. L'Harmattan France Párizs

Zempléni Kornél (1952):

Liszt 12 etűd op.1. Editio Musica Budapest

<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/e-e-2529E/etud-28C1C>
letöltés ideje 2021. 11 13.40

https://hu.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1rom_hangverseny-et%C5%B1d (Liszt) letöltés ideje: 2021.11.13.50

https://hu.wikipedia.org/wiki/K%C3%A9t_hangverseny-et%C5%B1d (Liszt)2021.11. 14.00

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Et%C5%B1d%C3%B6k_\(Bart%C3%B3k\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Et%C5%B1d%C3%B6k_(Bart%C3%B3k))
letöltés 2021. nov. 11 13.34

[http://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/SomfaiLaszlo Bartok es a nagy haboru.pdf](http://zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/SomfaiLaszlo_Bartok_es_a_nagy_haboru.pdf) letöltés 2021. november 11. 13 35.

Ránki Katalin

BARTÓK ÜNNEPLÉSE KAPCSÁN

Egész ország ünnepel,
Tele a zenei élet veled.
Mégis hiányzik a lényeg.
Ki tudná ezt elmondani?
Csak a szerző teheti
Szobor, plakát, emlékezés
Írás, beszéd, portré kevés,
A „mandarinod” idegen.
A „Concertod” közkinccs gyönyörű.
Az eszencia elillant,
Lábjegyzetté vált a hang.
Allegroból andante lett,
Mandarinból gyümölcslet préselnek.

2007. július 10.

**KÖRÍTÉS A LÉNYEG MELLÉ, ÜRÜGY „BARTÓK BÉLA ÜNNEPLÉSE
KAPCSÁN” c. VERSHEZ**

Születtem Budapesten 1941. július 12-én. Szerencsém volt az indulással, mivel zeneszerző családjának lettem első palántája. Életemet és élményvilágomat a legnemesebb zene világította és melegítette. Apám, Ránki György egyik fő műve „Az ember tragédiája” című misztérium opera. 1970. december elsején mutatta be a Magyar Állami Operaház Erdélyi Miklós és Oberfrank Géza vezényletével a közönség megnyilvánuló tetszését bizonyító tapsorkántól visszhangozva. Humanista lévén életművében sokoldalú tehetségét, humorát, drámai érzékét többszörösen érezte.

Úgy érzem, hogy Apu csak tiszta forrásból merített (Bartók vezérmotívuma) az igazmondás terén méltón fejezte ki művészi meggyőződését. Pld.: Az ember tragédiája, Pomádé király, Muzsikusz Péter kalandjai Hangszerországban, az 1514, a Cirkusz c. balett, Első vonósnyegyes.

Imádom a természetet, ugyanakkor az urbánus kultúra szabta meg pályámat. A szabadidő eltöltésének különböző módja: olvasás, zenehallgatás, koncert, kiállítás, mozi, ismeretterjesztő előadás. A zene szerepe elsőrendű volt és lesz is életemben. Korán magamba szívtam a legnemesebb gondolatok és érzések eszenciáját. A kommunikációs

vágyam diktálta a nyelvtanulást. A vágy teljesülni látszott. A nyelvtanulásom állomásai Párizs, London, Perugia, Barcelona. Kapcsolatépítési vágyam meghozta gyümölcsét. Műfordítás, versek, egy szó mint száz: a kis patak elérte a tengert és belefolyt.

Tempo című versem - a Kláris folyóirat 2012.12. számában jelent meg - a zene nyelvére utal (legato, giusto, allegro, andante). Átjárja a dallam, az összhangzat a verseimet. Igyekszem megadni a képletét, a zenéjét. A „Románok szöveg nélkül”, „Paul Verlaine”, a Palackposta c. kötetben található.

Búcsúzóul hadd koronázza az 1987. október 30-án, péntek este 8 órakor Ránki György születésnapjára szerzői estje a Fészek Művészklubban. Itt hangzott el ősbemutatóként az első vonósnégyes Bartók emlékére (1985), előadta a Bartók Vonósnégyes. Ezen esemény is motivált arra, hogy később megszületett a „Bartók ünneplése kapcsán” c. versem.

**KIVÁLÓ ZENEPEDAGÓGUSOK, ZENEMŰVÉSZEK, ZENEI
SZEMÉLYISÉGEK A MAGYAR-SZLOVÁK KÖTÖDÉSEK
TÜKRÉBEN ÉS AKTUÁLIS ÉVFORDULÓIK**

Bevezető

Jelen tanulmány abból az apropóból született, hogy tiszteletünket és hálánkat fejezzük ki azon személyiségek, alkotóművészek előtt, akik felbecsülhetetlen értékű eszmei és művészi örökséget hagytak az utókor számára, továbbá valamilyen módon kötődtek a mai Szlovákia területéhez, vagyis a Felvidékhez. Némelyek ezen a vidéken születtek, itt töltötték gyermek-és ifjúkorukat, itt dolgoztak, alkottak, éltek, még ha csak időszakosan is.

A tanulmány kulturális és művészi üzenetét az a fontos tény is emeli, hogy az aktuális kalendáriumi évben – tehát 2021-ben, illetve a közelmúltban – azaz 2020-ban, és a közeljövőben – azaz 2022-ben a bemutatott személyiségek születésének vagy halálának kerek évfordulója kerül felelevenítésre. Minderre példa *Erkel Ferenc, Liszt Ferenc, Thern Károly, Kéler Béla, Bartók Béla, Kodály Zoltán, Németh István László, Szíjjártó Jenő, Dobi Géza*. Az ő életükből és munkájukból vázoljuk fel és emeljük ki azokat a tényeket, momentumokat, amelyek a Felvidékkel, ill. a mai Szlovákia területével kapcsolatosak.

ERKEL FERENC (1810 – 1893)

Erkel Ferenc a magyar nemzeti opera megteremtője, Kölcsey Ferenc Himnuszának megzenésítője, a 19. századi Pozsony kulturális életének is kiemelkedő alakja volt.

- A híres zeneszerző, pedagógus néhány évet Pozsonyban élt és alkotott
- 2020-ban emlékeztünk meg születésének 210. évfordulójáról

ERKEL Ferenc és a 19. századi Pozsony

Erkel Ferenc és családja élete, múltja Pozsonnyal hozható összefüggésbe. Tizenkét évesen került Pozsonyba, **ahol 1825-ig élt és tanult. Pozsony** 1830-ig a Magyar Királyság Koronázó városa volt, tehát Erkel még e jelentős időszak alkonyát élte itt meg. Középiskolai tanulmányait a híres Bencés Gimnáziumban végezte (ahol megközelítőleg fél évszázaddal később Bartók Béla is tanult). Zenei tanulmányokat,

vagyis kompozíciót és zongorajátékot a kiváló zenésznél, zeneszerzőnél, tanárnál, a morvaországi származású [Henrik Klein](#)nél tanult.¹

Erkelt pozsonyi tartózkodása alatt a zenei és zongoratanulmányok mellett életre szóló felejthetetlen hatások, élmények érték. Gyakran orgonált a Notre Dame zárda miséin, feltehetőleg ugyanazon az orgonán, melyen több mint fél évszázaddal előbb Vilmos dédapja. Rendszeres látogatója volt a pozsonyi operának is. Itt hallotta az operairodalom kiválóságait, valamint a magyar [verbunkos](#) ünnepelt virtuózának, [Bihari Jánosnak](#) a hegedűjátékát is. Tizenhét évesen fejezte be pozsonyi tanulmányait, ahonnan Kolozsvárra költöztek.

Erkel Ferenc Pozsonyba két évtizeddel később, már elismert zenész, karmester, zeneszerzőként tért vissza, pontosan két alkalommal. Előbb 1844-ben, amikor a Nemzeti Színházban két operáját vezényelte, a Báthory Máriát és a Hunyadi Lászlót. A második és egyben utolsó alkalomra 42 évvel később került sor, pontosan 1886. szeptember 22-én. E napon adták át Pozsonyban a Városi Színházat (a mai Szlovák Nemzeti Színház történelmi épülete). Ezen apropóból került sor Erkel Ferenc Bánk bánjának ünnepi pozsonyi bemutatójára, a budapesti Filharmóniai Társaság előadásában. Az első felvonást maga a szerző, [Erkel Ferenc](#) vezényelte. A rendezvényen részt vett a teljes magyar kormány, Tisza Kálmán miniszterelnökkel az élen, és Jókai Mór is tiszteletét tette. Az előadást követően a 76 éves Erkel Ferencet ünnepélyes keretek között kitüntették, valamint babérkoszorúval jutalmazták, amelyet Karl Merger, a város polgármestere adott át.

Erkel Ferenc nevét és alkotómunkásságát fia, László folytatta Pozsonyban, aki több mint húsz évig élt, alkotott, tanított e városban. A 19. századi Pozsony Erkel Ferenc személyét és művészetét olyannyira értékesnek találta, hogy nevével illettek egy utcát Pozsony egyik előkelő részében. Az utcanévet az első világháború végéig ismerték és használták Pozsonyban.

LISZT FERENC (1811 – 1886)

Liszt az alkotó Zseni, a művelt és felkészült Művész, a segítőkész és nagylelkű Kolléga, a humorral és lelki-érzelmi gazdagsággal megáldott Ember, aki gazdag örökséget hagyott a korabeli Pozsony és az utókor számára.

¹ **Klein Henrik** (1756 – 1832): zeneszerző és pedagógus. Pozsonyba aránylag fiatalon költözött, ahol a Notre Dame zárda zenetanítója lett. 1796-tól a pozsonyi fő-nemzeti iskola rendkívüli zenetanára volt. Kiváló tanítványai sorában található Erkel Ferenc is.

- A világhírű zongoraművész, zeneszerző, pedagógus, több alkalommal szerepelt Pozsonyban és magánjellegű látogatásokat is tett
- 2021-ben emlékezünk születésének 210. évfordulójára és halálának a 135. évfordulójára

LISZT Ferenc, az előadóművész, a karmester, a zeneszerző, az ember Pozsonyban

Liszt Ferenc életének és alkotómunkásságának egyes mozzanatait is a korabeli Pozsony zenei életéhez kapcsolódnak. Zongoraművészi pályájának kezdete épp e városhoz kötődik. A kilencéves „csodagyerek” 1820. november 26-án gróf Eszterházy Miklós és a pozsonyi főnemesség előtt mutatta be kivételes tehetségét. Zongorajátékát és improvizációs tehetségét a Pressburger Zeitung hasábjain is méltatták. „... *rendkívüli felkészültsége, valamint gyors áttekintése a legnehezebb darabok előadását illetően, melyeket lapról való lejátszás céljából eléje tettek, általános csodálatot keltett és a legnagyobb reményekre jogosít.*”

A sikeres gyerekkori koncertje után tizenkilenc évvel később látogatott ismét Pozsonyba, immár ünnepest zongoravirtuózként. A város zenei életét összesen nyolc alkalommal gazdagította. Ebből hat hangversenyt zongoraművészi pályafutásának csúcspontján adott, majd kettőt életének utolsó időszakában.

Előbb 1839-ben, majd 1840-ben, három-három alkalommal szerepelt Pozsonyban. 1839-ben a Vigadó nagytermében adta hangversenyét, melyen Liszt művei mellett énekszámok is felcsendültek. E hangversenyek érdekessége, hogy Liszt a Pozsonyban élő és működő, nagy elismerésnek örvendő „zongorakészítő, zongoragyáros”, Schmidt Károly zongoráján játszott.² Ez azért figyelemreméltó, mert Liszt bravúros játéka egészen különleges igények elé állította a zongora mechanikáját, és Schmidt zongorái megfeleltek ennek az elvárásnak. A következő pozsonyi szereplésekre 1840. január 21, 22. és 26-án került sor. Az első hangversenyt a Megye-háza termében tartották, a másodikat Eszterházy Kázmér feleségének meghívására a család zenei szalonjában, a harmadik hangversenyt pedig „Nagy énekes és hangszeres koncert”-ként hirdették meg jótékonyági céllal a városi színházban, mely

² **Carl Schmidt, Schmidt Károly id.** (1794 – 1872): korának legismertebb zongorakészítőinek egyike. Pozsonyba 1822-ben költözött, és a Duna-utcai lakásában indította be a zongoragyártást. Megrendelői sorába olyan előkelő személyiségek tartoztak, mint pld. Zichy Ferenc gróf, Apponyi József gróf, Szirmay bárónó, Kumlik zeneszerző és dirigens.

fergeteges sikerrel záródott. A hangverseny bevételét a pozsonyi Egyházzenei Egylet javára fordították.

Liszt következő koncertjeire több mint három évtizeddel később került sor, tehát életének utolsó időszakában. Előbb 1874-ben, majd 1884-ben, ismét a pozsonyi Egyházzenei Egylet közreműködésével. A Vigadóban 1874. április 19-én lépett fel szóló zongoraműveivel, kézzongorás felállásban sikeres hölgytanítványával Sophie Menterrel, továbbá az énekes műveknél zongorakísérőként közreműködött, valamint az egylet kórusa is fellépett. A hangversenyt nagyszabású fogadás, a „Liszt - bankett“ követte a Zöldfa étteremben. Lisztet e hangversenyén a pozsonyi Egyházzenei Egylet egy koszorúszalaggal ajándékozta meg, drapp selyem arany felirattal, a következő szöveggel: *Dem grossen Meister – der dankbare Pressburger Kirchenmusik – Verein 19. April 1874*.³

Liszt utolsó pozsonyi hangversenyére 1881. április 3-án került sor, ismét jótékonyági céllal, Pozsony szülöttének, Hummel Nepomuk János zongorista és zeneszerző emlékműve javára. Liszt hangversenyére a színházban került sor, Zichy Géza (zongora), Juhász Aladár (zongora), Kováts Fanni (ének), Irene Schlemmer-Ambros (ének) közreműködésével. A hangverseny végén Liszt *Rákóczi-indulója* hangzott el háromkezes átiratban Zichy Gézával közösen.⁴ A hangversenyt ismét ünnepi fogadás követte. Másnap Kozics műtermében megörökítették Liszt képét (egyedül és Zichy Gézával közösen). Ez volt Liszt utolsó pozsonyi hangversenye.

Liszt szoros kapcsolatban állt a pozsonyi Egyházzenei Egylettel, amely kiemelkedően fontos szerepet játszott a város kulturális életében. Sikeres együttműködésüknek eredménye többek között az 1884-ben bemutatott *Magyar koronázási mise*. Ezt maga a szerző, Liszt vezényelte a színültig telt domban fergeteges sikerrel. Pozsony közönsége tehát Lisztet, a karmestert is megismerhette, életének és alkotókorszakának utolsó időszakában. További alkalommal személyesen vett részt műve bemutatóján, konkrétan az *Esztergomi mise* bemutatóján 1873-ban.

³ Ez a koszorúszalag megtalálható a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeumban, hasonlóképp a koncert utáni Liszt-bankettre szóló meghívó is.

⁴ **Zichy Géza** (1849 – 1924): gróf, zeneszerző, színműíró, 14 évesen egy vadászat során veszítette el jobb karját, de kivételes ambícióval és kitartással zongoravirtuózzá képpezte magát, "bal kézre". 1866-ban Pozsonyban lépett fel először félkezű zongorajátékával, nagy sikerrel. Mint „egykezes“ zongoraművész egész Európában ismert lett. A *Rákóczi induló háromkezes* átiratával Liszt őszinte tiszteletét és elismerését fejezte ki barátja és kollégája, Zichy Géza iránt.

A művészi tevékenységen kívül viszont Liszt több magánjellegű látogatást is tett. Így a Vrábeli családnál, a városi posta igazgatójának családjánál, Hailler püspöknél és az ismert könyvtárosnál Jan Nepomuk Batkánál. Személyesen részt vett kiváló növendéke, Hans von Bülow két koncertjén 1872 és 1882-ben, valamint Anton Rubinstein Pozsonyban adott hangversenyén 1885-ben.

THERN KÁROLY (Igló, Szepes vármegye, 1817 – Bécs, 1886)

Thern Károly a korabeli Szepesi vármegye kivételes tehetségű fiatal művésze.

- Zeneszerző, pedagógus, a 19. századi zenei élet egyik ismert szervezője és személyisége
- 2021-ben emlékezünk halálának 135. évfordulójára

THERN Károly, Igló szülötte korának népszerű zeneszerzője

Thern Károly zenész családból származott, mely családja Salzburgból került a korabeli Magyarországra. Nagyapja Thern Tamás orgona- és zongorakészítő volt a Szepes vármegyei Iglón, ahol Thern Károly született. Az ifjú Thern Miskolcon és Eperjesen tanult. Már tanulmányai során kitűnt tehetségével. Diákzenekarokat szervezett, melyek számára indulókat és táncdarabokat komponált.

Tanulmányai után tanítóként tevékenykedett, előbb egy leánynevelő intézetben, majd magántanárként. 1853-ban a [Nemzeti Zenede](#) tanárává választották, ahol 1864-ig volt a magasabb szintű zongorajáték és zeneszerzés tanára. Zeneszerzőként is sikereket ért el, pld. megzenésítette [Vörösmarty Mihály Fóti dalát](#) és több operát is írt, melyek a Nemzeti Színházban is bemutatásra kerültek. Így a *Gizul* (1841), a *Tihany ostroma* (1845), a *Képzelt beteg* c. vígopera (1855). Továbbá színpadi kísérőzenéket is komponált, mint pld. a *Peleskei nótárius* (1838), *Szvätöpluk* (1839).

Munkásságának egy része a pedagógiára összpontosult. Elismert tanári munkája mellett maradandó értékű pedagógiai műveket hagyott hátra, azon belül mindenekelőtt a zongora- és a kórusirodalmat gazdagította.

KÉLER BÉLA (Bártfa, 1820 – Wiesbaden, 1882)

„Élete végén is szeretett hazájára, valamint szülővárosára gondolt. Zenei hagyatékát Bártfára hagyta.“ (Balassa Zoltán)

- Zeneszerző, hegedűs, pedagógus, karmester, a 19. századi zenei élet egyik ismert reprezentánsa

- 2020-ban emlékeztünk meg születésének 200. évfordulójáról és 2022-ben lesz halálának 140. évfordulója

KÉLER Béla, Bártfa szülötte és büszkesége

Kéler Béla Bártfán (Bardejov) született 1820. február 13-án, a híres gyógyfürdő város főterén álló 41. számú házban, főnemesi család gyermekeként. Lőcsén, Eperjesen, Debrecenben tanult. Már fiatal korában megismerkedett a zenével, de szülei kívánságára jogot tanult. Húsz évesen végleg a zenének kötelezte el magát. Neves európai zenekarokban játszott és vezényelt, híres uralkodók tüntették ki. Számptalan sikert aratott Bécsben, Berlinben, Hamburgban, Londonban, Wiesbadenben, több száz zeneművével.

Kéler Béla Bártfa iránti szeretetét és tiszteletét egy zongoraművében is kifejezte, *Bártfai emlék* címmel, egy csárdás műfajában.

Szülőházát Bártfán 1906-ban domborműves emléktáblával jelölték meg, melyet Markup Béla készített. Ez a tábla megközelítőleg az ötvenes években bekerült a Sárosi Múzeum épületébe, és helyette egy kis táblácskát tettek fel „Vojtech Kéler hudobný skladate” (*ford. Kéler Béla zenszerző*) szlovák felirattal. 2012-ben, halálának 130. évfordulója alkalmából ismét visszahelyezték az eredeti táblát is. Így szlovák és magyar nyelven egyaránt olvasható és látható a személyiségére, életére emlékeztető emléktábla, és a személyiségét méltató megemlékezés. Kéler Béla műveit szinte állandó jelleggel tűzik műsorra Bártfa történelmi helyszínein, ill. a bártfai gyógyfürdő környékén, mindenekelőtt a kulturális nyár rendezvényeinek keretén belül.

BARTÓK BÉLA (1881 – 1945)

„Az én igazi vezéreszmém, a népek testvérré válásának eszméje, a testvérré válásé minden háborúság és viszály ellenére.” (Bartók Béla)

- Népzene kutató, pedagógus, zeneszerző; életének néhány évét, ill. egyes időszakait a mai Szlovákia területén töltötte (tanulmányok, népzene gyűjtés, hangversenyzés, családi kapcsolat)

- 2021-ben emlékezünk születésének 140. évfordulójára

BARTÓK Béla élete és gazdag alkotótevékenysége a mai Szlovákia területén

Bartók Bélát Szlovákiához számos kapcsolat fűzte családi, baráti, művészi és népzene kutatói szempontból egyaránt. Édesanyja Bartók Béláné, született Voit Paula családja a régi pozsonyi családok közé

tartozott, valamint második felesége, Pásztor Ditta is Rimaszombatból származott.

A Bartók család Pozsonyban először 1892-ben telepedett le, majd egy év megszakítás után 1894-ben Bartók a pozsonyi Királyi Katolikus Gimnázium diákjaként végezte középiskolai tanulmányait, itt érettségizett 1899-ben. Zongoraművészként Pozsonyban kilenc alkalommal szerepelt nagy sikerrel, ötször Kassán, kétszer Eperjesen, egy-egy alkalommal pedig Losoncon, Rimaszombatban, Komáromban.

A Liszt Ferenc Zeneakadémián szlovákiai tanítványokkal is foglalkozott. Itt említhetjük Albrecht Sándor, Gáfforné Magyar Ilonka, Németh István László (1945 után Németh-Šamorínsky) és Pásztor Ditta nevét.

Bartók a mai Szlovákia területén 1904-1918 között több mint negyven községben, Nyitra-, Komárom-, Hont-, Zólyom megyében, illetve a Garam folyó folyásának északi részén jegyzett le magyar és szlovák népdalokat, jelentős részüket fonográffal is. Rendszeres szlovákiai gyűjtéseit 1906-ban kezdte meg kisebb gömöri községekben.⁵ 1914 és 1918 között Bartók kizárólag szlovák népdalokra összpontosított, előbb a Hont megyében, majd Zólyom megyében, valamint Besztercebányáról elindulva a Garam völgyének falvaiban, követve a szlovák népi hagyományok és ősi kultúra irányvonalát, megismerve a szlovák népzene egyik legöregebb és egyben egyik legértékesebb rétegét, a „valach ősi pásztori kultúrát“. Szlovákia területén Bartók 1906-tól 1918-ig összességében több mint 3400 szlovák népdalt gyűjtött több mint 4000 szöveggel.

A szlovákiai népdalgyűjtésének eredményeit tudományosan mindenekelőtt a *Szlovák népdalok* három kötetében dolgozta fel. E terjedelmes tanulmány a szerző halála után látott napvilágot. Az első kötet 1959-ben jelent meg, a második kötet 1970-ben, a harmadik kötet pedig több mint fél évszázaddal a szerző halála után, 2009-ben.

Az összegyűjtött népdalok Bartók kompozíciós munkájában is fontos szerepet kaptak. Szlovák népdalok forrásaira lelhetünk a *Négy szlovák népdalban* (1907, 1917-ből) a *Tizennégy zongoradarabban* (1908), a *Tíz könnyű zongoradarabban* (1908), a *Gyermekeknek 3. és 4. kötetében* (1908-1909), a *Falun* c. kórusműben (1924), a *44 Duóban két hegedűre* (1931). Szlovákiai magyar dallamok azonosíthatók a *Tizenöt*

⁵ Itt ismerkedett meg a szlovák népzene jellegzetes modális hangsoraival, így a líd és a mixolid hangsorokkal, amelyek később zenei nyelvének egyik jellegzetes vonásává váltak.

magyar parasztdalban (1914-1918), a *Gyermekeknek 1. és 2. kötetében* (1908-1909), a *Húsz magyar népdalban* (1929).

KODÁLY ZOLTÁN (1882 – 1967)

„Az ének szebbé teszi az életet, az éneklők másokét is. Nem sokat ér, ha magunkban dalolunk, szebb, ha ketten összedalolnak. Aztán mind többen, százan, ezren, míg megszólal a nagy Harmónia, amiben mind egyek lehetünk. Akkor mondhatjuk majd csak igazán: Örvendjen az egész világ.”
„Legyen a zene mindenkié!” (Kodály Zoltán)

- Népzene kutató, pedagógus, zeneszerző, a mai Szlovákia területén töltötte gyermek- és ifjúkorát, valamint e területen értékes népzene gyűjtést és kutatást végzett

- 2022-ben emlékezünk meg születésének 140. évfordulójáról

KODÁLY Zoltán és a mai Szlovákia

Kodály Zoltán három évesen került Galántára és nagy hatást gyakoroltak rá az itt töltött évek. Mindenekelőtt iskolatársai, a „mezítlábas pajtások”, akiknek a *Bicinia Hungaricát* ajánlotta 1937-ben. A Kodály család hét évet töltött Galántán, majd 1892-ben Nagyszombatba költöztek, ahol a nagyszombati Érseki Főgimnázium diákjaként folytatta tanulmányait. Itt kötött barátságot *Mikuláš Schneider-Trnavský* szlovák zeneszerzővel, itt kezdte meg zenei tanulmányait, és itt születtek meg első ifjúkori kompozíciói is, mint pld. az *Ave Maria* énekre és orgonára, *Stabat Mater*, *Nyitány d-moll*.

Kodály a mai Szlovákia területén jelentős népdalgyűjtő munkát folytatott. Felvidéki népzene gyűjtéseit 1905-ben kezdte Mátusföldön és folytatta egészen 1918-ig, bejárva többek között Nyitra, Hont, Gömör vidékét. A 15 év alatt megközelítőleg 2000 magyar és 140 szlovák népdalt gyűjtött. A felvidéki gyűjtés hatására jelent meg három írása az *Etnographia* c. folyóiratban a *Mátusföldi gyűjtés*, *Zoborvidéki népszokások*, *Pótlék a Zoborvidéki népszokásokhoz* címmel.

Az összegyűjtött népdalok hatással voltak zeneszerzői munkájára is. A Szlovákiában gyűjtött népdalok jelentős részét Kodály vokális műveiben dolgozta fel, mint pld. a *Magyar népdalokban* (1906), a *Két Zoborvidéki népdalban* (1908), a *Mátrai képekben* (1931), a *Három gömöri népdalban*, a *Gömöri dalban* (1940). További jelentős zenekari műve a *Galántai táncok*, amelyet a „híres galántai cigánybanda és Mihók primás” művészetének hatására írt 1933-ban.

Az 1930-as évektől a volt Csehszlovákia magyarlakta területein Kodály kórusművészete nagy elismerésnek örvendett. Kodály zenei üzenetének népszerűsítésében a *Kodály Napok kórusfesztivál*, ill. a *szlovákiai magyar felnőtt énekkarok országos minősítő verseny*e játszott (1969-től) és játszik mai napig is meghatározó szerepet.

NÉMETH ISTVÁN LÁSZLÓ (Somorja, 1896 – Pozsony, 1975)

*Bartók Béla művészetének, alkotó-
munkásságának, zenei üzenetének tisztelője,
népszerűsítője, terjesztője.*

- Pedagógus, zeneszerző, orgonista, a *Bartók Béla Dalegyesület* alapítója
- 2021-ben emlékezünk születésének 125. évfordulójára

NÉMETH István László, Bartók Béla növendéke és művészetének elhivatott propagátora

Németh István László, szlovák nevén Štefan Németh-Samorínsky-ként ismert zeneszerző, orgonaművész, zenepedagógus. Előbb Budapesten, a Zeneakadémián tanult zongorázni, hegedülni és zeneszerzést, majd Bécsben végzett zongora- és orgonaszakon (1923). Tanári oklevelet Budapesten szerzett (1924). Bartók növendéke a Zeneakadémia zongora szakán volt az 1920/1921-es tanévben.

1921 és 1942 között a pozsonyi Városi Zeneiskola tanáraként dolgozott, 1921-1953 között pedig a Szt. Márton-dóm orgonistája volt. A második világháború után a pozsonyi Zeneművészeti Főiskola oktatója, docense. A felvidéki magyar zenei élet kiemelkedő személyisége, intenzíven tevékenykedő alakja. Karnagya volt a *Toldy Kör* férfikarának, a későbbi *Bartók Béla Dalegyesületnek*, amely nevet a kórus 1931-ben vette fel. Az ünnepélyes „névadó” hangversenyre 1932. január 27-én került sor Pozsonyban, a Kormánypalotában, a dalegyesület és Bartók Béla közös szereplése keretén belül. A rendezvény gazdag sajtóvisszhangnak is örvendett. A Híradó hasábjain a következő szavakkal értékelték e rangos rendezvényt: „*A múlt évben véglegesen megalakult Bartók Béla Dalegyesület szerdán este tartotta meg Bartók Bélának, az új magyar zene európai reprezentánsának közreműködésével bemutatkozó hangversenyét. Az új egyesület Bartók szellemében kíván működni, az új magyar zeneművészetet propagálja, az igazi zenekultúrát akarja ápolni és terjeszteni, hogy a magyar közönség igényeit fokozza, ízlését nevelje [...]*”

Németh István László zeneszerzőként is termékeny volt, száznál több egyházi, ill. vokális, szóló- és kórusművet írt. Az 1950-es évektől különböző szlovákiai magyar együttesek számára is komponált, mint pld.

a *Népes*, az *Iffjú Szivek*, a *Csehszlovákiai Magyar Tanítók Központi Énekkara*.

A szlovákiai magyar zenekultúra mérlege (tan., 1941) szerzője, valamint ismert a *Zongoraművek gyermekek részére* c. pedagógiai célú kötete, melyben a következő ciklusai kaptak helyet: *A kis kezdő, 14 apró zongoradarab* (1952), *Három darab zongorára* (1958), *Iffjúság részére, 20 szlovák népdalfeldolgozás zongorára* (1950).

SZÍJJÁRTÓ JENŐ (Gölnicbánya/Gelnica, 1919 – Pozsony, 1986)

„Szíjjártó Jenő zeneszerző, zenei rendező és karnagy kétséget kizáróan a XX. század derekának kiemelkedő, a felvidéki magyarság zenei műveltségét meghatározó személyisége.“
(Dunajszky Géza)

- Zeneszerző, népzene gyűjtő, karvezető, a 20. századi szlovákiai magyar zenei élet kiemelkedő szervezője, személyisége
- 2021-ben emlékezünk halálának 35. évfordulójára

SZÍJJÁRTÓ Jenő, a felvidéki magyarság meghatározó személyisége, a kodályi örökség hiteles folytatója

Szíjjártó Jenő 1919. július 17-én született Gölnicbányán (Gelnica), a három nemzetiség (németek, szlovákok, magyarok) lakta bányavárosban. Zenei tehetségét vallomása szerint édesanyjától örökölte. Zenei szakképzést a pozsonyi Állami Konzervatóriumban szerzett, majd Budapesten a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán tanult zeneszerzés és zongora szakon.

Alkotómunkássága nagyon gazdag. Több szlovákiai magyar együttes alapítója és karnagya, mint a [Népes](#) (1953), az *Iffjú Szivek* (1955), a *Csehszlovákiai Magyar Tanítók Központi Énekkara* (1964), mai nevén *Szlovákiai Magyar Pedagógusok Vass Lajos Kórusa*. A Csehszlovák Rádió pozsonyi zenei szerkesztője 1951-1954 között, majd 1954-1984 között a Népművelési Intézet szakelőadója, később pedig a Szlovák Rádió zenei rendezője volt.

Kodály Zoltán és Bartók Béla példáját követve a népdalgyűjtéssel is behatóan foglalkozott. 27 községben több mint 500 népdalt jegyzett le. Kórusműveket, dalokat komponált különböző együttesek – köztük az *Iffjú Szivek* – számára. Művei közül kiemelendő az *Ág Tiborral* közösen készített *100 szlovákiai magyar népdal* (1958), *Az anyai szó* kórusgyűjtemény (2007), *Virágok vetélkedése* (válogatás népzenei gyűjtéséből, 2001, 2008), *Megzenésített gyermekversek* (2007).

Munkáját, tevékenységét számos kitüntetéssel ismerték el. *Életműdíj* a Szlovák Köztársaság Kulturális Minisztériumától (2005), a *Magyar Kultúra Lovagja* (2007), a *Magyar Örökség Díja* (2014). Szíjjártó Jenőről dokumentumfilm készült *Zene és lélek* címmel 2008-ban, valamint emlékezete megőrzésére *Szíjjártó Jenő Művészi Öröksége Egyesület* alakult. Tóth Árpád 2012-ben könyvet írt munkásságáról „*Mert törvény az anyai szó, gravitáció*” címmel.

DOBI GÉZA (Gúta, 1937 – Komárom, 2011)

„A komáromiak által nagyra becsült és tisztelt felvidéki zeneszerző, hegedűművész, zenepedagógus, a Pro Urbe díjas Dobi Géza 2017. március 26-án lett volna 80 éves. Gazdag életműve, munkássága példaértékű.“ (Keszegh Margit)

- Pedagógus, zeneszerző, a felvidéki és a komáromi zenei élet egyik kiemelkedő alakja, szervezője
- 2021-ben emlékezünk halálának 10. évfordulójára

DOBI Géza 1937. március 26-án született. Alapiskolai tanulmányait Gútán végezte, majd Csehországban folytatta zenei tanulmányait. Előbb a pilzeni konzervatóriumban, majd pedagógiai szakon tanult, hegedűművészi diplomáját pedig Pozsonyban szerezte a Zene- és Drámaművészeti Főiskolán 1967-ben.

1959-ben kezdett tanítani a Komáromi Művészeti Népiskolában (mai Művészeti Alapiskola – „Zeneiskola“), amelyben sikeres hegedűtanárként dolgozott mintegy ötven éven keresztül. 1977-ben nevezték ki az intézmény igazgatójának. 2009-ben vonult nyugdíjba. Dobi Géza vezetésével alakult a helyi Csemadok mellett működő zenekar, amely a ma is sikeresen működő *Comorra Kamarazenekar* elődje volt.

Zeneszerzőként is tevékenykedett. Több mint harminc színházi zeneművet írt a Magyar Területi Színház részére (a mai Jókai Színház), valamint az Ifjú Szivek Dal- és Táncegyüttes részére. Kórusművek, saját gyűjtésű népdalfeldolgozások, és a „cseh-szlovákiai“ magyar költők általa megzenésített versek szerzője. Dobi Géza nevéhez fűződik a „*Martosi népdalok*” c. kompozíció (2001), vagy az ismert „*Üvegestánc*“ (1971).

Az ő feldolgozásában és a KT Kiadó gondozásában jelent meg a *A szlovákiai zenei élet magyar és magyar származású képviselői* c. könyv (2004), a *Magyar zeneszerzők lexikona tanulók számára* (2003), a *Felvidéki zeneszerzők életrajzi lexikona*.

„Az általa oly nagyra becsült zenei tudást, a magyar kultúra ápolásának kötelességét, a múlt értékeinek tiszteletét, továbbadásuk fontosságát hagyta az őt követő nemzedékre. Tartalmat és értelmet adott Kodály Zoltán azon gondolatának, miszerint „Akiben van tehetség, köteles azt kiművelni a legfelsőbb fokig, hogy embertársainak mennél nagyobb hasznára lehessen.” (Keszegh Margit)

Dobi Géza meg nem élt 80. születésnapja tiszteletére a Jókai Közművelődési és Múzeum Egyesület közösen a Gaudium Polgári Társulással „MINIATŰRÖK” címmel ünnepélyes emlékestet rendezett a komáromi Kultúrpalota dísztermében. A műsorban egykori komáromi tanítványai, ma neves művészek léptek fel, ezzel is tisztelegve Dobi Géza emléke, zenei és zenepedagógiai öröksége előtt.

Befejezés

Jelen tanulmányban azoknak az alkotóművészeknek az életéből, munkásságából foglaltunk össze fontos tényeket, amelyeknél kötődések, kapcsolatok fedezhetők fel a mai Szlovákia területével, vagyis a Felvidékkel. Így került bemutatásra *Erkel Ferenc, Liszt Ferenc, Thern Károly, Kéler Béla, Kodály Zoltán, Bartók Béla, Németh István László, Szíjjártó Jenő, Dobi Géza* alkotóművészetének, életének egy-egy szegmense.

A megemlékezés célját az a fontos tény is megerősíti, hogy az aktuális kalendáriumi évben, ill. a közelmúltban és a közeljövőben a prezentált alkotóművészek születésének vagy halálának kerek évfordulójához érkezünk. Ezeknek a személyiségeknek, művészeknek az eszmei üzenetét és művészi örökségét szeretnénk e tanulmány segítségével (is) feleleveníteni, népszerűsíteni és a következő generációknak tovább adni.

Irodalom:

BARTÓK, Béla:

Bartók Béla írásai. 1. Zeneműkiadó, Budapest, 1989

BÓNIS, Ferenc (szer.):

Magyar Zenetörténeti Tanulmányok [VI.] Erkel Ferencről és koráról. Budapest, 1995

BÓNIS, Ferenc (szer.):

Magyar Zenetörténeti Tanulmányok [VIII.] Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korokról. Budapest, 2001

ČIEFOVÁ, Martina:

Klavírne umenie v Bratislave v 19. storočí. PF UKF v Nitre, 2008

- CSANDA, Gábor és TÓTH, Károly szerk.:
Magyarok Szlovákiában. III. kötet. Kultúra (1998 – 2006).
 Fórum Kisebbségkutató Intézet. Somorja, 2006
- CSEHI, Ágota:
Bartók és a Felvidék. KomLapok, Komárom, 1994
- CSEHI, Ágota:
 Erkel és Liszt a 19. századi Pozsonyban: Emlékezés a két zeneszerző bicentenáriuma alkalmából. *Katedra.* Évf. 19, sz. 2 (2011), p. 12-13. ISSN 1335-6445
- D. NAGY, András:
Az Erkel család krónikája. Budapest, 2010
- DEMÉNY, János:
Bartók Béla levelei. Zeneműkiadó, Budapest, 1973
- DOBI, Géza:
A szlovákiai zenei élet magyar és magyar származású képviselői. KT Könyv- és Lapkiadó Kft. Komárom, 2004
- DUŠINSKÝ, Gabriel:
Hudobné dejiny siene bývalého župného domu, dnešnej budovy SNR. In: *Hudobný život*, 1984, roč. XVI, č. 10
- ELSCHEK, Oskar:
Bartók, Béla: Slovenské ľudové piesne I. SAV, Bratislava, 1960
- ELSCHEK, Oskar:
Za Zoltánom Kodályom. In: *Slovenská hudba*, 11, 1967, č. 4
- EŐSZE, László:
Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban.
 Zeneműkiadó, Budapest, 1982
- FABÓ, Bertalan:
Erkel Ferenc emlékkönyv. Budapest, 1910
- HERNÁDI, Lajos:
Bartók Béla, zongoraművész, pedagógus, ember. In: *Új Zenei Szemle*, 1953, sept., IV. 9
- HORVÁTH, Géza (szerk.):
A komolyzene szolgálatában. A szlovákiai magyar komolyzenei élet képviselőinek arcképcsarnoka. Szlovákiai Magyar Írók Társasága. 2014
- JONÁSOVÁ, Anna:
Hudba patrí všetkým. In: *Personálna bibliografia: Zoltán Kodály a Slovensko.* Okresná knižnica v Galante, Galanta 1982

- KEMÉNY, Lajos:
Az Erkel család pozsonyi származása. Nemzeti Kultúra,
Komárom, 1933
- KODÁLY, Zoltán:
Visszatekintés 1., 2. Zeneműkiadó, Budapest 1964, 1974
- KOL. AUTOROV:
Osobnosti európskej hudby a Slovensko. Bratislava, 1981
- KOLL. SZERZ.:
Liszt Ferenc Emlékmúzeum. Liszt Ferenc Zeneművészeti
Főiskola, Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont,
Budapest, 1986
- KONTÁROVÁ, Judita:
Zoltán Kodály a Galanta, 1992 – 2002. In: Personálna
bibliografia Zoltán Kodály a Galanta, 1992 – 2002. Galanta,
Galantská knižnica, 2002
- LEGÁNY, Dezső:
Liszt Ferenc Magyarországon. 1874 – 1886. Zeneműkiadó,
Budapest, 1986
- MALINKOVSKAJA, Anna Viktorovna:
Béla Bartók – pedagóg. VŠMU, Bratislava, 1985
- MELICHER, Alexander:
*O vzťahoch Mikuláša Schneidera-Trnavského k Zoltánovi
Kodályovi.* In: Západné Slovensko. 7. Vlastivedný zborník múzei
Západoslovenského kraja venovaný pamiatke Mikuláša
Schneidera-Trnavského. Bratislava, Obzor 1980
- MÉZES, Rudolf:
A zene összeköt – Hudba spája. In: Bulletin k výstave
Vlastivedného múzea v Galante, realizovanej v dňoch 20. 11. 2012
– 31. 3. 2013
- NÉMETH, Amadé:
Erkel Ferenc életének krónikája. Budapest, 1973
- NOVÁČEK, Zdenko:
Hudba v Bratislave. Opus, Bratislava, 1978
- NOVÁČEK, Zdenko:
Významné hudobné zjavy a Bratislava v 19. storočí. SVLP,
Bratislava, 1962
- POPÉLY, Gyula:
A pozsonyi Bartók Béla Dalegyesület. Akadémiai Kiadó,
Budapest, 1982

- RÁCHELA, Štefan:
O Zoltánovi Kodályovi a jeho nasledovníkoch. In: Prima, Levice, 2007. Roč. 15, č. 9 (26. 02. 2007)
- ŠTRBÁK PANDIOVÁ, Iveta:
Odkaz Bélu Bartóka na Slovensku v oblasti hudobnej interpretácie. Tribun EU, Brno, 2012. ISBN 978-80-970751-3-2
- ŠTRBÁK PANDIOVÁ, Iveta:
Odkaz Bélu Bartóka na Slovensku v oblasti hudobnej pedagogiky. Tribun EU, Brno, 2012. ISBN 978-80-971174-1-2
- SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš:
Úsmevy a slzy. Bratislava, OPUS 1981
- SOMFAI, László:
Bartók kompozíciós módszere. Akkord, Budapest, 2000
- SZALAY, Olga:
Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye. Akadémiai Kiadó, Budapest 2004
- SZÓRÁDOVÁ, Eva:
Historické klavíry na Slovensku – klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry. Scriptorium Musicum, Bratislava, 2004
- TAUBEROVÁ, Alexandra:
Ján Nepomuk Batka a jeho zbierka hudobnín. Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava, 1995
- VESZPRÉMI, Lili:
Zongoraoktatásunk története. Zeneműkiadó, Budapest, 1976
- WALKER, Alan:
Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek 1811-1847. Zeneműkiadó Budapest, 1986
- ZÁREČZKY, László:
Spomíname na Zoltána Kodály z príležitosti 100. výročia jeho narodenia. Kodály Zoltánra emlékezünk születésének 100. évfordulóján. Galanta : MsNV a OV Csemadok 1982

Horváth Barnabás

EMLÉKEZÉS A SZÁZ ESZTENDEJE SZÜLETETT SZŐLLŐSY ANDRÁSRA

Ebben a rövid írásban meg szeretnék emlékezni az idén 100 esztendeje született Szöllősy András Kossuth-, Erkel-, Bartók-Pásztory- és Széchenyi-díjas magyar zeneszerzőről, zenetudósról, aki a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja, valamint a Francia Köztársaság Művészeti és Irodalmi Rendjének parancsnoka is volt - számos más kitüntetéssel.

Szöllősy András 1921. február 27-én született a romániai Szászvárosban, Erdélyben. Szüleivel 1926-ban költöztek Kolozsvárra, ahol Csipkés Ilonánál kezdte zenei tanulmányait. Csipkés tanítása életre szóló hatást gyakorolt rá. Gimnáziumi tanulmányait a kolozsvári Református Kollégiumban végezte. 1939-ben Budapestre jött, de ekkor még nem döntött véglegesen a zeneszerzői pálya mellett. A budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem magyar-francia szakára iratkozott be, ahol 1943-ban doktori fokozatot szerzett. Ezzel párhuzamosan a Zeneakadémián zeneszerzést tanult. Először Kodály Zoltán növendéke volt, a második évtől azonban – Kodály nyugalomba vonulása miatt - Siklós Albert lett a tanára. Siklós halála után Viski János növendékeként fejezte be zeneszerzés tanulmányait. Közvetlenül a világháborút követően, 1947/48-ban ösztöndíjat kapott Rómába, ahol a Santa Cecilia Akadémián Goffredo Petrassi mesteriskolájába járt. Hazatérése után nem sokkal, 1950-től a Zeneművészeti Főiskola tanára lett, ahol Szabolcsi Bence és Bartha Dénes mellett tevékeny részt vállalt a hazai zenetudományi tanszék létrehozásában. 1991-ig oktatott az intézményben. Budapesten hunyt el 2007. december 6-án.

Gondolkodásmódjára és művészi hitvallására – saját elmondása szerint - három helyszín gyakorolta a legnagyobb hatást: Kolozsvár, ahol gyermekkorát töltötte és ahol a zenei alapokat kapta; a budapesti Eötvös Collegium, melynek szellemisége életre szóló hatást gyakorolt rá; és Róma, a Petrassinál folytatott tanulmányok, találkozása az római kultúrával és étellel.

Szöllősy András baráti köréhez tartozott Maros Rudolf, Ligeti György, Darvas Gábor és Halász Kálmán, akik vele együtt új utakat kerestek a magyar zeneszerzésben az 50-es 60-as évek fordulóján.

Szöllősy nem csak zeneszerzőként alkotott maradandó értékű műveket, hanem zenetudósként is jelentős a munkássága. Publikációkkal és bibliográfiákkal szolgálta a magyar zene két nagy mesterének, Bartóknak

és Kodálynak a kultuszát. Leginkább a Bartók-filológiában szerzett elévülhetetlen érdemeket. Elsőként írt életrajzot Kodály Zoltánról – még az 1940-es évek elején. Létrehozta Bartók műveinek könnyen kezelhető és számos nyelvre lefordított azonosító jegyzékét, amelyet „Sz” betűvel jelölnek, és amely ma is világszerte használatos.

Szóllósy András legfontosabb publikációi zenetudósként:

- *Kodály művészete*; Pósa Károly Könyvkereskedő, Bp., 1943
- *Bartók Béla válogatott zenei írásai*; összeáll. Szóllósy András, bev., jegyz. Szabolcsi Bence; Magyar Kórus, Bp., 1948 (*A zenetörténet kézikönyvei*, 3.)
- Szóllósy András: *Kodály-jegyzék 1953*
- Kodály Zoltán: *A zene mindenkié*; szerk. Szóllósy András, sajtó alá rend. Martos Vilmos; Zeneműkiadó, Bp., 1954
- *Bartók Béla válogatott írásai*; sajtó alá rend. Szóllósy András; Művelt Nép, Bp., 1956
- *Arthur Honegger*; Gondolat, Bp., 1960 (*Kis zenei könyvtár*, 16.)
- *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*; közread. Szóllósy András; Zeneműkiadó, Bp., 1966
- Bartók Béla műveinek jegyzéke (*Bibliographie der Werke Béla Bartóks*, 1972, magyarul 1976)

Zeneszerzőként is a magyar zenetörténet legjelesebb alkotói közé sorolhatjuk. Életműve – a színpadi kísérőzenéket, rádiójátékokhoz írt zenéket és filmzenéket nem számítva – nem tekinthető nagyterjedelműnek, de igen fajsúlyos, jelentős műveket tartalmaz. Bennük egy 20. század végi, nagy műveltségű, humanista alkotó tekint reánk, aki teljes mértékben benne élt a korszakban, melyben alkotásait létrehozta és aki zenéjével a ma élő embernek is üzen.

Főbb zeneművei:

zenekari művek

- III. Concerto – 16 vonóshangszerre 1968
- IV. Concerto 1970
- *Trasfigurazioni* – szimfonikus zenekarra 1972
- *Musica per orchestra* - In memoriam Zoltán Kodály – Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 100. évfordulójára 1972
- *Sonorità* - Goffredo Petrassinak 1974
- *Lehellet* 1975
- *Tristia per archi* (Maros-sírató) - Maros Rudolf emlékére 1983

- Canto d'autunno 1986

kamarazene

- Tre pezzi per flauto solo e pianoforte 1964
- Pro somno Igoris Stravinsky quieto 1978
- Vonósnégyes 1988
- Elégia – fúvósötösre és vonósötösre 1993
- Passacaglia Achatio Máthé, in memoriam – szólógordonkára és vonósnégyesre 1997
- Addio Kroó György emlékére – szólóhegedűre és vonós kamaraegyüttesre 2002

szólóhangszer

- Paesaggio con morti – zongorára, Frankl Péternek 1987

vokális zene

- Kolozsvári éjjel - énekhangra és fúvóskvintettre, Jékely Zoltán költeményére, 1955
- Nyugtalan ősz szólókantáta – bariton és zongorára, Radnóti Miklós versére 1955
- Töredékek – dalciklus mezzoszoprán hangra, fuvolára és mélyhegedűre 1985 (a szöveget a szerző állította össze Lakatos István költeményeiből)

kórusművek

- In Phariseos – vegyeskarra, 1982
- Fabula Phaedri – hat férfi szólistára 1982
- Planctus Mariae – női karra 1983
- Miserere 1984

színpadi mű

- Oly korban éltem én – balett 1963

filmekhez írt zenék - kivonat (összesen 31 filmhez írt zenét Szöllősy)

- Pesti háztetők 1961 (rendezte: Kovács András)
- Sodrásban 1963 (rendezte: Gaál István)
- Feldobott kő 1969 (rendezte: Sára Sándor)
- A fekete város 1971 (rendezte: Zsurzs Éva)
- Nyolcvan huszár 1977 (rendezte: Sára Sándor)

A felsoroltakon kívül Szöllősy András írt körülbelül 15 színházi kísérőzenét, többek között Vörösmarty, Móricz Zsigmond, Szophoklész, Plautus, Shakespeare és Brecht darabjaihoz, valamint 18 zenét különféle rádiójátékokhoz.

Szóllósy András zeneszerzői életműve és zenetudományi publikációi a magyar zeneművészet és zenetudomány megőrzendő, egyetemes értékei közé tartoznak. Zenéjének elsősorban hazai kutatója, Kárpáti János (1932-2021) mellett szerencsére fiatal kutatók is foglalkoznak életművével. Elég, ha csak kettőt említünk az utóbbi években róla készült disszertációk közül:

- Pálfi Csaba: *A halál és a gyász Szóllósy András műveiben.* LFZE doktori iskola 2017
- Balogh Máté: *Szóllósy András vokális művészete* LFZE doktori iskola 2018

A kortárs zene avatott tolmácsolói remélhetőleg a jövőben is szívükön viselik majd Szóllósy András zeneműveinek rendszeres megszólaltatását a koncerttermekben.

Felhasznált irodalom:

Kárpáti János: *Szóllósy András. Magyar zeneszerzők 4.* Mágus kiadó, Budapest 1999.

Kárpáti János (szerk.): *Szóllósy András. A magyar zeneszerzés mesterei.* Holnap Kiadó, 2005

Péter Éva

85 ÉVE SZÜLETETT SZABÓ CSABA ZENETUDÓS, ZENESZERZŐ, PEDAGÓGUS

Szabó Csaba zeneszerző, zenetudós, főiskolai tanár gazdag életművébe több alkalommal volt szerencsém betekíteni. Elsőként egyházzenei kutatásait ismerhettem meg, amikor az erdélyi református énekhagyomány írott forrásait vizsgálva, Orbán Sigmond 1766-os kéziratot énekeskönyvének pontos bemutatását, az **1999-ben** megjelent, *Erdélyi Magyar Harmóniás Énekek a XVIII. századból* című tudományos munkájában olvashattam. E művel Szabó Csaba elnyerte a Magyar Művészeti Akadémia Milleneumi Alkotóművészeti Pályázatán az Aranydíjat. A három kötet terjedelmű zenetudományi mű háromszáz faksimilét és azok zenei elemzését tartalmazza, mely a protestáns egyházi éneklés XVIII. századi többszólamú gyakorlatát bizonyítja. Szintén tanulmányaiból ismerhettem meg a szászcsávási harmóniás éneklés módját, az improvizált többszólamú éneklés szabályait, melyet népdalra, egyházi énekekre egyaránt alkalmaznak a falusi énekesek.¹ Szabó Csaba pedagógiai jellegű írásaiból én magam is sokat tanultam, ezeket ének-zene szakmódszertan órákon elemezzük a diákokkal.

Jelen előadásban az életrajzi adatok és az életmű rövid áttekintése után, Szabó Csabát a pedagógust mutatom be. Marosvásárhelyen, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben oktató tanárként lelkiismeretesen irányította az erdélyi magyar színjátszás ifjú generációinak szakmai nevelését. Élete utolsó szakaszában, Magyarországra költözve, a szombathelyi Berzsenyi Dániel Főiskola tanára volt.

Életrajzi adatok

Szabó Csaba a Maros megyei Ákosfalván született, 1936. április 19-én. Apjának, Szabó Lászlónak gőzmalma volt, így a család jómódban élt. Az elemi iskola első két osztályát Kecskeméten végezte, ahol anyai nagyszüleivel élt rövid ideig. Mikor visszakerült családjához, apja már

¹ A harmóniás éneklést bemutató legfontosabb tanulmányai: *A szászcsávási hagyományos harmónia és Új adatok a szászcsávási népi többszólamúságról*. In: Szabó Csaba: *Zene és szolgálat*. Kriterion könyvkiadó, Bukarest, 1980, 34-56. A jelzett helyen Szabó Csaba így összegzi a harmóniás éneklés lényegét: „...a szászcsávási és szilágysági népi többszólamúság a XVIII. századi diákos éneklés folklorizálódott változata; nem egyszerűen konzerválása, hanem annak élő formája. Szászcsáváson és Szilágyságban fejlett harmóniaérezéssel spontán módon alkalmazzák a harmóniás éneklés sajátos szabályait a kedvelt dallamokra.”

Erdőszentgyörgyön tevékenykedett, vízimalmot épített a Küküllőn. A kisváros gimnáziumában tanult, zongoraórákra is járt.

1949-ben, amikor megalakult Marosvásárhelyen a **Zenei Szakiskola**, annak tanárai tehetségkutató úton toborozták a diákokat. Így került Szabó Csaba Marosvásárhelyre. Ám a kizsákmányoló osztályhoz tartozó fiút, mivel apja malomtulajdonos volt, rövid időn belül elküldték az iskolából. Ő előbb inasnak állt a marosvásárhelyi Kultúrpalota hangszerjavító műhelyébe, majd tanító bátyja lett törvényes gyámja azért, hogy a Zenei Szakiskolában tanulhasson. **Tróznér** József zeneszerző, zenetanár növendéke volt,² zongorázni Erkel Ferenc dédunokájánál, Erkel Saroltánál tanult.

1953 és 1959 között a kolozsvári Gheorghe Dima Zenekonzervatóriumban, zeneszerzés szakon tanult. Két Kodály tanítvány irányította képzését: Jagamas János és Jodál Gábor. Ezt követően a marosvásárhelyi Székely Népi Együttesnél kezdte el munkáját, ahol karmesterként és zeneszerzőként tevékenykedett. Feladata volt a népdalok énekkari feldolgozása, zenekari meghangszerelése, valamint tánc és daljátékok komponálása.

1963-1987-ig a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet tanára volt, ahol zeneelméletet, zenetörténetet, a magyar beszéd ritmusa és hanglejtése című tantárgyat tanította. Tagja volt a Romániai Zeneszerzők és Zenetudósok Szövetségének, és vezetője a marosvásárhelyi tagozatnak 1979 és 1986 között.

1988-ban Magyarországra költözött családjával, a szombathelyi Berzsényi Dániel Főiskola tanára lett. **2003. május 23-án** bekövetkezett haláláig aktívan dolgozott a zenetudomány területén.

Az életmű

Zeneszerzőként dalok, kórusművek, kamaraművek, szimfonikus művek, misék, színpadi zenék alkotója. Angi István zeneesztéta véleménye szerint „*Szabó Csaba alkotásait már kezdetektől a népzene iránti vonzalom, anyanyelve szeretete és kora legújabb kifejező eszközeinek elsajátítása jellemzi.*”³ A teljességre való törekvés nélkül, megemlítek néhány példát a népzene ihlette művek közül. A

² Szabó Csaba így értékeli tanára munkáját: “A középiskolában Tróznér József jóvoltából az átlagosnál jóval többet tanultunk ellenponttanból... Hangszerelést is tanultunk hangszerismeret címen.” Lásd. Láng Gusztáv, *Arckép történelmi háttérrel*, In: *Üvegszilánkok között – Szabó Csaba emlékkönyv*, Cellissimo kiadó, Budapest, 2013, 11. (A továbbiakban rövidítve: *Üvegszilánkok között*)

³ *Üvegszilánkok között*, 75.

moldvai Pusztinán gyűjtött csángó népdalra komponálta nőikari kompozícióját *Kimennék a hegyre* címmel (1958). 1968-ban született *Csángó dalok a tatár fogságból* című kompozíciója, mely a marosvásárhelyi Ének- és táncegyüttes megrendelésére készült. A népzenei hangszerek, cimbalom, furulya, köcsögduda, kolomp jelenléte a művekben tükrözi a zeneszerző szoros kapcsolatát a népi kultúra jellegzetes kifejező eszközeivel. A cimbalom hallható több művében is: *Három csángó népdal szoprán-, tenorszólóra és népi zenekarra* (1957), *Az aranyszőrű bárány táncjáték* (1958), *Bokréta dalos táncos párosító* (1962), *A betyár balladája* (1966), *Csángó dalok a tatár fogságból* (1968). A furulya az *Üvegszilánkok között* című zenekarra írott variációsorozatban jelenik meg (1976). A mű érdekessége, hogy a furulyásnak játék közben dúdolnia is kell a játszott hangokat. A köcsögduda a *Conversation* című műben (1983), míg a kolomp a *Szvit szólógordonkára kolompokkal* című kompozícióban jelenik meg (1978).

Az anyanyelv szeretetét tükrözik Csokonai Vitéz Mihály, Ady Endre, Dsida Jenő, Farkas Árpád, Kányádi Sándor, Szilágyi Domokos, Áprily Lajos, Babits Mihály, Weöres Sándor, Illyés Gyula verseire épülő kompozíciói.⁴ Kísérőzenét írt Katona József, Arany János, Vörösmarty Mihály, Tamási Áron, Sütő András, Bajor Andor darabjaihoz.

Kora legújabb irányzatainak hatására megjelenik a tizenkétfokúság szeriális gondolkodásmódja *Öt dal Dsida Jenő verseire* című, szoprán szólóra és zenekarra írt művében, melyet 1969-ben komponált. Saját bevallása szerint „A 60-as években kialakítottam magam számára a Dsida Jenő expresszionista költeményeihez illő zenei nyelvezetet. A kompozíciós terv ez volt: központba állítani a költő közösségi líráját, azokat a verseit, amelyeket leginkább időszerűeknek éreztem (...) A zene összes hangjegyével a költeményekhez kötődik. Nem pusztá illusztrációja azoknak: szándékom szerint a költői képek transzformációja.”⁵A dodekafon szerkesztés tükröződik más műveiben

⁴ Csokonai vers az ihletője a *Tartózkodó kérelem* című, 1956-ban keletkezett dalnak; Ady-vers ihlette *Tánc az ós kajánáll* című zongoraművet (1953); Dsida költészete ihlette az *Öt dal Dsida Jenő verseire* című, szoprán szólóra és zenekarra komponált művet (1969), mellyel a szerző elnyerte a Romániai Zeneszerzők Szövetségének díját; Farkas Árpád verse ihlette a *Harangok* című művet, amint annak alcíme is tükrözi azt: *Recitativo és Arietta Farkas Árpád verseire* (1970). Hasonló ihletettségu művek: *Öt dal Kányádi Sándor verseire, baritonra és zongorára* (1979); *Tücsök és hangya – kísérőzene Szilágyi Domokos versére* (1982); *Három tavaszi dalocska Áprily Lajos verseire*, gyermek-szopránhangra és gordonkára (2001); *Töredékek Babits Mihály verseire* (2003); *Öt kis kórus Weöres Sándor verseire – gyermekkarra* (1971); *Rangrejtve. Négy kórusmű Illyés Gyula verseire* (1972)

⁵ *Üvegszilánkok között*, 77.

is, pl. a fuvola-zongorára írt *Sonata con ritmo di ballo* (1963), *Öt dal Kányádi Sándor verseire, baritonra és zongorára* (1979); *Énekek éneke* – férfikari műben (1972); valamint a *Közmondások. Négy tizenkétfokú kánon-ban* (1972).⁶

Különleges hanghatásokat keresve preparált zongorára írja a *Mikor Csíkból kiindultam* (1974), valamint a *Moving away – Távolodva*, nyolc variációból álló zongoraművet (1981). Újszerű hangzású a *Szonáta rézfúvósötösre és magnetofonra* (1975), valamint *Imák hegedűre, orgonára és magnetofonra* (1999) műve.⁷

Bartóki hatást vélnek felfedezni kompozisztikájában művei elemzői. Pl. a *Koncertdarab fagottra és zongorára* című műben (1957), Elekes Márta muzikológus szerint „A témaformálás ezen módja Bartók némely dallamára emlékeztet”.⁸ A *Rondo concertante hegedűre és zenekarra* című alkotásban (1961), Németh G. István zenetörténész véleménye szerint: „...a népdal közelségével, egyes hangrendszerbeli jellemzőivel, asszimmetrikus ritmusaival és főleg sodró lendületével, elementáris hatásával Bartók mintájára utal.”⁹ Műveinek teljes felsorolása olvasható a Szabó Csaba Nemzetközi Társaság honlapján.

Zenetudósként a népzene, zenetörténet, prozódia, zenetanítás kérdéseivel foglalkozott. Zenekritikái, recenziói, zenetudományi cikkei folyóiratokban, gyűjteményes kötetekben jelentek meg. Előadásokat tartott Erdélyben, Magyarországon, az Egyesült Államokban, Franciaországban. A *Művelődés* című folyóirat szerkesztő bizottságának is tagja volt. Kórustalálkozókat, szakmai tanfolyamokat szervezett zenetanároknak, karnagyoknak. 1977-ben megszerkesztette a *Zenetudományi írások* I. kötetét, ugyanabban az évben megjelent *Hogyan tanítsuk korunk zenéjét* című könyve, majd **1980-ban** a *Zene és szolgálat* című cikkgyűjtemény a Kriterion Könyvkiadó kiadásában. 1982-ben Budapesten, a Kodály szimpozionon *A magyar népzene öt-fokú hangsorai* című tanulmányát mutatta be.¹⁰ **1999-ben** jelent meg az

⁶ A négy kánon címe: 1. *Senkinek a szép szó nem szakasztja száját;* 2. *Szegény ember szándékát boldog Isten bírja;* 3. *Kis korszó nagy korszó torkomat újító, ruhám rongyosító;* 4. *Pereg a nyelve, mint a pergő rokka.*

⁷ Magnószalagról közvetített hang

⁸ Elekes Márta In: *Üvegszilánkok között*, 132.

⁹ Elekes Márta marosvásárhelyi muzikológus az *Üvegszilánkok között* című kötetben közölt műelemzése során (112-es lap) utal Németh G. István zenetörténész hangverseny beszámolójára, mely *Szabó Csaba elődei és utódai* címmel a www.fidelio.hu internetes oldalon jelent meg.

¹⁰ A felsorolt adatokat a zeneszerző feleségével 2016-ban folytatott beszélgetés, valamint a Szabó Csaba Nemzetközi Társaság honlapján olvashatók alapján jegyzem.

Erdélyi Magyar Harmóniás Énekek a XVIII. századból című tudományos munkája, mellyel elnyerte a szakma megbecsülését.

Szabó Csaba a pedagógus

A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet tanáraként zeneelméletet, zenetörténetet, a magyar beszéd ritmusa és hanglejtése című tantárgyat tanította. A színészképzés sarkalatos pontja a tiszta beszéd, a szavak szabályszerű hangsúlyrendjének betartását célzó oktatás. Nem csak gyakorlati órákon foglalkozott a kérdéssel, tanulmányban vizsgálta a nyelv és prozódia kérdéseit. A *hangzó nyelv* című tanulmányában bemutatja, mi a jó prozódia ismerve: „Zenének, nyelvnek és mozgásnak egyaránt meghatározója a hangsúly. Ebből adódik a jó prozódia alapvető követelménye: a szöveg és zene hangsúlyainak és ritmusának egyezniük kell.”¹¹ Népzenei és műzenei példákat idéz a jó prozódia bemutatására, ugyanakkor kitér a *szótörés* fogalmának magyarázatára¹² és szemléltetésére is. A szótörés elkerülésére a *magassági kiemelés* vagy *értelmi szinkópa* alkalmazását ajánlja, melynek lényege, hogy a súlyt a magasság pótolja. Rögtön feltárja az összefüggéseket is, honnan ered a megoldás: „...a zene a szótörések elkerülése érdekében alkalmazott magassági kiemeléseket is az élő beszéd-től tanulta.”¹³ A *Magyar Népzene Tára* I. kötetébe foglalt, nagy szekundot lépő mondókákat elemezve megállapítja, hogy „...az esetek többségében a hangsúlyos szótag a magasabbik hangon szólal meg.”¹⁴

Vizsgálja a hangzók hosszának kiejtését (a, e, á, é, i) irodalmi nyelvben és köznyelvben. Feltárja a különbségeket, majd zenei példákon keresztül illusztrálja a szöveg és a zene ritmusának egymáshoz való viszonyát. Vizsgálja a befejezett és befejezetlen közlés és a kérdés *hanglejtésének* dallamívét, lehajló vagy emelkedő hangközugrásának tágasságát. A gyermekdalok zenei motívumainak vizsgálata nyomán következtetéseket von le arra vonatkozóan, hogy mely motívumok kapcsolódnak össze befejezett közlésekkel és mely motívumok befejezetlen közlésekkel. A kérdő mondatok hanglejtése kapcsán megkülönbözteti a kérdő névmással vagy *e* kérdőszócskával ellátott szavak és mondatok lejtését a kérdőszócska nélküli kérdés hanglejtésétől.

¹¹ Szabó Csaba: *Zene és szolgálat*. Kriterion könyvkiadó, Bukarest, 1980, 87.

¹² „...szótörésről akkor beszélünk, ha hangsúlyos szótag hangsúlytalan ütemrészen és az őt követő hangsúlytalan szótag hangsúlyos ütemrészen, felfele lépve szekundnál nagyobb távolságra szólal meg.” (*Zene és szolgálat* 88.)

¹³ *Zene és szolgálat* 89.

¹⁴ *Zene és szolgálat* 92.

A tanulmányban Kodály *Kecskejáték* című művével nyújt példát a kérdés és közlés énekbe való helyes transzponálására. Végül Ion Chirescu román zeneszerző kórusművének rossz prozódiajű, magyar nyelvű fordítása kapcsán leszögezi: „...elmélyült prozódiai ismeretek nélkül a fordítás nem sikerülhet.”¹⁵

Miért voltak fontosak a tanulmányba foglalt elemzések? A szerző következtetése: „...az irodalmi nyelv ismerete, a prozódia szabályainak elsajátítása nélkülözhetetlen az énekesek, karvezetők, muzikológusok és zeneszerzők nevelésében.”¹⁶ A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézethez benyújtott Tantervi javaslatában a következő témák olvashatók: „Az első félévben a diákok megismerkedhetnek az irodalmi nyelv normáinak elméleti és gyakorlati kérdéseivel. A gyakorlati órákon előbb néhány hangú, majd mind nagyobb hangkészletű lejtésformák zenei transzformációit végeznék. A félév második felétől már rátérhetnek a legkiválóbb színészek beszédének jegyzésére. A második félév feladata lenne a tulajdonképpeni prozódia elsajátítása, ideértve a költészet formavilágának és zenei integrálásának tanulmányozását.”¹⁷ Jó tervezet volt, ma is alkalmazható lenne.

A román rádió magyar nyelvű műsoraiban tapasztaltak alapján megállapítja, hogy a hivatásos bemondók nem beszélnek szépen, elég igényesen a magyar nyelvet. Ostorozza őket a *pattogós* beszédért, vagy ennek ellentétéért, az úgynevezett *lepegéssel* mondott szövegekért; vagy a hosszú magánhangzók lerövidítéséért (Mezőségeen gyakori), a röviddek megnyújtásáért (Székelyföldön jellemző). Kritizálja a hangsúlyozási hibákat: az igekötő, vagy kötőszavak helytelen kiemelését; a névutók, számnevek vagy a jelzős szerkezetekben megjelenő hibás hangsúlyozást; a személynevekben a keresztnév kiemelését. Foglalkozik a mellékmondatok helyes intonálásával, a nyelvi kakofónia¹⁸ elkerülésének lehetőségeivel. Azt követeli: „Tegyük szabállyá: előre megírt szöveget hibás kiejtéssel senki sem olvashat fel műsorainkban.”¹⁹ Véleményem szerint a tanári munkában is érvényesíteni kellene e szabályt.

A zenei neveléssel kapcsolatos munkái az 1970-es években jelentek meg. 1971-ben részt vett a zene tanterv megalkotásában, majd munkatársaival (a zeneművészeti szakiskolák, valamint a Konzervatórium tanáraival) új zenei tankönyvek és énekyűjtemények

¹⁵ *Zene és szolgálat* 101.

¹⁶ *Zene és szolgálat* 100.

¹⁷ *Zene és szolgálat* 102.

¹⁸ „rossz hangot” jelentő görög szóból eredő kifejezés

¹⁹ *Zene és szolgálat* 109.

kiadását tervezték óvodai, elemi iskolai és középiskolai zenei oktatás számára. Alulról felfelé tervezte a zeneoktatás világszínvonalon való fejlesztését, az óvodától a főiskoláig.²⁰

Az erdélyi magyar zeneoktatás színvonalának emelése érdekében a zeneiskolák, szakközépiskolák tanárai számára ösztöndíjat szerzett, Kodály Zoltánné Péczely Sarolta közbenjárásával, hogy a Kecskeméten 1975-ben megnyílt Kodály Intézet nyári tanfolyamaira eljussanak erdélyi zenepedagógusok. Fontosnak tartotta a Kodály koncepció erdélyi alkalmazását. Megfogalmazása szerint a Kodály koncepció lényege: „Egészen leegyszerűsítve körülbelül ennyi: annak a közösségnek a legnemesebb zenéjét kell a gyermeknek megtanítani, amelybe beleszületett. A zenei anyanyelvre kell építeni a zeneoktatást. És a játékra. Minden nap énekeljenek a gyermekek.”²¹ Kitér a tanítandó zeneművek körét: „A zenei anyanyelv tanításának tehát a népdalokon kell alapulnia, de magába kell foglalnia a klasszikus és modern zeneszerzők legjobb alkotásait is.”²² Arra a kérdésre, hogy az erdélyi magyar gyermekek zenei oktatásában miként kellene alkalmazni a Kodály koncepciót, válasza: „A magyar zenei nyelv tanításánál a módszer adaptálását a romániai magyar műzenei példák beépítése jelenthetné.”²³

Nem csupán felsorolja, de részletesen be is mutatja *A romániai magyar zeneszerzők művei* című írásában a pedagógiai céllal írott műzenei kompozíciókat.²⁴ Elsőként a *Pimpimpáré* című könyvre utal,²⁵ melyben Vermesy Péter (1939-1989) kolozsvári zeneszerző Szilágyi Domokos költő (1938-1976) szövegeire írt, pedagógiai célzatú gyermekdalai olvashatók. Hangrendszerek fejlődése, zeneelméleti tudnivalók, a zenei formálás elvei olvashatók ki a kisgyerekeknek szánt zenei anyagból. Ezt követően Terényi Ede (1935-2020) *Gágogó* című kompozícióját ajánlja, mely kétszólamú kánon játékos ostinato-kísérettel. Szövegi alapját Kányádi Sándor költeménye képezi. Szintén kánon éneklésre, a többszólamú hallás korai fejlesztésére törekedve, Csíki Boldizsár (1937) Weöres Sándor versére írt *Álmodozás* című, 6/8-os ütemben ringatózó dallamát ajánlja. A biciniumok közül Jagamas János

²⁰ *A kötelező tananyag* című fejezetben olvashatók az említett gondolatok. In: *Zene és szolgálat*, 127.

²¹ *Zene és szolgálat*, 148.

²² *Zene és szolgálat*, 132.

²³ *Zene és szolgálat*, 134.

²⁴ Előadásként elhangzott a II. Nemzetközi Kodály-szimpozionon, Kecskemét, 1975; nyomtatásban megjelent In: *Zene és szolgálat*, 163-180.

²⁵ Szilágyi Domokos – Vermesy Péter: *Pimpimpáré*. Kriterion könyvkiadó, Bukarest, 1976.

(1913-1997) *Anyám, anyám, édesanyám* és Szalay Miklós (1930-2003) *Édesanyám* című népdalfeldolgozását javasolja. Kiemeli Zoltán Aladár (1929-1978) tevékenységét, aki az 1960-as években 28 gyermekkari művet komponált azzal a céllal, hogy a „pentatóniától a dodekafóniáig” a XX. század első felének jellegzetes hangrendszereit megismertesse. Bi-, tritonális, vagy egyidejűleg négy különböző hangnemben mozgó, vagy akusztikus hangsorokon alapuló kompozíciók ezek.²⁶

A hangszeres művek közül Chilf Miklós (1905-1985) zongora és Kozma Géza (1902-1986) gordonkára írott modális intonációjú és dodekafon kompozícióira hívja fel a figyelmet. Terényi zongoradarabjai kapcsán megjegyzi, hogy azok célja: „...bevezetni a tanulókat a Bartók utáni kor zongorairodalmába, megismertetni a zongoratechnika új elemeit.”²⁷

Arra a kérdésre, hogy „...hány éves korban kezdjük el az asszimmetrikus ütemekben komponált zene tanítását, és milyen rend szerint tanítsuk azt?” ő maga ajánl megoldást. Az ének-zene tankönyvek, a hegedű-, zongora- és gordonkaiskolák, valamint Bartók *Mikrokozmosz*ának anyagára utalva javasolja, hogy a népzeneből kell kiindulni, majd a zeneirodalom darabjain keresztül kell eljutni századunk műzenéjéig. Egy pentaton hangkészletű, 8/8-os ütemű, könnyű kis népdallal²⁸ szemlélteti, hogy akár első osztályban is taníthatunk asszimmetrikus ütemeket a ritmusérzék fejlesztése céljával. Ajánlja a 2+3-as tagolását 5/8-os, majd a 10/8-os ütem és a 7/8-os ütem tanítását, de mindig népdalból műzenei példák felé haladva. Utal Bartók tanácsára: „Ami (...) a bolgár ritmusféleségeknek pedagógiai hasznát illeti, ez azt hiszem, vitán felüli. Ajánlatos lenne a zenetanulás legkezdetén is ilyen ritmusproblémák felvetése.”²⁹

Amint korábban jeleztem, élete utolsó másfél évtizedében a szombathelyi Berzsényi Dániel Főiskola tanára volt. Az ének-zene szakos tanárképzés területén tevékenykedett: zeneelméletet, népzenei tanítást, számítógépes kottagrafika speciálkollégiumot indított. Tanárként saját tudományos eredményeiből építkezett. Közzé tette a korábbi évek zenei

²⁶ Példaként Szabó Csaba a Kányádi Sándor versére írt *Bokor alján ibolya* című művet mutatja be.

²⁷ *Zene és szolgálat*, 177.

²⁸ *Most jöttem Erdélyből,/hat lóval, hintóval,/Hat lóval, hintóval,/s egy rongyos szolgálal.*

²⁹ Szabó Csaba *Zene és szolgálat* című kötete 173-as lapján utal Bartók kijelentésére. Lásd: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, közreadta Szöllősy András. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1967, 505.

neveléssel kapcsolatos írásait. Elméleti kutatásait nyilvános előadásokon mutatta be. Legjelentősebbek: Bárdos szimpózium, 1991, *A magyar népzene hangrendszere* című előadás; 1993, Budapest, *Kisszekundos pentatóniák a finn népzeneben, a gregoriánban és a népies magyar műdalokban* című előadás.

A prozódia kérdésével foglalkozó kutatások továbbra is pedagógiai munkássága középpontjában állottak. Több évtizedes kutatásainak eredményeit tartalmazó, terjedelmes és gazdagon dokumentált kötete, *Adalékok a népzene prozódia kérdéséhez*, már csak halála után néhány hónappal látott napvilágot.³⁰ Tari Lujza, a könyv recenziójában³¹ így jellemzi a művet: „Szabó Csaba elemzéseinek eredménye (...) több mint prozódia: akusztika, formatan, esztétika és művészetpszichológia is.”³²

A harmóniás éneklés területén végzett további kutatásai bizonyították, hogy nem csupán Erdély területén, hanem Kárpátalján is élt ennek hagyománya. Egyik tanítványa, Sápy Szilvia, Tiszaháton is gyűjtött változatokat. A discant-rögtönzés módját Szabó Csaba zeneelmélet óráin is tanította. Köteles György véleménye szerint „...a harmóniás ének a református kollégiumok által őrzött és továbbadott középkori örökségünk. (...) Felélesztésében pedagógiai lehetőséget látott, a hallás kiművelésének, a kreativitás fejlesztésének és a stílusismeretek elmélyítésének eszközt.”³³

Moldvai gyűjtéseit is felhasználja a főiskolai oktatásban. Népzene órákon példákat tanít a *Csángómagyar daloskönyv*-ből.³⁴ Néhány dallam később helyet kap egy közép- és felsőfokú szolfézsoktatásra szánt gyűjteményben is.³⁵

A Magyarországi Református Egyház által szervezett kántorképzésbe is bekapcsolódott, alkalmyszerűen. Nehezményezte, hogy többszázados istentiszteleti énekek különböző vidékeken más-más változatban élnek. Javasolja azok egységesítését. Óhaja, hogy a keresztény felekezetek jussanak el közösen előadható, mindenütt egyformán

³⁰ Genius Savariensis Alapítvány kiadása, Szombathely, 2003.

³¹ Tari recenziójának megjelenési helye: Magyar Kodály Társaság Hírei, Budapest, 2004, 2. 43-46.

³² Tari írására utal Köteles György az *Üvegszilánkok között* kötet 356 lapján.

³³ *Üvegszilánkok között*, 357

³⁴ *Csángómagyar daloskönyv. Moldva 1972-1988*. Héttorony Könyvkiadó (Seres Andrással), Budapest, 1991.

³⁵ Kerényi Eszter: *Zenei antológia a szolfézs és a zenetörténet anyagához*. Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest, 1997.

megszólaló énekváltozatokhoz: „Szükség van az egész magyar nyelvterületen egységesen előadható népénekre.”³⁶

Tanszékvezetői megbízatása idején szakindítás is történt. Ekkor indult az Egyházzenei Speciálkollégium, csak katolikus felekezet számára. A képzés végzettjei iskolai ének-zenetanárként és egyházkarnagyként helyezkedhettek el. Magánének és hangszeres tanár szak alapítására vonatkozó indítványa viszont nem valósult meg. Azonban a pedagógus továbbképzés sikeres. Általános- és középiskolai énektanárok, valamint zeneiskolai tanárok számára is szervez továbbképzést.

Következtetések helyett Angi István zeneesztéta szavait idézem: „Szabó Csaba alakja alkotásaiban, kitartó küzdelmében, keserű csalódásaiban, sikereiben, cseppekben mért elégedettségében és forrongó elégedetlenségében percről percre, óráról órára, napról napra elénk tűnik, és minket, barátait, munkatársait, ismerőseit párbeszédre készítet mindarról, ami pillanatra sem hagyta megnyugodni, s amit tőlünk is számon kérne továbbra is: mindenek előtt a hiteles művészi értékek védelmét, a tudományos kutatás kompetenciáját s nem utolsósorban annak birtokbavételét, ami már régen sajátunk kellene legyen, vagy ha az volt, akkor annak is kell maradnia...”³⁷

Irodalom:

Kerényi Eszter:

Zenei antológia a szolfézs és a zenetörténet anyagához. Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest, 1997.

Szabó Csaba:

Adalékok a népzene prozódia kérdéséhez. Genius Savariensis Alapítvány kiadása, Szombathely, 2003.

Szabó Csaba:

Csángómagyar daloskönyv. Moldva 1972-1988. Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1991.

Szabó Csaba:

Erdélyi Magyar Harmóniás Énekek a XVIII. századból. Balassi Kiadó, Audio CD, Budapest, 2001.

Szabó Csaba:

Hogyan tanítsuk korunk zenéjét. Kriterion könyvkiadó, Bukarest, 1977.

³⁶ Köteles idézi Szabó Csaba szavait, In: *Üvegszilánkok között*, 360

³⁷ Angi István: *Számon kérő életmű értékeink védelmében.* In: *Üvegszilánkok között*, 82.

Szabó Csaba:

Zene és szolgálat. Kriterion könyvkiadó, Bukarest, 1980.

Üvegszilánkok között – Szabó Csaba emlékkönyv, Cellissimo kiadó, Budapest, 2013.

Karol Medňanský

JURAJ HATRÍK (01.05.1941 – 21.05.2021) A VIOLA DA GAMBA (VENOVANÉ PAMIATKE SKLADATEĽA)

Abstract:

Since the beginning of the 20th century, the composers' interest in historical musical instruments has manifested itself to a significant extent. It is conditioned by the search for new sound and new means of expression, which these instruments provide to a large extent. In Slovakia, Juraj Hatrík (May 1st, 1941 – May 21st, 2021) belongs to such composers. He, based on the impulses of the artistic director of the Musica Historica Prešov ensemble Karol Medňanský, composed for viola da gamba in various casts *Light Sonata-Cantata and tre per alt*, *Viola da Gamba and Harpsichord* (1996), and *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba* (2001). Both compositions met with great understanding and recognition from both the audience and music critics.

Key words:

Historical musical instruments. Interest. New options. Juraj Hatrík. Two compositions. Apprehension.

Úvod

Historické hudobné nástroje svojím zvukovým koloritom stále viac lákajú skladateľov hudby 20. a 21. storočia. Zaujímavou sa pre nich stáva tak osobitosť farby zvuku, ako aj využívanie technických možností, ktoré sa na hudobných nástrojoch používaných od 19. storočia do súčasnosti nevyskytujú¹. Prvým historickým nástrojom, ktorý sa presadil v hudbe 20. storočia bolo čembalo. Španielsky skladateľ Manuel de Falla (1876 – 1946), v ktorého tvorbe dochádza k symbióze národných prvkov s impresionistickými elementmi, kombinovanými s výraznými vplyvmi hudobnej histórie, píše v roku 1924 *Koncert pre čembalo* so sprievodom flauty, hoboja, klarinetu, huslí a violončela, pričom čembalo môže nahradiť aj klavír.

Medzi nástroje, ktoré pútajú pozornosť skladateľov hudby 20. a 21. storočia patrí aj viola da gamba. Zaujímavou zhodou okolností zaujala aj významného slovenského skladateľa a hudobného pedagóga Juraja Hatríka (01.05.1941 – 21.05.2021).

¹ Záujem o historické hudobné nástroje sa prejavuje už od konca 19. storočia, pričom výrazne sa presadzujú v hudobnej praxi až od 60. rokov 20. storočia.

Predkladaná štúdia vznikla prepracovaním jednej kapitoly našej monografie *Minulosť a súčasnosť violy da gamba* (Prešov 2014 ISBN 978-80-555.1203-7, s. 126 – 140). Cieľom našej štúdie je poukázať na možnosti violy da gamba ako nástroja, ktorý je schopný splniť zvukové a výrazové predstavy skladateľa hudby 20. a 21. storočia. Pri napĺňaní našich cieľov sme sa opierali predovšetkým o historickú metódu a analyticko-syntetickú metódu. Oporou nám boli informačné zdroje, popri vlastných, aj od Ivana Měrku, Annette Otterstedt, Kataríny Godárovej, osobnej korešpondencie s Jurajom Hatríkom, či z internetových zdrojov.

1 Viola da gamba v tvorbe skladateľov 20. a 21. storočia

Viola da gamba však v prvej polovici 20. storočia skladateľov výraznejším spôsobom neinšpiruje. V hudobnej praxi sa na ňu pozerá ako na dvojičku violončela a interpreti v prevažnej miere vychádzajú z repertoáru 16. až 18. storočia. Častokrát sa stáva, že súčasní violončelisti hrávajú bežne barokový gambový repertoár², pričom treba konštatovať, že tomu je tak až do súčasnej doby³. Vznikajú však aj zaujímavé kompozície skladateľov, ktorí si vytvorili akýsi osobný obdiv ku skladateľom hudobnej minulosti. Ako vzor nám môže poslúžiť *Tombeau de Marin Marais* od francúzskeho skladateľa Pierre Bartholomé (*1935) pre violu da gamba, čembalo a orchester. V 20. storočí sa však veľkej obľube teší súborová interpretačná prax vychádzajúca z tradície predovšetkým anglickej consortovej literatúry. Consorty svojim neopakovateľným zvukovým koloritom inšpirujú aj skladateľov v druhej polovici 20. storočia, keď D. Krickeberg komponuje vo štvrtónovej sústave v rokoch 1994/95 *Fantáziu pre 4 gamby*⁴.

Skladatelia sa k priamemu komponovaniu diel pre violu da gamba nechávajú inšpirovať spravidla samotnými interpretmi, pričom dochádza k pomerne úzkej vzájomnej spolupráci. Viola da gamba, ako nástroj nižších zvukových rovín sa vyznačuje značným akordickými možnosťami, pretože vzhľadom na jeho kvartovo-terciové ladenie sa dajú akordy hrať v úzkej harmónii, čo ani jeden z moderných sláčikových nástrojov neposkytuje.

² V tejto súvislosti len pripomínáme, že prvou sólovou skladbou pre violončelo je 12 ricercarov od Giovanni Battista degli Antoniiho (1640 – 1698), ktoré v roku 1687 publikoval Gioseffo Micheletti (MÉRKA, 1995, s. 83). Giovanni Battista degli Antonii je považovaný za prvého sólovo vystupujúceho violončelistu (MÉRKA, 1995, s. 28).

³ Mnohé akordicky ponímané kompozície pre violu da gamba nie sú bez zásadných úprav vhodné pre violončelo.

⁴ OTTERSTEDT, 1998, s. 1580

Na druhej strane sa dajú na nej využívať aj moderné techniky hry, ako hra sul tasto – hra sláčikom nad hmatníkom vyvoláva veľmi jemný zvuk, či sul ponticello – hra tesne pri kobylke, vyvoláva drsný zvuk až tragického charakteru⁵. Podobne spôsob hry sláčikom označovaný ako col legno, kedy sa na strunách nehrá obvyklým spôsobom vlasmi, ale sa udiera alebo ťahá po strunách drevom sláčika, čím sa dosiahne zvukovo veľmi pôsobivý efekt. Ostatne je len pochopiteľné, že hráči na viole da gamba, ktorí inklinujú aj k hudbe vychádzajúcej z najmodernejších skladateľských technológií sú presvedčení, že viola da gamba môže byť do určitej miery aj nástrojom hudby 20. a 21. storočia. Ostatne, keď sa to podarilo čembalu⁶, prečo by sa o to nemohla pokúsiť aj viola da gamba

Medzi skladateľov, ktorí vo svojom kompozičnom diele venovali priestor aj viole da gamba patrí slovenský skladateľ Juraj Hatrík (1941 – 2021), nemecký skladateľ Wolfgang-Andreas Schultz (*1948) a maďarský skladateľ Dénes Legány (1965 – 2000). Diela týchto skladateľov mal autor tejto štúdie počas pôsobenia v súbore starej hudby Musica historica Prešov v pozícii umeleckého vedúceho a hráča na violu da gamba vo svojom repertoári.

2 Viola da gamba v tvorbe Juraja Hatríka

Juraj Hatrík je jediný slovenský skladateľ hudby 20. storočia, ktorý vo svojej tvorbe venoval pozornosť historickému nástroju – viole da gamba. Pre súbor starej hudby Musica historica Prešov skomponoval dve kompozície s využitím violy da gamba:

1: *Svetlo Sonata - cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo (I. Svetlo - II. Tieň - III. Plameň)* – text: báseň ŠU TCHING *Keď pôjdeš okolo môjho okna...* Premiéra bola 20.11.1996, 19.00 hod. v Prešove v koncertnej sále PKO-Čierny orol v rámci XXXI. Prešovskej hudobnej jesene.

2 *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba (Andante con mestezza - Andante funebre - Andante con moto e grazioso)* – premiéra bola 24.06.2001, 16.00 hod. v Prešove v Šarišskej galérii v rámci Prešovského kultúrneho leta.

Obe skladby sa stretli pri premiérach s veľmi dobrým prijatím publika.

⁵ Iba pripomenieme, že tento spôsob hry skladateľa už na prelome renesancie a baroka, za príklad môže slúžiť tvorba T. Huma.

⁶ Máme na mysli aj tvorbu českých skladateľov a Bohuslava Martinů (1890 – 1959) a Viktora Kalabisa (1923 – 2006), ktorý venoval čembalu vo svojej tvorbe pomerne veľkú pozornosť. Ostatne čembalo ako registrová súčasť elektronických hudobných nástrojov – klavinova – sa používa už úplne bežne tak v rôznych smeroch populárnej hudby, ako aj v džezovej hudbe.

Okrem týchto dvoch kompozícií napísal J. Hatrík aj skladbu *Quattro pezzi* pre violu da gamba a chalumeaux, ktorá však doteraz – do roku 2021 – nebola uvedená.

2.1 Osobnosť Juraja Hatríka

Slovenský hudobný skladateľ a pedagóg Juraj Hatrík patrí medzi popredných tvorcov svojej generácie. Narodil sa 1. mája 1941 v Orkucanoch pri Sabinove. V rokoch 1955 – 1958 študoval súkromne kompozíciu u Alexandra Moyzesa (1906 – 1984). Následne nastúpil na VŠMU v Bratislave, kde v rokoch 1958 – 1963 študoval kompozíciu u Alexandra Moyzesa a teóriu hudby a estetiku u Otta Ferenczyho (1921 – 2000). V rokoch 1963 – 1965 pôsobil ako pedagóg na Konzervatóriu v Košiciach. V rokoch 1965 – 1968 bol aspirantom na VŠMU v Bratislave v odbore kompozícia a na Filozofickej fakulte UK v Bratislave v odbore hudobná psychológia. V rokoch 1968 – 1971 pôsobil ako odborný asistent na Katedre hudobnej teórie na VŠMU v Bratislave. Na základe politických represálií dostal v roku 1971 zákaz vykonávať pedagogickú činnosť a musel z VŠMU odísť. Následne bol v roku 1972 aj vylúčený zo Zväzu slovenských skladateľov. V rokoch 1972 – 1990 bol J. Hatrík administratívnym pracovníkom Hudobného informačného strediska Slovenského hudobného fondu. Po rehabilitácii v roku 1990 sa vracia opäť k pedagogickej činnosti na Hudobnej fakulte VŠMU ako pedagóg skladby a teórie hudby. Na tejto vzdelávacej inštitúcii sa v roku 1991 habilitoval na docenta a v roku 1997 inauguroval na profesora. Na VŠMU pôsobil ako vysokoškolský pedagóg v rokoch 1990 – 2014. Popritom v rokoch 1995 – 1999 vyučoval na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty UKF v Nitre, v rokoch 1997 – 1998 na Katedre hudobnej výchovy Fakulty humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity v Prešove a v rokoch 2000 – 2011 na Žilinskej univerzite v Žiline⁷.

Zomrel v Bratislava 21.05.2021 vo veku 80. rokov.

2.2 Znamky tvorby Juraja Hatríka

Hudobný skladateľ a pedagóg Juraj Hatrík inklinoval aj k iným druhom umeniam, ako je literatúra a poézia⁸, zaoberal sa však aj estetikou a filozofiou hudobného diela. Ústrednou myšlienkou je ho skladateľskej tvorby je kontrast a boj protikladov: dobra a zla, krásy

⁷ Zdroj: <http://www.hc.sk/hudba/osobnost-detail/360-juraj-hatrik - 23.11.2014 - 22:25> hod.

⁸ Podľa jeho osobného priznania v mladosti sám písal poéziu.

a ošklivosti, lásky a nenávisti. Tento jeho filozofický pohľad na hudobnú tvorbu sa premietol do výrazových prostriedkov jeho kompozícií. Výrazné postavenie v jeho tvorbe má ľudský hlas ako nositeľ myšlienok textu, pričom mu prislúcha úloha humanizácie hudobného diela. V prvej etape jeho skladateľskej tvorby sa pridržiaval tradičných formových druhov v jasných kontúrach, podporených melodicko-rytmickou štruktúrou určitých tvarov, preferujúc rozšírenú tonalitu. Od polovice 60. rokov upieral svoju pozornosť na nové skladateľské technológie implantované do vlastnej osobitej hudobnej reči. V zrelom období svojho skladateľského vývoja nahradzoval kontrastné prvky metaforou a meditáciou. Je priekopníkom tvorby pre akordeón na Slovensku, pričom spočiatku sa nechal inšpirovať interpretačným majstrovstvom košického akordeonistu Vladimíra Čuchrana (1941 – 2010). Významné miesto v jeho tvorbe zaujímajú kompozície pre deti, ktoré podporujú pestovanie kreativity a cez hudobno-scénické projekty prinášajú nové inšpiračné zdroje pre hudobnú edukáciu na školách⁹.

2.3 Prierez tvorbou Juraja Hatríka¹⁰

Juraj Hatrík vo svojej tvorbe zasiahol takmer do všetkých hudobných druhov a žánrov. Vzhľadom na zameranie našej monografie menujeme iba najvýznamnejšie kompozície.

Pomerne početná je jeho tvorba **pre akordeón**, ktorá sa prelína celým jeho aktívnym skladateľským životom. Vyberáme z nich: *Introdukcia, fúga a finále* (1965), *4 monológy* (1965 – 67), *Pulzácie I.* (1977), *Sonáta (Pulzácie II. – 1987)*, *Partita giocosa* (1992), *Prieniky pre akordeón a klavír* (2003).

Z ostatných **sólových nástrojov** venuje J. Hatrík pozornosť, hlavne klavíru a organu, ale aj husliam a gitare: *Sonáta cis mol* pre klavír (1965), *Toccata* pre klavír (1963), *Sonáta ciaccona* pre klavír (1971), *Deväť malých prelúdii* pre klavír (1993), *Motýľ*, intermezzo pre klavír (2000), *Štyri intermezzá pre klavír* (2011), *Balada o rovnobežkách* pre organ (1968), *Ciaccona interotta* pre sólové husle (1976), *Sonatína* pre gitaru (1981).

Zo skladieb pre **komorný súbor** uvádzame: *Kontrasty* pre husle a klavír (1963), *Diptych* pre husle, violončelo a klavír (1988), *Requiem za Irisku*

⁹ GODÁROVÁ, 1998, s. 116.

¹⁰ Zdroj ¹⁰ GODÁROVÁ, 1998, s. 116 – 118. Čunderlíková, 2003, s. 2002 – 2008. Čunderlíková, 2013, s.132 – 140.

pre herca, hlas, flautu, hoboje, violončelo, klavír, akordeón, Orffov inštrumentár (1998),

Z **orchestrálnych skladieb** dominujú: *Dvojportrét* (1970), *Symfónia č. 1 „Sans souci“* (1979), *Symfónia č. 2 VICTOR [V. Jara]* pre tenor, miešaný zbor a orchester (1986 – 1987), *Litánie okamihu*, symfonická báseň podľa Artura Lundkvista pre veľký orchester (2000, *Ecce quod Natura*, koncertantná fantázia pre klavír a orchester na motívy z cyklu „*Nie som človek – predsa žijem*“ (2001 – 2002).

Charakteristickým znakom skladieb pre **hlas a nástroje** je, že v mnohých prípadoch si J. Hatrík píše sám text: *Introspekcia* (text autor) pre soprán a orchester (1967), *Tri nočné* (text autor) pre soprán husle a 4-ručný klavír (1971), *Denník Táne Savičovej* [autentický ruský text], pre soprán, flauta, hoboje, klarinet, fagot a lesný roh (1976), *Canzona in memoriam Alexander Moyzes* [R. Thákur] pre alt, husle a organ (1984), *Moment musical avec J. S. Bach* [52. žalm] pre soprán, flautu, lesný roh, husle, kontrabas a klavír (1985), *Svetlo Sonata - cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo* (1996), *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba* (2001).

Tvorba pre **hlas, zbor a orchester** prináša viacero zaujímavých skladieb *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať* [M. Válek] pre recitátora, tenor, miešaný zbor a orchester (1967), *Pod' sa so mnou hrať* [L. Feldek] pre barytón, tenor, soprán, detský zbor a orchester (1975).

Zo **zborovej tvorby** uvádzame: *Canto responsoriale* [V. Mihálik, Sv. Pavol] pre dva miešané zbory a tympany (1965), *Madrigal podľa Gesualda* pre miešaný zbor (1980).

Skladby pre deti predstavujú veľmi početnú skupinu skladieb, z ktorých prinášame stručný výber: *3x3=9x1* pre klavír (1968), *Variácie na synovu tému* pre klavír (orchester) (1976), *Melancholická suita na synove motívy* pre klavír (1976), *Sonatina* pre husle a violončelo (1979), *Spievaj klavír!* Pre klavír (1998).

Výraznú skupinu kompozícií predstavujú **hudobno-scénické kompozície pre deti a mládež**: *Turčan Poničan*, humoreska na autentický školský text pre detský zbor, recitátora, klavír a bicie (1985), *Statočný cínový vojačik*, spevohra na motívy rozprávky H. Ch. Andersena pre mezzosoprán, barytón, rprzprávača, 3 tanečníkov akomorný orchester (klavír a syntezátor – 1994), *Bájky o Levovi*, spevohra na motívy Ezopových bajok s využitím ľudových piesní a uhorských hudobných pamiatok z XVIII. storočia v dvoch dejstvách pre detský zbor, sóla, tanečníkov, pantomímu, rozprávača, a klavír s možnosťou doplniť

o ľahko ovládateľné nástroje, *Legenda o Breze*, spevohra pre deti a mládež na motívy básne M. Rázusovej Martákovej (2013). Okrem toho je autorom filmovej hudby a úprav ľudových piesní.

2.4 Svetlo Sonata-cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo

Skladba vznikla na objednávku súboru Musica historica Prešov z podnetu jeho umeleckého vedúceho a hráča na violu da gamba Karola v roku 1996 a v tom istom roku bola aj premiérovaná 20.11.1996, 19.00 hod. v Prešove v koncertnej sále PKO-Čierny orol v rámci XXXI. Prešovskej hudobnej jesene. Súbor Musica historica Prešov hral v zložení: Marta Polohová – alt, Klára Ganzerová – čembalo, Karol Medňanský – viola da gamba. Skladba sa stretla za osobnej účasti autora s vreľým prijatím u publika. Žiaľ, z rôznych dôvodov k ďalšiemu uvedeniu tejto skladby v podaní súboru Musica historica Prešov už nedošlo. Ďalšie uvedenie však bolo na Bratislavských hudobných slávnostiach v roku 1998 v podaní: Ida Kirilová – alt, Daniela Varínska – čembalo a Rebeka Rusó – viola da gamba

Sám autor o skladbe hovorí: „<Svetlo> - je to podľa mňa jedno z mojich najzávažnejších diel všeobecne...“¹¹

Skladba charakterizuje hlavné princípy hudobnej reči J. Hatríka, prepojenosť textu a hudby v najužšom možnom významovom spojení. O texte v skladbe autor hovorí: „V tom čase, v roku 1996, dvadsať rokov po "Fragmentoch", som však - náhodou ? - natrafil na poéziu čínskej súčasnej poetky Šu Tching, na jej báseň "Keď pôjdeš okolo môjho okna". Upozornila ma na ňu moja manželka. Lyrickým subjektom je tu opäť žena, trpiaca, a predsa silou vnútorného svetla víťaziaca bytosť. Aj tu je výstavba básne akoby vopred pripravená na štrukturovanie do cyklu – na časti "Svetlo" - "Tieň" - "Plameň". Aj tu je jemne archaizujúca, nadčasová významová rovina, religiózny, a pritom vášnivý výraz, ktorý krásne vystihol Paul Eluard v predhovore k "Portugalským listom": "Každé vyznanie lásky nesie so sebou istú velebnosť. Zahrňuje v sebe úctu. Každé poláskanie, telesné, či slovom, je posvätné..." Ponúkané obsadenie s violou da gamba priam volalo po "vyvolávaní duchov". A tu sa nad poéziou Šu Tching vynoril obraz "neznámej ženy" z Fragmentov z denníka: prenikol ako zo spojenej nádoby, presiakol do materiálu i gestiky. Ako inštrumentálne incipity sa presadili niektoré metaznakové spojenia melodiky a harmónie s príznačnými prvkami autentického

¹¹ Zdroj: mailová korešpondencia – 10.11.2014.

textu, napr.: **Ty mi odpustíš, keď moje cesty nebudú vždy správne. Som nevedomá a slepá..** (cembalový úvod k 1. časti). Záverový chorálový idióm na slová **Viem to, viem...**, v texte nasledujúce až po sekvencii o snívaní o novej láske, ktorá bude "čistá, silná...", som vyňal, osamostatnil a použil ako kontextuálne nezávislý hudobný symbol pokoja, spočínutia, viery...2. časť cyklu "Svetlo", nazvaná "Tieň," je uvedená violovým sólom a cembalovým chórom využívajúcim hudbu, vo Fragmentoch spojenú so slovami: **Musím veriť, že sa znova nesklamem...** Vo vnútri hudobného procesu tiež využívam motívy zo zborovej skladby – aj v inštrumentálnej, aj vo vokálnej vrstve, predovšetkým motív lásky (**Je čistá, silná...**), rituálnu otázku osudu (**Kedy príde ten deň ?**) – v centrálnom mieste 3. časti. Najvýraznejšie prenikol materiál Fragmentov do 2. časti - ako impulz k harmonickej evolúcii. Primárna textová vrstva z básne Šu Tching obsahuje slová: **Svetlo horí a odráža tieň môjho tela**, akoby v horúčkovitom sne opakované, blúdiace v neurčitom priestore. Hudobný materiál pochádza - naopak - z katartického fázy Fragmentov (5. časť) na slová: **Až teraz viem, čo je to, keď človek túži po čistom prameni...**

Tieto ambivalentné kontexty, komplementarity a protiklady som z hľadiska skladby "Svetlo" volil a vyberal z "Fragmentov" skôr na základe ich hudobných ako primárne významových vlastností. Metaznak hudby zo staršej skladby sa presadil do výrazu i štruktúry novej - aj napriek tomu, že primárna situácia nie je rovnaká, ba naopak, je skôr protikladná: v prvom prípade je žena opustená, hľadajúca vo Svetle útechu a nový zmysel – v druhom prípade žena - síce osamelá, možno aj opustená, ale silná – Svetlo, ktoré si vybojovala, opatrúje a stráži pre chvíľu porozumenia a vykúpenia z bolesti a útlaku...

**Svetlo horí - a svojim vášnivým plameňom
odpovedá na nekonečné pozdravy.**

**Svetlo horí -
vznešene, hrdo a s opovrhnutím
hľadá na útlak
otvorený i skrytý.**

**Ach, odkedy horí takým jasným a silným plameňom ?
Odvtedy, čo mi rozumieš.**

**Pretože svetlo stále horí,
požehnaj ma,
keď pôjdeš okolo môjho okna...**

(text Šu Tching - k 3. časti cyklu "Svetlo", zvuková ukážka)

Uvedomujem si, že autocitáty a metaznakové súvislosti, ktoré som využil v komornej kantáte "Svetlo", nemusia byť a určite ani nie sú bezprostredne zrozumiteľné a čitateľné pre nezasväteného poslucháča. O to mi ani nešlo; účinok som postavil na jednoduchom predpoklade materiálového kontrastu. Incipity, citáty, alúzie na staršie dielo "Fragmentsy" sú zväčša kontrastné oproti druhej vrstve tejto hudby, ktorá je odvodená od akordu prázdnych strún violy da gamba a je harmonickejšia, statickejšia, menej vnútorne napätá - má iný kolorit, ale aj inú kresbu...Chcel som dosiahnuť dvojprojekciu oboch ženských situácií a charakterov, ktoré majú veľa spoločného, len sú na ceste ľudského utrpenia a obeť z lásky na iných bodoch kontinua. Často citujem Aragona, ktorý povedal, že sa nehanbí za tých ľudí, ktorými kedysi bol, lebo bez nich by nebol tým, čím je v prítomnosti. Moje dva duchovné portréty ženy, čeliacej s čistým srdcom zrade, neláske, násiliu sú aj projekciou mňa samého (či - jungovsky povedané - mojej "animy") v dvoch, dvadsať (dnes už takmer tridsať) rokov od seba vzdialených situáciách. Zostáva mi len veriť, že som - blúdiac, ako sa to mužom obyčajne stáva - svoje svetlo v okne osudu neprehliadol¹².

V intenciách citovaných zamyslení nad textom pristupuje J. Hatrik aj ku komponovaniu svojej skladby *Svetlo Sonata-cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo*. Interpretácia kompozície vyžaduje čembalo a nie je možné ho nahradiť spinetom. Na premiére bol využitý dvojmanuálový nástroj značky AMMER, ktorý je majetkom PKO v Prešove a v čase premiéry v roku 1996 bol v pomerne dobre technickom stave. Skladba sa vyznačuje pomerne členitými metro-rytmickými štruktúrami striedajúcimi sa na malých plochách.

So zameraním sa na sadzbu violy da gamba konštatujeme, že skladateľ si osvojil jej zákonitosti, napriek tomu, že vytvoril moderné dielo vychádzajúce z estetiky tonálnej hudby 20. storočia a z poetiky skladateľovho rukopisu.

Skladateľ využíva violu da gamba v jej oboch charakteristických podobách - ako nástroj melodický, či ako nástroj akordický. Obe tieto jeho dve dimenzie stoja takmer vo vyrovnanom pomere. Začiatok II. časti

¹² Zdroj: HATRÍK, Juraj. 2011. „Na počiatku bolo slovo“ spracovanie staršieho textu, predneseného na konferencii Melos-Étos 2003 pre konferenciu o slovenskej vokálnej hudbe, Banská Bystrica, 20.októbra 2011 - poskytnuté autorom na základe mailovej korešpondencie - 10.11.2014.

– *Tieň* – prináša najvýznamnejšie melodické miesto v rámci celej skladby podložené jednoduchým sprievodom čembala, čo ešte zvyrazňuje expresivitu violy da gamba situovanej do tenorovej polohy.

Viola da gamba má v celej skladbe vo vzťahu k spevnému altovému partu úplne rovnocenné postavenie – vyvára k nemu v značnej miere dvojhlas, či proti hlas, či dokonca v spojitosti s čembalom trojvrstevné melodické pásmo.

Hatríkovo *Svetlo*...predstavuje kompozíciu rešpektujúcu všetky zákonitosti nástrojovej sadzby oboch historických nástrojov – violy da gamba a čembala. Napriek tomu skladateľ nezľavuje nič z charakteristických znakov svojej hudobnej reči, skôr naopak, vytvoril kompozíciu neobyčajnej emotívnej hĺbky a všeplatného filozofického posolstva.

2.5 *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba*

Skladba vznikla v roku 2001 na podnet gambistu a umeleckého vedúceho súboru Musica historica Prešov – autora tejto štúdie – Karola Medňanského, čo skladateľ aj náležite vyjadril v podobe dedikácie (Príloha č. 1) Ide o pomerne útle dielko – čas trvania je 6 minút a 35 sekúnd - rozčlenené do 3 častí:

I. *Andante con mestezza*,

II. *Andante funebre*,

III. *Andante con moto e grazioso*.

J. Hatrík poníma soprán ako hudobný nástroj, čo zdôrazňuje predpisom – *senza parole*.

Každá z troch častí však prináša osobité riešenie vzťahu oboch sólových hlasov – sopránu a tenor-basovej violy da gamba.

V 1. časti *Andante con mestezza* v 3/2 metre prináša v sopráne pokojnú diatonicky vystavanú melódiu pohybujúcu sa skôr v nižšej frekvenčnej rovine jeho hlasového rozsahu. Viola da gamba sa na druhej strane prezentuje ako nástroj melodický, pričom v celej tejto časti hrá v dvojhmatoch. Má to veľmi logické opodstatnenie, preto na jednej strane pomocou prázdnych strún nástroja vytvára základný harmonický pôdorys skladby a na druhej strane v pohybe štvrtových nô¹³ harmonickú výplň skladby.

Podobné riešenie sopránového partu zvolil skladateľ aj pre 2. časť svojich Troch canzoniet – *Andante funebre* – metrum 4/4. Na druhej strane riešenie partu violy da gamba prináša odlišný pohľad na tento

¹³ V 3/2 metre predstavujúcich de facto pohyb osminových nô^t.

nástroj, aj keď z historického hľadiska úplne opodstatnený. Viola da gamba sa prezentuje tak, ako tomu bolo mnohokrát v hudobnej histórii, ako nástroj akordicko-melodický. J. Hatrík však prináša zaujímavé riešenie tohto spôsobu hry na tento nástroj:

- v podobe dvojhmatov, prípadne sólovej koncipovanej protimelódie, vytvára k sopránu druhý hlas a súčasne akordický sprievod,
- súčasne brnkaním – pizzicato – hrá rytmus charakteristický pre smútočný pochod, čím navodzuje celkovú náladu skladby, uvedenú už v tempovom a náládovom označení tejto časti.

Tretia časť *Andante con moto e grazioso* prináša dvojhlas dvoch rovnocenných fenoménov – sopránu a violy da gamba, pričom celá skladba prebieha v 5/4 metre. Viola da gamba sa pohybuje v prevažnej miere v tenorovej zvukovej polohe, čím vytvára so sopránom, ktorý sa tiež pohybuje skôr v nižších frekvenčných rovinách – zvukovo kompaktný dvojhlas.

Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba Juraja Hatríka predstavujú zaujímavý skladateľský príspevok do repertoára tohto nástroja, hlavne pre interpretov, ktorí vidia svoje uplatnenie aj v hudbe 21. storočia. Skladateľ pri celkovej nástrojovej koncepcii tohto opusu vychádzal z podstaty pojmu canzonetta – pesnička, na základe čoho prevláda spevnosť oboch nástrojov, teda aj sopránu. Použitie talianskeho názvu skladby chce nesporne poukázať na krajinu, odkiaľ sa viola da gamba začala v 16. storočí šíriť do ostatnej hudobnej Európy. V prípade violy da gamba autor využíva obe historicky overené podoby nástroja – ako nástroja akordického a melodického. V prípade rozsahu nástroja nejde nad rozsah pražcov – posledný je na tóne a^2 . J. Hatrík pre korešpondenciu oboch nástrojov volí zvukové oblasti, ktoré vo vlastnom súzvuku tvoria homogénnu výslednú podobu. *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba* Juraja Hatríka sú nesporne, podobne ako *Svetlo Sonata-cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo* vítaným obohatením každého súboru historickej hudby.

Záver

Skladby Juraja Hatríka s obsadením violy da gamba predstavujú významný prínos pre literatúru venovanú tomuto nástroju v hudbe 20. a 21. storočia. Treba však konštatovať, že vzhľadom na skutočnosť nízkej preferencii tohto nástroja na slovenských koncertných pódiumoch, boli tieto skladby, napriek svojej výnimočnej umeleckej kvalite, odsúdené na údel

zabudnutia.¹⁴ Situácia sa však môže v najbližšom období zmeniť k lepšiemu. Čisto náhodou, či riadením Božej Prozreteľnosti, sa stretol v septembri 2021 pred koncertom so svojim spolužiakom z Akadémie starej hudby pri Ústave hudobnej vedy FF Masarykovej univerzity v Brne – Česká republika Petrom Krivdom, pôsobiacim v Španielsku. Pozoruhodné je, že sa venuje aj interpretácii hudby 20. a 21. storočia pre tento nástroj. Po zaslaní nôt je predpoklad, že tieto vynikajúce skladby s odstupom 25 rokov opäť zaznejú na koncertnom pódium, o to to bude jednoduchšie, že Krivdova manželka je koncertná speváčka a v súbore, v ktorom pôsobia obaja v Španielsku majú aj hráča na čembalo. Treba len dúfať, že čoskoro ich bude počuť nielen španielske publikum, ale aj publikum na Slovensku, prípadne v ďalších európskych krajinách.

Pramene:

HATRÍK, Juraj. *Svetlo Sonata - cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo (I. Svetlo - II. Tieň - III. Plameň)* – text: báseň ŠU TCHING *Keď pôjdeš okolo môjho okna* – rkp. – dar autora.

HATRÍK, Juraj. *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba (Andante con mestezza - Andante funebre - Andante con moto e grazioso)* rkp. – dar autora

Literatúra:

MEDŇANSKÝ, Karol. 2014. *Viola da gamba minulosť a súčasnosť.*

Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove 2014, ISBN 978-80-555-1203-7, 163 s.

MĚRKA, Ivan. 1995. *Violoncello.* Ostrava: Montanex, a. s. 1995, ISBN 80-85780-05-4, 414 s.

OTTERSTEDT, Annette. 1994. *Die Gambe.* Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter, 1994 ISBN 3-7618-1152-7, 245 s.

Text – Príloha č. 1: Titulná strana diela J. Hatríka *TRE CANZONETTI*

¹⁴ Autor tejto štúdie bol do roku 2020, jediným aktívnym hráčom na violu da gamba na Slovensku. Vzhľadom na pandemickú situáciu a svoj vek sa v rok 2020 rozhodol aj ukončiť svoju umeleckú činnosť.

Marosvári Dorottya

VOLKMAR ANDRAE SVÁJCI ZENESZERZŐ (1879-1962)

Bevezetés

Honnan jött e téma ötlete? Koncerteket szerveztem duóm számára, és a programhoz kerestem egy svájci zeneszerzőt. Ekkor lettem figyelmes Volkmar Andrae¹ hegedű-zongora szonátájára, amely rögtön magával ragadott kicsit impresszionista, kicsit Strauss-os hangvételével. A zeneszerzőről azonban korábban még soha nem hallottam. Elhatároztam, a darabot mindenképp felvesszük a programba, annál inkább, mivel Andrae még Svájcban is igen ritkán játszott zeneszerző.

1. Andrae, a karmester

Andrae nagyon sokat tett a zürichi zenei élet felvirágoztatásáért. Hogy lássuk, milyen lehetett Zürich az 1900-as évek elején, vizsgáljuk meg az Andrae előtti időszakot. Elődje, Friedrich Hegar (1841-1927) sokat tett a zenészképzés javításáért: 1876-ban konzervatóriumot alapított, valamint az 1867-ben életre hívott *Tonhalle Gesellschaft* félamatőr együttesből professzionális zenekarrá fejlesztette. Az új Tonhalle épületét is ő avatta fel 1895-ben Johannes Brahms kórusművével, a szerző vezényletével². Tulajdonképpen ő volt az, aki felébresztette ezt az addig zeneileg alvó várost.

Andrae karrierjének felívelése pedig azzal kezdődött, hogy 1902-ben kinevezték a zürichi vegyeskar (Gemischter Chor) karnagyának. Ezt a tisztséget egészen 1949-ig töltötte be. Ezután 1906-ban a Tonhalle Orchester vezető karmesteri posztját vette át Hegártól, amelyet szintén 1949-ig mondhatott magáénak. 1914-41 között pedig a konzervatórium igazgatója volt. Láthatjuk, hogy a három legjelentősebb zenei intézmény élén hosszú ideig ő állt. 1911-ben még a New York-i Filharmonikusokhoz is meghívták, ahol Mahler utódja lehetett volna, de a felkérést elutasította. Karmesterként az igazi ismertséget Bruckner-előadásai hozták meg számára. A Tonhalle zenekar élén két szezonzban is vezényelte Bruckner összes szimfóniáját³. Az osztrák rádió számára 1953-ban elsőként lemezre veszi az összes szimfóniát. Most pedig – hogy hallhassuk dirigensti

¹ Kiejtése: Folkmár Andréé

² Johannes Brahms: Triumphlied op. 55 nyolcszólamú kórusra, baritonra és zenekarra

³ 1927/28-as és 1942/43-as szezonzban

nagyságát – hallgassunk meg két részletet Anton Bruckner első, c-moll szimfóniájából⁴.

Érdekességként szeretném megemlíteni a ráadásokkal kapcsolatos álláspontját. Andreae ellenezte a ráadást a koncertek végén, sőt be akarta azt tiltani. Azon a véleményen volt, hogy a ráadásokkal a szólisták csak ünnepeltetik magukat, a közönség pedig nem a műsoron szereplő darabokkal foglalkozik. Szerinte a koncert nem a szólistákról, hanem a felhangzó művekről szól. Így történhetett az meg, hogy a zürichi közönséget lépésről lépésre leszoktatta a ráadásokról⁵.

2. Andreae, a zeneszerző

Zeneszerzői tevékenysége sokrétű, a következő műfajokban alkotott: opera, versenymű, kórusművek, dalok, kamarazene és szóló zongora. Legjelentősebb műveit a következő felsorolás foglalja össze:

operák:

- Ratcliff
- Casanova kalandjai

szimfóniák:

- C-dúr op. 31
- F-dúr op. Post.
- Musik für Orchester Op. 35

versenyművek: zongora-, hegedű-, oboaverseny

kórusművek:

- Das Göttliche Op. 2
- Vier Lieder nach Gedichten von Max Wetter Op. 5
- Zwei Gesänge für Männerchor Op. 6
- Drei schlichte Weisen Op. 8
- Zwei Männerchöre a capella Op. 17
- Vater Unser Op. 19 (1911)
- An die Hoffnung Op. 21

dalok:

- Sechs Gedichte von Conrad Ferdinand Meyer Op. 10
- Vier Gesänge Op. 12
- Sechs Gedichte in schweizerdeutscher Mundart Op. 16
- Chilbizyte Op. 18

⁴ Anton Bruckner 1. c-moll szimfónia (linzi változat) Wiener Philharmoniker, Volkmar Andreae, 1953

⁵ In: M. Orelli: Volkmar Andreae: Dirigent, Komponist, Visionär p.52-53

- Vier Gedichte von Hermann Hesse Op. 23 (1912)
- Li-Tai-Pe: Acht chinesische Gedichte für Tenor und Orchester (1931)

kamarazene:

- D-dúr hegedű-zongora szonáta op. 4
- 1. f-moll zongorás trió op. 1
- 2. Esz-dúr zongorás trió op. 14
- d-moll vonóstrió op. 29
- B-dúr vonósnégyes op. 9
- e-moll vonósnégyes op. 33

Most hallgassuk meg a harmadik dalt a *Négy Hermann Hesse-vers* című ciklusból: *Spezia-nál*.

Vier Gedichte von Hermann Hesse Op. 23 (1912)

1. Ravenna
2. Gebet der Schiffer (Adriatisches Meer)
3. Bei Spezia
4. Barcarole

Hermann Hesséhez barátság fűzte Andreae-t. Amikor Hesse Dél-Svájcba költözött, a zeneszerző közvetítésével talált magának egy lakóházat.

A következő zenei részlet a bevezetőben már említett D-dúr hegedű-zongora szonáta 1. tétéle.

D-dúr hegedű-zongora szonáta op. 4⁶

1. Allegro molto
2. Lento
3. Presto

3. Magyar vonatkozások, érdekességek

1926-ban Kodály *Psalmus Hungaricus*-ának első külföldi bemutatóját vezényli Zürichben. Geyer Stefi hegedűművésznővel lemezre veszi a Geyernek ajánlott *Othmar Schoeck-hegedűversenyt*. Két művét, a *Vier Gedichte von Hermann Hesse Op. 23* című dalciklusát, valamint *Vater Unser Op. 19* című kórusművét Durigo Ilonának, a kor nemzetközileg elismert mezzoszopránjának ajánlotta. Thomas Mann *Doktor Faustus* című regényében név szerint említésre kerül, mint az 1922-es zürichi Tonhalle-beli koncert karmestere. Unokája, Marc Andreae szintén karmester, 22 évig vezette az olasz-svájci zenekart (Orchestra della Svizzera italiana).

⁶ Koncertfelvétel: Duo Skylla (Ursula Fortin-hegedű, Marosvári Dorottya-zongora) Kloster Einsiedeln, 2021. szept. 3.

Irodalom:

Orelli, Matthias:

Volkmar Andreae - Dirigent, Komponist und Visionär: ein Kapitel Zürcher Musikgeschichte. 2009, University of Zurich, Faculty of Arts.

Briner, Andres:

"Andreae, Volkmar", in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 13.07.2001.

Andreae, Volkmar Nachlass.

Zentralbibliothek Zürich

Willimann, Joseph:

Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae. 1907–1923. Hug, Zürich. 1994

<https://de.wikipedia.org>

www.discogs.com

**A BIBLIAI SÁMSON ALAKJÁNAK ÉS
TÖRTÉNETÉNEK ZENEI FELDOLGOZÁSAI**

Jelen tanulmányban Sámson történetének három zenei feldolgozását ismertetjük, és elemezzük. A téma választásának oka, hogy az ismertetett művek szerzői közül kettőjüknek – Camille Saint-Saëns és Szokolay Sándor – is nevezetes évfordulójuk van 2021-ben. Saint-Saëns 100 éve halt meg, míg Szokolay 90 éve született. A három elemzett mű:

G.F. Händel – Sámson című oratóriuma

C. Saint-Saëns – Sámson et Delila című operája

Szokolay Sándor – Sámson című operája

Sámson alakját a Bibliában a „**Bírák könyvének**” 13-16. fejezetei ismertetik. Bírák ideje: i.e.1200-1050 közötti időszakot öleli fel. Történetének tanulsága: az elnyomatás oka a vallástalanság, míg a győzelem Izrael Istenéhez való visszatérés következménye. Az alábbiakban a négy bibliai fejezetet és a 9. fejezetet röviden ismertetjük:

13. fejezet: a filiszteusok kezébe került Izrael, 40 évig. Sámson származása: Manóah – apja – Szoreából és Dán törzséből való volt. Az Úr angyala hozta a hírt, hogy a meddő feleség fiút fogan mégis. De: tisztátalan italt és ételt ne fogyasszon terhessége alatt. A születendő gyermek Isten „nazirja” (elkülönített, felszentelt, Istennek szentelt) lesz. Borotva ne érintse fejét. Az apa hálából kecskeáldozatot mutatott be az Urnak! Sámson felnőtt és az Úr lelke Mahane-Dán táborába irányította.

14. fejezet: Sámsonnak Timnában megtetszett egy filiszteus lány, akit feleségül akart. A Timnai szőlőhegyen megtámadta egy oroszlán, amit Sámson megölt. Idővel a helyszínre visszatérve darázs-fészket talált az oroszlán csontvázában, amiből lépes-mézet tudott kóstolni. Hét napig tartott Timnában a lakodalom. A menyasszony 30 kísérőjének – fogadásból – találos kérdést tett fel. A találos kérdés így szólt: „Eledel jött ki az erőből, s édesség került ki az erőből.” Harminc ingben és harminc váltóruhában fogadtak. A kísérők az ifjú feleséget kérték arra, hogy a megfejtést tudja meg Sámsontól. A feleség addig kérlelte, érzelmileg zsarolta Sámsont, míg – belefáradva a vallatásba – elmondta a találos kérdés megfejtését. A feleség mivel így elárulta, Sámson elveszítette a fogadást. Bosszúból Sámson Askalonban megölt 30 filiszteus férfit és kirabolva őket, meg tudta adni 30 kísérő-megfejtőnek a tartozását. Haragra gerjedve visszatért apja házába. Feleségét közben hozzáadták egyik barátjához.

15. fejezet: A gabona aratása idején Sámson újra elment feleségéhez, és hálni akart vele. Az apósa elutasította, mivel már máshoz adta közben feleségül. Sámson bosszúja: 300 rókát fogott, amiket farkaiknál fogva összekötött és csóvákat kötött a farkukhoz, amelyeket meggyújtva a rókákat a filiszteusok vetéseire szabadított, tönkretéve azokat. A filiszteusok bosszúja: Sámson feleségét és annak családját elégették. Sámson bosszúja: megverte a tetteseket és Etám sziklabarlangjában telepedett le.

A filiszteusok Juda földjére mentek támadólag. Sámson kiadatását kérték. 3000 zsidó férfi elment a barlanghoz - megkötözve, de életét megkímélve – levitték Sámsont Lehibe, és átadták a filiszteusoknak. Azok diadalordítással fogadták Sámsont, de ő egy szamarállkapoccsal agyonvert 1000 filiszteust. A hely neve azóta Rámát- Lehi (dráma Lehiben). A Lehi barlangban – Sámson kérésére fakadt egy forrás melynek neve: Ain-Hakkoré. Sámson 20 évig volt Izrael bírása.

16. fejezet: Sámson Gázába ment, egy szajhához. A városlakók órséget állítottak a kapunál, hogy megöljék. Ő éjfélkor felkelt, keretestűl-szárnyastúl kikapta a városkaput és felvitte a Hebron-ra néző hegy tetejére.

Szórek völgyében beleszeretett Delilába, a szépséges filiszteus papnőbe. Delilat megkörnyékezték a filiszteus fejedelmek, hogy tudja meg Sámson erejének titkát, 1100 ezüst sékelt ajánlva fejenként. Sámson Delila könyörgéseire háromszor félrevezető módszereket – kötelek, hajfürtök összefonása stb. – ajánlott legyengítésére. Negyedszerre, azonban – Delila zaklatásaitól, szemrehányásaitól halálra fáradtan – elárulta ereje igazi titkát. Delila elaltatta, és lenyíratta haját. Az Úr elfordult Sámsontól. A filiszteusok elfogták, kettős láncsal megkötözték, megvakították és Gázában malmot hajtattak vele.

Telt-múlt az idő, Sámson haja újra kinőtt. A filiszteusok – istenüket - Dágon-t ünnepelték. Sámson is előhívták a malom-börtönből, hogy szórakoztassa őket. Sámson játszott nekik korabeli pengetős hangszeren. A szünetben arra kérte a vakvezetőjét, hogy vezesse az épület tartóoszlopaihoz. Fohászzkodott az Úrhoz és visszatért erejével – láncait szétszakítva – a filiszteusokra és magára döntötte az épületet. Sokkal több embert ölt meg halálában, mint életében. Apja – Manoah – sírboltjába, Szorea és Estanol között temették el.

9. fejezet: Abimelek – testvérgyilkos, önjelölt – királya volt Izraelnek, akinek vesztét végül egy nő okozta, aki Tebec város bástyájából egy felső-malomkövet hajított Abimelek fejére, összezúzva koponyáját, amikor embereivel elfoglalta azt, és fel akarta gyújtani a bástyát, ahova a

városlakók menekültek. A haldokló Abimelek fegyverhordozóját kérte meg, hogy ölje meg, nehogy azt mondhassák, hogy egy nő ölte meg. Ez lett így gonoszságának végzete.

A zenei feldolgozások a Bírák könyve 16. fejezetére összpontosítanak, Sámson és Delila – férfi és a nő – kapcsolatának tanulságaira. A többi fejezet ismertetését az indokolja, hogy a feldolgozásokban megjelennek korábbi fejezetekben szereplő személyek, vannak utalások Sámson korábbi tetteire, kapcsolataira, továbbá Sámson személyiségének jobb megismerését is segítik. A 9. fejezet ismertetésére azért tértünk ki, mert Abimelek személye – bár más minőségben, mint Gáza satrapája – Saint-Saëns operájában szerepel.

G. F. Händel (1685-1759): Samson HWV 57

Szerző: Händel Londoni működése során eleinte olasz nyelvű librettókra komponált operákat. 1731-ben Esther c. bibliai témájú operájának színpadi előadását a londoni püspök nem engedélyezte. Ekkor fordult az oratórium műfaj felé, így elkerülve az egyházi hatósággal a feszültséget. Leghíresebb bibliai témájú oratóriumai: Esther (1731), Deborah (1733), Saul (1738), Izrael Egyiptomban (1738), Messias (1741), Samson (1742), Belsazar (1745), József és testvérei (1748), Judás Maccabeus (1746), Jephtha (1751).

Az elemzett zongorakivonat forrása: Bayerische Staatsbibliothek München; Printed for S.J. Button &Whitaker (London)

A használt lemezfelvétel link-je:

<https://www.youtube.com/watch?v=G9ftGhLxAM&t=205s>

Az elemzés során a kiemelt részletek kottán és felvételen belüli pontos helyét jelöljük.

Keletkezése: Bemutató: 1743, London. A szöveggönyvet Milton – Samson Agonistes c. - drámája alapján Newburgh Hamilton írta. Sámson lelki fejlődése – bűntudat → önhibáztatás → önfeláldozás – a bibliai leírással összhangban van, de Delila lelki fejlődésére – csábító, áruló → bűnbánó → jót akaró, szerető asszony – nincs utalás a bibliában, tehát ez a szerzők leleménye. Szintén eltérés a bibliától a kitalált filiszteus óriás – Harapha – , valamint Sámson barátjának – Micha – szerepeltetése.

Szereplők/ hangfajuk: Sámson, egy Zsidó, egy Filiszteus, Hírnök (tenorok), Delila, egy Zsidónő, egy Filiszteusnő (szopránok), Micah (Sámson barátja, alt), Manoah (Sámson apja) és Harapha (filiszteus óriás) basszusok; kórusok (vegyeskarok), zenekar, continuo.

Felépítése: 3 felvonás, 92 szám: nyitány, 29 ária, 3 duett, 21 kórus, 32 recitativo, 6 recitativo-accompagnato.

Cselekmény:

I. felvonás: nyitány (3 tétel: pomposo, allegro, minuetto) – a megvakított Sámson a malomban dolgozik. Mellette Manoah – apja – és Micah – barátja – nagy együttérzéssel. Ide hallatszik a Dágon templomában örvendező filiszteusok kórusa.

Kiemelendők Sámson áriái: „Torments alas! are not confined = Kínok jaj! nincsenek korlátozva!” (28-30.oldal; 21’30”-25’30”) Szaggatott, marcato-s, akkordikus kíséret festi a kint.

„Total eclipse! no sun, no moon! = Minden összeomlott, sem nap, sem hold!” (37-38- oldal; 31’40”- 35’20”) vágyakozást kifejező ritmikusan emelkedő dallam és kvintugrások felfelé.

„Why does the God of Israel sleep? = Mért alszik Izrael Istene?”(58-61-oldal; 54’50”-59’40”) Izgatottságot, Isten felrázását ábrázoló ária, melynek jellegzetessége hosszú szakaszokon tizenhatod mozgású, unisono kíséret.

II. felvonás: Sámson apja – Manoah – és barátja – Micah – könyörögnek az Úrhoz Sámsonért. A héberek kórusa is bekapcsolódik a könyörgésbe. A kórustételben Micah saját áriájából idéz a szóló szakaszban. Áriájának jellegzetes kezdése a panaszos n6 dallami felugrás („Return o God of Hosts!= Térj vissza seregek Istene!” 86-88. oldal; 1h 18’15”- 1h 23’10”).

Delila megjelenik a malomban. Hegedű-szólós kíséretű áriájában özvegyi szomorúságát panaszolja. „With plaintive notes”= Panaszos nyögésekkel. (97-101. oldal; 1h 30’ 10”- 1h 37’20”). Delila bűnbánatát, kéréseit egyszólamú női kar – szüzek kara – is erősíti. El akarja vinni magához Sámson, és egész további életét a jóvátételre akarja szánni. Sámson eltaszítja, mert nem bízik már benne. Egymást vádoló, indulatos, allegro duettben zárják le kapcsolatukat. „Traitor to love”= Szerelem árulója. (118-120.oldal; 1h 54’55” – 1h 56’ 35”). Micah és a héberek kórusa erősíti Sámson.

Megjelenik Harapha a filiszteus óriás és hetyke, kérkedő hangon gúnyolja Sámson! „Honour and arms.” = Becsület és fegyverek. (131-134 oldal; 2h 5’35”- 2h 11’18”). Sámson a sértésektől haragra gerjed, és kihívja

párviadalra a filiszteust. Duettben csapnak képletesen össze: „Go, baffled coward, go.” = Menj értetlen, gyáva, menj. (138-142 oldal; 2h 15’4”- 2h 17’20”). Sámson szólama fölényesen szerkesztett. Csak Sámson tudja, hogy időközben hajának visszánövésével, ereje is visszatért. Héberek kórusa fohászkodik az Úrhoz.

A templomban Dágon ünnepére készülnek. Tenor szóló, majd a filiszteus papok kórusa hangol az ünnepre. A II. felvonás zárásaként kettős kórus énekel. A szoprán szólamban Delila és szüzei Dágot, míg a többi szólamban Jehovát dicsőítik. A zene ünnepélyes, gondtalan. A tétel érdekessége, hogy a basszus szólamban egy-egy szóló megszólalással Manoah és Harapha vetélkednek. (155-160. old; 2h 27’38”- 2h 30’30”).

III. felvonás: Harapha felszólítja Sámson, hogy Dágon tiszteletére mérkőzzenek meg a templomban. Sámson ezt visszautasítja. Harapha újabb áriában sértegeti Sámson. Visszatérve az ünnepségen való részvételre kényszeríti Sámson, akinek kételyeit eloszlatni Micah segít, és az a tudat, hogy az égi-ajándék ereje visszatért. Sámson a szabadulásról vizionál. („Thus when the sun” = Így, mikor a nap) Micah és a héber kórusa bátorítják a harcra.

Filiszteusok tenor szólójátéka, majd a kara dicsőíti a győztes Dágot, és buzdítanak az ünnepre. A kórus szerkesztése kánon és unisono szakaszokat is tartalmaz. A barokk hagyomány szerint ez az ábrázolt csoport negatív jellemzésére utal.

Rövid közzene után Manoah érzékeli elsőnek a rémes kiáltást. Filiszteusok kara énekel a megsemmisülésükről és halálukról. Hírnök hozza a hírt: Sámson magára és a filiszteusokra döntötte a Dágon temlomot!

Először Micah, majd a héber kar siratja Sámson. Manoah utasít fia eltemetésére. Szimfonikus tétel ábrázolja a méltóságteljes temetési menetet. Üstdob és váltott fúvós szólókkal. (197. oldal; 3h 7’55”- 3h 11’). Több kórustételben – melyeket Micah és Manoah recitativói szakítanak meg – búcsúzik a nép Sámsonról. Kiemelkedik a zárótételek közül a szoprán ária: „Let the bright Seraphins” = Engedjétek a fényes szerafinokat! (= angyalok kara; 204-205 oldal; 3h 18’25”-3h 21’39”), amelyben a szólólista az angyalok és kerubok dicsőítő énekének és zenélésének engedésére biztat. A záró-kórus az égi karral akar egyesülve dicsőíteni!

Camille Saint-Saëns (1835-1921): Samson et Delila

Szerző: csodagyermekként indult. Charles Gounod (1818-1893) és Jacques Fromental Halevy (1799-1862) tanítványa volt. Nagy hatással volt rá Liszt Ferenc (1811-1886). Templomi orgonistaként működött, és mellette komponált. 16 operája közül a Sámson a legnépszerűbb. Alkotói vezérelve: „Óvakodjunk minden túlzástól. – Érintetlenül őrizzük meg az értelem épségét.”

Az elemzett zongorakivonat forrása: L. Parent, Grav: Rodier 49. Durand & Schönewerk, Editeurs, Paris

A használt lemezfelvétel link-je:

https://www.youtube.com/watch?v=sOqTx4_3xv4

Az elemzés során a kiemelt részletek kottán és felvételen belüli pontos helyét jelöljük.

Keletkezése: 1877-ben Liszt mutatta be Weimarban. További bemutatók: Párizs 1892, Budapest 1904. Libretto – Ferdinand Lemaire műve. Saint-Saëns ragaszkodott leginkább a bibliai történet hiteles ábrázolásához. Delila személyiségét – bosszúálló, csábító – úgy formálja, hogy démoni, erotikus vonzereje Sámson bukását, emberi esendőségét leginkább magyarázza.

Szereplők: Sámson (tenor), Delila (mezzoszoprán vagy alt), Abimeleh (basszus), Dágon főpapja (basszus), Filiszteus hírnök (tenor), Öreg zsidó (basszus), filiszteusok és zsidók (vegyeskar)

Felépítése: 3 felvonás; I. felvonás: 6 jelenet; II. felvonás: előjáték, 3 jelenet; III. felvonás: 3 jelenet, egy közjáték és egy balett-betét.

Zenei rétegek:

A két, szembenálló tábor kórusainak kidolgozása és a szemben álló felek jellemzése a legsikerültebb. A francia – grand – opera hagyományainak megfelelő a balett betét a 3. felvonásban. Drámai jelenetekben szűkölködik a mű, valószínűleg azért, mert eredetileg oratóriumnak szánta a szerző. A dallamokban és a hangszerelésben keleti vonások jelentkeznek. Gregorián dallamokat is feldolgozott a szerző.

Csúcspont Delila csók-áriája. Saint-Saëns feldolgozásában tűnik leghitelesebbnek – a Bírak könyvéhez hűnek – Delila figurája. Női vonzerejét gátlástalanul a bosszú és a gigantikus erejű férfi térdre kényszerítésének szolgálatába állítja.

Híres részletek: I. felvonás: Arrêtez o mes frères! = Álljatok meg testvéreim!(Sámson); Maudite à jamais soit la race = Örökké átkozott legyen a faj (Főpap 3. jelenet); Printemps qui commence = Kezdődik a tavasz (Delila I. felvonás, 6. jelenet; Amour! viens aider ma faiblesse = Szerelem! gyere segíts a gyengeségemen (Delila, II. felv. 1. jelenet); Mon coeur s'ouvre à ta voix = Szívem megnyílik a hangod előtt (Delila - Csókária II. felv., 3. jelenet);

Cselekmény:

Palesztinában, Gáza városában játszódik a történet i.e.1150-ben.

I. felvonás: helyszín - tér Dágon temploma előtt. **1.** jelenet: a zsidók karának és Sámsonnak a párbeszéde. Sámson az égi jeleket látva biztatja népét, hogy közeleg szabadulásuk a filiszteusok uralma alól, mert az Úr nem hagyta el választott népét (23-33. oldal; 10'35"-15'25").

2. jelenet: Abimelech – gáza satrapája – érkezik, gyalazza Izrael Istenét és a népet, és felszólítja a rabszolgasorban tartott zsidókat, hogy hódoljanak a győztes filiszteus istennek, Dágonnak. A felbőszült Sámson azonban megöli. **3.** jelenet: Dagon főpapja, papok kíséretében jelenik meg Dagon templomának kapujában. Megdöbbenve látja, hogy Abimelech holtan fekszik. **4.** jelenet: filiszteus hírnök hozza a hírt, hogy a felbőszült zsidók, Sámson vezetésével feldúlják a termést. **5.** jelenet: Izrael vénei hálát mondanak Izrael Istenének.

6. jelenet: a filiszteusok templomkapuja feltárul és megjelenik Delila virágdíszes lányokkal és asszonyokkal a tavaszt és a győztest köszönteni. Delila – Dágon szépséges papnője – úgy tesz, mintha behódolna Izrael Istenének. Az Öreg zsidó (bsz) figyelmeztetése ellenére megszédíti, és a szépségén túl, Dágon papnőjének „megszerezhető trófeája” is felcsigázza Sámson. Dagon papnőinek rövid táncbetéte következik, majd Delila tavaszt és szerelmet dicsőítő áriája (88-93. oldal; 40'18"- 46'40"). Delila csele sikerül, Sámson vakon követi Delilát. Delila áriája két 8 ütemes téma többszöri ismétléséből épül. Vágyakozó, ereszkedő, E-dúr hangnemű dallamok. A zenekari kíséret hárfával gazdagodik.

II. felvonás: helyszín - Sorek völgye. A rövid zenekari előjáték drámai előérzetet kelt. **1.** jelenet: Delila házánál. Delila szerelemről, hódításról, Sámson legyőzéséről, bosszúról szóló kétrészes Esz-dúr áriája. Szerkezete: A / Av (97-102. oldal; 49'25"- 53'30"). **2.** jelenet: Dágon főpapja érkezik, és vérdíjat ajánl fel Sámson lefegyverzéséért. Delila elutasítja, mert őt a bosszú fűti a zsidó nép ellen, és bízik vonzerejében. A főpap távozik. Az egyedül maradt Delila kételyeivel küszködik: „vajon a szerelem elveszejtheti-e erejét?”

3. jelenet: A szerelmes Sámson érkezik, de esze és szíve egymással viaskodik. Delila szerelmi vallomást vár. Párbeszédük során Izrael sorsa iránti együttérzéséről is – megtévesztően – biztosítja Sámson. A szerelem istenségét helyezi mindenek fölé. Híres „csókáriájában” lassan emelkedő, majd ereszkedő dallamszakaszok strofikusan ismétlődnek, majd szekvenciálisan ismétlődő, jellegzetes kisszeptim fellépések ábrázolják a vágyakozást, csábítást. Ebbe a szakaszba kapcsolódik be Sámson is a kisszeptim fellépésekre tükör-mozgással kisszeptim lelépésekkel felelve. A zenekari kíséretet hárfá és klarinétészóló gazdagítja (147- 156. oldal; 1h 17'50"- 1h 23'40"). A duett-szakasz végén Delila váratlanul – a bizalom és szerelem jogán – újra követeli Sámson erejének titkát. Sámson eleinte ellenáll. Égi jelek – villámlás, dörgés – is figyelmeztetik, de végül enged Delila zsarolásának. A sértődötten a házába visszavonuló Delilát követi, és kisvártatva – Sámson kiáltását elfojtva (Árulás!) – a házat előzőnlük a filiszteus katonák! A színpadon nem jelenik meg Sámson hajvágása és elfogatása, így az opera egy drámai jelenettel adós marad.

III. felvonás: helyszín – malom. **1. jelenet:** Sámson haját levágták, és megvakították. Egy filiszteus malomban hajtja a malomkövet. Sámson bocsánatért könyörög Istenhez. A zsidók kórusa – külső karként – vádolja Sámson bukásáért. Zenekari közjáték alatt filiszteus katonák jönnek a malomba, és elvezetik Sámson. Helyszín: Dágon templom belseje. **2. jelenet:** ünnepre gyűltek össze a Dágon főpapja, filiszteus papok és katonák, Delila és fiatal hölgyek. A nép – vegyeskar – köszönti a reggelt és az ünnepet. **Balett** betét, francia opera elidegeníthetetlen része (194-209. oldal; 1h 42'40"- 1h 49'30"). **3. jelenet:** Dágon főpapja, és Delila is a tömeg előtt sértegetik Sámson – az ünnepség fő attrakcióját – és Izrael Istenét. Ezután a főpap és Delila kánon duettben dicsőítik Dágot. A duettbe bekapcsolódik a filiszteus tömeg vegyes-kara, helyenként unisono énekelve. Sámson az oltárhoz hívják, hogy Dágon előtt, a porba térdepeljen. Amíg a filiszteus tömeg Dágot élteti, Sámson a kísérő gyermeket arra kéri, hogy a terem két márvány oszlopához vezesse. Az ünnepség kellős közepén Sámson Izrael Istenéhez fohászkodik, hogy adja vissza erejét, hogy az Úr bosszújának eszköze lehessen, majd az ünneplőkre dönti a templom tetőzetét. Ez a grandiózus esemény viszont a színpadon megjelenik! „Souviens toi de ton serviteur” (Záró-kép: 261-264 oldalak; 2h3'20"- 2h 5').

Szokolay Sándor (1931-2013): Sámson

Szerző: Szabó Ferenc és Farkas Ferenc tanítványaként végzett a Zeneakadémián. Nagyon termékeny zeneszerző volt. Életművének gerincét operái jelentik. Sámsonon kívül további operái: Várnász (1964), Hamlet (1968), Ecce homo (1984), Margit, a hazának szentelt áldozat (1995), Szávitri (1998), Bölcs Náthán (1997/98).

A felhasznált zongorakivonat kiadója: Magyar Állami Operaház (1973)
Lemezfelvétel: Hungaroton 1976 11738-39. Az elemzés során a kiemelt részletek kottán és felvételen belüli pontos helyét jelöljük.

Keletkezése: Németh László (1901-1975) verses drámája alapján a szerző írta a szöveggönyvet. Az ősbemutató 1973-ban a Budapesti Operában volt.

Ebben a feldolgozásban a bírák könyvének 14-15 timnai történései összevonódnak Delila személyében. Delila egyben Sámson timnai felesége is, akit a feldolgozás szerint nem öltök meg honfitársai – mint a bibliában – csak Sámsontól elvált, és Timneus személyében új férje van. Delilát nem papnői bosszú, csupán asszonyi kíváncsiság fűtötte Sámson titkának megfajtására. A timnai feleség háromszori megtévesztésére is utalnak a malombeli jelenetben, ami a Bírak könyvének 14. fejezetében olvasható. A bibliától szintén eltér Jefte szerepeltetése.

Szereplők: Sámson –bariton; Delila – szoprán; király – bariton; főpap – basszus; Timneus (Delila férje) – tenor; Jefte – tenor; molnár – tenor; vénasszony – alt; Eskon –tenor, Kodron – bariton, Efton – basszus (a király tanácsadói); vegyeskar;

Felépítése: I. felvonás – előjáték, 9 jelenet; II. felvonás: 1. kép – 5 jelenet; 2. kép – 9 jelenet.

Zenei rétegek: meghallgatásra javasolt részletek youtube link-jei:

<https://www.youtube.com/watch?v=oFhYX5qbnrw>

Timneus álmofejtése a király előtt (II. felvonás, 1. kép, 2. jelenet. A felvétel 3'25"-5'40" szakasza.

<https://www.youtube.com/watch?v=MLAOjv2q7r8> Sámson bevezetése a király elé. (II. felvonás, 1. kép, 4. jelenet)

<https://www.youtube.com/watch?v=-c6xjT3szyM> Finálé, ahol Sámson Izrael Istenéhez fohászodik (3'45"- 5'20"), és az ünneplő filiszteusokra

dönti a templomot. (II. felvonás, 2. kép, 8. jelenet). Drámai, marcato akkordos kíséret.

Az énekszólamok kezelése népdalos, balladisztikus, melizmás szerkesztésűek.

Cselekmény:

Prologus: zenekari elő és utójáték között a zsidók vegyes-kara meséli el Sámson elfogatását, megvakítását, malom-börtönbe vetését. A szólamok egymás motívumait ismételik.

I. felvonás:

1. kép: helyszín – malom. **1. jelenet:** A vak Sámson a malom-börtönben a hajnali nap fényéről és melegéről ábrándozik (17-21. oldal). **2. jelenet:** egy kegyetlen molnár gúnyolva hajtja a munkára Sámson. Őrlető asszonyok vidám kara színezi a jelenetet. **3. jelenet:** Delila áruhában felkeresi a malmot, és arról próbál tájékozódni, hogy Sámson megfelelő ellenőrzés alatt van-e. **4. jelenet:** Sámson megérzi Delila jelenlétét, így leleplezve áruhája ellenére a molnár előtt. Delila megvesztegeti pénzzel a molnárt, hogy beszélhessen Sámsonnal. **5. jelenet:** Delila és Sámson duettje (79-99. oldal). Delila még mindig azért perel Sámsonnal, hogy nem volt és most sem őszinte vele. Titkot tart, és ezt egy asszony nem viseli el. Erejének megfékezésére is három megtévesztő módszert mondott esküvőjükkor is. Sámson azzal védekezik, hogy Delilát nem asszonyi kíváncsiság hajtotta, hanem az hogy elárulja férjét népének a filiszteusoknak! **6. jelenet:** Delila nyomán Timneus – új férje – érkezik a malomhoz. A kvartett során Sámson és Timneus szópárját és fenyegetőzését halljuk. Delila próbálja fékezni az indulatokat és a molnár unszolja munkára Sámson. A jelenet végén Jefte – Timneus hű katonája – érkezik és jelentkezik Sámson szigorú, durva őrzésére. **7. jelenet:** Sámson rövid monológja a magányról. **8. jelenet:** Jeftéről kiderül, hogy ismeri Sámson szüleit, és „falubeli” is! Így Sámson bizalmába férkőzik. Neki elárulja Sámson, hogy haja megnövésével együtt ereje is visszatért. **9. jelenet:** érkeznek az őrlető asszonyok, örvendezve a friss lisztnek. Később csatlakozik hozzájuk a férfikar és együtt hangolódnak Dágon bálványistenség közelgő nagy ünnepére. Ezzel párhuzamosan eltervezik a közelgő ünnepen - Sámson és Jefte - a bosszút a filiszteusok ellen. Sámson felismeri Delila álmának jósló hitelét.

II. felvonás

1. kép: helyszín – a király fogadóterme. **1. jelenet:** Delila próbálja lebeszélni férjét – Timneust – arról, hogy álmával riogassa a királyt. **2. jelenet:** A király és kíséretének érkezését, valamint az ünnepi hangulatot

hatszólamú vegyeskar teremti meg. Thimneus megpróbálja meggyőzni a filiszteus királyt, hogy Sámson vakon is veszélyes! Sőt Delila egy célzatosan értelmezett álmára – Sámson ült Delila ágya szélén és szemgödreből vér-patak folyt, amely elsodorta a filiszteusok táborát; Sámson levágott hajából kígyók keltek életre, amelyek a király sátrához érve a királyt halálra marták - is hivatkozik. (álmértelmezés a zongorakivonat 33-43. oldalain). A király, azonban Dágon ünnepén mégis bohócként akarja a népnek kiszolgáltatni a tehetetlen hőst. Tanácsadóinak is megoszlik Sámsonról a véleménye. **3. jelenet:** Jefte érkezik a király és Timneus elé. Arról faggatják, hogy milyen erőnléte és lelkiállapota Sámsonnak. Jefte megnyugtatja őket, hogy veszélytelen a rab. **4. jelenet:** Sámson monológja. Érti, hogy ismeretlen helyre került. Szokatlan, hogy őrei nem lökdösik, ütlegelik (82-91- oldal). **5. jelenet:** a király és Timneus is örömmel látják Sámson elesettségét. A király arra kéri Sámson, hogy Delila álmát értelmezze. Sámson csak Timneus cselének minősíti az álmot. Megnyugtatja a királyt. A király kéri, hogy legyen a filiszteus ünnepen jó bohóc. Cserébe tágasabb kalitkát ígér Sámsonnak.

2. kép: helyszín - Dágon temploma. **1. jelenet:** az ünnepségre gyülekező nép izgatott várakozását vegyes-kar énekével és kilenc-szólamú suttagó kánonkarral ábrázolja a szerző (136-140. oldal). **2. jelenet:** Dágon ünnepére bevonul a király és kísérete, valamint Delila. **3. jelenet:** a főpap elégedetten jelzi, hogy 50 tulokból és számtalan kosár lisztből készült égő áldozattal hódoltak a „roppant orrlukú” Dágon istenszobra előtt. **4. jelenet:** a király az ünnepi lakoma előtt táncos, gladiátoros, és emberáldozatos mutatványokat kínál népének, de a nép mindenáron Sámsonon akar szórakozni! **5. jelenet:** a láncra vert Sámson gúnyolja a nép. A király ezt leinti, és arra kéri Sámson, hogy játssza el hőstetteit. Jefte is biztatja.

6. jelenet: Delila kérleli Sámson, hogy játssza el vidáman egykori Timnáti esküvőjüket. Timneus is kérleli erre, mert a történetből kiderül, hogy az erős, bátor Sámson titkát hogyan csalta ki Delila. **7. jelenet:** egy vénasszony jelentkezik a színjátékra, hogy Sámson csúfságára eljátssza az ifjú feleséget. Felelgetik Sámson bujálkodását is a Gázai parázna nőnél. **8. jelenet:** Jefte kérésére bemutatja azt is, hogyan vitte fel a gázai városkaput a hegyre. (Ez konkrét utalás a Hebronban történt esetre, lásd. Bírák 16. fejezet). Ekkor vezetik két oszlop közé. Sámson Izrael Istenéhez imádkozik régi erejéért. Delila kegyelemért könyörög, de Sámson a filiszteusokra dönti a templomot! „Dől a fal, inog és ránk omlik!” (250-270. oldal)

Irodalom:

Biblia –

Szent István Társulat, Budapest, 1976

Eőszé László (1923-2020):

Az opera útja (Zeneműkiadó, Budapest, 1960)

Csehy Zoltán (1973-):

Experimentum mundi – világraszóló kísérlet (Kalligram Kft, Budapest, 2015, ISBN 978-80-8101-870-1)

Peter Gammond (1925-2019):

Opera (Kossuth Kiadó, Budapest, 1994, ISBN 963 09 3717 4)

Kertész Iván (1930-2015):

Aidától Zerlináig (Gondolat, Budapest, 1988, ISBN 963 282 075 4)

Kertész Iván (1930-2015):

216 este az Operában (Saxum kiadó, Budapest, 2006, ISBN 963 7168 70 2)

Várnai Péter (1922-1992):

Oratóriumok könyve (Zeneműkiadó, Budapest, 1983, ISBN 963 330 469 5)

Bevezetés

A dalnak, az éneklésnek különös ereje van, s énekelni a zeneileg képzetlen emberek is tudnak, hiszen a zene iránti fogékonyság szinte minden emberben megtalálható. Az emberiség az idők kezdete óta énekszóval fejezi ki érzelmeit. Az embereknek minden érzésre vannak dalaik, vannak dalok, amelyeket akkor énekelnek szívesebben, amikor bánat éri őket, s vannak olyanok, amelyeket leginkább kicsattanó, örömteli pillanatokban énekelnek inkább. Egy-egy szép dal esetenként annyira szívünkhöz nő, hogy szinte sajátunknak érezzük azt. Az éneklésnek lehet célja művészi produkció létrehozása, de nem feltétlenül csak arra való. A dallal mindenekelőtt érzelmeket közvetítünk, de nem feltétlenül csak egyéni, hanem közösségi érzelmeket is. Az énekszó sokunk számára spirituális élményeket is hordoz, hiszen az istentiszteleten énekelt himnuszok vagy zsoltárok nemcsak a transzcendens világgal való speciális kötelék érzetét segítenek létrehozni, hanem a templom emberi közösségéhez tartozást is erősítik. Michael Jackson és Lionel Ritchie: We are the world című dala emberek millióit segített felsorakozni az afrikai éhezés megszüntetésére irányuló globális jótékonyági ügy mellé, amelyre azóta is a társadalmi felelősségvállalás egyik gyönyörű példájaként tekintünk (Nemes, 2016).

A zenei nevelés hatásai

A magyarországi zenei nevelés a Kodály koncepcióra épül, melyet éneklés központúság jellemez. Nemcsak az egyéni, hanem a csoportos éneklés is kiemelkedő szerepet kapott Kodály törekvéseiben, és a zenei általános iskolák rohamos növekedése mellett többek között ennek köszönhető a magyarországi kórusmozgalom kialakulása is az 1950-es években. Habár koncepciója kialakításakor Kodály nem támaszkodhatott kísérleti eredményekre, meggyőződéssel vallotta, hogy a zene jelentős hatást gyakorol az emberi lélekre és a személyiség fejlődésére. 1956-ban így összegezte gondolatait: „A zenével nem csak zenét tanulunk. Az ének felszabadít, bátorít, gátlásokból, félnépszerűségekből kigyógyít. Koncentrál, testi-lelki diszpozíción javít, munkára kedvet csinál, alkalmasabbá tesz, figyelemre fegyelemre szoktat.” (Kodály, 1956)

A Kodály-koncepció alapján zajló zenei nevelés hatásvizsgálatát Kokas Klára és Barkóczi Ilona vezetésével végezték el a hatvanas és a hetvenes években. Kokas kutatásainak célja a zenei nevelés transzferhatásainak kimutatása volt. Eredményei a hang- és vizuális

megfigyelőképesség, valamint a számolás és a helyesírás terén mutattak különbséget az emelt óraszámú ének-zenét tanuló gyerekek javára. Vizsgálatai azt is igazolták, hogy a zenei osztályokba járó tanulók jobban teljesítenek a mozgásos feladatokban, és kielégítőbb fizikai állapottal rendelkeztek, mint azon társaik, akik nem vettek részt zenei oktatásban. Ezenkívül a zenét is tanuló diákok jobban teljesítettek a különböző fizikai erőnlétet mérő feladatokban, valamint nagyobb tüdőkapacitással is rendelkeztek.

A Barkóczy Ilona és Pléh Csaba által vezetett vizsgálat során két kecskeméti általános iskolában négy éven keresztül követtek négy alsó tagozatos osztályt: két emelt óraszámú ének-zenei, illetve egy-egy normál osztályt. Az egyik iskolába átlagos, a másikba alacsony szociális státuszú gyerekek jártak. Nagyon fontos eredménynek mutatkozott, hogy azoknak a tanulóknak, akik emelt óraszámúban vettek részt ének-zene órákon, jobbak voltak a tanulmányi átlag eredményeik az általános iskola első négy évében, mint a normál óraszámú kontrolcsoport tagjainak. Másrészt azok az alacsony szociális státuszú gyerekek, akik több énekórán vettek részt, tanulmányi eredményeikben felzárkózó tendenciát mutattak a normál szociális státuszú gyerekekhez képest (Barkóczy, Pléh 1977). E vizsgálatok elsősorban a kognitív és emocionális képességek területén bizonyították a Kokas Klára által korábban igazolt transzferhatásokat.

Az utóbbi évtizedekben főleg angol kutatók kezdtek szisztematikusan foglalkozni az éneklés terápiás hatásaival, különösen kóruséneklésben rendszeresen részt vevő embereket vizsgálva.

Az éneklés pszichológiai hatásai

Mindenekelőtt el kell mondanunk, hogy az éneklés valójában egyfajta fizikai tréning, amely a test izmainak nagy részét megmozgatja, tehát a rendszeres éneklésnek hasonló pozitív hatása lehet, mint a testmozgásnak. Az éneklés természetesen hat a szív működésre és a légzésfunkciókra, vagyis az énekléssel megelőzhető, illetve egyes források szerint csökkenthető a szívbetegségek kialakulásának esélye, idősebb korban pedig az éneklés hozzásegít a jó egészségi és fiziológiai állapot megőrzéséhez. Az utóbbi kb. tíz évben nagyon komoly érdeklődésnek örvend az éneklés terápiás hatásainak vizsgálata, különös tekintettel az általános jóllét és az egészség vonatkozásaira. Kanadában 2009-ben többéves nemzetközi kutatási projekt indult AIRS néven (Advancing International Research on Singing), melynek egyik fontos célja egy olyan program kidolgozása, amely révén javítható és/vagy megőrizhető a társadalom jó egészségi állapota az éneklés segítségével.

Egyre több kutatási eredmény utal arra, hogy a kóruséneklés jelentős pozitív hatással lehet a pszichológiai jól-létre (Clift és Hancox, 2010; Clift és mtsai, 2008; Stewart és Lonsdale, 2016). Például a kóruséneklés valószínűleg pozitív hatással van az egyén hangulatára, csökkenti a stresszt és a szorongást, fokozza a szubjektív jólétet és növeli a boldogságot (Clift és mtsai., 2007; Clift, Nicol, Raisbeck, Whitmore, és Morrison, 2010; Grape, Sandgren, Hansson, Ericson, és Theorell, 2003; Kreutz, Bongard, Rohrmann, Hodapp és Grebe, 2004; Linnemann, Schnersch, és Nater, 2017; Sanal és Gorsev, 2014). Azonban nem világos, hogy ezek a hatások kizárólag a kóruséneklésnek tulajdoníthatóak, illetve az sem tisztázott, hogy milyen mechanizmusok állnak a kóruséneklés és a jó közérzet közötti látszólagos pozitív kapcsolat mögött.

Az együtt éneklés nagyszerű élmény mindazok számára, akik részt vesznek benne, és jó esetben azoknak is, akik hallgatják. Több tanulmány is vizsgálta az éneklés pszichológiai és biológiai hátterét. Akik kórusban énekelnek, általában egy adott közösséghez tartozónak érzik magukat, és ennek – mint egyfajta szociális aktivitásnak – önmagában is nagy értéke van (Brown és Theorell, 2006). Clift és munkatársainak (2010) áttekintő tanulmánya összefoglalta a kóruséneklés terápiás hatásainak legfontosabb szempontjait. Mintegy kétezer kórustag beszámolóit gyűjtötték össze Európa-szerte, és a következő megállapításokra jutottak az eredmények alapján. A vizsgálati alanyok többsége elmondta, hogy az éneklés számára örömteli tevékenység, relaxáló hatású, ugyanakkor energetizál, pozitív érzelmeket generál, és segít legyőzni a stresszt. Úgy tűnt, hogy azokat, akik kórusban énekelnek, e tapasztalat hozzásegítette ahhoz, hogy pozitívabban gondolkodjanak magukról, ami egészségesebb önértékelést és nagyobb önbizalmat is jelenthet. A kórushoz, mint közösséghez tartozás egyfajta szociális támogatást is jelent a kórustagok számára, ami szintén fontos tényezője az egészség megőrzésének.

Clift és Hancox (2010) kutatása a kóruséneklés hat pozitív hatását igazolta:

- javul a hangulat,
- koncentrált figyelem,
- mély légzés,
- szociális támogatás,
- kognitív stimuláció,
- rendszeres elkötelezettség

Ez a tanulmány azt vizsgálta, hogy a kórusénekesek magasabb pszichológiai jólétről számolnak-e be, mint azok, akik rendszeresen részt vesznek más szabadidős tevékenységekben és ha igen, a kórusban való éneklés mely aspektusai lehetnek felelősek ezekért a hatásokért.

Clift és Hancox (2010) feltérképezték a (kórus)-éneklés egészségvédő hatásainak kulcsdimenzióit. Ezek a következők:

1. Pozitív érzelmeket indukál, és ellensúlyozza a negatív érzéseket, ezáltal segít a depresszió kialakulásának megelőzésében.
2. Fokozott koncentrációt kíván művelőitől, ezért megakadályozza a túlzott aggodalmaskodást, és elősegíti a relaxált állapot fenntartását.
3. Magában foglalja a légzés szigorú kontrollját, amely segíti a megküzdést a stresszel és a szorongással.
4. Szociális támaszt nyújt a résztvevőknek, megkímélve őket a magány érzésétől.
5. Folyamatos tanulás, ezért szinten tartja és fejleszti a kognitív funkciókat.
6. Folyamatos fizikai aktivitás, mely hozzájárul a test jóllétének megőrzéséhez.

Beck (2000), Grape (2003) és Kreutz (2004) azokat a lehetséges élettani mechanizmusokat igyekeztek feltárni, amelyek megerősítik az énekléssel kapcsolatos pozitív, ám szubjektív tapasztalatok tényét mind a kóruséneklés, mind a szólóéneklés területén. Kreutz vizsgálatában huszonhárom (29–74 éves) nő vett részt, akik rendszeresen jártak egy műkedvelő kórusba. Két vizsgálati helyzet volt a kóruspróbán: az egyik alkalommal a megfigyelt nők is énekelték Mozart Requiemjének tételeit, a másik alkalommal azonban csak hallgatták a művet társaik előadásában. Mindkét helyzet előtt és után vizsgálták a résztvevők érzelmeit. A nyálból vett mintán a stressz mérésére alkalmas faktorokat, illetve az immunrendszer aktivitását ellenőrizték. Azt a hipotézist állították fel, hogy mind a zenehallgatás, mind a kóruséneklés pozitív érzelmek megjelenését, illetve a szervezet immunkompetenciájának növekedését fogja elősegíteni. Az eredmények azt mutatták, hogy az éneklés a negatív érzések jelentős csökkenéséhez vezetett, és növelte a vizsgálati személyek pozitív érzéseit, valamint az immunrendszer aktivitását. Ugyanakkor a zenehallgatás (e konkrét esetben) inkább a negatív érzelmeket erősítette, és nem okozott jelentős változást az immunrendszer aktivitásában. Hozzá kell tennünk: ez annyiban érthető is, hogy a Requiem hallgatása során valószínűsíthető a szomorúság

érzésének megjelenése, ám ez nem feltétlenül van jelen, amikor valaki éneklő a művet. A vizsgálat eredményei tehát megerősítették a kutatók alapvető feltételezését: az éneklés hat a pozitív érzelmek megjelenésére, és növeli a szervezet immunfunkcióinak működését.

Emellett további kutatások bizonyítják, hogy az éneklés jelentős élettani hatásokat válthat ki, például csökkenti a kortizolszintet és javítja az immunválaszt (Beck, Cesario, Yousefi és Enamoto, 2000; Beck, Gottfried, Hall, Cisler és Bozeman, 2006; Grape és mtsai, 2003; Kreutz és mtsai, 2004; Valentine és Evans, 2001). Valóban, egy közelmúltbeli szisztematikus felülvizsgálat kiemelte az éneklés, mint terápiás beavatkozás lehetséges pszichoszociális előnyeit (Clark és Harding, 2012). Ez a tanulmány a kórus és a szólóénekes pszichológiai jólétre való hatását kívánta összehasonlítani olyan énekesek esetén, akik részt vettek más szabadidős tevékenységekben is. A kutatások arra is rámutattak, hogy az énekes produkciókban való aktív részvétel pozitív hatással van az emberek érzelmi állapotára, az önérzetére és az általános kognitív funkciókra, továbbá bizonyos esetekben segíthet leküzdeni a pszichológiai traumákat is (Costa-Giomi, 2004; Gold, Voracek, és Wigram, 2004; Hallam, 2010). A kórusban való éneklés pozitív hatással van az egyén önbecsülésére (Costa-Giomi, 2004). A kórusban való éneklés pozitív hatással van az idősek pszichológiai jólétére (Creech, Hallam, Varvarigou, McQueen, 2013; Hays és Minichiello, 2005), továbbá mélyreható hatással bírnak az egyének érzelmi és kognitív képességeire (Hallam, 2010). Ennek a tanulmánynak a célja az volt, hogy a kórus- és szólóénekeseket összehasonlítsa azokkal a személyekkel, akik más szabadidős tevékenységekben vettek részt, amelyek magukban foglalták a nem vokális zenélést (azaz szőlőzenészek és zenészek) zenekarban/zenekarban), valamint akik nem zenei tevékenységekben vettek részt (pl. csapatjátékosok és egyéni sportolók).

Stewart és Lonsdale (2016) megállapították, hogy a kórusénekesek és a csapatsportolók lényegesen magasabb pszichológiai jólétről számoltak be, mint a szólóénekesek. Pearce és mtsai. (2016) azt is kimutatták, hogy aki egy kórus kollektív csoport vagy „közösség” tagjainál erősödik a pszichológiai és fizikai jólét.

Graham Welch professzor, oktatáskutató 5 fő pontban foglalta össze az éneklésnek az tanulók testi-lelki jólétére kifejtett jótékony hatását (Welch 2012): Project: An evaluation of the National Singing Programme 'Sing Up' in England (2007-2012)

Az éneklés pozitív hatása 5 fő területen:

- fizikai
- pszichológiai
- szociális
- zenei
- nevelési

Az éneklés fizikai hatásai

1. Légzésre és a szív működésére gyakorolt hatása jelentős. Az éneklés testgyakorlat, egyfajta aerobic, amelyben a gyakorlat formája javítja a test szív-, és érrendszeri működését, melynek bizonyított pozitív hatása van az ember általános egészségi állapotára. Az aerobic tevékenység növeli a vér oxigénszintjét, amely javítja a teljes éberséget. Az énekléssel együtt jár a mellkasi aktivitás, mely a légzési mechanizmus alapstruktúrája, funkciója. A felsőtest legtöbb izomcsoportját megmozgatja az éneklés. Azonkívül ez a fajta testmozgás, amit az éneklés jelent, a hosszú élethez, a stressz csökkenéséhez, az általános egészségi állapot egész életen át való fenntartásához nagymértékben hozzájárul.

2. Az énekléssel a finom és nagy motoros kontroll is fejlődik.

3. Az éneklés az idegrendszeri működést is befolyásolja. Hatással van az agyféltekék fejlődésére és interakciójára. (Welch, 2012, 2017)

Az éneklés pszichológiai hatásai

1. A zenén keresztül az intraperszonális kommunikáció és az egyéni identitás is fejlődik. A biztos és egészséges hanghasználat pozitív hatással van az ember önképére és a kommunikációs képességeire. A sikeres éneklés támogatja az önbecsülést, az általános magabiztosságot. A hang kulcsfontosságú alkotóeleme annak, hogy kik is vagyunk mi. A hanghasználatunk tükrözi a hangulatunkat és az általános pszichológiai foglalatunkat. A másokkal való kommunikáció fontos eszköze.

2. Az éneklés katartikus tevékenység. Az éneklés az egyik legsokszínűbb módja érzelmeink kifejezésére. Az énekléssel járó fizikai aktivitáson és az ezzel összefüggő endokrin rendszer működésén keresztül az éneklés folyamán jobban érezzük magunkat. (Welch, 2012, 2017)

Az éneklés az interperszonális kommunikáció egyik fontos eszköze

Az éneklés szociális hatásai: Az éneklés javítja az ember szociális beleérző képességét. A jó éneklési képesség szoros összefüggésben van a pozitív

szociális beleérző képességgel, és a közösségi érzéssel. A másokkal való éneklés javítja az empatikus kapcsolatok kialakításának lehetőségét magunk körül. Az együtt éneklés, mint pl. kórus-, vagy a kamaraéneklés, erősíti a csoportösszetartást (Welch, 2010).

Az éneklés zenei hatásai

- A mi zenei lehetőségeink megvalósításának az eszköze az éneklés. Az éneklési tevékenység során értjük meg a zenei szerkezeteket, frázisokat; a zenei memória (ismétléssel, variálással) és a hangszínérzék is fejlődik.
- Segít az egyéni zenei repertoire megteremtésében, a zenei ízlés kialakításában (legyen az hallgató, előadó, vagy mindkettő). (Welch, 2012, 2017)

Az éneklés nevelési hatásai: Erősödik az emberben a körülöttünk lévő világról alkotott tudás, megértés és képesség a zenében és a zenén keresztül egyaránt. Az éneklés jobban hozzáértővé tesz a saját nyelvünk megértésében és az olvasási képességek fejlődésében. A szövegolvasáshoz és a zenei olvasáshoz szükséges jeldekódolás feldolgozása ugyanabban az idegpálya régióban történik. (Welch, 2012, 2017)

E tanulmányban említett pozitív hatások együttesen alátámasztják, hogy az emberi aktivitás egyik legpozitívabb formája az éneklés, mely támogatja a fizikai, mentális és szociális egészséget és az egyéni fejlődést ezeken a területeken. Az éneklés fontos, mert fejleszti az önbizalmat, önbecsülést, mindig magába foglalva az emóciókat, szociális beleérző képességet; támogatja a szociális képességek fejlődését és alkalmassá teszi a különböző korú és képességű fiatal embereket, hogy együtt csináljanak valami különleges művészeti alkotást.

Babits Mihály

*„Megmondom a titkát, édesem a dalnak
Önmagát hallgatja, aki dalra hallgat.
Mindenik embernek a lelkében dal van,
és a saját lelkét hallja minden dalban.
És akinek szép a lelkében az ének,
az hallja a mások énekét is szépnek.”*

Irodalom:

- Barkóczi Ilona, Pléh Csaba (1977): Kodály zenei nevelési módszerének pszichológiai hatásvizsgálata. Bács megyei Lapkiadó Vállalat, Kecskemét
- Beck R. J., Cesario T. C., Yousefi A., Enamoto H. (2000): Choral singing, performance perception, and immune system changes in salivary immunoglobulin A and cortisol. *Music Percept.* 18, 87–106.
- Beck, R. J., Gottfried, T. L., Hall, D. J., Cisler, C. A., Bozeman, K. W. (2006): Supporting the health of college solo singers: the relationship of positive emotions and stress to changes in salivary IgA and cortisol during singing. *Journal of Learning through the Arts: A Research Journal on Arts Integration in Schools and Communities*, 2:1, 19.
- Brown, S., Theorell, T. (2006): The social uses of background music for personal enhancement. In S. Brown és U. Volgsten (szerk.): *Music and manipulation: On the social uses and social control of music.* 126–160, New York: Berghahn Books.
- Clark, I., Harding, K. (2012): Psychosocial outcomes of active singing interventions for therapeutic purposes: a systematic review of the literature. *Nord. J. Music Ther.* 21, 80–98.
- Clift, S. M. and Hancox, G. (2001): The perceived benefits of singing: findings from preliminary surveys of an university college choral society. *Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, 121, 4, 248–256.
- Clift, S., Hancox, G. (2010): The significance of choral singing for sustaining psychological wellbeing: findings from a survey of choristers in England, Australia and Germany. *Music Perform. Res.* 3, 79–96.
- Clift, S. M., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Stewart, D. and Kreutz, G. (2008): 'Choral Singing, Wellbeing and Health: Findings from a Cross-national Survey', Canterbury: Canterbury Christ Church University, 1–82.
- Clift, S, Kreutz, G, Morrison, I, Stewart, D. E (2010): Choral singing and psychological wellbeing: Quantitative and qualitative findings from English choirs in a cross-national survey. *Journal of Applied Arts and Health*, January 2010
- Clift, S., Nicol, J., Raisbeck, M., Whitmore, C., and Morrison, I. (2010): Group singing, wellbeing and health: a systematic mapping of research evidence. *UNESCO Observ.* 2, 1–25.
- Costa-Giomi, E. (2004): Effects of three years of piano instruction on children's academic achievement, school performance and self-esteem. *Psychology of Music*, 32(2), 139–152.
- Creech, A., Hallam, S., Varvarigou, M., McQueen, H. (2013): Active music making: A route to enhanced subjective well-being among older people. *Perspectives in Public Health* 133(1), 36-43.

- Gold, Ch., Voracek, M., Wigram, T. (2004): Effects of music therapy for children and adolescents with psychopathology: A meta-analysis. *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 45(6):1054-63
- Grape C., Sandgren M., Hansson L.-O., Ericson M., Theorell T. (2003): Does singing promote well-being? An empirical study of professional and amateur singers during a singing lesson. *Integr. Physiol. Behav. Sci.* 38, 65–74.
- Hallam, S. (2010): The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education* 28(3):269-289
- Hays, T. N., Minichiello, V. (2005): The meaning of music in the lives of older people: A qualitative study. *Psychology of Music* 33(4):437-451.
- Kodály Zoltán (1956): Tanügyi bácsik! Engedjétek énekelni a gyermekeket! In: Bónis Ferenc (szerk): *Visszatekintés 1. Zeneműkisdó Vállalat, Budapest*
- Kreutz G., Bongard S., Rohrmann S., Hodapp V., Grebe D. (2004): Effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol, and emotional state. *J. Behav. Med.* 27, 623–635.
- Linnemann, A., Schnersch, A., Nater, U. M. (2017): Testing the beneficial effects of singing in a choir on mood and stress in a longitudinal study: The role of social contacts. *Musicae Scientiae*, 21, 2.
- Nemes László Norbert (2016): „Énekelni, énekelni, énekelni!” A zenetanulás és az éneklés szerepe a fiatalok érzelmi és értelmi fejlődésében. In: Falus András (szerk.): *Zene és egészség. Kossuth Kiadó, Budapest*
- Pearce E., MacCarron P., Launay J., Dunbar R. I. M. (2016). Tuning in to others: exploring relational and collective bonding in singing and non-singing groups over time. *Psychol. Music* 45, 1–17.
- Sanal, A. M., and Gorsev, S. (2014): Psychological and physiological effects of singing in a choir. *Psychol. Music* 42, 420–429.
- Stewart, N. A. J. Lonsdale, A. J. (2016): It's better together: The psychological benefits of singing in a choir. *Psychology of Music*, 44, 6, 1240–1254.
- Valentine, E., Evans, C. (2001): The effects of solo singing, choral singing and swimming on mood and physiological indices. *Br. J. Med. Psychol.* 74, 115–120.
- Welch, G. (2012): *The Benefits of Singing for Children. Project: An evaluation of the National Singing Programme 'Sing Up' in England (2007-2012)*
- Welch, G. (2017): *The Benefits of Singing for Children. The physical, psychological, social, musical and educational benefits of singing.* UCL, London

**DIGITAL TRANSFORMATION TRENDS IN MUSIC
TEACHING AND TRAINING SYSTEMS¹**

SUMMARY. The pandemic has greatly accelerated the need for modernisation and digital transformation of education and training systems. NERa² (*A New Era of Digital Platforms in Music Education*) Erasmus+ Strategic Partnership emphasises digital creativity in teaching and focuses to actively contribute and support the process of recovery. The partnership promotes intercultural dialogue approaches linking digitalised music education and training. Higher education institutes from various parts of Europe bring their digital music pedagogical expertise to provide a universal and comprehensive tool for the international academic environment based on real practice and experience. The study examines NERa's implementation of digital components and viewpoints into the traditional music teaching and training systems.

Keywords: *NERa, music, education, digital transformation, pandemic*

The current coronavirus crisis has been spreading all around the globe, affecting almost every aspect of daily life, including the very deep human aspiration towards education and culture. Therefore, we had to find our own responses, acting in accordance with the common, universal effort to follow changes in the digital media consumption, also to find the proper responses and reactions, essential for the cultural and educational organisations to stay alive and open. "In 2019, finding a business conference where the topic of digital transformation is not mentioned as a challenge [...] is almost unimaginable."³ stated economists one year before the pandemic. Now specialists from the field of education could sum up the current situation with the same wording.

¹ This article is an edited version of the original, published in *Studia UBB Musica*. 2021/2, Cluj-Napoca (ISSN 1844-4369) with the same title.

² NERa Erasmus+ Strategic Partnership was founded in 2020 by the Eszterházy Károly University (H), University of Rzeszów (PL), Conservatorioa Lorenzo Perosi Campobasso (I), Conservatorio Ottorino Respighi Latina (I), Academy of Arts Banská Bystrica (SK), Babeş-Bolyai University (RO), Zeneiroda Kft. (H).

³ Majó-Petri Zoltán, Prónay Szabolcs, Huszár Sándor and Dinya László (2020): "Digitális transzformáció az egyetemeken – Egy tömeges, nyílt, online oktatási működési modell, és az egyetemisták digitális oktatáshoz fűződő attitűdjének vizsgálata." in: *Információs Társadalom* 20/1. pp. 72-94, p. 73

The pandemic has hit music industry – both in its performing and educational aspect – particularly hard, becoming therefore one of the most disadvantaged area, in every respect. The traditional, personal way of music education and training – as the traditional mode was not passable anymore – needed to undergo a rapid digital adaption. The coronavirus pandemic revealed: reality makes us always creative. The digital environment raised a lot of tricky factors: besides being aware of these, we realised the immediate necessity of “recycling” the traditional elements, and/or finding creative, new focuses. There has been an ongoing, clamant need to enhance skills development and digital competences that reinforce creativity, contributing to the recovery and resilience of the music education sector. We have to become aware and acknowledge that all the challenges the cultural and creative fields are facing in this global crisis, represent also the opportunities for them to renew approach and methods, also find a new, creative way of music teaching, without sacrificing its main definition.

In response of the pandemic situation, NERa aims to obtain updated, qualitative, digital tools and resources for music education. Through a multidimensional, multifocal, complex, transformative approach it helps the implementation of digital components and viewpoints into the traditional music teaching and training, enhancing also the recovery of all the paths of communication in/through music. The partnership cooperation complements and adds up the efforts to help the cultural sector recover from crisis situations, supports the use of the European frameworks on digital competences of educators. “To ensure the effective development of digital literacy and tackling disinformation through the education and training process, teachers and educators need to be further supported with guidance and hands-on examples.” emphasises the Digital Education Action Plan 2021–2027 of the EU.⁴

NERa members gain new inspirations by putting together their experience, and get a deeper and more complex understanding and skills in the area of digital teaching and training in music/arts and music/art communication, in all its segments; it also serves for more effective start-up of an institution, by expanding its portfolio of activities. All NERa members shall improve the quality of their educational tools and rethink their pedagogical approach to their students. The extensive contribution

⁴ *Digital Education Action Plan 2021–2027 of the European Union.* #DEAP, #EUDigitalEducation
https://ec.europa.eu/education/education-in-the-eu/digital-education-action-plan_en

to the modernisation and digital transformation of NERa members' education and training systems, the partnership builds digital education readiness, and faces the challenges presented by the recent sudden shift to online and blended teaching, training. NERa teachers and trainers improve their digital teaching competencies by implementing tasks from the real, constantly changing teaching environment and performance practice; implement a more comprehensive, blended teaching/training process. An improved interfacing between practice and theory will be created, to a resistant, still dynamically changing theory, which could dramatically improve and enforce our quick adaptation to possible crisis situations. Raising the interest towards digital education readiness responds to real life requirements, as such providing benefits for both music industry and its labour market.

NERa members searched and used logical framework methods in order to achieve effective treatment of insufficiency in digital music education readiness. Developing competences of educational experts reinforces the ability of education and training institutions to provide high quality, inclusive digital education. Networking of institutions, sharing of resources and expertise, collaboration with digital technology experts – through their different experiences, profiles and specific expertise – produce relevant and high-quality project results. These activities will also lead to consequently educate students more effectively. They benefit from these results and can demonstrate their responsiveness, adaptability and flexibility. According Sandrine Desmurs and the Strengthening Music in Society (SMS) Digitisation Working Group “the debates surrounding the introduction of new technologies in education are quite divisive, and research on the subject, which is not new, allows us to qualify the views of both the anti (digital is a problem) and the pro (digital is a solution)”.⁵ In this sense, NERa contributes to the debate on the side of pro digital.

Innovativeness in NERa activities

NERa innovativeness consists of various steps. The partnership defines innovative, specific methodological elements and procedures for music instrumental, vocal and theoretical teaching and training in order to approaching more digital and resilient recovery from Covid-19. NERa

⁵ Desmurs, Sandrine and the members of the SMS Digitisation Working Group (2021): *A new season for digital music education?* <https://sms.aec-music.eu/digitisation/a-new-season-for-digital-music-education/>

adopts new, creative, music teaching and training practices on a digital platform, in each special segment of music. Innovation becomes a comprehensive methodological tool, the whole of the educational process is set on new foundations, where teaching staff will be active actors, simulating real situations. This new approach will be supervised by the digital experts, helping with both theoretical and practical expertise.

The following NERa activities therefore result in a more problem-solving and critical way of thinking, contributing to the respond to the circumstances created by the pandemic:

- Define innovative, specific methodological elements and procedures for music instrumental and vocal teaching and training in order to approaching more digital and resilient recovery from Covid-19.
- Create and extend innovative audio database of parts/voices of the vocal, instrumental music compositions comprised within the music curriculum, to meet the need for modernisation and digital transformation of music education and training systems.
- Prepare, implement, test, and evaluate online and blended (personal and online) music teaching, training activities to deploy digital tools and methods, and deliver quality and inclusive education through virtual means with HEI educational staff, digital technology experts and students.
- Develop progressive integrated digital curriculum of vocal, instrumental, theoretical music teaching and training subjects at partner HEIs.
- Provide E-platform for music educators, trainers and performers for digital content exchange, teaching/training material sharing.
- Through academic publications communicate project results for digital education readiness, inform the educational community about the project outcomes.

NERa Outputs

The methodological guide for creation and utilization of the audio database in the vocal, instrumental, theoretical music teaching process consisting of:

- Designation of starting point, needs assessments of digital tools and resources; defining fields and subjects of vocal, instrumental, theoretical music teaching and training system where digital

transformation is possible according to universities' teaching and training portfolio

- Case studies of NERa universities' Covid-responses in their educational activities since March 2020
- Collecting perspectives of digital platforms already available worldwide in the music industry; usage know-how; online copyright, investigating the copy right limitations and potential solutions of these platforms
- Defining desired affects of utilization of audio database
- Developing digital training concepts for universities' staff by a digital technology expert
- Selecting repertoire (curricular music compositions) for the digital resource
- Selecting techniques, equipment supporting the online access to the methodology and tool
- Defining the selection criteria for the venue for testing database

Group work with special personal presence, a basic element of music teaching and training process, is unachievable in the pandemic. Creating a collection of freely available, gap filling audio database tool of parts/voices of the vocal, instrumental music compositions comprised within the music curriculum for the academic environment of all partner HEIs will hopefully effectively cover the demand of effective digital teaching in crisis situations. Using this digital transformation resource and tool of distance teaching, teachers will be able to implement digitalised vocal and instrumental music educational activities in the following segments:

- Consistent and accurate intonation with increasing control
- Demonstrate a free-tone quality with minimum tension
- Increase students' individual practice abilities, demonstrate an increasingly advanced level of performance skills
- Establish beneficial practice habits to help growth and development
- Utilize warm-up methods
- Giving access to performing in a group both with vocal and instrumental accompanied works

This output consists of a) recording, b) testing, c) creating open access processes:

a) Recording - According to the methodological guidelines, teaching staff of NERa members record (instrumental play, singing) parts/voices of the compositions. The adequate interpretation of compositions of all representative styles, including character, stylish correctness is a sine qua non criteria. The recordings should be made in a way, that tonality and tempo can both be converted (transposed/changed), highly important in working with different voice ranges. The repertoire of the recorded compositions is determined in the methodological guidelines.

b) Testing - The testing process of the methodology guide and the audio database focuses on concert activity, the indispensable test phase of utilization of the audio database and methodology in teaching and training process. During the testing process NERa members' mixed ensembles (duo, trio, quartet, etc.) of teaching staff and selected students perform compositions from the database in live concerts and giving these live concerts for online viewing streamed. The performers will have had studied the selected compositions through the digital tool and resource before the testing phase. Leveraging the innovative IT tool, the rehearsing process will be minimised or completely left out in the testing phase.

c) Creating open access processes to the audio database - NERa creates open access to the database, which can be used as an innovative digital music education tool through an E-platform. This platform also serves as a platform for feedback, using crowdsourcing model in which educational community is involved with best practices of using the digital tool. During the pandemic and other possible crisis circumstances which may occur, establishing the use of these digital resource and tool makes possible the achievement of the aims, contents, schedule and competence development formulated previously in HEIs' curriculum. Due to its digital form, the audio database shall be available for HEI's educators, students, present and future generations, regardless of their social and cultural background from all over the EU region, allowing them to be successful innovators in their profession.

Using the methodology and the digital tool in formal education needs upgraded, progressive and integrated digital curriculum of vocal, instrumental, theoretical music teaching and training subjects, which is one of the main utilization fields of NERa outputs. This hybrid, more digital approach and pedagogical development in constructing e-learning environments enhances a resilient recovery from crisis situations. The consortium identifies possible curricular areas in the partner countries,

where the digital tool and the methodology can be used: course types, aims, competences to develop, schedule, education management, method of assessment. Once this method has been put into practice, the methodology will be complemented in the future by recommendations and guidelines based on further experience gained.

Academic publications communicate project results for digital education readiness, best practices gained from crowdsourcing model, and they are the most appropriate way to inform the educational community about the NERa outcomes. The multiplication process will highlight and present outputs and their impact on beneficiaries as a final result of the joint collaboration. These outputs should cover a wide range of areas and topics all dealing with pandemic impact mitigation, digital transformation of the education system. The target audience will be HEIs' teachers, trainers, students, professional musicians, IT experts, researchers, local/regional decision-makers. The multiplication activities will present the structure, method of use of the outputs, and also invite additional partners and organisations or experts to contribute to the outputs through further development.

NERa expects to prove that the digital skills of educators/trainers in higher education will be increased. They will obtain new, high quality and meaningful digital vocal and music instrumental teaching and training tools, knowledge, attitudes, values and methodologies, thus becoming real experts in combining theory and practice in online and blended classrooms. Getting in touch with the variety and complexity of problems from real life crisis situation experiences and problem-solving practices will considerably widen music educators' view. The crisis-related effective educational process, the digital approach allows a more efficient and beneficial approach of teachers to students, also as a result of the specific training and knowledge transfer. Through NERa outputs students will be better prepared to face and respond efficiently unpredictable situations in real life. Graduates represent an especially targeted group of students, as they will be better prepared for labor market demands, and they will be able to examine and acquire new skills, work in a team – moreover, in a transnational context – effectively. Besides the digital adaptation of teaching/training system, HEIs are expected to enhance the promotion of intercultural competences and dialogue that contributes to social inclusion through the arts, also by fostering innovative participatory and intercultural dialogue approaches embedded in a digital frame of education.

The developed teaching and training tool may be used as part of the formal digital approach for music education. NERa promotes the collaboration with digital technology experts to develop tailor made solutions adapted to local challenges and realities. It may positively influence the digital adaptation and development of the HEIs curriculum; thus, it could have a significant impact on teaching methodology, and its performance. At the regional and national levels, the project will also contribute to the recovery resilience of the arts and art communication sector.

Sustainability

NERa will be responsible for the long-term sustainability of the project results. Thanks to standardisation of the innovative IT method and the common language of music, any foreign HEI may enter, supply, update the developed database and methodology, respectively following the challenges that higher education sector is facing in light of this global crisis. The project will equip partnership institutes with valuable and modern tool and resource, usable not only in pandemic and other crisis situations, but also at getting back to the so-called normal life circumstances/educational environment. As the teaching, training staff utilizes the new technologies and tools in educating, the updating of these materials will be not only for their own interest, but keeping this research database updated prolongs its lifespan and usability, the impact would be maximized, ensuring quality material for teaching for the years to come. Crowdsourcing model would ensure not only the sustainability but also the further development of the outputs: a constant, post project evaluation of feedback is received and reintegrated into the outputs, a real possibility and opportunity where the whole of the educational community can be involved.⁶

The pandemic has not only limited the way people can relate to each other and perform their most basic everyday-tasks, but has also had a significant impact on the regular delivery of education and training. “At such a critical time for our societies, access to education is proving, more than ever, to be essential to ensuring a swift recovery, while promoting

⁶ The utilisation of NERa opens paths to other fields of education, where the physiological mechanisms, tools and forms of music within pedagogy and therapy are explored. Szabadi Magdolna: “A zeneterápia alkalmazási lehetőségei a pedagógiában”. in: *Fejlesztő Pedagógia* 32. 2021/1-3. pp. 145-151

equal opportunities among people of all backgrounds.”⁷ The current crisis has greatly accelerated the need for modernisation and digital transformation of education and training systems. NERa has a strong digital adaption dimension, it aims to shape a specific, still missing, yet demanded type of digital music professional, much needed for the music industry, who (trained by project outputs) will have better opportunity to work in various fields. In the context of digital transformation, educators will be ready to meet the expectations of employers, respectively market expectations of the arts and art communication sector.

References:

Desmurs, Sandrine and the members of the SMS Digitisation Working Group (2021): *A new season for digital music education?* <https://sms.aec-music.eu/digitisation/a-new-season-for-digital-music-education/>

Digital Education Action Plan 2021–2027 of the European Union. #DEAP, #EUDigitalEducation https://ec.europa.eu/education/education-in-the-eu/digital-education-action-plan_en

Erasmus+ Programme Guide Version 3 (2020): 25/08/2020 https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/sites/default/files/erasmus_programme_guide_2020_v3_en.pdf

Majó-Petri Zoltán, Prónay Szabolcs, Huszár Sándor and Dinya László (2020): *Digitális transzformáció az egyetemeken – Egy tömeges, nyílt, online oktatási működési modell, és az egyetemisták digitális oktatáshoz fűződő attitűdjének vizsgálata.* in: *Információs Társadalom* 20/1. pp. 72-94

Szabadi Magdolna (2021): A zeneterápia alkalmazási lehetőségei a pedagógiában. in: *Fejlesztő Pedagógia* 32. 2021/1-3. pp. 145-151

⁷ *Erasmus+ Programme Guide Version 3 (2020): 25/08/2020* https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/sites/default/files/erasmus_programme_guide_2020_v3_en.pdf

Blaho Attila

Akkord és skálarelációk a jazz tekintetében

A jazz rögtönzés gyakorlatában a harmóniákhoz skálákat kapcsolunk. Minden akkordhoz több skála is illeszkedik, ezeknek mind más színezetük van, és az előadó szabadon választhatja meg ezeket. Az improvizáció a korai jazz korszakában a dallam variálásából állt, majd később Louis Armstrong volt az elsők között, aki a dallamtól elvonatkoztatott, szabad improvizációt kezdett játszani. Ebben a játékmódban az új dallamok mellett megjelentek a hármas és négyeshangzat bontások is. Ezt a gyakorlatot követve az akkordhangok közötti diatonikus átmenőhangok is megjelentek a rögtönzésben, így kialakultak a hétfokú rendszerek, velük együtt a hangkészletek, melyet a modern jazz-improvizáció alapjának tekinthetünk. Ezek a rendszerek az '50-es évek elején jelentek meg a jazz oktatás intézményesítésével, mivel a skálarendszerekkel tudunk legkönnyebben megjeleníteni improvizációs hangkészleteket. Előadásomban betekintést szeretnék nyújtani ennek gyakorlatába, hogyan rendelünk skálákat a négyeshangzatok mellé.

A jazz dallamok harmóniai többnyire a diatonikus fokokra épülnek. A klasszikus összhangzattan alapvetése, a funkciók használata itt is uralkodó jelenség. Így kialakultak tonikai akkordra játszható, vagy éppen domináns funkcióra játszható skálák. A diatonikus skálák rendszeréből a jazz a dúr skála, az összhangzatos és dallamos moll skála módusait használja előszeretettel, így 21 hétfokú skála áll rendelkezésünkre. A dúr móduszok elnevezése megegyezik a klasszikus zenében használatos ion, dór, fríg stb. elnevezésekkel, de a moll móduszoknál leginkább a fokszámzásra hagyatkozik, mint pl: összhangzatos moll III. fokú skála, vagy dallamos moll IV. fokú módusz. Ez utóbbi kivételt képez, mert több elnevezése is megjelenik, mint pl: Bartóki akusztikus skála, felhangrendszer-skála, Prométeusz skála, vagy a dúr móduszok elnevezéséből jövő lid-mixolid skála. A kivételes elnevezésekre több példa is található, többnyire azok a moll móduszoknál, amelyeket sűrűbben játszanak a zenészek. Ilyen a lokriszi #2, vagy az alterált skála. A lokriszi #2 a dallamos moll skála VI. módusza, az alterált skála pedig ugyanennek a skálának a VII. fokára épülő skála. Az alterált skála angolszász országokban elterjedt elnevezése a szupelokriszi. Az összhangzatos moll móduszai a bővített szekundlépés miatt kevésbé terjedtek el.

Az első kottapéldában a dúr skála és a két moll skála diatonikus négyeshangzatai szerepelnek, C alaphangra. A dúr skálára épülő diatonikus akkordokhoz kapcsolódó skálák megegyeznek az ugyanarra a fokokra épülő modális skálákkal. Így a második fokra épített moll-szeptim kapcsolódó skálája a dór lesz, az ötödik fokra épített dúr hetes akkord pedig a mixolid skálával jár együtt. Ha a teljes rendszert, mind a 21 fokra épülő négyeshangzatot számba vesszük, akkor 5 helyen találunk moll hetes akkordot. Ez a legtöbbször megjelenő négyeshangzat ebben a rendszerben. Megtalálható a dúr II. III. és VI. fokán, az összhangzatos moll IV. és a dallamos moll skála II. fokán is. Ez a rendszer alapján a moll hetes akkordhoz 5 különféle hétfokú skálát kapcsolhatunk. A d-moll hetes akkordra vetítve: d-dór, d-fríg, d-eol skálák mellett az összhangzatos moll skála IV. fokú módusza és a dallamos moll skála II fokú módusza is játszható rá. Az ide tartozó moll móduszok elnevezése az összhangzatos moll IV. fokú módusz esetében lehet még dór #4 skála, a dallamos moll II. módusz esetében pedig fríg #6 skála. Ebből az összevetésből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a négyeshangzat 3 fő pillére, az alaphang, a terc és a szeptimhang nem módosul egyik esetben sem, így megmarad az akkor jellege. A félhangok elhelyezkedése viszont minden esetben más fokok közé esik, így 5 különféle hangzást tudunk ennek a látásmódnak köszönni.

A második kottapéldában egy jellegzetes jazz kadenciát mutatok be II.-V.-I.-VI fokokkal. A hatodik fok kivételével minden fok diatonikus, így a II. moll hetes, az V. dúr hetes, az I. fok pedig dúr major akkord. A hatodik fokra épülő akkord mellékdomináns funkcióval rendelkezik és megerősítve a domináns jellegét fél-egész skálát játszhatunk rá. Ez a skála mesterséges oktoton skála és az alternáló distancia skálák családjába tartozik. Ez a skála az A alaphanghoz viszonyított több alterációt is tartalmaz, mint a b9, #9, #11. A fél-egész skála a legelterjedtebb mesterséges skála a jazz gyakorlatában és szűkített skálának is nevezhetjük.

Különleges jelenség, hogy a skálák emelkedő irányban nyolcados mozgással kirajzolják az akkordot magát. Ez annak köszönhető, hogy a páros nyolcadok első tagjai akkordhangokra esnek, a felütések pedig átmenő hangokra. A jazz improvizáció legfontosabb mozgásformája a nyolcados játék. Az ebben a példában megjelenő A7 akkordra játszott fél-egész skála az A szűkített akkordot jeleníti meg. Mivel az improvizációs

gyakorlatban a skálákat ereszkedő módon is előszeretettel használják, viszont természetes állapotukban ezek a skálák nem a megfelelő akkord hangjait rajzolják ki a már említett nyolcados mozgással, így már a '30-as évekre visszamenőleg megfigyelhető az a gyakorlat, hogy egy közbeiktatott kromatikus hanggal az ereszkedő skálát is alkalmassá teszik arra, hogy a megfelelő akkordot jelenítse meg. A legtöbbet használt ilyen jellegű skála a mixolid skálához kapcsolt be-bop skála ami kiegészül egy nagy szeptimmel, így alakítva a skála hangzását az akkord jellegéhez. Ennek a skálának négy egyszerű megjelenése található a második kottapéldában és egy hosszabb, két ütemen keresztül átívelő frázis, amely végig megtartja az ütések és akkordhangok viszonyát.

Akkord és skálarelációk a jazz tekintetében

The image displays five staves of musical notation. The first three staves show chord progressions with Roman numerals (I-VII) and chord symbols (e.g., Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7, Bm7#5). The fourth staff shows a melodic line with notes and accidentals, labeled with Roman numerals and scale types (e.g., C-dúr II, D-dúr; Bb-dúr III, D-frig; F-dúr VI, D-7). The fifth staff shows another melodic line with similar labels (A-ü.m. IV, D-dúr #4; C-d.m. II, D-frig #6).

1. kottapélda

Modális, szűkített, és Be-Bop skálák

Dm⁷
D-dór
G⁷
G-mixolid
Cmaj⁷
C-ion
A⁷
A dim. v. fél-egész

Dm⁷
D-dór
G⁷
G-mixolid
Cmaj⁷
C-ion

G⁷
G-mixolid, eszkedő
G⁷
G-mixolid Be-Bop
G⁷
G-mixolid Be-Bop III.
G⁷
G-mixolid Be-Bop V.

G⁷
G-mixolid Be-Bop VII.
G⁷
Cmaj

2. kottapélda

Coca Gabriela

A VALLÁSI ÜZENET ZENEI ÁBRÁZOLÁSA GÁRDONYI ZOLTÁN HÁROM NAGYHETI KÉP CÍMŰ MŰVÉBEN¹

Gárdonyi Zoltán (1906-1986) *Három nagyheti kép* című művét 1966-ban komponálta. Ekkor professzora volt a budapesti *Liszt Ferenc Zeneakadémiának*. A művet orgonára és vonósegélyre írta (1. hegedű, 2. hegedű, brácsa, cselló, nagybőgő). Három tételes mű, ahogyan a címe is elárulja, *Három nagyheti kép*.²

Gárdonyi Zoltán mélyen vallásos lelkületű ember volt, és teljes szívvel átérezte a nagyhét szellemi töltetét, amikor jelen művét komponálta. A mű bemutató előadása még abban az évben megvolt, Budapesten, a Kelenföldi Református Templomban, a nagypénteki istentiszteleten. Az akkor 20 éves fia, Gárdonyi Zsolt játszotta az orgonaszólamát.

Negyven évvel később, Szegeden is bemutatták a művet egy virágvasárnapi istentiszteleten.

Az első kép (tétel) címe „*Olajfák hegye*” megírásában a következő bibliai idézet inspirálta: „*És dicséretet énekelvén, kimenének az olajfák hegyére*” (Máté evangéliuma, 26. rész, 30. verse), melyet a zeneszerző be is írt a kéziratába. A zene dallami lényegét a Református énekeskönyv 148. zsoltárának egyik 17. századi feldolgozása képezi, amely az akkori énekeskönyv 278. dicsérete, melynek címe: „*Dicsőült helyeken, mennyei paradicsomban*”. Lásd: [Digitális Református Énekeskönyv - Református Énekeskönyv \(reformatus.hu\)](#). A mostani Református Énekeskönyvben ennek a dicséretnek a száma a 196.

A zeneszerző e dicséretnek a dallamát G-dúrba transzponálja, és az 1. képet (tételt) G-dúrban komponálja meg. Az 1. tétel folyamán a vonósok szólama folyamatosan váltakozik az orgona szólamával. Ez a párbeszéd szinte a tétel végéig tart. A két „szereplő” csak a tétel zárását megelőző öt ütemben játszik együtt, a 64-69. ütemek között.

¹ Jelen dolgozat megírását a Magyar Tudományos Akadémia a *Domus Hungarica* pályázat által, kutatási ösztöndíjjal támogatta. Szerződésszám: 1934/13/2021/HTMT.

² „A nagyhét virágvasárnappal kezdődik, ez a húsvétra való felkészülés legintenzívebb szakasza, hiszen Jézus szenvedése, halála s feltámadása egyre közelebb van.” In: [A nagyhét legfontosabb szokásai - Netfolk: népművészet, hagyományok \(blog.hu\)](#)

	1. strófa				2. strófa										
	Bev.	A	átv.	A	átv.	B	átv.	Av1	átv.	Av2	átv.	Bv1	toldás	Codetta	
	5.ü.	10.	14.	19.	V 23.	36.	41.	43.	48.	50.	V 61.	V 64.	69.	71.	
Vonások	4		4		4		5		5		11		5		1
Orgona		5		5		13		2		2		3	5	2	

A fenti táblázat ábrázolja a szegmentumok ütemterjedelmét. Láthatóan a kvadrát, 4 és 2 ütemes szegmentumok váltakoznak a páratlan ütemtartamú szegmentumokkal, úgymint 3, 5, 11, 13. Túlnyomó részt a szegmentumok között összekötő akkordok vannak (lásd a táblázat vastagított vonalait). 11 összekötő akkordból 10 = G-dúr (!) és 1 = D-dúr. Három esetben a szegmentumok között nincs összekötő akkord (lásd a táblázat hullámos vonalait). Az összekötő akkordok azonossága G-dúr akkordként nem teszi monotonná a harmonizálást. A szerző e tétel mindegyik motívumát színezi kromatikával, többnyire kromatikus alsó váltóhangokkal, de számos átvezetőhang és alsó, valamint felső késleltetés is található (lásd az 1-4 ütemeket).

A zeneszerző a kromatikus díszítő hangok által annyira színessé teszi a hangzást, hogy bizonyos szegmentumokat nem könnyű feladat elemezni. Gondolok itt többek között a Bv1 formarész egyes ütemeire (52-55. ü.).

A cselló szólama (1-4. ü.), majd a 2. hegedű, brácsa és cselló szólama (52-55. ü.) illusztratív programatizmusával ábrázolja a „vonuló” nyolcadok által a mozgást: „*kimenének az olajfák hegyére*” – mondja a szöveg – ez tipikusan barokk megoldás, mellyel már J. S. Bach zenéjében is találkozunk.

Az **1. strófa** 34. ütemig tart. Ebben az orgona manuáljának a felső szólama intonálja a dicséret dallamát, zenekari közjátékokkal. BAR formában van megkomponálva (A A B avagy Stollen, Stollen, Abgesang). Sémája így néz ki:

1. Strófa:

Stollen		Stollen		Abgesang		
Bevezető	A	átvezető	A	átvezető	B	átv.
(1-5.ü.)	(5-10.ü.)	(10-14.ü.)	(14-19.ü.)	(19-23.ü.)	(23-34.ü.)	(34-35.ü.)
4ü.	+ 5ü.	+ 4ü.	+ 5ü.	+ 4ü.	+ 12ü.	+ 2ü.
G-dúr _____		G-dúr _____		D-dúr	DGeGeDGea	G _____

A második Stollen átvezetője ugyanaz, mint az első Stollen bevezetője. Hangnemileg a két kezdő formarész stabil G-dúr, míg a B (Abgesang) formarészben a szerző D-dúrba modulál, majd dús kromatikával 9 modulációt létesít 12 ütem alatt, a következő hangnemekbe: D-dúr → G-dúr → e-moll → G-dúr → e-moll → D-dúr → G-dúr → e-moll → a-moll → G-dúr. A 32-35. ütemek, avagy az 1. strófa záró ütemei, és az átvezető a 2. strófába hozzák meg újra a hangnemi stabilitást G-dúrban.

A **2. strófa** a 36. ütemben kezdődik. Ebben a vonósok intonálják a dicséret dallamát, az Av1 szegmentumban a mélyvonósok: cselló és nagybőgő, az Av2 szegmentumban pedig az 1. hegedű. A két formarész között egy 2 ütemes átvezető van, 1+1 szekvencia, melyet az orgona játszik. Az Av2 és Bv1 formarészek között is van egy 2 ütemes átvezető, melyet szintén az orgona játszik szekvenciákban és egy kisszext kánonban.

A **2. strófa** sémája:

Stollen	Stollen	Abgesang	Codetta
Av1 átvezető	Av2 átvezető	Bv1 toldás	
(36–41.ü.) (41-42.ü.)	(43-48.ü.) (48-49.ü.)	(50-60.ü.) (61-69.ü.)	(68-71.ü.)
5ü. + 2ü.	+ 5ü. + 2ü.	+ 11ü. + 3+5ü.	+ 4ü. (1 ütem átfedéssel)
G-dúr_____	G-dúr_____ D-dúr	DGFghGcgeaDG - GCgG	G-dúr_____

A Bv1 formarész (Abgesang) az 50. ütemben veszi kezdetét, és keretében az 1. hegedű folytatja a dicséret dallamának intonációját, a többi vonós hangszer pedig ellenpontozza (48-51.ü.).

Az 1. strófához hasonlóan a Bv1 formarész kétszeres méretű az Av formarészekhez képest. Hét ütemes toldással folytatja a zeneszerző a B formarészt, mely két szakaszból áll, 3+5 ütem, 1 ütem átfedéssel a Codetta kezdő ütemével. A toldás első szakaszában az orgona játszik, és a manuál felső szolamában intonálja a dicséret dallamát, míg a második szakaszban az orgona kísérő szerepet vállal, és a dicséret záró motívumát, frázissá augmentálva, unisonoban játsszák a vonósok. A nagybőgő egy ütem eltolódással játssza a motívum fejét (lásd a 65. ütemet).

Négy ütem Codettával zárja a szerző ezt az első képet, melyben kitarított G akkord alapon az orgona manuál jobb kézben játssza a mozgást ábrázoló motívumot a H2-ig emelve a záró hangját (a motívum legmagasabb pontja a műben).

A tétel folyamán harmóniai szempontból érdekes megoldásokkal találkozunk, mint például distancia elvű jelenségekkel. Így a 48-49. ütemek közötti átvezető orgona szólama.

Ezen kívül számos szeptim és nóna akkorddal színezi a zeneszerző e kép harmóniavilágát, számos kromatikus elemmel találkozunk, és sok esetben használja az akkordok szext megfordítását.

Modulációit közeli, 1. és 2. fokú rokon hangnemekhez létesíti.

A mozgást illusztráló egyenletes nyolcad pulzus, hangszerről-hangszerre átvéve szinte végig szövi az egész tételt, melynek tempója egyenletes *Andante con moto*, és metruma 2/2.

Dinamikája az A formarészekben *forte*, míg a B formarészekben *mf*. A záró toldás második szakasza az 53. ütemtől, valamint a Codetta még jobban megemeli a dinamikát *ff*-ra, mintegy megérkezésként az olajfák hegyének tetejére.

A második kép (tétel) címe „*Getsemáné*” és megírásában a zeneszerzőt a következő bibliai idézet inspirálta: „*És ő megsebesítettett bűneinkért, megrontatott a mi vétkeinkért...*” (Ézsaiás könyve, 53. rész, 5. versének kezdete).

A zene dallami lényegét az Evangélikus énekeskönyv „*Ó drága Jézus, vajon mit vétettél*” passió-dallama képezi: [Evangélikus Énekeskönyv - 198. ének: Ó, drága Jézus \(lutheran.hu\)](http://EvangélikusÉnekeskönyv-198.ének:Ó,drágaJézus(lutheran.hu))

E dallamot, mely az énekeskönyvben f-mollban van, a zeneszerző e-mollba transzponálja. Amint az 1. képet az egyenletes nyolcad menet szőtte át, ezt a tételt a gyászinduló pontozott, vagy tizenhatod szünettel szétszaggatott ritmikája szövi át szinte elejétől a végéig (2. kép, 1-4. ü.).

A **2. tétel** formai képlete a következő:

A	átvezető	Av1	átvezető	Av2	Av3	átvezető	Av4	Codetta
1-10.ü.	10-14.ü.	15-24.ü.	24-29.ü.	29-41.ü.	41-49.ü.	50-55.ü.	55-66.ü.	66-72.ü.
10 ü.	4 ü.	9 ü.	5 ü.	12 ü.	9 ü.	5 ü.	12 ü.	6 ü.
e-moll D F fisz	e-moll h g	fisz d C a e G	a d fisz G	G g d C g a e C G C	h disz e C d H	A a c C	e a D e_____	e_____

Formailag a tétel variáció, melynek fő részei 9, 10, 12 ütemes szegmentumok, a fő részek közötti átvezetők pedig 4-5 ütemesek. Két formarész között nincs átvezető, és ez az Av2 és Av3, viszont a többi

formarészt a zeneszerző átvezetőkkel kapcsolja össze. A tétel egy 6 ütemes Codettával zár.

A fő részekben a passió dallama az orgona mély és sötét regisztereiben szétszaggatva található (2. kép, 1-10. ütemek, orgona pedál).

A szétszaggatott dallamot a vonósok kísérik a gyászinduló motívumával, alternatív diatonikus és kromatikus akkordokban. A fő formarészek dinamikája mindig *piano*, és a végén rövid, erőteljes *forte*-ba fokozódik. Az átvezető részek lépcsőzetes szekvenciák, melyek a következő motívumot dolgozzák fel. Jellemző a motívum dallamrajzára a fordított kromatika, avagy a visszavont alteráció (2. kép, 10-15. ü.).

A motívumok tükör megfordításban is megjelennek, fordított sorrendben, a brácsától a 2. hegedű veszi át, majd az 1. hegedű (lásd a 24-29. ütemeket). Tört dallamukkal, fordított kromatikájukkal furcsa színjátékot keltenek és különös hatást. Ehhez minden esetben hozzájárul az átvezető szegmentumokra jellemző *forte* dinamika is. Az átvezető részeket az orgona összesíti, mintegy végkövetkeztetésként az 50-55. ütemekben. Az oktávot lehajló dallam *forte*-ból *piano*-ba csökken (2. kép, 50-55. ü.).

Sok a moduláció ebben a tételben. Csak a kezdő 6 ütem és a záró 15 ütem van stabil e-mollban. Ezekon az ütemeken kívül minden szegmentum, legyen az fő formarész, vagy átvezető rész, bővelkedik modulációkban. Konkrétan: 72 ütemből 21 stabil tonálisan, 51 pedig a zaklatottság érzését kelti. Hozzájárul ehhez az érzéshez a fordított kromatika és a non-oktáviáns dallamalkotás, valamint az akkordelemek módosítása kromatizálás által.

A Codetta ütemeiben az orgona emelkedő akkordjai különös *vibrato* hatást váltanak ki, a zeneszerző által a kottába írt +*Tremulant* utasítása nyomán (2. kép, 65-72. ü.).³

A tétel tempója stabil *Grave*, metruma 2/4.

A harmadik kép (tétel) címe „*Golgotha*”. Megírásában a zeneszerzőt Lukács Evangéliumának 23. részéből a 44-45. versek inspirálták, melyek így szólnak: „44. *Vala pedig mintegy hat óra, és sötétség lőn az egész tartományban mind kilencz órakorig. 45. És meghomályosodék a nap és a templom kárpitja középen ketté hasada.*” A zenei tétel utolsó (Cv1)

³ “*Tremulant*. Angolról fordítva – A tremuláns egy olyan eszköz, amely egy csőszerven található, és amely egy vagy több osztás csövének szélellátását változtatja. Ez amplitúdójuk és hangmagasságuk ingadozását eredményezi, tremolo és vibrato hatást váltva ki. Egy nagy szerunek több remegője lehet, amelynek a csövek különböző sorait érintik” (forrás: [Tremulant - Wikipedia](#)).

formarészének hangulatától motiválva, hozzá tenném a 46. verset is: „46. És kiáltván Jézus nagy szóval, monda: Atyám, a te kezeidbe **teszem le** az én lelkemet. És ezeket mondván, meghala”.⁴

Zeneileg e tételben a szerző a Református Énekeskönyv 339. dicséretét dolgozza fel: „Jézus, Istennek Báránya”. [Digitális Református Énekeskönyv - Református Énekeskönyv \(reformatus.hu\)](http://reformatus.hu). [A jelenlegi kötetben a dicséret 497.-ként szerepel.](#)

A zeneszerző e lengyel dallamot g-mollba transzponálja – amely a 3. kép (tétel) kezdő hangneme.

A tétel formai sémája:

A	B	toldás	Av1	Bv1	átv.	Av2	átv.	C	Cv1	toldás	Coda
1-12.ü	13-28.	29-34.	35-44.	45-52.	53-54.	55-64.	64.	65-72.	73-82.	83-89.	88-97.
12ü.	16ü.	6ü.	10ü.	8ü.	2ü.	10ü.	1ü.	8ü.	10ü.	7ü.	10ü.
g d g fisz g d B d/g g	g B Esz Asz g B Esz g	g	B F B g F b f b f b B desz Desz a esz asz	Asz gesz f b esz Asz b Gesz b f d	d	g d C F d	d	g fisz Asz B g d g	g a fisz Asz b Asz g	G	G (E) G (E) G

A 3. kép egy sajátos rondó formában alakul, melynek részei variált változatokban is visszatérnek. A formarészek méretei rugalmasak, a fő részek 8, 10, 12, 16 ütemesek. Az olykor megjelenő toldások és átvezetések rövidebbek, 1 ütemtől legfeljebb 7 ütemig terjednek.

Az A formarészben a dicséret dallama az 1. hegedűnél jelenik meg szétszaggatva, valamint az orgona hullámozó tizenhatodjainak 1-2. ütemrészén (3. kép, 1-4. ü.).

Míg a vonósok *piano*-ban *pizzicato* játsszák a dicséret dallamát, addig az orgona tizenhatodjai *poco forte*-ban hullámoz a manuálon, egy hosszan kitartott G orgonapont fölött. Az egész zenei történések az *Agitato* tempo is meghatározza a zaklatott légkörét. A kezdő ütemek erősen modulatórikusak is, az antecedens frázis 7 modulációt tartalmaz (lásd a formai séma táblázatában a hangnemeket). Ezek g-moll 1. és 2. fokú rokon hangnemei, túlnyomórészt moll hangnemek. A tripódikus zenei periódus mediáns frázisa már csak két hangnemet tartalmaz (d-

⁴ Szent Biblia, azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltott egész Szent Írás. Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Printed and bound in Great Britain by Courier International Ltd, Tiptree, Essex, Great Britain.

moll, g-moll), avagy egyetlen modulációt, míg a konzekvens frázis tonálisan stabil g-mollban.

A 13. ütemtől a B formarészben megváltozik mind a vonósok faktúrája, mind pedig az orgonajáték. Megszakad a G pedál, és az orgona trillaszerű játékra vált, sorozatban szűkített oktávokat szólaltatva meg, míg a vonósok ingamozgást és tetracordokat valamint tetratonokat játszanak. A dicséret dallamának 3. sora az 1. hegedűnél jelenik meg szétszaggatva (3. kép, 13-16. ü.).

A B formarészben a hangnemek szélesebben terülnek szét, és itt a zeneszerző a g-moll 1-2. fokú rokon hangnemei mellett már egy ütem erejéig leereszkedik Asz-dúrba (lásd a 17. ütemet).

Egy 6 ütemes toldás vezet félkromatikus ívelő tizenhatod menetekkel és kitartott orgonapontokkal a következő, Av1 formarész felé. A brácsa és a cselló tizenhatodokban ismételt *forte* hangjainak, valamint a nagybőgő negyedhang *forte pizzicato*-inak leple alatt, mely félelmetes hatást kelt, az orgona manuálja folytatja a toldás utolsó két ütemének tizenhatod játékát, kromatikus váltóhangokkal, kvartokkal és szekund ütközésekkel okozva disszonanciákat. A dicséret dallamát az orgonapedál szólaltatja meg negyedhangokban, nyomatékos *forte*-ban (3. kép, 35-39. ü.).

Ebben a formarészben a zeneszerző nagyon sűrű hangnemi ugrásokat létesít, sok a moduláció, 10 ütem terjedelme alatt 15 hangnemet cserél. Itt is túlnyomórészt moll hangnemekben komponál és leereszkedik olyan mélységekbe, mint: b-moll, desz-moll, asz-moll.

A Bv1 formarészben az orgona manuálja folytatja az előző formarész hullámzó tizenhatod meneteit, míg a mélyvonósok kitartott hangokkal játsszák a dicséret harmadik sorának hangjait, majd pedig *pizzicato* negyedhangokkal kísérik az orgona pedáljában is megszólaló dicséret dallam 3. sorának folytatását (3. kép, 45-48. ü.).

Nagyon sötét hangnemi színekkel ábrázolja a zeneszerző ezt a formarészt, sőt kimegy a kvintkörrel is, és olyan hangnemekbe modulál mint: gesz-moll (!), majd Gesz-dúr, b-moll. Az Av1 formarész mellett ez a formarész a legsúfoltabb hangnemileg. Nyolc ütem leforgása alatt 12 hangnemet találunk, mindet hangnemi ugrással hozza be. Sorozatban használt kromatikus akkordok, szekundok, szűkített kvartok teszik disszonánssá és nagyon zaklatottá ezt a formarészt.

Két ütem ismételt hangú tizenhatod triolákkal ritmizált átvezető után egy Av2 formarész keretében még egyszer megszólal az orgona manuáljában a dicséret kezdő dallama *forte*-ban. Fölötte a vonósok tizenhatodokban „reszkető” triolákat játszanak (3. kép, 53-56.). Nagyon dús hangzású és zaklatott ez a formarész, viszont hangnemileg a modulációk

szellőzöttebbé válnak, a zeneszerző visszaemeli a tonális színeket g-moll, d-moll, C-dúr, F-dúr-ra.

Egy ütem átvezető után elemi erővel „betör” a C formarész, Beethoven sors-motívumára emlékeztető sejtten. A mélyvonósoknál minden ütemrészt hangsúlyoz a szerző. Emlékeztetőül: „46. És kiáltván Jézus nagy szóval, monda: *Atyám, a te kezeidbe **teszem le** az én lelkemet. És ezeket mondván, meghala*”.⁵ A C formarész második frázisa *meno agitato* gyönyörű dallammal folytatja Jézus szenvedését a kereszten. Zenedramaturgiai ismereteim is arra ösztönöznek, hogy ezt a formarészt emeljem ki, mint a teljes háromtétéles mű súlypontját (3. kép, 64-72. ü.). Modulációi megritkulnak, és újra g-moll köré csoportosulnak. Disszonanciaként hatásos a 67. ütemben megszólaló kvart-akkord, mely *fortissimo*-ban Jézus kiáltása. Megismétli a zeneszerző ezt a szegmentumot C_{v1} formában a 73-82. ütemek között, majd G-dúrba vált előjegyzést és a C formarész konzekvens frázisának dallamát szétteríti a hangszeregyüttes szólamaiban egy toldás és egy Coda keretében *Tranquillo* jelzéssel, avagy csendben, nyugodtan (3. kép, 83-97. ü.).

Végezetül idézem a kiadott kottának a mű leírásában megjelenő záró mondatát:

„A darab végén egészen halkan felfelé szálló dallamvonal a Megváltó halálára, egyben a feltámadás mennyei reménységére utal.”

Irodalom:

Berkesi, Sándor: *Gárdonyi Zoltán a tanítvány szemével*, in:

<http://hiros.hu/kultura/gardonyi-zoltan-a-tanitvany-szemevel>

(visited: 2017.04.21)

Berkesi, Sándor: *Gárdonyi Zoltán emlékezete (In Memory of Zoltán Gárdonyi)*, In: *Zsoltár*, XIII. évfolyam, Kiadja a REZEM, Budapest, 2006, 16-20.

Berlász, Melinda: *Gárdonyi Zoltán szellemi örökségéről*, in:

http://www.muzeikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2130 (visited: 2017.04.21)

Csomasz-Tóth, Kálmán: *Gárdonyi Zoltán hatvanéves (For the 60th Birthday of Zoltán Gárdonyi)*, In: *Theológiai Szemle*, Új évfolyam, IX/180-182.

Csorba, István: *Ünnepi megemlékezés Dr. Gárdonyi Zoltánról*, in:

buda.lutheran.hu/08.03.031 (visited: 2017.04.21)

⁵ *Szent Biblia, azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás.* Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Printed and bound in Great Britain by Courier International Ltd, Tiptree, Essex, Great Britain.

Gárdonyi, Zoltán:

A zenei formák világa, Magyar Kórus kiadó, Budapest, 1949.

Gárdonyi, Zoltán:

Elemző formatan, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1963.

Gárdonyi, Zoltán: *Elemző formatan. A bécsi klasszikusok formavilága*, Editio Musica, Budapest, 1990.

Gárdonyi, Zoltán: *J.S. Bach ellenpontművészetének alapjai*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1967.

Gárdonyi, Zoltán: *Népzene és a zenei forma elemei*, in *Kodály emlékkönyv. Zenetudományi tanulmányok I.*, Akadémiai kiadó, Budapest, 1953.

Gárdonyi, Zoltán: *Önvallomás (Confessions About Myself)*, In: *Reformátusok lapja*, Budapest, 1981.

Gárdonyi, Zoltán: *Édesapámról (Of My Father)*, In: *Zsoltár*, IV. Évfolyam, 1. szám, Kiadja a REZEM, Budapest, 1997, 10-13.

Karasszon, Dezső:

Zoltán Gárdonyi, Mágus kiadó, Budapest, 1999.

Kozák, Péter: *Gárdonyi Zoltán zeneszerző, zenetudós, zenetörténész*, in: <http://nevpont.hu/view/7669> (visited: 2017.04.21)

Péter, Éva: *Zoltán Gárdonyi Serving Ecclesiastical Music*, in: *Studia UBB Musica*, LIX, 2, 2014, p. 133-151. [CEEOL - Article Detail](#)

Richter, Pál: *Gárdonyi Zoltán*, in: http://lfze.hu/hu/nagy-elodok/-/asset_publisher/HVHn5fqOrfp7/content/gardonyi-zoltan/10192

Szabó, Balázs: *Gárdonyi Zoltán élete és életműve*, in: www.parlando.hu/2016/2016-4/SzaboBalazs-Gardonyi.pdf (visited: 2017.04.21)

Szent Biblia, azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Printed and bound in Great Britain by Courier International Ltd, Tiptree, Essex, Great Britain.

[A nagyhét legfontosabb szokásai - Netfolk: népművészet, hagyományok \(blog.hu\)](#)

[Digitális Református Énekeskönyv - Református Énekeskönyv \(reformatus.hu\)](#)

[Evangélikus Énekeskönyv - 198. ének: Ó, drága Jézus \(lutheran.hu\)](#)

[Tremulant - Wikipedia](#)

[Zsolt Gárdonyi - Zoltán Gárdonyi \(gardonyi.de\)](#)

Fekete Miklós

ANGYALI MUZSIKA FÓKUSZBAN: HANS MEMLING NÁJERAI OLTÁKÉPÉNEK HANGSZEREIRŐL

A bő fél évezredes memlingi oltártriptichon egy figyelemre méltó hangszertörténeti pillanatképe a későközépkor és korareneszánsz átmeneti időszakának. A tanulmány a festményegyüttesen ábrázolt hangszereket igyekszik hangszertörténeti és hangszerismereti szemszögből bemutatni, ugyanakkor megpróbál utánajárni pár olyan kérdésnek is, melyeket a képzőművészeti alkotás a hangszerek kinézete, használata és játékmódja kapcsán felvet.

Memling és a nájerai oltárkép

Hans Memling (1435 körül–1494) egy származásában német, de festői stílusában németalföldi festő, kire erőteljes hatással volt a későgótika festészete és a korareneszánsz új stílusa is. A németalföldi Jan van Eyck (1390 körül–1441) későgótikus művészi nyomvonalán elindulva, van der Weiden műhelyében tanulta el mesterétől a későgótika és a korareneszánsz stílusjegyek finom egybefűzését. 1465-ben, mestere halálát követően, Bruges-ben telepedett le, saját műhelyt nyitott, és ott működött élete végéig. A neki tulajdonított csaknem száz fennmaradt festménnyel az 15. század második felének egyik legtermékenyebb és legjelentősebb alkotója (Borchert 2005, 11).

Legismertebb munkája, a *Krisztus az éneklő és zenélő angyalokkal* nevet viselő triptichon, mely az 1485-1490-es évek tájékán készült el, egy hatalmas oltárkép-együttes részeként. Bruges-ben megforduló spanyol kereskedők közvetítették a hírneve csúcsán levő Memling felé az új megrendelést. Az oltárképet a Kasztíliai királysághoz tartozó spanyol kisváros, Nájera, Santa María la Real templomába rendelték, melyet akkor éppen átalakítottak. Nájera ekkor egy zarándokhely volt, és az eredeti Szt. Jakab zarándokút egy fontos állomása is.

Az eredeti teljes oltárkép Szűz Mária mennybemenetelét ábrázolta apostolok, mártírok, szentek társaságában. A memlingi alkotás a 17. század végéig volt az szentélyben, amikor a teljes képegyüttest egy új, barokk főoltárra cserélték. Ekkor a memlingi oltárképeket félretették, melyek – a triptichon kivételével – idővel eltűntek. A 19. század végén, a hányattatott sorsú triptichon a művészeti piacra került, és 1895-ben Belgium visszavásárolta. Azóta az Antwerpeni Királyi Szépművészeti Múzeumban található. Memling triptichonjának éneklő és zenélő angyalait nagy valószínűséggel a nagy példakép, Jan van Eyck (Jan és

Hubert van Eyck) 1432-es híres *Genti oltárképe* ihlette (Borchert 2005, 38), melynek felső oldalsó szárnyain láthatók az éneklő, illetve a hangszeren játszó angyalok. A nájerai oltár triptichonja egy teljesen szimmetrikus képet mutat: a középső kép Krisztust ábrázolja, aki mögött – kétoldalt – három-három énekes angyal áll, a két oldalsó kép pedig egyenként öt-öt – hangszeren játszó – angyalt ábrázol. Mivel a tablók magassága 165 cm, a képeken szereplő figurák majdhogynem teljesen emberméretűek. Ez egyrészt egy meghökkentően életszerű érzésben részesíti a képet megtekintőt, másrészt lehetőséget is biztosít a festőnek, hogy a modellt ülő hangszeresek hangszereit és játékmódját a lehető legpontosabban visszaadhassa (Montagu 2007-B, 505).



1. kép – Memling: *Nájerei oltárkép* (1485-90, olaj) – Forrás: KMSKA (<https://kmska.be/en/masterpiece>)

Hangszerek

A két oldalsó festményen szereplő tíz hangszeren játszó angyal összesen kilenc különböző típusú hangszeren játszik, így a képegyüttes – hangszertörténeti és hangszerépítészeti jelentőséggel bíró – summája a korszak jelentősebb hangszereinek. Jelen vannak a húros hangszerek (mind a pengetős, mind a vonós típusaikkal), fa- és rézfúvós hangszerek és korai billentyűs hangszerként a hordozható orgona. A középkor és majd a reneszánsz zenéje is elsősorban vokális fogantatású, ezért is kiemelten fontos, hogy a festő nem csupán egy-két hangszert emel be a képbe, hanem egy teljes „zenekart” ábrázol.

Amiként Memling festői stílusa mind a későközépkori, mind a korareneszánsz jegyeket magán viseli, úgy az ábrázolt hangszerek is a két korszak közötti átmeneti időszak jellegét és sajátosságait tükrözik. A hangszereket áttekintve egyértelmű a középkori örökség: olyan meghatározó hangszerek jelennek meg a festményen, mint a középkori egyenes trombita, a kisméretű portatív orgona, a *tromba marina*, a paszaltérium, a lant vagy épp a fidula korabeli típusa. A reneszánsz irányába történő előremutató jel a nagyobb méretű és keskenyebb korpuszú hárfa, a kétszeresen hajlított, ún. kengyelformájú trombita

(kiváltképp, ha ezek valamelyike tolótrombita), vagy épp a trombita és duplanádyvelves *Schalmei* párosítása (mint a későbbi, reneszánsz *alta cappella* hangszercsoportosulás két legfontosabb tagja).

A hangszerek bemutatásánál fontos a hangszertörténeti kontextus felvázolása, hisz ebben az összefüggés-mátrixban lehet csak helyesen elhelyezni és értelmezni a hangszereket.

Hárfa

A hárfa a középkor egyik legfontosabb és legerjedtebb hangszere volt, és a középkori orgonával együtt a többszólamú játékra alkalmas legrégebbi hangszerek közé tartozott (Meer 1988, 20). Rendszeresen a 8-9. századtól kezdődően találjuk meg a festményeken, rendszerint kisméretű változatban (kb. 70-80 cm), nagyon eltérő húrszámmal. Guillaume de Machaut a 14. században úgy nyilatkozott, hogy a hárfa a legjobb az összes halkhangú hangszertípus közül (Munrow 1976, 22). David Munrow, a korabeli hangszerek kutatója és újjáélesztője megjegyzi, hogy a későközépkori hárfások sajnálatos módon nem alakítottak ki a lantosokhoz és orgonistákhoz hasonló tabulatúras jelölési rendszert, így sokkal kevesebbet tudunk a hangszerről, annak játéktechnikájáról és repertoárjáról. Az írásbeli feljegyzések egy gyors ujj-játékra épülő virtuóz játéktechnikára utalnak, és a nagyon tág szóló-repertoár – lejegyzés hiányában – a memorizálásra és improvizatív készségre támaszkodott (Munrow 1976, 22). A virtuozitás és a polifonikus játékmód irányába történ kísérletek ellenére a hangszer elsődleges szerepe – a többi korabeli hangszerhez hasonlóan – a dallamjátszás.

A román stílusú kisméretű, robusztos középkori hárfa a 9. századtól ismert. Legerjedtebb a mai szigetország (Írország, Skócia, Anglia) és a mai Franciaország területén volt. A korábbi századok kelta bárdjainak éneklési és hangszerjátszási hagyományát örökölték meg a középkori ír és wales-i kelta bárdok is, akik a 13. századig, Wales elfoglalásáig (I. Edward angol király által) kiváltságokkal és előjogokkal is rendelkeztek (ezt törölte el „Edward király, angol király”). Bár a hárfa angol közvetítéssel már a 9-10. században is átszivárgott az európai kontinensre, a bárdok az üldöztetés miatt Európa számos országába szétszóródtak a 13. század második felében, széles körben elterjesztve a hárfázás kultúráját (Darvas 1961, 158). Így, a trubadúrok, *trouvères* és *Minnesängerek* egyik ismert hangszereként látjuk viszont.

A középkor végén, a 14-15. századokban (Memling korában) a kisméretű, román stílusú hárfát egy könnyedebb, hosszabb, karcsúbb, egyenes oszlopú gótikus hárfa váltotta fel, mely főként a német

kultúrterületen lett közkedvelt. Ezzel a hangszertípussal találkozunk a németalföldi festők, s így Memling alkotásain is.

A többszólamúság felvirágzásával, és a hangmódosítások gyakori alkalmazásának köszönhetően ez a későközépkori diatonikus hárfa egyre láthatóbban a háttérbe szorul. Amiképp a korábbi egyik legnépszerűbb és legjelentősebb pengetős hangszert, a lírát kiszorítja a középkori hárfa a használatból, azonképp a hárfát is kiszorítják a reneszánsz lantfélék és csembalófélék. Munrow szerint (1976, 21) rejtély marad, hogy a középkori, diatonikusan hangolt hangszerek meg tudtak-e szólaltatni játszás közben módosított hangokat. Feltételezések vannak, de Munrow szerint erre csekély lehetőség lehetett, és a korabeli ismert festmények sem utalnak rá egyáltalán (Munrow 1976, 74). A félhangot emelő húrkapcsolókat alkalmazó kampós hárfa – mely az ír népzenebe áterjedt, és él a mai napig – jóval későbbi, első ismert típusai a 17. századból valók. A reneszánsz hárfa csak kismértékben módosul a karcsúbb, gótikus későközépkori változathoz képest: mérete előbb kb. 1 méterre nő, majd a reneszánsz végére és barokk elejére 1,3–1,5 méterre, és húrjai száma 24-26-nál állandósul (kb. három és fél oktáv hangterjedelem). A hangszer továbbra is diatonikus marad, játék közbeni áthangolási lehetőség nélkül – bár vannak egysoros, sőt kétsoros és háromsoros kromatikus hárfaváltozatok is: ez utóbbi lesz a tipikus barokk hárfatípus, az *arpa doppia*.

Memling ezen az oltárfestményen egy német-gall típusú, 20-húros gótikus hárfát ábrázol, nagyon precízen és pontosan. A hangszertörténészek és hangszerkészítők ki is emelik, hogy a festmény egy esetleges rekonstrukció elkészítésében pontos alapot jelenthet. Kiemelendő, hogy mind a húsz húrhoz megfeleltethető egy-egy hangolószeg, és a látható tartószegek elrendezése és húrokhoz kapcsolódása is talál. A festmény egyetlen kisebb hiányosságként – ami a lant esetében is észrevehető lesz – az említhető meg, hogy a húrok csupán a hangolószegek közepéig haladnak, de már az orsószerű rácsavarodást Memling nem ábrázolja (Montagu 2007-B, 512). A hárfának érdekessége a húr tartó szegek melletti, rezonátortestbe illesztett kis derékszögű faék, melyhez pendítéskor a rezonáló húr hozzáért, egy zümmögő-zsongó hanggal gazdagítva a lágy hangú hangszer hangját (Montagu 2007-B, 512).

Pszaltérium

A pszaltérium a középkor ismert pengetős hangszere. Neve a görög *psallein* kifejezésből ered, mely pengetést jelent. Korabeli testvérhangszere a hasonló kinézetű *dulcimer*-cimbalom, melytől ekkor csupán

megszólaltatásában különbözik: ez utóbbit ugyanis ütővel szólaltattak meg (Munrow 1976, 23). A középkori pszaltérium a mai különféle népi citerafélék elődje.

Kezdetben teljesen diatonikusan hangolták, később kromatikusan. Méretük és húrszámuk a középkor alatt végig nagyon változó volt. A keresztes háborúk alatt került át Európába Közel-Keletről, és rendszeresen a 12. századtól látható az európai ábrázolásokon. A tipikus középkori pszaltérium ívelt szárú, trapéz alakú hangszer, de nem ritka a háromszög, négyzet vagy téglalap alakú hangszerváltozat sem. Már a középkori hangszereken is megjelennek az azonos hangra hangolt dupla- vagy tripla húrozások (húrkórusok), melyek egy erőteljesebb, áthatóbb hang elérését szolgálták. Húros társaihoz hasonlóan dallamhangszerként szolgált.

Memling hangszere az elterjedt típusú, trapéz alakú, döntően ívelt szárú hangszer, négy rozettás hanglyukkal. A hangszer oldalsó pereme képezi a két hosszanti húrlábat, melyek között feszülnek a húrok. A hangolókulcsok a hangszer oldallapján vannak, ami egy nagyobb feszítéshez nyújt stabilitást. A képen jól kivehető, hogy az angyal lúdtollszerű keskeny pengetőt tart a mutató és középső ujjja között, azzal játssza a dallamot. A hangszert megfigyelve az első meglepő dolog a rengeteg húr. Memling hangszerén összesen 83 húrt találunk: 61 széltől szélíg terjedő húrt, illetve 22 közbeiktatott, rövidebb húrt. A korszak hangszeréhez hasonlóan, vélhetően Memling is egy olyan hangszert tervezett lefesteni, melynek húrjai dupla vagy tripla húrkórusokba tömörülnek. Sajnálatos módon az ábrázolás a húrduplázásokat vagy húrtriplázásokat nem tükrözi, hisz nagyjából egyenlő távolságra vannak a festményen a hangszer húrjai. Ha spekulációkba bocsátkozunk, és a 61 húrt külön hangoknak vesszük, akkor egy teljesen kromatikus, öt oktávós hangszert kapunk. Ekkora ambitusú hangszer abban az időszakban nem létezett, és a relatív kis hangszertesten nehezen elképzelhető (konkrétabban: lehetetlen) ily húrsűrűségben a hangszerjáték. Valószínű, hogy a modellül szolgáló hangszereken dupla- és tripla húrkórusok voltak. Jeremy Montagu hangszertörténész kiemeli még (2007-B, 505-506) két, nehezen értelmezhető részletet. Az egyik az, hogy a hangszer felső, szélesebb részén az oldalsó száraz egy rövid szakaszon teljesen párhuzamosak (nem trapézszerűen ferdék), mely következtében a 14, széltől szélíg terjedő húr hossza (elméletileg) teljesen azonos. Nehezen elképzelhető, hogy ennyi húr esetében más lenne a húrvastagság vagy a húr feszesség, ami a különböző hangmagasságokat eredményezhetné. A másik tisztázatlan részlet a 22 közbeiktatott húr kérdése. Jól kivehető a hangszertesten levő

22 húrtartó csap/szeg, ahonnan a húrok indulnak. A közbeiktatott húrok a mellettük levő hosszabb húrok méretének kb. 2/3-adát teszik ki. Ha azonos húrvastagságot és húrfeszességet feltételezünk, akkor a hosszabb húr kvintjére lehetett hangolva (a 2/3-os arány erre enged következtetni), mely egy mixtúras hangzást eredményezhetett. Sokkal inkább valószínűsíthető, hogy vékonyabb húr lehetett, és oktávval magasabban duplázta, erősítette a hosszabb húr hangmagasságát, egy sajátos, fényes színezetet kölcsönözve a hangszernek. Montagu úgy véli (2007-B, 506-507), hogy a dupla és tripla húrkorússal kialakításával használható és megszólaltatható hangszert kaphatunk.

Kérdés marad, hogy egy ilyen kisméretű hangszeren, melynek oldallapja – az angyal kézfejméretéhez arányítva – kb. 35-40 cm, hogyan fér el két-három sorban 83 hangolószeg, és milyen tartóerővel bír. Ugyancsak kérdés, hogy mennyi időbe kerül a hangszer felhangolása (még ha a húrok kettős-hármas húrkorússokba is tömörülnek)? Ha a reneszánsz lantosokkal kapcsolatban epésen jegyezték meg, hogy hangszerhasználatuk idejének felét hangolással töltik, akkor mennyi időt vehetett (volna) el a pszaltérium-játéktól, míg egy 83-húros memlingi pszaltériumot (rendszeresen) felhangol?

Lant

A középkori Európában, a 9-10. századokban kétféle lanttípus volt ismeretes. Az egyik a középkor első szakaszában gyakoribb és ismertebb mandora, vagyis az ókori *tambura*-lanthoz hasonlatos kiskorpuszú, hosszúnyakú, 2-3 húros hangszer. A másik a később meghonosodó, nagyobb korpuszú, rövidebb, de szélesebb nyakú, 4-6 húrral (húrpárral) rendelkező, érintők nélküli, hátratört hangolófejű hangszer. A rövidebb nyakú lant (a későbbi nyugati lant őse), az arab *ud*, a 10. században jelenik meg D-Európában, az arab-mór támadásokat és a kereszties hadjáratokat követően. A 10-11. században már fellelhető számos spanyol és francia ábrázoláson, domborművön. A nyugati típusú nagyobb korpuszú, zömökebb nyakú, tört hangolófejű lant kb. a 13. századtól dokumentálható (Munrow 1976, 25). Ez a lanttípus többnyire négy húrpárral rendelkezett, és az *ud*hoz hasonlóan kvárthangolású volt (pl.: *c-f-a-d*). Többnyire más hangszerekkel együtt játszó dallamhangszer volt, ritkábban szólóhangszer, bár már ekkor is használták a szóló ének erősítésére, alátámasztására (Munrow 1976, 25).

A hangszer előbb érintők nélküli, csupán a 15. századtól alkalmazzák rájuk az érintőket. Dallamhangszer-mivoltának bizonyítéka, hogy nem ujjakkal, hanem pengetővel szólaltatták meg. A kezdeti négy húrpár a 15. század második felére – Memling korára – öt húrkorússra

bővült, és a korábbi pengetővel való hangszerjátékot felváltotta az ujjakkal való pengetés. Ez vált alapfeltételévé annak, hogy polifon többszólamúságot is megvalósító szólóhangszer lehessen. Ekkor kezdődött a hangszer igazi fénykora, mely a 17. század végéig tartott.

Az első fennmaradt lanttabulatúrák is a 15. századból valók: kezdetben csak kézzel írott tabulatúrák készültek, majd a 15-16. század fordulójától a Han- és Petrucci-féle kottanyomtatás elindulásától kezdődően, nyomtatásban is megjelentek.

A 16. században hatkórusossá bővült a hangszer: a legmagasabb dallamhúr, a *chantarelle* azonban többnyire szimpla húr maradt. Később, a 17. századra akár 8-11 húrpárra is kibővíthetett. Ekképp válhatott a hangszer nemcsak szólístává, hanem a basszus-regiszttert is magába foglaló *continuo*-hangszerré. A tipikus hatkórusos reneszánsz tenorlant hangolása már a tenor *viola da gamba* hangolásához volt hasonló: a húrokat kvártonként hangolták, kivéve a 3-4. húrpár közötti nagyterc-hangolást, melyet már a 15. századtól alkalmaztak a hangszeren.

A nájerai oltárkép lantján egyből feltűnik a nagyobb korpusz, a reneszánszra is jellemző rozetta, de az is, hogy nyaka nem túl széles: hat szimpla húr fut rajta, ami azért is furcsa, mert a két évszázaddal korábbi *udtől* kezdődően nem találunk szimpla húros lantot, azok mindig húrpárokban jelennek meg. A hangszer funkcióját és lehetőségeit egyből megsejteti velünk az a tény, hogy a lantot egy tollszerű pengetővel szólaltatja meg az angyal (hasonló a pengetési mód, akárcsak a pszaltériumnál: a mutató és középső ujjak között fogja a tollszárat, amit a hüvelykkel rögzít). Ez nyilvánvalóan a reneszánsz szólóhangszer előtti időre utal, amikor a lant kizárólag dallamhangszer volt. Észrevehető további hiányosság is, mint amilyen az érintők elhelyezésének helytelensége: a bundok egyenlő távolságra vannak egymástól a fogólapon, holott a hangolófejtől minél inkább eltávolodunk, a húrmércék annál közelebb kellene kerüljenek egymáshoz (Montagu 2007-B, 508). Montagu azonnal idézi Laurence Libin hangszerművész és hangszer-történész, a New York-i Metropolitan Museum of Arts kurátorának megállapítását, miszerint „*It's a painting, not a photograph!*”: képzőművészeti alkotásként ne várjuk el a fényképszerű tökéletességet, ugyanis a festmény egy oltárképnek, és nem egy hangszerismereti traktátus illusztrációjának készült.

Fidula

A fidula nagyon népszerű hangszere volt a korabeli Bruges-nek (is), és így a templomi ábrázolásoknak is. Elterjedtségét és népszerűségét jelzi, hogy a 12. századi *Portico de la Gloria* (Santiago de Compostela, Szent Jakab-székesegyház) huszonnégy vénjének több mint fele a hegedű ősen, a fidulán és a rebeken játszik. Memling képein is nagyon gyakori.

A nájerai oltárkép fidulája egy öthúros hangszer, két szimmetrikus, kecsesen hullámosított C-hanglyukkal, és a tipikus lapos kulcsszekrényvel, melybe felülről becsavart kulcsok rögzítik és hangolják be a húrokat. Az angyal a korabeli hangszertartást alkalmazza, vagyis a fidulát a váll alatt, a mellkas felső oldalsó részének támasztva tartja. Találunk ugyan számos hangszertörténeti utalást vállon tartásra is, de ez csak később lesz általános, amikor a hangszerjáték nehézsége ezt a rögzítettebb hangszertartást megköveteli. A képen látható vonó mérsékelt ívelésű (a korábbi vonók nagy ívéhez képest), így a kápvál kifeszített lószőr már közelebb került a bothoz, és jobban ellenőrizhetővé, kontrollálhatóvá tette a vonózást. A kép kiemeli a vonózó jobb kéz hüvelyk ujját, mely a szőrzet feszességét hivatott kontrollálni/változtatni játék közben. A képen jól kivehetők a viszonylag rövid fogólapra kötözött húrmércék is, melyek az 1300-as évektől kezdődően terjednek el széles körben a fidulákon. A memlingi fidulán hét húrmérce található, egymástól nagyjából egyenlő távolságra, ami a félhangtávot jelenti. Jeremy Montagu hangszertörténész szépséghibaként emeli ki (2007-B, 510), hogy az első érintő nagyon közel, csupán negyedhangnyi távolságra van a nyeregtől.

A memlingi fidula egyik érdekessége, hogy a húrtartó vége, és a fésűformájú húrláb is teljesen egyenes, így a húrok ugyanabban a vízszintes síkban helyezkednek el, megnehezítve, vagy egyes középső húrok esetében lehetetlenné téve a húr külön történő megszólaltatását. Megfigyelhető, hogy a húrok közül a legmélyebb húr (mely már nem a fogólap mellett haladó *bourdon*-húr) vastagabb a többinél, nyilvánvalóan az alaphang mélyebb változatának megszólaltatása érdekében. A középső húrok megszólaltatásakor azonban az egysíkú húrendezés miatt óhatatlanul a dallam mellett a többi húr is megszólalt. A korabeli ábrázolásokra támaszkodva a hangszertörténet aláhúzza, hogy a későközépkori fidulán megszokott és gyakori az egyenes, lapos húrláb, mely kezdetben alacsony, majd idővel egyre magasabb lesz. Létezik ugyanakkor már ebben az időszakban is az enyhén ívelt húrláb. A húrok száma a kezdeti háromról négyre, majd ötre (ritkábban hatra) nő. A 13. századtól kezdődően gyakori, hogy a legmélyebb húr a fogólap mellett

futó *bourdon*-húr. Ez az alaphangot hozó basszushúr könnyen megszólaltatható mind vonóval, mind a bal kéz hüvelykujjának pengetésével (Munrow 1976, 29). A *bourdon*-húr alkalmazása a 14-15. századoktól folyamatosan visszaszorul, ezért Memling hangszerén az ötödik húr is már a fogólap fölött fut.

A zenetörténeti feljegyzések és ismeretek megerősítik, hogy a trubadúrok, *trouvèerek*, *jongleur*ök vagy vándorzenészek gyakran kísérték, erősítették éneküket a fidulájukkal. Christopher Page (1979, 77-98) és Linda Marie Zaerr (2012, 90-102) kutatók felhívják a figyelmet, hogy számos jelentős bizonyíték támasztja alá azt, hogy a későközépkorban, Itáliától Franciaországig és Angliáig közismert gyakorlat volt a fidulával történő saját ének kíséret, mely – az egyenes húrláb következtében – nem csupán egyszólamú dallamerősítést, hanem az alaphang és a kvint, a dallammal egyszerre történő megszólaltatását is jelentette.

Hieronymus de Moravia domonkos-rendi szerzetes 1280 körül, Párizsban elkészített *Tractatus de Musica*jában bemutatja az akkori fidulát. Kiemeli, hogy a hangszer öthúros, és rendszerint ezek egyike *bourdon*-húr. Az általa leírt három hangolási típusból az első kettőt idézzük: a) *d-G-g-d¹-d¹*, és 2) *d-G-g-d¹-g¹*. Látható, hogy az öt húr tulajdonképpen két, egymással kvintrokonságban álló, különböző regiszterben megjelenő hang. Így, a húrok számának ellenére a fidula nem egy nagyambitusú dallamhangszer, hanem egy mérsékelt hangerjedelemben játszó, támasztó-erősítő hangszer. Zaerr ki is emeli (2012, 98), hogy ezek a hangolások valójában rávilágítanak arra, hogy tulajdonképpen – annak ellenére, hogy sokan a fidulajáték egyik legalapvetőbb szempontjaként értékelik – nem is lényeges kérdés, hogy egyenes vagy mérsékelt ívelt volt-e a korabeli fidula húrtartó lába, hisz ilyen hangolással mindkettővel ugyanazt a típusú játékmódot alkalmazták: a dallamhangok mellett mindig megszólaltattak más húrokat is. Hogy pontosan hányat, az függött a vonótartástól, a vonótípustól, a lószőr kifeszítettségétől, és – némiképp – a húrtartó láb íveltségétől is. Hieronymus de Moravia a traktátusában már megemlíti a fidulán történő kettősfogás lehetőségét is, mely legtöbbször a párhuzamos kvárt- vagy kvintjátékot jelenti (Zaerr 2012, 99). Ez az eljárás a Moravia-korabeli többszólamú vokális zenének, a párhuzamos orgánum-éneklésnek a sajátja, és a hangszerjáték is a vokális zene utánzásaként adaptálta játékmódjába.

Idővel jelentősen megváltozott a hangolási mód, a húrtartó láb íveltsége, a húrok feszeisége, a húrok egymáshoz viszonyított távolsága, a fogólap hossza, a hangolási mód (kulcsszekrény), a húrmércék alkalmazásának kérdése, a hangszer test felépítése és mérete, vagy akár a vonó kialakítása.

A reneszánsz, az *a cappella* éneklés dominanciája ellenére egyre ügyesebb és önállóbb hangszereket kívánt meg, főképp a világi tánczenében, de sok esetben az egyházi művek szólamainak erősítésében is. A változás gyorsaságát jelzi, hogy a barokk korszakra a hegedű, a maga tökéletességében állhatott a zenekari hegedűsök rendelkezésére.

Tromba marina

A *tromba marina* (*Trumscheit*) egy- vagy kéthúros vonós hangszer. Hangja a trombitához hasonlóan erős, rezes, innen a neve is. Első ábrázolásai a 12-13. századi francia területekről valók, és vélhetően a korabeli francia szövegekben felbukkanó *monochorde d'archet* (*vonós monochord*) kifejezés erre a hangszerre utalt. A 15. századtól kezdve elsősorban a német területeken levő apácakolostorokban használták a trombita helyettesítésére, mivel a kor erkölce a nők számára tiltotta a fúvós hangszerek használatát. A 18. századig volt használatban, de soha sem jelentős vagy meghatározó hangszerként.

A korai *tromba marina* rendszerint egy háromoldalú gúla, nyitott talprésszel (hangtölcsérrel), és a felső, elkeskenyedő részen a hangoló fejjel. Innen indulnak a húrok, mely végigfutnak a hangszertesten, és lent rögzülnek. A hosszú húr alá ékelt húrláb viszont szokatlanul aszimmetrikus, és csak az egyik talpa támaszkodik a tetőre, a másik csupán megközelíti azt. A húrláb úgy van kiegyensúlyozva, hogy vonózás közben, a hangrezgés következtében a lebegő húr talp folyamatosan a tetőhöz csapódik, és – a trombitához hasonló – erős és recsegő hangot ad ki. A vonózás – a fidulától eltérően – a hangolófej és a balkéz-húrérintés között történik. A különböző hangmagasságokat itt nem a húr fogólapra történő rányomásával érik el, hanem a húr aránypontjainak érintésével. Ekképp, a hosszú, mély hangra hangolt húr különböző rezgési móduszainak, üveghangjainak megszólaltatásával jön létre a dallam. A korabeli trombitához hasonlóan, a *tromba marina* hangkészletét is a természetes felhangsor első pár hangja adja. A korai hangszer 120-150 cm hosszúságú volt, és az oldallapok vékonysága következtében súlyban viszonylag könnyű, így mellkasnak támasztva, felfelé-tartásban, egy kézzel is viszonylag könnyen tartható. Későbbi hangszer-típus-variánsai mind hosszban, mint súlyban jelentősen megnövekedtek, ezért a földre támasztva szólaltatták meg.

Memling a korai hangszer-típust ábrázolja. Több korabeli ábrázoláson megtaláljuk ezt a hangszer-tartást (ilyen a himmelkroni egykori apácakolostor angyal-domborműve, vagy Hans Holbein egyik *Haláltánc*-metszete), ezért – bármily furcsán is hat a képen – Memling korában nem volt szokatlan, és nem igényelt emberfeletti (vagy angyali) erőt, hogy

felfelé-tartásban lehessen megszólaltatni a hangszert. A hangszertörténészek valószínűsítik, hogy gyakran a hangszer fenti részét is megtámaszthatták, ugyanis a húrérítés és a könnyed kézcsúsztatás technikáját a stabilizált hangszertartás elősegítette.

A memlingi hangszeren – a korabeli használatához hasonlóan – két húr van: egy hosszabb és egy rövidebb. A mélyebb alaphangú, hosszabb húr biztosítja a magasabb felhangok megszólaltatásának lehetőségét, és ezáltal a dallamjátszást (az aszimmetrikus húrlábnak köszönhetően ennek a húrnak recsegő hangzása hasonlít a trombita érdes-fémes hangjára), míg a rövidebb húr a felhangsorból hiányzó, de a dallamokhoz szükséges hangok pótlását szolgálja.

A memlingi hangszeren bejelölt hét érintési pont a hosszabb húr 3–16. felhangjainak megszólaltatását biztosítja, amit a második húr felhangsora egészíthet ki. A lanttal ellentétben, itt az aránypontok megfelelően vannak ábrázolva (Montagu 2007-B, 507). A hangszertörténész(ek) fel is teszi(k) a kérdést (Montagu 2007-B, 508), hogy vajon Memling jobban ismerte ezt a hangszert, mint a lantot és a pszaltériumot, vagy a kép készítéséhez rendelkezésére álló hangszeres modell pontosabban felvilágosította? Tény, hogy szinte fénykép-hűségű az ábrázolás.

Portatív orgona

A középkori orgona fejlődésében egy meghatározó időszak a 12-14. századok. A kisebb méretű hangszereken kísérletezték ki mindazt, ami a nagyobb hangszer ugrásszerű fejlődésében tetten érhető. Ekkor alkalmazzák a hangok megszólaltatására a csúsztatott helyett a lefelé történő billentő mozgást, aminek hatására a sokkalta finomabb billentési technika a hangszerjátékot megkönnyítette és felgyorsította. Ebben az időben alakítják ki a korabeli billentyűzetet is, és ugyancsak a 13. század az, amikor a kétkezes játék is kialakul, elterjed (Munrow 1976, 15). A korábbi csúsztatható botok betűkkel történő felcímkézéséből alakul ki az újabb, modernebb hangszer lejegyzési módja, a tabulatúras írásmód is, aminek köszönhetően a hangszer lehetőségeiről is többet tud a hangszertörténet. A hangszer virtuózabb játékmódja a 14. század folyamán alakult ki (Munrow 1976, 15-16).

A portatív vagy *organetto* a 13-16. századok széles körben elterjedt hangszere volt. Írásos feljegyzésekben már a 11. században is fellelhető, de csupán a 13. századtól lesz elterjedt. Fejlődésének csúcspontja épp Memling kora, majd a 16. századtól fokozatosan eltűnik (Meer 1988, 24). Előbb diatonikus hangszer volt, de a 14. század során – a kor igényeinek megfelelően – kromatikus hangszerré alakították. A templomi nagy orgona mellett – mely a portatívtól ugyan átvette a billentyűzet-

kialakítást, de még jó ideig nehezebben kezelhető hangszer maradt – a portatív orgona elsődleges szerepköre a világi zenében volt tetten érhető: ünnepélyek, táncmulatságok kedvelt hangszere volt. Népszerűségének köszönhetően válik gyakran ábrázolttá, és így kerül az angyali karok hangszeregyüttesébe is. A két típus között volt a *pozitív* orgona, mely mind az egyházi, mind a világi zenében helyet kapott (Munrow 1976, 16). A memlingi portatívon jól kivehető az egyszemélyes hangszerhasználat: bal kéz fűjtat, jobb kéz a billentyűzetten játszik. A nagy orgona és a pozitív orgona kétkezes billentyűjátékával ellentétben, a portatív orgona „egykezes” billentyűjátéka is jelzi a hangszer kizárólagos dallamjátszó funkcióját. Memling oltárképén a hangszer billentyűzetének csak a vége látszik, de ez is elegendő, hogy észre lehessen venni, hogy nem a mai megszokott lapos, egymás melletti billentyűk vannak a hangszeren (mely billentyűtípus már Memling korában is egy bő százada ismert volt – lásd az említett 1432-es Eyck-festmény orgonáját), hanem a korábbi típusú, sokkal kezdetlegesebb kialakítású, T-alakú nyomógombos billentyűzetet. Memling több mint tíz festményen ábrázolta a portatív orgonát, és érdemes megvizsgálni a többi festmény hangszereit is, melyeken más szögből, jobban kivehetően ábrázolja a billentyűzetet. Így például a *Szűz Mária a gyermek Jézussal a rózsakertben* (1490 körül, Alte Pinakothek, München), a *Szent Katalin eljegyzése* (1474-79 között, régi Szent János-kórház, Bruges), vagy a *Donne-triptychon* (1480 körül, National Gallery, London) festményeken jól látszik az, ami a *néjerai oltárképen* csak alig: a kétsoros, kromatikus billentyűzet.

A *nájerai oltárkép* hangszerén a legszembetűnőbb a sípok sorozata. Ezek két párhuzamos sorban helyezkednek el, soronként 16 síppal, páronként azonos magasságban. Kellemes, bár szokatlan a mai szemnek, hogy mind a 32 síp átmérője azonos: nincsenek keskenyebb és szélesebb sípok a magasabb és mélyebb hangok megszólaltatására (ez ugyanakkor előny is a sípkészítéskor), hanem a különböző hangmagasságot a sípok változó hossza adja. Memling portatív-ábrázolásai közül ez a legtöbb síppal rendelkező hangszer. Óhatatlanul is feltesszük a kérdést: miért egyforma hosszúak a nájerai oltárkép hangszerének síppárjai (legalábbis fent)? Ha azt feltételezzük, hogy a síppár ugyanarra a hangra volt hangolva, és egy regiszterkapcsoló segítségével a halkabb-hangosabb játékhoz egy vagy két sípot kapcsoltak a billentyűzethez, akkor a láthatóan kromatikus billentyűzetű hangszer 16 hangja egy decima ambitust fedhetett le. Ha a kromatikus portatív minden sípja külön hangmagasságra volt behangolva, a 32 kromatikus hang bő két és fél oktávos hangterjedelmet jelenthetett. Az első elképzelés, azonos hangra hangolt síppárok, két dolog

miatt tűnik kevésbé valószínűnek: egyrészt, mert a duplasípos játék kétszeres levegőt igényel (egy amúgy is kis fújtatóból), másrészt, mert más memlingi portatív-ábrázolásokon megfigyelhetünk kevesebb sípú, de két oktáv körüli hangterjedelemmel rendelkező kromatikus billentyűzetet (mint például a *Szent János oltárképen* is, ahol több mint két oktávos kromatikus billentyűzet látható).

Mivel a hangszerkészítők az esztétikai szempontokat is mindig figyelembe vették (jelen esetben a síppár-magasság esetében is ezt sejthetjük), feltételezhetjük, hogy Memling egy olyan bő kétoktáv-hangterjedelmű, kromatikus síprendszert ábrázolt, melynek síppárjai fent azonos magasságúak, viszont az alsó, kívülről nem látható résznél tetten érhető a síphossz-különbség. Biztosat állítani nem tudunk, így több egyéb kérdéshez hasonlóan, ez is nyitott marad.

Schalmei

A középkori *Schalmei* – korabeli feljegyzések tükrében –, a kettős nádnyelves megszólaltatásának köszönhetően egy erőteljes hangzású hangszer volt. Nem véletlen, hogy a hangszer, majd később a hangszercsaládot a szabadtéri zenélésben, a tánczenében, sőt, a harcászokban is megtaláljuk (Baines 2012-A, 113). Közkeletiségének köszönhetően, a 16. századra az egyik leggyakrabban használt fafúvós hangszerré vált. Marin Mersenne még az 1636-os *Harmonie Universelle* traktátusában is kiemeli, hogy a *Schalmei* szólaltatja meg a trombita mellett a lehangosabb, legerőteljesebb hangot. Ennek köszönhetően kerül a hangszer a reneszánsz *alta cappella* (*alta musica*) hangszercsoportba, a rézfúvós hangszerek mellé. A zajos, hangos hangszerektől kezdetben ódzkodó egyházi zene a 14-15. századokban fogadta be igazán a *Schalmei*t és a rézfúvósokat (Baines 2012-B, 98). A hangszer egyre elterjedtebbé vált, mígnem a 16. század egyik leggyakrabban használt fúvós hangszerévé vált.

A hangszer – számos húros pengetős hangszerhez hasonlóan – a mór támadásoknak és a kereszties hadjáratoknak betudhatóan került be Európába a 12. század folyamán, és először a spanyol területeken terjedt el (Meer 1899, 42 és Munrow 1976, 8). Az európai *Schalmei* a 13-14. századokra már eltávolodott keleti társainak kinézetétől és számos típusa alakult ki. Mérsékelt hangterjedelme miatt alakították ki a különböző méretű és hangfekvésű hangszereket (így alakult ki a négy-öt tagból álló hangszercsalád), mely a reneszánsz idejére *consort*-hangszerré vált: a hangszercsalád tagjaival homogén *consortot*, más hangszerekkel együtt heterogén *consortot* alkotott. Ettől kezdődően találkozunk a *Schalmei* megnevezés mellett a *Pommer*, a *Bombarde* megnevezésekkel is, melyek

a mélyebb fekvésű hangszer típusra utalnak. A hangszer családként magasan játszó, diszkant változata a barokk oboa elődje.

A *nájerai oltárképen* megjelenő hangszer egy diszkant *Schalmei*. Memling ábrázolása pontos, precíz. A fúvóka melletti *pirouette* hiányzik ugyan, de előfordulhat, hogy ez a modell-hangszeren sem szerepelt, ugyanis – elterjedtsége ellenére – hiányozhatott is. Korabeli fafúvós társaihoz hasonlóan az egy darabból készült hangszer elülső oldalán hét hanglyukat, a hátoldalon egy hüvelyklyukat találunk. A lyukak elhelyezésével kapcsolatban Jeremy Montagu kiemeli (2007-B, 510), hogy az elülső lyukak mind az ábrázolt hangszer felső felén helyezkednek el (ami kissé szokatlan, bár több korabeli példa is van erre), viszont felrója, hogy a kisujj-lyuk a többivel egy vonalban helyezkedik el, és nem a kézfej anatómiájához igazodva kissé oldalt. A középkorban gyakran találjuk az oldalsó kisujj-lyukat tükörben, a másik oldalon is duplázva, hisz ekkor még a hangszerestől függött, hogy melyik kezét helyezi felül, melyiket alul – a nem használt lyukat viasszal betömtek. A hangszer test furata kónikus, folyamatos kúpszerű szélesedéssel, végén kis tölcserrel, mely a *Schalmei* erős hangját még harsányabbá teszi. A hangszer elődeinél nem ritka a még szélesebb tölcser, melyet sokszor fémből készítettek. Átütő hangjának köszönhetően kerül Memling festményén is a trombita mellé, annak fafúvós párjaként. De mivel a *Schalmei* egy virtuóz hangszer volt, vizsgáljuk meg, miképp lehetett méltó szólamtársa a mellette álló *clareta*-trombita.

Trombiták

A triptichon számomra legizgalmasabb kérdése – ami miatt jelen tanulmány is megszületett –, hogy Memling a 15. század legvégén milyen rézfúvós hangszereket ábrázol. A hangszer történések között éles vita alakult ki arról, hogy a három trombita (két *clareta*-trombita, vagyis a kétszeresen hajlított, ún. kengyelformájú trombita és egy *busine*-trombita, vagyis egyenes-trombita) között van-e úgynevezett tolótrombita (*tromba da tirarsi*, *trompette de menestrel*), vagy mindegyik csak egyetlen alaphang felhangjait felhasználva formálhatja meg a dallamot (ha egyáltalán lehet szó dallamról a pár felhangot megszólaltatni tudó, inkább jelző szereppel bíró hangszer esetében). A tolótrombita ugyanis az a fajta hangszer „lenne”, melynél csőhüvelyben történő csúsztatással – csőhosszabbítással vagy csőrövidítéssel – változtatni lehet az alaphangot, és ezáltal a ráépülő felhangsor hangjaival igényesebb dallamalkotást lehetne megvalósítani. Csakhogy egyetlen ilyen típusú korabeli hangszer sem maradt az utókorra, mely tényszerűen bizonyíthatná akkori létezését (Baines 2012-B, 94). Ismert tény, hogy az 1480-as években már a harsonaszerű U-alakú kettős csőcsúsztatás széles

körben ismert és alkalmazott volt (a korabeli *Sackbut* révén), tehát elméletileg a szimpla tolótrombita nem kellen kérdés legyen. A gond csak ott van, hogy több ismert és neves hangszertörténész a tolótrombitát, mint hangszert kérdőjelezi meg. A legerősebb támadás talán Peter Downey *The Renaissance Slide Trumpet: Fact or Fiction* (lásd Downey 1984) című tanulmánya. Azt véleményezi, hogy a természetes egyenestrombita (*busine*) és az U-alakú, kettős csőcsúsztatású *Sackbut* között nincs átmenet, nincs köztes lépcső, és a szimpla tolótrombitára semmi igazoló bizonyíték nincs az ábrázolásokon kívül, melyek akár többféleképpen is értelmezhetők. Ross Duffin, választanulmányában (Duffin 1989) pontról pontra cáfolni vagy újraértelmezni igyekszik a Downey-féle állításokat és vádakát.

Számomra a legérdekesebb Jeremy Montagu hangszertörténész véleménye (2007-B, 516-517), mely óvatosan közelíti meg a vitatott témát. Nem foglal határozottan állást sem egyik, sem másik változat mellett: a vizsgált memlingi triptichon esetében hosszas értelmezést követően inkább valószínűtlennek tartja a tolótrombita jelenlétét, de az *Utolsó ítélet* triptichon kapcsán felvillantja a tolótrombita használatának lehetőségét. Anthony Baines egy teljes alfejezetet szentel a reneszánsz kori tolótrombitának (2012-B, 94-107), kiemelve, hogy minden vita ellenére már Sebastian Virdung az 1511-es, majd Martin Agricola az 1529-es hangszerismereti traktátusban a tolótrombitát magától értetődőnek tekintették.

Egy 2020-2021-es projekt azt célozta meg, hogy az Antwerpeni Szépművészeti Múzeumban restaurált triptichon hangszereit áttanulmányozva rekonstruálják és megszólaltatják őket. Az idén meg is jelent a *Paradisi Porte – Hans Memling’s Angelic Concert* CD-je, melyen a memlingi hangszerekkel korabeli – főként – egyházi muzsikát szólaltatnak meg. A tudományos vita apropóján megkerestem Geert van der Heide hangszerkészítőt, aki a trombitákat keltette életre. Konklúziója az volt, hogy a kép alapján lehet pro és kontra is érvelni, viszont a kor hangszeres zenéje többet követelt a hangszertől, mint amit az egy alaphangú természetes hangszer, az akkor kihasználható felhangsora révén nyújtani tudott. Kiemelve, hogy az ő döntése inkább gyakorlati, semmint tudományosan megalapozott, ő beépítette a tolómechanizmus a memlingi hangszer csőrendszerbe. Több vélemény is kiemeli (pl. Baines 2012-B, 107), hogy a *Schalmei* párosításában csak olyan hangszer tudott igazi partner lenni, amelyik a tolómechanizmust is igénybe vette. Így a legtöbben egyetértenek abban, hogy legalább a bal szárnyon megfestett *clareta*-trombita tolótrombita (érdekes, hogy a fúvóka fogása eltér a

másik kettőtől), még ha a jobb szárnyon levő *busine* és *clareta* trombiták nem is.

Kitekintés

Memling hangszerábrázolásai egy hiteles és színes összefoglaló képet nyújtanak a 15. század végi jelentősebb hangszerekről, melyek a későbbi századok forradalmasításainak köszönhetően a klasszikus hangszeregyüttesek és zenekarok nélkülözhetetlen hangszerei lesznek.

Kérdés, hogy tudnak-e, vagy tudnának-e a *nájerai oltárképen* szereplő zenélő angyalok egy későközépkori vagy korareneszánsz *consortot* alakítva együtt játszani? Mivel a hangszerek között egyesek halk hangszerek, mások hangosak, így valószínű, hogy ebben a felállásban és hangszerarányban ezek csak a képen szerepelhetnek egymás mellett. Ellenben, ha belegondolunk a kor tipikus, váltakozó, antifonális ének- és hangszerjáték-módjába (lásd a velencei iskola *coro spezzati* alkalmazási módot), akkor már lehetőségét látjuk annak, hogy a hangos és halk hangszerpárosítású csoportok egy művön belül váltakozva megjelenjenek.

Végezetül egy kérdésfelvetés. A középkori és reneszánsz templomábrázolások olyan kortárs hangszereket mutattak be, melyekkel az emberek mind a templomban, mind a hétköznapi életben nap mint nap találkoztak (a fejedelmi paloták hangszerjátékosaitól a mesterdalnokogig, a vásári *jongleur*öktől a falusi tánczenészig). Vajon milyen lenne ez a gyakorlat ma? Milyen lenne, ha a most készített templomi oltárképeken kortárs hangszereket adnának a képzőművészek a zenélő angyalok kezébe?

Irodalom:

* *Paradisi Porte – Hans Memling’s Angelic Concert* 2021. CD booklet.

BAINES, Anthony 2012-A. *Woodwind Instruments & Their History*. Dover Publication. Mineola – New York.

BAINES, Anthony 2012-B. *Brass Instruments. Their History and Development*. Dover Publication. New York.

BORCHERT, Till-Holger 2019. *Les Primitifs flamands à Bruges*. Ludion. Bruxelles.

BORCHERT, Till-Holger 2005. *Memling – Life and Work*. In: *Memling and the Art of Portraiture*. Thames & Hudson. London. 11-47.

DARVAS Gábor 1961.

Évezredek hangszerei. Zeneműkiadó. Budapest.

DOWNEY, Peter 1984. *The Renaissance Slide Trumpet: Fact or Fiction?* In: *Early Music*, Vol. 12/1. Oxford University Press. 26-33.
<https://www.jstor.org/stable/3127150> (2021. 9. 26)

- DUFFIN, Ross W. 1989. *The Trompette des Menestrels in the 15th-Century Alta Capella*. In: *Early Music*, Vol. 17, No. 3. 397-402. Oxford University Press.
- KÓNYA István 2014. *Lantkönyv. A lant vándorútja Európában*. B.K.L. Szombathely.
- LAWSON, Colin – STOWELL, Robin 2004. *The Historical Performance of Music – An Introduction*. Cambridge University Press.
- LAWSON, Colin – STOWELL, Robin (eds.) 2012. *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge University Press.
- LORD, Suzanne 2008. *Music in the Middle Ages*. Greenwood Press. Westport, London.
- McGEE, Timothy J. (szerk) 2009. *Instruments and Their Music in the Middle Ages*. Routledge. London – New York.
- McGEE, Timothy J. – CARTER, Stewart (szerk.) 2013. *Instruments, Ensembles, and Repertory, 1300-1600*. Brepols Publisher. Turnhout (Belgium).
- MEER, John Henry van der 1988. *Hangszerek*. Zeneműkiadó. Budapest.
- MICHIELS, Alfred 2012. *Hans Memling*. Parkstone Press International. New York.
- MONTAGU, Jeremy 2007-A. *Origins and Development of Musical Instruments*. Scarecrow Press. Lanham – Toronto – Plymouth.
- MONTAGU, Jeremy 2007-B. *Musical Instruments in Hans Memling's Paintings*. In: *Early Music*, Volume 35, Issue 4, November 2007. Oxford University Press. 505-524.
- MUNROW, David 1976. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University Press. London.
- PAGE, Christopher 1979. *Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella*. In: *The Galpin Society Journal*, Nr. 32. 77-98.
<https://www.jstor.org/stable/841538> (2021. 10. 4.)
- PETTERSON, Rune 2018. *Jan van Eyck and the Ghent Altarpiece*. In: *Journal of Visual Literacy*, Vol. 37. 213-229.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080> (2021. 9. 26.)
- SACHS, Curt 2006. *The History of Musical Instruments*. Dover Publications. New York.
- SMOLDON, William L. 1962. *Medieval Church Drama and the Use of Musical Instruments*. In: *The Musical Times*, Vol. 103. 836-840.
<https://www.jstor.org/stable/950864> (2021. 9. 15.)
- ZAERR, Linda Marie 2012. *Performance and the Middle English Romance*. Brewer. Woodbridge.

Morel Koren¹ - Adoram Erell²

**SOLFY: AN INTEGRATIVE SOLUTION FOR PROMOTING
MUSIC LITERACY IN GENERAL EDUCATION**

Abstract

Singing is part of music curricula in all countries and can lead to tremendous emotional, cognitive, physical, and social health benefits, bringing joy to singers and audiences. In addition, learning and practicing Solfege opens the doors to music literacy for most students who do not have the privilege to receive paid private music lessons. Solfy is an interactive software program, artificial intelligence-based, that includes technological innovations in singing synthesis & analysis and machine learning, together with new music learning methods (besides others proposed in the past by Kodaly, Orff, or Dalcroze). Solfy *sings* Solfege from digital scores, *listens*, *records*, *appreciates* users' performance, gives *feedback*, and *keeps progress records*. It will help teachers, students (and parents) practice singing from the score – especially outside the class, without any additional musical instrument. Learning to sing Solfege is equivalent to learning a new language: in our case, the (*intimate*) language of (*western*) music.

It is an aid for music teachers and general teachers in approaching this subject locally or remotely and is especially effective as an interactive tool for students to practice Solfege

individually at home. Practicing solfeges with Solfy at home, 30+ minutes a week, may add many hours of individual guided works on music to the education system – without requiring a particular budget for that. In addition, it can develop the musical ear, singing from score skills, paving the way to music literacy, and helping reduce verbal aggressiveness in day-to-day communication – that can facilitate reducing physical violence. Finally, Solfy allows self-practice and auto-evaluation, keeping the user's recordings and statistics, simplifying organizing, monitoring, and coordinating music literacy progress worldwide in general and vocational education.

Keywords: music education, music literacy, singing, solfege, artificial intelligence

¹ Music Teacher, Bar Ilan University, Solfy co-founder, Israel. morelkoren@gmail.com

² Principal engineer, DSPG Hertzlyza, Solfy co-founder, Israel. adoram.erell@gmail.com

Introduction

"Singing, independent of an instrument, is the real and profound schooling of musical abilities. Before rearing instrumentalists, we must first rear musician."

Zoltán Kodály (in Kremer 2018, p. 9)

Singing and vocal activities could be among the basic music education activities at primary schools (almost) in all countries. They are part of general education and also of artistic education. But in primary/elementary schools, singing is taught and practiced almost only orally, intuitively, by heart, or by the ear. However, less than 15% learn music literacy in vocational schools or private lessons, while more than 85% don't! Using Solfy will change this reality, opening doors to music literacy to those who cannot afford private-paid lessons.

Solfy is a didactic solution, a digital interactive program AI-based, an option to stimulate and update music literacy beginning with the primary/elementary cycle. It is teaching support in the classroom or online and an interactive and integrative study tool for preparing homework, practicing solmization. Solfy is modular and can serve teachers and students from the formal system of education, vocational schools, and Schools for Teachers' Education.

It was presented at the [Musicology Colloquia](#) at the National University of Arts "George Enescu" Iași, Romania, in the 2020 and 2021 Editions and at the [EAS Freiburg Conference 2021](#). In addition, the joint article [Perspectives for music education in schools after the pandemic](#) written by Music Teachers Associations Network describes Solfy on p. 53-59.

The initial pilot began in Israel at the end of 2019 and spread to other countries, such as Romania, Moldova, Greece, Cyprus, Canada, and the United States, aspiring to have a dissemination rate similar to the [Sing Up program - England in 2007](#). Although still under development, Solfy is in use in schools free of charge (at least until the end of August 2022).

Description of Solfy (<https://www.4solfy.com/>); registration

Connecting to Solfy, a user will arrive at the *Welcome to Solfy* page, containing a toolbar with two options: *Program* and *Practice*.

The *Program* function does not require the user to register, allows access to all teaching materials without restrictions, allows listening to Solfege via the "Play" function, and does not allow using the "Record" function.

The *Practice* (solfege) function will provide feedback after each recording. But, it demands users to register, require users to use a headset, be in a quiet environment, and go through the exercises and lessons progressively, as stated by *Solfy* in short text messages.

A new user must register by completing a standard form (using the *Sing In* button).

In addition to the usual registration details for a site (username, email, password, full name), the form asks to mention the type of voice (child or adult) and the native language. In the *Your group/class* section, teachers, or independent users, will choose the *Independent* category upon registration. Next, students will tick the name of the *Group* created and communicated in advance by their teacher. Teachers will contact the Solfy team by email (4solfy@gmail.com) to receive *teacher status*. Those who can prove affiliation with an official educational institution will receive the *teacher status*.

After registration, the student listens to a Solfege exercise in *practice* mode by pressing the “Play” button and visually follows the digital score notes. Then, equipped with the audio headset with microphone, activates the “Record” button and sings the respective Solfege, receiving *feedback* on the performance's quality. Inaccuracies in interpretation, such as note names, intonation, duration, and intensity, will appear in the *feedback* in red. The correct performances will be displayed in green on *feedback* and reward the user with an accompaniment (mentioned as “with Orchestra” and automatically added to the “Record” submenu). The accompaniments were prepared by the composers Bogdan Focșăneanu (Romania, Canada), Michael Dulitsky (Ukraine, Israel), and Inon Zur (Israel, USA).

The *feedback* on score allows the revision and self-evaluations of the present and previous recordings facilitating the comparison between the *Reference* and *Feedback windows*.

The *Review* function will allow users to check the results (the *feedback*) of previous recorded Solfeges in a statistical table and a traditional score. The statistical table shows the exercise's name, the type of audio guide used, the tempo, the number of successful performances, pitch, duration, syllables, and dynamics errors. The traditional score allows to re-play (play-back) de recorded solfege and check the received *feedback*.

The *Adapt to Your Voice* function enables intermediate and advanced users - who already know (basic) music notation - to take a short test. It consists of singing and recording three solfege exercises

designed to help Solfy build an *acoustic profile of the user's voice* and assess the performance as much as possible. In addition, *Adapt Solfy to your voice* (or *Voice Enrollment*) displays the *notes' names* (also) as text to warn the user to pronounce them clearly and firmly.

After receiving the *teacher status*, a teacher will see in the Solfy bar two more functions: *My Students*, which will allow him to monitor and coordinate remotely, asynchronous students' activities and create new groups, and *In-Class*, which will help singing solfege together with the whole class.

Using Solfy

Based on the teacher's recommendation, pick an exercise for practicing and press *Play*. Follow the notes on the screen and listen to the Solfege several times through a speaker or headset. Once you feel ready and are in a quiet environment, press the *Record* button, listen to the metronome and the guiding sounds through the headset and sing the Solfege into the microphone. Several seconds after the recording, the feedback will appear in a new window.

The *Record* button has a few options for recording: *with MIDI+beats* (instrumental guide + metronome); *with Beats* (only with metronome sounds); *with Orchestra* (with an excellent accompaniment that is active only after "winning" the option – its means after a successful performance of solfege); *with Mute* (without any audio support from Solfy, but only visual support). Errors in singing will appear in red. There may be errors in the name of the note, pitch, duration, and intensities of the sung notes. If necessary, you can listen to the exercise repeatedly following the marker and perform it again for improvement. If the *feedback* is entirely green, the user's singing is correct. After correctly performing the exercise, Solfy will play the performance with a musical accompaniment (the *Orchestra*) as a "reward" for the successful performance.

Implementing Solfy in schools

Solfy proposes to enthusiastic and passionate teachers from general and vocational education first to test the program, become familiar with it, then implement it in their classes. Advantages of implementing the program in (primary) schools:

- For the teacher – interactive and integrative didactic materials progressively organized, the ability to remotely monitor and coordinate students activities asynchronous.

- For the student - individual practice at home, immediate feedback, personal progress, ability to review and correct the works.

- For the education system - practicing outside of school adds countless hours of guided practice to the system, without the need to add an extra budget for frontal hours.

Minimum requirements:

1. Computer, sound card, laptop, electronic tablet or smartphone, internet.
2. Currently, Solfy works on Windows™, Android™, MacOS™, with Chrome™, Edge™ and, Opera™, but not on iOS™ (iPhone and iPad).
3. Headset - a pair of headphones with a microphone near the mouth.

Solfy in the classroom (singing together³) or online - as in the COVID-19 time

At this time, Solfy has three (more to come) levels of studies, each *Level* having around 26-28 progressively⁴ lessons, each with two exercises and two short repertoire songs.

In class, only the teacher use Solfy with a laptop and projector, for approximately 10 minutes: 5 minutes for singing together with the pupils the solfeges from the previous week, and 5 minutes to explain the new lesson, the new element/concept/subject, exemplifying the new solfeges. Then assigning homework, asking pupils to practice the solfege with Solfy at home, three times a week, each time, at least 10 minutes. In the classroom, the focus is on singing together, while at home, the focus is on individual and personalized practice with Solfy. Next, the teacher will explain how to use the program at home, practicing singing from the score and then singing by heart.

Solfy outside the classroom – at home, for individual study:

The Play (the *Reference*) function displays the notes and sounds of the solfeges; the pupil/s listens, follows, sings with the inner voice, and learns. After listening, when the pupil is ready to perform, he hit the record button. A metronome and an instrumental melodic guide will sound in the headset, giving support in rhythm and intonation. Following the notes visually on screen and listening to the metronome and the audio guide, the

³ Here is a video with a K-5 class from Romania filmed less than 3 months after the beginning of the pilot with Solfy. The school director was present in the classroom, filming, and looking happy with the results -

<https://www.youtube.com/watch?v=PAyonLNMWJI&t=18s>.

⁴ In general, each new lesson adds a new concept, or maximum two simple concepts/notions.

user will concentrate on singing the Solfege on the headset's microphone, with the correct syllable, pitch, duration, and intensity. A few seconds after the recording is finished, the software will display the musical notes of the recorded Solfege and the *feedback* on the accuracy and quality. Accuracies will appear in green and inaccuracies in red.

To move on to the *next Lesson*, students must complete and record all four Solfeges from the *current Lesson*, succeeding in at least one of them. Students who need more practice can repeat the weekly homework to achieve satisfactory results.

Solfy's advantages:

- *Solfy* "sounds" the scores as solfeges sung by a human (synthesized) voice, with the traditional syllables: *do, re, mi, fa, sol, la, si*. Thus, singing Solfege, the user consciously expresses the sonic meaning of the written musical language, proving knowledge acquisition.
- The analysis system provides *feedback* on the interpretation's quality, mentioning mistakes, allowing the user to record again and correct them.
- The user can compare the *feedback* window with the *reference* window to be aware of the differences and insist on correcting them.
- *Solfy* rewards successful performances with a pleasant accompaniment, creating a feeling similar to the one created by a *public appearance on stage*.
- The teacher decides the frequency of weekly progress, giving only one Lesson (or more) as homework.
- Teachers can prompt pupils to *Practice* solfeges at home in different modes: *Tempo = 100, or 120, Record with MIDI+beats* (MIDI synthesized melodic guide and metronome), *Record with Beats* (only with the metronome), *Record with Orchestra* (that is possible only after winning this option), and *Record with Mute* (without any auditory support).
- Students can advance independently - accordingly with the time they will invest in practice.
- *Solfy* is a solution for stimulating music literacy in formal education, and it invites teachers to test it by themselves and implement it in their classes.

Conclusion

Nowadays, we are witnessing that pupils quickly learn the alphabet, the phonological system, digits, numbers, basic operations, and study a foreign language in the first year of primary school. In that case, we can hope and

expect that learning *five musical signs and sounds with five different durations signs* values can be quickly assimilated, opening the way for music literacy from the first grade. Therefore, practicing with Solfy will bring satisfaction and joy to pupils, teachers, and parents, giving them the feeling that they are in a chain of *micro-shows*, on the beginning of a new road toward music literacy from elementary.

References:

- Bauer, W. I. (2014). *Music learning today: Digital pedagogy for creating, performing, and responding to music*. New York: Oxford University Press.
- Brown, A. R. (2015). *Music technology and education. Amplifying musicality (Second)*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Dorfman, J. (2013). *Theory and practice of technology-based music instruction*. New York: Oxford University Press.
- Gall, M., Sammer, G., & De Vugt, A. (Eds.). (2012). *European perspectives on music education. New media in the classroom*. Innsbruck: Helbling.
- King, A., E. Himonides (2016). *Music, Technology, and Education: Critical Perspectives, SEMPRES Studies in The Psychology of Music*. Taylor & Francis Group.
- Kremer, P. (2018). *Why My Dog is named Ti-La!* Available at https://www.vancouversymphony.ca/site-content/uploads/2018/09/Paula_Kremer_-_Solfege_-_Secondary_Choral.pdf
- Scherer, R., Siddiq, F., & Tondeur, J. (2019). The technology acceptance model (TAM): A meta-analytic structural equation modeling approach explaining teachers' adoption of digital technology in education. *Computers and Education*, 128(0317), 13–35. <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2018.09.009>
- Tambouratzis, G., Perifanos, K., Voulgari, I., Askenfelt, A., Granqvist, S., Hansen, K. F., ... Letz, S. (2008). VEMUS: An integrated platform to support music tuition tasks. *Proceedings - The 8th IEEE International Conference on Advanced Learning Technologies, ICALT 2008*, 972–976. <https://doi.org/10.1109/ICALT.2008.223>
- Welch, G. F., Himonides, E., Saunders, J., Papageorgi, I., Rinta, T., Preti, C., Stewart, C., Lani, J., & Hill, J. (2011). Researching the first year of the National Singing Programme *Sing Up* in England: An initial impact evaluation. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 21(1-2), 8397. <https://doi.org/10.1037/h0094006>

Pintér Tünde Kornélia

AZ ÉNEK-ZENE MEGÍTÉLÉSE AZ ISKOLAI TANTÁRGYAK RENSZERÉBEN

Bevezetés és elméleti háttér

Az iskolai zenei nevelés helyzete évtizedek óta foglalkoztatja a zenetanárokat és kutatókat; mivel magyarázható az ének-zene iskolai tantárgyak között elfoglalt alacsony megítélése, miközben a zeneoktatásunk alapját képező, és egyben Kodály módszerként híressé vált zenepedagógiai koncepció számos országban (mint például Amerikában és/vagy Japánban) fokozott elismerésnek örvend. Az 1950-es években Kodály Zoltán zenepedagógiai koncepciója alapján működő ének-zene tagozatos iskolák futótűzként kezdtek elterjedni az ország különböző városaiban és falvaiban, példát mutatva a többségi iskolák számára. Habár a Kodály módszer érdemben a zenetagozatos iskolákban tudott érvényesülni (Pintér, 2020), az alapelvek országosan valamennyi többségi iskola számára egyaránt mérvadóak (Nemzeti alaptanterv, 2020). Azonban Kodály halálát követően a zenetagozatos iskolák fokozatosan kezdtek háttérbe szorulni.

A hanyatlás először az ének-zene tagozatos iskolák és a tagozatokra jelentkező tanulók számának csökkenésében volt érzékelhető, ezt követték a különböző tantárgyi attitűdvizsgálatok visszajelzései, melyek az ének-zene tantárgyak közötti alacsony presztízisére mutattak rá. Csíkos Csaba (2012) tanulmányában az ének-zene a második legkevésbé tantárgynak bizonyult, míg Dohány Gabriella (2014) eredményei már pozitív képet festettek le az ének-zene helyzetéről. Kutatásában a megkérdezett gimnazisták a készségtantárgyak közül az ének-zenét szerették a legjobban, ugyanakkor a szakközépiskolás tanulók az ének-zenét találták a legkevésbé kedvelt tantárgynak. Janurik Márta és Józsa Krisztián (2018) kutatásában a testnevelés volt a legkedveltebb tantárgy a hetedik évfolyamos tanulók körében, míg a rajz és az ének-zene a középmezőnyben végzett. Előzetesen kutatásainkban kimutattuk, hogy a tanulók többsége fokozott ellenállást tanúsít az éneklés iránt (Pintér, 2017), különösen a társak előtti énekléssel kapcsolatban (Pintér és Csíkos, 2019; Pintér, 2021a). Ugyanakkor az iskolai zeneoktatás egyik céljának a tanulók az éneklést, a zenei alapismeretek megszerzését, valamint a zenei élményszerzést találják (Pintér és Csíkos, 2020). Ennek következtében felmerül a kérdés, mely tényezőkkel magyarázhatjuk a tanulók ének-zenéhez fűződő negatív attitűdjének okait.

Jelen tanulmányban általános iskolás tanulók és gimnazisták iskolai tantárgyakhoz fűződő attitűdjére kívánok rávilágítani. A felmérés során a következő kérdésekre keresem a választ: Milyen az ének-zene megítélése az iskolai tantárgyak rendszerében a tanulók körében? Van-e szignifikáns különbség a zene- és a nem zenetagozatos tanulók attitűdje között? Van-e szignifikáns különbség az évfolyamok között? A kutatást megelőzően feltételeztem, hogy az ének-zene az egyik legkevésbé kedvelt iskolai tantárgy a tanulók körében (H1). Feltételeztem, hogy a zenetagozatos osztályokba járó tanulók szignifikánsan pozitívan viszonyulnak az ének-zenéhez, mint a többségi osztályokba járó társaik (H2). Továbbá feltételeztem, hogy az életkor előrehaladtával a tanulók valamennyi tantárgyat, köztük az ének-zenét is egyre kevésbé szeretik (H3).

A kutatásról

A kutatás két vizsgálatból áll: egy előmérésből és egy nagymintás felmérésből. Az előmérés folyamán egy egyházi általános iskola 1–8. évfolyamos, zenetagozatos és nem zenetagozatos tanulóit (N=500) kérdeztük meg. Ennél a kutatásnál célunk az általános tájékozódás és tudakozódás volt, ennek értelmében az ének-zenét – a hazai felmérésekhez hasonlóan – valamennyi (a tanulók által tanult) tantárggyal 5-fokú Likert skálán vizsgáltuk meg.

A pilot mérést követően világossá vált számunkra az ének-zene tantárgyak között elfoglalt helye. Ezt követően figyelmünk az ének-zene tantárgyak között betöltött szerepének és fontosságának meghatározására irányult. Ebből kifolyólag az ének-zenét ezúttal mindössze 5 iskolai tantárggyal (a magyar nyelv és irodalommal, idegen nyelvvél, matematikával, testneveléssel és a rajzzal) hasonlítottuk össze Wigfield és Eccles (2000) elvárás-érték elmélete alapján. Ennek következtében az említett tantárgyakat az érték, a feladat nehézség és a kompetencia nézet mentén vizsgáltuk meg (McPherson és O'Neill, 2010). A nagymintás mérésben 1550 általános iskolás tanuló és gimnazista vett részt 1–10. évfolyamig 10 megyei-jogú városban működő iskolából. Tekintettel arra, hogy a kutatás során különös figyelmet szenteltünk az évfolyamok és a tagozatok közötti eltérések feltárására, a mintában a zenetagozatos (N=761, 49,1%) és nem zenetagozatos (N=789, 50,1%) tanulók egyenlő arányban vannak jelen.

A pilot mérés eredményei

Az eredmények azt igazolták, hogy a kutatásban résztvevő 1. évfolyamos tanulók mindkét tagozaton szeretik az ének-zenét; 5-fokú Likert-skálán

mérve az ének-zene a zenetagozatosok körében 4,47, míg a nem zenei osztályba járó társaik körében 4,70-es átlagot kapott. A készségtantárgyak tekintetében a zenetagozaton a testnevelés és a rajz megelőzte az ének-zenét, míg a nem zenetagozaton a testnevelés bizonyult a legkedveltebb tantárgynak. Ettől eltekintve az eredményekből kirajzolódik, hogy bár az ének-zene nem a kedvenc tantárgy, de alapvetően szeretik a gyerekek.

A második évfolyamba lépve a zenetagozaton az ének-zene megőrizte elismertségét a tantárgyak sorában, azonban a nem zenei osztályokban számottevő csökkenés mutatkozik meg a tanulók ének-zenéhez fűződő attitűdjében. A nem zenetagozaton a többi készségtantárgy, mint például a testnevelés, a technika és a rajz továbbra is népszerűségnek örvend a diákok körében, ezzel ellentétben az ének-zenét a legutolsó helyre sorolták a megkérdezett nem zenetagozatos tanulók. Az eredmények alapján elmondhatjuk, hogy a negatív attitűdök már az általános iskola 2. évfolyamától megjelennek.

A harmadik évfolyamon a nem zenetagozatos tanulók körében tovább csökkent az ének-zene megítélése, ezzel ellentétben a negyedik évfolyamon az ének-zene mindkét tagozaton pozitív megítélésben részesült. A háttérkutatás folyamán az eredmények azt igazolták, hogy a pozitív eredményeket a tantárgyat tanító énektanár személyében kell keresnünk; a vizsgálat folyamán kiderült, hogy az iskolában egyszerre több pedagógus tanította az ének-zenét, ebből kifolyólag a negyedik évfolyamon történő pozitív visszajelzések minden bizonnyal az évfolyamon tanító énektanár érdemének köszönhető.

Felső tagozatba lépve az ének-zene helyzetének drasztikus hanyatlását tapasztaltuk mindkét tagozaton. Az ének-zene a zenetagozatos osztályokban a középmezőnyben, míg a nem zenetagozatos osztályokban a legkevésbé kedvelt tantárgyak között végzett. A negatív attitűdök háttérében minden bizonnyal döntő szerepet játszik a pubertás kor kezdete és annak hatásai. Ugyanakkor fontos megjegyeznünk, hogy a készségtantárgyak közül a testnevelés és a rajz a felső tagozaton továbbra is megőrizték pozitív megítélésüket az énekkel és a technikával szemben.

Mindemellett a zenetagozat hanyatló állapotát kitűnően jelzi, hogy a kutatásban részt vevő iskolában a 8. évfolyamra drasztikus mértékben lecsökkent a zenetagozatos tanulók létszáma, amely egyúttal a tagozat megszüntetését vonta maga után a 8. évfolyamon. Az ének-zene tantárgyak közötti helyzetét az *1. és a 2. táblázatban* foglaljuk össze.

1. táblázat. Tantárgyak hierarchiája általános iskola alsó tagozatán tagozat, évfolyam és átlag alapján

1. évfolyam		2. évfolyam		3. évfolyam		4. évfolyam		
Rangsor	Zenetagozat	Nem zenetagozat	Zenetagozat	Nem zenetagozat	Zenetagozat	Nem zenetagozat	Zenetagozat	
1.	Hittan (4,73)	Testnevelés (4,93)	Hittan (4,92)	Technika (4,62)	Hittan (4,57)	Rajz (4,9)	Testnevelés (4,84)	Testnevelés (4,96)
2.	Testnevelés (4,55)	Matematika (4,8)	Testnevelés, Rajz, Technika (4,76)	Rajz (4,55)	Rajz (4,41)	Testnevelés (4,23)	Rajz (4,72)	Rajz (4,83)
3.	Rajz (4,52)	Enek-zene (4,7) és Technika (4,7)	Magyar nyelv és irodalom (4,6)	Könyvtásmester et (4,38)	Testnevelés (4,34)	Hittan (4,17)	Hittan (4,68)	Informatika (4,7)
4.	Enek-zene (4,47)	Rajz (4,62)	Könyvtásmester et (4,48)	Hittan (4,34)	Technika (4,17)	Könyvtásmester et (3,7)	Enek-zene (4,64)	Enek-zene és Hittan (4,48)
5.	Matematika (4,45)	Hittan (4,57)	Enek-zene (4,20)	Testnevelés (4,11)	Enek-zene (4,03)	Technika (3,53)	Technika és Informatika	Technika (4,17)
6.	Magyar nyelv és irodalom (4,34)	Magyar nyelv és irodalom (4,43)	Matematika (4,12)	Magyar nyelv és irodalom (3,54)	Matematika (3,97)	Matematika (3,4)	Könyvtásmester et (4,24)	Idegen nyelv és irodalom (4,04)
7.	Könyvtásmester et (4,03)	Könyvtásmester et	Matematika (3,43)	Könyvtásmester et (3,82)	Könyvtásmester et (3,82)	Magyar nyelv és irodalom (4,16)	Magyar nyelv és irodalom (4,16)	Könyvtásmester et (3,96)
8.	Technika (3,69)		Enek-zene (3,30)	Magyar nyelv és irodalom (3,69)	Idegen nyelv (3,28)	Idegen nyelv (4,04)	Matematika (3,78)	
9.				Idegen nyelv (3,19)	Enek-zene (2,77)	Matematika (3,84)		

2. táblázat. Tantárgyak hierarchiája általános iskola felső tagozatán tagozat, évfolyam és átlag alapján

Rangsor	5. évfolyam		6. évfolyam		7. évfolyam		8. évfolyam	
	Zenitagozat	Nem zenitagozat	Zenitagozat	Nem zenitagozat	Zenitagozat	Nem zenitagozat	Zenitagozat	Nem zenitagozat
1.	Testnevelés (4,46)	Testnevelés és Rajz (4,58)	Testnevelés (4,46)	Idegen nyelv (4,14)	Rajz (4,58)	Idegen nyelv (4,14)	Testnevelés (4,45)	
2.	Rajz (4,36)	Idegen nyelv (4,45)	Történelem (4,19)	Testnevelés (4,10)	Technika (4,43)	Történelem (4,05)	Történelem (4,07)	
3.	Természetszemlet (4,12)	Magyar (4,28)	Hittan (4,12)	Történelem (3,63)	Hittan (4,42)	Testnevelés (3,79)	Idegen nyelv (4,02)	
4.	Történelem (4,04)	Történelem (4,25)	Rajz, Idegen nyelv, Magyar (4,00)	Természetszemlet (3,46)	Idegen nyelv (4,38)	Matematika és Rajz (3,53)	Rajz és Technika (3,57)	
5.	Matematika (3,89)	Matematika (4,2)	Technika (3,73)	Rajz (3,27)	Testnevelés (4,29)	Kémia (3,36)	Fizika (3,32)	
6.	Enek-zene (3,5)	Természetszemlet (3,88)	Enek-zene (3,63)	Hittan (3,18)	Történelem (4,00)	Fizika (3,33)	Matematika (3,48)	
7.	Magyar (3,29)	Hittan (3,8)	Matematika (3,00)	Informatika (3,08)	Kémia és Magyar (3,88)	Hittan (3,28)	Magyar (3,22)	
8.	Idegen nyelv (3,18)	Informatika (3,69)	Informatika (2,92)	Matematika (2,98)	Enek-zene (3,79)	Technika (3,19)	Informatika (3,13)	
9.	Technika (2,89)	Technika (3,15)	Természetszemlet (2,73)	Magyar (2,88)	Biológia (3,75)	Biológia (3,16)	Földrajz (2,85)	
10.	Informatika (2,71)	Enek-zene (2,77)		Enek-zene (2,63)	Informatika és MATEK (3,50)	Magyar és Enek-zene (3,14)	Hittan (2,78)	
11.				Technika (2,6)	Fizika	Informatika (2,91)	Enek-zene (2,7)	
12.				Földrajz (3,14)	Földrajz (2,83)	Kémia (2,67) és Biológia (2,63)		

A nagymintás mérés eredményei

A pilot mérés eredményei az előzetes kutatások kimutatásait támasztották alá, amely során figyelemmel kísérhettük az ének-zene tantárgyak között elfoglalt helyét, illetve megítélésének alakulását az évek előrehaladtával. Ezt követően a nagymintás mérés folyamán az ének-zenét öt iskolai tantárggyal hasonítottuk össze az érték (a tantárgy tanulásának fontossága és hasznossága, a jó jegy fontossága), a kompetencia nézet („mennyire vagyok jó az adott tantárgyból”), illetve a feladat nehézség („mennyire könnyű az adott tantárgy tanulása”) tényezők alapján.

Összességében elmondhatjuk, hogy az összesített eredmények alapján a tanulók pozitívan viszonyulnak az említett tantárgyakhoz. Az eredmények azt mutatták, hogy valamennyi évfolyamon a megkérdezett tanulók a rajzot és a testnevelést kedvelik a legjobban, ezt követi az idegen nyelv és az ének-zene. Ellenben a magyar nyelv és irodalom és a matematika a tanulók körében megosztó tantárgyaknak bizonyultak. A tantárgyak tanulásának fontossága, hasznossága, valamint a tantárgyakból szerzett érdemjegy fontossága tekintetében azonban számottevően az érettségi tantárgyakat találták fontosnak a diákok. A készségtantárgyak közül a tanulók kizárólag a testnevelés találták a saját fejlődésükre hasznos tantárgynak, míg az ének-zene és a rajz szempontjából figyelmük elsősorban a tantárgyakból szerzett érdemjegy fontosságára irányult. Ezt követően a tanulók többsége mind a hat tantárgy esetén alapvetően pozitívan ítélte meg a tantárgyakhoz fűződő kompetenciáikat. A feladat nehézség szempontjából azonban csupán a készségtantárgyak tanulását találták kevésbé nehéznek az érettségi tantárgyakkal szemben, míg különösen a matematikát és a magyart az évek elteltével a megkérdezett diákok egyre nehezebbnek érezték. Az eredményeket a 3. táblázatban szemléltetjük.

Az évfolyam és a tagozat tekintetében egészen más eredményekkel találkozhatunk. A pilot méréshez hasonlóan általános iskola 1. évfolyamán pozitív attitűdöket fedeztünk fel a tanulók körében. Azonban általánosan elmondható, hogy minél idősebbek a tanulók, valamennyi tantárgyat – így az ének-zenét is – annál kevésbé szeretik, kivételt képez az idegen nyelv, amelynek tanulása az évek előrehaladtával egyre nagyobb érdeklődés követett a tanulók körében. Az eredmények azt mutatták, hogy az ének-zene az általános iskola 1–4. évfolyamain pozitív megítélésben részesül, a zenetanulástól való elhidegülés számottevően az ötödik évtől volt jelentős. A megkérdezett tanulók a 6. és a 10. évfolyamokon szerették a legkevésbé az ének-zenét mindkét tagozaton.

3. táblázat. A tanulók tantárgyak tanulásáról alkotott nézetek átlag és szórás alapján

Tantárgy	Attitűd	Fontos-ság	Hasznos-ság	Jó jegy fontossága	Kompetencia nézet	Feladat nehézség
Magyar nyelv és irodalom	3,98 (0,90)	4,54 (0,73)	4,56 (0,76)	4,69 (0,62)	4,25 (0,79)	3,94 (0,95)
Matematika	3,78 (1,24)	4,58 (0,76)	4,59 (0,75)	4,72 (0,58)	4,15 (0,93)	3,72 (1,14)
Idegen nyelv	4,14 (0,90)	4,71 (0,66)	4,78 (0,62)	4,66 (0,69)	4,31 (0,81)	3,73 (1,06)
Ének-zene	4,03 (1,13)	3,82 (1,18)	3,88 (1,17)	4,19 (1,05)	4,45 (0,85)	4,32 (1,01)
Rajz és vizuális kultúra	4,45 (0,87)	3,68 (1,21)	3,84 (1,15)	4,14 (1,07)	4,57 (0,74)	4,65 (0,72)
Testnevelés	4,37 (0,95)	4,24 (1,01)	4,31 (0,96)	4,33 (0,98)	4,60 (0,71)	4,54 (0,80)

Az ének-zene „értéke” szempontjából az eredmények azt mutatták, hogy a megkérdezett tanulók az évek előrehaladtával kevésbé találták fontosnak és hasznosnak az ének-zene (és a rajz) tanulását, mint a többi tantárgyat. Az ének-zenéből szerzett jó jegyet is 1-3. osztályig találták fontosnak a diákok, míg a 4. évfolyamos tanulók már számottevően kevésbé találták fontosnak az énekből szerzett jó jegy meglétét. A „feladat nehézség” szempontjából a megkérdezett tanulók többsége az ének-zenét alapvetően könnyű tantárgynak találták, különösen az érettségi tantárgyakhoz képest. Ebből kifolyólag az ének-zenéhez fűződő kompetenciájukról is alapvetően pozitívan vélekedtek („kompetencia nézet”).

Az eredményeket korrelációs számítás segítségével is elemeztük abból a célból, hogy mely tényezőkkel függ össze egy adott tantárgy megítélése. Az ének-zene megítélése esetén a legerősebb kapcsolatot a tantárgy tanulásának fontosságáról ($r = 0,75$) és hasznosságáról ($r = 0,70$) alkotott nézetek között találtuk. Hasonló eredményeket tapasztaltunk a rajz esetén is. Ezzel szemben a testnevelés pozitív megítélését az eredmények szerint a kompetencia nézet ($r = 0,64$) befolyásolja, azaz mennyire érzik magukat ügyesnek testnevelésből. A matematika és a

magyar nyelv és irodalom tantárgyaknál legnagyobb mértékben a feladat nehézség és a tantárgyak tanulásának hasznosságáról alkotott nézetek domináltak; ezek közül a matematika és a feladat nehézség között erős kapcsolatot fedeztünk fel ($r = 0,70$), míg a hasznosság és a magyar között az r értéke $0,77$ -et, a matematikával $0,75$ -ös értéket mutatott.

Összegzés

Jelen tanulmány az ének-zene iskolai tantárgyak között elfoglalt helyét kívánta bemutatni. Az eredmények rámutattak arra, hogy a tanulók pozitív attitűdökkel kezdik az iskolát, azonban az évek előrehaladtával valamennyi tantárgyat egyre kevésbé szeretik. A pilot mérés során ingadozó eredményeket tapasztaltunk az évfolyamok között, amely során az ének-zenét tanító pedagógus személyének fontosságát véltük felfedezni. A felső tagozaton valamennyi tantárgy elfogadtatását megnehezíti a pubertás kor megjelenése. További nehézségnek bizonyulhat, hogy a felső tagozatba lépve sok tanuló számára körvonalazódhat; mely tantárgyakból tartják magukat „jónak” és „tehetségesnek”, ennek megfelelően a jövőben az adott tantárgy iránt fognak elsősorban érdeklődni (Austin, 1990). A nagymintás mérés során összességében pozitív képet kaphattunk az ének-zene megítéléséről, azonban évfolyamokra és/vagy a tagozatokra lebontva már jelentős különbségeket fedeztünk fel. Az ének-zene megítélése szempontjából elmondhatjuk, hogy a legkritikusabb időszak a 6. és a 10. évfolyamokra tehető. Habár a zenetagozatos tanulók szignifikánsan jobban szerették az ének-zenét mindkét mérés során, az említett osztályokban a tagozaton is számottevően magasabb arányban fedeztünk fel negatív attitűdöket, melyeket elsősorban a kamaszkor hatásaival hozhatunk összefüggésbe. Mindeközben a korrelációs számítás eredményei rámutattak arra, hogy az ének-zene megítélését a legerőteljesebben a tantárgy tanulásáról alkotott nézetek határozzák meg, melyet a tantárgyat tanító énektanár és az otthoni zenei környezet tud leginkább pozitív irányban befolyásolni (Pintér, 2021b).

Felhasznált irodalom:

Austin, J. (1990). The relationship of music self-esteem to degree of participation in school and out-of-school music activities among upper-elementary students, *Contributions to Music Education*, 17. 20–31. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/24127467>

- Csíkos, C. (2012). Melyik a kedvenc tantárgyad? : tantárgyi attitűdök vizsgálata a nyíltvégű írásbeli kikérdezés módszerével. *Iskolakultúra*, 22(1), 3-13. Retrieved from <http://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/21224>
- Dohány, G. (2014). Háttérváltozók és a zenei műveltség összefüggéseinek vizsgálata középiskolások körében. *Magyar Pedagógia*, 114(2), 91–114. Retrieved from http://www.magyarpedagogia.hu/document/2_Dohany_MP1142.pdf
- Janurik, M. & Józsa, K. (2018). Az iskolai zenetanulás iránti motivációt alakító néhány tényező. *Gyermeknevelés*, 6(2), 5–17. doi: [10.31074/gyn2018214](https://doi.org/10.31074/gyn2018214)
- Nemzeti alaptanterv (2020). A Nemzeti alaptanterv kiadásáról, bevezetéséről és alkalmazásáról. Korm. Rendelet. *Magyar Közlöny*, 2020.3. Retrieved from <https://magyarkozlony.hu/dokumentumok/fo6f631fa3d60f9bef336bbc648efe704dodf73c/megtekintes>
- McPherson, G. E. & O'Neill, S. A. (2010). Students' motivation to study music as compared to other school subjects: A comparison of eight countries. *Research Studies in Music Education*, 32(2), 101-137. doi:[10.1177/1321103X10384202](https://doi.org/10.1177/1321103X10384202)
- Pintér, T. (2017). A mindennapos éneklés margójára. *Parlando*, 2017, 3. szám <https://www.parlando.hu/2017/2017-3/PinterTunde-Parlando.pdf>
- Pintér, T. K. (2020). A zeneoktatásunk kihívásai és nehézségei általános iskolai és gimnáziumi énektanárok nézetei alapján. *Gyermeknevelés*, 8(2), 74–109.
- Pintér, T. K. (2021a). *A zene társadalmi megítélése hazánkban*. Akadémiai Kiadó. doi: [10.1556/9789634546115](https://doi.org/10.1556/9789634546115), <https://mersz.hu/pinter-a-zenei-neveles-tarsadalmi-megitelese-magyarorszagon>
- Pintér, T. K. (2021b). Tanulói, szülői és tanári nézetek a zene társadalmi megítéléséről. In Dombi, J. (Eds.), *A zene az életem*. SZTE JGYPK Ének-Zene Tanszék, 141–145.
- Pintér, T. K. & Csíkos, Cs. (2019). What makes a good music lesson? Primary and secondary school students' perspectives in Kodály's country. *The Changing Face of Music and Art Education*, 11, 29-43.

- Pintér, T. K. & Csíkos, Cs. (2020). Tanulók, szülők és tanárok perspektívái az iskolai zenei nevelés céljáról és feladatáról. *Iskolakultúra*, 30(7), 3–25.
- Wigfield, A. & Eccles, J. S. (2000). Expectancy–Value Theory of Achievement Motivation. *Contemporary Educational Psychology*, 25, 68–81.
- Pintér, T. K. (2021b). Tanulói, szülői és tanári nézetek a zene társadalmi megítéléséről. In Dombi, J. (Eds.), *A zene az életem*. SZTE JGYPK Ének-Zene Tanszék, 141–145.
- Pintér, T. K. & Csíkos, Cs. (2019). What makes a good music lesson? Primary and secondary school students’ perspectives in Kodály’s country. *The Changing Face of Music and Art Education*, 11, 29–43.
- Pintér, T. K. & Csíkos, Cs. (2020). Tanulók, szülők és tanárok perspektívái az iskolai zenei nevelés céljáról és feladatáról. *Iskolakultúra*, 30(7), 3–25.
- Wigfield, A. & Eccles, J. S. (2000). Expectancy–Value Theory of Achievement Motivation. *Contemporary Educational Psychology*, 25, 68–81.

Kristina Rafailov

**THE TEXTBOOKS IN MUSIC EDUCATION AT ELEMENTARY
ART SCHOOLS IN THE CZECH REPUBLIC**

Abstract

The paper presents results of research conducted at elementary art schools in the field of using textbooks in teaching of music theory at these schools. It also focuses on the analysis of the latest methodological series of textbooks designed for current teaching of music theory at elementary art schools in the Czech Republic.

Key words: textbooks, research, music theory, using textbooks in education

Summary of basic information about czech elementary art education system:

1) In the Czech Republic, there is an established system of elementary art schools, which are focused on music field, art field, literary-dramatic field and dance field. Pupils and students aged 5 to 18 can attend elementary art schools after successful passing of talent exams. The teaching takes place in the afternoons and the schools are subsidized from the state budget.

2) The pupils attend the music field classes once a week where they focus on their specific musical instrument. The lesson takes 45 minutes. In addition to the subject of a musical instrument, pupils from the first to fifth grade are obliged to attend once a week music theory class which is usually taught as a mass subject. Music theory class organization is divided according to grades, the lesson takes 45 minutes as well and the class is attended by pupils who play various musical instruments.

3) The music theory aim is to get better knowledge for pupils in music theory, voice education, intonation, auditory analysis, history of music, musical instruments and aesthetics in general.

2. Research design and Methods

In 2017 doctoral students at our department (of Music Education, Faculty of Education, Masaryk University) made a research focused on quality,

methods and form of teaching Music Theory as a subject at elementary art schools in whole Czech Republic.

The research was realized by the form of open-ended questionnaires, distributed electronically to teachers at 493 elementary art schools, followed by test in paper distributed to randomly selected 40 basic art schools from 5 regions in Bohemia and Moravia, which tested appropriate knowledge of music theory of almost 700 4th grade pupils. (Results from the tests are subject of another paper).

3. Results from teachers' questionnaires:

a) 51 teachers did not answer the question "*What textbooks do you use in teaching Music Theory?*" at all.

b) The list of textbook titles mentioned in questionnaires was very varied.

c) Sixteen teachers stated that they use a combination of different textbooks,

d) Five of them wrote that they use „their own“ textbooks or apply inspiration from seminars

e) There are 3 most widespread titles of textbooks that teachers use in their pedagogical practice:

e1) *Hudební nauka pro ZUŠ (Music Theory for Elementary Art Schools)* by Martin Vozar,

e2) *Hudební nauka pro malé a větší muzikanty (Music Theory for Small and Bigger Musicians)* by Dagmar Lisá

e3) *Hudební Hry (Music Games)*, publication by Rafaela Drgáčová and Cyril Kubiš.

f) Thanks to open-ended questions, teachers were able to list and freely write the pros and cons of used textbooks. And it was the last mentioned publication - *Hudební Hry (Music Games)* by Rafaela Drgáčová and Cyril Kubiš, in which the respondents agreed to have the most advantages.

4. Subsequent analysis of the new workbook series publication:

In the same year, when the above-mentioned research took place, was also released a new series of workbooks for Music Theory teaching from the authors of the above mentioned much-praised publication "*Hudební Hry*" (*Music Games*). As the workbooks called "*Receptář nápadů pro*

hudební nauku” (*Recipe Book of Ideas for Music Theory*) are one of the latest publications in this field, we decided to take a closer look at it and analyse the possible pros and cons. For a better and more concrete idea of the system and methodology of the textbook series, we chose a deeper analysis of the textbook intended for the first year of Music Theory studies. Other workbooks are based on the same principle of dividing chapters and work with the so-called cyclic method, where they repeat and deepen the subject matter, therefore were out of our interest.

5. Analysis results:

Title: **Rafaela Drgáčová / Cyril Kubiš –**

Receptář nápadů pro hudební nauku (Recipe Book of Ideas for Music Theory)

5.1 Workbooks are A5 in size and contain a colorful, cheerful design that will attract children at first sight.

5.2 In each workbook, there are several prominent pages on hardened paper that contain a thematic overview of the curriculum. The curriculum summarized in this way is highlighted in a color or pictorial thematically related background and students can return to it at any time and repeat the issue.

5.3 We observed the use of the cyclical method of teaching, which is clearly more suitable for a thorough understanding and comprehension of Music Theory.

5.4 The organization of work in workbooks is divided into sub-areas called “*Activity*”, “*Remember*” and “*I Create and practice*”. In the “*Activity*” section, the required activity is either directly described or the teacher is referred to the publication “*Hudební Hry*” (*Music Games*), in which specific activities are methodically described. The “*Remember*” area is used to alert the student to the importance of the content and its thorough memorization. The section “*I Create and practice*” guides students to specific tasks in a workbook leading to the practice of the subject matter.

5.5 The workbook: “Recipe Book of Ideas for Music Theory - student workbook 1st year” structure covers all major basic music theory fields: Notation, Stave, Treble clef and bass clef, Musical Alphabet, Names of Notes, Accidentals, Halftone and Whole Tone, Rhythm, Notes and their Rhythm, Basic Rests, Metre, Bars, Ligature and Fermata, Scale, Solmization - pentatonic / phonogestics, Intonation, Sound and Tone, and Tempo Markings and Dynamic Markings.

6. Conclusion

The presented publication is the first textbook of Music Theory, which is presented to the pupils with an interesting and engaging style. We appreciate creative ideas during practical exercises and frequent involvement of pupils in group or pair activities. We also evaluate very positively the methodical work with error, which in the first case teaches the pupil that making a mistake is natural, and in the second case the authors use an intentional error for a better and deeper knowledge of the issue. The textbook is the first publication of Music Theory that systematically teaches solmization to the pupils. This method is not generally and commonly used in the Czech Republic and it would be good to train teachers thoroughly. The publication is successful in design and pictures and the text speaks to the pupils in their natural and age-appropriate speech, without restricting technical terms. The recommended musical activities include methodological elements that specifically develop pupils with, for example, reading or writing disorders. Thanks to these means, we appreciate that the publication takes inclusion into account. We also see the connection of the textbook with the mobile application as a positive benefit, thanks to which pupils can practice the curriculum non-violently in the home environment with immediate feedback. In the age of lockdowns and distance learning, this model is especially advantageous.

Among the shortcomings of the publication is that there are a small number of included songs, the choice of which the authors probably left to the teachers. Furthermore, we lack a greater inclusion of listening activities in the publication. Listening activities are hardly worked on here. We also find problematic the insufficiently elaborated area focused on writing a music notation.

The pupils tend to have a problem with the written expression of the music notation and this area is minimally processed in the textbook.

The textbook of Music Theory "Receptář nápadů" (Recipe Book for Ideas) brings new, modern forms of Music Theory teaching in the Czech Republic and teaches pedagogues how to think differently about lessons, which we consider to be a very beneficial contribution to the contemporary music pedagogy. We believe that the textbook will find its place in teaching and that pupils and teachers will like it.

7. Bibliography

- Kubiš, C., Drgáčová, R. (2017) *Hudební hry, receptář nápadů pro hudební nauku*, metodická kniha 1. díl. Veverská Bítýška: via2art. (ISBN 978-80-906913-1-5)
- Kubiš, C., Drgáčová, R. (2017) *Receptář nápadů pro hudební nauku, žákovský sešit 1. ročník*. Veverská Bítýška: via2art.
- Kučerová, J., Čertková, T., Dvořáková, M., Havelková, H., Horáková, R., Hrbáčová, A., Musil, O., Nepauerová, R., Ostrý, F., Ottová, M., Rafailov, K., Rodičová, J., Sedláček, M., Szendiuchová, M., Šuranský, P., Vašíčková, K., a Voborná Záleská, Z. (2018). *Současné trendy hudebněteoretické výuky v základních uměleckých školách České republiky*. Brno: MUNIPRESS (ISBN 978-80-210-9218-1).

Szabadi Magdolna

A ZENETERÁPIÁS ESZKÖZÖK SAJÁTOS JELLEMZŐINEK, FUNKCIÓINAK ÉS EGYEDISÉGÉNEK ELEMZÉSE

Jelen tanulmány a zeneterápiában használatos eszközök és hangszerek egyediségét, sajátos jellemzőit és szerepét teszi vizsgálatá tárgyává. Funkciójuk, csoportosításuk, akusztikus sajátosságaik, anyaguk és választási szempontjaik szerint elemezzük végig a zenei eszközöket. Ezen felül megnevezzük a zeneterápiás eszközök és a professzionális zenetanulásban, az előadóművészetben használt hangszerek különbségeit.

A zeneterápiás eszközök funkciójuk szerint keretet és kommunikációs eszközöket biztosítanak a fejlesztéshez. Olyan gyakorlatsorozatok kialakítását teszik lehetővé egy-egy témafeldolgozás kapcsán, amelyek ugyan az észlelt hiányosságra/készségdeficitre hatnak, de mindeközben az ember egész személyiségét érintik. Megszólaltatásukhoz nincs szükség szaktudásra, bárki tetszés szerint játszhat rajtuk. Eredeti funkciójuktól eltérően is megszólalhatnak. Arra hivatottak, hogy belső világunkról adjanak visszajelzést professziótól mentesen. Összefoglalva a zenei eszközök a hangulatot készítik elő, megerősítik a fejlesztés témáját és a kialakult feszültséget vezetik le a gyakorlatok között.¹

Zeneterápiás hangszerek csoportjai a hangszerek, az animális hangok, illetve a testhangok. A hangszerek a XILO-TON hangszerkészlettől a saját készítésű hangszerekig széles skálán mozoghatnak. Egyszerűbb ritmus és dallamhangszerekről beszélhetünk. A velük való játék teremtési, alkotási élmény átélésére ad lehetőséget, csökkenti a lámpalázat, mert nincs intellektuális feladat a használatuk során. Vagyis nincs tétje a megszólaltatásnak, éppen ezért gátlásokat oldanak. A „kvázizenekari” élmény megélésére is alkalmasak. A fa, fém eszközök lehetővé teszik például az időjárás bemutatását vagy akár a bemutatkozást. Bármely érzelem kifejezésére alkalmasak professziótól mentesen. Egyszóval a zenei világból való kirekesztettséget szüntetik meg.²

¹ Konta, I., & Zsolnai, A. (2002). *A szociális készségek játékos fejlesztése az iskolában*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

² 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). Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

Az animális hangok az úgynevezett ős hangok vagy énekes és hangig megnyilvánulások. Ilyenek a preverbális jelzések, mint dűnyögés, sóhajtás, sikítás. A felsorolt példák is mutatják, hogy azok elkülönülnek a nyílt hangzású, klasszikus énekhangtól. Ezek kommunikációs és kifejező eszközök is egyben.³ A professzionális zenei paraméterek oldaláról gondoljunk például a frekvenciaváltozásra. A magas frekvencia a veszély kifejezésére, a középfekvés pedig a nyugalom érzékeltetésére alkalmas. A terápiában ezek az érzelmeink eligazodásában segítenek, nem pedig a zenei interpretációt támogatják. Másik példa a dallamív, aminek szintén információs és érzelmi értéke van. Mondjuk a felfelé ívelő vagy az egysíkú dallamív. Az előbbi energiát ad, az utóbbi pedig unalmat. Egy-egy szöveg értelmezése pedig a jelképek vagy a különböző zenei szimbólumok megfejtésére ad lehetőséget. Például kifejezhetünk hősiességet vagy természetközelséget. Előbbire példának hozhatjuk Beethoven: Eroica szimfóniát, utóbbira pedig Beethoven: F-dúr hegedű-zongora szonátát. A jelképek tekintetében pedig népköltészetünk és népművészetünk azonos. A legősibbnek tartható jelképek a természeti elemek, mint szél, tűz, víz. Az állat- és növényvilágból ismert jelképek folytatják a sort. Hal az öröm, madár a szabadság, hó a tisztaság stb...kifejezője lehet.⁴ A felsoroltakra személyes jelentést próbálunk keresni különböző elemző módszerekkel a terápia során. A testhangok, mint az ütögetés, dobogás, cuppantás a nonverbális jelkészlet gazdagításához nyújtanak eszközt, és megerősítik, aláhúzzák és emlékeztetessé teszik a foglalkozás tartalmát. Ezen kívül az együtt éneklés jelentős örömforrás, de a fiziológiai hatásáról sem szabad megfeledkezni.

A legegység akusztikus sajátosságok szerint kiindulópontunk a hang. A zenei hangokat szabályos rezgések, míg a zajokat, zörejeket szabálytalan rezgések hozzák létre. A dőrej, csattanás pedig rövid ideig tartó hanglökés. A zeneterápia szempontjából fontos a hangmagasság, a hangerő és a hangszín, mert ezek pszichofiziológiai hatását elemezzük a terápia során. A hangmagasság a rezgésszámmal arányos. Hangerő pedig a rezgésszám kiterésének nagyságától az amplitúdótól függ. A hangszint az alaphanghoz csatlakozó felhangok mennyisége határozza meg. A felsorolt legegység jellemzők azért lehetnek fontosak, mert szélesebb és

³ Konta, I. (2005). Zene-képzőművészet-mozgásterápiás elemek. In: K. E. Lindenbergerné (Ed.), *Zeneterápia. Szöveggyűjtemény. Válogatott írások a művészetterápia köréből, a tudomány és a média világából* (pp. 229–235). Pécs: Kulcs a Muzsikához.

⁴ Lükő, G. (1942). *A magyar lélek formái*. Budapest: Szabó Imre, Sylvester Rt.

gazdagabb spektrumon kínálhatja fel őket a zeneterápia, mint a zenepedagógia vagy az átlag műélvezés.⁵

A zeneterápiás eszközök anyaga fa, fémtől egészen a vízig, műanyagig terjedhetnek. Egyszóval készítésüknek fantáziánk szabhat határt. Alkalmazásuk, felhasználásuk kihelyeződhet a koncert- és tanterem világából egy személyes és egyéb élettérbe.⁶ Gondoljunk például egy rehabilitációs központ foglalkoztató termére, ahol szabad, professziótól mentes improvizáció⁷ folyik,⁸ és nem cél a zenei ízlés vagy zenei készségfejlesztés.⁹ Vagy egy zenehallgatással egybekötött elemző, tanári beszélgetésre, akár egy szabadban történt séta során, aminek nem az interpretáció gazdagabbá tétele, hanem a lelki, szellemi gátak feloldása áll a középpontjában.

Funkciójuk szerint a zenei eszközök médiumok, azaz kapcsot képeznek érzelmeink, hiedelmeink és az objektív valóság között.¹⁰

Zenei eszközök választási szempontjai szerint szükséges figyelembe venni az életkori sajátosságokat. A nehézségi fokuk nem terelheti el a résztvevők figyelmét. Az előre megtervezett gyakorlatokhoz kell hozzárendelni a zenei eszközöket. Szükséges számításba venni a fejlesztési célt és a lehetőségeket is. Ismernünk kell a dallamok, hangszerek pszichés és fiziológiai hatását, és ezt kell ráépíteni a fejleszteni kívánt készség aktuális szintjére. Ezért mindig abból az állapotból indulunk ki, amelyen az adott csoport áll. További választási szempontunk lehet, hogy a zeneterápiás eszközök serkentsék az ötletességet, a helyzetek közti hasonlóságok és különbségek felismerését. Ezeket felül lényeges elem még, hogy kínáljanak megoldási alternatívát.¹¹

⁵ Szabadi, M. (2021). A szociális kompetencia fejlesztésének lehetősége zeneterápiás eszközökkel a tanító- és tanárképzésben. Budapest: ELTE TÓK.

⁶ 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. doi:10.1371/journal.pone.0003566

⁷ Bruscia, K. E. (1987). *Improvisational Models of Music Therapy*. London: Charles C. Thomas Publisher.

⁸ 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.

⁹ Wigram, T., Pedersen, I. N., & Bonde, L. O. (2002). *A comprehensive Guide to Music Therapy. Theory, Clinical Practice, Research and Training*. London: Jessica Kingsley Publishers.

¹⁰ Kemper, K.J.; Danhauer, S.C. (2005). Music as Therapy. *Southern Medical Journal*, 98(3), 282–288.

¹¹ Wigram, T. (2004). *Improvisation. Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Összefoglalva, a fejlesztő gyakorlatok zenei eszközökkel való ötvözése komplex, nonverbális megnyilvánulási, önkifejezési lehetőséget kínál. A tervezett játéksorokhoz kell hozzárendelni a zenei eszközöket. A célt és a lehetőséget is szükséges mérlegelni a választás során. A zenei eszközök az öröm élmény keresztül integrálhatóak a fejlesztési folyamatba. Könnyen elsajátíthatóak, fokozzák a játékosság hatását, esztétikai és morális komponenseket is hordoznak. Továbbá a zenei elemek bővítik a kommunikációt. És az élmények zenei eszközökkel kiegészítve hatékonyabbak, informatívabbak lesznek. Alkalmazásuk célja a katartikus élmények előidézésével és feldolgozásával lehetőséget teremtsünk az egyén számára a fejlődésre.

Irodalom:

- Bruscia, K. E. (1987). *Improvisational Models of Music Therapy*. London: Charles C. Thomas Publisher.
- 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. doi: [10.1371/journal.pone.0003566](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0003566)
- Kemper, K.J.; Danhauer, S.C. (2005). Music as Therapy. *Southern Medical Journal*, 98(3), 282–288.
- Konta, I. (2005). Zene-képzőművészet-mozgásterápiás elemek. In: K. E. Lindenbergerné (Ed.), *Zeneterápia. Szöveggyűjtemény. Válogatott írások a művészetterápia köréből, a tudomány és a média világából* (pp. 229–235). Pécs: Kulcs a Muzsikához.
- 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). Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Konta, I., & Zsolnai, A. (2002). *A szociális készségek játékos fejlesztése az iskolában*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Lükő, G. (1942). *A magyar lélek formái*. Budapest: Szabó Imre, Sylvester Rt.
- 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.

- Szabadi, M. (2021). A szociális kompetencia fejlesztésének lehetősége zeneterápiás eszközökkel a tanító- és tanárképzésben. ELTE TÓK.
- Wigram, T. (2004). *Improvisation. Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Wigram, T., Pedersen, I. N., & Bonde, L. O. (2002). *A comprehensive Guide to Music Therapy. Theory, Clinical Practice, Research and Training*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Szerzőink / Our Authors

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 assistant professor at 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.

Dr. COCA Gabriela PhD is a musicologist and associate professor of the Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca, Faculty of Music and Reformed Theology, 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.

Doc. Dr. univ. habil. CSEHI Ágota PhD studied piano and music pedagogy at the Academy of Performing Arts in Bratislava and at the Franz Liszt Music Academy in Budapest. She graduated at the Eötvös

Loránd University in Budapest and habilitated at the University of Ostrava. As a pianist she has performed many concerts at home and abroad, performed on CD records, lectured at music-science and music-education conferences and workshops. Since 1990 she worked at the Constantine the Philosopher University in Nitra and since 2018 she is working at J. Selye University in Komárno Faculty of Education Departments as associate professor.

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.

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.

Dr. HORVÁTH Barnabás DLA was born in Budapest on 29 March, 1965. He studied composition with István Fekete Győr at the Béla Bartók Music Secondary School, as well as with József Soproni and Attila Bozay at the Liszt Academy of Music. He graduated in 1990. His compositions have won a number of prizes at competitions. In 2013 he was decorated

with Erkel Prize, and in 2017 with KÓTA Prize. Several of his works were performed at contemporary music festivals in Hungary: Music of Our Age, Mini Festival, Szeged Contemporary Music Festival. He is a member of the Hungarian Music Society, the Hungarian Association of Composers, and the Society Artisjus. Barnabás Horváth is also active as a teacher. Between 1991 and 2006 he worked at the University of Szeged, Faculty of Music. He was also a lecturer at the Széchenyi István University in Győr. From 2008 to 2018 he was an associate professor at the University of West Hungary Savaria Campus, in Szombathely. He obtained his DLA degree in 2011 at the Liszt Academy of Music Budapest with a dissertation on the Piano Préludes of Claude Debussy).

Dr. Morel KOREN PhD is a music teacher, former co-manager of the computer music lab at Bar Ilan University, Israel. He has developed courses for music teachers in technology for music education, participated in summer courses at CCRMA - Stanford University, received an EDEN post-doctoral scholarship – unfortunately, forced to decline it, and participated in an Erasmus Staff Mobility Action. Currently, director of pedagogy and co-founder at Solfy, <https://www.4solfy.com/>, a didactic AI-based solution for nurturing singing and music literacy in public schools.

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 Nicolăi 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 Musikschule Pfannenstiel since 2004 and head of the piano department since 2017. She 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 several books.

Dr. habil. Mag. Art. Karol MEDŇANSKÝ PhD. Im Jahren 1976-1980 hat er an der Hochschule für Musik „Franz Liszt" Weimar, im Bereich Violoncello, fakultativ Viola da Gamba und Komposition studiert. Im Jahren 1992-1995 studierte er die Aufführungspraxis der „Alten Musik" am Institut für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Brno/Tschechien, Hauptfach Viola da Gamba (Thomas Fritzs, Pierre Pitzl). Zur Zeit ist er als Hochschullehrer am Institut der Musik und Bildende Kunst-Lehrstuhl für Musikpädagogik der Philosophischen Fakultät der Universität in Prešov/Ostslowakei tätig. Er ist Autor von acht Monographien und zahlreichen wissenschaftlichen Studien und Fachartikeln, die im Inland und Ausland: Ungarn, Polen, Tschechien, Österreich, Ukraine herausgegeben wurden.

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.

Mgr. Kristina RAFAILOV DiS. was born 1984 in Česká Lípa, town in northern Bohemia. For eleven years attended Elementary Art school and then she continued for 6 years at Music Conservatory in Teplice where she focused on Flute studies. In 2014 she finished her Master studies in the field of Musicology at Masaryk university in Brno. Currently, as a doctoral student at Faculty of pedagogy, Masaryk university, her main interest is research in the field of music theory and pedagogy practice at Elementary Art schools in Czech Republic. Between 2003 and 2020 she

worked as a music teacher at Elementary Art schools in Bohemia and Moravia and since 2020 she works as a school inspector.

RÁNKI Katalin író, költő, műfordító, Ránki György Kossuth-díjas zeneszerző leánya. Nevéhez fűződik Ránki György: Káin és Ábel c. oratóriumának olasz nyelvű fordítása, valamint az „Ettore Bugatti élete, munkássága” c. könyv. Versei folyóiratokban és verseskötetekben jelentek meg.

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.

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

Függelék

1.A NEMZETKÖZI KONFERENCIA PROGRAMJA:

Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék és
Művészeti, Művészetpedagógiai és Művészetközvetítő Szakkollégium

22. Nemzetközi Zenei Konferencia a Bartók, Liszt évfordulók jegyében, melyet **2021. október 11-13** között rendezünk **online**
22th International Music Conference 11-13th October 2021; Szeged
Join Zoom Meeting

<https://us02web.zoom.us/j/6355521753?pwd=TkZLeU1MY2d5eUpqeTJ5WUJTRHlVUto9>

Meeting ID: 635 552 1753

A konferencia fővédnöke: Dr. Döbör András PhD dékán

2021. október 11. hétfő

10.00 A konferenciát megnyitja / *Opening speech:*

Prof. dr. Maczelka Noémi DLA egyetemi tanár

Elnök/Chair: Prof. dr. Maczelka Noémi

10.05 Dr. habil. Máté Zsuzsanna DSc: *Liszt Ferenc emlékezetéről a klasszikus és a kortárs magyar képzőművészetben*

10.40 Prof. dr. Maczelka Noémi DLA: *Liszt opera-parafráziszai*

11.10 Dr. Altorjay Tamás PhD: *Sámson és Delila bibliai történetének zenei feldolgozásai (G.F. Händel, Camille Saint-Saens)*

11.40 Blaho Attila: *Akkord és skálarelációk a jazz tekintetében*

Elnök/Chair: Dr. Varjasi Gyula

14.00 Dr. Varjasi Gyula PhD: *Liszt Ferenc egyházi kórusművei*

14.30 Dr. Miklós Noémi PhD (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár): *Liszt és az orgona*

15.00 Dr. Boros-Konrád Erzsébet PhD (Nagyvárad, Románia): *Bartók Béla női hangra írt művei*

15.40 Mgr. Kristina Rafailov DiS. (Masaryk Egyetem, Brno, Cseh Köztársaság): *The Textbooks in Music Education at Elementary Art Schools in the Czech Republic*

16.00 Dr. Dombi Józsefné dr. CSc: *Az etűdök és technikai gyakorlatok szerepe Liszt, Bartók életművében*

2021. október 12. kedd

Elnök/Chair: Dr. Altorjay Tamás

12.00 Dr. Asztalos Andrea PhD: *Az éneklés pszichológiai hatása*

12.30 Dr. Morel Koren PhD (Bar Ilan Egyetem, Ramat-Gan, Izrael): *Solfy: an Integrative Solution for Promoting Music Literacy in General Education*

13.00 Prof. Dr. Pukánszky Béla DSc: *Az első magyar gordonkaművész nő szereplései a korabeli sajtó tükrében*
Elnök/Chair: Prof. dr. Maczelka Noémi

14.00 Doc. Mgr. art. Karol Medňanský PhD (Prešov, Szlovákia): *Viola da gamba im Werk von Juraj Hatrik (1941-2021; Dem Andenken des Komponisten gewidmet)*

14.30 Dr. habil. Coca Gabriela PhD (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár): *A vallási üzenet zenei ábrázolása Gárdonyi Zoltán Három nagyheti kép című művében*

15.00 Dr. Péter Éva PhD (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár): *85 éve született Szabó Csaba zenetudós, zeneszerző, egyetemi tanár*

15.45 Dr. Sófalvi Emese PhD (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár): *Száz éves a Székely himnusz*

16.15 Doc. PhDr. Judita Kučerová PhD (Masaryk Egyetem, Brno, Cseh Köztársaság): *Beispiele der Folklore-Inspirationen in der tschechischen Musik*

2021. október 13. szerda

Elnök/Chair: Szabady Józsefné dr. Békési Magdolna

8.30 Dr. Szabadi Magdolna PhD (ELTE TOK, Budapest): *A zeneterápiás eszközök és hangszerek sajátos jellemzői*

8.55 Dr. Fekete Miklós PhD (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár): *Angyali muzsika fókuszban: Hans Memling nájerai oltárképének hangszereiről*

9.25 Dr. habil. Asztalos Bence DLA (Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, Eger): *Developing Tools for Digital Music Education*
Elnök/Chair: Dr. Asztalos Andrea

10.00 Dr. Morel Koren PhD (Bar Ilan Egyetem, Izrael): *Solfy: an Integrative Solution for Promoting Music Literacy in General Education (workshop)*

Elnök/Chair: Dr. Dombi Józsefné dr.

11.00 Marosvári Dorottya (Musikschule Pfannenstiel, Zürich, Svájc): *Volkmar Andreae svájci zeneszerző (1879-1962)*

11.30 Dr. habil. Csehi Ágota PhD (Selye János Egyetem, Révkomárom, Szlovákia): *Kiváló zenepedagógusok, zeneművészek zenei személyiségek a magyar-szlovák kötődések tükrében és aktuális évfordulók*

12.00 Dr. Horváth Barnabás DLA (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest): *Átváltozások – emlékezés a 100 esztendeje született Szóllósy Andrássra*

12.30 Pintér Tünde drd.: *Az Ének-zene megítélése az iskolai tantárgyak rendszerében*

A konferencia támogatói:

SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

SZTE JGYPK Kommunikációs Iroda

Médiapartner: JGYTV

A konferencia szervezői: Dr. Dombi Józsefné dr. főiskolai tanár

Prof. dr. Maczelka Noémi egyetemi tanár

Dr. Varjasi Gyula tanszékvezető főiskolai docens

2. A KONFERENCIAHANGVERSENY PROGRAMJA:

2021. október 13. szerda 19 óra

SZTE Rektori épület Díszterem (Dugonics tér 13. I. em.)

Liszt Ferenc (1811-1886): Salve Regina; Ave Maria

JGYPK vegyeskar, vezényel: Varjasi Gyula

Dombiné Kemény Erzsébet (zongora)

Liszt Ferenc (1811-1886): Desz-dúr consolation

Dombiné Kemény Erzsébet (zongora)

Liszt Ferenc (1811-1886): Ha álmom mély

Altorjay Tamás (ének)

Maczelka Noémi (zongora)

Bartók Béla (1881-1945): Három darab a „Gyermekeknek” c. sorozatból

Dombiné Kemény Erzsébet (zongora)

Liszt Ferenc (1811-1886): Ősi sirbolt

Altorjay Tamás (ének)

Maczelka Noémi (zongora)

Händel, Georg Friedrich (1685-1759): g-moll szonáta 3. tétel

Pukánszky Béla (gordonka)

Tornyai Jenő m.v. (gordonka)

Dombiné Kemény Erzsébet (zongora)

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791): Don Giovanni –
Leporello áriája
Altorjay Tamás (ének)
Maczelka Noémi (zongora)

Shorter, Wayne (*1933): Nefertiti
Blaho Attila (zongora)

Verdi, Giuseppe (1813-1901): Simon Boccanegra – Fiesco áriája
Altorjay Tamás (ének)
Maczelka Noémi (zongora)

Liszt Ferenc (1811-1886): Miserere Verdi „A trubadúr” c. operájából
Maczelka Noémi (zongora)

Verdi, Giuseppe (1813-1901): A trubadúr – Cigánykórus
JGYPK vegyeskar, vezényel: Varjasi Gyula
Maczelka Noémi (zongora)

3. EDDIG MEGJELENT TANSZÉKI KIADVÁNYOK:

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

Tartalomjegyzék:

Kamp Salamon: Johann Sebastian Bach és a kereszt teológiája

Jancsovics Antal: Korálfeldolgozások J.S.Bach műveiben

Frank Oszkár: A Bach prelúdiumok formálásmódja

Dombi Józsefné: A Bach reneszánsz kezdete

Meszlényi László: A barokk zene historikus előadása

Maczelka Noémi: Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével

*Réz Lóránt:*J.S.Bach: G-moll fantázia (BWV: 542)

harmóniavilága

Szabó Tibor: A barokk kultúrfilozófiája

Fáyné Dombi Alice: Comenius és a sárospataki könyvkiadás

Pukánszky Béla: Gyermekfelfogás a barokk korban

*Gyémánt Csilla:*Barokk életérzés, barokk dráma-és színházművészet

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

Sziklavári Károly: Kelet-Közép-Európa dallamvilágának nyomai

Johann Sebastian Bach-kantátákban

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

Tartalomjegyzék:

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

Tartalomjegyzék:

Frank Oszkár: Bartók Szvit op. 14.

Csehi Ágota: Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén

Maczelka Noémi: Bartók-Reschöfsky: 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 népzenekeutatóban?

Altorjay Tamás: Az énekekhangok 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 tartalomlemezés tükrében

Szabó Tibor: Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busseto

4.Zenei konferenciák előadásai – Tanulmánykötet 2003

Tartalomjegyzék:

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 Schülern innen und Schülern

Pirkko Martti: Allusions in Music for Advertising

Pirkko Martti: New Challenges of Music Education

Jane Solose: Bach's Seven Solo Harpsichord Concerti

Kathleen Solose: Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica op.53.no1.of Nicolai Medtner

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

Tartalomjegyzék:

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

Tartalomjegyzék:

Cecilia Franchini: La generazione dell'ottanta; uno sguardo a Casella e Malipiero
Dorottya Marosvári: Bewegliche Klavierstunde
Maczelka Noémi: Az informatikai és kommunikációs eszközök szerepe a zenei nevelésben
Rákai Zsuzsanna: Mozart: F-dúr vonósnégyes KV.590
Horváth-Varga Mónika: Mozart itáliai utazásai
Sándor János: Az első magyar operák Szegeden
Laczi Júlia: Reflexiók a II. Országos Énekpedagógiai Konferenciára
Ordasi Péter: Csodafiú-szarvas. Kocsár Miklós műve a néphagyomány és a huszadik századi líra keresztútján
Erős Istvánné: A mai művészet hármas univerzuma
Stachó László: Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?
Dombi Józsefné: Liszt oroszországi hangversenyei
Szklavári 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

Tartalomjegyzék:

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 színtézis: 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 magánénekoktatás története nyolc város adatai alapján

Yngve Ness: The Power of Art

Kóvári Réka: Zenetörténet és népzene – egy XVIII. századi csíki ferences kézirat dallamai a népzenei gyűjtésekben

Dorottya Marosvári: Maurice Ravel: Klavierkonzert in G-dúr (Analyse des zweiten satzes „Adagio”)

Varjasi Gyula: Bartók Béla Békés megyei kapcsolatai

Ordasi Péter: Bartók Béla stílusának elemei Kocsár Miklós kórusművében (A tűzciterák [1973] című kórusműve alapján)

Pekka Viljanen: A New Tradition for Piano Instruction in Class Teacher Education. A Study in Computer Enriched Learning Environments

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

Rákai Zsuzsanna: „Magyarország címere”

Sándor János: „Magyarnak lenni tudod mit jelent?” (Gondolatok a Hány Jánosról)

Ordasi Péter: A tengely rendszerű funkciós gondolkodás példái Kodály Zoltán műveiben

Dohány Gabriella: Spontán zenei affinitás mérése a középiskolások körében a Kodály-emlékében

Dombi Józsefné: Kodály és Ránki zongoraművei
Erős Istvánné: Edward Elgar: E-moll csellóverseny (Op.85)
Király Zsuzsánna: Aloha E-solfege. Research for the Web Music Education
Hatice Onuray Eğilmez: The Ottoman Military Band „Mehter”
Hatice Onuray Eğilmez: The Uludağ University Faculty of Education Music Education Department
Özgür Eğilmez: Playing Styles of Traditional Turkish Instrument (Bağlama) According to Regions in Turkey
Maczelka Noémi: Kultúra és oktatás – az iskolai kultúráközvetítés néhány problémája (Ahogy én látom)
Vargay Adrienn - Boldog Péter - Béres András: Bemutakozik a Mosolygó Kórház Alapítvány – a művészetek gyógyító hatása
Bagdy Emőke: Vitalitásgenerátorok
Stachó László: Bartók strófái

9. Nyolcvan év a zenei nevelés szolgálatában Tanulmánykötet 2009

Tartalomjegyzék:

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 szekerén gördülő opera
Gyémánt Csilla: Mátyás király, mint operai hős – Erkel: Sarolta c. operája a Szegedi Nemzeti Színház színpadán
Maczelka Noémi: Rév Livia művészete
Szabady Józsefné: Mi a titka? Szatmári Géza zeneszerző életútját bemutató emlékkötet bemutatása
Dombi Józsefné: A kortárszene szerepe a tanszék történetében
Csehi Ágota: A népzene szerepe Eugen Suchoň instruktív jellegű műveiben
Illés Mária: „Tiszta hangok” – Vántus István saját hangrendszerére támaszkodó műelemzése
Szabadi Magdolna: Kreativitás a zenepedagógia szolgálatában
Szklavári Károly: Szemelvények a Tisza-kultusz irodalmi és zenei példáiból
Varjasi Gyula: Georg Muffat miséje
Judita Kučerová: Leoš Janaček's 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

Tartalomjegyzék:

Szklavári 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 kórusművészet

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 Sedlaček: Educational Activities of Vítězslav Novák in the Light of Memories of his Pupils and Colleagues

11. Chopin-Schumann-Erkel – Tanulmánykötet 2011

Tartalomjegyzék:

Aasztalos Bence: Robert Schumann: Frauenliebe und Leben

Bereczkiné 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 veľkú moravu
Németh József: Az éneklés mechanizmusa
Pukánszky Béla: Nőnevelési elképzelések és programok a romantika korában
Sándor János: Az Erkel-család a kőszínház előtti Szegeden
Csehi Ágota: Erkel Ferenc és a 19. századi Pozsony
Szabadi Magdolna: A zeneterápia területei és kutatási eredményei
Sziklavári Károly: Dohnányi Ernő humoráról
Varjasi Gyula: Dienes Valéria és Bárdos Lajos művészete

12. Liszt-Mahler – Tanulmánykötet 2012

Tartalomjegyzék:

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

Tartalomjegyzék:

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: Legány Dénes és a viola da gamba
Marta Polohová: Vokális pedagógia Szlovákiában
Marosvári Dorottya: Magyar zenészek Svájcban
Coca Gabriela: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) zenei felkészültsége és tevékenysége
Péter Éva: Genfi zsoltárok (1562) a magyar kórusirodalomban
Fekete Miklós: II. Frigyes király – a 300 éve született komponista és fuvolaművész
Jana Palkovská: Carl Philipp Emanuel Bach as the 300th Anniversary of his Birth Approaches
Sándor János: Egy elfeledett szegedi zeneszerző: Csányi 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

Tartalomjegyzék:

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

Tartalomjegyzék:

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 elveszettnek hitt miséjének története

Kovács Gábor: Bartók Béla „szlovák” kórusműveiről

Párducz Árpád: A zene és az agy: a modern képalkotó eljárások eredményei

Irena Medňanská: A visegrádi országok zenepedagógiai együttműködése

Karol Medňanský: A viola da gamba a francia barokk zenében

Marta Polohová: Bartolomej Urbanec szlovák komponista dalszerzői tevékenysége

Jana Hudáková: Az altatódal, mint a kultúra megismerésének forrása

Boros-Konrád Erzsébet: Az Erkel-operák időszerűsége és előadásainak változatai rendezők – karmesterek felfogásának tükrében

Martin Heidecker: Interdisziplinäre ästhetische Projekte unter Beteiligung des Instituts für Musik an der Pädagogischen Hochschule Freiburg

Regina Stummer: Die Umsetzung musikalischer Projekte an der Kirchlichen Pädagogischen Hochschule Wien/Krems – Campus Mitterau

Dace Bičkovska: Riga – Kulturhauptstadt Europas 2014

Kémenes Anikó: Bozay Attila: Az öt utolsó szín című operájának kritikai fogadtatása

16. Művészetek kölcsönhatása – Konferenciakötet 2016

Tartalomjegyzék:

Boros-Konrád Erzsébet: Bartók Béla zenei nyelvezete és A Kékszakállú herceg vára szereplőinek ábrázolása

Brugós Anikó: Magyar népköltési gyűjtemények, mint inspirációs források Bartók Béla egyenemű 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 nő a klasszikus zenében
Marosvári Borbála: Filmek képtelíttségének 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

Tartalomjegyzék:

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 (Asszony szerelem, 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

Tartalomjegyzék:

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-Béla 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 Tartalomjegyzék

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 kéz 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

Tartalomjegyzék:

Asztalos Andrea: Az alsó tagozatos tanulók zenei képesség-fejlesztéséről alkotott pedagógus nézetek
Asztalos Bence: Hanns Eisler- filmzenék
Boros-Konrád Erzsébet: Nagyszalonta népzenejének jelenléte Arany János és Kodály Zoltán munkásságában
Boros-Konrád Erzsébet: Széchenyi István eszméinek reflexiói Nagyváradon
Brugós Anikó: Szilágyi Erzsébet levelét megírta....
Dombi Józsefné: A zongoradarabok szerepe Kodály Zoltán és Ránki György művészetében
José Carlos Godinho: Listening to Music with Participation: Effects on Musical Memory and Understanding
Maczelka Noémi: Zongoraművészet, zongoratanítás
Máté Zsuzsanna: A művészi kreativitás konstruktív és destruktív jellegéről a modernitásban
Sándor János: A Szegedi Szabadtéri Játékok megindítása – legendák nélkül
Varjasi Gyula: Kodály Zoltán gyermekkori neveléstörténete és egyházi kórusművei összefüggéseinek vizsgálata

21. Kortársaink a művészetekben – Tanulmánykötet 2020

Tartalomjegyzék:

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

Tartalomjegyzék:

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 harmóniak 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: Táncművészeti 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 Medňansky: Johann Sebastian Bach Három szonátája viola da gambára és csellóra a kései barokk zene fejlődésének kontextusában
Karol Medňansky: St. John Passion BWV 245 in the Context of the Work of Johann Sebastian Bach
Papp Éva: A Széchényi-család és a zene megtartó ereje
Péter Éva: Jagamas János szerepe az erdélyi magyar zeneoktatásban
Pintér Tünde Kornélia: Tanulói, szülői és tanári nézetek a zene társadalmi megítéléséről
Pukánszky Béla: Az első koncertező gordonkaművésznő fogadtatása és karrierje: Lisa Cristiani (1827-1853)
Szabadi Magdolna: Mit jelent a zenei viszony a zeneterápiában?
Varjasi Gyula: 90 éve született Tillai Aurél zeneszerző

TARTALOM

Bevezetés.....	3
<i>Máté Zsuzsanna</i> : Liszt alakja a klasszikus és a kortárs magyar képzőművészetben.....	6
<i>Maczelka Noémi</i> : Liszt Ferenc opera-parafrázisai.....	20
<i>Varjasi Gyula</i> : Liszt Ferenc egyházi kórusművei.....	34
<i>Dombi Józsefné</i> : Az etűdök és technikai gyakorlatok szerepe Liszt, Bartók életművében.....	40
<i>Ránki Katalin</i> : Bartók ünneplése.....	48
<i>Csehi Ágota</i> : Kiváló zenepedagógusok, zeneművészek, zenei személyiségek a magyar-szlovák kötődések tükrében és aktuális évfordulóik.....	50
<i>Horváth Barnabás</i> : Emlékezés a száz éve született Szöllösy Andrásra.....	65
<i>Péter Éva</i> : 85 éve született Szabó Csaba zenetudós, zeneszerző, pedagógus.....	69
<i>Karol Medňansky</i> : Juraj Hatrík (01.05.1941-21.05.2021) a viola da gamba (Venované pamiatke skladatela).....	80
<i>Marosvári Dorottya</i> : Volkmar Andreae svájci zeneszerző (1879-1962).....	91
<i>Altorjay Tamás</i> : A bibliai Sámson alakjának és történetének zenei feldolgozásai.....	96
<i>Asztalos Andrea</i> : Az éneklés pszichológiai hatásai.....	108
<i>Asztalos Bence</i> : Digital Transformation Trends in Music Teaching and Training Systems.....	117
<i>Blaho Attila</i> : Akkord és skálarelációk a jazz tekintetében.....	126
<i>Coca Gabriela</i> : A vallási üzenet zene ábrázolása Gárdonyi Géza: Három nagyheti kép című művében.....	130
<i>Fekete Miklós</i> : Angyali muzsika fókuszban: Hans Memling Nájera oltárképének hangszereiről.....	139
<i>Morel Koren - Adoram Erell</i> : Solfy: an Integrative Solution for Promoting Music Literacy in General Education.....	156
<i>Pintér Tünde Kornélia</i> : Az ének-zene megítélése az iskolai tantárgyak rendszerében.....	162
<i>Kristina Rafailov</i> : The Textbooks in Music Education at Elementary Art Schools in the Czech Republic.....	172
<i>Szabadi Magdolna</i> : A zeneterápiás eszközök sajátos jellemzőinek, funkcióinak és egyediségének elemzése.....	178
Szerzőink / <i>Our Authors</i>	183
Függelék.....	190