

# **A ZENEPEDAGÓGIA ÚJ EREDMÉNYEI**

\*

Tanulmánykötet

Szeged, 2019

Szerkesztette:

Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár  
Dr. Varjasi József Gyula tanszékvezető főiskolai docens

Lektorálta:

Prof. Dr. Maczelka Noémi egyetemi tanár  
Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanár

ISBN 978-615-5946-11-0

Kiadja© SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

Nyomdai kivitelezés: SZTE JATEPress

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

Ingyenes kiadvány

## **Tisztelt Olvasó!**

2018-ban ünnepeltük karunk és egyben tanszékünk fennállásának 90. évfordulóját. Örömmel adjuk közre az évforduló tiszteletére 2018. októberében rendezett konferenciánkon elhangzott előadások anyagát. Publikációink sorában ez a 20. kötet, mellyel jelenlegi és egykori oktatóink iránti tiszteletünket szeretnénk kifejezni. Bízom abban, hogy érdekes olvasnivalót talál lapjain.

Szeged, 2019. május 31.

Prof. Dr. Maczelka Noémi DLA  
zongoraművész, egyetemi tanár

## **Dear Reader,**

in 2018, the same year when both our faculty and department celebrate their 90<sup>th</sup> anniversaries, we organized our 19<sup>th</sup> conference. It is our pleasure to present this booklet containing the conference papers of October 2018. With this edition, which is already the 20<sup>th</sup> volume in our series, we wish to express our honor for our current and past professors. I hope that the studies in this book will pique our readers' interest.

Szeged, on 31<sup>th</sup> May 2019.

Prof. Dr. Noémi Maczelka DLA  
Pianist, professor

## Bevezetés

Az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszéke megalapításának 90. évfordulója alkalmából 2018. október 8-9-én Nemzetközi Zenei Konferenciát rendezett, melynek fővédnöke Dr. Döbör András dékán volt.

A konferenciát Dr. T. Molnár Gizella közkapcsolati dékánhelyettes asszony nyitotta meg. Beszédében kiemelte az esemény jelentőségét, majd Kodály Zoltán szavait idézte: *„A zene rendeltetése: belső világunk jobb megértése, felvirágozása és kiteljesedése. A népek legendái isteni eredetűnek tartják. S ahol az emberi megismerés határait értjük, ott a zene még túlmutat rajtuk olyan világba, melyet megismerni nem, csak sejteni lehet.”* (Visszatekintés I. 165.p) Ebből a gondolatból kiindulva utalt arra, *hogy folyamatosak azok a törekvések, amelyek a zene megértését, a zenetörténet egy-egy momentumának feltárását, vagy épp a zene oktatásának módszertani jelentőségét célozzák.*

Dr. T. Molnár Gizella dékánhelyettes asszony megnyitó beszédében összefoglalta a 2018-as jeles évfordulókat. *„Az SZTE JGYPK 90 éves szegedi működését ünnepli, s éppen 100 éve, hogy a tanárképzők főiskolai intézménnyé váltak, és 145 éve, hogy tanárképzés létezik hazánkban, bár kezdetben polgári iskolai tanítók képzéséről volt szó. 1873-ban Trefort Ágoston kultuszminiszter rendeletére nyílt meg a Polgári Iskolai Tanárképző (Pedagógium) és a Polgári Iskolai Tanárnőképző (Erzsébet Nőiskola), az ország első tanárképző intézetei, amelyek 1918-ban főiskolai rangot kaptak. A képzés megújítása azonban tíz évvel később bontakozott ki teljesen, amikor a korszak legendás kultuszminisztere Klebelsberg Kunó a két intézmény összevonásával és a képzés négy évesre emelésével egy koedukált, modern tanárképző főiskolát hívott életre, amelyet 1928-ban Szegedre helyezett. S ehhez kapcsolódik szorosan az Ének-zene Tanszék évfordulója is, hiszen a szegedi működés első percétől folyt az ének-zene oktatása a tanárképzőben, de a régebbi időkre is visszatekinthetünk, mert a polgári iskolákban és a képző intézményekben is folyt zenei oktatás.*

A két napos konferencián 17 előadásra és egy workshop bemutatóra került sor. A zenepedagógia új eredményeihez kapcsolódott töb-

bek között: Prof. Dr. Maczelka Noémi: Zongorajáték és zongoraművészet; Dr. Asztalos Kata: A zenei észlelés és reprodukció fejlődése az általános iskolában; Asztalos Andrea: Zenei képességfejlesztés az általános iskola felső tagozatában; Altorjay Tamás: A hangképzéskutatás történetének rövid áttekintése; Szekeres Ferenc: KOR-TÁRS egy paradigmaváltás dilemmái; valamint Prof. Dr. José Carlos Godinho: Listening to Music with Participation; Szabadi Magdolna: Zeneterápiás eszközök használata a zenepedagógiában; Dr. Váradai Judit: A koncertpedagógia szerepe a művészetoktatásban; Dr. Varjasi Gyula: Mindszenty – oratórium számítógépes problematikája c. előadása.

Zenetörténeti témákat mutatott be Dr. Péter Éva: Seprődi János zenei hagyatéka; Roberto Bongiovanni: Francesco Paolo Tosti and the Italian „Salon”-Music; Asztalos Bence: Hanns Eisler filmzenék; Regina Stummer: Frauen Komponistinnen in Musikkultur; Coca Gabriela: Terényi Ede: Játékdalok gyermekkorra és ütőhangszerekre – kompozíciós technika; Prof. Dr. Pukánszky Béla: Lisa Cristiani – egy női művészkariéer a 19. század első felében; Boros-Konrád Erzsébet: Max Eisikovits jelentősége Románia zenei életében; Dr. Fekete Miklós: Bal kézre a zongorán c. előadása.

A konferenciához két nemzetközi hangverseny kapcsolódott. Október 8-án az Ének-zene Tanszék hangversenytermében közreműködött Roberto Bongiovanni (Campobasso), Boros-Konrád Erzsébet (Nagyvárad), Dombi Józsefné, Maczelka Noémi (SZTE JGYPK), Lorena Grazia Scarselli (Roma), Regina Stummer (Krems), Varjasi Gyula (SZTE JGYPK).

Október 9-én, az egyetem Dísztermében rendezett koncertet Dr. Döbör András dékán nyitotta meg, utalva a nemzetközi művészeti együttműködés jelentőségére. A hangversenyen közreműködött Altorjay Tamás, Blaho Attila, Roberto Bongiovanni, Boros-Konrád Erzsébet, Dombi Józsefné, Haramza Klára, Maczelka Noémi, Lorena Grazia Scarselli, Regina Stummer és a JGYPK Ének-zene Tanszék Vegyeskara Varjasi Gyula vezetésével.

A rendezvény támogatói voltak az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék, SZTE JGYPK Kommunikációs Iroda, Kulturális Iroda, SZTE Kulturális Iroda, médiapartner: JGYTV

A konferencia előadások egy része helyet kapott a 2019-ben megjelent Zenepedagógia határok nélkül c. tanulmánykötetünkben. Jelen kiadványunk a konferencián elhangzott ERASMUS vendégtanárok előadásait, kollégáink legújabb kutatásait és az OTDK-n induló hallgatónk Dr. Varga Ildikó Rita Anna az izlandi zenéről szóló tanulmányát tartalmazza.

Ez úton mondok köszönetet a kiadás támogatásáért az SZTE JGYPK 2018-as Tudományos Kutatási Pályázatának. A konferencia és a hangverseny szervezéséért, valamint e kötet lektorálásáért Prof. Dr. Maczelka Noémi egyetemi tanárnak, Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanárnak. Tanulmánykötetünk technikai megvalósításában nyújtott segítségéért Korpa Zoltánnak és Szőnyi Etelkának.

Dr. Dombi Józsefné dr. Kemény Erzsébet  
főiskolai tanár

## Altorjay Tamás

# A HANGKÉPZÉS KUTATÁS TÖRTÉNETÉNEK RÖVID ÁTTEKINTÉSE

Jelen tanulmányban megkísérlem e szerteágazó téma rövid összefoglalását. Az alábbi fejezetekre tagoltan tekintjük át a témát:

- történeti visszatekintés
- évszázadok óta vitatott témák
- formáns-hangolás
- énekes-formáns
- hangbemelegítés, hangképzés hatása
- a toldalékcső ellenállásának változtatását hasznosító ún. félig zárt toldalékcsőves gyakorlatok
- a zenés színházban használatos Belting énektechnika
- különleges hangadási módok, a hangadószerv „rejtett tartalékai”
- hangegészség megőrzésének feltételei, módjai
- hangképzési modellek
- vizsgálati eszközök
- kutatásra javasolható területek

### 1. Történeti áttekintés a teljesség igénye nélkül:

Az **ókorról** fennmaradt hézagos ismereteink alapján is bátran állíthatjuk, hogy már akkor nagy jelentőséget tulajdonítottak a zenének, a zeneoktatásnak. Ismereteink szerint az ókori Görögországban a városállamok vezetése támogatta a zenével kísért színházi előadásokat és a városi polgárok színházlátogatását, felismerve, hogy a lelki egészséghez, közérzeti stabilitáshoz, a „munkaerő újratermeléséhez” hasznos, szükséges az igényes kikapcsolódás. Neves római orvos, Claudius Galenus (129-201), akinek a testnedvekről alkotott elmélete még a XIX. századi orvoslásra is hatott, már a II. században vizsgálta az emberi hangadó szerv működését halott gégeken.

A **középkorban**, kolostorokban, templomokban, egyházi felügyelet mellett folyt a zene és énekoktatás. A VII. században Nagy Szent Gergely pápa gyűjtötte össze és rendezte a latin nyelvű, egyszólamú liturgikus énekirodalmat (gregorián). A zeneoktatás szabályzására, rendszerezésére irányuló törekvéseket jelez Arezzói Guidó (10-11. század) szolmizációs rendszere, az öt vonalra történő hanglejegyzés, a zenei kulcsok egységesítésének megalkotása. Az első fennmaradt énekmódszertan Conrad von Zabern-től származik a XV. századból (1474). Ebben az éneklés elsajátítására, tanári előmutatás

nyomán az utánzást javasolják. Kiemelik a rendszeres gyakorlás fontosságát is! A XVI. századból két énekmeister javaslatait emeljük ki. Maffi Giovanni Camillo (1562) az éneklés természetességét és az artikuláció közben a fintorok, a torz arckifejezések kerülését javasolja. Mazzone Marcus Antonius (1569) a szöveg és a zene belső összefüggését hangsúlyozza idézett mondatában: „A zene testét a hangjegyek, a szavak pedig annak lelkét képviselik.” (Szabadyné<sup>24,28</sup>)

A **barokk kor** kezdetén, a XVII-XVIII. század fordulóján Firenzéből világhódító útjára indult két új zenei műfaj – az opera és az oratórium – amely a hivatásos énekesekkel szembeni szakmai követelményeket nagyon megemelte. Híres ének mesterek körül műhelyek alakultak ki. Megjelentek kiadványok, amelyek gyakorlati megközelítéssel – komponált vokalizációs skálagyakorlatokkal – segítették a hangképzés hosszú folyamatát. Általában az énekesek képzésére – nemtől függően – 5→9 évet tartottak szükségesnek, napi 3→4 órás intenzív gyakorlással. Néhány híres énekmeister nevét említjük, a teljesség igénye nélkül: Praetorius (1571-1621), Tossi (1653-1732), Mengozzi (1758-1800), Nicola Antonio Porpora (1686-1768). (Sík<sup>12</sup>, 1912)

A hangképzés megközelítésében nagy fordulatot a **XIX. század** első fele hozott. A rezonátor üregek szerepét, valamint az összetett zenei hangok felbonthatóságát sinusos részhangokra Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894) dolgozta ki, míg Jean Baptiste Joseph de Fourier francia matematikus (1822, Fourier transzformáció) az összetett rezgések fizikai elemzését. Az emberi hangforrás – a gége – működés közbeni megfigyelését Manuel Garcia (1805-1906) korszakalkotó felfedezése, a gégetükör (1853) tette lehetővé. Ettől kezdve a témát tárgyaló tanulmányok vagy bemelegítő gyakorlatokat, vagy elméleti elemzéseket mutattak be, de többségük már mindkét megközelítéssel tárgyalta a hangképzést. (Kerényi<sup>19</sup>, 1985)

Néhány **külföldi példa** a téma **gyakorlati** megközelítésére: G. Concone<sup>1</sup> (1801-1861) saját szerzeményű zongorakíséretes gyakorlatokat adott ki különféle hangközök és dallami figurációk elsajátítására, kidolgozására. N. Vaccai<sup>2</sup> (1790-1848) P. Metastasio verseire komponált 15 énekgyakorlatot, szintén zongorakísérettel. B. Lütgen<sup>3,4</sup> (1835-1870) kétkötetes kiadványának felépítése: I. kötet - 20 szöveg nélküli gyakorlat a szerző saját alkotásaiból, II. kötet - 20 szöveg-nélküli énekgyakorlat neves zeneszerzőktől (Gluck, Mozart, Donizetti, Bellini, Rossini) vett zenei idézetekből. M. Marchesi<sup>7</sup> (1821-1913) *Bel Canto*. című kiadványában saját maga által komponált szöveg nélküli gyakorlatokat adott közre, fokozatos technikai nehézségekre, különösen célzottan a regiszterek összekötésének megoldására. M. Garcia<sup>9</sup> – *Hints on Singing* (Ötletek az éneklésre) – tanulmányában a leggyakoribb hangképzési hibák elemzésén túl általa komponált fokozatosan nehezített gyakorlatokat

adott közre a – tagolt, tartott, kötött, nyújtott, díszített, rezegetett – hangadás elsajátítására.

Néhány **külföldi példa** a hangadószerv működésének **elméleti** elemzésére: M. Mackenzie (1837-1892) elsőként kísérlete meg az énekhang különböző regisztereit a hangrészműködés eltéréseivel összefüggésbe hozni. Elképzelése szerint a mellregiszternél a hangszalagok teljes hosszban rezegnek („long reed”=hosszú nád), míg fejregiszterben csak egy rövidebb szakaszuk rezeg („short reed”= rövid nád). F. Schmitt (1812-1884) a német énekiskola jeles képviselője, az „Ansatz” elmélet kidolgozójaként, a koponyaüregek bekapcsolásának fontosságát hangsúlyozza az énekhangba. Müller-Brunow (1853-1890) elsőként fogalmazza meg a lineáris hangképzési modellt. Eszerint a gégeben keletkezik az ún. elsődleges vagy „primer hang”, és a toldalékcso üregei, mint „szűrők” az összetett gégehangból saját rezonancia-frekvenciájukhoz közeli hangmagasságú részhangokat erősítik ki. Ez a modell ma is alkalmas a mélyebb – elsősorban férfi – énekhangok működésének leírására. G. Baptista Lamperti<sup>11</sup> – The Technics of Bel Canto (1905) – című tanulmányában három regisztert különböztet meg, és mindegyikhez hangrészműködési eltérést is társít. Mell-regiszterben teljes hosszban és szélességben, a fejregiszterben csak az éleknél, míg falzettben rövidített, orsó alakú rés szélein rezegnek a hangszalagok. Eltérő hangcsengéseknek is a toldalékcso működésében találja meg a forrását. Világos hangcsengés oka: magas gégeállás, leeresztett lágyszájpad. Sötét hangcsengés oka: mély gégeállás, megemelt lágyszájpad. Garcia<sup>9</sup> – Hints on Singing (London, 1894) – című tanulmányában a „bel canto” technika hármasszámaként a hanghelyezést, támasztást (posare, appoggiare), a hangkibontást (sviluppare) és a kiegyenlítést (equagliare la voce) határozza meg. (Kerényi<sup>19</sup>)

**Hazai példák** a téma **gyakorlati** megközelítésére: Langer<sup>5</sup> János – Ének-tan (1870) – című művében rövid énektechnikai tanácsokkal is szolgál. Helyes az egyenes testtartás, a tojásdad alakú szájtartás. Éneklés közben fontos a mosolygás, a szem a hang után nézzen, a nyelvet laposan tartsuk a szájmederben stb. Olasz kifejezések magyarítására tesz ajánlatot: largo (vontatva), andante (lassúdad), allegro (vidoran), dolce (édelegve), trilla (rezege), triola (hármazat). Többszólamú gyakorlatoknál azt javasolja, hogy a növendék mindig belső szólamot énekeljen, mivel annak intonálása fejleszti leginkább a hallást, a szólamtartás biztonságát. Bartalus<sup>8</sup> István – Magyar Énekiskola (1890) – című gyakorlat-gyűjteményében, a külföldi énekiskolákhoz hasonlóan, fokozatos ritmikai és hangközi nehézségekre, moduláció gyakorlására komponált nemcsak dúr, hanem moll dallamú, többszólamú gyakorlatokat. Végsőként a lapról-olvasás elsajátítását és a személyiségfejlesztést jelöli meg. Farkas<sup>10</sup> Ödön – Az Énekhang. A Hangfejlesztés és Hangérelés Új

Rendszere (1907) – című munkájában a hangképzési gyakorlatainál kis hangközökre épülő dallamokat, eleinte konstruált szótagokat, majd nazális más-salhangzós szótagokat, végül értelmes szavakat alkalmaz a skálák szövegeként. Sík<sup>12</sup> József – Elméleti és Gyakorlati Énekiskola (1912) – című tanulmányában gyakorlatai eleinte szöveg nélküliek majd [mo, mö, ma, mu, oa, oö, ou, ou, oaöü, uoaö] szótagokat, magánhangzó füzéreket alkalmazók. Eltérő hangközök, futamok, díszítések, ritmusok gyakoroltatására összpontosít. A dúr mellett moll hangnemű dallamokat is használ. Átvesz néhány gyakorlatot M. Garcia-tól és G. Rossini-től is. (látható még Forrai<sup>15</sup>, Kerényi<sup>17</sup>)

**Hazai példák** a téma **elméleti** megközelítésére: Balassa<sup>6</sup> József - A Phonetika Elemei (1886) - című művében mell és fejregisztert különböztet meg. A mellhangnál a hangszalag-élek csomóvonalas rezgését figyelni meg, amelyet a legújabb kutatások a hangszalag-élek föl-le fodrozódásaként igazoltak. A hangszalagok térbeli rezgésének oka a hangszalagok többreágú volta és 3D-s kiterjedése. Farkas<sup>10</sup> Ödön – Az Énekhang. A Hangfejlesztés és Hangérlelés Új Rendszere (1907) – című tanulmányában a zeneművészet ősforrásaként tekint az énekhangra. Szerinte a tömör énekhang képzéséhez a felső metszőfogak ínye mögötti kemény-szájpadai szakaszra kell irányítani a hangot, ez lehet a zengő hang „csengő pontja”. Fontos a hanghullámok vezetése a fejöblök, a homloküreg felé. Az orrhangok gyakorlása a fejrrezonancia kifejlődését segíti. 4-5 év képzési időt, 8-10 év érlelési időt, folyamatos, egyénre szabott mesterfelügyeletet javasol az énekhang kidolgozására. Fontosnak tartja a hallgató saját hangérző, elemző képességének kifejlesztését. Kiemeli azt is, hogy legyen az énekési előadásban mindig szív, lélek, zene, kifejező igazság. Sík<sup>12</sup> (1912) tanulmányában a hangképzés fő céljának azt tekinti, hogy a növendék megismerje saját hangját. Molnár<sup>16</sup> Imre – Eufonetika (1966) – című könyvében a tudományterületek közti – interdiszciplináris – együttműködés fontosságát hangsúlyozza az énekléssel kapcsolatban is. Ez az éneklés esetében - „széphangzás” (bel canto), mint cél érdekében - a genetikus-fonetika (fiziológia) és a fizikai (akusztika) hangzó kutatás szempontjainak összehangolását jelentené. Szerinte az énekhang paraméterei, jellemzői: magasság, hangszín, hangerő, ritmus, terjedékenység. (látható még Mihályffy<sup>14</sup>)

2. Évszázadok óta vitatott énektechnikai témák:

Az alábbi témákkal kapcsolatban ma is többféle elképzelés él az énekési, énekmesteri gyakorlatban és a szakirodalomban is. Ezekből válogatunk.

**Énekési légzés:** a gyakorlati és elméleti tanulmányok kezdettől fogva foglalkoznak az „énekési légzés” kérdésével, mert alapvetően fontos, mind a

beszéd mind az éneklés szempontjából, mivel ez ezek energiaforrása. Az évszázadok során a váll-légzés, a bordalégzés, az alsó mellkasi-hasi légzés, a rekeszlégzés voltak a leggyakrabban ajánlott légzési módok. A mélylégzés – alsó mellkasi-hasi légzés – vált legidőállóbb megoldássá. Ehhez kapcsolódott a német énekiskolában a belégzés után a hasfalkitámasztás vagy hasfal be-rántás ajánlása.

Néhány kiragadott javaslat: C. von Zabern (1474) „énekelj a lélegzeten” javaslatával a levegőre ültetett hangot, éneklést ajánlja. Lamperti<sup>11</sup> (1905) a rekeszlégzés híve. Sík<sup>12</sup> (1912) alsó mellkasi hasi légzést, amit összekapcsol a rekeszlégzéssel, mivel ez aktivizálja a rekeszt is, és orron keresztüli belégzést ajánl. Moiret<sup>13</sup> Lujza (1937) elképzelése szerint a légutakba sűrített levegő és gége működése közti kiegyenlített viszonyra kell törekedni. Adorján<sup>21</sup> Ilona (1995) szintén az alsó mellkasi-hasi légzést ajánlja, kombinálva az éneklés alatt a belégzési üregállapotok folyamatos fenntartásával. Ez az ásító- és sóhaj-érzettel, a mélyalvási izomállapot fenntartásával érhető el. Az alsó mellkasi-hasi légzést javasolják még Kerényi<sup>19</sup> (1985) és R. Miller<sup>25</sup> (2004) is. Bruckner<sup>22</sup> Adrienne (1999) szerint a helyesen működő hangadó szervek ún. „funkció-öröme” jelenti azt a visszajelzést, ami a jól működő légzést és énektechnikát igazolja. Nádor<sup>26</sup> Magda (2004) a születéskor fennálló Napi vagy Holdi mágneses túlsúly alapján kilégző (Nap, bal-oldal az aktív, magas sarok kedvelése) és belégző (Hold, jobb-oldal az aktív, lapos sarok kedvelése) típusra csoportosítja az embereket. Ezekhez kapcsolódóan étkezési, öltözködési, életmódbeli, énektechnikai, műsor javaslatokat is kidolgozott. Az egyén számára az a hangsúlyos, hogy a típusának megfelelő légzési szakaszt aktivizálja. J.L. Chapman<sup>29</sup> (2006) szerint ösztönös, természetes, könnyed, érzelmvezérelt légzés kell, amely az éneklés során biztosítja a feszültségmentességet a nyak, a gége és a toldalékcso további izmaiban. M.B. Dayme<sup>33</sup> (2009) szintén az ösztönös, könnyed, természetes légzést tartja megfelelőnek. Fontos, hogy a felsőtest izmainak túlzott feszültsége, összehúzódása ne akadályozza a rekesz megfelelő mozgását, működését. Réti, Döbrössy<sup>41</sup> (2015) szerzők a helyes énekesi légzésnek az akaratlagosan irányított levegőbeosztást tekintik.

**Támasz:** ezzel a hasonlattal az énekhang stabil légalapját, levegővel történő táplálását, a hangok levegőn-tartását igyekeztek évszázadok óta szemléltetni. Többféle technikai megoldását javasolták az ének mesterek.

Néhány példa: Lamperti<sup>11</sup> (1905) a hangrésen állandósult légnyomást, a belégző és kilégző izmok dinamikus egyensúlyát a kilégzés szolgálatában tekinti a támasznak. Farkas<sup>10</sup> (1907) a támasz megoldására a hasfal gyöngéd behúzását javasolja a mellüreg fenekén. Szerinte a hangnak a légoszlop tejejn, mint oszlopfőn kell lebegnie, ami a légző izmok együttműködésével

érhető el. Sík<sup>12</sup> (1912) több hasonlatot is használ a támasz szemléltetésére: 1. a felső mellkasban összegyűjtött és szabályozottan kilélegzett levegő, 2. az énekhangban állandóan meglévő mellrezonancia, 3. a mellrezonancia stabil nyugalma, 4. a mellkasban lévő levegő szabályozott, rugalmas kezelése. A fentiek megoldására orrlégzést és hasfal behúzást javasol. Moiret<sup>13</sup> (1937) a szegycsontra támasztást javasolja, hangsúlyozva a mellkasi rezonancia fokozott jelentőségét. A légutakba sűrített levegő nyomása, kezelése és a gégeműködés kiegyenlített viszonya, összhangja jelenti nála a támaszt. Adorján<sup>21</sup> (1995) a levegő folyamatos, szabályozott áramoltatását, a belégzési üregállapotok fenntartásával tekinti támasznak. Bruckner<sup>22</sup> (1999) a szabályozott kilégzés során „belégzési feszülés” érzetének fenntartását tekinti támasznak. Váginé Gödel Hilda<sup>27</sup> (2004) azon szervek működésének érzetét tekinti támasznak, amelyek a hangadás egyenletességét, biztonságát fenntartják. Tévesnek tartja a teljesítvott tüdőben lévő légnyomással azonosítani. Chapman<sup>29</sup> (2006): felsőtesti támaszról ír, de természetellenesnek ítéli a Lamperti féle támaszt, amely a belégző és kilégző izmok dinamikus egyensúlyán alapszik. Dayme<sup>33</sup>-nél (2009) a szabályozott kilégzés, a belégzési és kilégzési egyensúly, és a hangrész alatti nyomás állandóságának fenntartása jelenti a támaszt. Réti, Döbrössy<sup>41</sup> (2015) szerint behúzott hasizmokkal tartott légoszlop a támasz, ami a német énekiskola véleményével van összhangban.

**Regiszterek száma, elnevezése:** a regiszter fogalma, a kifejezés használata az orgonaépítés területéről került át az énekesi gyakorlatba. Az énekhang regiszterei a hangterjedelem azon szakaszai, amelyekben a hangszín, a hang jellege és feltételezések szerint képzési módja egyezik. A témához szorosan kapcsolódik a kiegyenlítés és a regiszterek közti átmenő, átvezető hangok képzése.

Balassa<sup>6</sup> (1886) két regisztert különböztet meg, a mell és fej-hang (falzett) szakaszait. Garcia<sup>9</sup> (1894): mell, közép v. falsetto és fejregisztert mindkét nemnél. Lamperti<sup>11</sup> (1905): mell, közép és fejregisztert, és férfiaknál még külön falzett vagy más néven „voix mixte” (kevert hang) regisztert. Ez az elnevezés a falzett (hamis, ál) regiszterre megtévesztő, mert más szerzők a regiszterek keverésével képzett hangra használják a „voix mixte” elnevezést.

Farkas<sup>10</sup> Ödön (1907) nem tagadja regiszterek létezését, de szerinte a képzés célja éppen a regiszterek elkülönülésének megszüntetése. A regiszter nem cél, hanem eszköz, és képzett hangnál elvesztik jelentőségüket. Sík<sup>12</sup> (1912) szerint két regiszter – mell és fej – van. Minden fekvésben mindkettőt kell alkalmazni, változó arányban. Moiret<sup>13</sup> (1937) szerint a regiszterek egyidejű használata a helyes. Az ember őshangja, primér-hangja is ilyen, kevert.

Molnár<sup>16</sup> (1966) két regisztert – teljes és falzett vagy fisztula – különböztet meg, és azoknál a hangrés-működés eltéréseit is meghatározza. Teljes hangnál a hangszalagok teljes hossza és szélessége rezeg, míg falzethozznál csak az élük (puha piano), vagy csak egy szakasza a hangrésnek (kemény piano). A fisztula és falzett fogalmak más szerzőknél pl. Kerényi<sup>19</sup> nem keverednek. Tarnóczy<sup>50</sup> (1981) három regisztert különböztet meg mindkét nemnél: testes, falzett, és fütty.

Kerényi<sup>19</sup> (1987) a regiszter elnevezést is hibásnak tartja. A fejezet elején említett orgona-hasonlatból kiindulva az énekhang hangsúlyban elkülönülő szakaszait jelenti, amely állapot – szerinte – képzett énekeseknél elfogadhatatlan. Az eltérő hangszínekhez eltérő hangszalag-működést társít. Ezek alapján megkülönböztet teljes-funkciót, amikor a hangszalag saját izma is részt vesz a hangszalag megfeszítésében. A hangszalagok teljes hossza és szélessége rezeg, nagy ellenállást képezve a légáramlás útjában. A keletkező hang testes, telt, erőteljes. A falzett (ál, hamis) funkcionál a hangszalag saját izma nem vesz részt a hangszalagok megfeszítésében, azt a gégeporcok közötti többi izom végzi. A hangszalagok teljes hosszban, de csak az élükön rezegnek. A keletkező hang testetlen, a nőknél gyermeki, a férfiaknál nőies jellegű. Jól képzett énekesek teljes hangterjedelmüknek megfelelő terjedelemben képesek mindkét funkcióval hangok képzésére. A falzett hangból a hangerő fokozatos növelésével törésmentesen lehet átmenni a teljes hangra. Kerényi elkülönít egy harmadik funkciót is, az ún. fisztula (nádsíp) hangot. Ilyenkor a nyelvív megkeményítésével, a nyelvcsont lenyomásával a gége rögzítődik, a hangszalagok egymáshoz préselődnek. Emiatt a hangrésnek nem teljes hossza, csak egy rövidebb szakasza rezeghet. Az így képzett hang egy oktávval magasabb fekvésű, mint a teljes funkcióval képzett. Nőies jellegű, de erős, testes. Ebből a funkcióból viszont töréssel lehet csak átváltani a teljes funkcióra.

Adorján<sup>21</sup> (1995) tulajdonképpen nem különít el regisztereket. Mell és fejrezonanciáról ír, amelyeket folyamatosan keverni kell a teljes hangterjedelmen, mivel az emberi hang rezonanciája oszthatatlan egység. A keverési arány a különböző fekvésekben változik.

Váginé<sup>27</sup> (2004) mell és fejregisztert különít el. Ezek a hangadásban résztvevő egyes izomcsoportok működésének átmeneti hangsúlyát jelentik. A hangszervi, komplex funkcionális egység megbomlása esetén különülnek el élesen ezek az elhatárolt hangzási szakaszokat.

R. Miller<sup>25</sup> (2004) Kerényihez, Adorjánhoz hasonlóan nem különít el regisztereket, mert az „egyesített regiszter”, a kiegyenlítés a cél. A kiegyenlítés helyes eszköze szerinte a „világos működésmód” levitele a mély fekvésbe. A

nehéz, melles mechanizmus felvitele a magas fekvésbe az énekhang regiszterekre tagolódását eredményezi, nem a kiegyenlítés! Különböző hangadási módokat viszont tárgyal. Ezek a következők:

- mell-hang, mellezés,
- falzett,
- flageolet (üveghang),
- voce finta (tettetett, támaszlatlan, éteri hang),
- belting (kötött gégével képzett torokhang),
- kontratenor (felerősített férfi falzett),
- strobass (nyikorgó basszus, a gége extra lenyomásával és a garat öblítésével képzett extra mély hang),
- vocal fry (lobogó hang, zörgő, kaparó, kattanó mély hang, a kannaporcok egymáshoz préselésével és a hangszalagok ellazításával képzett),
- twang (gágogás)
- whistle (fütyregiszter, cincogás)

A fentiek közül a nemeknél is tesz különbséget. A nőknél különleges hangadási módhoz sorolja a mellhangot és az üveghangot (flageolet), míg férfiaknál a nyikorgó basszust (durva gégefenyomással), a hörgő-sistergő „vocal fry”-t (bugyros hangszalagokkal), a tettettet „voce finta”-t (éterikus és testetlen, gégeemeléssel, teljes hangszalaghossz rezgéssel), és a falzettet (rövidített hangrés rezgésével).

Chapman<sup>29</sup> (2006) nőknél öt – hörgő (glottal fry), mell (modal, módbeli, normál), közép, fej és füty (whistle), a férfiaknál négy – hörgő, mell, fej és falzett – regisztereket különböztet meg.

Rossing<sup>31</sup> (2007) szerint csak képzetlen énekeseknél különül el a hörgő, a beszéd és a falzett regiszter.

Dayme<sup>33</sup> (2009) véleménye szerint helytelen a regisztereket az érzett csengési helyeik – mell, fej stb. – alapján elnevezni, mert hangképi és hangrésműködési eltéréseik vannak. Három regisztert különböztet meg nőknél és férfiaknál egyaránt. Ezek glottal fry (lobogó-hörgő), regular-modal (közép), falzett (hamis, fuvolázó, suttogó). A magas (falzett) regiszterben vékonyakarcúak a mélyben (regular-modal) duzzadtak-vastagok a lüktető hangszalagok.

A **kiegyenlítés** is szorosan kapcsolódik a regiszter témához. A fentiekben láttuk, hogy vannak a regiszterek létét, elnevezésük helyességét is vitató nézetek, és vannak, akik nagyszámú regisztert különböztetnek meg. Eleinte a hang csengési-érzetének helyéről nevezték el a regisztereket, míg az ismeretek gyarapodásával egyre inkább a hangrés működési változataival azonosí-

tották ezeket. Ma az emberi hangadó szerv különleges működtetési lehetőségeiből származó hangadás-módok különülnek el ilyen kategorizálás révén. A többféle hangadás egyenjogúvá válása figyelhető meg a szórakoztató műfajokban, míg a klasszikus – dal, oratórium, opera – műfaj továbbra is a kiegyenlített – teljes hangterjedelmen azonos színű, jellegű és minőségű – énekhangot igényli. Ennek megoldására évszázadok óta a gége süllyesztését, a garat öblösítését, a „fedést”, magánhangzók módosítását, sötétítést ajánlották az énekiskolák. Néhány szerző érdekes javaslataiból idézünk.

Balassa<sup>6</sup> (1886) a magánhangzók abszolút színének módosításával célozza meg a magánhangzók kiegyenlítését. Megfigyelése szerint a különböző magánhangzók képzésekor a lágy-szájpad eltérő mértékben szorul a hátsó garatfalhoz.

M. Garcia<sup>9</sup> (1894) a hangszín kiegyenlítéssel kapcsolatban megfigyelte, hogy a világos hangcsengés forrása a magas gégeállás és leeresztett lágy-szájpad, míg a sötét hangcsengése mély gégeállás és felemelt lágy-szájpad. Magas hangoknál ezért fedés, mély hangoknál fényesítés kell. A fedés végrehajtásának eszköze az ásítás-sóhajtás révén a gége mélyállásban tartása.

Sík<sup>12</sup> (1912) szerint a „voix mixte” (kevert hang, kiegyenlített hang) a mell és fejregiszter állandó jelenlétét jelenti minden hangban, változó arányban.

Moiret<sup>13</sup> Lujza (1937) az artikuláció felől közelíti meg a kiegyenlítést. A magas hangoknál az artikuláció – ajaknyílás és szájüreg formája – fekvő ellipszis, ill. ellipszoid alakú, míg mély hangoknál álló ellipszis, ill. ellipszoid. A kétféle artikulálás közelítésével elérhető, hogy a magas hangok mélységekhez, a mélyek magasságokhoz jussanak, színük kiegyenlítődjön.

Adorján<sup>21</sup> (1995) szintén az artikuláció felől közelíti meg a kiegyenlítést, amikor azt tanácsolja, hogy a magas fekvésben a képzett magánhangzók mély párjára kell gondolni, így elkerülve a kivilágosodásukat.

Váginé<sup>27</sup> (2004) a regiszterek keverésében és az artikulációban találja meg a kiegyenlítés eszközeit. Cél a „voix mixte” vagyis a mell és fejregiszter folyamatos keverése, melyet rugalmas hangszerv működéssel lehet biztosítani. Éneklés során a magánhangzók színének közelítésére és a mássalhangzók takarékos artikulálására kell törekedni.

Chapman<sup>29</sup> (2006): a veleszületett „mag-hang” megtalálása a fontos, melyet ösztönös, belső motorikusság működtet. Ez szerinte a kiegyenlített, természetes, az egyén fizikai adottságaiból és személyiségéből következő hangadás.

Dayme<sup>33</sup> (2009) véleménye szerint a kiegyenlítéshez a „fedés” helyett újabban a fizikai szabadság, a hangadó szerv elemeinek feszültségmentesége, a garat bővítése, a gége mélyállásban maradása elegendőnek bizonyul. A hangadó szerv elemeinek – nyak, mellkas, áll, nyelv, ajkak – összehangolt működtetése kell. Grimasz, túlzott mosoly is hibás.

A regiszterek létének hívei a regiszterek közti ún. **átvezető hangok** helyét és képzési módját is kutatják.

R. Miller<sup>25</sup> (2004) szerint az átvezető hangok helyének pontos meghatározása segít a hangfajok megállapításában is. Normál beszédmagasságról indítva fel hangesúszást vidám kiáltással, amíg a fejet és a gégét nem emeli meg, és nem érzi a mell-vibrato megszűnését a személy. Ezen a hangmagassági ponton van az első átvezető hang (mell és középregiszter közötti), és e fölött egy kvarttal van a második átvezető hang (közép és fejregiszter közötti). Ezek a hangmagassági pontok – a szerző szerint – a férfihangoknál pontosan meghatározhatók. E két átvezető hang között van az ún. átvezető szakasz. Ezen a szakaszon kell a hangrészműködést változtatni. Megfigyelések szerint emelkedő skálánál később, ereszkedőnél hamarabb vált az énekes funkciót, de az átvezető szakaszt mindkét működési móddal – mellhang, fejhang – képes képezni.

Echternach<sup>34</sup> (2010) kutatásai szerint fekvésváltásnál a hangrészműködésben keresendő az eltérés, nem a toldalékcso alakjában.

**Az orr és melléküregeinek szerepe az éneklésnél:** a kérdés a magánhangzók – amiken éneklünk – képzésével kapcsolatban merül fel. Általában az énekmesterek egyetértenek abban, hogy az énekhang csengésének érzete a fejben az arcon, az orrtövön előnyös. A szakértők egyik csoportja – R. Miller<sup>25</sup> (2004), Dayme<sup>33</sup> (2009) stb. – ezt csak a koponyacsontok hangvezetése miatti érzetnek és nem tényleges üregi rezonanciának vélik, míg a másik csoport ellentétesen ítéli ezt meg. Néhány kiragadott véleményt ismertetünk.

C. von Zabern (1474) azt javasolja, hogy a hangot képezzük elől vagy az ajkakon.

F. Schmitt (1860), az ún. „Ansatz elmélet” megalkotója szerint bekapcsolandók az énekhangba az orr és melléküregei.

G.B. Lamperti<sup>11</sup> (1905) véleménye az, hogy a fejregiszter csengési pontja a homlokon található. „Minél nyilvánvalóbb a csengésérzet a fejüregekben és a szájban, annál jobb a hang elhelyezése”. Sík<sup>12</sup> (1912) szerint az orrüregek rezonanciája előnyös az énekhangnál, csak mértékkel kell alkalmazni. Molnár<sup>16</sup> (1966) kétféle orrüreg bejárati zárlatot – nyeléskor (teljes) és szimatólaskor (részleges) – különböztet meg, amelyek közül az utóbbi mellett a fejüregi rezonancia is működhet.

Kerényi<sup>19</sup> (1987) a hangerő-szabályozás egyik fontos eszközének tekinti a lágy-szájpadli nyitást.

Adorján (1995) a „hortyogó üregek” – orrgarat - bekapcsolásával megvalósuló nazo-orális csengést, a hang minősége szempontjából elengedhetetlennek tartja.

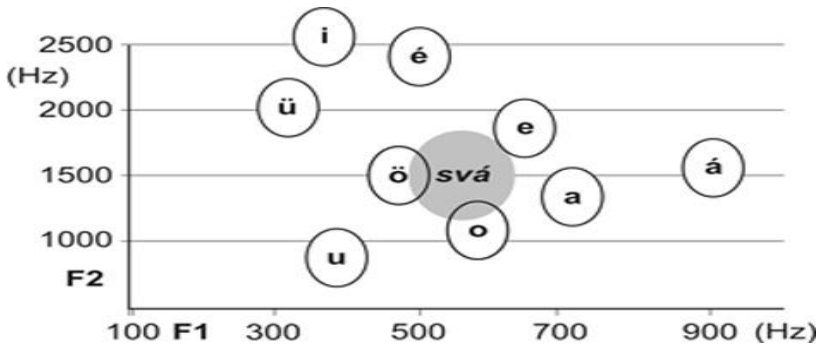
Sundberg<sup>32</sup> (2007) kutatásai szerint az orrüreg bekapcsolásával az énekesformáns – lásd később – erősödött.

Váginé<sup>27</sup> (2004) érdekes véleménye szerint az egészségesen működő hangszerv megtalálja mindig a megfelelő csengési vagy posztációs pontjait a hangmagasságnak, a hangerőnek, a kifejezésnek. Ezek lehetnek: az alsó és felső metszőfogaknál, a szájpadlás különböző pontjain, a lágyszájpadon, az orrtövön, a nyak hátulján, a szegycsonton, a homlokon. Ezek között az orrtövön és a homlokon érzett csengés mögött feltételezhető valódi üregrezonancia is.

Chapman<sup>29</sup> (2006) a klasszikus éneklésnél az orr és melléküregeinek bekapcsolását korlátozottnak tartja. Ugyanakkor kérdése nyitott: lehet-e énekelni emelt szájpad és nyitott orrkapu egyidejű fenntartásával? (Sundberg<sup>32</sup>, 2007)

### 3. Formáns hangolás

A magyar magánhangzók abszolút színét meghatározó két – F1, F2 – formáns 2D-s hangoltsági foltjai láthatók az 1. ábrán. Friss kutatások szerint azon énekesek, akik magas alaphangokon énekelnek, amelyek már magasabbak, mint az énekelt magánhangzó F1 hangmagassága, a magánhangzó formánsát igyekeznek az énekelt F0-hoz hangolni, hogy így az énekhang energiát nyerjen, azon az áron is, hogy a magánhangzó ejtési szándékhoz viszonyított színe, beazonosíthatósága torzul. Ezt a jelenséget hívják formáns hangolásnak. Ez a szövegértést rontó gyakorlat, ugyanakkor a hangerő és hangcsengés kiegyenlítésének, a magánhangzók színkiegyenlítésének eszköze is. Néhány szerző erre vonatkozó véleménye:



1. ábra <http://www.matud.iif.hu/07jan/13.html> (3)

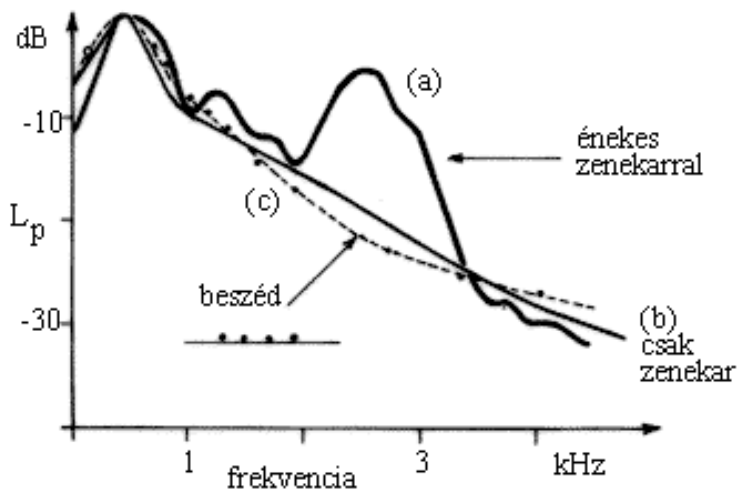
Adorján<sup>21</sup> (1995) azt javasolja, hogy a felső határhangoknál a magánhangzók sötétebb párjára kell gondolni, képzésnél ahhoz közelíteni.

Váginé<sup>27</sup> (2004) szerint az éneklésnél egyenesen a magánhangzók színének közelítésére kell törekedni. Deme<sup>36</sup> (2013) szopránénekesek formánshangolási stratégiáit vizsgálta magas fekvésben. Az F1 → F0 áthangolás általánosan jelentkezett akkor, amikor az F0 meghaladta volna az F1 hangolását. Amikor az F2 pedig a 2F0 hangolását közelítette, akkor általános lett az [á] – ra észlelése – uniformizálódása – minden magánhangzónak. A mássalhangzós környezet sem segített a helyzeten, kivéve, ha az értelmes szóra való azonosítás lehetősége szűk. 600Hz-ig az ejtési szándéknál zártabb, míg a fölött nyíltabb magánhangzóra tévesztés a gyakoribb.

#### 4. Énekes-formáns:

Az „énekes–formáns” jelenségét elsőként Bartholomew írta le 1934-ben. Ez a magasabb formánsok - F3-F4-F5 - hangnyomás kiugrását és hangmagassági közeledését – magyarártva – „összecsapzódását” jelenti. Ez a megoldás a nem erősített énekes előadói műfajokban – opera, oratórium, dal – lehetővé teszi, hogy a mélyebben éneklők – alt, férfiak – hangja is a zenekari kíséretten átszóljon. A jelenség hangmagassági és hangerő viszonyai a beszéd és a zenekar átlagos hangzásához viszonyítva láthatók a 2. ábrán. Központi hangmagassága a különböző hangfajoknál: 3kHz (alt), 2,8kHz (tenor), 2,6kHz (bariton), 2,4kHz (basszus). Az énekes-formánsban a hangerő növekedés energia hasznosítása is hatékonyabb. (Hirschberg<sup>37</sup>, 2013)

Néhány további szerző véleménye a témáról: Chapman<sup>29</sup> (2006) az énekes-formáns képzését és a „twang” – hangpengetés – jelenségét azonosítja. Sundberg<sup>20</sup> (1987) az énekes formáns - képzésénél pontosan megfigyelte az álhangszalagok feletti gégetér (epilaryng) szűkülését is. A beszéd alatti átmérőjének 36%-ára szűkül az [á] éneklésénél, és a többi magánhangzónál is 86→64%-ára. A garat hátsó fala is laposból ívesre vált, öblösítve, tágitva így a garatüreget. A garat átmérő és a gége-bemenet méretaránya 6:1-re nő, ami a szerző megfigyelése szerint szükséges a jelenség képzéséhez. Újabban (PEVOC = Pan European Voice Conference, Altörjay<sup>38</sup>, 2013), a képzett, fényesen éneklő fiú szopránoknál 7kHz körül találtak felhang-kierősödést, vagyis énekes-formánsához hasonló jelenséget.



2. ábra: Énekes-formáns (Pap János – Hangszerlélek, Természet Világa, 131.évf. 6.sz.)

## 5. Hangbemelegítés, hangképzés hatása

Hangbemelegítési szokásokat, a hangbemelegítés és kiegészítő gyakorlatok, valamint a hosszú távú képzés hatását is többen vizsgálják. Néhány szerző észrevétele e tárgyban: Mürbe<sup>30</sup> (2007) több éves, felsőfokú hangképzés hatására a vibrato szabályosabbá válását – lüktetése és hangmagasság kilengése – és a hangképzés gazdaságosabbá válását találta.

A PEVOC (Pan European Voice Conference, Altorjay<sup>39</sup>, 2015) konferencián több előadó hangsúlyozta a hangbemelegítést segítő masszázst, nyelvmozgató és egyéb tornagyakorlatok (gumikötél, bordásfal) előnyeit. A mély gégeállást minden énekes műfajban előnyösnek tartják, túlzott álléjtás és nyelvtő lenyomás nélkül. Ezeket is segíti a nyak-, és gégemasszázs valamint a nyelvmozgató gyakorlatok.

A.-S.Müller (PEVOC, Altorjay<sup>42</sup>, 2017) a hosszabb klasszikus hangképzés hatását vizsgálta a toldalékcső dinamikus alakváltozási képességére éneklés közben, MRI-vel (mágneses rezonanciás képalkotás). A hang akusztikai tulajdonságai a gége, mint hangforrás után a toldalékcső dinamikus alakváltozásától függenek. Különösen a toldalékcső alsó szakaszának van nagy jelentősége a magasabb formánsok – F3, F4, F5 – és az ún. énekes-formáns

(lásd 4. fejezet) képzésében. Azt tapasztalták, hogy a képzés hatására nőtt az alsó garatszakas és a gégefedő körüli üregek térfogata.

Hoch<sup>45</sup> (2018) tanulmányában áttekinti a hangbemelegítés gyakorlatát a XIX. századtól napjainkig. Általános célja ezeknek évszázadok óta az adott-ságok kiaknázása és a hibák javítása. Ma igény jelentkezik a speciális énekes műfajok igényelte, speciális énekpedagógia, énektechnika kidolgozására. Ma használt gyakorlatok: ritmusgyakorlatok, hangközök, futamok, díszítések, legato, messa di voce, hangesúszás, vokalizálás, SOVT (semi occluded vocal tract = részben zárt toldalékcső) gyakorlásának kombinálása tornagyakorlatokkal.

Cook-Cunningham<sup>43</sup> (2018) kutatásai szerint a hangi (dúdolás, szöveges gyakorlatok dūr és moll hangnemben is) bemelegítés, kombinálva testgyakorlatokkal (légzés, felsőtesti gimnasztika, helyben járás) bizonyult a leghatékonyabbnak. Javult az intonáció és a felhangok hangnyomása.

Kang<sup>47</sup> (2018): 5→20' hagyományos (különböző magánhangzókön legato lépegetés, nagyobb hangközökkel, akkordfelbontással) és nádas (SOVT) bemelegítő gyakorlatok hatását vetette össze. A hagyományos az F0-ra, a NHR-ra (Noise-Harmonic ration = zaj-felhang arány) és a shimmer-re (hangerő izgalom) hatott szignifikánsan előnyösen, míg a nádas a PTP-t (phonation threshold pressure = hangadási küszöbnyomás) csökkentette szignifikánsan. Mindkét bemelegítés hatásos. Egymást kiegészítik. A hagyományos az akusztikai paraméterekre, míg a nádas a hangadás gazdaságosságára hat jótékonyan. A hatásossághoz a nádasnál 10' a hagyományosnál 20' kell!

Gunjawate<sup>44</sup> (2018) azt tapasztalta, hogy az indiai klasszikus énekesek bemelegítésre dúdolást, réshangos szótagú, emelkedő dallammozgású skálákat, légzési és meditációs gyakorlatokat végeznek. Levezetéshez ereszkedő dallammozgású skálákat, nazális és réshangos mássalhangzókkal képzett szövegeket használnak. A bemelegítés átlagos időtartama 20'. (Altörjay<sup>35</sup>, 2012)

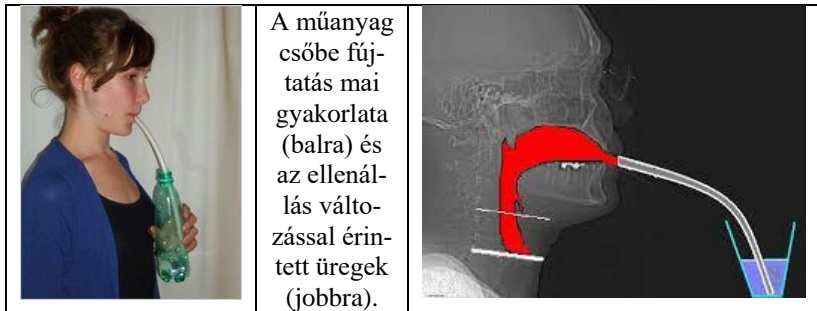
6. A toldalékcső ellenállásának változtatását hasznosító, ún. félig zárt toldalékcsőves gyakorlatok

Részben-zárt toldalékcsőves gyakorlatok (SOVT=semi occluded vocal tract) eredete Antti Sovijärvi (1912-1995) finn kutató munkásságára vezethető vissza. A múlt század hatvanas éveiben ő alkalmazott elsőként túlműködéses hangú, hangszalagcsomós pácienseknél üvegcsőves terápiát. A felnöttek légsőhosszát modellező hosszúságú és különböző átmérőjű – cső (tube) vagy nád (straw) – üvegcsőbe végeztetett légfúvó gyakorlatokat. A cső szabad végét különböző mélységben vízbe merítve vagy szabadon hagyva. Megfigyelte ezeknek a gyakorlatoknak a hangrés működésére gyakorolt előnyös, gyógyító hatását. A művelet elméleti hátterében az a megfigyelés áll, hogy a

toldalékcső – a hangrés fölötti légtelt üregrendszer – tehetetlenségi ellenállásának változtatása és összehangolása a hangrés által képzett, a tüdőből érkező légáramlással szembeni ellenállásával előnyösen hat a hangrés működésére, a hangképzés gazdaságosságára. Ezekből a megfigyelésekből fejlődött ki az azóta széles körben alkalmazott és kutatott SOVT gyakorlatok két csoportja.

Az **egyes lüktető forrású** gyakorlatok: amikor csőbe vagy nádba történik a hangadás, szabad véggel, a dúdolás, a zöngés ajak-fog réshangzók, nazális hangzók, magas nyelvállású magánhangzók gyakoroltatása.

A **kettős lüktető forrású** gyakorlatok: ajkak vagy a nyelv pörgetése, hangadás kézzel képezve torlaszt a száj előtt, és a vízbe merített végű nádba vagy csőbe történő hangadás. Elterjedten alkalmazott – ilyen elven működő – segédeszközök márkaneve: Lax Vox, Fally-ball.



3. ábra (laxvox.com, logopediewageningen.nl)

**Néhány ehhez kapcsolódó friss kutatás:** I. Meerscham (PEVOC, Altorjay<sup>42</sup>, 2017) Ebben a kutatásban 10 fő nem kapott semmilyen hangi edzést. 10 fő hat héten át nazális mássalhangzós, 10 fő hat héten át nádba hangadásos edzést kapott. Eredmények: a nazális edzés hatására szignifikánsan javult a DSI (Dysphonia Severity Index = hanghiba súlyossági mutató), míg a nádas edzés hatására a hangintenzitás nőtt.

Ingo Titze (PEVOC, Altorjay<sup>42</sup>, 2017) előadása szerint a részben-zárt toldalékcsőves gyakorlatok (SOVT) hatására a toldalékcső ellenállása megnő, és ez visszahat a hangrés működésére. Magas F0 elérését és a hangszalagok minden rétegének összehangolt rezgését segítik. Ez teljes hangterjedelmen az ún. kevert hang (voix mixte) képzését segíti. Minden fekvésben a regiszterek együtt szólnak más-más arányban. Csökken a hangadáshoz szükséges hangrés alatti nyomás, nő a hangerő. Szűkül a hangrés fölötti gégeüreg, amely az énekes-formáns képzését is segíti.

L. Jansen (PEVOC, Altorjay<sup>42</sup>, 2017) „labda fújós” (fally ball) eszközt, mint a SOVT egyik fajtáját mutatta be. Az eszköz használható légzésgyakorlathoz, csöbe énekléshez, sőt nehéz frázisok, hangterjedelmet növelő hangfeladatok végzéséhez. A hangadás könnyedebbé válását, a hangterjedelem bővülését és a hang színgazdagodását tapasztalták.

J. Horacek (PEVOC, Altorjay<sup>42</sup>, 2017) vizsgálataiból arra következtetett, hogy a csöbe-hangadásnál a vízbe merítés növelésével valószínűleg nem lehet a hangrést túlterhelni. A nyomás ingadozása a szájüregben masszírozó hatással van a hangszalagokra.

Mendes<sup>48</sup> (2018): SOVT gyakorlatok szakirodalmát tekintette át. Ilyen gyakorlatok hatására tágult a toldalékcső, gyengült az F1, a hangadás kényelmesebb, gazdaságosabb, a hangszugárzás jobb lett. A hangszalagok összecspapódása mérséklődött.

Kang<sup>46</sup> (2018) 5 és 10 percnyi nádas (19,5/0,6 cm) hangadási gyakorlat (dúdolással: beszédhangmagasságon, hangterjedelem bejárás, hangadás hangsúllyal, dallaméneklés) tartós hatását vizsgálta. A hangadási küszöbnyomás (PTP= phonation threshold pressure) szignifikánsan csökkent, a légáramlás (mean-airflow) szignifikánsan nőtt. Tartós hatáshoz 10 percnyi nádaszás kell.

Wistbacka<sup>49</sup> (2018) toldalékcső szimulátorral valamint 8 és 9 mm átmérőjű műanyag csővel vizsgálta – melynek szabad végét 0→7 cm-ig merítették vízbe – az áramlási nyomásviszonyokat és a buborékolás módját. A háttérnyomás a vízbemerítés mértékével és a légáramlási sebesség növelésével nőtt, és a szűkebb csőnél is magasabb volt. Azt tapasztalták, hogy SOVT gyakorlatok hatására nő a szájüregi nyomás, de ugyanakkor csökken a hangadási küszöbnyomás (PTP). A buborékolás nyomásingadozást idéz elő a szájüregben és ennek masszázshatása van a hangrésre.

## 7. A zenés színházban használatos „belting” énektechnika

A múlt század húszas éveitől terjedt el az angol-szász országokból a szórakoztató zenei műfajokban – musical, zenés színház, később rock, soul stb. – a „belting” éneklésmód. Ennél szűk torokkal, magas, kötött gége-pozícióval, nagy szájnylással, mellezett-torkos, éles, erős énekhangot képeznek. Eleinte az ének mesterek és kutatók hangkárosítónak vélték ezt a hangadást. Az utóbbi évtizedekben ezt a technikát használó és oktató művészek, kutatók igrkeveznek ezt cáfolni. Két, nemzetközileg elismert kutató véleményét ismertetjük.

Jeanie LoVetri (PEVOC, Altorjay<sup>42</sup>, 2017) szerint ennél az éneklési módnál az éles, nyers, beszédszerű hangadás, a lapos, nyitott artikulálás, a hangmagasság emelkedésével a magánhangzók átszínezése – formánshangolása –

és fejhangra váltás is elfogadott. A szerző bemutatott a konferencián konzervatív „belting” képzésre skálákat is:

- az [á] magánhangzón n2-on (nagy-szekund) billegő skála volt az első, kényelmes középfekvésben.

- kidugott nyelv alá szívószál helyezésével t5 (tisza kvint) hangközön billegés [á, é] magánhangzók váltogatásával.

- d-m-s-d<sup>2</sup>-s-m-d hármashangzat-felbontáson [nye-nye-nye] és [glág-glág-glág] szótagokkal gyakorlás.

- oktávugrásos skála (d-d<sup>2</sup>-s-m-d) [á] magánhangzón, széles mosollyal és szívószállal a nyelv alatt.

M. Saldias (PEVOC, Altortjay<sup>42</sup>, 2017) CT-vel vizsgálta a „belting”-es hangadásnál a toldalékcso jellegettségét. Szűkületet találtak a gégefedő felőli gégebejáratnál és a garat alján. Az ajaknyitás, álléjtés és a szájüreg térfogata nagy. Az ajaktartás hangszóro tölcserre emlékeztet.

## 8. Különleges hangadási módok, a hangadószerv „rejtett tartalékai”

A regiszterek fejezetben már kifejtettük, hogy ezek elnevezésében, beazonosításában a csengési helyek – mell, fej, közép – mellett egyre inkább a technikai eltérések – hangrés működése, gégepozíció, gégefedő helyzete, garat alakja, lágyszájpad helyzete, álléjtés mértéke – a meghatározó. A regiszterek megkülönböztetése helyett a különböző éneklési módok tárgyalása került előtérbe. Ezek közül csak egyikre – amely évtizedünkben, tudományos körökben is az érdeklődést felkeltette – térünk ki.

Moerman<sup>40</sup> (2015) és munkatársai az ún. beléző-éneklést (M. Moerman, Simoens, Barbieri, Vanhecke, Kob, PEVOC, Altortjay<sup>42</sup>, 2017) kutatta, amelyet nemzetközi fórumokon először F. Vanhecke mutatott be. Belézési hangkeltés az állatvilágban is előfordul. Ilyen a macskafélék dorombolása, kétélűeknél garati légsákkal, madaraknál szegycsonti légsákkal történő hangadás, és a szamár i-Á bőgése, amikor egymás után alkalmazza a beléző és kiléző hangadást. Az embernél a horkolás is belézési hang- (zaj-) keltés, amit a toldalékcso valamely keresztmetszetében létrejövő szűkület gerjeszt. Felszínes alvást, egészségre és környezetre is veszélyt jelent.

Éneklésnél a következőket figyelték meg: a magánhangzók F2, F3 magasabb hangolású, mint a kiléző-éneklésnél. Nagyobb a hangterjedelme és hosszabb a MPT (maximal phonation time = teljes hangkeltési idő) is. Fordított a hangszalagok rezgése, hosszabb a hangrés nyitottsági időszakasza, szűk a szájnyílás, a nyelv összehúzottabb, tágasabb a garat és szűkebb a hangrés alatti szakasz, mint a kilézős éneklésnél. Különleges hanghatások is elérhetőek ezzel az éneklésmóddal: fémes-tépés, hörgés, visítás. A képzett énekhang erősebb, de magasabb a zajtartalma.

## 9. A hangegészség megőrzésének feltételei, módjai

Kiterjedt kutatások folynak a hivatásszerű hanghasználók – tanárok, előadók, színészek énekesek – körében a leggyakoribb tünetek, a pályaaorientációt segítő pályaaalkalmassági vizsgálatok és a reflux tünetek hangra gyakorolt hatása tekintetében. (PEVOC 2013, 2015, 2017, Altorjay<sup>38,39,42</sup>) Néhány tanulmány tanulságait ismertetjük.

Bruckner<sup>22</sup> (1999): a funkcionális hanghibák, tökéletlen beidegzések kijavítása „hang-gyógyopedagógiát” igényel.

Dayme<sup>33</sup> (2009) szerint, ha fáradt a test, akkor a hang is fáradt, elsősorban a hangadás motorja, a légkezeléshez szükséges izmok. Alkohol, drog, dohányzás, antibaby használata véleménye szerint kerülendő.

Réti, Döbrössy<sup>41</sup> (2015): a beszéd fárasztóbb, mint az éneklés, mert időarányosan hosszabb mássalhangzókkal tagolt. Fáradtan a beszéd átlagos hangmagasságát célszerű emelni.

## 10. Hangképzési modellek

Korábban – a XX. század végéig – elfogadott elméletek a következők voltak:

(1) **mioelasztikus-aerodnamiás** és a (2) **neuromusculáris**. Az (1) szerint a hangképzés öngerjesztett rezgés, ahol az energia utánpótlást a légáram biztosítja. A zárt hangrést (fonációs állás) a megnövekvő hangrés alatti nyomás nyitja meg, majd a nyitás nyomán csökkenő hangrés alatti nyomás és a résén kiáramló levegő szívó hatása (Bernoulli) zárja össze újra. Ez a művelet sor ciklikusan ismétlődik. A (2) szerint a hangadást a központi idegrendszerből érkező polifázisos idegimpulzusok szabályozzák, és a légáramlásnak csak a hangszalagok kilengésének irányításában, tehát a hangerő szabályozásában van szerepe. Ez utóbbi elméletet, amely lebecsüli a légáram szerepét, később cáfolták (Adorján<sup>21</sup>, 1996; Rossing<sup>31</sup>, 2007).

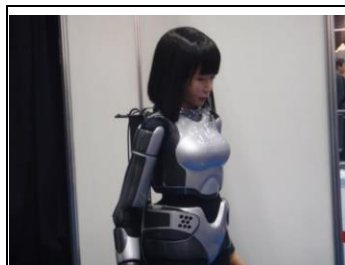
Korunkban az alábbi modellekkel igyekeznek leírni a hangrés működését: (3) **Lineáris forrás-szűrő modell**. Ez elsősorban a mély férfihangoknál ad jó közelítést, ahol az alaphang (F0) és a H1, H2 felhangok jóval a magánhangzó formánsok hangmagassága alattiak. Eszerint a toldalékcso üregei nem hatnak a gége működésére, csak transzportálják (átviszik) a gégében keletkező hangot. Annak rezonancia frekvenciáihoz közeli részhangjait felerősítik. Ilyenkor a hangajkak közti nyomás jóval nagyobb, mint a toldalékcso-ben lévő. (R. Miller<sup>25</sup>, 2004)

Nem lineáris modellek: (4) **első szintű nem lineáris modell**. Ez a gyermek és magas női hangok leírására alkalmas, amelyeknél az alaphang és részhangjai is magasak és megközelítik a magánhangzók F1 formánsát. Eszerint

a toldalékcsőből visszafelé terjedő léghullámok a hangrésben lévő légáramlásra visszahatnak, bordázottá, eltolódottá tehetik. (Hirschberg<sup>37</sup>, 2013) (5) **második szintű nem lineáris modell.** Eszerint a toldalékcső nemcsak a hangrésben lévő légáramlásra, hanem a hangszalagok rezgésére is visszahat, befolyásolva a hangjakak közti nyomást. Ez akkor következik be, ha a toldalékcsőben létrehozott szűkület – pl. a gégebemenetnél (epilarynx) – révén, közeledik a hangrésben lévő és a toldalékcsőben lévő levegő tehetetlenségi nyomása egymáshoz. A hangadás akkor a leghatékonyabb, leggazdaságosabb, ha a hangrésben és a toldalékcsőben az ellenállások összehangoltak. Ez az előnyös összhang a magánhangzó formánsok és az alap és felhangok hangoltságára is kihat. (Hirschberg<sup>37</sup>, 2013)

### 11. Legújabb vizsgálati eszközök

A történelmi jelentőségű gégetükör (M. Garcia,1853), és a röntgensugárzás (W.C. Röntgen, 1895) felfedezése óta ugrásszerű fejlődést tapasztalunk az élő szervezet működését vizsgáló eszközökben. Ezek a toldalékcső és a gége vizsgálatát is lehetővé teszik működés közben. Nagysebességű felvevők (stroboscop), EEG (szövetek elektromos vezetőképességének vizsgálata), hajlékony száloptikás képalkotás (fiberoscop), MRI (mágneses rezonanciás képalkotás), 3D-s toldalékcső modellek műanyagból (Kob<sup>23</sup> és Jers, 2000), dinamikus (hangolható, alakítható) hangadó szervi modellek, 3d-s nyomtatás (David M. Howard 3D-s nyomtatással készült toldalékcső modellezés). A rákapcsolt hangszórával – vibrato és hangmagasság beállításával – gerjeszthető, különböző magánhangzók képzésére alakítva PEVOC, Altorjay<sup>42</sup>, 2017) stb. (4-5. ábrák)

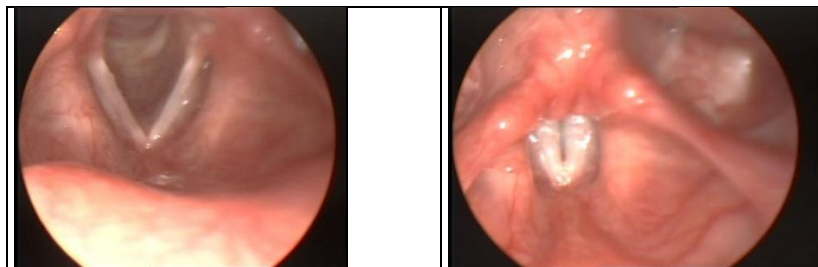


YouTube: Éneklő robot  
@geeks.hu (2013)

4. ábra



Koponyafelvétel  
MRI-vel



5. ábra: Orrba vezetett száloptikás (fiberscop-os) felvételek a hangrésről: belégzőskor (balra), hangadáskor (jobbra)

## 12. Kutatásra javasolt területek

Végezetül az éneklés körüli sok tisztázatlan téma közül kutatásra javaslunk néhányat.

- testalkat és hangfaj, arcfelépítés és hangfaj összefüggése,
- regiszterek és hangrészműködési eltérések összekapcsolása, tisztázása
- énekes-formáns képzési lehetősége magas női hangoknál, második énekes-formáns (7-8kHz között) előfordulásának lehetősége
- formáns-hangolás magánhangzó torzítás elkerülési lehetőségei magas fekvésben, nőknél is
- életkor és hangváltozások összefüggése, megelőzhetősége
- női havi-ciklus és hangállapot összefüggése,
- mutálás alatti éneklés,
- hangegészség és a szórakoztató-zenei énekhang technikák összefüggése...

## Felhasznált irodalom

1. G. **Concone** (1861): *Übungen für tiefe Stimme*. Edition Peters. 8525
2. Nicola **Vaccari**: *Metodo Pratico di canto italiano*. Edition Peters. 9272
3. B. **Lütgen** (1867): *Die Kunst der Khehfertigkeit*. Tägliche Übungen. (Tiefe Stimme) Edition Peters – 6897
4. B. **Lütgen** (1867): *Die Kunst der Khehfertigkeit*. Tägliche Übungen. (Opern-Vokalisieren) Edition Peters – 6673
5. **Langer János** (1870): *Énektan*. Schwertschig és Pietsch kiadó, Pest.
6. **Balassa József**: *A Phonetika Elemei* (BP. MTA 1886).
7. **Marchesi M.** (1887/1970): *Bel Canto a Theoretical and Practical Vocal Method*. Dover Publication, New York.

- 8. Bartalus István:** *Magyar Énekiskola* (Hat évfolyamban. Kisfaludy Társaság, BP. 1890).
- 9. Manuel Garcia:** *Hints on Singing*. (London. 1894)
- 10. Farkas Ödön** (1907): *Az Énekhang. A Hangfejllesztés és Hangérlelés Új Rendszere*. Pesti Könyvnyomda-Részvénytársaság, Budapest.
- 11. Giovanni Baptista Lamperti:** *The Technics of Bel Canto*. (New York, 1905)
- 12. Sík József** (1912): *Elméleti és Gyakorlati Énekiskola*. Rozsnyai. Budapest.
- 13. Moiret Lujza** (1937): *A hangképzés reformja*. Nádor nyomda. Budapest.
- 14. Mihályffy, Lövetei Irén** (1939): *Értekezés az Énekhangszer Kezeléséről és annak Épségbentartásáról*. Kolozsvár. In: Szabadyné Békési Magdolna (2005): *Kolozsvár és Ungvár Magánének-Oktatásának Története*. SZTE Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged.
- 15. Forrai Miklós** (1963): *Énekgyakorlatok*. EMB. Z.3760.
- 16. Molnár Imre** (1966): *Eufonetika*, Zeneműkiadó, Budapest.
- 17. Kerényi Miklós György – Kerényiné Kéri Margit** (1967): *Énekiskola I.-III.* EMB
- 18. Frint Tibor és Surján László** (1982): *A hangképzés és zavarai, beszédzavarok*. Medicina, Budapest.
- 19. Kerényi Miklós György** (1985): *Az Éneklés Művészete és Pedagógiája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- 20. Sundberg J.** (1987): *The Science of the Singing Voice*
- 21. Adorján Ilona** (1996): *Hangképzés, énektanítás*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.
- 22. Bruckner Adrienne** (1999): *Énekelni jó*. Kodály Intézet. Kecskemét.
- 23. Kob M., Jers H.** (2000): *Directivity Measurement of a Singer*. Technical University of Aachen.
- 24. Szabadyné Békési Magdolna** (2002): *I. A Szegedi Énekképzés Oktatásának Története*. SZTE Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged.
- 25. Miller R.** (2004): *Solution for Singers*. Oxford University Press, New York
- 26. Nádor Magda** (2004): *Nem egyformán lélegzünk*. DLA dolgozat. Budapesti Zeneművészeti Egyetem. Budapest.
- 27. Váginé Gödel Hilda** (2004): *A hangnevelés művészete*. Horváth György. Budapest.
- 28. Szabadyné Békési Magdolna** (2005): *III. Kolozsvár és Ungvár Magánének-Oktatásának Története*. SZTE Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged.
- 29. Chapman, J. L.** (2006): *Singing and Teaching Singing*. Plural Publishing, San Diego.

- 30. Dirk Mürbe**, Thomas Zahnert, Eberhard Kuhlisch, and Johan Sundberg (2007): Effects of Professional Singing Education on Vocal Vibrato—A Longitudinal Study, *Journal of Voice*, Vol. 21, No. 6, pp. 683–688
- 31. Rossing (2007):** *Handbook of Acoustic*. Springer, New York.
- 32. Sundberg**, Julia Bauer-Huppmann (2007): When Does a Sung Tone Start? *Journal of Voice*, Vol. 21, No. 3, pp. 285–293.
- 33. Dayme M.B.**(2009): *Dynamics of the Singing Voice*, SpringerWien-NewYork.
- 34. M. Echternach**, J. Sundberg, M. F. Zander, B. Richter (2010): Perturbation Measurements in Untrained Male Voices’ Transitions From Modal to Falsetto Register, *Journal of Voice*, Vol. 24, No.1, pp. 1-7
- 35. Altorjay Tamás** (2012): *Beszámoló az 5. Hang Világkongresszusról*. PARLANDO 2012/6. Budapest. (e)
- 36. Deme Andrea** (2016): *Magánhangzók ejtése és észlelése a szoprán-énekelésben*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, (Beszéd • Kutatás • Alkalmazás).
- 37. Hirschberg Jenő**, Hacki Tamás és Mészáros Krisztina (2013): *Foniátria és Társtudományok*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- 38. Altorjay Tamás** (2014): *Beszámoló a 10. PEVOC Konferenciáról*. PARLANDO 2014/1. Budapest. (a)
- 39. Altorjay Tamás és Bihari Adél** (2015): *Beszámoló a 11. PEVOC Konferenciáról*. PARLANDO 2015/5-6. Budapest.
- 40. M. Moerman**, F.Vanhecke, L.V. Assche, J.Vercausse, K. Daemers, M.Leman (2015): Vocal TractMorphology in Inhaling Singing: An MRI-Based Study. *Journal of Voice*. 29. 1-6.
- 41. Réti Andrea**, **Döbrössy János** (2015): Az ének-zene tantárgy pedagógiája. ELTE, Eötvös Kiadó, Budapest.
- 42. Altorjay Tamás** (2018): Beszámoló a 12. PEVOC Konferenciáról. PARLANDO 2018/1. Budapest.
- 43. S.L.Cook-Cunningham**, M.L.Grady (2018):The Effects of Three Physical and Vocal Warm-up Procedures on Acoustic and Perceptual Measures of choral Sound. *Journal of Voice*. 32. 2. 192-199.
- 44. D.R. Gunjawate** (2018): A Pilot Survey of Warm-Up Practices and Perceptions Among Indian Classical Singers. *Journal of Voice*. 32. 1-4.
- 45. M.Hoch**, M.Sandage (2018): Exercise Science Principles and the Vocal Warm-up: Implications for Singing Voice Pedagogy. *Journal of Voice*. 32. 1. 79-84.
- 46. J.Kang**, C.Xue, D.Piotrowski, T.Gong, Y.Zhang, J.J.Jiang (2018): Lingering Effects of Straw PhonationExercises on Aerodynamic, Electroglotographic, and Acoustic Parameters. *Journal of Voice*. 32.

- 47. J.Kang**, C.Xue, A.Chou, A.Scholp, T.Gong, Y.Zhang, Z.Chen, J.J.Jiang (2018): Comparing the Explosuttre-Response Relationships of Physiological and Traditional Vocal Warm-Ups on Aerodynamic and Acoustic Parameters in Untrained Singers. *Journal of Voice*. 32.
- 48. A.L.F. Mendes**, R.D. Carmo, A.M.D.G. Arauja, L.R.Paranhos, C.S.O. Mota, S.Sch.V. Dias, F.P.Reis, J.A. Aragao (2018): The Effects of Phonation into Glass, Plastic, and Lax Vox Tubes in Singers: A Systematic Review. *Journal of Voice*. 32.
- 49. G. Wistbacka**, P.A Andrade, S.Simberg, B. Hammarbery, M. Söndersten, J.G.Svec, S.Granvist (2018):Resonance Tube Phonation in Water – The Effect of Tube Diameter and Water Depth on Back Pressure and Bubble Characteristic at Different Airflows. *Journal of Voice*. 32. 1. 126.e.11-126.e.2
- 50. Tarnóczy Tamás** (1982): *Zenei Akusztika*. Zeneműkiadó. Budapest.

## **A BEMELEGÍTÉSEK - BEÉNEKLÉSEK FELÉPÍTÉSE**

### **1. Bevezetés**

A kodályi alapelveknek megfelelően a magyarországi zenei nevelés az énekhangra épül. Az emberi hang mindenki számára hozzáférhető hangszer, amely a zenei élménynyújtás és ismeretszerzés alapvető eszköze. A hallás fejlesztésében rendkívül nagy jelentőséggel bír az éneklés, amely megalapozza a zenei írás-olvasás képességet és az erre épülő hangszertanulást. A nyelvelsajátítással szemben a tiszta éneklés képessége viszont nem fejlődik ki mindenkinél. Amíg a beszédfejlődés szakaszairól, zavarainak okairól számos tanulmány született, addig az éneklési képesség fejlődését akadályozó, lassító tényezők, hibák feltárása még nem igazán történt meg. Nem ismert a fejleszthetőség mértéke, kilátása sem (Turmezeyné, 2009). Az éneklési képesség spontán fejlődése 7-8 éves kor körül véget ér és ezen a szinten marad, ha a gyermekek nem részesülnek további rendszeres, célzott zenei képességfejlesztésben, énekhangképzés fejlesztésben (Gembris, 2006).

### **2. Szakirodalmi háttér**

Az elsősorban a felnőtt énekhangképzéssel foglalkozó szakirodalmak szerint a jelenlegi klasszikus énekhangképzés az alábbi területeket foglalja magába:

- 1) A megfelelő testtartás gyakorlása (Verdolini, 1998)
- 2) Légzőgyakorlatok az alapvető izmok megerősítésére (Boone, 1988) (Ringel - Daniloff – Horii, 1987)
- 3) Vokális gyakorlatok (Verdolini, 1998)
- 4) Artikulációs gyakorlatok (Mendes és mtsai, 2003)

Smith és Sataloff (2006) szerint a beéneklésnek három fő célja van: 1) a test összehangolása és a légzőmechanizmus szabadabb tétele az énekléshez; 2) az énekléshez szükséges fizikai tudatosság kialakítása és 3) a beszédttől az éneklésig „bemelegíteni” a hangot.

A beéneklő gyakorlatok gyerekeknél történő alkalmazását, a gyermekek éneklési képességének fejlődésére gyakorolt hatását eddig még nem vizsgálták. Tanulmányomban azt kívánom bemutatni, hogy az általános iskolai ének-zene tanárok hogyan vélekednek a beéneklésről, annak alkalmazási gyakorlatágáról és típusairól.

### **3. A kutatás célja**

Kutatásom során az általános iskolában ének-zene tantárgyat tanító pedagógusok nézeteit és tapasztalatait vizsgáltam az ének-zene órai és a gyermekkari beénekléssel kapcsolatban. A kutatás célja az általános iskolai ének-zene órákon és a gyermekkori próbákban alkalmazott különböző beéneklő gyakorlat-típusok összegyűjtése, rendszerezése, valamint alkalmazásuk gyakorisága és a gyermekkori énekhangképzési problémák közötti összefüggések feltárása volt.

Kutatási kérdések:

- 1) Milyen gyakorisággal alkalmaznak beéneklést az általános iskolai ének-zene tanárok, tanítók az ének-zene órákon és kóruspróbákban?
- 2) Milyen típusú beéneklő gyakorlatokat alkalmaznak és milyen gyakorisággal használják ezeket alsó és felső tagozatos ének-órákon és gyermekkari próbákban?
- 3) Van-e összefüggés a beéneklés alkalmazásának gyakorisága és a gyermeknél megjelenő énekhangképzési hibák, problémák között?

### **4. Kutatási módszerek**

A vizsgálatban 80 alsó tagozaton tanító pedagógus és 180 általános iskolai ének-zene szakos tanár vett részt. Közülük 135-en vezetnek gyermekkart is. Az adatok összegyűjtése megfigyeléssel és online kérdőíves módszerrel történt. A megfigyelési szakasz két évig tartott és 10 ének-zene tanár és kórusvezető vett benne részt. Az adatok feldolgozásához kvantitatív és kvalitatív módszereket egyaránt alkalmaztam.

### **5. A kutatás eredményei**

#### ***5.1 A megfigyelés eredményei***

A kutatás eredményeképpen a beéneklő gyakorlatokat nyolc csoportba lehet sorolni, melyek a következők:

- 1) testmozgásos gyakorlatok;
- 2) légzőgyakorlatok;
- 3) rezonanciafejlesztő gyakorlatok;
- 4) hangzóformálást javító, artikulációs gyakorlatok;

- 5) hangterjedelembővítő gyakorlatok;
- 6) intonációs gyakorlatok;
- 7) helyes szövegmondást, kifejező előadásmódot elősegítő gyakorlatok;
- 8) homogén hangzás kialakítását segítő gyakorlatok.

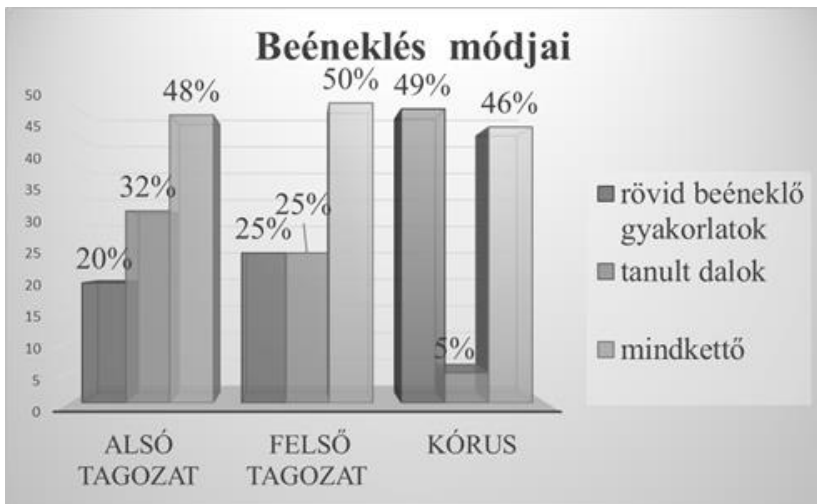
## 5.2 Az online kérdőíves vizsgálat eredményei

A megkérdezett, alsó tagozaton ének-zene tantárgyat tanító pedagógusok mindössze 50%-a, míg felső tagozaton csupán csak 32%-a tart beéneklést, bemelegítést az ének-zene óra bevezető részében. A gyermekkórus vezetők viszont 80%-a alkalmazza a beéneklést a kóruspróba első felében. Tehát a kóruspróbákon nagyobb jelentőséget tulajdonítanak a tanárok a beéneklés énekhangképzést fejlesztő hatásának, mivel az egységes kórushangzás érdekében a kórusvezetők többsége szerint elengedhetetlen a kóruspróbákban a bemelegítés, beéneklés, mint ahogy semmilyen sport edzés sem kezdődik el bemelegítés nélkül. (1. ábra)



1. ábra: Beéneklés gyakorisága ének-zene órákon és gyermekkari próbákon

Ezt követően azt vizsgáltam, hogy milyen beéneklésmódokat használnak azok a pedagógusok, akik tartanak beéneklést az ének-zene órákon. A beéneklés módja szempontából is különbségek vannak az ének-zene tantárgyat tanító pedagógusok gondolkodásában, gyakorlati tapasztalataiban. Az alsó tagozaton tanítók 48%-a, a felső tagozaton tanítók 50%-a a rövid beéneklő gyakorlatokat mindig kombinálja a már tanult dalokkal és ez alkotja az ének-zene óra beéneklés részét. Ezzel szemben a megkérdezett illetve beéneklést tartó gyermekkoros vezetők 49%-a szerint a leghasznosabb és az általuk leggyakrabban alkalmazott beéneklés kizárólag rövid beéneklő gyakorlatokból áll. Míg a kórusvezetők 46%-a a rövid beéneklő gyakorlatokat és a már tanult dalokat együtt, kombinálva használja beéneklésként. (2. ábra)



2. ábra: Beéneklés módjai

A beéneklést tartó tanítók és ének-zene szakos tanárok többsége rendszeresen (mindig vagy gyakran) alkalmaz mozgásos gyakorlatokat, légzőgyakorlatokat és a homogén hangzás kialakítására irányuló gyakorlatokat az ének-zene óra bevezető, beénekléses szakaszában. Viszont néha, ritkán vagy éppen sosem használnak rezonanciafejlesztő, hangzóformálásra irányuló, hangterjedelem bővítésére irányuló, intonációs és a helyes szövegmondásra irányuló gyakorlatokat. (1. táblázat)

1. táblázat: Beéneklő gyakorlatok típusai az általános iskolai alsó tagozatos ének-zene órákon

| <b>ALSÓ TAGOZAT</b>                                | <b>MINDIG /<br/>GYAKRAN</b> | <b>NÉHA / RITKÁN</b> | <b>SOSEM</b> |
|--|-----------------------------|----------------------|--------------|
| Mozgásos gyakorlatok                               | 73 %                        | 17 %                 | 10 %         |
| Légzőgyakorlatok                                   | 53 %                        | 32 %                 | 15 %         |
| Rezonanciafejlesztő gyakorlatok                    | 6 %                         | 39%                  | 55 %         |
| Hangzóformálásra irányuló gyakorlatok              | 34 %                        | 39 %                 | 27 %         |
| Hangterjedelem bővítésére irányuló gyakorlatok     | 33 %                        | 46 %                 | 21 %         |
| Intonációs gyakorlatok                             | 40 %                        | 40 %                 | 19 %         |
| Helyes szövegmondásra irányuló gyakorlatok         | 48 %                        | 38 %                 | 14 %         |
| Homogén hangzás kialakítására irányuló gyakorlatok | 50 %                        | 23 %                 | 27 %         |

2. táblázat: Beéneklő gyakorlatok típusai az általános iskolai felső tagozatos ének-zene órákon

| <b>FELSŐ TAGOZAT</b>                               | <b>MINDIG /<br/>GYAKRAN</b> | <b>NÉHA / RITKÁN</b> | <b>SOSEM</b> |
|--|-----------------------------|----------------------|--------------|
| Mozgásos gyakorlatok                               | 17 %                        | 52 %                 | 31 %         |
| Légzőgyakorlatok                                   | 34 %                        | 42 %                 | 24 %         |
| Rezonanciafejlesztő gyakorlatok                    | 4 %                         | 48 %                 | 48%          |
| Hangzóformálásra irányuló gyakorlatok              | 43 %                        | 30 %                 | 27 %         |
| Hangterjedelem bővítésére irányuló gyakorlatok     | 48 %                        | 27 %                 | 25 %         |
| Intonációs gyakorlatok                             | 53 %                        | 26 %                 | 21 %         |
| Helyes szövegmondásra irányuló gyakorlatok         | 20 %                        | 45 %                 | 35 %         |
| Homogén hangzás kialakítására irányuló gyakorlatok | 53 %                        | 24 %                 | 23 %         |

Az online kérdőívet kitöltő és beéneklést tartó ének-zene tanárok nagyobb része a felső tagozatos ének-zene órák beéneklés részében mindig vagy gyakran (tehát rendszeresen) használ intonációs, hangzóformálásra, hangterjedelem bővítésére és a homogén hangzás kialakítására irányuló gyakorlatokat. Ugyanakkor az alsó tagozaton alkalmazottakhoz képest háttérbe szorultak, vagyis csak néha, ritkán vagy sosem kerülnek be az ének-zene óra beéneklés részébe a mozgásos gyakorlatok, légzőgyakorlatok. Ezekon kívül a rezonanciafejlesztő és a helyes szövegmondásra irányuló gyakorlatok is csak ritkán vagy sosem kerülnek elő az ének-zene órai beéneklés során. (2. táblázat)

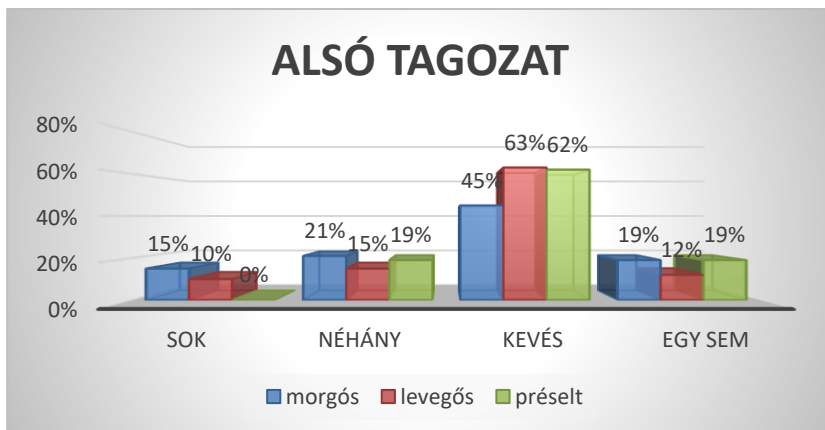
A gyermekkari próbákon a kórusvezetők sokkal nagyobb súlyt fektetnek a beéneklésre, mint az ének-zene órák keretében. A kóruspróbákon légzőgyakorlatokat, hangzóformálásra, hangterjedelem bővítésére irányuló gyakorlatokat, intonációs gyakorlatokat és a homogén hangzás kialakítására irányuló gyakorlatokat a kórusvezetők nagy része mindig vagy gyakran alkalmaz. Ami a gyermekkari próbáknál háttérbe szorul, az a mozgásos gyakorlatok, a rezonanciafejlesztő gyakorlatok és a helyes szövegmondásra irányuló gyakorlatok alkalmazása a beéneklés során. (3. táblázat)

3. táblázat: Beéneklő gyakorlatok típusai az általános iskolai gyermekkari próbákon

| <b>GYERMEKKAR</b>  | MINDIG /<br>GYAKRAN | NÉHA / RITKÁN | SOSEM |
|--|---------------------|---------------|-------|
| Mozgásos gyakorlatok                                     | 16%                 | 42%           | 42%   |
| Légzőgyakorlatok   | 56%                 | 20%           | 24%   |
| Rezonanciafejlesztő<br>gyakorlatok                       | 6%                  | 52%           | 42%   |
| Hangzóformálásra<br>irányuló gyakorlatok                 | 65%                 | 14%           | 21%   |
| Hangterjedelem<br>bővítésére irányuló<br>gyakorlatok     | 69%                 | 11%           | 20%   |
| Intonációs gyakorlatok                                   | 74%                 | 6%            | 20%   |
| Helyes szövegmondásra<br>irányuló gyakorlatok            | 23%                 | 44%           | 33%   |
| Homogén hangzás<br>kialakítására irányuló<br>gyakorlatok | 67%                 | 10%           | 23%   |

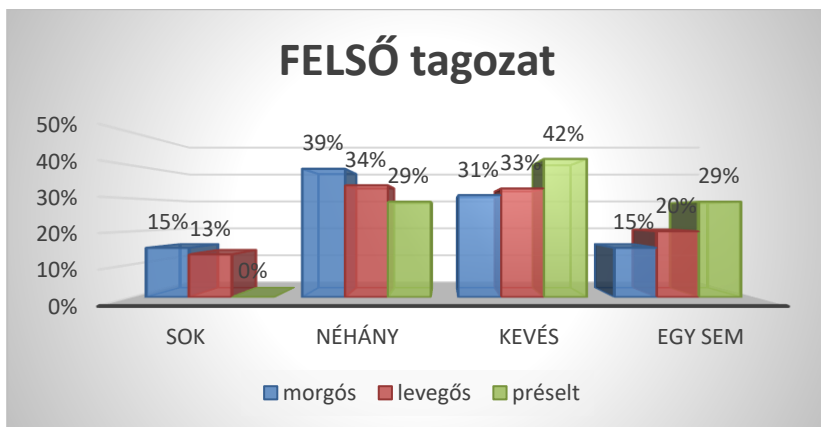
### 5.3 Énekhangképzési problémák előfordulásának gyakorisága

A megkérdezett, ének-zene tantárgyat tanító pedagógusok 15%-a szerint sok morgós van az általuk tanított alsó tagozatos osztályokban, míg 21%-a az állította, hogy néhány, 45%-a pedig azt, hogy kevés morogva éneklő diák van az osztályokban. Csupán a pedagógusok 19%-a nyilatkozta azt, hogy egyáltalán nincs morogva éneklő a diákok között. Levegősen éneklő gyermek a vizsgálatomban részt vevő pedagógusok 10%-a szerint sok, 15%-a szerint néhány, 63%-a szerint pedig kevés van egy-egy osztályban. Mindössze a tanítók/tanárok 12%-a állítja azt, hogy nincs levegős hangon éneklő tanuló az általuk tanított osztályokban. Préselt hangon éneklő diák a pedagógusok nagy része szerint csak néhány vagy kevés van osztályonként.



3. ábra: Énekhangképzési problémák gyakorisága az általános iskola alsó tagozatán

Felső tagozaton a morogva éneklő diákok száma, a megkérdezett pedagógusok 15%-a szerint sok, 39%-a szerint néhány, míg 31%-a szerint pedig kevés egy-egy osztályban. A pedagógusok 13%-a úgy véli, hogy az általuk tanított osztályokban sok tanuló énekel levegős hangon. A tanítók/tanárok nagy része szerint néhány vagy kevés azoknak a gyerekeknek a száma egy-egy osztályon belül, akik levegősen vagy préselt hangon énekelnek.



4. ábra: Énekhangképzési problémák gyakorisága az általános iskola felső tagozatán

#### 5.4 Összefüggések a beéneklés alkalmazásának gyakorisága és a gyermekeknél megjelenő énekhangképzési problémák között

Pearson korrelációs együttható számítása során szignifikáns összefüggést, kapcsolatot találtam az alsó tagozaton és a felső tagozaton egyaránt a beéneklés alkalmazásának gyakorisága és az általános iskolai osztályokban megjelenő énekhangképzési problémával rendelkező tanulók száma között.

Beéneklés gyakorisága alsó tagozaton – morgósok száma:  $r = -0,8503$   $p < 0,001$

Beéneklés gyakorisága alsó tagozaton – levegős hangon éneklők száma:

$r = -0,7569$   $p < 0,001$

Beéneklés gyakorisága alsó tagozaton – préselt hangon éneklők száma:

$r = -0,5742$   $p < 0,001$

Beéneklés gyakorisága felső tagozaton – morgósok száma:

$r = -0,7774$   $p < 0,001$

Beéneklés gyakorisága felső tagozaton – levegős hangon éneklők száma:

$r = -0,7628$   $p < 0,001$

Beéneklés gyakorisága felső tagozaton – préselt hangon éneklők száma:

$r = -0,4917$   $p < 0,01$

Ez annyit jelent, hogy ahol az ének-zene tantárgyat tanító pedagógusok mindig vagy gyakran alkalmaznak beéneklést az ének-zene órákon ott kisebb

arányban van jelen énekhangképzési hibákkal rendelkező gyermek. Ahol pedig ritkán, vagy egyáltalán nincs bemelegítés, beéneklés az ének-zene órakon, ott jóval nagyobb az énekhangképzési hibákkal rendelkező gyerekek száma egy osztályon belül.

## 6. Konklúzió

E kutatásból jól látható, hogy az ének-zene tantárgyat tanító tanítók / tanárok kisebb százaléka alkalmaz beéneklést az ének-zene órakon, de közülük is többen nem koncentrálnak a bemelegítés minden fontos összetevőjére, tényezőjére. A megfelelő, hatékony beéneklésnek mind a nyolc beéneklő gyakorlat típusát tartalmaznia kellene, ahogy ez a megfigyelésekből kiderült. Tehát szükséges lenne a pályán lévő pedagógusok továbbképzése a gyermekek énekhangképzése terén, hiszen, ha nem foglalkoznak a gyermekek énekhangjának tudatos és szakszerű fejlesztésével, akkor állandósulnak és egyre erősebben rögzülnek a rossz beidegződések és az énekhangképzési hibák. Következésképpen megállapítható, hogy a szakszerűen, jól megtervezett beéneklés feltétlenül szükséges a gyerekek helyes énekhangképzésének kialakításához

## Irodalom

- Asztalos A. (2014): A gyermekek és fiatalok hangképzése, hangképzési problémái. *Parlando*, 2.sz.
- Boone, D. R és McFarlane, S. C (1988): *The Voice and Voice Therapy*, 4th ed. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ
- Gembris, H. (2006): The development of musical abilities. In Colwell, R. (szerk.): *MENC handbook of musical cognition*, Oxford University Press, New York
- Mendes, A. P, Rothman, H. B, Sapienza, C. and Brown, W. S. (2003): Effects of vocal training on the acoustic parameters of the singing voice. *Journal of Voice*, vol. 17(4), 529-543.
- Ringel, L, Daniloff, R és Horii, Y. (1987): Voice frequency change in singers and non-singers. *Journal of Voice*, vol. 1, 234-239.
- Smith, B, Sataloff, R. T. (2006): *Choral Pedagogy*. Singular Publishing Group, San Diego, CA
- Turmezeyné Heller E és Balogh L. (2009): *Zenei tehetséggondozás és képességfejlesztés*. Kocka Kör, Debrecen
- Verdolini, K, Druker, D. G, Palmer, M és Samawi, H. (1988): Laryngeal adduction in resonant voice. *Journal of Voice*, vol. 12. 315-327.

## **ZENEKARI NEVELÉSI TEVÉKENYSÉG**

A tanulmány a Budapesti Fesztiválzenekar (BFZ) zenei nevelési küldetésének bemutatására vállalkozik, mintát adva gyakorló és leendő zenepedagógusoknak a zenei nevelés extrakurikuláris, lehetséges és mára szükségszerű útjáról. A BFZ nevelési tevékenysége nem csak az oktatási intézményekben eltöltött időszakra irányul, hanem élethosszig tartó nevelést valósít meg. Ebből következik, hogy a BFZ-edukáció sok esetben az oktatási intézményen kívül megvalósuló zenei edukációs tevékenység, azonban érdemes bemutatni azt az utat, módszert, formát, amellyel eljut az iskolák falain belülről is.

Zenekari nevelési tevékenységről szólva nem lehet megkerülni Leonard Bernstein legendás Young People's Concerts (Hangversenyek fiataloknak) koncertjeit, amelyet a világ leghosszabban futó zenei edukációs sorozataként tartanak számon. Bernstein a New York-i Filharmonikusok vezetőjeként új szintre emelte a programot; 1958 és 1972 között 53 alkalommal állt a New York-iak élén ezeken a koncerteken legtöbbször a Carnegie Hall-ban és a Lincoln Center-ben. A CBS televíziós társaságot a programba bevonva (1958-ban volt az első élő televíziós koncertközvetítés a Lincoln Center Avery Fisher Hall-jából) 40 országban szülők százezrei ültették le gyermekeiket a televízió képernyőire, át inspirálva a zenészeket és zenekedvelőket.

Mára egyre több hazai zenei intézmény próbál saját nevelési programmal eljutni a közönséghez, illetve közönséghez jutni. A hazai hangversenypedagógiai gyakorlatból érdemes kiemelni Lukin László művészetközvetítő munkáját, aki 1954-től haláláig vezette az Országos Filharmonia ifjúsági hangversenyeit. A koncertpedagógia magyar nyelvű szakirodalmát áttekintve leginkább az elmúlt egy évtizedben keletkezett munkákat találunk. Ezek közül a legjelentősebb Kőrmendy Zsoltnak, a Zeneakadémia oktatójának PhD értekezése, aki disszertációjában a MŰPA munkatársaként a hangversenypedagógiában szerzett tapasztalatait dolgozta fel.

Feltehető a kérdés, hogy egy-egy ilyen edukációs program implementációjában milyen célok vezetnek az egyes intézményeket (zenei együtteseket, hangverseny-szervező és -befogadó központokat). Zenei intézmények nevelési program-koordinátorait kérdezve elmondható, hogy 10-15 éves távlatban egyértelműen nevelési célok állnak a középpontban. Egészen hosszú távon azonban gazdasági érdekek is bekapcsolódnak, hiszen ezen intézmények saját, jövőbeli közönségüket, jegyvásárlóikat nevelik fel programjukkal.

„A hangversenyre járás része a befogadóvá válásnak, a közönséggé szocializálódásnak” (Körmeny 2015, 127.o.). A potenciális koncertlátogató közönség bizonyos rétegeinek a koncerthelyzethez való ambivalens viszonya abból is adódik, hogy ez a szocializációs folyamat a megfelelő életkorban nem megy végbe (Retkes és Várkonyi 2010). A klasszikus zenei koncertek közönségének drasztikus mértékben történő fogyása, a közönség számának csökkenése és öregedésének megállítása, a trend megváltoztatása a koncertpedagógia legaktuálisabb feladatkörébe tartozik. A zenei intézmények nevelési funkciója egyre inkább kiterjed, ami a közvetítés új eszközeit, technikáját követeli meg. A Budapesti Fesztiválzenekar szinte az együttes alapításával egy időben (1983) felismerte e terület fontosságát, így az elmúlt három évtizedben a zenekar a közoktatási és felsőoktatási intézményekkel szisztematikus, jól működő együttműködésekkel alakított ki. Mindez rimel Kodálynak a kisgyermeknek nyújtandó zenei élmények és tapasztalatok minőségi kritériumairól szóló gondolataira (Kodály, 1982). A Fesztiválzenekar edukációs stratégiájának fontos eleme a körülmények vonzóvá tétele, a zenével való találkozás kötetlenebb helyszíneinek megtalálása, alkalmazkodva a fiatalok életritmusához. A zenekar művészei hamar felismerték ennek a feladatnak a fontosságát és a benne rejlő művészi-nevelési kihívás szépségét. A nevelési program új elemeit sok esetben a muzsikuskok maguk találják ki, illetve dolgozzák fel a szerzett tapasztalatokat, beépítve azokat a fiatalokkal való közvetkező találkozásba. A zenekar a célközönség életkorának figyelembevételével alakítja ki a befogadás élményszerűségét fokozó, a zenei élmény komplexitásához hozzájáruló zenei nevelési stratégiáját. A következö rész a BFZ nevelési moduljaiból emel ki fontos elemeket.

2019-ben ötödik alkalommal kerül megrendezésre a TérTáncKoncert. A program nemcsak zenéről és táncról szól, hanem a nevelési stratégia legföbör iránya az elfogadás, a tolerancia. A kezdeményezés főszereplöje minden évben az az ötszáz gyerek – gyakran az ország leghátrányosabb régióiból érkezve – , akik a budapesti Hősök terén együtt táncolnak a zenekar játékára. A nagyszabású, ingyenes szabadtéri koncertekben részt vevö iskolák partnerek abban, hogy minél több roma es nem roma, hátrányos helyzetü és szerencsésebb sorsü gyerek táncoljon együtt. A fellépök regionális központokban hónapokon át dolgoznak a heti próbákön táncpedagógusok és a zenekar művészeinek irányításával. A bekapcsolódó közösségek összekovácsolása, a szociális kompetenciáik erősítése a cél. Az ilyen együttes jelenlét idézi elő a közösségben azt az állapotot, amit Émile Durkheim (2003) francia szociológus „kollektív pezsgés”-nek nevez, az az érzés, hogy az ember egy konkrét, valóban létező csoporthoz tartozik. Az eredmények megerősítik, hogy a zene képes különleges kapcsolatot építeni az emberek között nemtöl, társadalmi

helyzettől, etnikai hovatartozástól függetlenül. A TérTáncKoncert összefogásra és egymás iránti nyitottságra, odafigyelésre tanít.

„A fiatalok szeretik a klasszikus zenét, de olyan környezetre van szükségük, ahol együtt vannak, olyan időpontra, amikor a szülők alszanak és ők ébren vannak” (Fischer, 2017). A koncerttermek hűvös eleganciáját maga mögött hagyva a BFZ itt egy-egy nagyzenekari koncert újra csomagolásával, éjjel fél 12-kor a budapesti Várkert Bazárban az ifjú felnőttek éjszakai életet élő közösségéhez szól. Azokhoz, akik nyitottak, szeretnek szokatlan körülmények között ismerkedni a művészetekkel. Szokatlan, hiszen a közönség itt babzsákokon ülve vagy fekvé a zenekarban foglal helyet; teljesen új perspektívából, egyedi akusztikai viszonyok között, a zenészek közvetlen közelében, ott, ahol a hangszerek egy karnyújtásnyira vannak. A zenekar művészeinek is óriási élmény ez, hiszen a játékmód egészen megváltozik azáltal, hogy a közönség nem ritkán 30-40 cm-re van a muzsikussal hangszertől, így annak minden apró reakciója érződik, a mosolyuktól az ujjak ritmikus dobolásán át az ásításukig. Közben a hallgatóság rövid, értő, szórakoztató műismertetést kap a karmestertől, egy-egy muzsikustól. A Midnight Music koncertek éjjel fél 2-kor rendszerint úgy érnek véget, hogy a közönség nem akar hazamenni. Kijelenthető, hogy a BFZ egyik legnépszerűbb közönségnevelési formája ez.

Komplex, audiovizuális művészeti területtel, a filmmel keresi a kapcsolatot az az edukációs modul, amelyben „Lásd, amit hallasz!” címmel az általános- és középiskolások (12-19 éves korosztály) a BFZ által megadott és játszott zeneműre, vagy annak tételére bármely technikával készített rövid filmmel készülnek. A résztvevők feladata a zenei folyamatot nyomon követő forgatókönyv megírása, majd annak eljátszása, az operatőri és vágási munkák elvégzése. A cél azon gondolatok, érzések, inspirációk megjelenítése, amelyeket a zene ébresztett a diákokban. Jelentős filmes zsűri bírálja el az alkotásokat, amelyben olyan alkotói nevek találhatók, mint Jankovics Marcell, Jancsó Miklós, Enyedi Ildikó vagy Mundruczó Kornél. Az ő döntésük alapján a legsikeresebb alkotásokat a Művészetek Palotája Bartók Béla Nemzeti Hangversenyteremben rendezett gálaesten mutatják be.

A BFZ repertoárján évek óta szerepelnek ifjúsági operák, amelyeket a hangversenytermi bemutatót követően a zenekar vidéki és budapesti iskolákba – így több ezer fiatalnak – visz el ingyen. Ezek a produkciók nemcsak gyerekeknek szólnak, de sokszor ők maguk is szerepelnek az operákban, így a közönség soraiban ülő fiatalok sokkal könnyebben azonosulnak a darabokkal (Tossenberger, 2017). A művek kiválasztásában fontos szempont a tanulásosság és értelmezésének hangsúlyos szerepe. Maga a repertoár is különleges ebben a kontextusban: Viktor Ullman *Atlantisz császára*, Hans Krása *Brundibárja*, Kurt Weill *Aki igent mondja*, Benjamin Britten *Noé bárkája*

mind olyan pedagógia példázattal bírnak, amelyek a diákok gondolkodásmódját ritkán érintett területekre viszik el.

Egyik legrégebbi edukációs program a Kakaókoncert-sorozat, amely „családias hangulatú, mesélős és a zenével barátkoztató hétfői délutánokat ígér”<sup>1</sup> az 5-12 éveseknek és természetesen szüleik, nagyszüleik számára. 3-4 perces szóló- illetve kamaraprodukciókkal a zenekar vezetője, illetve egy-egy muzsikus „humorral és lelkesedéssel vezeti be az óvodás-kisiskolás közönséget a hangszerek világába, a zenehallgatási szokásokba”.<sup>2</sup> A Magyarországon élő külföldi kisgyermek angol nyelvű Kakaókoncerteken vehetnek részt, illetve a zenekar külön Kakaókoncerteket tart autizmussal élő gyermekek számára, akiknél a zene társas interakcióikban betöltött szerepét számos kutatás igazolta (Kim, Wigram és Gold, 2009). Mindez egybevág Fischer Iván zeneigazgató gondolataival: „Azt a gyereket, aki szavakkal nehezen fejezi ki magát, zenével el lehet érni, mert az ő érzéseit ugyanolyanok, mint akármelyik másik ember érzései” (Belinszky, 2015).

A zenekar művészei már aktívan muzsikáló fiatalokat keresnek fel iskolákban „A BFZ bekopog!” modulban, amelyben mesterkurzusokat adnak nekik, további inspirációt adva a hangszerjátékukhoz. De a BFZ-hez is bekopognak a gyerekek (8–18), hiszen egy-egy próbálátogatás kiváló alkalom arra, hogy a partneriskolák diákjai belelássanak egy szimfonikus zenekar működésébe, részesei legyenek a zenei részletek kidolgozásának, ellessék a műhelytitkokat.

Nem csak az iskolás és egyetemista korosztály zenével való tanulási igényeinek kialakulását, optimalizálásának elősegítését célozza a BFZ edukációs programja, hanem szeretné elérni idős korban e tanulási igény szint fennmaradásának gondozását is. Évente tucatnyi alkalommal idősek otthonába el látogatva a BFZ kamarazenei formációi olyan rétegek számára teszik elérhetővé a zenével való találkozást, akiknek ez nem, vagy csak komoly erőfeszítések árán sikerülne.

A tanulási kulcskompetencia fejlődésének elősegítését teszik akkor is, amikor büntetés-végrehajtási intézményekben, börtönökben játszanak, alkalmazkodva egy-egy ilyen intézmény sajátos környezeti feltételeihez. A zene itt a büntetés-végrehajtási korrekciós pedagógia eszköze. A nevelési tevékenység a büntetés-végrehajtásban nem cél, hanem csak eszköz, a zene tehát a bűnelkövetők életfelfogásának, gondolkodásmódjának, érték- és motivációs rendszerük megváltoztatásának egyik fontos eszköze.

---

<sup>1</sup> <https://www.bfz.hu/kakaokonzertek>

<sup>2</sup> i.h.

Az együttes zenei nevelési stratégiája az előadó nevelését is célul tűzi. A BFZ nem csak saját közönségének kinevelését, hanem saját muzsikus utánpótlásának egyedi módját valósítja meg immár három évtizede. Az 1980-as évek végén ösztöndíjas rendszert hozott létre, amely lehetőséget nyújtott tehetséges és a legmagasabb nivójú zenekari játék iránt elkötelezett fiatal hangszereseknek, végzős egyetemi hallgatóknak, hogy – rendkívül magas felvételi követelmények teljesítése után – a BFZ ösztöndíjas tagjaként vegyenek részt az együttes produkcióiban. Ez nem a zenei együtteseknél (zenekaroknál, operaházaknál) azóta bevett gyakorlatot jelentette, amely sok esetben a hiányzó, kisebb szolamok eljárásait, eléneklését igyekszik megoldani a legkisebb anyagi ráfordítással. Ebben az esetben az ösztöndíjasok teljes értékű tagjai lettek a zenekarnak, akik zenekari tutoruk/tanáruk útmutatásait követve vettek részt a közös muzsikálásban és egy-két évad elteltével a zenekar hivatalos tagjaivá váltak. E munkának az első lépése talán az a kezdeményezés, amikor egy-egy zenekari műsor részletébe (például egy Beethoven-szimfónia tételbe) beülhetnek fiatal muzsikusok, zeneművészeti szakközépiskolások, zeneakadémisták, és egy előadás alatt megtapasztalhatják a BFZ-vel együtt muzsikálás élményét.

Számos tanulmány és szakmai vélemény tekint az éneklésre, mint minden zenei tevékenység kiindulópontjára. A BFZ muzsikusainak zenei nevelése, a tudásigény fennmaradásának gondozása irányába tett nagyon fontos lépés az, hogy a zenekari muzsikusok, vagyis hangszeresek a BFZ kórusaként rendszeresen nagyzenekari hangversenyek hivatalos és ráadás műsorszámáiban lépnek fel, illetve operaprodukciók énekkari közreműködői. Mindez a zenekari muzsikusok énektudásának folyamatos fejlesztését igényli, így mindennapi gyakorlat, hogy a nagyzenekari tutti próbák rendszeresen beénekléssel, illetve kóruspróbával kezdődnek.

Az említett tudásigény fennmaradásában, gondozásában másik jelentős kezdeményezés a Végh Sándor-verseny. A nagy kamarazenei elnevezett megmérettetésben a BFZ művészei versenyművekkel készülnek, melyek legjobbját – jelentős nemzetközi szakmai zsűri döntése alapján – a következő évad egy nagyzenekari hangversenyén adhatnak elő. A folyamatos kontroll és magas szakmai színvonal megőrzésének is egyik eszköze, hogy a BFZ próbái online közvetítésben követhetők.

Az tanulmányban vázolt edukációs stratégia egyfajta válasz lehet korunk zeneoktatási kihívásaira. A zenei nevelés bemutatott extrakurikuláris útja mára szükségyszerűség, amelynek föltétlenül helye van a zenepedagógusok eszköztárában. Sir Simon Rattle szavai zenekarának – a Berlini Filharmonikus Zenekar – muzsikusaihoz szóltak, de mára a zenekarok edukációs tevé-

kenységének irányvonalát is meghatározzák: „You’ve been fantastic high priests but you now have to be evangelists as well” (Jeal, 2017). (Fantasztikus főpapok vagytok, de ezentúl evangélistáknak is kell lennetek!)

## Felhasznált irodalom

Belinszky A.: *Hogyan segíthet a zene? – egy autizmusbarát koncert tapasztalatai*, [www.playliszt.reblog.hu/egy-autizmusbarat-koncert-tapasztalatai](http://www.playliszt.reblog.hu/egy-autizmusbarat-koncert-tapasztalatai) (2019.02.10.)

Durkheim, É.: *A vallási élet elemi formái*. L/Harmattan, Budapest, 2003

Fischer I.: *Midnight Music*. <https://www.bfz.hu/videos/35277>, 2017 (2019.02.10.)

Jeal, E.: *Simon Rattle: ‘I would have been wary about taking the job had I known about Brexit’*.

<https://www.theguardian.com/music/2017/aug/04/simon-rattle-interview-london-symphony-orchestra-brexit> (2019.02.10.)

Kim, J., Wigram, T. és Gold, C.: Emotional, motivational and interpersonal responsiveness of children with autism in improvisational music therapy, *Autism*, 13/4, 2009, p. 389–409

Kodály Z.: *Visszatekintés II*. Zeneműkiadó, Budapest, 1982

Körmendy Zs.: *Koncertpedagógia. A befogadóvá nevelés alternatív útja*. PhD értekezés. Eötvös Loránd Tudományegyetem Neveléstudományi Doktori Iskola, 2015

Retkes A. és Várkonyi T. (szerk.): *Zene, művészet, piac, fogyasztás – NKA kutatások*

5. Kultindex, Budapest, 2010

Tossenberger A. (szerk.): „Éljük át az örömet!” A Budapesti Fesztiválzenekar 2017/2018-as évadának műsorfüzete. Budapesti Fesztiválzenekar Alapítvány, Budapest, 2017

<https://www.bfz.hu/kakaokoncertek> (2019.02.10.)

## Boros-Konrád Erzsébet<sup>1</sup>

### MAX (MIKSA, MIHÁLY) EISIKOVITS JELENTŐSÉGE ROMÁNIA ZENEI ÉLETÉBEN

Eisikovits Miksa (1908. október 8. Balázsfalva – 1983. január 13. Kolozsvár) zenei tanulmányait a kolozsvári *Magyar Zenekonzervatóriumban* fejezte be 1928-ban, majd 1933-ban, ugyancsak Kolozsváron, a *Jogi Karon* is diplomát szerzett.

Nevét a romániai magyarság zenei életébe zenésznemzedékek tanáraként írta be, 1935-1946 között a temesvári *Zsidó Gimnázium*, 1946-1950 között pedig a kolozsvári *Magyar Művészeti Intézet* tanáraként. Kolozsváron 1948-ban megalapítja és 1950-ig igazgatja a *Magyar Operát*. A Magyar Művészeti Intézet zenei tagozata 1950-ben, a román testvérintézettel való egyesülés után *George Dima Zenekonzervatórium* néven egyetemi fokozatot nyer, melynek 1950-1953 között Max Eisikovits első igazgatója és megalakulásától 1973-ig összehangzattan és ellenponttan tanára. Ezen tevékenysége mellett tudományos konferenciák résztvevője, leckehangversenyek és rádióműsorok szerkesztője.

Tevékenysége elismeréseként 1954-ben a *Munka Érdemrend III. fokozatával*, 1957-ben a *Román Népköztársaság Állami Díjával*, 1969-ben a *Kulturális Érdemrend II. fokozatával* tüntették ki.

Zeneszerzői munkássága felöleli a nagyzenekari (*Régi erdélyi táncok* – 1956, *Tavaszi a Kárpátokban* – 1959), vokál-szimfonikus (*Békekantáta* Salamon Ernő verseire – 1949, *Inima bătrânului Vezuv* Mihai Beniuc verseire – 1960), opera, kórus, a hangszeres és vokális kamarazene műfajait.

Líraiságát megjelenítő operái közül az *Aranykorszó* című daljáték, Szabó Imre szövegére, a fasizmus németországi uralomra jutása után a nemzetiségek egyenlőségét és testvériségét hirdette (1935). Ezzel szemben a pátosztól, nagy feszültségektől, drámai konfliktusoktól mentes két gyermekoperáját, *A kecske meséje* című meseoperát Bartalis János és Ilie Balea szövegkönyvére Samuil Marșak meséje nyomán (1953) és *A csalafinta kút* című állatmeseoperát Marton Lili szövegére (1960) dallamosság, érzelmi kiegyensúlyozottság jellemzi.

Kórusművei Mihai Beniuc verseinek megzenésítései (*Vulturul răzibunării* kórusköltemény – 1949); *20 kórusmű egyenmű karra* – 1956, *Kórusművek gyermekkarra* – 1968; *A capella órák és madrigálok* – 1965; *Bobálna* –

---

<sup>1</sup> Dr. Boros-Konrád Erzsébet egyetemi docens, Nagyvárad (Ro), konradkati13@yahoo.com

1970, *Falusi requiem* – 1971, *Bölcsődal két hangra* – 1976, *Egynemű kórusművek népi szövegre* – 1977.

Kamarazene művei zongorára: *15 Miniatúr máramarosi témákra* (1934); *Két hasszid tánc* (1935); *Rondó* (1940); *Szvit* (1940); *10 Miniatúr zongorára* (1945); *Zongoraszvit* (1954); *30 kis zongoramű* (1956); *Régi erdélyi táncok* (1950); *Elfeledett máramarosi dalok* (1969); *Epigrammák* (1969); *Lendület* (1977); *3 miniatúr zongorára* (1978). Kamaraművek hegedű és zongorára: *Román táncszvit* (1955); *3 Miniatúr zongorára* (1978). Kamaraművek gordonkára és zongorára: *Hasszid rapszódia* (1941); *Két kép* (1969). Vokális kamarazene-művei: *Dalok* Ady Endre, Szentimrei Jenő, József Attila, Szabó Lőrinc, Balázs Béla, Brassai Viktor, Radnóti Miklós, Salamon Ernő, Anavi Ádám, Horváth Imre, Weöres Sándor, Kányádi Sándor, Mihai Beniuc, Lucian Blaga, Zaharia Stancu, Tudor Arghezi, Marin Sorescu, Ion Pillat, Emil Isac, Nina Cassian verseire; *Elnémult dalok* 20 máramarosi zsidó népdal feldolgozása.

Tanári tevékenységét zenetudományi írásai fémjelzik: *Modern zenei elemek és aspektusok előfutárai Gesualdo di Venosa műveiben* (Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo di Venosa) – 1965; *Bach zenei nyelvezetének elemei a XX. század első felének zenéje tükrében* (Elemente ale limbajului muzical bachian în lumina muzicii din prima parte a secolului XX) – 1966; *A Renaissance vokális polifóniája. Palestrina stílusa* (Polifonia vocală a Renașterii. Stilul palestrinian) – 1966; *Adalékok J. S. Bach diszszonanciáinak elemzéséhez* (Contribuții la studiul tratării disonanței în creația lui J. S. Bach) és *A Barokk polifóniája* (Polifonia Barocului) *I.* – 1969; *A Barokk polifóniája* (Polifonia Barocului) *II.* – 1973; *Adalékok egyes stílus-elemek eredetéhez Bartók Béla műveiben* (Contribuții la geneza unor elemente de stil în creația lui Béla Bartók) – 1976; *Bevezetés a XX. század vokális polifóniájába* (Introducere în polifonia vocală a secolului XX) – 1976.

Műveiben egyedi módon fonódnak össze a magyar, román és zsidó népzenei hagyományok. Diatonikus szövésű dallamosság, ritmusgazdagság, polifon szerkesztésmód, a népzene szellemében fogant zenei témák plaszticitása jellemzi alkotásait. Stílusán Bartók és Kodály hatása érződik (gyermekeknek írt kórusművein és népdalfeldolgozásain), valamint a zsidó népzene hatása (egyes dalaiban). Lírai alkotásaiban (két meseoperájában) hol az *arioso* ének-lésmód, hol az *énekbeszéd* (Sprechgesang) uralkodik, a szöveg költői mondanivalójának függvényében. „Eisikovits [...] Bartók eszmevilágának hatására a népzeneben a műzene megújításának eszközt látta, az expresszionizmus túlzott egyénieskedésének ellenszerét. [...] Keresve a dallam elsődlegességét, Eisikovits számos esetben előtérbe helyez pentaton és prepentaton szerkezeteket, hol – a dallamból származtatott – modális harmóniafüzést, hol

összetettebb formai szerkezeteket használva, melyeket diszsonáns jellegű distancia vagy bitonális hangszerkezetekkel színez.” (Vancea, 1978, 132)

Az 1938-39-es máramarosi gyűjtéséről és a zsidó dalok feldolgozásáról Eisikovits így vall: „Ki sejtette volna, hogy a ceruzával lejegyzett dalok a fasiszta apokalipszis előtti utolsó és egyetlen fennmaradó népzenei csokra lesz a máramarosi hasszidoknak. [...] A zeneileg legjellemzőbb – és értéke-  
sebb része e folklóranyagnak a valláshoz kötődik. A különféle változatokban ismeretes *nisach*-ok mellett a *sölösidesz*-hez, az *am-tish*-hez és egyéb ünne-  
pekhez kötődő dallamok képezik e repertórium nagy részét. [...] A dallam  
magában, szöveg nélkül, könnyebben és szabadabban száll az ég felé.”

## Rongyszőnyeg

A dalciklus Weöres Sándor *Rongyszőnyeg (Dalok, epigrammák, ütem-próbák, vázlatok, töredékek)* című, 160 versből álló ciklusából készült válogatás megzenésítése. A cím mindkét esetben a sokszínűsége, az egyes darabok egymástól független egymásutánjára utal.

Weöres Sándor (1913-1989) a modern magyar líra nagyhatású egyéni-  
sége. Az egyéni harmónia kialakítását, mint vérbeli lírikus a vers erejével óhajtja elősegíteni, hol meghökkenéssel, hol játékosággal (gyermekversek),  
vagy az élet és halál határát szürrealista módon összemosó balladás hangvé-  
telletel. Weöres Sándornál a vers önálló zenekaraktert vesz fel, a tartalmi poli-  
fónia hangulati többszólamúsághoz vezet. De gyakran nyúl vissza a hagyó-  
mányos népi ritmushoz, nyelvhez, látásmódhoz, szívesen ötvözi a naivat a  
modernnel – éppen a *Rongyszőnyeg* ciklusban (1940). Filozófiája emberben  
és jelenségben az irracionálist kutatja. Etikája sajátos: a jót és rosszat szétvá-  
laszthatatlanul, összemosódónak ábrázolja. Az érzékelhető valóságot csak  
széttörtségében, viszonylagosságában fogadja el és verseli meg.

Eisikovits dalciklusa 7 dalból áll, melyeket tempójelzésük választ el egy-  
mástól.

### 1, *Moderato* – Ó! ha cinke lennék

A verset – a paraszti népdalhoz hasonlóan – népies ritmus, variációs is-  
métlés, a versszakok felépítésének párhuzamossága jellemzi. A három sza-  
kasz címszava: *cinke, szellő, csillag* a vers pillérét képezi. A párhuzamosság  
jelen van: a vágy megfogalmazásának grammatikai formájában, a feltételes  
módban (*lennék, volnék, bújnék*); az akusztikai elemek használatában, ugyan-  
csak feltételes módban (*énekelnék, sírdogálnék, elcsitulnék*); a mindenséget  
idéző szinesztéziák érzék-mezőinek (folyékony halmazállapot, látás, hallás)  
párhuzamában (*hőmpölygő sugár, fehér holdsütés, csillag...sárga fényem*);  
jelentésstanilag az állandóságot az *anyám* visszatérő motívum rokonítja.

A vers három szakaszához igazodva a dal „Bar” (AAB) formájú, egy ütem bevezetővel, két, illetve egy ütem átvezetéssel a szakaszok között és két ütem utójátékkal. Az énekszólam, egyszerűsége és dallamfordulatai révén – a bartóki modellhez hasonlóan – a népdal szellemében fogant melódia. A négysoros szakaszok közül az első kettő azonos (Stollen, Stollen), a harmadik szakasz (Abgesang) minden dallamsora az előzőek megfelelő sorainak rák megfordítása.

Hangrendszere (*esz* állandó előjegyzéssel) két szűkített kvintig terjedő moll pentachordból tevődik össze: *á-h-c-d-esz* és *d-esz-f-g-asz*(=*gisz*). Az egyes dallamsorok hangjai megegyeznek a kíséretben használt hangokkal, melyek szekundokba rendeződve mintegy fészekszerűen (vagy bő kabátként) körülölelik az énekelt dallam hangjait (cinkéit, szellőjét). A triolás menetű szekundok vertikális és lineáris rendeződése 3 és 4 hangú clusterek kialakulásához vezet (1. kottapélda, 5-6 ütem), hogy majd *h-esz-g-h* distancia-modellekké oldódjanak a szakaszok közötti átvezető ütemekben.

A kíséret triolás ringása is a fészek puha ringatását sugallja (*elcsitulnék jó anyám ölében*); az oktávugrások a madárfiókák éles csivitelését festik meg; míg az utolsó dallamsor (*anyám nélkül mindig sírdogálnék*) hiányos szeptim akkordjai fölött ritkuló és kontratimpben jelentkező triolák a sírásba belealvó gyermeket (madárfiókát) elevenítik meg. Az utójáték két üteme, a bartóki tercépítkezést idéző *h-esz-f-á* és a *c-gesz-b-d* akkordok átvezetnek a következő dal kíséretének distancia-modelljeihez.

## 2, *Andantino* – Aludj, aludj

A vers négysoros altatódal. Az előző vershez hasonlóan itt is jelen van: a szinesztéziák érzékmezőinek párhuzama (*új tej – ízlelő, a szélben a sürgönypóznák dúdolnak* – tapintó és auditív, *alma – ízlelő és látó, hársfa illatozzon* – szagló érzékterületre hatnak); az akusztikai elemek párhuzama összeszemosódik és hangmetafórát eredményez (*alma, álom* – ugyanazok a hangok vannak mindkettőben).

Az altatódal dallama az A<sup>5</sup>A<sup>5</sup>AA szerkezetű félhang nélküli pentaton népdalra emlékeztet, két ütem bevezetővel és négy ütem utójátékkal. Dallamsorainak mindegyike öt ütemből és egy ütem átvezetésből áll. Az első két A<sup>5</sup> sor első két ütemében (amint a bevezetőben is) a kíséret egyenes negyedmozgása a bölcsődalok monoton ringását hozza; de a bölcső ringását sugallja a zongorakíséret unisono (*d-c*) kisszeptim-kereten belül történő – hol azonos, hol ellentétes irányú – distancia-modellek váltakozása is: *d-gesz-b* majd *d-g-b-d+c-é-gisz-c*. A harmadik és negyedik ütemében a kisszeptim keretben a distancia-modelleket a *d-f-á* és *esz-g-b* akkordok ringása váltja fel; végül a verssorok ötödik és hatodik ütemében az unisono *d-desz-c-h* kromatikus le-

hajlás hoz megnyugvást. A tiszta kvinttel lentebb levő két A sor első két ütemének unisono *g-f* keretében a *g-cesz-esz* és *á-cisz-f* distancia-modelljei váltakoznak, harmadik és negyedik ütemében a *g-b-d* és *asz-c-esz* akkordok, ötödik és hatodik ütemében *g-gesz-f-é* kromatikus lehajlás található. Az utójátékban a bevezető augmentált változatával találkozunk: első két ütemében a bevezető distancia-modelljei ismétlődnek meg egy oktávval mélyebben, majd az utolsó kettőben a kezdeti magasságban, a két kéz unisono *d-f-á-c* akkordja „oldódik” a szimultán megszólaló *d-gesz-b-d+c-é-gisz-c* clusterré (2. kottapélda, 21-30 ütem).

3, *Rubato* – Sej, elaludtam

A vers népies jellegét az első, második és negyedik szakaszok szövegismétlései és a harmadik szakaszbeli párhuzamok eredményezik (*liliomszál* és a kedves jelképe, *az én rózsám*; majd *levenni* és *tűzni* között).

A vers érdekessége dinamizmusában rejlik: az első két szakasz statikus, egy-egy állókép:

...*elaludtam állóvíz partján* és

...*álmomban nőtt liliomszál*.

A harmadik szakasz a legdinamikusabb, ébrenlétben *az én rózsámat kéne csókolni*; az utolsó szakaszt a költő újra immobilizálja: *ellankadok, ...bágyadok, ...meghalok*. E szakasz dinamizmusát a szerelem – halál szürrealista módon összerosott ellentéte eredményezi.

A zenei megfogalmazásban a népiességet a négy szakasz során a tempójelzésben is feltüntetett kötetlen ritmus képviseli.

A hangszeres bevezető és az énekszólam *rubato*-s motívumai egyaránt tükrözik a szöveg fél verssorokba való rendeződését. A vers szövegismétléseit ereszkező szekvenciájú motívumismétlések hangsúlyozzák az első, második és negyedik szakaszban (*sej, elaludtam; nőtt liliomszál; lassan bágyadok*). A folyamatos felépítésű verssoroknál azonban a zene is lineáris folytonosságot mutat, a második és harmadik szakaszban (*Füvön fektemben ...; le kéne venni ...*).

Az első szakasz statikus jellegét a *rubato* motívum folyamatos jelenléte határozza meg; a második szakaszét a 12/8 és 9/8-os ütemek jelzik és a kíséret álló hypermoll (Lendvai szerint Bartók szerelmi Leitmotivuma) akkordjai (*d-f-á-cisz, c-esz-g-h*) erősítik meg. A szövegismétlés az ének-és zongoraszólamban egész hanggal lentebb való szekventálásban nyilvánul meg, mely ereszkedés a szöveg híján is folytatódik a zongorán. Ezáltal az álló hypermoll akkord azonban, *gisz-d-fisz-b* átvezetéssel, *fisz-b-d-fisz-b-d* distancia-modellé oldódik, fölötte *b-cisz-d-fisz-gisz* figurációval.

A harmadik versszak dinamizmusát a 6/8-os ütemű zenei megfogalmazás és a *Poco più animato* tempójelzés biztosítja. A balkéz üres oktávokkal ereszkedik (*esz-desz-c-b-asz*) a súlyos egységeken, miközben a jobbkez kont-ratimpjei fokozatosan jutnak el a 2:3 modelltől a 2:5, 2:3:3, 2:3:2:5 arányokra tágult clusterekig (3. kottapélda, 15-22 ütem). *Allargando*-nál a vers és a dal egyaránt eljut az affektív és zenei csúcspontra *tenuto*-s, unisono dallamával. A visszatérő rubato képletek az utolsó, negyedik versszak hangulatát előlegezik; a harmadik szakasz az akusztikus hangsor elemeiből származó, egész ütemnyi *c-é-fisz-b* tercépítménnyé merevedik.

A negyedik versszak immobilitása az énekszólam szűkített kvint (=bővített kvart) hangterjedelmű ereszkedő szekventálásában jut el a végső megnyugváshoz. A kíséret a *c-é-fisz-b* tercépítménnyel szekventál szekundonként lefele, hogy a *holnap meghalok* utolsó szövegsor után a *f-asz-c-é* hypermoll akkord átvezetésével a végső, *gesz-asz-b-c* szekundépítménnyé zsugorodjon. Ezen utolsó szakasz nyugalmát csak az ütemek utolsó egységén felvillanó rubato motívum zavarja meg.

4, *Con moto* – Ó! ne vidd el a két szemeddel...

Keretes vers: az első tiltás megismétlődik a vers végén: *Ó! ne vidd el a két szemeddel a napsugarat*. A tiltó, tagadó formák dominálnak: *...ne vidd, ...ne menj, ...nem himbál, ...nem száll, ...nem arat*.

A kedves szeme a nap metaforája. A sok tiltás oka a napsugár – sötétség ellentét elkerülése.

Az énekszólam pentaton hangrendszerű, az első és negyedik *h*-mi végű, a második *e*-la, a harmadik pedig *g*-do végű pentaton dallam.

A kíséret rakétaszerűen magasba törő, utolsó hangjával visszahajló, harmincketted-futamai a nap fényének vibrálását, a rezgő levegőt elevenítik meg és tonalitásukban az énekelt dallamsor pentaton centrumához igazodnak (4. kottapélda, 1-3 ütem).

5, *Andantino* – Bibiccsibe alszik

A vers bár altatódal, Weöres sajátos lírájának megfelelően két szinten mozog: az üldözött költői ÉN az alvó bibiccsibét hívja segítségül.

A zenei megfogalmazásban az énekszólam *e*-la végű pentaton dallam. A kíséret ezzel szemben a két kéz szólamának egyenletes, ellentétes mozgásával *a* hypermollá egészíti ki a hangrendszert (5. kottapélda, 1-4 ütem). Az ereszkedő szekventálással az altatódal végére a kíséret is végigjárja a pentaton dallamot.

6, *Allegretto scherzando* – Táncol a hold

Megszemélyesítés szolgál a vers alapjául: a fehér ingben táncoló hold a fehér inges lány. Az éjszaka titkos hangulatát árasztó *kékes fény* és az óra *tik-tak*-ja sugallják a hold – lány képének egymásba villanását az utolsó verssorban.

A népdalokban gyakori párhuzamok itt is jelen vannak: *hold – lány*; a megszólításokban: *ne szólj ablak! – ne szólj lány!*

A hat soros vers a dalban a következő formát ölti: öt ütem előjáték, öt két-két ütemes vers-illetve dallamsor, három ütem hangszeres átvezetés után következik a hatodik dallamsor (az elsőnek augmentált változata) és öt ütem utójáték.

A dal legfontosabb jellemzője – énekszólamban és kíséretben egyaránt – a szöveg sugallta táncos játékoság. Ezt a könnyedséget a zeneszerző a szekundok állandó jelenlétével éri el: kisszekund-párhuzamban halad a zongora két kezének kibontott hypermoll akkordja a dal bevezetőjében, átvezetésében és utójátékában; a kisszekund jelen van a kíséret minden, a két kéz által felváltva ringó nyolcad lüktetésében (6. kottapélda, 1-7 ütem); az utójáték utolsó két ütemében (*gesz-asz-bb-h-c-desz*).

### 7, *Vivo* – Őszi éjjel

A keretes szerkezetű versben (nyitása és zárása azonos) a ritmus dominál. A mozgalmasságot az *izzik, zúg, szalad, reszket* igék sugallják; de az ismétlések is a dinamizmust szolgálják: három alkalommal fordul elő az *izzik a galagonya, izzik a galagonya ruhája* verssor.

Az *ősi éjjel* és a *hold fátylat ereszt* az előző verssel rokonítja; a *reszket* a *sírásnak* előzménye; míg a *hold fényében megszemélyesedő, izzó galagonya-bokor a lánnyá válás* előzménye.

A dal hangsora mixolid, helyenként *asz-h* bővített másoddal érzékeltetve a versben szereplő költői képet: *lánnyá válik, sírni kezd*.

A zenei téma, a vers hangulatának megfelelően dinamikus: az *ősi éjjel*-t a hosszú – rövid értékek (nyújtott ritmus), az *izzik a galagonya*-át tizenhatod értékek, a *ruhája*-t rövid – hosszú értékek (éles ritmus) teszik „láthatóvá” a magyar nyelv prozódiai követelményeinek megfelelően. (7. kottapélda, 10-20 ütem). A *hogya a hold rá fátylat ereszt* költői kép zenei ábrázolása az énekszólamban két alkalommal, mindkét esetben *sostenuto molto* agogikával és két, koronával meghosszabbított hanggal történik, de a kíséret változik: első alkalommal a bevezető szinkópái kísérik, másodsor az *é-g-b-d-f-á-c-é* terctorony érzékelteti a mindenséget, a hold messzeségét.

A dal *attacca* indul 16 ütemnyi hangszeres bevezetővel. Dallama megegyezik az énekszólám négyszer négy ütemes dallamsorával, melyet szinkópált üres kvintek és a belőlük fejlesztett hangzatok kísérik.

Az énekszólám első két dallamsorát a kíséret dupla előkés figurációkkal ellenpontozza, melyek a bevezetőre utalnak. A harmadik dallamsor második fél verssorát, a *lánnyá válik, sírni kezd*-et két ütemnyi álló akkord készíti elő és egy ütemnyi zárás bővíti. A negyedik dallamsor megegyezik az elsővel. Ezután a harmadik és negyedik dallamsor ismétlődik meg, azonos formában.

A zongora 12 ütemnyi utójátéka a ritmikus, dinamikus dallamtémát és annak töredékeit ismételteti különböző magasságokban. Az utolsó két ütem – az énekszólammal közösen – *Coda*-ként zárja a dalt és vele a *Rongyszőnyeg* ciklust. A *Sej!* felkiáltás a ciklus népies fogantatású hangvételét erősíti, a kíséret magasba lendül, majd aláhajló futama pedig ez utolsó dal bevezetőjének felidézése.

## Kottapéldák

1.

é - ne - kel - nek. Min - den es - le  
be - le - buj - nek. Nyá - ri éj - jel,

The score for example 1 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, and the vocal line has lyrics in Hungarian.

2.

*perdendosi*  
Hárs-fa, hárs-fa, ál-mod mint a hárs-fa il-la-foz-zon.

*morendo* *pp*

The score for example 2 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, and the vocal line has lyrics in Hungarian. The score includes dynamic markings: *perdendosi*, *morendo*, and *pp*.

3.

*poco più animato* *allarg.*

Le ké-ne ven - ni, mel-lem-re tüz - ni, az én ró-zsá <sup>mió</sup> mal

ké - ne csó - kol - ni.

*mf* *f*

*calando*

*mf* *p*

Sej el - lan - ka - dok, — las - san bá - gya - dok, —

4.

**Con moto**

*ppp* *f*

*f* Ó! ne vidd el a

5.

**Andantino**

*m.p.* *p*

*p* *tranquillo*  
Bi - bic csi - be al - szik ned-ves sás kő - zöhl.

6.

Allegretto scherzando

Musical score for exercise 6, titled "Allegretto scherzando". The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system includes a vocal line with lyrics: "lán - cola hold fe - hén ing - ben." The piano part includes the instruction "poco rit." and a fermata over a chord.

7.

Musical score for exercise 7. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system includes a vocal line with lyrics: "Ő - szi éj - jel". The piano part includes the instruction "rit." and "Tempo I". The vocal part includes the instruction "mf".



### Felhasznált irodalom

Bárdos Lajos (1969): *Harminc írás 1929-1969*. Zeneműkiadó, Budapest, 98-126 o.

Bárdos Lajos (1974): *Tíz újabb írás 1969-1974*. Zeneműkiadó, Budapest, 5-114 o.

Bălan, George (1975): *Mică filosofie a muzicii*. Editura Eminescu, București

Cosma, Viorel (1970): *Muzicieni români. Compozitori și muzicologi – Lexicon*. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București

Cosma, Viorel (1989): *Muzicieni din România Lexicon bibliografic*. Editura Muzicală, București

Eisikovits Max (1970): *Confesiuni cântate*. In: Revista culturii mozaic, București

Firca, Gheorghe (1966): *Bazele modale ale cromatismului diatonic*. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București

Ghircoiașiu, Romeo (1957): *Creația muzicală maghiară din RPR*. In: Muzica, 1957/9

Hoffman, Alfred (1970): *Muzica românească de ieri și de azi*. In: România Literară, 8 mart. 1970

Idelsohn, A. Z. (1932): *The Folk Song of the East European Jews*. Library of Congress Catalog, U.S.A.

Lendvai Ernő (1973): *Allegro barbaro – az új magyar zene*. In: Magyar zene-történeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére, szerkesztő Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 257-279 o.

Lendvai Ernő (1975): *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Zeneműkiadó, Budapest, 7-180 o.

Lendvai Ernő (1971): *Bartók költői világa*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 23-59 o.

- Nagy L. János (1998): *Szavak és világok Weöres Sándor verseiben*. Akadémiai Kiadó, Budapest
- Németh G. István (2007): “constant sources of experience and tension” – *Bartók’s Influence on Transylvanian Composers*. In: *Studia Musicologica*, vol. 48, Akadémia Kiadó, Budapest
- Popescu, Mihai (1979-1981-1987): *Repertoriul general al creației muzicale românești*. Editura Muzicală, vol. I, vol. II, vol. Supliment, București
- Rónai Ádám (1982): *Akusztikus – pentatonikus. Rendszeralkotási kérdések Lendvai Ernő dualitás-elméletében*. In: *Bartók-dolgozatok, szerkesztő László Ferenc*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 219-236 o.
- Sava, Iosif – Vartolomei, Luminița (1979): *Dicționar de muzică*. Editura Științifică și Enciclopedică, București
- Szerb Antal (1972): *A magyar irodalom története*. Magvető Könyvkiadó, Budapest
- Teodorescu, Iulian (2004): *Muzica tradițională a evreilor așkenazi din România. Particularități generate de confluența folclorului muzical evreiesc cu folclorul muzical românesc*. Teză de doctorat, Academia de Muzică „Gh. Dima” Cluj-Napoca
- Vancea, Zeno (1978): *Creația muzicală românească – sec. XIX-XX*. Editura Muzicală, București
- Weöres Sándor (1970): *Egybegyűjtött írások I-II*. Magvető Könyvkiadó, Budapest

### **Internetes oldal**

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Eisikovits\\_Mih%C3%A1ly\\_Miksa](https://hu.wikipedia.org/wiki/Eisikovits_Mih%C3%A1ly_Miksa)

## Boros-Konrád Erzsébet<sup>1</sup>

### A ZENE HATÁROK NÉLKÜL – EISIKOVITS MIKSA

Az anyaországban kevésbé ismert Eisikovits Miksa (Mihály, Max, 1908-1983) a történelmi Magyarországon született, tevékenységét azonban már a romániai zenei intézmények (temesvári *Zsidó Gimnázium*, kolozsvári *Magyar Művészeti Intézet*, *Magyar Opera* és *George Dima Zenekonzervatórium*) felvirágoztatása érdekében fejtette ki.

Egy korábbi előadásunkban ismertettük életútját, zeneszerzői, tudományos és oktatói munkásságát. Ez alkalommal a Kárpátok máramarosi vidékén végzett népdalgyűjtő munkájáról és az ennek nyomán született dalciklusról, a *Mártírok dalai: Máramarosi Haszid dallamok*<sup>2</sup> című kötetéről szeretnék beszélni.

A *haszidizmus* jellegzetesen kelet-európai zsidó mozgalom. A megnevezés a héber *heszed* (jámorság; kegyelem; gyakorló, hű szeretet) jelentésű szóból származik, de mivel i. e. 167-ben a makkabeus szabadságharc harcosai is haszidoknak nevezték magukat, ezért megfelelőbb a név „hű” fordítása. Megalapítója Israel Baal-Shem-Tov (1700-1755) rabbi vagy cadik<sup>3</sup>, csodarabbi<sup>4</sup>, akinek tanításai szerint foglalták össze a haszidizmus négy alapeszméjét:

– Isten előtt nem a tudás, nem a törvények szigorú betartása a fontos, hanem az Istenszeretet, a felebaráti segítségnyújtás és az értelmes életvitel, egyszóval az emberszeretet,

– nem önmegtartóztatással, nem szomorúsággal, hanem őszinte örömmel, táncdal-dallal kell szolgálni az Urat,

– Isten felé irányuló teljes szeretet és hűség,

– a zsidó ember nemcsak a Tóra 613 parancsolatának teljesítésével szolgálja az Urat, hanem minden hétköznapi cselekedetével is.

Baal-Shem-Tov rabbi minden követője, neves haszid „iskolák”/udvarok alapítói hangsúlyozták a dal és tánc jelentőségét az Úr szolgálatában, mondván, hogy a félelmet és szomorúságot csak a zene képes elűzni. A haszid közösségek sajátos dallamai, a *niggun*-ok az összetartozás érzését keltve fontos

---

<sup>1</sup> Dr. Boros-Konrád Erzsébet egyetemi docens, Nagyvárad (Ro), konradkati13@yahoo.com

<sup>2</sup> The Songs of the Martyrs: Hassidic Melodies of Maramures. Sepher-Hermon Press, Inc. New York, 1980.

<sup>3</sup> Más néven *rebbe* vagy *tzaddik*.

<sup>4</sup> A *csodarabbi*-hoz százával zárandokolnak a hívek, hogy vallási kérdéseikre, lelki bajaikra gyógyírt, anyagi gondjaikra bölcs tanácsot kapjanak tőle. A rabbinak ugyanis nem tudásával, szakértelmével, tanításaival, hanem életmódjával, bölcs tapasztalataival kell kitűnnie.

szerepet töltenek be a zsidó társadalmi csoportok összekovácsolásában, megerősítésében.

A haszid mozgalom Ausztria-Magyarország, Románia és Kárpátalja rutén régióiban volt elterjedt, ahol a 17. század elejétől éltek zsidók. Számuk jelentősen megnőtt e területeken a 18. század közepétől, amikor Lengyelország politikai és gazdasági instabilitása emigrációra kényszerítette az ottani zsidókat. Az I. világháború idején aztán a kelet-európai zsidóság java része, köztük a haszidok is a fent említett vidékekre menekültek. A trianoni békeszerződés után jelentős haszid közösségek tevékenykedtek Máramarosszigeten, Nagyváradon, Nagyváradon, Szatmárnémetiben, Munkácson, Beregszászon, Ungváron, Felső-Visón, Huszton és környékükön.

Az első haszid orientációjú magyar rabbi, a magyarországi születésű Nagykállói Taub Iszák (Eisick, 1751-1821) volt. A „kállói szent” terjesztett el néhány, köztük a *Szól a kakas már*<sup>5</sup>, *Sírnak, rinak a bárányok*, *Erdő, erdő* kezdetű magyar népdalt, melyeket héber szövegű bibliai idézetekkel kiegészítve, így kabbalista tartalommal megtöltve, a mai napig énekelnek a hívek.

|   |   |
|---|---|
| <p>Szól a kakas már, majd megvirrad már,<br/>Zöld erdőben, sík mezőben sétál egy<br/>madár.<br/>Micsoda madár, hej de micsoda madár?<br/>Zöld a lába, kék a szárnya, engem oda-<br/>vár.<br/>Várj madár, várj, te csak mindig várj,<br/>Ha az Isten néked rendelt, tied leszek<br/>már.<br/>De mikor lesz az már, hej de mikor lesz<br/>az már?</p> | <p>De mikor lesz az már, hej de mikor lesz<br/>az már?<br/>Jibóne hamikdos, ír Cijajn tömálé<br/>(= Ha felépül a Szentély, Sion városa<br/>benépesül),<br/>akkor lesz az már!<br/>És miért nincs az már, de miért nincs az<br/>már?<br/>Umipné chatoénu golinu méarcénu<br/>(= Bűneink miatt száműztek országunk-<br/>ból),<br/>azért nincs az már.</p> |
|---|---|

A Kárpát-medencei *niggun*-okat a multikulturalitás jellemzi: az ősi zsidó zenei anyagot vegyítik a haszid közösség környezetében élő, nem-zsidó (magyar, román és szláv) népcsoportok zenei anyagával. Így a fent említett magyar dallamokat ma már a haszid zene történetének szerves részeként tartják számon.

Máramaros zsidóságának nagy többsége haszid életmódot folytatott. Sokan közülük a környék haszid udvarainak hívei voltak, mint Sziget-Szatmár vagy Munkács, mások a szomszédos galíciai Belz, Sandz, Komarno vagy Nadworna haszid dinasztiáinak hívei, ismét mások a bukovinai Wiznitz-beli,

<sup>5</sup> A kakas a zsidó néphit szerint a messiás hírnöke.

ún. Hager dinasztia követői voltak. Ez utóbbi népcsoport a későbbiekben még összetartóbb közösséggé kovácsolódott, amikor 1917-ben Israel Hager (1830-1884) rabbi, a dinasztia feje Wiznitz-ből Nagyváradra költözött, fiai, egyben követői pedig a máramarosi Felső-Visón és Irhócon telepedtek le. A Kárpátok eldugott falvaiban élő, nincstelen zsidók, akiket erősen vonzott a haszidok népies hangvételű, életteli zenéje, ünnepek alkalmával szívesen gyűltek a Hager rabbik köré. Hazatérve otthonaikba aztán gyorsan terjedtek Máramaros-szerte a tanult dallamok.

1936-ban Alexander Boskovitch (1907-1964) – aki abban az időben a kolozsvári Opera és a „Goldmark” szimfonikus zenekar vezetője volt – felhívást intézett a romániai, erdélyi és magyarországi zsidó dallamanyag összegyűjtésére. Ő maga 1938-ban mutatta be a *Yismah Moshe* című, zsidó népdal feldolgozásán alapuló zenekari szvitjét.

Ebben az időben Kolozsváron folytatta zenei tanulmányait az ifjú zsidó muzikológus Eisikovits Miksa. A felhívásra válaszolva határozta el magát a Kárpátokban élő haszid zsidók *niggun*-jainak felkutatására, gyűjtésére. Bartók Béla és Kodály Zoltán példáját követve látogatta sorra a máramarosi falvakat. Akárcsak elődei esetében, Eisikovits gyűjtőútjai is merész vállalkozásnak bizonyultak, melyek során – a földrajzi közelség, mondhatni szomszédság ellenére – meg kellett birkóznia a kegyes, hű zsidó lakosság bizalmatlanságával. Csak hosszas rábeszéléssel bírta rá őket az együttműködésre közösségük népdalkincsének megőrzése érdekében. A viszontagságokkal dacolva a következő nyáron folytatta gyűjtőmunkáját. Az 1938-39-es máramarosi gyűjtéséről később így vélekedett: „Ki sejtette volna, hogy a ceruzával lejegyzett dalok a fasiszta apokalipszis előtti utolsó és egyetlen fennmaradó népzenei csokra lesz a máramarosi haszidoknak. [...] A zeneileg legjellemzőbb – és értékesebb része e folklóranyagnak a valláshoz kötődik. A különféle [...] ünnepekhez kötődő dallamok képezik e repertórium nagy részét. [...] A dallam magában, szöveg nélkül, könnyebben és szabadabban száll az ég felé.”

Eisikovits maga kottázta le a dallamokat, a *niggun*-okat, és kézzel, fonetikusan jegyezte le a liturgikus jellegű, héber és jiddis szövegeket. Munkájának eredménye 168 darabból álló gyűjtemény, amely elvezet bennünket egy valaha élő, konkrét zsidó közösség világába, amely egykor Erdélyben, Máramarosban virágzott, és amelyet elpusztítottak a II. világháború idején, alig két-három évvel az után, hogy Eisikovits Miksa ezeket a dalokat lejegyezte.

A gyűjtött haszid dallamok nyomán született az *Elnémult dalok* című zongorafeldolgozás<sup>6</sup>, valamint a *Mártírok dalai: Máramarosi Haszid dallamok*

---

<sup>6</sup> Vö. Eisikovits Miksa „Éneklő haszidok között Máramarosban”, Erdélyi Zsidó Évkönyv (5708 – 1947/48), Kolozsvár: Egység, n. d.(1947), pp. 127-134.

című dalciklus. Ez utóbbi húsz haszid imádság és *niggun* feldolgozása. A dal-  
lamok nagy többségének eredete Wiznitz-ig vezethető vissza, ahol az ének és  
tánc – talán bármely egyéb udvarnál inkább – előkelő helyet foglaltak el Isten  
szolgálatában.

Eisikovits egyéni módon jár el, amikor a maga modern zenei nyelvezeté-  
nek megfelelő hangvétellő zongorakísérettel látja el az érintetlenül megőrzött  
eredeti dallamokat. Ez történik a *Toiro Tzivo* című feldolgozásban is, mely-  
nek alapjául az azonos szövegkezdetű haszid dallam szolgál. A dallam hang-  
sora *g*-alapú *dór*, felemelt 4. és 7. fokkal: *g-á-b-cisz-d-esz/é-fisz-g*. Héber  
nyelvű szövege mintegy összefoglalja a haszidizmus alapelvét: A Tóra pa-  
rancsa, melyet Mózesztől kaptunk, az, hogy Jákob szellemében szeressük és  
segítsük embertársainkat.

תורה צוה

TOIRO TZIVO

From the Prayerbook

Allegretto (Quasi moderato) *mf*

Tol— ro tzi-vo lo— nu mol-she

mol-ro-sho ke— hi-las — ya-a-koiv tol— ro— tzi-vo

.....

Eisikovits Miksa *Mártírok dalai: Máramarosi Haszid dallamok* című kötete nem csak megmenti a gazdag máramarosi haszid dallamkincset a feledéstől, de egyúttal emléket állít a máramarosi haszidoknak, akik a Holokauszt áldozataivá lettek.

„A mártírok énekelnek... Az énekeket nem lehet elégetni. Az énekek élve maradnak. Dallamaik visszhangoznak e kötet oldalain és tovább élnek a jövőben.”<sup>7</sup>

## Felhasznált irodalom

Eisikovits, Max (1980): *The Songs of the Martyrs: Hassidic Melodies of Maramures*. Sepher Hermon Press, Inc. New York.

<http://zsido.com/fejezetek/grunwald-lipot-a-haszidizmus-tortenete-magyarorszagon/>

<http://zsido.com/konyvek/zsido-ismeretek-tara-xxv-a-haszidizmus-vilaga/>

<https://www.britannica.com/topic/Orthodox-Judaism>

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Zsid%C3%B3\\_vall%C3%A1s](https://hu.wikipedia.org/wiki/Zsid%C3%B3_vall%C3%A1s)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Vizhnitz\\_\(Hasidic\\_dynasty\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Vizhnitz_(Hasidic_dynasty))

[http://www.biroth.hu/publications/zsido\\_iranyzatok.htm](http://www.biroth.hu/publications/zsido_iranyzatok.htm)

<http://www.wikiwand.com/hu/Haszidizmus>

<http://www.mazsihisz.hu/2017/10/08/megszolal-a-mult-es-a-halottak-ujra-enekelnek-11018.html>

<http://mek.oszk.hu/17200/17245/17245.pdf>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_Uriah\\_Boskovich](https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Uriah_Boskovich)

---

<sup>7</sup> Vö. a *The Songs of the Martyrs: Hassidic Melodies of Maramures*. Sepher-Hermon Press, Inc. New York, 1980 kötetben dr. Moshe Carmilly-Weinberger előszavával.

## Coca Gabriela

### TERÉNYI EDE: JÁTÉKDALOK GYERMEKKARRA ÉS ÜTŐHANGSZEREKRE

#### 1. KIS SZVIT – KOMPOZÍCIÓS TECHNIKA

Dolgozatom témáját egy olyan kórusmű sorozat képezi, melyet kórusátírat órán tanulmányozunk az egyetemistákkal, kompozíciós technikai szempontból. Célkitűzésem, a művek elemzése által megismertetni a diákokkal párat abból a zeneszerzési technikából, amellyel meg lehet zenésíteni gyerekeknek írt verseket.

Terényi Ede *Kis Szvit* című játékdalait gyermekkarrá és ütőhangszerekre Weöres Sándor (1913-1989) verseire komponálta. Ezek: 1. *Száncsengő*, 2. *Márciusi szél*, 3. *Tavaszi induló*, 4. *Csöndes dal*, 5. *Áprilisi tréfa*, 6. *Forgós – ropogós*. A verseknek hatalmas kifejező erejük van, csak a szöveget olvasva is árad belőlük a zeneiség, nagymértékben befolyásolva a képzelőerőt. Nemcsak a gyerekekét, de a zeneszerző képzelőerejét is befolyásolják. A kórusok kompozíciós éve nincs meghatározva a kottában, de mindenesetre fiatalkori művek, melyeket 1977 előtt írt a szerző.

**Strófikus formájú,** túlnyomó részt variációs szerkezetű kis művekkel állunk szemben. Kivételt képez a 3. játékdal, mely füzérforma, és az 5. játékdal, mely két **A** formarészből, *Bevezetőből* és *Coda*-ból áll. Csak az 5. dalnak van *Bevezetője*, viszont mindegyiknek van *Codaja*. A művek terjedelme 18 és 39 ütem között van. A formaképletek összegezve:

|                            |  |   |
|----------------------------|--|---|
| 1. <i>Száncsengő</i>       | A Av1 Av2 Coda<br>9 + 8 + 8 + 4                  | 29 ütem terjedelmű<br>(ismétlések nélkül) |
| 2. <i>Márciusi szél</i>    | A Av1 Coda<br>9 + 11 + 4                         | 24 ütem                                   |
| 3. <i>Tavaszi induló</i>   | A B C Coda<br>8 + 4 + 4 + 2                      | 18 ütem                                   |
| 4. <i>Csöndes dal</i>      | A Av1 Coda<br>8 + 9 + 4                          | 21 ütem                                   |
| 5. <i>Áprilisi tréfa</i>   | Bev. A A Coda<br>5 + 15 + 15 + 4                 | 39 ütem                                   |
| 6. <i>Forgós - ropogós</i> | (Bev.) A Av1 Av2<br>Coda<br>(4)(8) 8 + 8 + 8 + 4 | 28 ütem                                   |

*A formai szerkezetek táblázata*

A játékdalok **metruma** egységesen 2/4, kivéve a 4. *Csöndes dal*, mely 4/4-ben íródott.

**Tempójelzés** csak az első négy műnél jelenik meg. A 4. játékdalt kivéve, mely lassú tempóban van, a többi közepesen élénk. Az 5-6. műnél nincs tempójelzés, viszont a címek élénk tempót sugallnak. Így: 1. *Száncsengő* = *Allegretto*, 2. *Márciusi szél* = *Moderato*, 3. *Tavaszi induló* = *Induló tempó*, 4. *Csöndes dal* = *Lassan*, 5. *Áprilisi tréfa* = -, 6. *Forgós – ropogós* = -.

**A játékdalok hangneme** fele-fele arányban modális és tonális. A modális hangzásvilágot a pentatónia, valamint a D-dór és H-fríg hangnemek képviselik. A tonális világot egyedül a D-dúr. A zeneszerző hangnemi étoszának képzetében D-dúr a *Tavaszi induló*, az *Áprilisi tréfa* és a *Forgós-ropogós* tánc hangneme. Mindhárom élénk, mozgalmass, vidám karakterű mű.

|                            |            |
|----------------------------|------------|
| 1. <i>Száncsengő</i>       | Pentatónia |
| 2. <i>Márciusi szél</i>    | D dór      |
| 3. <i>Tavaszi induló</i>   | D-dúr      |
| 4. <i>Csöndes dal</i>      | H fríg     |
| 5. <i>Áprilisi tréfa</i>   | D-dúr      |
| 6. <i>Forgós - ropogós</i> | D-dúr      |

#### *A hangnemek táblázata*

### **Énekhangok versus Ütőhangszerek**

A kórusművekben a gyermeki énekhangok, melyeket a szerző az egyneműkar keretében külön leányhangokra és fiúhangokra oszt, olykor együtt, olykor alternatív módon váltakozva szólalnak meg.

Az ütőhangszerek családjából a kórusművekben a következőkkel találkozunk:

- Triangulum (Fém háromszög)
- Nagy dob
- Piatto (Réztányér)
- Wood block (Fa téglá)
- Kis dob
- Xilofon

Az ütőhangszereket effektusként használja!

A szerző használja még a tapsot, mint organikus ütőhangszer effektust. Még ha egyszerű kis kórusokkal is van dolgunk, nem kell elfelejtenünk, hogy ezek a XX. század harmadik negyedében születtek, amikor is a zeneszerzők

általában véve igyekeztek kitágítani a hagyományos hangszerkeretet főleg az ütőhangszerek terén, minden egyes hangzó effektusra odafigyelve. Figyeltek a zajokra, a finom zörejekre is, melyek különböző tárgyak érintkezése, vagy egyszerű használata által jöttek létre.

## A szerző zenedramaturgiai, kompozíciós technikai megoldásai a szöveg tartalmához és hangulatához viszonyítva

### 1. Száncsenő

A *Száncsenő* c. kis mű 4 formarészből épül fel, és variációs formában van megkomponálva. A kezdő (A) formarész mutatja be a témát:

#### 1. példa

Allegretto  
p

Lányok

1. Éj mély-ből föl - zen - gő, csing-ling-ling, szán-csen-gő

Trgl.

Szán-csen-gő, csing-ling-ling tél - csend-jén hal - kan ring ring

rep. 3 volte

#### Terényi Ede: *Száncsenő*, 1-9. ütem

A dallamvonal a csengettyű harangnyelvének jobbra-balra mozgását imitálja. A 8 ütemes zenei periódust alkotó két frázis szimmetrikusan tagolódik 4+4 ütemre. A kezdő 4 ütem csúcspontja a 3. ütem C hangjában testesül meg. Itt (a 10. hangon) található a pozitív aranymetszete a 16 nyolcadnak, mely a frázist alkotja ( $16 \times 0,618 = 9,88$ ). Az 5. ütemtől a dallam variált tükörben folytatja útját, a 7-8. ütemek változnak. A 8. ütemet a zeszerző 3-szor megismétli, utána pedig kicsengeti ezt az első formarészt egy G orgonaponton. Mindez a zenei periódus külső toldását képezi. A dallam *piano* csendül fel a szöveg hatására („Éj mélyből fölzengő...”), lányok énekelnek és *triangulum* ritmikus kísérettel van ellátva. E kíséret az antecedens frázisban minden

hangsúlyos ütemrészen megszólaló egyenletes lüktetés. Az 5. ütem (a szimmetria metszet) hoz magával változást a hangsúlytalan ütemrészen megszólaló két nyolcad ütés által, valamint a háromszor megismételt 8. ütem, mely egy negyedhangból és két nyolcadból álló daktiluszt ismétel.

Az **Av1** formarész dinamikai kontrasztot teremt, *forte* kezd, kis terccsel lejjebb. A fiúk intonálják tükör imitációban az **A** formarész dallamát. A *forte* dinamikát a szöveg hatására használja a zeneszerző: „*Földobban két nagy ló, kop, kop, kop nyolc patkó.*” Nagydob ütésekkel vannak kiemelve a hangsúlyos ütemrészek, és a frázisok vége negyedhang és nyolcad ütésekre bomlik. A nagydob ütések *piano* zengenek fel, mert zsenge gyermekhangok intonálják a szöveget, még akkor is, ha az *forte* történik.

## 2. példa

Fiúk

*f*

2. Földobban két nagy ló. kop-kop-kop nyolc patkó.

Nagy Dob  
Bass Drum

*p*

Nyolc patkó kop-kop-kop, csönd zsák-ból han-got lop.

rep. 3 volte

rep. 3 volte

### Terényi Ede: *Száncsengő*, 10-17. ütem

A 3. formarész egyesíti a leánykart a fiúkarral, és tükörkánonban helyezi egymásra az előző két formarész dallamait egy negyedhangérték eltolódással. A szerző megtalálja az előző formarészek *piano* és *forte*ja között az egyensúlyt. E rész dinamikája *mezzoforte*. A kíséretben a *triangulum* és a réztányér kétütemes ostinato ritmusmotívumokat ismétel. A két ütőshangszer szólama között a motívumok keretében poliritmia keletkezik.

### 3. példa

3. Szét-má-ló hang-er-dő, csing-ling-ling szánc-szen-gő.  
 Szánc-szen-gő csing-ling-ling fél-őb-lén tá-vo-l ring  
 gő, Szánc-szen-gő csing-ling-ling, tél-őb-lén tá-vo-l

#### Terényi Ede: *Száncszögő*, 18-25. ütem

A *Coda* ritmizált *recitativo recto-tono* formájában ismétli a lányok szólamában a **G** hangot, a fiúk szólamában pedig az **E** hangot. A három nyolcadot csoportosító ritmusképlet megmarad ebben a formarészben is, az előzőhöz hasonlóan egy negyedhang eltolódással a két szólam között. A *triangulum* folytatja az előző formarészbeni ritmusát, újdonságot a réztányér és a nagydob hoz, kombinált szinkópa ritmusképletével, amelyben a hangsúlyeltolódás tulajdonképpen hangsúlyos ütemrészre esik:

### 4. példa

csing-ling-ling csing-ling-ling csing-ling-ling  
 ring csing-ling-ling, csing-ling-ling, csing-ling-ling

Abban az esetben, ha egy dallamra éneklük mind a három versszakot, egyaránt választható a lányok vagy a fiúk énekelte dallam.

#### Terényi Ede: *Száncszögő*, 26-29. ütem

A 2-3-4. Játékdalban a zeneszerző nem használ ütőhangszereket! Már a címekből is következik (2. *Márciusi szél*, 3. *Tavaszi induló*, 4. *Csöndes dal*): a versek hangulata nem kívánja ezt meg.

## 2. Márciusi szél

A ciklus második kórusművének zenei hangulatát a szerző a szél fúvásának ábrázolásaként stabil *piano* képzelettel, *moderato* tempóban. A vers kezdő négy szakaszát váltakozva éneklik a lányok, majd a fiúk. Egy **A** formarészbe fogja össze a zeneszerző e négy versszakot. A szelet ábrázolja a dallam hullámzó profilja is, mely egy oktáv keretében mozog. A ritmus pedig híven követi a vers szótagjainak ritmusát:

## 5. példa

Moderato



L. 1. Fújj, szél, fújj! Sügd a gyen-ge hó-vi-rág-nak:  
 F. 2. Fújj, szél, fújj! Sügd a bé-na pa-ta-kok-nak:  
 L. 3. Fújj, szél, fújj! Sügd a nyúl-nak, ö-zi-ké-nak:  
 F. 4. Fújj, szél, fújj! Sügd a med-ve nagy fű-lé-be:

5  
 nem kell hó-ból duny-ha más-nap, kö-ze-le-dik a ta-vasz,  
 hol-nap új-ra ug-rál-hat-nak, kö-ze-le-dik a ta-vasz,  
 nem sok mér-ge van a tél-nek, kö-ze-le-dik a ta-vasz,  
 ö-vé lesz az er-dő mé-ze, kö-ze-le-dik a ta-vasz.

### Terényi Ede: *Márciusi szél*, 1-9. ütem

Az 5-6-7. versszakban (**Av1** formarész) Terényi Ede egyesíti a kórust három szólamban, mely egy ütem eltolódással kibontakozó kánonban intonálja a három versszakot egyszerre (!). Egy szöveg amalgám jön létre, melyben a különböző szavak együtthangzása egyfajta „a szél által összekavart” mozaik kép benyomását kelti a hallgatóban. A szólamok, amilyen sorrendben léptek be, ugyanolyan sorrendben szállnak ki a kánonból:

## 6. példa

Kánon



I.  
 5. Fújj, szél, fújj! Sügd a rét-nek: hi-mes zöld-je gye-rek-se-reg

II.  
 6. Fújj, szél, fújj! Sügd az eny-he nap-su-gár-nak:

III.  
 7. Fújj, szél, fújj! Sügd a föld-ben

**Terényi Ede: *Márciusi szél*, 10-20. ütem**

Hosszan kitartott **D** orgonapont felett a *Codaban* ritmikailag augmentált formában visszatér a kezdő nagyterc motívum:

**7. példa**

Az 5., 6., 7., versszakot kánonban szóaltatták meg úgy, hogy a másodiknak belépő szólam a 6-ik, a harmadiknak belépő pedig az utolsó (7-ik) versszakot énekli.

**Terényi Ede: *Márciusi szél*, 21-24. ütem**

**3. Tavasz induló**

Lendületes kis kórusművet komponál Terényi Ede Weöres Sándor azonos című verséből. Ismétlések nélkül alig 18 ütemes a darab, viszont komplexitása figyelemre méltó, és jó példa azok számára, akik modellt keresnek gyermekeknek szánt kórusok megkomponálásához, és e célból tanulmányoznak tapasztalt zeneszerzők által komponált műveket. A lendület fenntartásához a dallam pontozott ritmikája, valamint a *triola* alkalmazása nagymértékben hozzájárul. Az alternatív *mezzoforte*, *forte*, *piano*, *forte*, *piano*, *forte* dinamika is segíti az energikus kibontakozást. **A B C C Coda** füzérformában van a mű megkomponálva, melyben a zeneszerző a vers szakaszait összekeveri.

Az első formarész (**A**), az előző kórusműhöz hasonlóan, monodikusan megkomponált rész. Itt a zeneszerző az 1. és a 3. versszakot párosítja, a gyerekkórus egyetlen dallamot énekel, monódikusan.

Ugyan *D-dúr*, de pentatónikus dallam ez, melynek ritmusát a vers szótagjainak ritmikus szavalata adja.

## 8. példa

Induló tempó

1. Kék a haj - nal kék, har - mat hin - ti még,  
2. Nő - ta meg ne állj, szállj te, szállj te, szállj,

É - le - de - ző tar - ka me - ző ta - va - szí csok - ra szép!  
Fütty ka - nya - rul, arc ki - pí - rul sza - po - ra mó - ka vár!

### Terényi Ede: *Tavaszi induló*, 1-8. ütem

A **B** formarészben az 1. versszak refrénje, valamint a 4. versszak kezdő sora van homofónikusan párosítva, két kétütemes *forte* – *piano* motívumban, **I** – **V**<sup>9</sup> – **I**. fokú akkordok sorozatában:

## 9. példa

1. Kék fönnsong az ég! kék fönnsong az ég!  
2. Zeng zsong a táj! zeng zsong a táj!

1. Kék fönnsong az ég! kék fönnsong az ég!  
2. Zeng zsong a táj! zeng zsong a táj!

### Terényi Ede: *Tavaszi induló*, 9-12. ütem

A **C** formarészben is változik a zenei írásmód, kísért monódiává alakul, melyben a felső szólam éneklie a dallamot, a két alsó szólam pedig dudabasszus-szerűen *unisono* zengeti a tonika és domináns **I** – **V**. fok hangjait, valamint a **II**. fokot. A szerző kéri ennek a formarésznek a megismétlését. Úgy a dallamnak, mint pedig a kíséretnek az első felhangzása *forte*, a második pedig *piano*.

## 10. példa

**C formarész**

The musical score is written for three staves. The top staff is the vocal line, the middle is the piano accompaniment, and the bottom is a lower vocal line. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains two verses of lyrics. The second system contains a Coda section. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). There are also markings for *f* (2<sup>a</sup> volta *p*) and *f* (2<sup>a</sup> volta *p*) above the piano part.

**Lyrics:**

1. Ta - va - szi szel - lő fúj - ja há - tunk  
 2. Vi - o - la ked - vünk szöcs - ke lá - bunk

**Lyrics (lower vocal line):**

1-2 Zeng, zsong, zeng, zsong,

**CODA**

ra - gyoga ki - ke - let, ö - rül a lég. Kék fön - n az ég!  
 rö - pül a ci - ne - ge, da - lol a száj!

**Lyrics (lower vocal line):**

zeng, zsong, zúg a táj. Kék fön - n az ég!

### Terényi Ede: *Tavaszi induló*, 12-18. ütem

A **Coda** (lásd az előbbi zenei példát) mintegy összegzőképpen az 1. versszak refrénjét hozza vissza („Kék fön - n az ég!”), mely az adott zeneműben a **B** formarész kezdő motívuma. **I – II – I (T – S – T)** kadenciával zárul a mű, az induló jellegzetes pontozott ritmusával, *forte*, határozottságot sugallva.

## 4. Csöndes dal

*Piano, lasso*, *H* frígben gördül ki dallama e csöndes éneknek. Ritmusa egyenletes negyedhangokból áll, melyek a sorok végén félhangokon pihennek meg, mintha semmivel sem akarná megzavarni a szerző a vers hangulatából áradó nyugalmat. Három formarész rajzolódik ki. Az első részben (**A**) monodikusan szólal meg a dallam, mely az antecedens frázisban egy kvartot ereszkedik (**H<sub>1</sub> – Fis<sub>1</sub>**), a konsekvens frázisban pedig egy oktávot (**H<sub>1</sub> – kis H**). A dallam e lefele hajló profilja is a megnyugvást sugallja:

## 11. példa

Lassan *p*

1. Szól a nó-ta hal-kan, ép-pen csak, hogy hall-jam.

Le-ve-gő-ben er-re ar-ra ka-nya-rog a dal-lam

### Terényi Ede: *Csöndes dal*, 1-8. ütem

A második formarészben a kórus ketté osztódik, a felső szólam újra énekli a fődallamot a vers 2. strófájával, míg az alsó szólam egy nónával lejjebb, egy ütem eltolódással tükör kánonban énekli a fenti dallamot. Nem könnyű feladat egy tükör kánont megalkotni úgy, hogy az az eredeti dallam alatt egy ütem eltolódással jól szóljon, és ne csak szekundokban, kvartokban és szep-timekben találkozzon. Ilyen esetben a szerző elméjében bizonyára még a kompozíciós munka elején jól kirajzolódik a mű tervrajza. Már az alapidallamot úgy kell megkomponálni, hogy a második ütemtől kezdve képzeletében megszólaljon a tükör dallam. Egyébként remek kompozíciós gyakorlat ez az alkotó technikát tanulmányozó, kórusátíratot tanuló diák számára.

## 12. példa

2. U-tán-na ha men-nél, se-mer-re se

U-tán-na ha men-nél,

lel-néd, el-vit-te az es-ti szel-lő

se-mer-re se lel-néd, el-vit-te az

a-kár-esak a per-nyét

es-ti szel-lő a-kár-esak a per-nyét.

### Terényi Ede: *Csöndes dal*, 9–17. ütem

A kórusmű *Codaja* 4 ütem terjedelmű, félhangokban, majd egészhangokban „lassítja” és csendesíti el a művet *pianissimo*, szöveg nélkül, zárt **M** betűvel. A *Coda* monodikusan indul, és a második ütemétől fokozatosan nyílik ki tercbe, majd *h-moll* szextakordba, és végül koronával nyújtott kvint – oktávban cseng ki.

### 13. példa

Terényi Ede: *Csöndes dal*, 18-21. Ütem

### 5. Áprilisi tréfa

Humoros szövegű kórusmű az *Áprilisi tréfa*.

Öt ütemes bevezetővel és *Codával* keretezett, két azonos **A (a b a1)** dalforma alkotja a művet. A szerző nem ír tempójelzést az elejére, de a szöveg karakteréből, valamint világos *D-dúr* hangneméből ítélve gyors, vidám tempójú. A kezdő 5 ütem, amint már megszoktuk e ciklus kórusaiban, bemutatja a fő-dallamot. Kétütemes hullámvázis után a domináns **V.** fokról a tonikai **I.** fokra lehajló dallam képezi az alapját a kórusműnek. Ezt egy szóló hang éneкли, *mezzoforte*, egyetlen *triangulum* ütés kíséretében:

### 14. példa

Terényi Ede: *Áprilisi tréfa*, 1-5. ütem

A bistrófikus forma keretében a zenei tökéletes azonosság arra utal, hogy a szöveg ellenére, melyben a kisfiú „1. *Vicik vacak csigaházból, kiskutyának a farkából*”, és a kislány pedig „2. *Cukorból és mogyoróból, piskótából ezer jóból*” készül, tulajdonképpen mindkettő egyformán értékes.

Mindkét szólam (szoprán és alt) éneкли a két azonos strófát, olykor *divisi*, 3 vagy 4 szólamban. Az **a** frázisban a *triangulum* két hosszán kitartott ütéssel keretezi az énekszólamokat. Az énekszólamok ritmusát itt is a szöveg szótaghangsúlyának ritmusa adja meg. A dallamrajz is a szöveg hanglejtését utánozza:

### 15. példa

Mind

S. *f* I. A kis-fi-ú mi-ből ké-szül?

A. I. A kis-fi-ú mi-ből ké-szül?

Trgl. *sf*

#### Terényi Ede: *Áprilisi tréfa*, 6-11. ütem

A **b** frázis énekszólamához komplex ritmuskíséret társul. A *wood block* (vagy kisdob) egyenletes negyedhangjait a *triangulum* szinkópa ritmussal kíséri, melyből a hangsúlyos nyolcadhang szünettel van helyettesítve. A szoprán szólam éles ritmusa (tizenhatod + pontozott nyolcad) nagymértékben járul hozzá a tréfa hangulatához. Párhuzamos negyedhang tercekben kíséri ezt az *alt* szólam *divisi*, vagy tetszés szerint anélkül, csak az alsó szólamot intonálva. A kíséret a **D – Fisz** tercet írja körül (vagy egyszerűen a **D** hangot – ha *divisi* nélkül adják elő) felső, majd alsó váltóhangokkal (vagy váltóhanggal). *Pianoban* e frázis dinamikai kontrasztot hoz az előzőhöz képest.

### 16. példa

*p* I. Vi-cik va-cak csi-ga-ház-ból, kis-ku-tyá-nak a far-ká-ból

*p* ossia: senza Div.

Vi-eik va-vak csi-ga-ház-ból

Trgl.

Wood bl. o Tamb. picc.

#### Terényi Ede: *Áprilisi tréfa*, 12-15. ütem

Az **av<sub>1</sub>** frázis a dallam ritmusának csekély változásával (ez csak egy szótaghangsúly miatt van) visszahozza az **a** frázist. A 8. ütem éles nyolcad + pontozott negyedhang ritmusa a 17. ütemben két egyenletes negyedhanggá változik. Ami igazi változást hoz, az a hangszerkíséret ritmusa. A *wood block* egyenletes negyedhang ütései csak az utolsó két ütemben változnak nyolcadokká és koronával meghosszabbított záró félhanggá. Ezt a *triangulum* ezúttal *kontratimp* ritmusképlettel kíséri.

### 17. példa

#### Terényi Ede: *Áprilisi tréfa*, 16-20. ütem

A második **A** strófa változatlanul ismétli az első strófa zenei anyagát, más szöveggel: a vers második szakaszával. Tehát a 6-20. ütem és a 21-35. ütem zenei tartalmában azonosak.

A kórusmű 4 ütemes *Codaja* az „Ezer jóból” szöveget ismétli, kisdob *tremolo* pianissimo kíséretében. A **b** frázishoz hasonlóan a *Codanak* is akkordikus jellege van. *Forte Tonika – Domináns – Tonika* kadenciát ír körül **I – VI – V<sub>6</sub> – I** fokok által. A művet egy hosszan kicsengő *forte triangulum* ütés zárja.

### 18. példa

#### Terényi Ede: *Áprilisi tréfa*, 36-39. ütem

## 6. Forgós – ropogós

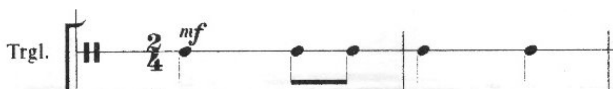
A *Forgós – ropogós* tempója szintén nincs a zeneszerző által meghatározva a kottában, itt is a mű karakteréből és a vers hangulatából lehet következtetni a gyors tempóra. Az előadás szempontjából nagyon fontos eltalálni egy mű helyes tempóját, mert a helytelen tempo teljesen megváltoztatja a mű karakterét, ami által el is lehet torzítani a művet.

Már az elején a zeneszerző bizonyos fokú alkotói szabadságot biztosít az előadónak. Szavakban jegyzi meg a kottalap alján, hogy: „*A dalokat 4-8 ütemes ritmus játékkal is be lehet vezetni, fémháromszöggel, kis-dobbal, vagy más ritmus-hangszerrel.*”.

Ugyanott, lábjegyzetben, a zeneszerző leírja szavakban a formarészek hangszerkíséretének mikéntjét: „*A második szólam három szólamú kánon: furulya kezd, majd a xilofon lép be második szólamként (mindkettő egy oktávval magasabban hangoztatja a dallamot); végül énekhang ti-ti-tá- szöveggel.*”

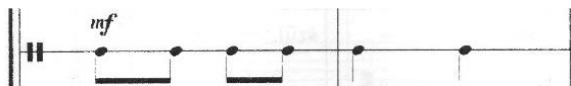
Háromrészes, tristrófikus formában komponálta meg a zeneszerző a művét, formarészenként fokozódó hangszerelési komplexitást képzelve el ugyanarra a dallamra. Tulajdonképpen Weöres Sándor verse is három strófás, és ebben az esetben ezt a zeneszerző nem változtatja meg, nem cseréli fel a szöveget, mint ahogyan azt például a 3. kórusműben (*Tavaszi induló*) tette. Formája variációs. Az antecedens (a) frázisban a *triangulum* elkezd egy két-ütemes ritmikus motívumot ismételni, és ezt folytatja ebben a formában egészen a kórusmű végéig.

### 19. példa



A konzekvens (b) frázisban a kisdob is társul hozzá egy újabb ritmikus képlettel, és ő is ismétli ezt egészen a mű végéig.

### 20. példa



Az énekszólamot, mely minden egyes alkotó motívumában lefele hajló profilt rajzol (oktávot és egy esetben kvartot esik), a furulya kíséri szabad ellenponttal. Íme az első (A) formarész, a variáció alapja:

## 21. példa

The musical score for 'Forgós - ropogós, 1-8. ütem' is written in 2/4 time. It includes the following parts:

- Enek (Vocal):** Melody with lyrics: "Sej, haj, fo-lyó - ba sok a hal va-ló - ba".
- Furulya (Flute):** Melody with lyrics: "A kíséret háromszólamú kánon <sup>2)</sup>".
- Xilofon (Xylophone):** Melody with lyrics: "A kíséret háromszólamú kánon <sup>2)</sup>".
- Trgl. (Tambourine):** Rhythmic accompaniment.
- Kisdob (Small Drum):** Rhythmic accompaniment.
- Taps (Clapping):** Rhythmic accompaniment.

The second system of the score includes the lyrics: "Du-ná - ba Ti-szá - ba se sze - ri se szá - ma." and continues with the instrumental parts.

### Terényi Ede: *Forgós – ropogós*, 1-8. ütem

A következő (A<sub>V1</sub>) formarészben a furulya újra játssza előlről a szólamát. Ehhez társul a xilofon a saját szólamával, egy, a furulya dallamával motívi- kusan rokon dallamot játszva. Felcsendül a harmadik ritmusképlet motívum is taps formájában, az első frázisban, és ezt ismétli az előző kettőhöz hason- lóan a mű végéig:

## 22. példa

The musical notation for the 22nd example shows a rhythmic motif in 2/4 time. The motif consists of a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a half note. The dynamic marking is *mf*.

Ez a három ritmusképlet *mezzoforte* halad végig az egész művön, és csak a *Codaban* hangzik fel mindhárom *forte*.

A második strófa:

### 23. példa

Sej, haj, va-don - ba ki - vi - rit a gom - ba,

2. Xilofon

*mf*

<sup>\*)</sup> A második szólam három szólamú kánon: furulya kezd, majd a xilofon lép be második szólamként (mindkettő egy oktávval magasabban hangoztatja a dallamot); végül énekhang *ti-ti-tá*-szöveggel.  
(A dalokat 4 - 8 ütemes *ritmus játéka* is lehet vezetni, fémháromszöggel, kis-dobbal, vagy más ritmus-hangszerral.)

ke-mény - re, ke-rek - re, ha bo- lond ne szedd le.

### Terényi Ede: *Forgós* – *ropogós*, 9-16. ütem

A harmadik (**Av<sub>2</sub>**) formarészben már mindhárom ritmikus motívum zeng, játszik a furulya és a xilofon is, mindkettő saját rokon dallamát, és ehhez társul a *Canon* harmadik belépése a 17. ütemben, az ének *ti-ti-tá*-val. Természetesen a *ti-ti* a rövid (nyolcadérték) hangjegyekkel társul, míg a *tá* a hosszú hangokkal (negyedhang értékekkel).

# 24. példa

Av2

ke-mény - re, ke-rek - re, ha bo-lond ne szedd le. Sej, haj,

fo-nó - ba sok a lány va-ló - ba kí bar - na, kí szö - ke

so-se fuss e - lö - le. Sej, haj

Sej, haj

15. ének tí-ti-tá-val

20

25

A *Coda* egy *D-dúr* akkord negyedhang felütéssel kezdődik a 25. ütemben egy negyedhang *General Pausa* után. Az ének felső szólama tükör megfordításban (**D – A**) idézi fel a kezdő ütem énekszólámának kvart hangközét (**A – D**) – *Sej, haj* szavakkal. A kísérő hangszerek és a taps zárásként még egyszer felidézik ritmus motívumaikat *forte* (lásd a fenti zenei példa záró négy ütemét).

## ÖSSZEGZÉS:

### Dallam technika:

- Monódia – egyetlen szál dallam a mű kezdetén – bevezetőként, vagy első formarészként (lásd pl. a 2-3-4. játékdalokat)
- Monódia – ritmikushangszer kísérettel (az ütőhangszereket a szöveg tartalmának függvényében használja). Például:  
1. dal: „*csing-ling-ling száncsengő*” = triangulum  
„*földobban két nagy ló, kop-kop-kop nyolc patkó*” = nagy dob
- Dallam ismétlés kánonban (lásd pl. az 2. dal **A<sub>v1</sub>** formarészét). A 3. és az 5. játékdalt kivéve, a többiben jelenik meg kánon.
- Dallam ismétlés tükör megfordításban (lásd pl. az 1. dal **A<sub>v1</sub>** és **A<sub>v2</sub>** formarészét, valamint a 4. dal **A<sub>v1</sub>** formarészét).
- A dallam alternatív ismétlése, leány hangok valamint fiú hangok között (lásd például a 2. játékdal **A** formarészét).
- A dallam és egyben a versszakok egymásra helyezése, szöveg amalgám létrehozásával (lásd a 2. dal **A<sub>v1</sub>** formarészét – 5-6-7. versszak adott esetben kánonban, valamint a 3. játékdal **C** formarészét).
- Dallam akkordikus kísérettel (lásd az 5. dal **A** formarészének **b** frázisát).
- Jelen játékdalokban a dallam kizárólagosan szillabikus.

### Ritmus technika:

- A ritmus mikéntjét a szöveg szótag-hangsúlya és a szótagok csoportosítása határozza meg minden játékdalban.
- Az ütőhangszerek poliritmiája! (Lásd az 1. dal **A<sub>v2</sub>**-es formarészét, az 5. dal **A** formarészét, a 6. dalt.)
- Éles, pontozott ritmusok használata (lásd az 5. *Áprilisi tréfa*, valamint a 6. *Forgós-ropogós* című műveket).
- Lágymű ritmusok használata (lásd a 4. *Csendes dal* művet).

### Hangszer technika:

- Az ütemek főhangsúlyának kiemelése ritmushangszerrel (lásd az 1. dal **A** és **Av<sub>1</sub>** formarészét).
- Az ütőhangszerek alkalmankénti, effektusként való használata.
- A hangzó apparátusnak teraszos, lassan adagolt, fokozatos felduzzasztása (lásd a 6. dalt).

### Dinamika technika:

- A dinamika kontrasztszerű használata (*piano – forte* váltakoztatás).
- *Sforzato*k használata az ütőhangszereknél, energiát adó impulzus céljából.
- NINCS a sorozatban *crescendo* és *decrescendo*!

### Pár mondatban:

Terényi Ede tudatában volt annak, hogy kicsi, játékos műveket komponál, **gyerekek számára**, viszont nagyon nagy gonddal és odafigyeléssel tette ezt. Zenei dramaturgiai motivációja van minden egyes leírt hangjegynek, nincsenek véletlenszerű megoldásai, még ezen a szinten sem.

Nem hatalmas remekművek ezek, hanem kedves kis ékszerek.

### Irodalom

Coca, Gabriela, *"Ede Terényi - History and Analysis"*, Cluj University Press kiadó, Kolozsvár, 2010.

Coca, Gabriela, *Ede Terényi – The Retrospective of Five Decades of Creation*, in: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, series *Musica*, no. 1/2008, p.3-38.

Coca, Gabriela, *Terényi Ede kórusművészete*, in: *Parlando, internetes zenepedagógiai folyóirat*, 2016/5. szám, [www.parlando.hu](http://www.parlando.hu)

Ittész, Mihály, *Weöres Sándor gyermekversei zenei tükörben. (Miért szeretik a gyerekek Weöres Sándor verseit)*, in: [http://www.tanszertar.hu/eken/2006\\_02/im0602.htm](http://www.tanszertar.hu/eken/2006_02/im0602.htm) (30.03.2019)

Lendvai, Ernő, *Szimmetria a zenében*, Kodály Intézet, Kecskemét, 1994.

Lendvai, Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Akkord Kiadó, Budapest, 1996.

Lendvai, Ernő, *Bartók stílusa*, Akkord kiadó, Budapest, 1993.

Lendvai, Ernő, *Bartók dramaturgiája*, Akkord kiadó, Budapest, 1993.

Terényi, Ede, *The Harmony of the Modern Music*, Grafycolor kiadó, Kolozsvár, 2006.

\*\*\*, <http://ede-terenyi.blogspot.ro/>

**Dombi Józsefné**

## **NEMZETKÖZI KONFERENCIÁK ÉS KONCERTEK A 90 ÉVES ÉNEK-ZENE TANSZÉK TÖRTÉNETÉBEN**

Az SZTE Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék 2018-ban ünnepelte fennállásának 90. évfordulóját. Az Ének-zene Tanszék történetét a 2018-ban megjelent tanulmánykötetünkben mutattuk be (Dombi, Maczelka, Szabady, Varjasi 2018).

Jelen tanulmányunk célja, hogy összefoglaljuk a tanszéken rendezett zenei konferenciák témaköreit, valamint a konferenciákhoz kapcsolódó nemzetközi hangversenyek ritkán felhangzó műveit. Vizsgálataink a 2000-2016-ig rendezett eseményekre vonatkoznak.

Hipotézisünk, hogy a konferenciák anyaga hozzájárul a zenetörténeti tudás bővítéséhez, a koncertműsorok tanulmányozása pedig új szemléletet alakít ki a hallgatókban, ezáltal fejleszti az élethosszigtartó tanulás kompetenciáját és a koncertpedagógiai szemlélet látásmódját.

A hosszmenti kutatás során arra kerestünk választ, hogy hogyan csoportosíthatjuk a témaköröket, valamint a koncertek történeti összefoglalása során felleltünk-e magyarországi bemutatókat, továbbá az előadónak volt-e lehetőségük nemzetközi együttműködésre.

Az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszéke Prof. dr. Maczelka Noémi tanszékvezető javaslatára 2000-től rendezett zenei konferenciát. A tudományos ülések témájához hangversenyek is kapcsolódtak (Dombi 2009).

*Az első rendezvényre A barokk kor interdiszciplináris megközelítése* címmel 2000. november 16-án került sor. A konferencia díszvendége Prof. Dr. Benedek György tanszékvezető egyetemi tanár, tudományos rektorhelyettes volt. A tanácskozást Dr. habil. Galambos Gábor tanszékvezető egyetemi tanár, kari főigazgató nyitotta meg. Az előadások tematikája Bach művészetének elemzésére fókuszált, és emellett a barokk kor képzőművészeti, kultúrfilozófiai, neveléstudományi jellemzőire világított rá. A 20 előadó között üdvözölhettük a Magyar Bach Társaság elnökét, Kamp Salamont is. A tematikához kapcsolódott a megelőző napon rendezett Művészeti Diákkör-i előadás, melyen a főiskolai hallgatók Bach: 15 kétszólamú invencióit szólaltatták meg. A konferencia előadásokat követően Bach: Olasz koncertjét hallhatta a közönség Maczelka Noémi zongoraművész előadásában. Az alsóvárosi Mátyás templomban rendezett esti orgonahangversenyen Réz Lóránt orgonaművész Bach: g-moll fantázia és fűgáját és egy korárelőjátékot, Csanádi

lászló orgonaművész Bach: G-dúr triószonátáját és a c-moll passacagliát adta elő. A hangversenyen két korált énekelt Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanár.

2001-ben a Bartók-Verdi konferencián Szeged város művészeti életének reprezentatív képviselői is hozzájárultak az előadások sikeréhez. Pál Tamás Liszt-díjas karmester, Kiváló művész és Sándor János kétszeres Jászai Mari-díjas, Dömötör - életműdíjas rendező nevét kell itt megemlítenünk. Külföldi előadóként üdvözölhettük Dr. Csehi Ágota PhD főiskolai adjunktust a nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Pedagógiai Fakultásáról. Az elhangzott 13 előadás témaköre Bartók és Verdi életművét tárta fel. A Bartók Művelődési Központ nagytermében rendezett Verdi hangversenyt Giorgio Pressburger úr, a budapesti Olasz Intézet igazgatója nyitotta meg. A koncerten az SZTE JGYTFK Kardos Pál Női Kara a Lauda alla vergine Maria c. kórusművet szólaltatta meg Ordasi Péter vezényletével, majd Liszt Ferenc Verdi átiratai és Verdi áriák következtek. A Rigoletto-parafrazist Maczelka Noémi, az Agnus Dei és Salve Maria c. műveket Dombiné Kemény Erzsébet játszotta. Alfredo áriáját Varjasi Gyula énekelte Joóbné Czifra Éva zongorakíséretével. Az Il poveretto c. dalt Czene Zoltán, Margit imáját Kozma Szilvia főiskolai hallgatók énekeltek ugyancsak Joóbné Czifra Éva zongorakíséretével. Felkészítő tanárunk Bárdi Sándor főiskolai docens volt. Az ünnepi hangversenyt az SZTE JGYTFK hallgatóiból alakult kórus zárta Verdi: Nabucco c. operájából a Rabszolgák kara előadásával. A kórust Dr. Mihálka György Magister Emeritus professzor, tanszékünk ny. tanára vezényelte, zongorán kísért Dr. Dombiné dr. Kemény Erzsébet. A műsort Laczi Júlia művésztanár vezette.

2002. szeptember 25-én a városban elsőként emlékeztünk *Kodály születésének 120. évfordulójára, melyet összekötöttünk Kodály egykori tanítványai, tanszékünk volt tanárai, Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapjának megünneplésével.* Ez alkalommal két külföldi vendég: Mag. Wolfgang Zawichowski, a Pädagogische Akademie der Diözese St. Pölten Kremsi Intézetének (Ausztria) tanára, és Dr. Csehi Ágota PhD, a nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Pedagógiai Fakultásának adjunktusa előadására is sor került. A konferencián 7 előadás hangzott el. A külföldi előadások a zenepedagógia témaköréhez kapcsolódtak, a további prezentációk Kodály életművét világították meg. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Kodály művek hangzottak el. A Székely keservest Dombiné Kemény Erzsébet játszotta, majd dalok következtek: El kéne indulni, Ó, mely sok hal Varjasi Gyula (ének), Joóbné Czifra Éva (zongora), Az erdő, A farsang búcsúszavai Altorjay Tamás mv.(ének), Dombiné Kemény Erzsébet (zongora), Hogyan tudtál, Hej, két tikom Laczi Júlia (ének), Maczelka Noémi (zongora) előadásában.

A hangversenyt a Marosszéki táncok c. zongoradarab zárta, melyet Maczelka Noémi szólaltatott meg nagy sikerrel.

A 2003-as konferenciát Schubert halálának 175., Brahms születésének 170. és Wagner születésének 180. évfordulójára emlékezve szerveztük. Ezen a konferencián üdvözölhettük Pirkko Martti finn előadót a Turku Egyetem Rauma Tanárképző Kara tanárát, és a témához kapcsolódó kutatásokat végző kollégákat, mint pld. Meszlényi Lászlót a Zeneművészeti Főiskolai Karról, Sándor János kétszeres Jászai Mari-díjas és Dömötör életműdíjas rendezőt, valamint Frank Oszkár ny. főiskolai tanárt. Az előadások témaköre az évfordulás zeneszerzőkhöz kapcsolódott, a külföldi előadó zenepedagógiai témát mutatott be. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Schubert, Avasi Béla és Brahms műveket hallhatott a közönség. Schubert 23. zsoltárát az SZTE JGYTFK Kardos Pál Női Karából alakult Kamarakórus adta elő Ordasi Péter vezényletével, majd a Muzsikához c. dalt Varjasi Gyula énekelt. Az Asz-dúr impromptu (op. 90.) Dombiné Kemény Erzsébet előadásában hangzott el. Schubert-Berté: Ó, drága szép muzsika kezdetű duettet Laczi Júlia és Varjasi Gyula (ének) valamint Joóbné Czifra Éva (zongora) előadásában hallhattuk. Avasi Béla Wagner-stílustanulmányát Szabadyné Békési Magdolna énekelt, zongorán közreműködött Maczelka Noémi. A Brahms műveket a d-moll capriccio op.116. no.7. vezette be Maczelka Noémi előadásában, majd a VI. magyar tánc hangzott el Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet négykezes játékaival. A hangversenyt a Szerelmi dalkeringők zárta Szabadyné Békési Magdolna, Laczi Júlia, Varjasi Gyula és Kovács Gábor (ének), Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet (zongora) előadásában.

Az évfordulás konferenciát 2004-ben Prof. Dr. habil. Galambos Gábor tanszékvezető egyetemi tanár, kari főigazgató nyitotta meg. Ekkor üdvözölhettük a legtöbb külföldi előadót, Prof. Bård Dahle egyetemi tanárt (Høgskulen i Volda, Norvégia), Esther Nott középiskolai tanárt (Sydney, Ausztrália), Dr. Csehi Ágota PhD főiskolai docent a nyitrai Konstantin Filozófus Egyetemről és Dr. Judita Kučerova CSc főiskolai docent a brno-i Masaryk Egyetemről. Az előadások témaköre bővült. A zeneszerzők művészete mellett (Liszt, Wagner, Kocsár Miklós, Mikalajus Konstantinas Ciurlionis, Heinrich Ignaz Franz von Biber), a 19. századi osztrák tánczenéről, a népzene szerepéről a képességfejlesztésben, az ausztrál és norvég iskolarendszer jellemzőiről is hallhattunk. A konferencia előadások az első napon voltak, melyet Monoki Lajos citerajátéka zárt be. A nemzetközi hangversenyt a második napon az Egyetemi Aulában rendeztük, melyen a külföldi vendégelőadóink mellett Marosvári Dorottya f.h. (Hochschule für Musik und Theater, Zürich), Németh József Liszt-díjas operaénekes, Erdemes művész is fellépett. A

hangversenyt Gárdonyi Zoltán: Kánon október 6.-ára c. kórusművével nyitották meg, melyet a tanszék valamennyi hallgatója énekelt, majd az SZTE JGYTFK Női Kara előadásában Kodály: Lengyel László és Kocsár: Sanctus c. kórusművét Ordasi Péter dirigálta. Ezen a hangversenyen került sor szegedi és külföldi tanárok kamaramuzsikálására. Elhangzott Dvorák: 2 legenda, Janaček: Morva táncok (Kučerova, Dombi), Janaček: Zarlivost (Csehi, Dombi), Fauré: Dolly op. 56. (Maczelka, Marosvári), Grieg: Norvég táncok (Maczelka, Bård Dahle).

Ritkán hallott művek is megszólaltak: Liszt: Revive Szegedin!, Janaček: Ködben I. és IV. tétele. Magyarországi bemutató volt Harald Saeverud (1897-1992): Rondo amoroso op. 14.no.7. és Kjempeviseslatten (op. 22. no.5.) című zongoradarabja, melyeket Bård Dahle adott elő. Németh József Liszt-díjas operaénekes Gounod: Faust c. operájából Mephisto rondóját énekelte Maczelka Noémi zongorakíséretével, majd előadásában Kodály: Hány János c. daljátékából a Toborzó hangzott el a tanszék férfi hallgatói és oktatói közreműködésével, zongorán kísért Joóbné Czifra Éva. A hangversenyt a kórusok zárták. Bárdos: Csillagvirág-ot a Vegyeskar, a Szózatot az egyesített kórus adta elő. A műsort Laczi Júlia ismertette.

*2005-ben az évfordulós konferenciát* Németh József Liszt-díjas operaénekes Erdemes művész, Szeged Város Kulturális Bizottságának tagja nyitotta meg.

A külföldi előadók sorában volt Cecilia Franchini Velencéből, Marosvári Dorottya Svájból. Az előadások témaköre Biber, Casella, Malipiero, Mozart, Liszt, Bartók, Kocsár Miklós munkássága mellett az IKT eszközök zenepedagógiai alkalmazásával, a zene és mozgás kapcsolatával, az itáliai tánc-kultúra bemutatásával bővült. A konferenciához kapcsolódóan Vladimir Richter docens (ének) és Dr. Petr Hala PhD docens (zongora, Brno) adtak hangversenyt az Egyetemi Aulában. Közreműködött az Ének-zene Tanszék Vegyeskara Kovács Gábor vezetésével. A műsorban cseh zeneszerzők: Smetana, Dvorák művei hangzottak el, ill. magyarországi bemutatóként Jan Ladislav Dusík: Due preludi, Lento és Presto c. zongoradarabja. A koncertműsorokban ritkán felhangzó műveket is hallhattunk, így pl. Smetana: Luisina polka, Jirinkova polka, Janacek: Sonata (1905), Dvorák: Biblikus dalok.

*2006.október 9-én Bartók születésének 125., Mozart születésének 250., Liszt születésének 195. évfordulója* alkalmával rendeztünk konferenciát. A külföldi vendégek sorában üdvözölhettük Dr. Pekka Viljanen főiskolai docenst Turkuból, Dr. Judita Kučerova CSc főiskolai docenst a brno-i Masaryk Egyetemről, Dr. habil Csehi Ágota PhD főiskolai docenst a nyitrai Konstantin Filozófus Egyetemről, Dr. Inge Ness PhD professzort a bergeni egye-

temről, Marosvári Dorottya zongoraművészt Svájcból. A konferencia a zene-történeti témák, Bartók, Mozart, Liszt, Ravel művészetete mellett kiterjedt a népzene, a zenepedagógia, a magánénekoktatás területére és a zeneterápiára. A rendezvényhez kapcsolódó hangversenyt a tanszék hangversenytermében tartottuk (Hattyas u. 10.), melyen Bartók és Mozart művek hangzottak el. A konferenciához kapcsolódott október 10-én a tanszéken rendezett Muzsikáló délelőtti Bartók műveiből c. hangverseny, melyen a Bartók pedagógiai műveit mutattuk be.

*2007-ben a Kodály évforduló jegyében* rendeztünk konferenciát, emellett *emlékeztünk Edvard Griegre, Edward Elgarra, Ránki Györgyre és Maurice Ravelra*. Az előadások a zeneszerzőkhöz kapcsolódó témakörök mellett kitértek a török zenére, a török hangszerekre. A külföldi előadók sorában üdvözölhettük a finn Kodály Társaság elnökét Dr. Király Zsuzsannát, Marosvári Dorottya zongoraművészt Zürichből, Dr. Hatice Egylmez és Ozgur Egyilmez tanárokat Törökországból. A konferenciához kapcsolódó hangversenyen Kodály, Grieg, Ránki, Ravel, Szatmári Géza művek hangzottak el a tanszék művésztanárai (Maczelka Noémi, Joóbné Czifra Éva, Dombi Józsefné, Bereczkiné Gyovai Ágnes [zongora], Laczi Júlia, Németh József, Szabady Józsefné, Varjasi Gyula [ének], a Művészeti Diákköri Konferencián legjobb eredményt elért hallgatóink (Szabó Zsuzsanna, Nagy Szabina, Sallay Endre) és a vendégelőadók: Marosvári Dorottya (zongora), Pukánszky Béla (gordonka) előadásában. A koncert különlegessége a magyarországi bemutatónaként elhangzott Ozgur Egylmez török baglama művész népzene játéka volt. Ritkán felhangzó művek sorában hallhattuk Ravel: Alborada del Grazi-oso c.művét Marosvári Dorottya (zongora), Szatmári Géza: Két dalát Szabady Józsefné (ének), Maczelka Noémi (zongora), Kodály: Szonatina c. darabját Pukánszky Béla (gordonka) és Dombi Józsefné (zongora) előadásában. Ránki: Pomádé király új ruhája c. operából Pomádé áriáját Sallai Endre énekelte. A koncerten közreműködött az SZTE JGYPK Vegyeskara Kovács Gábor vezényletével Kodály: Ének Szt. István királyhoz c. kórusművének előadásával. A hangversenyt Kodály: Hány János- Toborzó zárta Németh József Liszt-díjas operaénekes és a tanszék férfi hallgatóiból alakult kórus körteműködésével, Kovács Gábor vezényletével. A programot felvette a TiszaPart Tv és több napon át közvetítette.

*2008-ban ünnepeltük a tanszék fennállásának 80. évfordulóját*. Erre az eseményre 2008. október 7-9 között került sor. Október 7-én kedden a konferenciát Dr. Homor Géza dékánhelyettes nyitotta meg. Beszédében utalt arra, hogy a tanszék méltó nagy elődeihez, hiszen a most alapított zenei mesterszak indítási jogát az országban elsőként kapta meg. A délelőtti folyamán

hat előadás hangzott el, melyek témaköre a reneszánsz évre, a zenepedagógiára, a műelemzésre, a zeneesztétika szerepére és a tanszék történetére tért ki. Október 9-én Dr. Tóth Szergej dékánhelyettes üdvözölte a konferencia résztvevőit. A nap folyamán 11 előadásra került sor. Marina Primachenko Franciaországból, Dr. Judita Kucerova és Dr. Blanka Knopova a brnoi egyetemről, Dr. Csehi Ágota a nyitrai egyetemről tartottak színvonalas beszámolókat kutatásaikról. Rév Livia zongoraművésznő életét Maczelka Noémi mutatta be film illusztrációval és a művésznő zenei interpretációjával egybekötve. Dr. Erős Istvánné az Ének-zene Tanszék 80 éves története során végzett zenepedagógiai kutatásokat foglalta össze. Rozgonyi Éva Liszt-díjas karnagy a tanszék egykori, nemzetközileg is elismert tanárának, Kardos Pál Liszt-díjas karnagynak az életét és munkásságát foglalta össze. A szegedi operajátszás történetét 1800-tól a kőszínház megnyitásáig Sándor János mutatta be. Két XX. századi zeneszerzőről is hallhattunk megemlékezést Illés Mária ill. Szabadyné Dr. Békési Magdolna előadásában, akik Vántus István és Szatmári Géza tevékenységét vázolták. Sziklavári Károly Tisza kultusz az irodalomban és zenében címmel tartotta meg előadását. Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a tanszék évfordulója alkalmával elhangzott előadások témaköre igen széles volt, zenepedagógiai, zeneesztétikai, zenetörténeti, színháztörténeti és interdiszciplináris témaköröket is felöleltek. A tanszék megalakulásának 80. évfordulója alkalmából tartott rendezvény zongoraavató hangversennyel zárult. Prof. Dr. habil. Galambos Gábor egyetemi tanár, dékán ünnepélyes keretek között adta át a 2008-ban vásárolt Boston hangversenyzongorát. A hangverseny díszvendége Marina Primachenko zongoraművész (Schola Cantorum, Paris) volt, aki Ravel: Gaspard de la nuit művét szólaltatta meg. A hangversenyen elhangzottak Avasi Béla: Stílus tanulmány és Cseng az élet c. dalai Szabadyné Békési Magdolna és Maczelka Noémi előadásában. Brahms 6. magyar táncát Joóbné Czifra Éva és Dombiné Kemény Erzsébet szólaltatták meg. Maczelka Noémi Chopin Forradalmi etűdjét játszotta és Borogyin: Igor herceg c. operájából Igor áriáját kísérte Németh József Liszt-díjas énekművésznek. A műsort Bargiel: Adagio-ja zárta, gordonkán Pukánszky Béla, zongorán Dombiné Kemény Erzsébet előadásában. A műsort Laczi Júlia művésztanár ismertette.

*A 10. évfordulás konferenciára* 2009. október 13-14-e között került sor, melynek fővédnöke Prof. Dr. Galambos Gábor egyetemi tanár, dékán volt. Erre a rendezvényre számos külföldi vendég érkezett Brno-ból, Hildesheimből és Kolozsvárról. A konferencia előestéjén vendégeinket a Londonban élő Frankl Péter zongoraművész estjére invitáltuk, aki Haydn, Mozart és Beethoven késői szonátáit adta elő. Ez a nagy sikerű hangverseny emlékezetes maradt a résztvevők számára. A konferenciát Dr. Homor Géza dékánhelyettes

nyitotta meg. Utalt arra, hogy az Ének-zene Tanszék konferenciái milyen dícséretesek, mivel a hallgatók is nagy létszámban érdeklődnek a kutatási témák iránt. A konferencián 6 külföldi és 12 magyar előadás hangzott el. Témájukat tekintve elsősorban évfordulós zeneszerzők művészetéhez kapcsolódtak (Haydn, Mendelssohn, Purcell, Terényi Ede, Martinu, Bárdos Lajos, Rimszkij-Korszakov, Jan Novák). A rendezvényhez egy déli és egy esti hangverseny kapcsolódott. A külföldi vendégek közül fellépett PhDr. Jana Frostova, PhDr. Judita Kučerova, PhDr. Vladimír Richter (Brno) továbbá hallhatunk a tanszék tanárainak előadását. A hangversenyműsor az elhangzott előadások zeneszerzőihez kapcsolódott (Dombi 2010.4. p.).

*2010-ben október 11-12-én rendeztük a konferenciát, melyet Prof. Dr. Galambos Gábor nyitott meg. Presovból, Rzeszówból, Kolozsvárról érkeztek vendégek. Az előadások témaköre kitért Chopin, Schumann, Erkel, a XX. századi zeneszerzők munkásságára, a zongorapedagógiára, a népzene területére, és színháztörténeti előadásokra. A konferencia kísérelő programjához tartozott. Baranyay László Liszt-díjas zongoraművész Dohnányi-estje, továbbá Harcsa Veronika (ének) és tanszékünk egykori növendékének, Blaho Attilának (zongora) jazz estje. Szeged zenei életében is különlegesen mondható az okt. 12-én este a Katolikus Ház nagytermében rendezett hangverseny, melyen fellépett a Rzeszówból érkező AmbitusV Harmonika Quintett (Pawel Paluch, Mirosław Dymon, Tomasz Blicharz, Michał Stefanic, Marius Siusta) továbbá Karol Mednansky gembaművész és Maczelka Noémi zongoraművész. Közreműködött még az SZTE JGYPK Vegyeskara Kovács Gábor vezényletével, Laczi Júlia, Varjasi Gyula (ének), Németh József Liszt-díjas operaénekes valamint Dombi Józsefné (zongora). (Meghívó In: Chopin-Schumann-Erkel [Dombi szerk.] SZTE JGYPK Művészeti Intézet Szeged 2011.150.p). A hangversenyen számos magyarországi bemutató hangzott el. Telemann: Singende Geographie (Mednansky, Maczelka, Varjasi); Hesse: Duo, J.M. Molter: Adagio, K.Fr. Abel: C-dúr szonáta, Legány Dénes: Andante, Telemann: e-moll szonáta (Mednansky, Maczelka) előadásában. Az Ambitus Quintett által előadott művek ilyen átiratban szintén először hangzottak el Magyarországon. Bach: Ária a D-dúr szvitből, Farkas Ferenc: Magyar táncok, Mozart: Egy kis éji zene 3 tétele, Boellmann: Gótikus szvit, Hacsaturján: Keringő, Kardtánc, Piazzola: Liebertango, Ellington-Tizol: Karaván. A ritkán felhangzó darabok között említhetjük Chopin: A fecske, és A harcos c. dalokat (Laczi, Dombi) előadásában.*

*2011.október 10-11-én Liszt és más évfordulós zeneszerzők címmel rendeztünk konferenciát, melyet Prof. Dr. Galambos Gábor dékán nyitott meg. Kolozsvárról, Nyitráról és Presovból érkeztek vendégek. A rendezvényen 17 előadás hangzott el többségük Liszt és Mahler művészetéhez kapcsolódóan.*

Emellett hallhattunk előadást a zene és idegrendszer kapcsolatáról, a zenetérápia alapjairól, a zenei műveltség alakulásáról, a zenei élmény hatásáról, a zene és mozgás kapcsolatáról. A konferenciát egy déli hangverseny színesítette a tanszék tanárai és egykori hallgatója előadásában. A Desz-dúr Petrarca szonettet Szabadi Magdolna adta elő, majd ritkán felhangzó dalok következtek. Szatmári Géza: Hommage á Liszt (Szabadyé Békési Magdolna [ének] Maczelka Noémi [zongora]), Bartók: Részletek a 8 magyar népdal c. sorozatból (Laczi Júlia [ének], Dombi Józsefné [zongora]). Végül Gounod: Faust c. operájából Valentin imáját Németh József énekelte. A koncertműsorokban ritkán felhangzó zongoradarabot (Rossini-Liszt: La regatta veneziana) Joóbné és Dombiné szólaltatta meg. A déli hangverseny befejezéséül Liszt: Rákóczi induló négykezes változata (Maczelka, Dombi) hangzott el. (Meghívó [2012]). A rendezvényt 11-én Maczelka Noémi zongoraművész nagysikerű Liszt-estje zárta, melyet az SZTE Rektori hivatal Dísztermében tartottak. A műsorban elhangzott Wagner-Liszt: Zarándokok kara a Tannhäuser c. operából, Sancta Dorothea, Manók tánca – koncertetűd, XIII. rapszódia, E-dúr polonaise, a-moll Paganini-etűd, Rigoletto – Paraphrase de Concert.

*2012. október 8-9-én "Évfordulós zeneszerzők, művek, előadók"* címmel rendeztünk konferenciát. Prágából Jana Palkovska és Vít Gregor; Zürichből Marosvári Dorottya; Presovból Irena Mednanska, Karol Mednansky, Marta Polohova; Luganóból Massimo Zicari; Kolozsvárról Coca Gabriela, Fekete Miklós, Péter Éva érkezett. Előadást tartottak még: Tóth Péter az SZTE ZFK tanára, Prof. Dr. Párducz Árpád és jelentős számban tanszékünk oktatói. A konferencia témakörei Gustav Mahler, Alexander Nyikolajevics Szkrjabin, Erich Wolfgang Korngold, Giuseppe Verdi, Carl Philipp Emanuel Bach, Durkó Zsolt, Kéler Béla zeneszerzők művészete volt. Emellett helyet kaptak zenepedagógiai témák is. A konferenciához kapcsolódó hangversenyt október 9-én tartottuk az SZTE Dísztermében. A hangversenyt az SZTE JGYPK Argentus Vegyeskara nyitotta meg Kovács Gábor vezényletével. Scarlatti: Exultate Deo c. művét énekeltek. Ezt követte Jana Palkovska zongoraművész. J.S. Bach-Busoni: Korárelőjáték, Ph. E. Bach: Fantázia, E. Petrova: Impromptu előadása (magyarországi bemutató). Kodály: Kocsi szekér, Szőlőhegyen keresztül c. népdalfeldolgozását Laczi Júlia énekelte. Debussy: Kis szvit-jéből az En bateau és Cortege tételeket Maczelka Noémi és Dombiné Kemény Erzsébet szólaltatták meg. Szatmár Géza: Két Ady-dalát Szabadyé Békési Magdolna énekelte Maczelka Noémi zongorakíséretével. Szkrjabin: Cisz-dúr etűdjét Maczelka Noémi játszotta. Ravel: Lúdanyó meséi sorozatból hallhattunk két tételt Marosvári Dorottya és Maczelka Noémi elő-

adásában. XX. századi művek zárták a hangversenyt. Bartók: Magyar népdalok c. sorozatból énekelt Németh József Liszt-díjas operaénekes, Leos Janaček Ködben c. zongoraművét Vit Gregor adta elő. Befejezőként az SZTE JGYPK Argenteus Vegyeskar Kovács Gábor vezényletével Bárdos: Régi táncdalát adta elő.

*2013. október 7-8 -án rendeztünk konferenciát: "200 éve született Giuseppe Verdi és Richard Wagner, 150 éve Moór Emanuel, 155 éve Hubay Jenő" címmel.* A programban 10 külföldi vendég tartott előadást: Maria Rapp Zürichből, Martin Heidegger Freiburgból, Olga Gonzales Mediel Barcelonából, Massimo Zicari Luganóból, Boros-Konrád Erzsébet Nagyváradról, Farkas Róbert Újvidékről, Coca Gabriela, Fekete Miklós, Köpeczi-Kirkósa Júlia Kolozsvárról, Judita Kučerova Brnoból. Jelentős volt a hazai előadók száma is. A konferencián 18 előadást hallhattunk. A rendezvény új színfoltját jelentette Szecsődi Ferenc Liszt-díjas hegedűművész, Érdemes művész (SZTE ZMK) előadása, melyet «A világhírű Hubay hegedűiskola titka» címmel tartott a Fricsay teremben. Az esten közreműködött a ZMK vonószekara Kosztándi István vezetésével. A hangversenyteremben Véber Noémi festőművész mozaik és kisplasztika kiállítását csodálhattuk meg. A konferencia második napján az előadások után az SZTE Dísztermében nemzetközi előadókkal tartottunk koncertet. A művek többsége Szegeden először hangzottak el. A hangversenyt Verdi: Ave Maria c. kórusműve nyitotta meg az SZTE JGYPK Argenteus Vegyeskar előadásában Kovács Gábor vezényletével. Ezt követte Wagner-Liszt: Festspiel und Brautlied a Lohengrin c. operából Maczelka Noémi előadásában. Markéta Böhmova (Brno) énekelt Leos Janáček: Jenůfa c. operájából Jenůfa áriáját és Terinka áriáját Antonín Dvořák: A jakobinus.c. operájából, melyeket Judita Kučerová kísért zongorán. Farkas Ödön - Rudnyánszky Gyula: Tavasz c. dalát Boros-Konrád Erzsébet (Nagyvárad) énekelt. Ezt követte Ligeti György: Öt darab zongorára, négy kézre Marosvári Dorottya (Zürich) és Szlovják István (Zürich) előadásában. Ezután kortárs darab következett. Dieter Mack: Kebyar für Flöte und Klavier c. művét Martin Heidecker (fuvola, Freiburg) és Maria Rapp (zongora, Zürich) adta elő. Rachmaninov: Keringő című, hatkezes zongoradarabját Judita Kučerova, Maczelka Noémi és Dombi Józsefné mutatta be. Verdi operaáriák következtek. Elena áriáját a Szicíliai vecsernye c. operából Markéta Böhmova énekelt Judita Kučerová kíséretével, az Ave Mariát az Otello c. operából Boros-Konrád Erzsébet énekelt. Gounod: Faust c. operájából Valentin imáját Németh József Liszt-díjas operaénekes adta elő. A műsort a vegyeskar zárta Kodály 121. Genfi zsoltárával.

*A 2014-es konferenciát a cseh zene évének jegyében rendeztünk, melyet Dr. Marsi István dékán, főiskolai tanár nyitott meg. A rendezvényre cseh,*

szlovák, litván, olasz előadók mellett számos kutató érkezett a kolozsvári és a nagyváradai egyetemről. A konferencia témaköre széleskörű volt. Az irodalom és a színházművészet évfordulós művészeire, a 150 éve elhunyt Madách Imrére és a 100 éve született Tolnay Klárirra is emlékeztünk. A zenei témák köréből kitértünk a 100 éve született Márkos Albertre, továbbá Kurt Weill, Fricstay Ferenc egy-egy művére, a cseh zene éve jegyében Smetana, Dvořák, Janaček művészetére és a cseh zongorapedagógia képviselőire. Az évfordulós megemlékezéseken kívül más kutatási témákat is felöleltek az előadások, amelyek a kóruszene stílusváltozásaira, Bartók 'szlovák' kórusműveire, és a zeneterápiái kutatásokra terjedtek ki. A konferenciához kapcsolódóan magyarországi bemutatóként hangzott el Peteris Vasks: *Aria e danza* c. fuvoladarabja a Rigából érkező Dace Biskovska előadásában, zongorán közreműködött Dombi Józsefné. A nemzetközi együttműködés jegyében szólalt meg Telemann: *Quatour*, valamint Joachim Andersen: *Scherzino* c. darabja is, melyeket Martin Heidecker (Freiburg), Dace Biskovska (Riga), Regina Stummer (Krems) és Maczelka Noémi (Szeged) adott elő.

*2015. október 12-13 között került sor a Bartók és más évfordulós zeneszerzők* c. konferenciára. Eperjesről, Nagyváradról, Kolozsvárról, Kremsből, Campobassoból érkeztek külföldi vendégek. A magyar előadók között üdvözölhettük Dr. Vikárius Lászlót, az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Bartók Archívumának igazgatóját. A konferencián Bartók művészete került a középpontba, emellett Arvo Pärt, Terényi Ede, C. Franck, Goldmark Károly, Mosonyi Mihály, Tamás Gergely Alajos munkásságáról is hallhattunk előadásokat. A konferenciához kapcsolódó koncerten magyarországi bemutatóként hangzott el Robert Valentine I. szonáta Regina Stummer (fuvola), Renata Kočisova (gordonka) és Roberto Bongiovanni (zongora) előadásában. Myroslav Skorik (\*1938, ukrán zeneszerző): *Keringő*, Fedor Nadenko (1902-1963): *Poema* c. műve Irina Geregá (zongora) előadásában. Nemzetközi együttműködés keretében mutatták be Csajkovszkij: *Évszakok* op.37b – *Október* c. művének átíratát, amelyet Asztalos Bence (hegedű), Renata Kočisova (gordonka) és Maczelka Noémi (zongora) szólaltatott meg.

*2016. október 17-18-án „Zenei évfordulók”* címmel került sor a 17. nemzetközi konferencia megrendezésére. A konferenciát Prof. Dr. Maczelka Noémi intézetvezető egyetemi tanár nyitotta meg. Az évfordulós zeneszerzők Bartók Béla, Bárdos Lajos, Gárdonyi Zoltán, Kurtág György, Robert Schumann, Liszt Ferenc, évfordulós előadóművészek Bódás Péter, Simándy József, Szendrei Imre mellett interdiszciplináris témák is helyet kaptak – az emlékezetéről, idegtudományi kutatásról, a zene, az irodalom és a film kapcsolata-

tárol. A konferenciához kapcsolódó hangversenyt a tanszék hangversenytermében rendezték. Közreműködtek a tanszék tanárai: Maczelka Noémi, Dombi Józsefné, Varjasi Gyula, a tanszék MA hallgatói: Juhászné Zelei Judit, Litauszki Petra, Oláh Piroska, az Al Fresco Együttes Kovács Gábor vezetésével és Boros-Konrád Erzsébet énekművész (Nagyvárad). A műsoron Kurtág, Liszt, Schumann művek mellett elhangzott Albert Lavignac: Galopp-Marche c. darabja Maczelka Noémi, Juhászné Zelei Judit és Litauszki Petra előadásában. Ritkán előadott művekhez sorolható Liszt: Miserere Verdi: Trubadúr c. operájából – koncertparafrázis, melyet Maczelka Noémi, és Liszt: Klingeleise c. dala, amelyet Boros-Konrád Erzsébet mutatott be (Dombi 2017).

Összegzőként megállapíthatjuk, hogy a bemutatott 17 konferencia témaköre igen nagy területet ölelt fel. Első terveink között szerepelt az évfordulós művészek bemutatása, annak érdekében, hogy munkásságukat több oldalról vizsgáljuk meg. 2000-ben még a médiában és kulturális rendezvényeken sem helyeztek kellő hangsúlyt erre a témakörre. A tizenhat év eltelte után ez sokat változott. Hallgatóink számára fontos, hogy időről időre új információkhoz jussanak, az ismert szerzők művészetében jobban elmélyüljenek, és a tananyagban nem szereplő alkotókkal is megismerkedjenek. Ezt a célt szolgálták az elhangzott előadások, melyek nagy részét kötetekben is megjelentettük (A tanszék eddigi kiadványai 2018). A konferenciák történetében egyre nagyobb teret kaptak a zenepedagógiai kutatások, valamint az évfordulós előadóművészek. A koncertek az előadások évfordulós zeneszerzőihez kapcsolódtak. A nemzetközi hangversenyeken több magyarországi bemutató hangzott el. A darabok előadásában lehetőség volt egyrészt a hallgatók és tanárok, másrészt a külföldi vendégművészek és tanáraink zenei együttműködésére. Az elhangzott művek felkeltették az érdeklődést a kevésbé ismert előadási darabok feltárására.

## Irodalom

A tanszék eddigi kiadványai (2018) In: *Új utakon a művészetpedagógia. Tanulmánykötet.* SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék pp. 277-285.

Dombi Józsefné - Maczelka Noémi - Szabady Józsefné - Varjasi Gyula (2018): Az SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék története. In: *Új utakon a művészetpedagógia. Tanulmánykötet.* Szeged, SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-Zene Tanszék pp.188-247.

- Dombi Józsefné (2009): Konferenciák és kiadványok történeti összefoglalása. In: *80 év a zenei nevelés szolgálatában. Tanulmánykötet.* SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék pp. 5-10.
- Dombi Józsefné (2010): Bevezetés. In: *Évfordulós zeneszerzők 2009. Tanulmánykötet.* SZTE JGYPK Művészeti Intézet Szeged p. 4.
- Meghívó (2011): In: Chopin-Schumann-Erkel. Tanulmánykötet. SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék Szeged p. 150.
- Meghívó (2012): In: *Liszt-Mahler. Tanulmánykötet.* SZTE JGYPK Művészeti Intézet Szeged p. 197.
- Dombi Józsefné (2017): Bevezetés. In: *Zenei évfordulók Tanulmánykötet* SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék pp. 4-5.

## BAL KÉZRE A ZONGORÁN

### A bal kéz

A bal kézre mindig úgy tekintettek, mint a kevésbé ügyes kézre, amely *jobbításra*, *ügyesítésre* szorul. Még mielőtt bizonyított lett volna, hogy a balkezesség nem egy kiküszöbölendő hiba vagy fogyatékoság, hanem a jobb agyfélteke dominanciájának velejárója, megbélyegzően, gyakran *sutának*, *balognak*, *balogsutának* nevezték. Maga a *bal* szót tartalmazó szóösszetételek vagy szófordulatok is erőteljesen negatív felhangúak – ilyenek például a *balfácán*, *kétkelzes*, *balsiker*, *balsejtelem*, *balsors*, *balszerencse*, *baleset*, *balul sül el*. A megbélyegzés háttéréről szóló legendák a középkorig is visszanyúlnak, amikor, sok esetben, nemcsak hibának, fogyatékoságnak, hanem egyenesen a gonosz lélek, az ördög művének tartották a balkezességet.

A *bal* szó negatív felhangja viszont nemcsak a magyar nyelv sajátja. A latin *sinistralis* [bal oldali] szóból származik az angol *sinister*, a francia *sinistre*, a román *sinistru* vagy az olasz *sinistra/sinistrato* szó, melyek jelentése: baljóslatú, vészjósoló, fenyegető. A zongorajelölésben használt balkézjelölés olasz változata pedig a *mano sinistra*. De a francia balkéz-jelölés *gauche* szavának úgyszintén negatív kicsengésű a jelentése: félszeg, esetlen, ügyetlen. És, hogy a kezdő zongorázásban a balkéz kezdeti ügyetlensége (a többségi jobbkezeseknél) mennyire velejáró jelenség, talán nem szükséges részletezni.

### Balkezes hangszerek

A balkezesség természetesként való elfogadása maga után vonta, hogy ma már az óvodákban és elemi iskolákban nem teszik át erőszakkal az ecsetet, ceruzát vagy töltőtollat a bal kézről jobbra. Mára már a gitárkészítők is sorozatban készítik a balkezes klasszikus-akusztikus és elektromos gitárokat, és nem kell már a húrok helyét megcserélniük olyan balkezes gitárosoknak, mint Paul McCartney vagy Jimi Hendrix. S, bár a polcokon ott vannak a balkezes gitárok, megjegyezzük, hogy a neves balkezes klasszikus gitárosok közül senki sem használja ezeket. Hubert Käppel gitárművész, a 21. századi klasszikus gitártechnika egyik nagy mestere kifejti (2016, 20): „mivel mindkét kéz technikai követelménye egyenlő mértékű, semmi hátránya nem származik azon balkezeseknek, akik az itt bemutatott [jobbkezes] tartást alkalmazzák. Az eredendően erősebb

izomzat a balkezesek esetében még előny is lehet, hiszen a húrlefogó játzó kéz (b.k.) igénybevétele rendszerint jóval intenzívebb mint a pengető jobb kéz<sup>1</sup>. Hasonlóképp, a hegedűsöknél és más vonós hangszereseknél is megjelenik a balkezes hangszer, de a neves művészek egyike sem veszi kézbe. Kuriózum, de a zongoránál is hasonló a jelenség: 1998-ban, Christopher Seed zongorista kérésére elkészül az első *balkezes zongora*<sup>2</sup> is – klaviatúrája és húrendezése tükörfordítása a megszokottnak (jobbkezesnek), ahol a mély hangok a jobb oldalon, magasak a balon helyezkednek el. Losó Géza zongoraművész indítványozására a lipcsei Blüthner cég 2001-ben kialakítja és legyártja az első modern balkezes zongorát. Egy esettanulmány (Laeng – Park 1999, 363 és 375) bemutatja, hogy a *balkezes zongorán* (a „tükör”-klaviatúrás zongorán) először játzó teljesen kezdő balkezesek jobb teljesítményt nyújtottak, mint a klasszikus klaviatúrájú zongorán. Tehát a balkézhez a *balkezes zongora* sokkal kézenfekvőbbnek, természetesebbnek bizonyult. A tanulmány kiemeli viszont, hogy pár év gyakorlás a klasszikus zongorán már relativizálja az első balkézdominanciát a zongorázásnál, és később, a balkezes zongoraművészeknél pedig teljesen meg is szünteti a különbséget (nem lesz releváns a jobb- vagy balkezesség). Elokvens példaként szolgálhat a balkezes zongoristák sorából Szergej Rahmanyinov, Glenn Gould vagy Daniel Barenboim esete. Az esettanulmány szerzői kiemelik, hogy végsősoron a haladó zongoristák célja épp az, hogy mindkét kezet a lehető leginkább függetlenítsék, és technikájukat a lehető legmagasabb szinten kiegyenlítsék. Viszont az is tény, hogy, előbb a digitális, majd az akusztikus *balkezes zongora* („tükör”-klaviatúrás zongora) prototípusának hiányában nem is tűnhetett ki korábban semmilyen különbség a jobb- vagy balkezesek zongorajátékában. Márpedig az elmúlt pár évtized tapasztalatai azt mutatják, hogy – ha a technikában nem is, de – a gondolkodás-megvalósítás tengelyén igenis érzékelhetőek a különbségek. Losó Géza zongoraművész és zongoratanár azt állítja, hogy a *balkezes zongorán* való játszás egy – eddig nem ismert – felszabadulási érzést jelent számára. Talán érdemes a kutatásokat ilyen irányba is tovább vinni.

A zeneirodalomból ismert zongoraművek többségében a jobb kéz szerepe igényesebb és technikásabb, és emiatt úgy tűnhet, hogy ez a jobbkezeseknek (a többségnek) kedvez, és kevésbé a balkezeseknek. Egy friss német esettanulmány viszont kimutatta (Kopiez és társai 2011, 358), hogy – a logikával

---

<sup>1</sup> “As the requirements for both hands are of equal dimensions, there are no disadvantages for left-handers if they choose to play in the posture described here [right-handed]. The inherently stronger muscles of a left-hander can even be advantage because the demands on the fingering hand (LH) are often more strenuous than those required in the RH” (Käppel 2016, 20).

<sup>2</sup> Ez egy Conrad Graf 1826-os bécsi zongora tükör-replikája.

ellentétben – zongoraszakos zeneakadémiai diákok skálajátszásában a jobb kéz szenzomotoros precizitása a bal kezét felülmúlja, mind a jobbkezes, mind a balkezes zongoristák esetében. Következtetésük, hogy a zongorázásban nem hátráltató a balkezesség.

Tény azonban – a többségi jobbkezesknél –, hogy a balkéz hátrányát hosszasan edzéssel és gyakorlással lehet csak a jobbkezes szintjére emelni. Ezért is próbáltak az elmúlt bő két évszázadban egyre hangsúlyosabban odafigyelni a balkéztechnika fejlesztésére, ezért születtek meg azok a balkéz-gyakorlatok, balkéz-etűdök, melyek a „gyengébbik” kéz ügyesítését célozzák meg.

## A „csak balkezes” zongorajáték előfutárai, úttörői

A balkéztechnika fejlesztésére készült gyakorlatok és etűdök lesznek azok, amelyek megalapozzák, előkészítik a terepet a későbbi, ún. „*csak balkezes*” (csak balkézre írott) zongoraművek megszületésének. Míg az előbbi kompozíciók a kétkezes zongoristák balkézfejlesztését célozzák, addig a későbbiek a jobbkezükre megsérült „*csak balkezes*” zongoristák repertoár-darabjait jelentik.

Az előfutárok között két nevet említenénk az 1840-50-es évekből: Alexander Dreyschock-ot és Adolfo Fumagallit. A zenetörténetben kevésbé ismert nevek, de koruk zongorajátékának virtuózai.

Alexander Dreyschock (1818-1869) egy cseh zongoravirtuóz, aki európai hírnevét rendkívüli virtuozitásával, és ezen belül is fenomenális balkéz-technikájával alapozza meg. A zenetörténet az első „*csak balkezes*” művek előadójaként tartja számon (Edel 1994, 17). Az 1843-as párizsi bemutatkozásán már műsorán szerepel egy „*csak bal kézre*” írott darab, melynek közönség-sikere elsőpró erejű. Feljegyzik róla azt is, hogy Chopin *Forradalmi etűdjének* (op. 10, nr. 12, *c-moll*) balkéz-meneteit oktávokban játssza, anélkül, hogy a tempón bármit is lassítana – és legtöbb koncertjén műsorra is tűzi a darabot a bravúr és a siker végett. Egy alkalommal, ezzel a hatásvadász bravúrral a bécsi közönséget is elvarázsolja. Azt a Bécsset, amely ekkor Liszt lábainál hever. A zongoravirtuozitás eme magaslatán, a kihívást Liszt sem hagyhatja viszonzatlanul: ő az op. 25, nr. 2 *f-moll* (*Presto*) etűdöt adja elő jobbkezes-oktávokban<sup>3</sup> (Brofeldt).

Adolfo Fumagalli (1828-1856) egy rövid életű olasz zongoristavirtuóz, kinek neve a remek balkézkompozícióinak köszönhetően maradt fenn. Egyik

---

<sup>3</sup> Egy bécsi koncertjének záródarabjaként Liszt eljátssza az említett *f-moll* Chopin-etűdöt, majd a tapsvihár után, ráadásként, megismétli, de ezúttal a jobbkezes amúgy is virtuóz szólólamát – a hatás kedvéért – lassan oktávokban indítja, majd fokozatosan felpörgeti a tempót.

legjelentősebb és legbravúrosabb darabja a Lisztnek dedikált op. 106-os *Grande Fantasia sur Robert le Diable de Meyerbeer* (1855) bal kézre írott kompozíció. A remek balkéztechnikájának köszönhetően kortársai a zongora Paganinijének is nevezik (Patterson 1999, 187).

## A „csak bal kézre” írott művek indokai és céljai

A „csak bal kézre” írott művek több okból vagy célból keletkeznek:

1. Az első a *didaktikai cél*, valamint *balkéz-technika kialakításának célja*: a művek (gyakorlatok, etűdök) a bal kéz megerősítését, játéktechnikai képességeinek növelését, kezek és ujjak függetlenítését célozzák.

A. Jelzi ezt a célt az is, hogy számos esetben a szerzők a gyakorlat-gyűjteményt egyenesen balkéz-zongoraiskolának nevezik. Ilyen pl. [Carl Czerny op. 399-es zongoraiskolája<sup>4</sup>,] Hermann Berens op. 89-es balkéz-zongoraiskolája<sup>5</sup>, Louis Köhler op. 302-es balkéz-iskolája<sup>6</sup>, vagy éppen Paul Wittgenstein 1957-es, 3-kötetes balkéz-zongoraiskolája<sup>7</sup>, mely utóbbi a gyakorlatok és etűdök mellé a balkéz-átiratokat is beiktatja.

B. Ugyanezt a célt szolgálják a balkéz-zongoraiskolák mellett a „*csak bal kézre*” írt etűdsorozatok, vagy a pódiumdarabokká előléptetett koncertetűdök. Kiemelve párat a hosszú sorból, megemlíthetjük Charles-Valentin Alkan op. 76-os hármast *etűdsorozatának*<sup>8</sup> első darabját; Carl Czerny op. 735-ös etűdjeit „*csak bal kézre*”, Zichy Géza saját részére írott *6 etűdjét* és *4 koncertetűdjét*, Max Reger négy *balkéz-gyakorlatát*, Ferdinando Bonamici gyakorlat- és etűdsorozatait (op. 271, 272, 273), József Hofmann op. 32-es *etűdjét*, Camille Saint-Saëns op. 135-ös *6 etűdjét*, Sergei Bortkiewicz op. 29-es *12 etűdjének* 5. darabját, Émile-Robert Blanchet op. 19-es *9 koncertetűdjét* és op. 53-as *13 etűdjét*, vagy Moritz Moszkowski zeneszerző-zongorista op. 92-es *12 etűdjét bal kézre* (1915). Talán

---

<sup>4</sup> Carl Czerny (1791-1857): *Die Schule der linken Hand* (op. 399, 1836-37) – mely ugyan kétkézű gyakorlatokat tartalmaz, de a jobb kéz csak egyfajta kísérete, harmóniai támasztéka a balkézgyakorlatoknak;

<sup>5</sup> Hermann Berens: *Die Pflege der linken Hand* (op. 89, 1870 körül) kötete 45 gyakorlatot és 25 etűdöt tartalmaz „*csak bal kézre*”;

<sup>6</sup> Louis Köhler (1820-1886): *Schule der linken Hand* (op. 302, 1881);

<sup>7</sup> Paul Wittgenstein (1887-1961): *Schule für die linke Hand* (IPW 1, 1957): 1) *Fingerübungen*, 2) *Etüden*, 3) *Bearbeitungen*;

<sup>8</sup> A sorozat második darabja jobb kézre, a harmadik két kézre íródott.

a legjelentősebbek és legismertebbek közé tartoznak Leopold Godowsky Chopin etűd-átdolgozásai is – ő az op. 10 és op. 25-ös etűdsorozat darabjaiból 53 átdolgozást készített (egy-egy etűdökre többet is), melyek közül 22 „*csak bal kézre*” való átdolgozás.

2. Második indok a *zeneszerzői inspiráció és találmányosság* kifejezése, vagy az előadóművészi kihívás, és netán a közönségsiker elérése. Ilyenek a már említett Alexander Dreyschock vagy Adolfo Fumagalli balkéz-variációi, balkéz-parafrazisai, de ide sorolhatjuk Felix Blumenfeld op. 36-os *etűdjét*, bizonyos tekintetben a Godowsky<sup>9</sup>-etűdátíratokat is, vagy akár Bartók *Balkéz-tanulmányát* (mely a Zichy Géza gróf házában való zongorázás utóhatása), stb.
3. Harmadikként, kiváltó okként megnevezhetjük a *túleröltetést*; az ideiglenes vagy végleges *sérülést, bénulást és balesetet*; vagy akár a *születési rendellenességet*. Ezen okok következtében születik a legtöbb „*csak bal kézre*” komponált zongoramű (átíratok és parafrazisok, variációk, koncertetűdők, szonáták, kamaraművek, zongorakoncertek), melyek száma az ezret is jóval meghaladja – kezdve a Zichy Géza által komponált szonátától vagy zongora-versenytől, a Paul Wittgensteinnek komponált jól ismert műveken át egész a kortárs „*csak balkezes*” alkotásokig.
  - A túleröltetés (akkut vagy krónikus inhuvelygyulladás, ideiglenes vagy végleges bénulás) a jobbkezes esetében sem ritka a művészeknél sem – pl. Clara Schumann a főként brahmsi zongoraversenyek zongoraszólamának nehézsége, orkesztrális faktúrája előhívja és felerősíti a krónikus jobbkezes-panaszát, olyannyira, hogy képtelen azt zongorázásra használni. Végül egy bizonyos dr. Esmarch magánklinikáján, egy hosszas és sokoldalú terápia segítségével sikerül teljesen gyógyítania jobb kezét, és tudja folytatnia az európai hangversenyturnékat. De időközben, bátorításként, Brahms átírja neki Bach *d-moll Chaconne*-ját (a *2. hegedűpartitúrából*) „*csak bal kézre*”.
  - Hasonlóan jár Alexander Szkrjabin is, aki – konzervatóriumi diákként – Balakirev *Iszlamej-fantáziáját* és Liszt *Don Juan parafrazisát* gyakorolva túlerölteti magát, és időlegesen megbénul a jobb keze. Ennek az időszaknak az eredménye a balkéztechnika-kájának

---

<sup>9</sup> Godowsky a balkéz-technika egyik megszállottja, átdolgozásai vagy saját kompozíciói elképesztő balkéztechnikát igényelnek. A Chopin etűd-átdolgozásai mellett kiemelkedik az 1929-es keletkezésű, 8-tételes *Szvit „csak bal kézre”*.

tökéletesítése, egy *Strauss-keringő parafrázisa* és az op. 9-es *Pre-lúd és noktürn*, mindezek „*csak bal kézre*”.

- Néha kisebb sérülések vagy balesetek is derékba törhetik a zongorista karriert. Gary Graffman (1928\*) amerikai zongorista 1977-ben kifecamítja jobb kezének gyűrűs ujját. A sérülés következtében, előbb a darabok ujjrendjét dolgozza át, azonban ez súlyosbítja jobb kezének állapotát, így 1979-ben arra kényszerül, hogy lemondjon a jobb kezével történő zongorázásról. Neki született Ned Rorem zeneszerző 1993-as, 4. *zongoraversenye bal kézre*, vagy William Bolcom *Gaea* című 1995-ös zongora-versenye. Hasonlóan jár Harriet Cohen (1895-1967) angol zongoraművésznő, aki egy sikeres karrier közepén egy banális konyhai balesetet szenved: vizet tölt egy pohárba, miközben az széttörik, és olyan szerencsétlenül sebesíti meg jobb kezét, hogy pár évig csak bal kézzel tud zongorázni. Mivel később sem javul fel teljesen, ennek következtében 1960-ban visszavonul a koncertzongorázástól. Arnold Bax zeneszerző, a sérülést követően, 1948-ban, egy balkéz-zongoraversenyt (*Concertante*) komponál számára.
- Cor de Groot (1914-1993) holland zongorista és zeneszerző esete szerencsésebb. Az amszterdami zeneakadémia jeles végzettjeként az amszterdami Concertgebouw Orchestra szóló zongoristája lesz, majd a világ számos pontján elért koncertsikerek után, 1959-ben, 45 éves korában, egy jobbkari idegrendszeri rendellenesség következtében a balkezes művek előadása mellett dönt. Több mint 80 balkéz-átírata mellett kompozíciói is születnek balkézre – ilyen pl. az 1961-es *Apparitions* „*csak bal kézre*” írott című darabja. Szerencséjére rövidesen ismét megjavul jobb keze, így folytathatja szokásos koncertzongorista pályafutását.
- Az ideiglenes vagy végleges jobbkezes-sérülések vagy -balesetek sora sajnos nagyon hosszú. Zichy Géza vadászbalesete talán az első olyan ismert incidens, melynek ellenére zongoraművészé képezi ki magát az amputációt elszenvedett fiatal zenész. Ravel *D-dúr balkéz-zongoraversenye* révén ismertté vált Paul Wittgenstein neve és története mindenki számára ismert, de ennek az ismertségnek az árnyékában már ritkábban esik szó a többi jeles balkéz-zongoristáról: pl. a cseh származású, Bécsben született Otokar Hollmann (1894-1967) zongoraművésztől, Wittgenstein kortársáról, akinek a neve épp Wittgenstein ismertsége (és részben önzése) miatt marad kevésbé ismert. Hollmann-nak, Wittgenstein-hoz ha-

sonlóan, az I. világháborúban sérül<sup>10</sup> meg jobb keze, így az eredetileg hegedűművész Hollmann a balesetét követően válik neves zongoristává. Az ő felkérésére és megrendelésére számos alkotás születik cseh zeneszerzők tollából: Leos Janáček *Cap-ricciója zongorára és fűvósokra*, Bohuslav Martinů *Concertinója/Divertimentója zongorára és kamarazenekearra*, Erwin Schulhoff *3. zongorasztijte*, Jaroslav Tomášek *op. 7-es zongoraszonátája bal kézre*, Josef Förster *op. 142-es két darabja balkézre*, stb. De Siegfried Rapp (1917-1977) keletnémet zongorista is ebbe a felsorolásba tartozik. Rapp a második világháborúban, az orosz fronton, robbanásban veszíti el jobb karját. Neve főként azért marad fenn, mert ő mutatja be először Prokofjev *op. 53-as 4. zongoraversenyét* (bal kézre), és gyakran játssza sikerrel Britten *Diversions „balkéz-zongoraversenyét”* is.

- Néha *neurológiai* vagy épp *születési rendellenességgel* is szembeülhetünk: ilyen az 1989-ben született, most 30 éves Nicholas McCarthy brit zongorista esete, aki jobb oldalán csak felkarral születik. E hiány ellenére 14 éves korában komoly zongoratanulmányokba kezd, majd akaraterjének tanúbizony-ságául a híres londoni Royal Collage of Music zongora szakának végzettje lesz, „*csak bal kézre*” írott vagy átdolgozott művekkel a repertoárján. Leon Fleisher 1928-ban született – most 91 éves – zongoraművész karrierjét pedig egy neurológiai rendellenesség szakította félbe. Az ukrán-lengyel gyökerű amerikai zongorista a 20. század egyik legjobbjának indul: Arthur Schnabel tanítvá-nyaként 16 évesen mutatkozik be a nagyközönségnek a New Yorki Filharmonikusokkal, Pierre Monteux vezénylete alatt. 1963-ban, 35 éves korában, *fokális disztónia*<sup>11</sup> következtében a jobb kezének akaratlagos irányítását elveszíti. A 20. század végén, az 1990-es években a *disztónia* tüneteit mérsékelni tudta *Botox*-injekciós kezelése és az azt kiegészítő *Rolfing*-manuálterápia révén, így 35 év után ismét elkezd kétkezesen játszani.

---

<sup>10</sup> Átlövik jobb tenyerét, és kézközépcsontjai széttroncsolódnak.

<sup>11</sup> *Disztónia* – neurológiai rendellenesség, mely következtében a test egy részén kóros és akaratlan izom-összehúzódások jelentkeznek. *Fokális disztónia* – ha csak egy testrészt érintenek a kóros és akaratlan izomösszehúzódások. Eckart Altenmüller orvos-kutató szerint (2005, 6-7) – aki Robert Schumann levelei, naplójegyzetei alapján utólagos diagnózist állított fel – a zeneszerző jobb kezének középső három ujját is ugyanez a *fokális disztónia* érintette, és ezen az ujjérősítő szerkezetek sem tudtak hosszabb távon segíteni.

## A „csak bal kézre” írott zongorairodalom jelentősége – szerzők, művek, előadók

A következőkben – egyes előadók vagy megrendelők szemszögéből nézve, valamint keletkezési háttértörténetük prizmáján át – kiemelünk néhány művet a „*csak bal kézre*” írott zeneirodalmi alkotások közül, szemléltetve ennek a repertoárnak gazdagságát és jelentőségét.

Az első jelentős balkéz-zongorista és -zeneszerző gróf Zichy Géza (1849-1924). Mivel általában keveset tudni róla, kitérek nem mindennapi történetére, életútjára és zenei munkásságára. Zichy Lipót 1848-as honvéd alezredes és Sztáray Mária grófnő gyermekeként születik. Grófi gyermekként a zene, a zongorázás kisgyermekkorától jelen van életében, ugyanúgy, mint a fegyverekkel való bánás. 1863 szeptemberében, 14 évesen, egy vadászat alkalmával végzetesen megsebesíti jobb karját, olyannyira, hogy élete megmentéséért az orvosok pár órán belül amputálják. A szerencsétlen baleset oka egy kis figyelmetlenség: a vadászat helyszínére megérkezve szerencsétlenül emeli ki a kocsiból a töltött fegyvert, és annak kakasa beakad, felhúzódik és elsül:

„Mi ezalatt a vadászat helyére érkezünk, Jóska a két töltött puskát a hátulsó üléshez támasztotta, én leszálltam és átadtam neki a gyepplőt. Egészen bizonyos, hogy karomat a komornyik szíves közreműködésével löttem le. Mindketten hibáztunk: Jóska, hogy nem vette magához a két töltött fegyvert, én, hogy a haladó kocsi után sietve fegyveremet a hátulsó ülésről kivenni iparkodtam s a puska csövét a középen fogva meg, erősen húztam kifelé. Az egyik állat meglátott (a szamaraknak nem volt szemellenzőjük) s egyet ugrott, ekkor a fegyver kakasa az ülésbe akadt, felhúzódt s visszapattant. A lövés közvetlen közlől érte jobb felsőkaromat. Magasra ugrottam, fülem megcsendült; úgy hangzott, mint egy kis harang. Nem éreztem fájdalmat, csupán egy ütést s melegséget egész karomban” (Zichy 1915, 5-6).

A katona édesapa, amikor meghallja ami történt, és konzultálva az orvosokkal megtudja, hogy fiának karját amputálni kell, rongyként esik össze:

„Atyám megijött, szilárd katonalépésekkel közeledett hozzám s meghatottságát mindenáron leplezni akarta. Megragadtam a kezét, megcsókoltam és kértem, bocsássa meg, hogy gondatlanságommal bánatot okoztam neki. Az angyali jóságú ember zokogva futott ki a szobából. [...] Ezalatt az orvosok kénytelenek voltak atyámat is gondozni, mert midőn közölték velem,

hogy karamot le kell vágni, a kemény katona, mint egy szél-  
ütött rogyott össze” (Zichy 1915, 8-9).

A 14 éves ifjú Zichy Géza hihetetlen akaraterővel áll talpra, és küzd meg a hétköznapi nehézségeivel:

„Gyámoltalanságom az élet mindennapi szükségleteivel szemben kétségbeejtett; úgy bujdoskoltam, mint egy megsebzett őz, s azt gondoltam: «Így tovább nem mehet». [...] Én halálosan fáradt és szomorú voltam, irtózva kerültem a zongorát; azok a fehér billentyűk úgy vigyorogtak reám, mint egy csontváz fogai. [...] Első leveletem nevelőmnak írtam, mely így szólt: «Kedves jó Csiky! Ha én egy év lefolyása után nem leszek képes mindent – mit eddig két kézzel végeztem – egy kézzel megtenni, főbe lövöm magamat!» [...] Én fölvettem a harcot sorssal. [...] Ma már almát hámozok, magam vágom le körmeimet, egyedül öltözködöm, lovagolok, négyes fogatot hajtok, golyóval, söréttel jó vadász vagyok, sőt kissé zongorázni is megtanultam. Az ember fél kézzel is lehet független, csak tudni kell, hogyan” (Zichy 1915, 10-12).

Mérhetetlen akarateréjének köszönhetően 3 év múlva, 17 évesen már koncertpódiumra lép Pozsonyban. Liszt felügyel tehetségére és ambíciójára, és tanítványául fogadja. Később egyike lesz a legközelebbi barátainak. Zeneszerzésre Robert Volkmann tanítja, aki különben az 1875-ben alakult Zeneakadémia zeneszerzés-tanára is. Ezt követően pedig koncertzongoristaként – bal kézre írt vagy adaptált művekkel – hangversenykörútjain Európa számos országában fellép (Ausztria, Olaszország, Németország, Franciaország, Belgium, Svédország, Oroszország, Románia), a bevételeket mindig jótékonyági célokra áldozva.

Zichy Géza a magyar zenei élet egyik felvirágoztatója – mind zongoristaként és zeneszerzőként, mind szervezőként, operaházi intendánsként, karmesterként, a Nemzeti Zenede<sup>12</sup> elnökeként és mecénásként. Zeneszerzői munkássága elsősorban a zongorához kötődik: számos balkéz-átíratot és -parafrazist, etűdöket, koncertetűdöket, zongoraszonátát és zongoraversenyt komponál. Fennmaradt zongoraműveit – a zongoraverseny kivételével – Artur Cimirro brazil zongorista veszi lemezre 2016-ban (2 CD-s kiadás), és a Cimirroval való beszélgetésem során kiderült, hogy sajnos száznál is több átírata, dala, és zongorakompozíciója semmisülhetett meg a II. világháborúban, amikor tűz ütött ki néhai házában. Ezeknek a kompozícióknak még a címeit sem ismerjük. A zongoraversenyét a magyar zenetörténeti források –

---

<sup>12</sup> Nemzeti Zenede – ma a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola.

érthetetlen módon – teljesen mellőzik. Kottáját tekintve sajnos csak a kétzongorás változat lehetséges fel – a zenekari letét vagy még kiadatlan vagy eltűnhetett (Artur Cimirro zongoristával való levelezés alapján).

A zongoraművek mellett dalokat, kórusműveket, egyházi kompozíciókat, majd később egy táncjátékot (*Gemma*), valamint számos operát is komponál (*A vár története*, *Alár*, *Roland mester*, valamint a nagy *Rákóczi-trilógia*: *Nemo*, *II. Rákóczi Ferenc*, *Rodostó*). Ez utóbbiak annak is az eredményei, hogy a Nemzeti Színház, majd később a Magyar Királyi Operaház intendánsa 25 éven át, és olykor vendégkarnagya is.

Zichy Géza szépirodalmi munkássága is jelentős: cikkei, elbeszélései, költeményei a jelentősebb magyar lapokban és folyóiratokban is megjelennek, ezek mellett regényeket, színházi drámát és vígjátékokat is ír, illetve saját operáinak szövegekönyveit is ő maga veti papírra.

Mikszáth Kálmán így ír a zenész és irodalmár Zichyről:

„Gróf Zichy Géza fölött meg az összes irodalmi és művészi körök háborút folytatnak egymással, hogy hová tartozik tulajdonképpen. És ő meg azt sem teheti, hogy az egyik kezét oda nyújtáná a művészeknek a másikat az íróknak: »osztozatok meg rajtam«. A nemes grófnak csak egy keze van. [...] Kölcseynek csak egy szeme volt és mégis többet és messzebb látott vele, mint összes kortársai; Zichynek is olyan ez az egy keze, hogy többet ér ötvennél. [...] A külföldön éppúgy, mint itthon, méltánylással szólnak nemes fölfogásáról a játékokban és bámulattal csodás technikájáról. Egy Budapesten tartott hangverseny alkalmával a fölzúgott tapsvihár után, melyet Zichy aratott, maga az ősz maestro, Liszt is így szólt lelkesülten: »Ennyit már magam sem akartam«. [...] S ilyenkor télen, mikor a világhírű öreg [Liszt] *idehaza* van, már-már a zene felé hajlítja hajlama a grófot, annyira, hogy távozóban látjuk benne az író. De az csak tavaszig tart. Amint aztán tavasszal kihajtanak a völgyek, lombok, dalolni kezdenek a pacsirták, kizöldülnek a mezők, a fecskék megjönnek, az öreg pedig elmegy, megint az író lép előtérbe Zichyben. A történelem nem mutathat Janus arcot ennél rokonszenvesebbet” – írja Mikszáth Kálmán – in: *Cikkek és karcolatok II.* – <http://mek.oszk.hu/00900/00901/html/01.htm> (2018. 09. 07.).

Zenei és szépirodalmi alkotásai mellett kiemelkedő a *Félkezű ember* című könyve, melyben saját személyes története apropóján az első világháború ha-

dirokkant katonáit igyekeznek lelkesíteni, és számos gyakorlati tanáccsal el-  
látni (akiket egyébként pénzzel is támogat). A könyvet az I. világháború alatt  
5-ször nyomják újra.

Említésre méltó, hogy Bartók 1903-as *Balkéz-tanulmánya* Zichy balkezes  
játékának hatására/ inspirációjára születik. 18 évesen ugyanis lehetősége volt  
a Zichy-házban, a gróf társaságában zongorázni.

Zichy balkéz-zongorajátékát híven tükrözik etűdsorozatai, átdolgozásai.  
Kiemelkedő szemléltető példa lehet Schubert *Erlkönig*-jének zongora-átdol-  
gozása, vagy Bach 2. hegedűpartita-beli *Chaconne*-jének átdolgozása is (me-  
lyet Johannes Brahms, majd Paul Wittgenstein is feldolgoz).

A zenetörténet legismertebb balkéz-zongoristája kétségkívül Paul Witt-  
genstein (1887-1961). Bécsben születik, az Osztrák-Magyar Monarchia  
egyik leggazdagabb családjában. Édesapja, Karl Wittgenstein üzletember egy  
hatalmas fémipari céget birtokol és menedzsel. A Monarchia modern vas- és  
acéliparának megalapozójaként szinte kizárólagos monopóliummal rendel-  
kezik. Befolyását jól jelzi, hogy egyenesen „*Eisenkönig*-nek”, „vaskirálynak”  
nevezik. Vaskézzel és vasszegyelemmel neveli kilenc gyermekét is, kik közül  
a két legfiatalabb Ludwig (a későbbi filozófus) és Paul (a zongorista) európai  
hírnévre tesz szert. Egyes történészek ennek a szigoroknak és túlzott elvárásnak  
tulajdonítják, hogy a három idősebb fiú fiatalon öngyilkosságba menekül  
(Winkler 2004, 8).

Hogy a család művészeti és zenei kötődését láthassuk, kiemeljük, hogy  
Karl, az édesapa, már gyermekkorától intenzív zenei környezetben nevelke-  
dik. Lánytestvérei közül Anna-nak Johannes Brahms volt a zongoratanára,  
Clara-nak Goldmark Károly hegedűművész-zeneszerző volt a zongoratanára,  
Josefine-nak Julius Stockhausen énekművész a tanára, az a Stockhausen, aki  
a bemutatón Mendelssohn-Bartholdy *Elias*-ának címszerepét éneklő, és aki  
Brahms dalainak egyik első előadójaként is ismert (Nyíri 1983, 3). Ő maga,  
Karl, pedig jó hegedűs. Különb, a családnál nevelkedik ekkor unokatest-  
vére, *Joseph Joachim* későbbi hegedűművész is.

Mivel Karl – a műszaki tanulmányokat végzett iparmágnás édesapa – te-  
hetséges hegedűs, nem meglepő, hogy a gyermekei is korán művészeti neve-  
lésben részesülnek: Hans, Paul egyik bátyja, zenei csodagyerek, aki több  
hangszeren virtuóz módon játszik (sajnos 25 évesen öngyilkos lesz), Hermine  
nővére jelentős festő lesz, Rudolf bátyja jó esellista (aki 23 évesen ugyancsak  
öngyilkosságot követ el), Paul pedig zongoraművész (Nyíri 1983, 4). Mind-  
emellett természetes, hogy a bécsi családi ház a legjelentősebb művészek ta-  
lálkozóhelye, ahol nem kisebb zenészek fordulnak meg rendszeresen, mint

Johannes Brahms és Clara Schumann, Joseph Joachim és Pablo Casals, Gustav Mahler és Richard Strauss (ez utóbbival a gyermek Paul gyakran duettezik is), Bruno Walter, vagy az orgonaművész és zeneszerző Josef Labor (Edel 1994, 30).

Paul Wittgensteint zongorára a neves Theodor Leschetizky (Czerny-tanítvány) oktatja, és zeneszerzést a neves Josef Labor-tól tanul, aki többek között Arnold Schönberget is tanítja. 1913-ban, 26 évesen debütál koncertzongoristaként Bécsben, a *Musikverein*-ban. Az első világháborús balesete tehát – Zichyvel ellentétben – már zongoristaként éri. Jobb kezének amputálása után még orosz (szibériai) fogságban szenved, és csak 1915 karácsonyára tér vissza Bécsbe.

Wittgenstein ismeri személyesen Zichyt, és műveit is (bár nem játssza őket). Tisztában van a feltörő „*csak bal kézre*” írott zongorairodalommal. Ráadásul, a balkéz-zongorázás atyja, Leopold Godowsky (aki a 22 balkéz-átíratot elkészíti Chopin etűdjeiből) már 1904-től ismert a bécsi közönség előtt, sőt, 1909-1914 között a Bécsi Zeneakadémián is tanít (ő veszi át Busoni zeneakadémiai mesterkursusait). Már az orosz-szibériai időszakban ott lebeg előtte Godowsky ösztönző példája, és ez is közrejátszik abban, hogy „*csak bal kézzel*” is folytatja a zongorázást. Az apjához hasonló erős akarattal és hihetetlen vasfegyelemmel képezi át magát teljesen önállóan balkéz-zongoristává<sup>13</sup>, ugyanis tanára, Leschetizky, 1915-ben meghal. Zeneszerzés-tanára és mentora, Josef Labor, már kamaramuzsikával és egy teljesen elkészített balkéz-zongoraversennyel várja haza. Labor összesen 11 kompozíciót szerez bal kézre, köztük 3 *Konzertstücköt* (Winkler 2004, 9).

Áldásos pénzügyi helyzetét kihasználva, a kor jelentős komponistáitól rendel saját maga számára balkezes kompozíciókat. Ismert, hogy a szerzőket – mintegy mecénásként – bőségesen meg is fizeti a kompozíciókért<sup>14</sup>. Így Wittgenstein a zenetörténet azon egyedi zongoraművésze lehet, aki számára nagyjából 40 művet írtak a kortárs zeneszerzők – köztük a legnagyobbak is, mint pl. Britten, Hindemith, Korngold, Prokofjev, Richard Strauss, Ravel. Ezek között van néhány szóló-zongora-kompozíció (prelúd, *toccata*, fantázia, *Scherzo*, *Klavierstück*) és kamarazenei alkotás is (trió, kvartett, kvintett, *divertimento*, szvit, hegedű-zongora szonáta), viszont a rendelt darabok legjelentősebbjei a zongoraversenyek. Wittgenstein ugyanis tisztában van azzal,

---

<sup>13</sup> Ennek egy csodálatos lenyomata az 1957-ben megjelent háromkötetes balkéz-zongoraiskolája (*Schule für die linke Hand*).

<sup>14</sup> Paul Hindemith a zongoraverseny honoráriumából pl. teljes frankfurti házát bebútorozhatja, Franz Schmidt zeneszerző pedig az alkotásaiért kapott összegből megveheti a régóta áhított lakását (Edel 1994, 31).

hogy ez az a műfaj, melyben a zenekar hangszerei méltóképpen kiegészíthetik a zongora egykezes szólamát. Nem sejtí viszont, hogy a legtöbb zeneszerzőnek épp az jelenti majd a kihívást, hogy hogyan írja meg a zongoraszólamot úgy, hogy az egy kéz kettőként szóljon. Csak zongoraversenyből<sup>15</sup> közel 20 kompozíció született számára és rendelésére:

| <b>zeneszerző</b>              | <b>„csak bal kézre” írott zongoraverseny</b>  | <b>év</b> |
|--------------------------------|---|-----------|
| Sergei Bortkiewicz (1977–1952) | <i>Zongoraverseny nr. 2 in Es</i> , op. 28  | 1924      |
| Rudolf Braun (1869-1925)       | <i>Zongoraverseny in a</i>  | 1927      |
| Benjamin Britten (1913-1976)   | <i>Diversions – zongorára és zenekarra</i> (eredetileg: <i>Concert variations</i> ) | 1940      |
| Paul Hindemith (1895-1963)     | <i>Klaviermusik für die linke Hand mit Orchester</i> , op. 29                       | 1923      |
| Leonard Kastle (1929-2011)     | <i>Zongoraverseny</i> <sup>16</sup>   | ?         |
| Erich W. Korngold (1897-1957)  | <i>Zongoraverseny in cis</i> , op. 17   | 1923      |
| Joseph Labor (1842-1924)       | <i>Konzertstück in D – variációs formában</i>                                       | 1915-16   |
| Joseph Labor                   | <i>Konzertstück in f</i>  | 1917      |
| Joseph Labor                   | <i>Konzertstück in Es</i>   | 1923      |
| Szergej Prokofjev (1891-1953)  | <i>Zongoraverseny nr. 4 in B</i> , op. 53   | 1931      |
| Maurice Ravel (1875-1937)      | <i>Zongoraverseny in D</i>  | 1929-30   |
| Franz Schmidt (1874-1939)      | <i>Konzertante Variationen über ein Thema von Beethoven</i>                         | 1923      |
| Franz Schmidt                  | <i>Zongoraverseny nr. 2 in Es</i>   | 1934      |

<sup>15</sup> A táblázat a következő források alapján készült: Patterson 1999, Edel 1994, Kong 1999, Brofeldt.

<sup>16</sup> Patterson (1999, 216) és Edel (1994, 109) szerint a zongoraverseny Wittgenstein számára készült. Más forrás viszont nem jeleníti meg ezt.

|                               |  |      |
|-------------------------------|--|------|
| Eduard Schütt (1856-1933)     | <i>Paraphrase für Pianoforte Linke Hand und Orchester</i>                              | 1929 |
| Richard Strauss (1864-1949)   | <i>Parergon zur „Symphonia Domestica“ für Klavier linke Hand und Orchester, op. 73</i> | 1925 |
| Richard Strauss               | <i>Panathenäezung, op. 74</i>  | 1927 |
| Alexandre Tansman (1897-1986) | <i>Konzertstück</i>  | 1943 |
| Karl Weigl (1881-1949)        | <i>Zongoraverseny in Es</i>  | 1924 |

Érdekes Janus-arca viszont a zenetörténetnek, hogy Wittgenstein neve Ravel balkéz-zongoraversenye révén lesz széles körben ismert az utókor számára – és ezzel ő maga is tisztában van –, bár ő, Ravel neki írott zongoraversenyét kezdetben kevésbé értékeli. Később viszont, a gyakorlás során, közelebb kerül a mű lényegéhez és üzenetéhez, és – ahogy ő maga fogalmaz – ekkorra már lenyűgözi a mű:

„Ravel magával vitt a dolgozószobájába, és eljátszta nekem az «én» koncertemet. A szólórészt, természetesen, két kézzel játszta; hasonlóan a zenekari szólamot is. Nem volt egy kiemelkedő zongorista, és én nem lelkesedtem a darabért. Mindig eltelik egy kis idő, amíg egy nehezebb darabbal megbarátkozom. Úgy gondolom, Ravel csalódott volt, és ezt sajnáltam. De sosem voltam képes megjátszani magam. Csak jóval később, több hónapi gyakorlás után ragadott magával a darab, akkor jöttem rá, milyen nagyszerű a darab”<sup>17</sup> (in: Winkler 2004, 8).

Az 1932-es nyilvános zenekari premierjét megelőzően Ravel Bécsbe utazik, ahol részt vesz a zongoraverseny kézzongorás bemutatóján (Wittgenstein játssza a szólót, Walter Bricht a zenekari letétet). Megrökönyödve hallgatja, amint Wittgenstein önkényesen a zenekari anyagot sok helyen szóló-zongoraszólamná alakítja, egyes harmóniákat megváltoztat, szólamokat ad hozzá, és a kadenciába is bravúros arpeggiókat iktat. Később, maga Wittgenstein is

---

<sup>17</sup> „Ravel nahm mich mit in sein Arbeitszimmer und spielte mir »mein« Konzert vor. Den Solopart spielte er natürlich mit beiden Händen; ebenso den Orchesterpart. Er war kein herausragender Pianist, und ich war von dem Stück nicht begeistert. Es dauert immer eine Weile, bis ich mit einem schwierigen Werk vertraut bin. Ich nehme an, Ravel war enttäuscht, und es tat mir leid. Aber ich hatte nie gelernt, so zu tun als ob. Erst viel später, nachdem ich das Stück monatelang studiert hatte, war ich von ihm fasziniert und erkannte, welch großes Werk es war“.

visszatér az eredeti raveli változathoz, de a kézzongorás játékot követően Ravel keményen hangot ad nemtetszésének (Waugh 2008, 184-186). Marguerite Long, egy jelenlevő francia zongorista, ekképp emlékszik vissza a beszélgetésükre:

Ravel: „De ez egyáltalán nem a darab!”

Wittgenstein megvédte magát: „Én egy idősebb, tapasztaltabb zongorista vagyok, és így nem szól jól!”

Ravel megismételte: „Én pedig egy idősebb hangszerelő vagyok, és ez igenis jól szól!”<sup>18</sup>

Később, levélben folytatták:

Dühösen ezt írta Wittgenstein: „Az előadóknak nem kellene szolgálóknak lenniük!”

Ravel azt válaszolta: „Márpedig az előadók szolgálók!”<sup>19</sup> (in: Winkler 2004, 8 és Edel 1994, 32).

A raveli *concerto* sohasem lesz igazán Wittgenstein kedvelt darabja. Évekkel később is jobbnak és maradandóbbnak tartja Joseph Labor vagy Franz Schmidt zongoraversenyeit (Edel 1994, 32), bár ezek mára már jóformán ismeretlenek.

Két dolgot viszont nem szabad elfelejtenünk: egyrészt, hogy Ravel balkezzversenye, mint a 20. század egyik emblematikus műremeke, Wittgenstein nélkül ma nem lenne. Másrészt azt, hogy Wittgenstein a romantikában érik zenésszé, és ízlésvilágában is ez lesz számára a mérték. Ezért történhet meg az, hogy mind a Prokofjev által, mind a Hindemith által írt zongoraverseny számára idegen, érthetetlen marad. Furcsa és paradox módon, e két általa rendelt műremeket nem is játssza el soha.

Prokofjev nagyon találóan fogalmazza meg ezt a Wittgensteinnak írott levelében, a számára komponált zongoraversenye kapcsán:

„Törtem a fejem, és igyekeztem kiszámítani, hogy Önre vajon majd milyen benyomást tesz, mint zene. Nehéz probléma! Ön a 19. század zenésze, én a 20-é. [...] Ne ítélje meg a zongoraszólamot elhamarkodottan, ha bizonyos momentumok elsőre emészthetetlennek tűnnek is, ne siesse el az ítélezést, hanem várjon egy kicsit”<sup>20</sup> (in: Edel 1994, 32).

---

<sup>18</sup> Ravel: „*Aber das ist überhaupt nicht das Stück!*“

Wittgenstein verteidigte sich: „*Ich bin ein alter, erfahrener Pianist und das klingt so nicht!*“

Ravel erwiderte: „*Ich bin ein alter Orchestrator und das klingt sehr wohl!*“

<sup>19</sup> In großer Rage schrieb ihm Wittgenstein: „*Die Interpreten sollten keine Sklaven sein!*“

Ravel entgegnete: „*Die Interpreten sind Sklaven!*“

<sup>20</sup> “*I have racked my brains trying to predict what sort of impression it will make upon you as music. Difficult problem! You are a musician of the 19th century, I am of the 20th. I have tried*

A mű viszont az 1931-es megkomponálása után előadatlan marad – Wittgensteinnak nem tetszik, hiányolja belőle a „belső logikát”. Szokásához híven röviden és szókimondóan válaszol Prokofjevnek:

„Köszönöm a *concertót*, de egyetlen hangot sem értek belőle és sohasem fogom eljátszani”<sup>21</sup> (in: Patterson 1999, 218).

Wittgenstein honoráriumra viszont – szerződések révén – kizárólagos jogokat is biztosít számára: ezeket a műveket más zongorista nem adhatja elő, amíg ő nyilvános koncerteket tud adni, sőt, még a partitúrát sem szabad lemásolni vagy kiadatni. Több eset tanúskodik arról, hogy ehhez Wittgenstein makacsul ragaszkodik is. Ennek a számlájára is írható, hogy Otokar Hollmann vagy Siegfried Rapp – jobb kezükre megsebesült – zongoristák neve sokkalta kevésbé ismert. Nem volt lehetőségük Wittgenstein haláláig az általa rendelt művek zömét pódiumra vinni.

Az elő-nem-adott Prokofjev zongoraverseny körül is hosszas huzavona alakul ki. Megkomponálása után 19 évvel, 1950 június 5-én, Siegfried Rapp – aki a második világháborús orosz fronton, robbanásban jobb karját elveszíti – engedélyt kér Wittgensteintől a mű előadására. Ő azonban nyersen visszautasítja:

„Nem azért építész házat, hogy másvalaki lakjon benne. Én rendeltem és én fizettem a művekért, a teljes ötlet az enyém volt. [...] A ház megépítése sok pénzembe és erőfeszítembe került – minden esetben túl nagylelkű voltam a szerződésekkel, amint Ravel esetében is, és most ezért büntetnek. De azok a művek, amelyekhez kizárólagos előadói jogom van, az enyéim maradnak mindaddig, amíg nyilvánosan koncertezem, így tisztességes és méltányos. Amikor meghalok, vagy már nem koncertezek, akkor a művek mindenkinek hozzáférhetőek lesznek, mert nem szándékom, hogy a könyvtáramban porosodjanak a zeneszerző hátrányára”<sup>22</sup> (Waugh 2008, 293-294).

---

*to compose as simply as possible; [...] don't judge the piano part too hastily, if certain moments seem to be indigestible at first, don't press yourself to pronounce judgement, but wait a while.”*

<sup>21</sup> “*My thanks for the concerto, but I don't understand a single note of it and I will never play it.”*

<sup>22</sup> “*You don't build a house just so that someone else can live in it. I commissioned and paid for the works, the whole idea was mine. [...] Constructing this house has cost me a great deal of money and effort – I was in any case far too generous with contracts as in the Ravel case, and I am now being punished for it. But those works to which I still have the exclusive performance rights, they are to remain mine as long as I still perform in public; that's only right and fair. Once I am dead or no longer give concerts, then the works will be available to everyone, because I have no wish for them to gather dust in libraries to the detriment of the composer.”*

Végül mégis engedményt tesz, ugyanis 1956 szeptemberében sor kerülhet az ősbemutatóra: Siegfried Rapp zongorázik, és Martin Rich vezényli a Berli Rádió Szimfonikus Zenekarát.

Hindemith zongoraversenyének még hányadtatottabb a sorsa: az op. 29-es, 1923-ban írott *Klaviermusik mit Orchester* kompozíció *avantgarde*-jellege mérően idegen lehet Wittgenstein számára, ugyanis a partitúra a zongorista kottatárában marad előadatlanul. Bár kísérletek vannak a kiadására, ezek meghiúsulnak. A zenetörténet már elveszítettnek tudja, amikoris özvegye 2002-es elhalálózását követően előkerül a zongorista hagyatékában. Az ősbemutatóra így – bő 80 év távlatából – 2004-ben kerül sor, Leon Fleischer amerikai zongoraművésszel a zongoránál (és Simon Rattle karmesterrel a Berli Filharmonikusok élén), aki immár – a *fokális disztóniát* leküzdve – ismét képes két kézzel zongorázni. Hindemith – Prokofjevhez hasonlóan – ismeri Wittgenstein beállítottóságát, és egy neki címzett levélben ennek hangot is ad: „Sajnálám, ha a darab Önnek nem okozna örömet – lehetséges, hogy kezdetben egy kissé szokatlanul hangzik – én azonban nagy szeretettel és szívesen írtam”<sup>23</sup> (Winkler 2014, 4-5). Wittgenstein nem tud a darabra hangolódni.

A többi, többségében romantikus hangvételű zongoraversenyt Wittgenstein előszeretettel játssza. Így Labor, Braun, Schmidt, Bortkiewicz, Korngold zongoraversenyei egymás után születnek, és a világ legismertebb zenekarai kísérik, valamint olyan neves karmesterek dirigálják, mint Bruno Walter, Willem Mengelberg, Pierre Monteux, Wilhelm Furtwängler, Carlos Kleiber, Serge Koussevitzky, Ormándy Jenő (Edel 1994, 31). A későromantikus hangvétel iránti elköteleződést jelzi pl. az is, hogy Korngold zongoraversenye annyira lenyűgözi Wittgensteint, hogy szinte azonnal újabb darabot rendel tőle – így születik meg Korngold op. 23-ás kamaraszvitje két hegedűre, cselőra és „balkéz”-zongorára.

A Wittgensteinnak írott kompozíciók mellett számos jelentős „*csak bal kézre*” írott alkotás születik – többek között Otokar Hollmann, Harriet Cohen, Siegfried Rapp, Gary Graffman, Leon Fleisher<sup>24</sup> „*balkéz-zongoristák*” számára. A legjelentősebbek zongoraversenyek közül meglemlítjük a következőket:

---

<sup>23</sup> „*Es würde mir leid tun, wenn Ihnen das Stück keine Freude machen würde – vielleicht ist es Ihnen anfänglich ein wenig ungewöhnt zu hören – ich habe es mit großer Liebe geschrieben und habe es sehr gern.*”

<sup>24</sup> Leon Fleisher számára nagyon sok szóló zongoradarab is készült.

| <b>zeneszerző</b>                 | <b>„csak bal kézre”<br/>írott zongoraverseny</b> | <b>év</b> | <b>akinek írta</b>               |
|-----------------------------------|--|-----------|----------------------------------|
| Bohuslav Martinů (1890-1959)      | <i>Divertimento zongorára és zenekarra</i>       | 1926      | Otokar Hollmann                  |
| Leoš Janáček (1854-1928)          | <i>Capriccio zongorára és fúvószenekarra</i>     | 1926      | [Otokar Hollmann]                |
| Kurt Leimer (1920-1974)           | <i>Zongoraverseny nr. 2, balkézre</i>            | 1940      | –                                |
| Norman Demuth (1898-1968)         | <i>Zongoraverseny bal kézre</i>                  | 1947      | Harriet Cohen                    |
| Norman Demuth                     | <i>Legenda – bal kézre és zenekarra</i>          | 1948      | Harriet Cohen                    |
| Arnold Bax (1883-1953)            | <i>Concertante bal kézre</i>                     | 1948      | Harriet Cohen                    |
| Josef Bartovský (1884-1937)       | <i>Zongoraverseny nr. 2 (bal kézre)</i>          | 1952      | Otokar Hollmann                  |
| Johannes Paul Thilman (1906-1973) | <i>Concertino bal kézre és zenekarra, op. 65</i> | 1954      | –                                |
| Dieter Nowka (1924-1998)          | <i>Zongoraverseny bal kézre, op. 71</i>          | 1963      | Siegfried Rapp                   |
| Ján Zimmer (1926-1993)            | <i>Zongoraverseny nr. 5, bal kézre, op. 50</i>   | 1964      | –                                |
| Raoul Sosa (1939*)                | <i>Zongoraverseny balkézre</i>                   | 1989      | Raoul Sosa                       |
| Gunther Schuller (1925-2015)      | <i>Zongoraverseny 3 kézre</i>                    | 1990      | Leon Fleisher és Lorin Hollander |
| C. Curtis-Smith (1941-2014)       | <i>Zongoraverseny bal kézre</i>                  | 1991      | Leon Fleisher                    |
| Lukas Foss (1922-2009)            | <i>Zongoraverseny bal kézre</i>                  | 1993      | Leon Fleisher                    |

|   |   |      |                                |
|---|---|------|--------------------------------|
| Ned Rorem<br>(1923*)                    | <i>Zongoraverseny nr. 4 (bal kézre)</i>                           | 1993 | Gary Graffman                  |
| William Bolcom<br>(1938*)               | <i>Gaea – zongoraverseny két bal kezés zongorára és zenekarra</i> | 1996 | Gary Graffman és Leon Fleisher |
| David Haynes<br>(1960*)                 | <i>Zongoraverseny nr. 1, bal kézre</i>                            | 1999 | –                              |
| Luis Prado<br>(1972*)                   | <i>Zongoraverseny bal kézre</i>                                   | 2001 | Gary Graffman                  |
| Richard Danielpour<br>(1956*)           | <i>Zongoraverseny nr. 3 – „Zodiac Variations”</i>                 | 2001 | Gary Graffman                  |
| Daron Hagen<br>(1961*)                  | <i>Seven Last Words – zongoraverseny bal kézre és zenekarra</i>   | 2002 | Gary Graffman                  |
| Stanisław Skrowaczewski<br>(1923*-2017) | <i>Concerto Niccolò, bal kézre</i>                                | 2002 | Gary Graffman                  |
| Pehr Henrik Nordgren<br>(1944-2008)     | <i>Zongoraverseny bal kézre és kamarazenekarra, op. 129</i>       | 2004 | –                              |

Ezeket a „*csak bal kézre*” írott kompozíciókat két jelentős zenetörténeti katalogizálás foglalja össze (Theodore Edel, 1994 és Donald L. Patterson, 1999). Ezek két olyan egyetemi zongoratanár nevéhez fűződnek, akik egy véletlen baleset következtében nem tudják a kétkezes zongorázást folytatni, így ösztönzést éreznek, hogy összesítsék az egykezes zongorairodalom fellelhető műveit. Theodore Edel *Piano Music for One Hand* (1994) című könyvének előtörténete az, hogy Edel egy csuklósérülést szenved, eltörik a jobb kezének sarka-kéztöcsontja. Patterson *One Handed: A Guide to Piano Music for One Hand* (1999) című könyve azután keletkezik, miután a szerző egy parkolóház jeges talaján megcsúszva súlyos baloldali vállsérülést szenved, és miután látja, hogy a műtét és a gyógyterápia nem vezet teljes felépüléshez, kénytelen az egykezes zongorairodalom felé fordulni. Kettejük munkájának érdeme, hogy az összesítés mellett bemutatják röviden a listázott műveket is.

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy a „*csak bal kézre*” írott kompozíciók a zeneirodalom egy figyelemreméltó és meghatározó fejezete. Az élet

egyik csodája, hogy a veszteségből is gyümölcs tud teremni. Zichytől kezdődően mégis közöttünk lehetett és lehet számos remek zongoraművész, és sok jelentős zeneirodalmi alkotás születhetett meg e kényszerhelyzet nyomása alatt Szkrjabin op. 9-es *Prelűdjétől és noktürnjétől*, Bartók *Balkéztanulmányán*, Lipatti *Szonatináján* át a remekbeszabott zongoraversenyekig, vagy a kortárs „*csak bal kézre*” írott szólódarabokig.

## Irodalom

- ALTENMÜLLER, Eckart 2005. *Robert Schumann's Focal Dystonia*. In: Bogousslavsky, Julien – Boller, Francois (ed.). *Neurological Disorders in Famous Artists*. Frontiers of Neurology and Neuroscience, vol. 19, pp. 1-10. Karger Publishers. Basel – [https://www.immm.hmtm-hannover.de/uploads/media/Altenmueller\\_Schumanns\\_Dystonia\\_01.pdf](https://www.immm.hmtm-hannover.de/uploads/media/Altenmueller_Schumanns_Dystonia_01.pdf) (2018. 09. 10.)
- BROFELDT, Hans. *Piano Music for the Left Hand Alone* – <http://www.left-hand-brofeldt.dk/> (2018. 03. 21.)
- EDEL, Theodore, 1994. *Piano Music for One Hand*. Indiana University Press. Bloomington.
- HAMMOND, Clare, 2012. *To Conceal or Reveal: Left-hand Pianism with Particular Reference to Ravel's Concerto pour la main gauche and Britten's Diversions*. PhD Dissertation. City University. London.
- KÄPPEL, Hubert 2016. *The Bible of Classical Guitar Technique – A Detailed Compendium of Fundamentals and Playing Technique of 21<sup>st</sup> Century Classical Guitar*. AMA Musikverlag. Berlin.
- KONG, Won-Young, 1999. Paul Wittgenstein's Transcriptions for Left Hand: Pianistic Techniques and Performance Problems. PhD Dissertation. University of North Texas. Denton, Texas.
- LAENG, Bruno – PARK, Ariane 1999. *Handedness Effects on Playing a Reversed or Normal Keyboard*. In: *Laterality* 4, No. 4, pp.363-377 – <https://www.researchgate.net/publication/51365625/download> (2018. 09. 04.)
- KOPIEZ, Reinhard – JABUSCH, Hans-Christian – GALLEY, Niels – HÖMANN, Jan-Christoph –
- LEHMANN, Andreas C. – ALTENMÜLLER, Eckart, 2011. *No disadvantage for left-handed musicians: The relationship between handedness, perceived constraints and performance-related skills in string players and pianists*. – In: *Psychology of Music* 40, No. 3, pp. 357-384 –

- [https://www.immm.hmtm-hannover.de/fileadmin/www.immm/Publicationen/Kopiez-Jabusch-etal\\_2012\\_NoDisadvantageHandedness.pdf](https://www.immm.hmtm-hannover.de/fileadmin/www.immm/Publicationen/Kopiez-Jabusch-etal_2012_NoDisadvantageHandedness.pdf) (2018. 09. 04.)
- LEE, Minji, 2017. *A Pedagogical Approach to Teaching Left-Handed Piano Repertoire*. PhD Dissertation. Texas Tech University.
- MIKSZÁTH Kálmán, 2013. *Cikkek és karcolatok II* – elektronikus kiadás. Book and Walk Kft. Budapest. – <http://mek.oszk.hu/00900/00901/html/01.htm> (2018. 09. 07.)
- NYÍRI Kristóf, 1983. *Ludwig Wittgenstein*. Kossuth Kiadó. Budapest – <http://mek.oszk.hu/09500/09566/09566.pdf> (2018. 10. 04.)
- PATTERSON, Donald L., 1999. *One Handed: A Guide to Piano Music for One Hand*. Greenwood Publishing Group. Westport, Connecticut – London.
- TAYLOR, Gregory Scott, 2010. *The Eight Transcriptions of Chopin's "Black Key" Etude Op 10 No 5 by Leopold Godowsky*. Open Access Dissertations. 964. University of Miami – [https://scholarlyrepository.miami.edu/oa\\_dissertations/964](https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/964) (2018. 09. 06.)
- WAUGH, Alexander, 2008. *The House of Wittgenstein – A Family at War*, Bllomsbury Publishing. London.
- ZICHY Géza 1915. *A félkezű ember könyve*. Franklin Társulat. Budapest.
- WINKLER, Heinz-Jürgen (ed), 2004. *Hindemith Forum 10/2004 – Klaviermusik mit Orchester*. Hindemith-Institut. Frankfurt am Main – [https://www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf\\_10\\_2004.pdf](https://www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_10_2004.pdf) (2018. 09. 04.)

## GONDOLATOK A GYAKORLÁSRÓL

A zongoratanulás-, és tanítás alapvető fontosságú eleme a gyakorlás, mégpedig a jó gyakorlás. Ahogyan a legfontosabb tanári munka tulajdonképpen a tanulás megtanítása – azaz minél kevesebb idő ráfordításával minél jobb eredményt elérni –, a gyakorlás megtanítása is elsődleges azoknál a diákoknál, akiknél a kisebb érdeklődés vagy rosszabb adottságok miatt a zongorázás inkább tantárgy, megoldandó feladat, mint örömszerző tevékenység.

Sok éve kísérletezem egy nagyon egyszerű dologgal. Amikor egy hallgató hibázik, általában megpróbálja újból eljátszani a hibás helyet. Mielőtt újból eljátszaná megkérdezem, mi volt a hiba. Ilyenkor egy kicsit meglepetten néznek rám, miért kell ezt megmondani, mikor úgyis hallottam... Először a válasz valami ilyesmi: 'rossz volt', rossz hangot/ritmust játszottam', 'mást kellett volna játszanom'. Ezekkel a válaszokkal nem elégedek meg, kérem, hogy határozza meg *pontosan* mi volt a hiba, és mondja meg hangosan. Miután a hibát pontosan megfogalmazza, hangosan kimondja (pl. *fisz* helyett *f-et* játszottam, a *nyújtott ritmus* helyett *két nyolcadot* játszottam, stb.), a következő eljátszás hibátlan lesz. Ez nem mindig történik meg akkor, ha a hiba megfogalmazása csak gondolatban – vagy csak homályos érzetekben – történik meg.

Ez első pillanatban hihetetlennek tűnik; magam sem akartam elhinni, hogy ilyen nagy hatása van annak, hogy hangosan kimondva egészen egzakt módon történik meg a hiba azonosítása, de évek hosszú során át sohasem történt másképp. Néhány hallgatóm maga is kipróbálta ezt a módszert saját tanítványainál, és náluk is működött.

Azaz döntő fontosságú a hiba egészen pontos, konkrét megfogalmazása és hangosan történő kimondása ahhoz, hogy eredményes legyen a javítás. (Feltételezem, hogy ez bármilyen tevékenységnél így van, de ilyen egyszerű módszert a bizonyítására még máshol nem láttam.)

A gyakorlásnak két fajtáját kell alkalmazni, amikor már túl vagyunk a leolvasáson, és az előadásra készülünk. Az *egyik*, amikor minden hibánál megállunk, kijavítjuk, erőteljesen fókuszálunk az adott helyre, és újra kezdjük, igyekezve helyesen játszani. Ezt ismételtetjük a darab (tétel) végéig. „Büntethetjük” magunkat azzal, hogy hiba esetén mindig a darab legelejétől kell elkezdeni hibázás és javítás után, de lehet egy adott, a hibás helyet megelőző pontról is kezdeni. A *másik* mód, amikor nem állunk le, ha hibázunk, hanem megpróbálunk átsiklani felette és tovább folytatni a tételt, esetleg – ha

szükséges – improvizálással vagy hosszabb rész kihagyásával. Így tudunk felkészülni egy esetleges rövidzárlatra, ami koncert közben előfordulhat.

Azon túl, hogy maximálisan fel kell készülni minden szereplésre, mindig figyelni kell arra, hogy a darabok elejét és végét még jobban tudjuk, azaz bármi történik, el tudjuk kezdeni és be tudjuk fejezni... Tudnunk kell, hogy milyen hangnemben vannak a záróakkordok.

Különös figyelmet kell fordítani az átvezetésekre is (honnan hová tartunk), valamint a bal kéz szólamára. A dallamra – ami jellemzően a jobb kézben van – általában emlékezünk, de a kísérő szólam hangjaira már kevésbé, tehát ezzel kiemelten kell foglalkozni, még úgy is, hogy megtanuljuk csak a kíséretet fejből. Polifon daraboknál a középső szólamokra kell kiemelkedően figyelni a gyakorlásnál. Ezeket is érdemes fejből megtanulni úgy, ahogyan az a darabban a két kéz között el van osztva. Kiemelten kell foglalkozni a szonátatételek expozíciója és visszatérése közötti különbségekkel, valamint a szonátarondók hasonló részeivel (átvezetések, modulációk, hangnemek).

A legfontosabb, hogy minden nap kell gyakorolni, kezdetben 20 percet, majd fél-egy órát (ill. még többet...). A gyakorlási időt úgy kell beosztani, hogy az időt fele részben az új anyag, a másik felét pedig skálák, ujjgyakorlatok, és a „majdnem kész” darabok előadásra csiszolása, esetleg a régi darabok ismétlése, vagy lapról olvasás töltse ki.

A gyakorlás megtanításához célszerű egy-egy darabon megmutatni a gyakorlási metódust az órán, azt kérve, hogy a tanítványok mindig ezt a módszert kövessék. Ugyanezt meg lehet tenni a memorizálással is.

Mindig más darabbal kezdjük a gyakorlást, hogy ne azonos fáradtsági szinten játsszuk a különböző darabokat. Gyakoroljunk sokat halkán és *mindig* lassan. A gyorsabb játék feltétele, hogy a *zenei elképzelés* legyen gyors. A tempó gyorsítása történhet metronómmal is – mindig egy kicsit feljebb állítjuk (különösen etüdnél jó ez a módszer).

A jó *ujjrend* készítése és betartása elsődleges feladat. A jó ujjrend segíti a zenei kifejezést (az artikulációt, sokszor a megfelelő dinamikát és a frazeálást is), növeli a biztonságérzetet mind a zongoratechnikát, mind pedig a memóriát illetően. Fontos a célszerű és a zenei formálást segítő ujjzat megtalálása. A már begyakorolt ujjrenden változtatni nem szerencsés, mert nagyon nehéz. Megéri a fáradságot és az időt a tanulás kezdetén kidolgozni a megfelelő ujjrendet.

A gyakorlás feltételes reflexek kialakítása a hang elképzelése és a létrehozásához szükséges mozgások között. Gyakran elmarad az elképzelés – ez hiba. A zenében rejlő érzelmek és indulatok kialakítása is a gyakorlás során történik meg. Azaz: ezt is gyakorolni kell, együtt, egyszerre a mozgással, a

megszólaltatandó hangokkal. A változatosságot, amitől egy darab „élni” kezd, dinamikában, billentésben (azaz a kifejezésben) is gyakorolni kell.

A gyakorlásban és az előadásban is kiemelkedően fontos szerepe van a figyelemnek, a *koncentrációnak*. Koncentrációs gyakorlatok végzése nem csak ebben, de az élet minden területén segít. (Yoga, meditáció, más koncentrációs gyakorlatok.) A figyelem fenntartását a gyakorlás során elősegíti a gyakorlási idő helyes beosztása és az anyag változatossága. Ezért jó, ha egyszerre több különböző stílusú darabot tanulunk. De az egyes daraboknál is lehet más-más részletet gyakorolni egy-egy alkalommal. A mechanikus, figyelem nélküli gyakorlás csak az idő felesleges eltöltése. A figyelem ki kell, hogy terjedjen a fizikai állapotra is: görcs, merevség esetén azonnal lazítani kell, ha nem múlik, a gyakorlást fel kell függeszteni, és tornagyakorlatokat kell végezni. A hangszertanuláshoz egyébként is hasznos a torna, jó fizikai állapot, lazítás.

Három dologra kell egyszerre figyelni: 1) elképzelni a hangot, amit játszani fogok; 2) figyelni azt a hangot, amit éppen játszom; 3) ellenőrizni, hogy a megszólaltatott hang megfelel-e az elképzeltnek, azaz kell-e korrigálni valamit?

A gyakorlás kísérletezés is egyben: a megfelelő billentésmódok megtalálása, változatok kipróbálása, a legjobb artikuláció begyakorlása (különösen a barokk zenében) mind a gyakorlás feladata, érdekessé, izgalmassá teszi azt.

A gyakorlás során kell elvégeznünk a memorizálás fárasztó munkáját is (hacsak nincs fényképező agyunk, amellyel ez a munka megspórolható). A leggyakoribb gyakorlási hiba, hogy nem teljes, aktív figyelemmel veszünk részt benne. Csak az ujjak mozognak, ami jó az izommunka begyakorlására, de nem biztonságos az emlékezés szempontjából. A gyakorlás során mindig intenzíven kell hallgatni magunkat, hogy ellenőrizzük, ami megszólalt, és elképzeljük, aminek majd meg kell szólalni. Az *auditív, motorikus és vizuális emlékezés* kifejlesztése a cél.

A következő lépések lehetségesek a memorizálásban: 1) Megtanulni a darabot a zongorán kottából. 2) Megtanulni a zongorán kotta nélkül. 3) Megtanulni kottából zongora nélkül (elemzés formailag, harmóniailag; megfigyelni az ujjrendet, előadási jeleket, összehasonlítani a játékkunkkal). 4) Megtanulni kotta és zongora nélkül. (Elmondani a darabot útközben, lefekvéskor, vagy ha nem tudunk aludni. Ha megakadunk, megnézni azt a bizonyos helyet, onnan folytatni. Egy más alkalommal csak onnan kezdeni.) 5) Külön kézzel megtanulni fejből. 6) Csak a bal kéz szólamát megtanulni fejből. 7) Támpontokat kijelölni a darab végétől elkezdve. Eljátszani a támpontoktól elkezdve, a darab végétől elindulva. 8) Ellenőrizni, mennyire megy biztosan a szöveg: nyitott kottával, de nem belenézni. Hiba esetén megkeresni a kottában az adott helyet, jól megfigyelni, elmondani hangosan, mi volt a hiba;

majd ettől a helytől folytatni. (lehet kicsit előbből is). 9) Ugyanezeket a lépéseket csukott kottával is megismételni, ilyenkor minden hibánál ki kell nyitni a kottát, majd újra becsukni.

Fontos, hogy lassan tanuljunk, értsük, amit játszunk, sokszor ismételjük, használjuk az emlékezőképesség mindhárom (auditív, vizuális, motorikus) fajtáját.

A gyakorlás során az ismétlések száma azonban korlátozott: azaz nem lehet akárhányszor ismételni, mert egy bizonyos pont után nem tapasztalható javulás. Ennek tudatában kell ismételtetni, és ezért kell nagyon figyelni az első eljátszásokra. Általában az első benyomások maradnak meg a legélénkebben, ezért még jobban figyelni kell a hibák elkerülésére. A rögzült hibák javítása nagyon sok időt vesz igénybe.

Elsődleges fontosságú a miért-ek tisztázása: a zenemű gondolati, érzelmi tartalmának a megérezése és annak a kifejezni vágyása. Minél nagyobb a zenei magabiztosság, annál kisebb a technikai bizonytalanság. Ha határozott elképzelésünk van, addig nem nyugszunk, amíg a hangzás meg nem közelíti ezt a képet. Ily módon előbb-utóbb rátalálunk az eszközökre.

Visszatérve a nyilvánosság előtti játékra, ezt is gyakorolni kell. A lámpalázat meg lehet szokni, ill. bizonyos mértékig le lehet küzdeni. Sokszor kell szerepelni, először egész kis közönség előtt (órán a tanárnak kell játszani, növendéktársak, szülők előtt, házihangversenyen és így tovább). Nagyon jól fel kell készülni, és így nem lesz arra ok, hogy az önbizalmunk ne legyen elegendő. Higgyünk magunkban. Ugyanakkor ne tulajdonítsunk túlzott jelentőséget a szereplésnek, saját magunknak. Ha úgy érezzük, hogy ez most sorsdöntő, és nincs is a világon fontosabb dolog, mint hogy jól sikerüljön a szereplés, gondoljunk valami *igazán* sorsdöntő dologra, és bizonyítsuk be magunknak, hogy annak a nemsikerüléséből sokkal nagyobb baj lehet(ne), mint ha ez a szereplés nem fog sikerülni; valamint gondoljunk arra is, hogy tk. az előadandó darab a fontos, hogy megértsék és szeressék, akik hallgatják; nem pedig mi. A fellépés előtti izgatott állapot gyakorlása is hasznos lehet: a megfelelő szívdobogás elérhető pl. lépcsőzéstől is, ami után közvetlenül el kell játszani a darabot. Hasonló izgatott állapot érhető el egy mikrofon beállításával is. Ilyenkor a visszahallgatás során a kottában meg kell jelölni a hibákat, és azokat a pontokat kigyakorolni. Mielőtt elkezdenénk a játékot a szereplés-kor, ne felejtünk mély lélegzetet venni (mintha énekelni készülnénk), hogy agyunk megfelelő oxigénellátásban részesülhessen.

A gyakorlás, pontosabban a gyakorlásra szánt idő egy lehetőség számunkra, hogy saját világot teremtsünk önmagunknak, melyben alkothatunk, megoldásokkal kísérletezhetünk és fejleszthetjük tudásunkat, kreativitásunkat.

## **Irodalom**

- Földes Andor: Zongoristák kézikönyve. Zeneműkiadó, Budapest 1967
- Gát József: Zongoramethodika. Zeneműkiadó, Budapest, 1964
- Dr. Kovács Sándor: Hogyan gyakoroljunk. In: Kovács Sándor válogatott zenei írásai. Zeneműkiadó, Budapest, 1976.
- Dr. Maczelka Noémi: Zongorajáték és zongoratanítás. Doktori disszertáció, LFZE, Budapest, 2003.
- Neuhaus, G.G.: A zongorajáték művészete. Zeneműkiadó, Budapest, 1961
- Varró Margit: Zongoratanítás és zenei nevelés. Budapest, 1989.

## Péter Éva

### SEPRŐDI JÁNOS ZENEI HAGYATÉKA

Kétszáz éves a kolozsvári intézményes zeneoktatás. A kerek évfordulóra készülve kiállítás nyílt augusztusban Kolozsváron, az Akadémiai könyvtár előcsarnokában, ahol az 1819-ben megalakult *Muzsikai Conservatorium* tárgyi emlékeit tekinthették meg a látogatók. A pannók bizonyossága szerint Európában az elsők között volt ez a zenei intézmény. Létrejöttét Bánffy György (1746-1822) kormányzó támogatta. Két jelentős igazgatója Ruzitska György (1786-1869) és Farkas Ödön (1851-1912) volt. A konzervatórium híres diákjai között volt Brassai Sámuel (1800-1897), az utolsó erdélyi polihisztor, Bartalus István zenetörténész (1821-1899), Kacsóh Pongrác zeneszerző (1873-1923), Seprődi János zenetörténész és folklorista (1874-1923), Székelyhidi Ferenc operaénekes (1885-1954), Delly Szabó Géza zeneszerző (1883-1961) és sokan mások. Előadásomban a 95 éve elhunyt Seprődi életútját, munkásságát ismertetem: zeneszerzői, zenepedagógiai, zenekritikusi, egyházzenei és népzene kutatói tevékenységét.

#### Életrajzi adatok

Kibédén, Maros megyében született 1874. augusztus 15-én<sup>1</sup>. A népes, nyolc gyermekes székely család szűkös anyagi helyzetben élt, ezért az elemi iskola elvégzése után szülei nem gondoltak továbbtaníttatására. Tanítója, a népmegyűjtő Ősz János javaslatára azonban 1885-ben Seprődi a székelyudvarhelyi református kollégiumba kerül. Szorgalmasan tanul, jutalompénzéből még szüleit is támogatja. Itt ériik őt az első zenei benyomások: énekel a kollégium kórusában, szinte lopva megtanul hegedülni osztálytársa hangszerén, tagja a kollégium zenekarának. Látva jó előmenetelét, zenei tudását, középiskolai tanulmányainak két utolsó évében az egyházi ének és zeneelmélet tanításával bízza meg őt a tanári kar.

Az irodalom területén is sikereket ér el: *Mohács* című dolgozatával második díjat nyer az *Iffjú Magyarország* folyóirat pályázatán. 1894-1898 között magyar, valamint latin nyelvi és irodalmi tanulmányokat végez a kolozsvári egyetem bölcsészkarán. Ezt követően a kolozsvári református kollégium magyar és latin nyelv tanára lesz, ugyanakkor ének- és zeneórákat tart, valamint a könyvtár, az önképzőkör, az ifjúsági olvasóegylet munkáját irányítja. Bekapcsolódik

---

<sup>1</sup> A Seprődi János életét, munkásságát bemutató adatokat Benkő András írásaiból vettem át.

a város irodalmi, színházi életébe, kritikát ír. Irodalmi próbálkozásai között tartjuk számon *A testvérek* (1895) című három felvonásos népszínművét, *A híres jövendőmondó* (1901) című öt felvonásos népies bohózatát,<sup>2</sup> népies hangú költeményeit, melyek megrajzolják a valódi falusi életet. Elemzi Ady költészetét, népzenei és néprajzi szempontból vizsgálja az összefüggéseket Petőfi művei és a magyar népdal között.<sup>3</sup> Petőfi verseinek megzenésítését elmarasztalja a népzene értékes anyagával szemben.

1907-ben a Kolozsvári Zenetársaság tagjának választják. A konzervatórium különböző bizottságainak munkájában is részt vesz. Aktívan zenél: kamarazenei együttesben másodhegedűs, majd brácsás.

A világháború után a zenei élet vizsgálata mellett az anyanyelvű oktatás megszervezésének kérdése foglalkoztatja. A parasztság neveléséért harcol.

Haláláig, 1923-ig szorgalmas, becsületes nevelőmunkát végez. Elismeréssel emlékeznek rá pályatársai: „Tanári munkájában komoly és aggodalmas gonddal törekedett arra, hogy kitartó munkálkodásra képes, tiszta gondolkodású és törhetetlen jellemű ifjúságot neveljen. Ebben alapos tudásával, jellemével és egész életével maga mutatta a követendő példát.”<sup>4</sup>

### Zeneszerzői tevékenysége

Jókai novellája alapján háromfelvonásos operát ír *Petki Farkas leányai* címmel. A fiatalkori mű 1901-ben készül el. 1912-ben komponálja *Kotsonya Mihály házassága – Omnia vincit amor* és *Bakhusz kísérőzenéjét*.

Az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület kérésére saját népzenei gyűjtéseiből készít feldolgozást férfikari együttes számára. A kötet címe: *Eredeti székely dalok*. Az 1900-as évek eleji felkérésre Seprődi gyors válaszát bizonyítja a feldolgozások első, 1903-ban készült, kéziratban maradt előszava. Ebben Bartók és Kodály elveivel egyezően, a népdalok zenei értékét és ezek műzenére való pozitív hatását hangsúlyozza: „Most még e dalok csak a nép száján és a vályogvető falusi muzsikus hegedűjében élnek, de erősen hiszem, hogy nem is olyan sok idő múlva ezekhez fog fordulni a nagyközönség ízlése, mert bennök az érzés erősebb, mélyebb és változatosabb, mint a Dankó-félékben.”<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> A bohózat címének más változata: *A két góbé*.

<sup>3</sup> Petőfiről írja: „...a népköltészet egyszerű, természetes báját minden elődénél és utódánál szebben tudta kifejezni dalaiban.” In: *Petőfi és a magyar népdal*, Pásztortűz, VII., 2. k. 729-733.

<sup>4</sup> *In memoriam*. A kolozsvári református Kollégium évkönyve az 1922-23. iskolai évre. Kolozsvár, 3-4.

<sup>5</sup> *Előszó az Eredeti székely dalok című kötethez*, 1903, kézirat.

## Zenepedagógiai tevékenysége

Foglalkoztatja az énekkutatás kérdése. Több éves tanítási tapasztalatra támaszkodva megírja a református gimnáziumok énekkutatási tervezetét. Hangsúlyozza a középiskolai kötelező zenei oktatás bevezetésének szükségességét.<sup>6</sup> Fontosnak tartja a zenei ismeretek alapos elsajátítását, mely megalapozza az iskolai ének- és zenekarok munkáját, és neveli a zenehallgató közönséget. Egységes zenetanterv elkészítését szorgalmazza, mely tartalmazza az alsó osztályokban a hangjegyírás és olvasás gyakorlását, a felső osztályokban pedig az összhangzattani, formatani, zenetörténeti, hangszerismereti kérdések elsajátítását, a magyar zenetörténet megismerését.

A Közkutatási Minisztérium hivatalos tankönyv-bírálója. A relatív szolmizációknak<sup>7</sup>, mely abban az időben az abszolút módszer mellett alternatív lehetőségként szerepelt a tankönyvekben, nem ismeri fel gyakorlati előnyeit, de javasolja annak kipróbálását és az eredmények mérlegelését. Írásaiban a népdal szerepét hangsúlyozza az iskolai zeneoktatásban.<sup>8</sup> Kiemeli a gyermekmondókák szerepét a korai képességfejlesztésben, a tandalok mellőzését javasolja.<sup>9</sup> Tankönyvsorozat szerkesztésével bízzák meg. Ebből elkészül a középiskolák I-II osztályának az énekeskönyve, a III-IV osztályos tankönyv vázlat. Kigondolja az V-VIII osztályos tankönyv szerkezetét, de csak a fejezet-címek megjelöléséig jut el. Elkészült tankönyveiben a népdal mellett helyet kap a klasszikus zene, az olvasási készség fejlesztésére egy- és kétszólamú gyakorlatokat közül.

Adatokat gyűjt egy zenei lexikon megírásához. Nevelő jellegű ifjúsági előadássorozaton, zenetörténeti hangversenyeken vázolja a magyar zene fejlődésének történetét.<sup>10</sup> A Kolozsvári Szabad Iskola előadásain a zene eredetéről és társadalmi szerepéről értekezik.

---

<sup>6</sup> „Zenei nevelés nélkül a legaraválóbb sem juthat el tovább a ritmus és melódia megérzésénél. A zenei érzék nevelésének tehát nemcsak akadálya nincs, de annak elmulasztása fogyatékossgot, durvaságot és ízléstelenséget szül.” *A középiskolai énektanítás, Magyar Paedagógia*, Budapest, 1909, 289-296.

<sup>7</sup> A relatív módszer korai népszerűsítői Erdélyben: Sándor Domokos és Kecskés Ernő.

<sup>8</sup> „Minden egyén (gyermek és felnőtt) az általános emberi fölfogáshoz csak a maga speciális nemzeti mivoltán keresztül érezheti meg, s az általános emberi fölfogáshoz csak a maga különleges helyzetének megértése után juthat el, mert a fejlődésnek ez a természetes útja...” *A népkolai énektanítás főbb kérdései, Néptanítók lapja*, Budapest, 1909.

<sup>9</sup> *A középiskolai énektanítás*, In: *Magyar Paedagógia*, Budapest, 1909, XVIII, 289-296; 349-357.

<sup>10</sup> Az előadások zenei anyagát bemutató kórusokat Csipkés Ilona, Zsigmond Ferenc készíti fel; a zenekari darabokat a kolozsvári katonazenekar játssza Borsay Samu vezetésével; a kamarazene-számokat diákok adják elő.

## Egyházzenei tevékenysége

A kolozsvári református kollégium énektanáraként Seprődi tisztában volt az-  
zal, hogy a református egyház zenei anyagának megújítása égető feladat. Bő  
két és fél évtizedes előkészítő munka nyomán, 1903-ban, próba-énekeskönyv  
jelent meg Budapesten, melynek anyagát átvizsgálva kimutatja annak tar-  
talmi, nyelvi, zenei problémáit. Bírálataival a próbaénekeskönyv anyagának  
jobbítását célozza. Filológus szemmel legelőször a szöveget vizsgálja: ért-  
hető és helyes nyelvi megfogalmazást vár el; igényes a szöveg és dallam rit-  
mikai egyezésének tekintetében. A zenei elemzés nyomán bírálja az évszáza-  
dos dallamtorzulások fennmaradását, a ritmikai egyhangúságot, a helytelen  
ütembeosztásokat, a felütéses kezdés eltörlését, a tempójelzés hiányát, a mel-  
lismák mellőzését, az egyházi hangnemek dúr-moll hangnemekre való cseré-  
jét. Bírálata nyomán a próbaénekeskönyvet elvetik, és csak 1916-ban jelenik  
meg a második próbakiadás, Baltázár Dezső püspök, Szügyi József és Sep-  
rődi szerkesztésében. Az új énekeskönyv végül Debrecenben jelenik meg  
1921-ben.

Időközben Erdélyben is énekeskönyvszerkesztői munkát végez, melynek  
nyomán 1908-ban új erdélyi református énekeskönyv születik. Ez kilenc fe-  
jezetbe csoportosítja az előző, 1837-es énekeskönyv törzsanyagának legis-  
mertebb és leghasználatosabb énekeit, a 10. fejezetbe pedig új énekeket<sup>11</sup>  
vesz fel, nem folytatólagosan, hanem 1-től újra számozva. A 11. fejezetbe 33  
zsoltsárt sorol.<sup>12</sup> 64 új éneket közül, de sajnálatos módon kihagy régi, értékes  
énekeket.

Egyházzeneivel kapcsolatos írásaiban a korálkönyvben közölt, dallamsor-  
rok közötti interlúdiumok kérdése, a kántori állások javadalmazása, a gyüle-  
kezet egyházzenei nevelésének fontossága foglalkoztatja.

---

<sup>11</sup> Az új énekek a Fejes István vezette énekügyi bizottság *Próbaénekeskönyvéből* (1903), továbbá Fejes István: *Gyűjtemény a Magyarországi Református Egyház megújítandó énekeskönyvéhez* (Sárospatak 1901), valamint *Előmunkálatok a Magyarországi Református Egyház megújítandó énekeskönyvéhez* (I-VII füzet, Sárospatak 1890-1903) című kiadványokból származtak. Ezek: *Alleluja, alleluja, feltámadt...Búcsút vennem, el kell mennem...Búsán zúgnak a harangok...Egyedüli reményem...Én Istenem, tudom meghalok...Gondviselő jó Atyám vagy...Hatalmas Úr mért látogatsz...Ím nagy Isten most előtted...Krisztus én életemnek te vagy reménysége...Megáll az Istennek Igéje...Megyek síromba...Mennyben lakó én Istenem...Mi mindnyájan csak elenyészünk...Ó Úr Jézus mennyi bánat...Örök Isten merre, merre vagy...Sirasd meg, sirasd meg...Szomorúan sóhajt szívünk...Térj magadhoz drága Sion.*

<sup>12</sup> Az énekeskönyv szerkezete: I Invocatiók. II Vasárnapi énekek. III Köznapi énekek. IV Bűnbánati énekek. V Ünnepi énekek. VI Katechizmusi énekek. VII Úrvacsorai énekek. VIII Alkalmi énekek. IX Temetési énekek. X Új énekek (1 invocatiók, 2 vasárnapi-, 3 köznapi-, 4 bűnbánati-, 5 ünnepi-, 6 úrvacsorai-, 7 alkalmi-, 8 temetési énekek). XI Zsoltsárok.

## Zenetörténelési tevékenysége

Zenetörténelési jellegű írásainak tematikája változatos. Tudományos szinten vizsgálja a magyar zene történelének kérdéseit. Több éves beható elemzés nyomán 1909-ben két tanulmánya jelenik meg a *Kájoni – kódexről*.<sup>13</sup> A tudományos igényű megírt munka tartalmazza Kájoni életrajzi adatait, műveit, a gyűjtemény leírását, történelét, megfejtje a kódex hangjegyírását, dallamátírást eszközöl öt vonalas vonalrendszerre. Mindezek alapján később tudományos forrásként használják. Értekezést ír a *Batthyány-kódexről*.<sup>14</sup> *Feladatok a magyar zene körül* című tanulmányában<sup>15</sup> a zenei élet akkori nehéz helyzetére mutat rá és különösen a vidéki viszonylatban jelentkező problémákra: jól képzett zenetanárok vagy tudományos zenei folyóiratok és zeneírás hiánya; alacsony színvonalú koncertek, operaelőadások.

Kritikusként<sup>16</sup> hangversenyek műsorát ismerteti, bírálja a színházi előadásokat, helyteleníti a közönség elfogadó magatartását a középszerű teljesítmény iránt, új tehetségek fejlődését követi.

Könyvekről ír bírálatot: többek között Bartalus István népdalgűjteményéről, Fabó Bertalan,<sup>17</sup> Drumár János,<sup>18</sup> Ábrányi Kornél munkájáról.<sup>19</sup> A magyar zenetudomány akkori elmaradottságát ostorozza, de az elvégzendő

---

<sup>13</sup> „Elsőként fejtette meg, ma is érvényes tudományos szinten a Kájoni-kódexet, s közzé is tette anyagának jelentős részét.” Benkő András, *Seprődi János, a zenepedagógus*, In: Korunk, 1972/5, 689. A két dolgozat címe: *A Kájoni-kódex dallamai. Adalékok a magyar zene történeléhez a XVII. századból*. Akadémiai Értesítő, Budapest, XX., 1909, 61-70. *A Kájoni-codex irodalom- s zenetörténelési adalékai*, In: *Irodalomtörténelési Közlemények*, XIX, Budapest, 1909. A tanulmányhoz dallampéldákat és fotókópiákat csatol (129-146, 282-301, 385-424 lap).

<sup>14</sup> *A Batthyány-kódex jelentősége* – tanulmány, mely az Erdélyi Múzeum Egyesület Gyulaféheváron tartott vándorgűjlesztésén hangzott el és megjelent az Erdélyi Pál szerkesztette emlékkönyvben, Kiadó: EME, Kolozsvár, 1913, 132-140.

<sup>15</sup> A kolozsvári zenekonzervatórium igazgató-választmányának megbízásából készítette *Emlékírat a magyar zene ügyében* című írását. *Feladatok a magyar zene körül* címmel a tanulmányt a *Budapesti Szemle* 1906 májusában közölte (214-263 lap). Az írás legvitatottabb része az, amelyben Liszt Ferenc tevékenységét okolja azért, hogy a Zeneakadémia magyarul nem tudó tanárai idegen szellemben nevelik az eljövendő nemzedék zeneszerzőit, muzikusait.

<sup>16</sup> Tóth Sándor, *Seprődi és Versenyi - kritikusok egymásról*, In: Kolozsvári Tűkör, VIII., 1920, 30. sz., 3-5. „Általában csöndes embernek ismertem Seprődit, de az utóbbi időkben megváltozott ez a véleményem róla, kritikái csöppet sem simogatnak, keményen megmondja bennük a magáét, s néha oda üt, ahol csakugyan fáj az embernek.”

<sup>17</sup> *A magyar népdal zenei fejlődése* című könyv bírálatát közölte: Erdélyi Múzeum, XXV., 1908, 293-327.

<sup>18</sup> *Zenetörténelési zeneiskolák, magántanulás s a művelt közönség használatára* című könyv bírálatát közölte: Erdélyi Múzeum, XXVII., 1910, 396-405.

<sup>19</sup> *A magyar zene a XIX. században* című könyv bírálatát közölte: Erdélyi Múzeum, XVIII., 1901, 106-108.

kutatási feladatok irányát is jelzi. Kiemeli Bartók érdemeit az új magyar műzene megteremtésében: „E tekintetben kétségtelen, hogy a legzseniálisabb magyar zeneköltő, Bartók Béla jár helyes úton, aki a paraszti népdalból indulva ki olyan eredeti és megkapó művészi formába tudja önteni a primitív népzenei motívumokat, hogy azok a legkényesebb koncertigényeket is kielégítik, anélkül, hogy eredeti magyar népi jellemükből kivetkőznének.”<sup>20</sup>

## Népzene kutatói tevékenysége

Tudományos munkája a népzene kutatás területén 1901-ben indul. Első gyűjtéseit szülőfalujában, Kibédén kezdi,<sup>21</sup> majd az Erdélyi Múzeum Egyesület bölcsészeti-, nyelv- és történettudományi szakosztályának tagjaként az egyesület tudományos ülészekain mutatja be. A 72 lejegyzett dallamot *Maros-széki dalgyűjtemény* címmel az *Ethnographia* folyóiratban, nyolc részben közli. A megbízható adatközlésen túl számos helytálló elméleti-módszertani magyarázatot és kitűnő megfigyelést foglalt írásba.<sup>22</sup> Legsürgősebb feladatként a tudományos céllal és módszerrel végzett népzene gyűjtést nevezi meg.<sup>23</sup>

A népzene kutatásának fontosságát *Emlékirat a magyar zene ügyében* című írásában is hangsúlyozza: „Minden ütem, melyet a nép szájáról lejegyeznek, tisztázni fogja a levegőt, oszlatni fogja a sötétséget... vagyis készíteni fogja a talajt az eljövendő magyar művészet számára.”<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> *A magyar klasszikus zene problémája*, In: Napkelet, II, 1921, 830.

<sup>21</sup> „A kibédi születésű kolozsvári tanár Bartók és Kodály előfutáraként már 1901-ben közölt maros-széki népzene gyűjtéséből. Megfogalmazta az együtt élő és szomszédnépek népzeneje tanulmányozásának fontosságát, hangoztatta a népzene gyűjtés fontosságának szükségszerűségét.” Benkő András, *Seprődi János, a zenepedagógus*, In: Korunk, 1972/5, 689.

<sup>22</sup> A későbbi falumonográfiák elődjének tekinthető. Fontos megfigyelései: az adatközlők nem alkalmazkodnak a temperált hangszerek hangmagasságához; a dallam és szöveg közül a második variálódik inkább; éneklés közben a nyelvjárási sajátosságok elmosódnak; fokozatosan feledésbe merülnek a népballadák, de a katonadalok és szerelmi dalok nem; a dalok éneklése csak a fiatalok számára jellemző. Lásd: Almási István, *A népzene kutató*, In: *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*, szerk. Almási István, Benkő András, Lakatos István, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974, 66.

<sup>23</sup> A XIX. század folyamán számos kezdeményezésről lehet tudni a népzene föltárására vonatkozóan. Pálóczi Horváth Ádám, Almási Sámuel, Füredi Mihály, Mátray Gábor, Bartalus István, Kiss Áron, Vikár Béla munkássága kiemelendő. A kéziratok gyűjtemények és a kiadványok egy részében a népdalok zongora vagy gitár kísérettel szerepelnek. A népdal fogalmának világos tisztázása nélkül azonban népies műdalok és idegen műzenei darabok kerültek a gyűjteményekbe. A tudományos módszerek alkalmazása nélkül a dallamok lejegyzése is hibás, hiányos.

<sup>24</sup> 44-45 old.

Kezdő gyűjtőként ellenezte a fonográf használatát. Az volt a véleménye, hogy az énekes adatközlőket feszélyezi a szokatlan eszköz. Elismerte viszont hasznát a hangszeres dallamok rögzítésekor. Kezdetben az úgynevezett visszaemlékező gyűjtés módszerét használta: gyermek és ifjúkorában hallott népdalokat kottázott le. Az újonnan hallott és lejegyzett dallamok esetében a gyűjtés adatait is rögzítette. A dallamokat előbb megtanulta, majd otthon hegedűje segítségével lekottázta. Rendkívül precíz volt a tempók jelzésében, metronómot használt. A dallamokat szöveg alapján kívánta csoportosítani: epikai, lírai, drámai csoportba. Hangsúlyozta annak fontosságát, hogy a rokon népek dalait megismerjék.<sup>25</sup> Véleménye szerint ez vezethet a jellegzetes, sajátos vonások felismerésére.

A népzenekutató Seprődi diákjait is mozgósítja, évről-évre pályázatot hirdet gyűjtő munkára: „30 korona jutalomban részesül az, aki valamely falu népköltési termékeit lehetőleg teljesen összegyűjti. Kívánatos a gyűjtemény műfaji elrendezése, s előnyben részesül az, aki az énekelt szövegek dallamait is lejegyzi.”<sup>26</sup> Kutatja a marosszéki énekmondók életét. Halaszthatatlannak tartja a szomszéd- és a keleti rokon népek zenéjének vizsgálatát, a kölcsönhatások tanulmányozását. Sztripszky Hiaodor felkérésére Máramaros-ban kárpátukrán népzene gyűjt.<sup>27</sup>

10 évig tartó gyűjtő munkája alatt 12 helységről háromszáznál több szöveges népdalt és hangszeres darabot gyűjt. Műfaj szerint csoportosítja, majd 1911-ben kéziratos kötetbe foglalja ezeket *A magyar nép dalai és dallamai* címmel. Ugyanazon év októberében dr. Sebestyén Gyula, a Magyar Néprajzi Társaság elnöke értesíti Seprődöt, hogy Bartók és Kodály gyűjtései mellett tervezi az ő gyűjtéseinek rendszeres közlését is. A terv nem valósult meg.

1914-ben *Eredeti székely dalok* címmel Kolozsváron jelenik meg kétezer példányban egy kötetnyi népdala, saját feldolgozásában.<sup>28</sup> Célja: megújítani a műzenét. A feldolgozásra szánt dallamokat székelyföldi gyűjtéséből válo-

---

<sup>25</sup> „Ezekre eddig nemigen fordítottak gondot, pedig ezek mondják meg, mit tartunk a magyar zenéből eredeti vonásnak és mi az átvétel.” *A hazai kis oroszok között*, Erdélyi Lapok, I., 1908, 12.

<sup>26</sup> Az idézet a kollégium 1902-1903 évi értesítőjében olvasható. A három legjelesebb népdalgyűjtő diák: Bogdán János, aki Magyargyerőmonostoron, Kocsis Lajos, aki Felsőtőkön gyűjtött, valamint Seprődi fia, János, aki besorozott társaitól katonadalokat gyűjtött. Jékely Lajos, azaz Áprily Lajos is dicséretet nyert népköltési gyűjteményével.

<sup>27</sup> Hengerre rögzíti a hangfelvételeket. Van közöttük kolomejka (orosz-rutén tánc), voloszjka (román tánc), zsidovszkij (zsidó dallam) és számos lakodalmas ének. A kárpátukránokat kisorozoknak vagy ruténoknak nevezték.

<sup>28</sup> Az Erdélyi Irodalmi Társaság már az 1900-as évek elején tervezte közreadni Seprődi népdalgyűjtéseinek saját maga által készített feldolgozását. Seprődi a kötet előszavát 1903-ban meg is írta. A terv csak 1914-ben valósult meg.

gatta. Van közöttük Kibéden, Székelyudvarhelyen, Sóváradon, Déscic-hegyen, Szombatfalván és Pálfalván gyűjtött. Műfaji szempontból nagyon változatos az anyag. Van benne szerelmi dal, népballada, katonadal, csüfölgő, tréfás- és gúnydal, betyárdal, bujdosó- és rabének, keserves, bordal, mulatónóta és népies műdal. Stílusréteg tekintetében a feldolgozott anyagban találunk ötfokú régi stílusú dallamot, hétfokú dallamot, új stílusú dallamokat, műzenei és idegen eredetű dallamokat. Férfikari alkalmazásukkal szélesebb körben való elterjedésüket kívánta megvalósítani Seprődi.

A feldolgozás során felismerte, hogy eltérhet a klasszikus törvényektől,<sup>29</sup> a dūr-moll rendszer elsődleges használatától. Így a kompozíciók közül néhány népi hangsorban mozog. Pl. dūr módusban található a *Rózsa Sándor Bársony lovát nyergeli* kezdetű ötfokú népballada, a *Jaj Istenem, te tudod* kezdetű ötfokú gúnydal, a *Ha meguntad rózsám* kezdetű népies műdal, az *Elment az én uram* kezdetű ötfokú szerelmi dal feldolgozása. Bővített kvartus dūr hangnemben szerepel a *Sárga virág, ha leszakasztanálak* kezdetű ötfokú szerelmi dal feldolgozása és fríg módusban szerepel az *Iszom a bort* kezdetű ötfokú mulatónóta, valamint a *Fiátfalvi halastóba* kezdetű hétfokú keserves feldolgozása.

A dallamok eredeti formáját megőrizve, többnyire egyszerű, homofon szerkesztési módot alkalmaz. Hogy miért törekedett az egyszerűsége? Saját bevallása szerint: „...kerülni kívántam minden olyant, ami ez egyszerű népi eredetű dalok eredeti sajátosságait és az azokból folyó hangulatot meghamisítaná.”<sup>30</sup> Nem átdolgozásokat kívánt komponálni, hanem átírásokat, egyszerű dalárdák számára.

Seprődi zeneszerzői eszközként használja a variálást a dalok második, harmadik szakaszának feldolgozásánál. Látható egy-egy mű elején unisono kezdés, a feldolgozás végén orgonapont használata. Igen ritkán alkalmaz imitációt, de ezt nem viszi tovább következetesen, hanem akkordikus zenei anyagba vezet át. A szólamok között gyakran tercelés, ritkábban hosszabb ideig tartó ellenmozgás látható. Mindig az egyes szólamok dallamosságát kívánta szolgálni. Harmonizálásakor többnyire főfokokat használ. Ritkábban mellékfokok, megfordítások, átfutás, váltás látható.

---

<sup>29</sup> „Nem írtóztam néhány tiltott menettől sem, mert ezek darabossága, úgy tetszett nekem, mintha e dalokban nem annyira darabosság, mint inkább jóleső szokatlanság és erőteljesség volna.” *Előszó az „Eredeti székely dalok” című kötethez*, 1903, 4.

<sup>30</sup> Lásd: *Előszó*, In: *Eredeti székely dalok*, Gyűjtötte és férfikarra alkalmazta Seprődi János, Kiadja az Erdélyi Irodalmi Társaság, Kolozsvár, 1914, 4.

Összegzésként elmondható, hogy régi zenei emlékeink feltárásával, a református egyházi ének archaikus dallamvilágának kutatásával és népszerűsítésével éppúgy érdemes munkát végzett, mint a székely népdalok gyűjtésével és művészi feldolgozásával, a magyar népdal történelmi rétegződésének vizsgálatával. Benkő András kolozsvári zenetörténész szavait idézve: „...a Bartók és Kodály nevével fémjelzett modern népzene tudományának egyik előharcosa lett.”<sup>31</sup> Élete, munkássága méltó a megismerésre, elismerésre.

## Bibliográfia

- Almási István: *A népzene kutató Seprődi János*. In: Almási István: *A népzene jegyében*. Válogatott írások. Kolozsvár, 2009.
- Benkő András: *Mit jelent nekünk Seprődi János munkássága?* Művelődés, 1958/3.
- Benkő András: *Seprődi János, a zenepedagógus*. Korunk, 1972/5;  
*Eredeti székely dalok*, Gyűjtötte és férfikarra alkalmazta Seprődi János, Kiadja az Erdélyi Irodalmi Társaság, Kolozsvár, 1914.
- In memoriam*. A kolozsvári református Kollégium évkönyve az 1922-23. iskolai évre. Kolozsvár.
- Seprődi János: *A hazai kis oroszok között*, Erdélyi Lapok, I., 1908.
- Seprődi János: *A középiskolai énektanítás*, Magyar Paedagogia, Budapest, 1909.
- Seprődi János: *A magyar klasszikus zene problémája*, Napkelet, II, 1921.
- Seprődi János: *A népiskolai énektanítás főbb kérdései*, Néptanítók lapja, Budapest, 1909.
- Seprődi János: *Feladatok a magyar zene körül*, Budapesti Szemle, 1906 május.
- Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*, szerk. Almási István, Benkő András, Lakatos István, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974.
- Tóth Sándor: *Seprődi és Verzenyi - kritikusok egymásról*, Kolozsvári Tükör, VIII., 1920.

---

<sup>31</sup> *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*, szerk. Almási István, Benkő András, Lakatos István, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974, 55.

**Szabadi Magdolna**

## **ZENETERÁPIÁS ESZKÖZÖK SZEREPE A SZOCIÁLISKÉSZSÉG-FEJLESZTÉSBN**

*Konta és Zsolnai* (2002) alapján a szociális készségek fejlesztéséhez különböző zeneszerszámokat rendelhetünk az életkori sajátosságoknak megfelelően. Fontos, hogy a zenei eszközök felkeltsék az érdeklődést és az ötletességet, segítsék a helyzetek hasonlóságának és különbözőségének a felismerését és azokra alternatív megoldásmódokat kínáljanak. A fejlesztő gyakorlatok zenei eszközökkel való összekapcsolása komplex megnyilvánulási és önkifejezési módot tesz lehetővé az egyéni aktivitástól a csoportban való szereplésig. A foglalkozások során a zene katalizáló funkciót tölt be, az élmények elmélyítését segíti, fokozza a gyakorlatok hatását. Ha egy-egy esemény hanggal vagy bármilyen zenei elemmel párosul, zenévé transzformálható és így a zenei élmény viselkedésben ölthet testet (*Buzási*, 2003). Ez ad lehetőséget arra, hogy a szociális készségek fejlesztése során a zeneterápia mint eszköz jelenjék meg. Alátámasztja ezt *Aglieri, Mancini, Martignoni és Nappi* (1998) valamint *Wigram* (2006) vizsgálata is, mely szerint az aktív zeneterápiás improvizáció komplex motoros, affektív és viselkedésbeli reakciókat vált ki multiszenzoros szinten. A receptív zeneterápiában pedig a zenehallgatási élmény érzelmi hangolásra alkalmas. *O'Kelly* (2016) alapján neurológiailag is bizonyítható, hogy a zeneterápiás eszközök és azok hatásmechanizmusa hozzájárul a készségfejlesztésben megjelenő érzelemszabályozáshoz. *Habit, Lardy, Deales, Commerios, Chobert és Besson* (2016) szerint pedig a fejlesztésben központi szerepet kapó ritmus segíti a koncentráció és a figyelem irányítását, ami a hatásfokozás tekintetében kulcsfontosságú.

A szociális készségek fejlesztésében a *gyakorlatok előtt* ráhangolódásnak hallgathatunk a foglalkozás témáját előkészítő zenét vagy pedig a zeneszerszámokkal hangot kelthetünk, azaz improvizálhatunk. A *gyakorlatok során* (modellnyújtás, történetek dramatikus feldolgozása) a nonverbális kommunikáció eszközét jelentik a zeneszerszámokon történő improvizációk. A *gyakorlatok végén* a felszínre került élmények lecsengetésére használhatjuk a foglalkozás témájához illeszkedő zenedarab meghallgatását vagy a hangszeren történő improvizációt. Tehát az előre kialakított fejlesztő gyakorlatokhoz lehet hozzáilleszteni a zeneterápiás eszközrendszert. A zenei elemek alkalmazása nem csupán a foglalkozás keretét adja, hanem olyan kommunikációs módokat is kínál, melyek a kiválasztott szociális összetevőkhöz kapcsolha-

tók. A zeneterápiás keret segít előkészíteni a hangulatot, beállítódást a feladatokhoz, illetve a befejező fázisban megerősíti a foglalkozás témáját vagy a kialakult intrapszichés és interperszonális konfliktusokat segít levezetni. Mivel a zene preverbális szinten hat, ezért bármely ember számára elérhető. Ennek alapja, hogy a zenei eszközök olyan kommunikációs csatornákat kínálnak, amelyek megelőzhetik vagy kiegészíthetik a beszédet, így hitelesebbé téve az információk átadását. Különösképpen gyermekkorban fontos a kifejezőképesség kibontakoztatása és gazdagítása, amelyhez a zene katalizátorként használható. A cél az, hogy a katartikus élmények előidézésével és azok feldolgozásával lehetőséget nyújtson a fejlődésre. A zene az öröm élményén keresztül integrálható a fejlődésbe; a használatos elemek könnyen elsajátíthatók, fokozzák a játékosság hatását és esztétikai, illetve morális komponenseket is hordoznak. A zenei elemek közvetett úton hatnak, hangi, ritmikai jelképeken vagy hangulati elemeken keresztül. A szavakkal nem kifejezhető tartalmakat képesek közvetíteni, és az embert érő pszichés hatásokat hatékonyabbá és informatívabbá teszik (Konta, 2010). Rentfrow és Gosling (2006) alapján ebben segítenek a zenei preferenciák, melyekkel pontos benyomás szerezhető a másik félről és a legkönnyebben elindítható velük a fejlesztés folyamata. Loui, Wessel és Hudson Han (2010) véleményében a zenei preferenciák könnyen és gyorsan szerezhetőek a zeneterápiában is használható új zenei módszerekkel, mely a transzferhatás révén jótékonyan befolyásolja a fejlesztendő területeket. Godoy, Song, Nymoén, Haugen és Rafsum (2016) vizsgálatában a zenei élmények és percepció kognitív folyamatainak segítségével – észleljük, értelmezzük és jelentést adunk a zenei folyamatoknak – teljesebbé tehetjük az információfeldolgozást, döntéshozatalt, ami a fejlesztés kognitív megközelítésének középpontja.

A felsorakoztatott példák alapján a zeneterápiás gyakorlatok ugyan az egész emberre hatnak, de a fejlesztés során olyan feladatsorok is kialakíthatók egy-egy témafeldolgozás kapcsán, amelyek célzottan egy-egy területet érintenek. A készségfejlesztésben a zenei elemek (ritmus, dallam, harmónia...) segítségével könnyebben jutnak el az információk az agy mindkét területére. A zenei transzferhatás az, amire építeni lehet a gyakorlatok során, mellyel a szociális készségek működtetéséhez szükséges funkciók felkelthetőek, alakíthatóak. Például a fejlesztési céllal történő zenehallgatáshoz tudatos odafigyelés, intenzív koncentráció kell, ami elősegíti a befelé figyelést, amiből élményen keresztül transzformációval kialakítható a másokra való figyelés képessége (Konta és Zsolnai, 2002; Zsolnai és Józsa, 2003).

A foglalkozások során a zeneterápia feladatai lehetnek például az önkifejezés, önismeret, a verbális és nonverbális készségek fejlesztése, az élmény-

keltés, az érzelmi hatások és az örömszerzési alkalmak biztosítása, a kreativitás serkentése, a bizalom és az egymásra figyelés kialakítása. Feltétlenül ismernünk kell a zeneterápiás gyakorlatok élményfokozó hatását, és ezt kell összekapcsolni a szociális gyakorlatokkal. Ezt kell ráépíteni a csoporttagok aktuálisan fejlesztendő készségszintjére. Ezen kívül kontrollálni kell a pszichofiziológiai reakciókat, amit zenei eszközökkel szükség esetén befolyásolunk.

*Konta és Zsolnai (2002)* dolgozta ki hazánkban azt a zeneterápiás eszközökkel kiegészített szociáliskészség-fejlesztő programot kisiskolás korra, ami nem a meglévő interperszonális problémák csökkentésére, hanem a prevencióra helyezte a hangsúlyt. A kísérlet eredményei szerint megállapítható, hogy a gyermekek vizsgált szociális készségeinél átlagosan 50% körüli fejlődés mutatható ki. A fejlődés mértéke, a program hatékonysága nem függött nemtől és tanulmányi eredménytől. A fejlesztés eredményeiből feltételezhetjük, hogy direkt fejlesztéssel, az alapfokú oktatásban a gyermekek meghatározó hányadánál elérhető lehet a szociális készségek begyakorlása és elsajátítása, melyben a zeneterápia, mint a fejlesztő gyakorlatokat kiegészítő eszköz szerepelhet (*Zsolnai és Józsa, 2003*).

Végezetül nemzetközi példákat hozunk fel kamaszok és fiatal felnőtt korosztály körében, pedagógiai keretben végzett zeneterápiás szociáliskészség-fejlesztő programokra. *Schellenberg, Corrigall, Dys és Malti (2015)* tréningjének középpontjában a proszociális készségek fejlesztése áll. Kísérleti csoporthoz azonos szocioökonómiai státuszú, tréninget nem kapott kontrollcsoportot illesztettek. A proszociális készségek mérésére kifejlesztett tesztet a vizsgálatban résztvevők kitöltötték a tréning előtt és után. A zenész csoport jobb eredményeket ért el szimpátia és proszociális viselkedés terén. A fejlesztő hatás azoknál mutatkozott meg jobban, akik a tréning előtt alacsonyabb pontszámot kaptak. A vizsgálat érdekessége a kötelező részvétel volt. *Godding (2011)* pedig szociális készségek deficitjére dolgozta ki gyakorlatait (modellnyújtás, visszajelentés és problémamegoldáshoz illesztett improvizáció, zenére való mozgás). A fejlesztő anyag középpontjában a kapcsolatépítés és önszabályozás állt. Adatfelvétel (szociáliskészség-teszt) tréning előtt, közben és után történt. Az értékelés formái: önértékelés, társ és szülői értékelés. A legmagasabb fejlődést minden esetben az önértékelés mutatta. *Rawlings (2016)* külön mozgás és külön zeneterápiás szociáliskészség fejlesztő tréninget dolgozott ki és hasonlított össze viselkedési problémák csökkentésére. A gyakorlatok középpontjában mozgás és zenei improvizációk álltak. A viselkedéses mérőskálákat tréning előtt és után töltötték ki a résztvevők. A fejlődés

dés mértéke függött az értékelőtől (önértékelés, tanári és pedagógiai asszisztensi értékelés). Az önértékelés mutatta a legalacsonyabb fejlődést, mind a két csoport (mozgás, zene) esetén. Az eredmények között nincs szignifikáns különbség a mozgásos és a zenei csoport között egyik értékelő esetén sem.

Összefoglalva elmondjuk, hogy a tréningek időtartama öt hét volt és a zeneterápia módszereit eszközeit fejlesztésre alkalmazták. A programok inkább a szociális területre összepontosítottak és nem pedig az affektív területekre. A proszociális készségek begyakorlására, viselkedési problémák csökkentésére improvizációt, szituációs gyakorlatokat használtak, mozgáson alapuló feladatokkal kiegészítve. Ezek a zenei gyakorlatok az aktivitásnak és intenzitásnak a segítségével érték el hatásukat. Módszertani szempontból pedig a kísérleti csoportokhoz a vizsgálat céljának megfelelően választottak kontrollcsoportot. Az értékelés magába foglalt önjellemzést, de vannak közöttük olyan programok is, amelyek a mérés során több értékelőt is használtak. Általában mérőskálákat alkalmaztak. A mérési buktatók tekintetében felhívják a figyelmet arra, hogy a fejlődés mértékét erőteljesen meghatározta az értékelő személye. Ezért szükséges az értékelőket közös jellemzőik alapján kiválasztani és értékelésük között kimutatni az egyezést a mérőeszköz kidolgozása során.

## Irodalom

- Buzási, N. (2003). *Írások a zeneterápiáról: jegyzetek, előadások*. Pécs: PTE – Művészeti Kar Kiadványa, Bornus Kft.
- Godøy, R. I.; Song, M.; Nymoén, K.; Haugen, M. R. & Jensenius, A. R. (2016). Music similarity: Concepts, Cognition and Computation. Exploring Sound-Motion Similarity in Musical Experience. *Journal of New Music Research*, 45(3), 210–222. doi: 10.1080/09298215.2016.1184689
- Gooding, L. (2011). The Effect of a Music Therapy Social Skills Training Program on Improving Social Competence in Children and Adolescents with Social Skills Deficits. *Journal of Music Therapy*, 48(4), 440-462.
- Habib, M.; Lardy, C.; Desiles, T.; Commeiras, C.; Chobert, J. & Besson, M. (2016). Music and Dyslexia: A New Musical Training Method to Improve Reading and Related Disorders. *Frontiers in Psychology*, 7(26). doi: 10.3389/fpsyg.2016.00026
- Konta Ildikó (2010). *Személyiség és szociáliskészség-fejlesztés zeneterápiás eszközökkel az általános iskolában*. In Zsolnai Anikó & Kasik László (Eds.), *A szociális kompetencia fejlesztésének elméleti és gyakorlati alapjai*. (pp. 233–247). Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

- Konta, Ildikó & Zsolnai Anikó (2002). *A szociális készségek játékos fejlesztése az iskolában*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Loui, P.; Wessel, D. L. & Hudson Kam, C. (2010). Humans Rapidly Learn Grammatical Structure in a New Musical Scale. *Music Perception*, 27(5), 377–388. doi: 10.1525/mp.2010.27.5.377
- O’Kelly, J. (2016). Music Therapy and Neuroscience: Opportunities and Challenges. *VOICE*, 16(2), doi: 10.15845/voices.v16i2
- Rawlings, N. (2016). The impact of music-vs. athletics-based social skills training on adult-and self-ratings of social competence and antisocial behavior of at-risk youth (Doctoral dissertation, University of Kansas).
- Rentfrow, P. J. & Gosling, S. D. (2006). The Role of Music Preferences in Interpersonal Perception. *Psychological Sciences*, (17)3, 236–242. doi: 10.1111/j.1467-9280.2006.01691.x
- Schellenberg, E. G., Corrigall, K. A., Dys, S. P., & Malti, T. (2015). Group Music Training and Children’s Prosocial Skills. *Plos One*, 10(10), e0141449. doi:10.1371/journal.pone.0141449
- Wigram, T. & Gold, C. (2006). Music therapy in the assessment and treatment of autistic spectrum disorder: clinical application and research evidence. *Child: Care, Health and Development*, 32(5), 535–542. doi: 10.1111/j.1365-2214.2006.00615.x
- Zsolnai Anikó & Józsa Krisztián (2003). *A szociális készségek fejlesztése kisiskolás korban*. In Zsolnai Anikó (Ed.), *Szociális kompetencia – társas viselkedés*. (pp. 227–238). Budapest: Gondolat Kiadó.

## **A KONCERTPEDAGÓGIA SZEREPE A MŰVÉSZETI OKTATÁSBAN**

A koncertpedagógia a 20-21. század progresszív pedagógiai tevékenysége, amelynek kiemelt célja a többi élménypedagógiai irányzathoz hasonlóan, hogy a művészeti tevékenység eredeti helyszínén, élményszerűen mutassa be a művészeti értékeket. Az élménypedagógia nevelési tevékenysége a közoktatást kiegészítve extrakurrikuláris keretek között zajlik. A művészeti oktatás az élmény átélésén, megélésén alapul, az élményt azonban nem lehet tanítani, csak felfedezni, megerősíteni. Hagyományos megközelítésben az értelmi nevelés kettős feladatot foglal magában: az értelmi informálást és formálást (Bábosik, 1997). Az értelmi fejlesztés a tudományos információk tantárgyakba foglalt ismereteinek, átadásának és elsajátításának folyamatában történik. Bábosik hangsúlyozza, hogy az intellektuális művelődési szükségletek kifejlesztéséhez a tanulás megszerettetésén keresztül vezet az út, amely generálja az új ismeretek megszerzésének vágyát.

Az utóbbi évszázadban az átlagos IQ érték 24 ponttal emelkedett. Stifter (2010) szerint ennek okait a jobb életszínvonal, az egyre hosszabb tanulmányi idő, a számítógépes játékok, a rejtvények és a családok csökkenő méretében kereshetjük. A mai fiatal generáció azonban érzelmileg labilisabb, depresszióra hajlamos, idegesebb és agresszívebb, amely az alacsony érzelmi intelligenciára vezethető vissza. Napjainkban a kognitív képességeket mérő értelmi intelligencia mellett (IQ) egyre fontosabbá válik az érzelmi intelligencia (EQ) összetett képességének meghatározása és vizsgálata is (Goleman, 1995).

Goleman (1997) öt területet határoz meg az érzelmi intelligencián belül:

- 1) Saját érzelmeink felismerése.
- 2) Érzelmeink kezelése.
- 3) Az önmotiválás képessége.
- 4) Mások érzelmeinek értelmezése.
- 5) Kielégítő kapcsolatok létrehozása és fenntartása.

Az érzelmi intelligencia mellett, hogy mennyire vagyunk sikeresek kapcsolataink kezelésében, az objektív énkép kialakítását és az önirányítás és önmotiválás képességét is magában foglalja. Az érzelmi intelligencia feltárására kialakított mérőeszközök mellett a különböző művészeti alkotások észlelése is alkalmas a különböző érzelmek vizsgálatára (Bredács, 2009).

Howard Gardner az intelligenciát nem egységes értelmi képességként értelmezi, a többszörös intelligencia elmélete szerint az individuumot nyolc vagy több intelligencia jellemzi (Davis et al., 2011).

- 1) nyelvi- verbális intelligencia
- 2) logikai-matematikai intelligencia
- 3) képi-térbeli intelligencia
- 4) zenei intelligencia
- 5) testi-mozgásos intelligencia
- 6) természeti intelligencia
- 7) interperszonális (társas) intelligencia
- 8) intraperszonális (önismereti) intelligencia

A közoktatás elsősorban a nyelvi és a logikai készségekre épít, míg Gardner tágabb értelmezésében az intelligencia annak képessége, hogy az ember hasznos dolgot hozzon létre, vagy saját kultúrájában értékesnek számító feladatot végezzen, „olyan képességegyüttes, amelynek segítségével az ember az életben felmerülő problémákat megoldja, új megoldásokat talál, és új tudást szerez (Gardner 1983: 60–61, idézi Lengyel, 2010). Az egyes intelligenciák eltérő ütemben és mértékben alakulnak az egyedfejlődés során. A zenei intelligenciához sorolja a ritmus, a hangmagasság, a dallam és a harmónia észlelésének, megkülönböztetésének, valamint létrehozásának és a zene előadásának a képességét, amely szoros kapcsolatban áll a beszédhangok felismerésével. A zenei intelligencia magában foglalja a teljes zeneművek és az apróbb zenei elemek befogadását, élvezetét, emlékezetbe vésését, valamint a zeneművek szerkezetének megértését és kritikai elemzését. A zenei nevelés így az érzelmi intelligencia fejlesztése és Gardner elmélete szempontjából is kiemelt jelentőségű.

Kutatások fókuszában áll a zene hatására kiváltott érzelmek és az ezzel összefüggésben megjelenő testi reakciók vizsgálata (Chafin et al., 2010). Csíkszentmihályi (1990) arra mutat rá, hogy a flow élmény korrelációban áll a kognitív teljesítményekkel, így azok nem vezethetők vissza kizárólag kognitív tényezőkre.

A személyiségfejlődés kiteljesedésében egyre több szerző emeli ki az esztétikai nevelés fontosságát is (Nicola-Farcas, 1995). Zrinszky (2002) értelmezésében az esztétikum alapvetően a művészeti alkotások jellemzője, így esztétikai nevelés csak a műalkotások értő befogadásán vagy a művészeti tevékenységek során átélt kreatív részesedésen keresztül jön létre. E folyamat során a gyermek felfedezi, megőrzi vagy éppen megalkotja azt a szépet, amely a természetben, társadalomban és művészetekben is értelmezhető jelenség. Kutatások igazolják, hogy a művészeti nevelésnek megmutatkozik a szerepe társadalmi és szociális kontextusban is (Kokas, 1972; Bácskai et al.,

1972; Dombiné, 1992; Harris, 1996; Hodges, 2000). A klasszikus pedagógia az esztétikai nevelést „tanító művészetként” értelmezte (Zrinszky, 2002, 195), amely az egyértelmű értelmezés lehetőségével intellektualizálta, ismeretalapú tantárggyá változtatta a művészeti nevelést. Napjainkban egyre inkább az esztétikai befogadás szubjektivitása dominál, amely biztosítja, hogy a befogadó szabadon értelmezze a műalkotást, így saját tapasztalatai, élményei, kialakult ízlésvilága és ismeretei szűrőjén keresztül esetlegesen másképp értelmezze, mint az alkotó.

A művészeti értékrend, az ízlés kialakulása nagyon sok pedagógiai hatást involvál magában. Strém 1978-ban készült felmérése alátámasztja, hogy a tanár személyiségének meghatározó szerepe van a zenéhez való viszony formálásában (Strém, 1988). Az iskolai ének-zene óráknak a zenehallgatás mint befogadás mellett magukban kell foglalni az éneklés és a zenei írás-olvasás mint reprodukálás és az improvizáció mint alkotás ismeretköröket is (Váradi, 2010).

Az aktív befogadói attitűd kialakításának fontosságát alátámasztja az a tény, hogy a társadalom nagy része befogadóként találkozik a művészeti értékekkel, így a zenével is. A befogadás esztétikai fogalomként azt a folyamatot jelöli, amelynek során a befogadó megismerkedik valamilyen műalkotással. A művet a saját élettapasztalatai, az adott művészeti ágra vonatkozó ismeretei és a műveltsége szintjének megfelelően érti, értelmezi és értékeli a művet. A speciális kompetencia fejlesztése kiemelkedő tehetséget feltételez, amely a művészi szint elérését determinálja, a személyes kompetencia fejlesztése mindenki számára elérhető, ennek során közelebb kerülünk az adott művészeti tevékenységhez (Nagy, 1996). A zenei megismerés folyamata olyan kognitív motívumok kialakulását feltételezi, mint az érdeklődés, a megismerési vágy (Nagy, 2000).

Az esztétikailag értékes műalkotások élvezete csak egy kisebb, értő közönség sajátja, míg a tömegkultúrában eluralkodott az esztétikai igénytelenség (Hohendahl, 1982; Eagleton, 1990). A magas művészi színvonal minden művészeti ágban távolságot tart a populáris hatásokkal szemben, felvállalva azt, hogy a mindennapi népszerűsége csökken (Johnson, 2002). A zene integráló erejének válsága miatt dichotómia alakult ki. A klasszikus zenét a többi zenei irányzattól az különbözteti meg, hogy művészi kategóriát feltételez, minden idők között átívelő értéket képvisel. Kaplan (1990) a „magas” és a populáris kultúra dichotómiájának gyökerét többek között a társadalmi változásokban keresi. Napjaink *easy listening* tömegkultúrája azonnal fogyasztható, befogadása nem igényel előzetes tudást, információt. A mindennapok zenéje díszítőelemmé vált, a befogadót passzív kulturális fogyasztói attitűd jellemzi. „*Mihelyt a zenét csupán eszközként használjuk fel abból a célból,*

*hogy bizonyos hangulatokat keltsen bennünk, kellék vagy dekoráció gyanánt, már nem tiszta művészetként fogja kifejezni hatását.”* (Hanslick, 2007:109). A hétköznapi kultúrája és a sokak számára távoli magaskulturális művészet diszkrétenciája számos feszültség okozója, mivel társadalmi és esztétikai értéket képviselnek (Dalhaus-Eggebrecht, 2004). A zenei horizont kitágulása miatt a klasszikus zenei repertoár többségében retrospektív beállítottságú (Váradi, 2017a), múltbeli művészeti értékeket közvetít, amely a fiatalok számára kevésbé vonzó, ugyanakkor hidat biztosít az elmúlt korok értékes alkotásaihoz. A különböző művészeti ágazatok alkotásainak többsége közvetlenül hozzáférhető, egy épületet, festményt a maga eredetiségében tudunk megcsodálni, egy irodalmi alkotást közvetlenül el tudunk olvasni, az alkotó és befogadó között évszázadokon átívelő közvetlen kommunikáció jön létre. Ugyanakkor a zeneszerző üzenetét, magát a zeneművet csak abban az esetben értjük meg, ha van egy értő közvetítő, aki a kommunikációs folyamatban vevőként és adóként egyaránt megjelenik. A befogadás alapfeltétele, hogy a kommunikációs folyamat kódrendszere mindkét fél számára ismert. A kódok ismeretének hiánya csak egy részleges, közvetlen befogadást tesz lehetővé, a művészeti kontextusban ebben az esetben is létrejön egy hatás, de ez csak az elemi élmény szintjén jelenik meg, az akusztikai élmény érzékelésében, a színek általi érzelmi hatásban, nem teszi lehetővé azonban az alkotás szimbólumainak felismerését, az zenei folyamat észlelését, a zenemű emocionális tartalmának megélését. A közvetlen érzéki benyomás szintje csupán a műélvezet alapfoka.

A művészetek közt a legnagyobb különbség az újraalkotás lehetősége és szükségessége. A 20. század elején megnőtt a rádióhallgatók és lemezvásárlók száma. A technikai fejlődés hatásaként az élőzenei koncertek népszerűségének csökkenését, sőt megszűnését prognosztizálták, hiszen csak a stúdiókra lesz szükség, a hangfelvételek mindenkihez időtől és tértől függetlenül eljutnak. Azonban a közönség felismerte az élőzenei hangversenyek varázsát, így azok száma a gazdasági és társadalmi változások hatására nem csökkent, hanem folyamatos expanziót mutat. Miért fontos, hogy a gyermeknek az életkori sajátosságait figyelembe véve bemutassuk a klasszikus zene világát? Az ember csak olyan zenét választ, amit megért, csak azt érti meg, aminek a jelentését megismerte és megszokta, és csak azt fogadja el, amit adott határon belül képes felfogni. Kutatók és szakemberek egyetértenek abban, hogy a zenehallgatást, az aktív befogadást lehet és kell is tanítani, mert az emberek többsége egész életében befogadóként van jelen a folyamatban. A megismerő megértés segít eligazodni a folyamatokban, segít azokat követni, összehasonlítani, újra felismerni. Gyermek- és ifjúkorban a klasszikus zenével való ta-

lálkozások magas száma pozitív érzésekkel összekötve szoros összefüggésben áll a komolyzenei kompetencia kialakításával (Mende és Neuwöhner, 2006). A 20. század elején a gyermekkultúra elterjedésével számos kezdeményezés arra irányult, hogy az iskolai oktatást hogyan lehet élőzenei bemutatókkal kiegészíteni, gazdagítani (Váradi, 2015).

A koncertpedagógia lehetőséget biztosít a klasszikus zene élményszerű megismerésére élőzenei bemutatón keresztül. A gyermekeknek így lehetősége van arra, hogy egy szocializációs folyamat eredményeképpen megtanulják azokat az iratlan szabályokat, amelyek csak tapasztalat útján sajátíthatók el, az interiorizáció során a későbbiekben már értik, tudják és követik az elfogadott normákat. A közösséghez tartozás élményét adja, ha az egyén tud alkalmazkodni az elvárt viselkedési normához. Ugyanakkor a fiataloknak szokatlan módon meg kell tanulni az azonnali kommentelés késleltetését, a csendben, „mozdulatlan” figyelés technikáját, amelyben az individuum beleolvad a közösségi tevékenységbe.

Bernhofer 15-18 éves középiskolai diákok klasszikus zenéhez fűződő élményeit tárta fel kvalitatív kutatásában. A célcsoport egy professzionális szimfonikus zenekar koncertjén vett részt hangversenyteremben. Az interjú kiértékelésénél kiderült, hogy a diákokat, akik még soha nem voltak hangversenyen, zavarta az, hogy nem ismerik a hangverseny rituáléját, így ebbe nem tudnak beilleszkedni. Még egy héttel az esemény után is ez a perturbáció volt az egyik legmélyebb élményük. Mások úgy nyilatkoztak, hogy nagyon meglepte őket mekkora különbség van az élőzenei előadás és az otthon meghallgatott felvétel között. Volt olyan is, aki az együtt hallgatott zene közösségi élményét emelte ki. „Számomra nagyon fontos volt, hogy a zenészek nem unottan ültek, hanem láthatóan élvezték azt, amit csináltak” (Bernhofer, 2016: 330.) [saját fordítás].

A koncertpedagógia szóhasználata az angol nyelvterületről származik (concert pedagogy), Franciaországban Médiation culturelle, azaz kulturális közvetítésként, német nyelvterületen Musikvermittlung, azaz zeneközvetítésként ismert. A német és angol kifejezések összeolvasztásából a tevékenységet koncertközvetítésként is említik napjainkban. Nyomatásban Anke Eberwein használta először a koncertpedagógia szót (Wimmer, 2016), amikor 76 zenekar gyakorlatát kutatta az ifjúság nevelésének területén. A tudatos közönségnevelés célja a zenei ismeretterjesztés, a klasszikus zene értékeinek élményszerű megmutatása, amely a zenehallgatóvá nevelés érdekében innovatív eszközöket használ. Az aktív zenélés során a zene érzékelésének és értelmezésének minősége tanulási folyamatban fejlődik, míg a koncertpedagógia az aktív tanulás tapasztalatai nélkül szeretne javítani a befogadás és ezáltal az

élet minőségén. A passzív befogadói attitűdből kiragadva a potenciális zenehallgatókat adekvát aktív befogadóvá neveli őket. A koncertpedagógia érték-központú tevékenységében a zeneművészet kimagasló alkotásait ismerteti meg, jelentős szerepet vállalva a kultúra átörökítésében (Gönczy, 2015). A koncertpedagógia kötelező tanórán kívül, extramurális szervezeti keretek között, extrakurrikuláris oktatásként és informális tanulási folyamatként értelmezhető tevékenység, a kurrikuláris oktatást egészíti ki élményszerűen (Váradi, 2017b).

Angliában és Németországban nem példanélküli, hogy a gyermekek már a zenemű megszületésénél is jelen vannak, esetleg a zeneszerző a komponálási folyamatokba is bevonja őket. A célcsoportok ismeretében folyamatosan kísérleteznek új terek bevonásával, a 21. század életstílusához alkalmazkodva rendhagyó időben, szokatlan helyszíneken teremtenek lehetőséget a zenehallgatásra. Sokszor minden beszéd vagy moderálás nélkül zajlanak az élménykoncertek, amelyek célja az érzékszervek finomítása a felhangzó zenei anyag által.

A zene az előadás során más művészetekkel, vizuális médiumokkal, szcenikai performanszokkal is összekapcsolódhat. Fontos az egyensúly megtalálása, a más művészeti formákban megnyilatkozó impulzusok segítik a zenei befogadást, de nem vonhatják el a figyelmet, nem megengedhető, hogy a zene háttérbe szoruljon (Farish et al. 2005). A komplex művészeti előadás hozzájárul a holisztikus szemlélet kialakításához, amely átfogóan szemlélteti a különböző művészetek értékeit.

A koncertpedagógia Nyugat-Európa zenei egyetemein önálló képzéssé vált, az osztott képzés mindkét szintjén, Bachelor és Master képzésben is megtalálható.

A zeneközvetítés-koncertpedagógia 2013-ban jelent meg a művészeti felsőoktatás órahálójában. A hozzátartozó összetett ismeretkör meríti a neveléstudomány, zenepszichológia, szociológia, zeneesztétika, zenepedagógia, zenetörténet, zeneelmélet, kommunikáció, marketing és menedzsment témaköreiből. A sikeres koncertpedagógus a helyszín, időpont, célcsoport, infrastrukturális, valamint technikai háttér információjának birtokában állítja össze a megfelelő zeneművek kiválasztásával az előadás tartalmát. Alapos zenei ismeretekkel rendelkezik, színesen, összeszedetten kommunikál, képes a figyelmét megosztani. Fel tudja mérni a célcsoport életkori sajátosságait, mondanivalóját a domináns réteg kiválasztása után a befogadás szintjéhez képest rugalmasan tudja alakítani. Jó az arány- és időérzéke, mindig szem előtt tartja, hogy a zenei bemutatás az előadás prioritása. A figyelem fenntartása érdekében természetesség, spontaneitás és humorérzék jellemzi, amely elősegíti a koncert sikerét. Az egyéni vagy szakmai közösségek által belső

indíttatásból származó kezdeményezés oktatási innovációként épül be a rendszerszintű képzésbe.

A koncertpedagógia az oktatás több síkjában értelmezve kurrikuláris képzésként jelenik meg a leendő zenetanárok tanulmányai között, annak érdekében, hogy professzionális extrakurrikuláris eseményt tudjanak a jövő-ben létrehozni. Az ifjúsági hangversenyeknek nincs kidolgozott módszertana, nagyon sok múlik a moderátor, koncertpedagógus felkészültségén, kreativitásán, innovatív gondolkodásán, amely garantálja az egyes előadások sikerét. A művészeti oktatás hatékonyságának elősegítésére a köznevelés a maga hagyományos eszközeivel nem sokat tud tenni, azonban a koncertpedagógia eszközei bizonyos keretek között beépíthetők az iskolai óra menetébe, az előadások hozzájárulnak a pedagógusok módszertani kultúrájának színesítéséhez, szemléletük formálásához. Az átélt élmény motiváció a tanulóknak és a pedagógusoknak is a zenei értékek feltárásához. Az előadások hatásaként javul az elsajátított tudás megértése és alkalmazása. Így a koncertpedagógia hatását több síkon is tudjuk vizsgálni, a résztvevő gyermek közönség mellett, a pedagógus és az egyetemista hallgató más-más szerepben jelenik meg a folyamatban. A célrendszer azonban egymásra épül, megismerkednek az élményalapú oktatás hatékonyságával, a tevékenységközpontú, kreatív módszerekkel, amely a formális és non-formális oktatás területén egyaránt iránymutató pedagógiai módszer a művészeti nevelés területén.

## Irodalom

- Bábosik, I. (1997): *A modern nevelés elmélete*. Telosz Kiadó, Budapest.
- Bácskai E., Manchin R., Sági M. és Vitányi I. (1972): *Ének-zenei iskolába jártak*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Bernhofer, Andreas 2016. Young People *Experiencing Classical Concerts* In: Krämer, Oliver -Malmberg, Isolde (eds.): *Open Ears – Open Minds. Listening and Understanding Music. Helbling, Innsbruck*.
- Bredács, A. (2009): Az érzelmi intelligencia és fejlesztése az iskolában – különös tekintettel a tehetséggondozásra. *Iskolakultúra*. 2009. 5-6.
- Chafin, S., Roy, M. M., Gerin, W., Christenfeld, N. J. S (2010): Music can facilitate blood pressure recovery from stress. *Health Psychology* 2010;9(3) <https://doi.org/10.1348/1359107041557020>
- Csikszentmihályi Mihály (1990): Motiváció és kreativitás. Út a megismerés strukturális, illetve energetikai megközelítéseinek szintézise felé. *Pszichológia*, 3–24.
- Dahlhaus, C. & Eggebrecht, H.H. (2004): *Mi a zene?* [What is music?]. Budapest: Osiris Kiadó.

- Davis, K., Christodoulou, J., Seider, S., Gardnes, H. (2011): The Theory of Multiple Intelligences. In: Sternberg, R.J., Kaufman S. B. (eds.) *Cambridge Handbook of Intelligence*. Chapter: 24. Cambridge University Press. [https://www.researchgate.net/publication/317388610\\_The\\_Theory\\_of\\_Multiple\\_Intelligences](https://www.researchgate.net/publication/317388610_The_Theory_of_Multiple_Intelligences)
- Dombiné Kemény E. (1992): A zenei képességeket vizsgáló standard tesztek bemutatása, összehasonlítása és hazai alkalmazásának tapasztalata. In: Czeizel Endre és Batta András (szerk.): *A zenei tehetség gyökerei*. Budapest: Mahler Marcell Alapítvány @ Arktisz Kiadó, 207–244.
- Eagleton, T. (1990): *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell Publishers, Oxford.
- Farish M., Lesle L. Mertens G., Stiller B. (2005): Közönség-utánpótlás a szimfonikus zenekaroknál. Das Orchester (2005) *Zenekar* XII. 25, 15-20.
- Fodor, L. (2005): Általános és iskolai pedagógia. Stúdium Könyvkiadó, Kolozsvár, pp. 215-216.
- Goleman, D. (1995): *What's your EQ?* The Utne Lense Utne Reader <https://www.utne.com/science-and-technology/emotional-intelligence-quotient-test>
- Goleman, D. (1997): *Érzelmi intelligencia*. Háttér Kiadó, Budapest.
- Gönczy, L. (2015): A zene befogadása – zeneértés – zeneközvetítés in: Vas, B. (szerk.) *Zenepedagógiai tankönyv*. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet ISBN 978-963-642-776-4
- Johnson, J (2002): *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*. Oxford University Press
- Hanslick, E. (2007): *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására* [On the musically beautiful. A contribution towards the revision of the aesthetics of music]. Budapest: Typotex.
- Harris, C. E. (1996): Technology, Rationalities, and Experience in School Music Policy. *Arts Education Policy Review*, 97/6, 23-32.
- Hodges, D. A. (2000): Implications of Music and Brain Research. *Music Educators Journal*, 87(2), 17–22. <http://www.jstor.org/stable/3399643> (2017.03.30.)
- Hohendahl, P. (1982): *The Institution of Criticism*. Ithaca; London: Cornell University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69x04.1>
- Kanduri, Ch., Rajjas, P., Ahvenainen, M., Philips, A. K., Ukkola-Vuoti, L., Lähdesmäki, H., Järvelä, I. (2015): *The effect of listening to music on human transcriptome* PeerJ. 2015; 3: e830. Published online 2015 Mar 12. doi: 10.7717/peerj.830 PMID: PMC4362302
- Kaplan, M. (1990): *The Arts: A social Perspective*. London, Associated University Press

- Kokas K. (1972): *Képességfejlesztés zenei neveléssel*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Lengyel, Zs. (2010): A többszörös intelligencia elméletének alkalmazása a helyesírás-tanításban in: *Anyanyelv-pedagógia*. Szakfolyóirat magyar nyelven tanító pedagógusoknak. 2010/4.
- Mende, A., Neuwöhner, U. (2006): Wer hört heute klassische Musik? In: *Das Orchester* 12.
- Nagy, J. (1996): *Nevelési kézikönyv*. Mozaik Oktatási Stúdió, Szeged.
- Nagy, J. (2000): *XXI. század és nevelés*. Osiris Kiadó, Budapest, pp. 34-39.
- Nicola, I., Farcas, D. (1995): *Nevelélmélet és a pedagógiai kutatás alapfogalmi*. EDP, Bukarest, pp. 56-68.
- Stifter, V. (2010): *Az érzelmi intelligencia és tudásmegosztás* [https://kgk.sze.hu/images/dokumentumok/VEABtanulmányok/stifter\\_viktoria.pdf](https://kgk.sze.hu/images/dokumentumok/VEABtanulmányok/stifter_viktoria.pdf)
- Strém Kálmán 2008. *Vitairat a zenei művelődésről*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- Váradi J. (2017a): Rajzoljunk zenét! Egy ifjúsági hangverseny képi megjelenítése. *PedActa* 7. 59-68. [http://padi.psiedu.ubbcluj.ro/pedacta/article\\_7\\_1\\_7\\_59-68.pdf](http://padi.psiedu.ubbcluj.ro/pedacta/article_7_1_7_59-68.pdf)
- Váradi, J. (2017b): A non-formális zenei nevelés integrálásának lehetőségei a formális oktatásba In Váradi Judit - Szűcs Tímea (eds.) *Sokszínű zene-pedagógia*. University Press, Debrecen
- Váradi, J. (2015): Közönségnevelés, élmény-koncert-élmény beépítése a köznevelésbe In: Maticsák Sándor (ed.) *Tanulmányok a levelező és részismereti tanárképzés tantárgypedagógiai tartalmi megújításáért ének-zene, zenepedagógia, rajz- és vizuális kultúra*. Szaktárnet. Debrecen Tanárképzési Központ. Debreceni Egyetemi Kiadó. <http://tanarkepzes.unideb.hu/szaktarnet/kiadvanyok/muveszetek.pdf>
- Váradi, J. (2010): *Hogyan neveljük értő közönséget a komolyzenének*. Academic dissertation PhD, Jyväskylä <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/24968/9789513938987.pdf?sequence=1>
- Wimmer, C. (2016): Opening Doors to Classical Music: In Search of an Inquisitive Audience. In Krämer, Oliver -Malmberg, Isolde (eds.): *Open Ears – Open Minds. Listening and Understanding Music*. Helbling, Innsbruck.
- Wind, E. (1990): *Művészet és anarchia*. Gondolat, Budapest.
- Zrinszky, L. (2002): *Nevelélmélet*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, pp. 194-201.

Varga Ildikó Rita Anna

## AZ IZLANDI ZENÉRŐL, JÓN LEIFSRÓL ÉS A HÁROM HIMNUSZRÓL

„Izland varázslatos világ. A tűz és a jég, a gleccserek, a gejzírek, a vízesések, a vulkánok, a csodás tavak és a sarki fény hazája. Az ott élők többsége hisz a természetfelettiben, büszkén őrzi kultúráját, műveli zenéjét és dédelgeti anyanyelvét. A kezdetekben „pogány”, később katolikus, ma főként lutheránus hitvilágú nemzet – ami mindössze 262-300, más becslések szerint 320-350 ezer lelket számlál – igen fontosnak tartja gyökereit, nagy tisztelettel viseltetik a természet iránt, és értőn gondolzza hagyományait.”<sup>1</sup>

Izlandról valószínűleg Pütheász (Pytheas) írt először i. e. 330-ban, a következő emléket pedig a 9-10. század környékéről származó *Landnámabókban* (*A telepések, vagy A letelepedések könyve*) találhatjuk, amiben arra utalnak, hogy a 8. században már éltek ír szerzetesek a szigeten. Izlandot először Hóföldnek (Snjórland, ejtsd: Sznyórlánd), majd Jégföldnek (Ísland, ejtsd: Ízlánd) nevezték el az arra járó hajósok, pedig a 9. század környékén még biztosan nagy erdők borították a felszínét. A fővárost, Reykjavíkot (jelentése: Füstölgő völgy) Ingólfur Arnasson alapította 874 körül, az ország lakói pedig ma is büszkén emlékeznek arra, hogy 930-ban itt hozták létre elődeik a világ első parlamentjét, az Alþingi-t (Allthing). Izland két leghíresebb vikingje Vörös Erik és fia, Leifur Eiriksson (ejtsd: Lévjür Ejriksszon) voltak. Vörös Erik Grönlandot fedezte fel 982 körül, Leifur pedig Amerikát, jóval Kolumbusz, és jóval 1492 előtt.<sup>2</sup>

Izlandon 1000 körül kezdett elterjedni a kereszténység. Az ország 1200 körül a norvégek, az 1300-as évektől pedig a dánok fennhatósága alá tartozott, akik az 1500-as évektől tüzzel-vassal kezdtek a reformáció terjesztésébe. Jón Arason (1484–1550), Izland utolsó katolikus püspökét hitéért végezték ki 1550-ben, két fiával együtt. A püspök és fiai vértanúságának emlékét szobor és emlékhely is őrzi. Az ország újabb kori történelmének tán legjelentősebb eseménye 1944-ben következett be, mikor is a régi parlament helyén, a Þingvelli-*ren* (Az országgyűlés földjén) kikiáltották Izlandot köztársaságnak, és ekkor mondták ki Dániától való függetlenségét is.

---

<sup>1</sup> Varga Ildikó Rita Anna, *Mesés izlandi hangszerek*, <https://www.gramofon.hu/archivum/meses-izlandi-hangszerek>, a hozzáférés ideje: 2018. 11. 14., 18:16.

<sup>2</sup> Érdekesség: egyes források Leifur-nek, mások Bjarni Herjólfsson (Bjättni Herjóulfsson) viking hajósnak tulajdonítják a felfedezést.

Az izlandi kultúrtörténet szerves részét képezik a sagák, vagyis történetek, elbeszélések, vagy regék, amelyek közül a két *Edda-saga* (*Edda-rege*) tekinthető a legismertebbrek. A régebbi, az ún. verses *Edda* a 9. század körül keletkezett, az újabbat, a prózákból állót pedig Snorri Sturluson (1178/9–1241) jegyezte le vagy 1220 és 1223 között, vagy az 1226/30-as évek táján. Izland legrégebb írásos zenei emléke a 100 versszakból álló *Lilja* (*Liliom*), amit Eysteinn Ásgrímsson, egy szerzetes örökített meg az utókor számára.

Az izlandi zenét egészen a 19. századig főként az egyházi modusok, azaz a „templomi modális” hangnemek határozták meg. Az 1000, módusokban lévő dallamot is tartalmazó *Izlandi népdalok* (*Íslensk þjóðlög*, ejtsd: *Ízlenszkt þjóudlög*) című kötet lehet erre az egyik bizonyíték. Jón Leifs (szül. név: Jón Þórleifsson, 1899–1968) a tán legismertebb izlandi zeneszerző is sokat tett hazája népdalkincsének megőrzéséért, 1925-ben, 1926-ban, 1928-ban és 1934-ben népdalgyűjtő körútra indult, és sok művében fel is dolgozta az izlandi dallamokat. (Pl. *Íslensk rímnadanslög*, *Izlandi rím-táncdal*, op. 11.).

Az izlandi népdalok két formában jelentek meg a 11. század környékén. Az egyiket kveda-nak (ejtsd: kvedá), azaz üdvözetnek, a másikat syngjanak (ejtsd: szingjá), azaz éneknek nevezték. A kvæðaskapur-höz (ejtsd: kvájászkápür, azaz „énekverselés”, vagy elbeszélő ének) gyakorta ún. sagnadansar (szágnádanszár), azaz valamiféle tánc társult, amelyek közül a legismertebb az ún. *Vikivaki* volt. Az izlandi zene korábbiakban felsorolt „alkotóelemei” közé soroljuk még a rímur-t (jelentése: rím, ríma=rímel) és a tvísöngur-t, azaz ikerdallamot (tvíburi=iker, söngur=ének), vagy kettős-éneket. Ám míg a rímur előfordulása gyakori, a tvísöngur jelenléte korántsem volt uralkodó az izlandi népi muzsikában.

A gyakrabban használt zenei eszköz, a rímur egy 2–4 soros, gyakran rímhættir-ban (rímnehájtír), azaz „rím-mértékben” íródott vers volt, amelyben a trocheusok, az alliterációk, ill. a váltakozó metrum mellé diatonikus hangsor társult. Valószínűsíthető az is, hogy a 9. századi, korábbiakban említett, verses *Edda-saga*, mint a skáld (bárd) költemények gyűjteménye, rímur-ben íródott. A skáld költészet a skandináv államokban, ill. Izlandon volt elterjedt a viking-korban és a középkor tájékán. A műfaj leghíresebb izlandi képviselője Snorri Sturluson (1178 körül–1241) volt.

A skáldok verseiket lírával (izlandi megfelelője a gígja) és hárfával, azaz harpa-val kísérték. A ránk maradt rímur-öket Bjarni Þorsteinsson (1861–1938) zeneszerző jegyezte le, aki magyarázó jegyzeteket közölt a tvísöngurről, s közülük 42-t ki is nyomtatott. Ezek voltak az Izlandon akkoriban leggyakrabban énekelt dalok. A tvísöngur és a rímur Jón Leifst is meghihlette, aki pl. a *Kirkjulög* (*Templomi dalok – Három Himnusz*, op. 12a) című, három

„tételből” álló ciklusában állított emléket – többek között – a két zenei hagyománynak.

Az izlandi klasszikus zene, amelynek Jón Leifs máig a legtöbbre tartott képviselője, a nyugat-európai hangszeres „műzene” történetéhez mértén nagyon rövid múlttal rendelkezik. Izland zenéjét kb. az 1920-as, 1930-as évekig ugyanis többségében csak az énekelt zene, azaz a különféle népdalok, és templomi énekek alkották. Az izlandi klasszikus zene első úttörőjének Jónas Helgason (1839–1903) nevezhető, aki egy rövid koppenhágai zenei tanulmányút után hazatérve megalapította Izland első énekkarát 1862-ben. Öccse, Helgi Helgason követte testvére példáját, és életre hívta az első rézfúvós zenekart Lúðurpeytarafélag Reykjavíkur (ejtsd: Lúðurpéjtáraféjlág Rejkjavíkür) néven 1876-ban. Jónas nem csak az első énekkar megalapítója, hanem rendkívül agilis zenetanár is volt, akinek munkája révén egyre népszerűbbé váltak Izland-szerte a templomi zenében használatos himnuszok, korálok.

A sziget első, professzionálisnak nevezhető, „klasszikus” zeneszerzője Sveinbjörn Sveinbjörnsson (1847–1927) volt, aki kiváló zongoristaként is működött, ő írta Izland első himnuszát Matthías Jochumsson zsoldárszövegére *Ó guð vors lands! (Ó, országunk Istene!)* címmel, valamint elsőként komponált kamarazenét – pl. *F-dúr hegedűszonáta, Hét dal énekhangra és zongorára* –, és nagyobb lélegzetű zeneműveket.

Több, jelentős izlandi zeneszerző is született a századfordulón. Közülük Sigvaldi Kaldalóns (1881–1946) a zeneszerző és doktor, Emil Thoroddsen (1898–1944) a zeneszerző, kritikus, színdarabíró, és fordító, a ma is legnagyobb izlandi folyóirat a *Morgunblaðið (Morgünbláðið, azaz Reggeli Újság)* egykori munkatársa, és Björgvin Guðmundsson (1891–1961) voltak ismeretek, Páll Ísolfsson (1893–1974), s persze Jón Leifs mellett.

Más, a 19. századi, ill. a századforduló környékén született izlandi zeneszerzők is nagy hatással voltak a sziget kultúrájára. Pl. Markús Kristjánsson (1902–1931), Sigfús Einarsson (1877–1939), Þórarinn Guðmundsson (1896–1979), Árni Þorsteinsson (1870–1962), és Eypór Stefánsson (1901–1999), illetve Jón Þórarinnsson (1917–2012), Karl O. (Otto) Rúnolfsson (1900–1970), és Árni Björnsson (1905–1995). Meg kell még említenünk Árni Þorsteinsson-t (1870–1962), Sigfús Einarsson-t (1877–1939), és Sigurður Þórðarsson-t (1895–1968), nem elfeledkezve Þórarinn Guðmundsson-ról (1896–1979), Þórarinn Jónsson-ról (1900–1974) és a női zeneszerzőkről: Jórunn Viðar-ról (1918–2017), Selma Kaldalóns-ról (1919–1984), és María Sigríður Brynjólfsdóttir-ról (1919–2005) sem, akik mind-mind segítettek az országot a klasszikus zenei műveltség megeremtésében.

Nem zeneszerző volt ugyan, de szerette és művelte a zenét az ország eddigi egyetlen Nobel-díjasa, a költő és író: Halldór Laxness, eredeti nevén

Halldór Guðjónsson (1902–1998), aki életében több mint 60 könyvet írt. Legnépszerűbbek szocialista-realista novellái voltak, pl. a *Salka Valka*, az *Independent People*, vagy a *World Light*. Egyik versét, az *Íslenskt vögguljóð á Hörpu (Ízlandi bölcsődal hárfára)* címűt Jón Þórarinnsson zeneszerző, orgona- és zongoraművész, karmester és karnagy dolgozta fel, egy másikat, az *Únglingurinn í skóginum* címűt pedig hárman is hangokba öntötték. Karl O. (Otto) Rúnolfsson, Ragnar Björnsson (1926–1999) és Jórunn Viðar, Izland legjelentősebb női zeneszerzője.

A századfordulón és a kissé később született izlandi zeneszerzők valóságos „dal-cunamit”, indítottak el a XX. század elején. Jelentős számú, ma is énekelt népdalfeldolgozás, Gesang és Lied született. Ilyenek pl. a máig nagyon népszerű *Sofðu unga ástin mín (Aludj kicsim, kedvesem)* Sveinbjörn Sveinbjörnsson-tól, vagy az *Erla, góða Erla (Erla, jó Erla)* Sigvaldi Kaldalóns tollából. A dal, mint műfaj, fontos szerepet játszott az izlandi nép kultúrtörténetében az éneklés és a vokális zene szeretete, ill. a hangszeres muzsika viszonylagosan késői térhódításának köszönhetően. Születtek „istenes” dalok, pl. Páll Ísólffsson: *Máriuvers*, vagy Sigvaldi S. Kaldalóns: *Ave Maria* című dala, és drámai, „áriaserű” alkotások, pl. Karl. O. Rúnolfsson: *Síðasti dans (Utolsó tánc)* című alkotása. De világot láttak nagy, romantikus jegyeket mutató dalok, pl. Sigfús Einarsson: *Gígjan (Hegedű)* címet viselő zeneműve, és egészen modern, néhol a kodályi harmóniavilágot emlékezetünkbe idéző alkotások is pl. Páll Ísólffsson, *Heyr, það er unnusti minn (Hallod? Ez a jegyesem)*, vagy Jón Ásgeirsson tollából a *Svanurinn*, azaz a *Hattyú*, amely zeneszerzői eszközeit tekintve akár 20. századnak is nevezhető.

A dal népszerűségéből szinte törvényszerűen következett, hogy hamarosan nagyobb lélegzetű, vokális-zenekari alkotások is születtek. Ilyen pl. Björgvin Guðmundsson (1891–1961) három részből álló oratóriuma, a valamikor 1929 előtt íródott *Órlagagátan*, azaz *A végzet rejtélye*. Az első izlandi opera, a Jón Ásgeirsson (1928–) szerezte *Prymskviða (Prym éneke)* sokkal később keletkezett, bemutatójára is csak 1974-ben került sor. Az opera címe az *Edda* egyik részére utal, ám a zeneszerző nem csak az említett „fejezetet”, hanem egyéb részeket is felhasználott művében az *Edda*-ból. A címben található kviða szó pedig visszautal a korábbiakban már említett kvedá-ra, az izlandi énekelt népzene egyik megjelenési formájára.

Az 1930-as évtől fontos intézmények megalapítása/megalakulása is segítette a zeneszerzők munkáját. Az ország első, ma is működő zenei intézménye, egy konzervatórium jött létre Tónlistarskólinn í Reykjavík (Zeneiskola Reykjavíkban) néven, elkezdett sugározni az izlandi rádió (Ríkisútvarpið, RÚV, ejtsd: Ríkisútvarpið), amelynek 1935-ben lett zeneigazgatója Leifs, majd két évtizeddel később az Izlandi Szimfonikus Zenekar is megalakult.

Jón Leifs 1930-ban fejezte be *Orgona Concertoját*, amely egyes források szerint a korszak egyik legbátrabb zeneművének volt nevezhető. A darab legfőbb zeneszerzői eszközei közé a tvísöngur-t, a meglepő akkordfűzést és a merésznek mondható zeneszerzői hangot sorolhatjuk. A concerto egy óriási passacaglia harminc variációval, amiről Alex Ross ezt írta 2009-ben: „Bach walking on the tundra”, azaz Bach átgyalogol a tundrán. Főként az egyedi és merész hangnak, ill. a disszonanciának köszönhetően Leifs előbbi kompozíciójának náci Németországbeli bemutatója hatalmas botrányba fulladt, mikor is Fritz Stege, a korszak ismert német zenekritikusa egyenesen „kínzóan korlátolt intellektuális világu” („agonizingly narrow-minded intellectual world”)<sup>3</sup> zeneműnek nevezte Leifs alkotását.

A Sólheimarban, 1899. május 1-én, Þorleifur Jónsson (1855–1929) és Ragnheiður Bjarnadóttir (1873–1961) gyermekeként született zeneszerző 1916-tól 1944-ig némi megszakítással tanult, alkotott és dolgozott Németországban. Egyik lipcei zeneszerző tanára a magyar származású, a budapesti Zeneakadémián tanult karmester, zeneszerző és zenei író, Szendrei Aladár (Alfréd, 1883/84–1976) volt.

Leifs az 1920-as évektől Csehországban, Norvégiában, Dániában és Németországban turnézott karmesterként, 1935-ben rövid ideig Izlandon élt mielőtt visszatért Németországba, majd 1944-ben egy svédországi kiterő és egy válás után hazatérve haláláig hazájában maradt. Mintegy 70 művet írt, számtalan cikket publikált, megalapította a STEF-et, az izlandi zeneszerzők szerzői jogi egyesületét, és ő lett Izland első, nemzetközileg is ismert, ill. elismert karmestere.

A dráma magán- és művészelete állandó szereplője volt. Háromszor nősült, nagyobbik lányát úszóbalesetben elvesztette, akinek halálra szerezte az *Erfiljóð* (*In memoriam*) Op. 35. című férfikarra írt művét, a *Vita et mors* vonósnyegyest (Op. 36.), és máig legtöbbit előadott alkotását, a *Requiemet* (Op. 33b.).<sup>4</sup>

Bár 1920-tól komponált, művei még az 1940-es években sem kapták meg az általa óhajtott elismerést, például a *Saga szimfónia* sem, amely 1941/42-ben íródott. A sorozatos sikertelenség alkotói válságba juttatta a zeneszerzőt, s ekkortájt bomlott fel második házassága is. 1956-ban újránősült, és a '60-as évek-

---

<sup>3</sup> Jón Leifs hljóðritar kvæðamennina Björn Friðriksson og Jósep Húnfjörð in *Ísmús, Íslenskur musík&Menningararfur*, <https://www.ismus.is/i/document/uid-dda0042d-8fcc-41f3-b2be-c4bf50920568>, hozzáférés: 2018. 11. 14., 18:21.

<sup>4</sup> Jón Leifs: *Requiem*, <https://www.youtube.com/watch?v=dvlOcv-rRJI>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 15:43. (Részlet.)

ben írta meg oratórikus és szimfonikus költészetének tán legjelentősebb műveit. Ezeket a legnagyobb izlandi vulkán, a Hekla (*Hekla*, Op. 52, 1961),<sup>5</sup> ill. annak 1947-es kitörése, az izlandi gejzírek közül a legnagyobb, a Geysir (*Geysir*, Op. 51, 1961), és a vízesések, pl. a Dettifoss (*Dettifoss*, Op. 57, 1964) ihlették. Utolsó szerzeményét – *Hughreysting (Consolation), Intermezzo for string orchestra*, Op. 66. – halálának évében, 1968-ban írta. 1968. július 30-án, súlyos betegségben hunyt el Reykjavíkban.

Zenéje nem szorítható kategóriai korlátok közé többek között azért sem, mert élesen elhatárolta magát minden zeneszerzői csoporttól és iskolától. Amennyiben mégis megkísérelnénk zeneszerzői eszköztára, vagy elkötelezettsége alapján besorolni, „modernistának” és jó értelemben véve „nationalistának” nevezhetnénk. Nemzeti lelkülete pl. abban is megmutatkozott egy forrás szerint, hogy meg szeretne volna „tisztítani” az izlandi kultúrát, mondavilágot, történelmet a mintegy „hozzáragadt” wagneri „átfogalmazásoktól”. Erre Leifs három részes *Edda oratóriuma* utolsó részének címe, *Az istenek alkonya* is utal. Hilmar Oddson író és rendező a következőket mondta az izlandi lélekről, Jón Leifsről, és művészetéről:

Az izlandi lelket sem megérteni, sem kifejezni nem lehet a természeti erővel való kapcsolat, a föld és ég, és a kemény, ugyanakkor jóságos tengerek lefestése nélkül, amelyek fáradhatatlanul áradnak partjai mentén. Leif zenéje is meghatározhatatlan... egyedül áll a gondolatok óceánjában, valahol közepén, a zeneszerzők szárazföldjén túl. Anyagát a történelmi sziget kegyetlen természete, Izland ihlette.<sup>6</sup>

Az előzőekben olvasottak alapján cseppet sem lehet meglepő, hogy Jón Leifs zeneszerzői munkásságának alapját az izlandi népdal és az izlandi költészet, azon belül pl. a sagák képezik. Leifs sagák-kal kapcsolatos, legnagyobb szabású műve az előbbieken említett *Edda oratórium*, ami három részből áll. A szerző 1935 és 1940 között komponálta az op. 20-as *Edda oratóriuma* közül az *Edda I., A föld teremtése* címűt, 1966-ban készült el a második rész: *Edda II, Az Istenek élete* (op. 42. 1966), a harmadik pedig a befejezetlenül maradt *Az istenek alkonya* (op. 65.), ami 1964 és 68 között íródott.

---

<sup>5</sup> Jón Leifs: *Hekla*, <https://www.youtube.com/watch?v=-AQ24wuyIqI>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 15:40.

<sup>6</sup> „The Icelandic heart can be neither understood nor interpreted except in connection with the forces of nature, earth and sky, and the rough though bountiful seas that restlessly surge about the land. Leifs' music is unclassifiable . . . he stands alone amidst an ocean of ideas, somewhere between, or beyond the composer's mainland. He seeks his material from the harsh nature of the historic island that is Iceland”.

Dr. Barry Thor L. Whitney & Hjálmar Ragnarsson, *Jón Leifs (1899-1968)*, <http://www.pytheasmusic.org/leifs.html>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 9:49.

Leifs, bár Wagnert nem kedvelte, Wagner egyik nagy „ikon”ját, Beethovent nagyon sokra tartotta. Jón Leifs három, Beethoven muzsikájával kapcsolatba hozható zeneművet is írt, a *Turmglockenspiel über Themen aus Beethovens Neunter Symphonie for carillont* (1958), a *Variations on a Theme by Beethoven* (Op. 8, 1930), és a *Heilsuheimt* címűt kórusra (1965) Ludwig van Beethoven, Op. 132-es vonósnégyesének második tételének alapján.

A vonósok szeretete Leifs zeneszerzői eszköztárában a vonós-tremoló, a zenei örökség megbecsülése pedig – többek között – a párhuzamos kvintek (tvísongur) használatában mutatja meg magát. A lassú építkezés és a gyakran drámai, már-már „primitív” hang használata szintén jellemző, amely eszközöket jelentős számú, nagy apparátust megmozgató művén kívül 32 dalában is megfigyelhetünk. A dalokra – amelyek között népdalfeldolgozások is vannak –, általánosan jellemző még az érzelmek széles skálájának bemutatása, a mély lelki tartalom, és a rendkívüli expresszivitás, amelyet a zeneszerző vokális műveiben a szinte túlfeszített, néhol igen magasra komponált énekszólamból is „megtámogat”.

Az előbbieken említett, Leifsre jellemző zeneszerzői paletta jó néhány színt „láthatjuk” a *Kirkjuloğ* (*Templomi dalok – Három Himnusz*, op. 12a) című „ciklus”-ban, amelyet Leifs viszonylag korán, 1929-ben írt. A három himnusz három középkori ima feldolgozása, s mindhárom dal szövege Hallgrímur Pétursson (1614–1674), az ismert izlandi költő és pap alkotása. A himnuszok hűen tükrözik a tvísongur és a rímur jellemzőit, és egyszerűségükben is jelentős alkotások. Szövegük a következő:

*I. Vertu, guð faðir (Légy Isten Atyám)*

Légy Isten Atyám, az én kedves Atyám, és szabadíts meg Jézus nevében.  
A Te kezéd vezet engem, ó, Uram, úgy kint, mint bent, így tudok minden bűnre nemet mondani.

*II. Alt eins og blómstrið eina (Úgy, mint egy virág)*

Úgy, mint egy virág kinyílik a lány réten, szép, tiszta fogantatásban, rögtön a nap reggelén,  
Majd szemeiből hirtelen víz patakzik, ami mindent megtisztít,  
Fények és vér folyik rajtuk keresztül, s az emberélet hamarosan véget ér.

*III. Upp, upp min sál (Fel, fel én lelkem)*

Fel, fel, én lelkem és minden létezésem!  
Fel szívem és hangom velem!  
Ész és nyelv, segítsetek.  
Urunkról, hogy megemlékezhessek!<sup>7</sup>

A három opusz közül az első gyermekhangra, egészen pontosan fiúszopránra íródott, a második előadható két férfihanggal, orgonakiséret nélkül, a

---

<sup>7</sup> A szöveget a dolgozat írója fordította.

harmadik „dal” viszont ilyen, az előzőekhez hasonlatos előadói utasítást nem tartalmaz. A szöveg, témáját tekintve három részre tagolható. Az első himnusz egy Istenhez szóló ima, amelyben Jézushoz, a Megváltóhoz is fohászkodik az előadó, a második az emberi lét rövidegét és fájalmát írja le, a harmadik pedig egy Istent dicsőítő ének.

A himnuszokban Leifs zeneszerzői eszköztárából a lassú építkezés, és a gyakran drámai, már-már „primitív” hang használata lelhető fel. A lassú építkezés ez esetben a három rész összevetése után lesz szembevetendő, a drámaiság különösen az első és második részben hallható, úgy, mint a „primitív” hang is, ami Leifs esetében nem kezdetlegest, hanem sokkal inkább ősi erejűt és egyszerűt, és valamilyen módon „világon kívülit” jelent.

A szövegek közül az első részé: *Vertu, guð faðir (Légy Isten Atyám)* és a harmadiké: *Upp, upp, mín sál (Fel, fel én lelkem)* utal vissza a rímur szerkezetére annyiban, hogy mindkét vers négy soros. A harmadik összes sora, úgy, mint a rímur-re általában jellemző trocheus-sorok, mindvégig nyolc szótagból áll, míg az első szerkezetében az utolsó sor csonka, azaz hét szótagos.

A darab hármas egysége visszautalhat a Szentháromságra, azért is, mivel a három himnusz zenei felépítése úgy különbözik, hogy ugyanakkor egységes is marad. Egységüket – különösen az első és második himnusz esetében – a tvíöngur-szerű kíséret, mindhárom rész esetében a diatonikus-modális hangnemi karakter, ill. a szinte végig jelen lévő 3/4-es lüktetés adja. (A második részben 2/4 is előfordul.)

A tvíöngur-szerű orgonakíséret önmagában, „csupaszon” is érdekes lehet, ám Leifs továbbfejleszti, árnyaltabbá teszi az eszközt oly módon, hogy a kíséret az első részben „meglágyul”, azaz ritmikailag kilép a metronómszerű lüktetésből – nyilván, mert az énekszólam egy ima –, míg a második rész kísérete könyörtelenül egyformának és keménynek tűnik, s a ridegséget az első részhez képest monotonná váló énekszólam is hangsúlyozza.

Jón Leifs gondolkodásbeli, zeneszerzői nagyságát bizonyítja az, hogy bizonyos azonosságok ellenére a darab minden részlete más. Nem zenei szerkezetét tekintve, mivel a harmadik himnusz szabályos 2X4+4-es periódus, az első himnusz pedig 4+4 és 4+5 ütemből áll, és csak a második darab felépítése más. A második rész, az *Alt eins og (Úgy, mint egy virág)* szerkezete ugyanis 4+3, 4+3, 4+3 és 4+4-es részekre osztható, ill. erre az egy részletre jellemző csupán a 3/4 és a 2/4 váltakozása is.

A metrikus egység a ciklus közepén bomlik fel, ami azért lehet érdekes, mivel a második himnusz szól az emberi lét nehézségeiről, mintegy bemutatva és középpontba helyezve az ember élethosszig tartó botladozását. Nem lehet véletlen, hogy ennek a darabnak a tempó, ill. előadási jelzete *Molto adagio, funebre, ma tranquillo*.

A ciklus felépítése előadási utasításait tekintve is izgalmas. Az első rész egy ima és *Molto intimo, Andante espressivo, ma non troppo* előadói utasítást ad. A második egy gyászdal, amelynek kicsit több mint egy oktáv (nóna: d'-esz'') hangterjedelmű dallama, előadása, lüktetésbeli ingadozása, hirtelen drámába lök minket. Végül a harmadik rész *Maestoso, ma animato* előadása méltóságosan és hittel mutatja meg a reményt, egy hangos, dicsőítő, emelkedett laudáció formájában, amelynek érdekessége, hogy a második rész előjegyzése ugyan csak látszólag, de megmarad.<sup>8</sup> Ez olvasatomban annyit jelent, hogy az ártatlanság elveszett, a harc megharcoltatott, de van remény. Isten él.

Jón Leifs ciklusának mindhárom himnusza hűen tükrözi a szöveg tartalmát, visszautal a múltra, s megvillantja a jövőt. Így fonódik egybe több évszázad, így adja meg a zeneszerző a tiszteletet az ősöknek, dicsőíti Istent, s ünnepli a létezését, mégoly nehéz is.

Jón Leifs *Kirkjulög* című darabja először hangzott fel teljes egészében, a tanulmány írójának előadásában Magyarországon, Szegeden, 2018. 11. 21-én. A magyar bemutató egyik, nem titkolt célja az volt, hogy bevezessen a honi zenei és műveltségi köztudatba egy, a magyartól jelentősen különböző hangzásvilágot, lelkiséget és gondolkodásmódot, és megismertesse a hallgatót egy egzotikus, érdekes „galaxissal”. Egy világgal, ahol a könnyek kemények, akár a kövek.<sup>9</sup>

## Irodalom

1. *Artist Biography by Robert Cummings*, <https://www.allmusic.com/artist/j%C3%B3n-leifs-mn0002149366/biography>, hozzáf.: 2018. 11. 15., 10:19.
2. *Briefly About History of Icelandic Music in The Árni Magnússon Institute for Icelandic Studies*, [http://www.arnastofnun.is/page/briefly\\_about\\_history\\_of\\_icelandic\\_music](http://www.arnastofnun.is/page/briefly_about_history_of_icelandic_music), hozzáférés: 2018. 11. 14., 21:00.
3. *María Sigríður Brynjólfsdóttir* in *mbl.is*, 2005. március 4., <https://www.mbl.is/greinasafn/grein/1004835/>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 17:48.

---

<sup>8</sup> Hangnemi felépítés: 1. dal – 3 kereszt előjegyzéssel, físz záróhanggal, a Fisz-fríg alterált változata. 2. dal – 5 bé előjegyzéssel in Esz, mivel a kíséret szinte végig esz-bé kvintekben kísér, de a záróhangokban nincs terc. Énekszólam: 1. sor fríg, 2. sor líd, 3. sor fríg, 4. sor líd, 5. sor líd, 6. sor mixolid, 7. sor fríg, 8. sor líd. Az alsó szólam utolsó, 8. sorának zárлата jön. 3. dal – 5 bé előjegyzés. A harmadik dal énekszólamának hangkészlete fá – fá' ig terjed, de dó szolmizációs hanggal fejeződik be. Tehát líd hangsorú dallam dó zárással.

<sup>9</sup> Utalás a Jón Leifs életéről készült 1995-ös film címére: *Tár úr steini* (Könnyek kövekből).

4. *Dal Bjarni Þorsteinsson feldolgozásában* in *Ísmús, Íslenskur musik&Menningararfur*,  
<https://www.ismus.is/i/bookpage/uid-2442033b-2b54-4a2b-97f6-c22897e52c81>, hozzáférés: 2018. 11. 14., 18:44.
5. Gréta Sigríður Einarsdóttir, *Everything You Know About Halldór Laxness, Iceland's Only Nobel Laureate (So Far)*,  
<https://www.whatson.is/everything-you-need-to-know-about-halldor-laxness-icelands-only-nobel-laureate-so-far/>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 16:20.
6. *II Tímabilið 1800 – 1900: Sveinbjörn Sveinbjörnsson (1847 - 1927)* in *Tónlistarsaga Reykjavíkur með inngangi um sögu sönglífs í landinu frá því land byggðist eftir Baldur Andrésson*,  
[http://www.musik.is/Baldur/TsagaRvk/1800-1900/til1900\\_7.html](http://www.musik.is/Baldur/TsagaRvk/1800-1900/til1900_7.html), hozzáférés: 2018. 11. 14., 20:39.
7. *Jón Leifs - Complete Songs*, <http://bis.se/composer/leifs-jon/jon-leifs-complete-songs>,  
 hozzáf.: 2018. 11. 15., 10:16.
8. *Jón Leifs hljóðritar kvæðamennina Björn Friðriksson og Jósep Húnfjörð* in *Ísmús, Íslenskur musik&Menningararfur*,  
<https://www.ismus.is/i/document/uid-dda0042d-8fcc-41f3-b2be-c4bf50920568>, hozzáférés: 2018. 11. 14., 18:21.
9. *Jón Leif*, in *Andvari*, p. 9.,  
[http://timarit.is/view\\_page\\_init.jsp?issId=292760&pageId=4313529](http://timarit.is/view_page_init.jsp?issId=292760&pageId=4313529),  
 hozzáférés: 2018. 11. 15., 16:30.
10. *Jón Leifs (1899-1968), Iceland*, <https://nunanow.com/artists/jon-leifs-1899-1968/>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 10:21.
11. Jón Leifs, *Kirkjulög*, kotta. Islandia, Reykjavík.
12. *Jón Leifs við skrifborð* in *Ísmús, Íslenskur musik&Menningararfur*,  
<https://www.ismus.is/i/document/uid-11fdb30-0ae2-44f6-8153-9b19901fba97>, hozzáférés: 2018. 11. 14., 18:20.
13. *Lúðurþeytarafélag Reykjavíkur (1876 – um 1916)* in *Glatkistan*,  
[https://glatkistan.com/2015/01/19/ludurtheytarafelag\\_reykjavikur/](https://glatkistan.com/2015/01/19/ludurtheytarafelag_reykjavikur/), hozzáférés: 2018. 11. 14., 19:29.
14. Romana A. Ribič, *Contemporary music of Iceland in the post-romantic period: Jórunn Viðar (Jórunn Viðar, Reykjavík, Iceland, 1918)*,  
[http://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns46/12\\_Romana\\_Ribic.pdf](http://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns46/12_Romana_Ribic.pdf), hozzáférés: 2018. 11. 15., 17:21.
15. *Sveinbjörn Sveinbjörnsson 1847-1927* in *Worldcat*, <http://www.worldcat.org/identities/lccn-nr96028823/>, hozzáférés: 2018. 11. 14., 20:36.
16. *Szendrei Aladár* in *Encyclopedia.com*,

- <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/szendrei-aladar>, hozzáférés: 2018. 11. 14., 23:13.
17. *Tár úr steini*, Hilmar Oddson filmje Jón Leifs életéről. 1995.
18. Alex Ross, *The Life of Leifs*, <https://www.newyorker.com/culture/alex-ross/the-life-of-leifs>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 7:39.
19. Dr. Barry Thor, L. Whitney & Hjálmar Ragnarsson, *Jón Leifs (1899-1968)*, <http://www.pytheasmusic.org/leifs.html>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 9:49.
20. Varga Ildikó Rita Anna, *Mesés izlandi hangszerek*, Eredeti közlés: *Gramofon.hu*, 2014. 06. 26., <https://www.gramofon.hu/archivum/meses-izlandi-hangszerek>, hozzáférés: 2018. 11. 14., 18:16.

### **Zenei illusztrációk**

1. Jón Leifs: *Hekla*, <https://www.youtube.com/watch?v=-AQ24wuyqI>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 15:40.
2. Jón Leifs: *Requiem*, <https://www.youtube.com/watch?v=dvlOcv-rrJI>, hozzáférés: 2018. 11. 15., 15:43. (Részlet.)

**Varjasi Gyula**

## **KIRÁLY LÁSZLÓ: MINDSZENTY ORATÓRIUM SZÁMÍTÓGÉPES MEGJELENÍTÉSÉNEK PROBLEMATIKÁJA**

Mielőtt Király László *Devictus vincit* - Mindszenty-oratórium ötrészes, szólóhangokra, vegyeskarra és szimfonikus zenekarra komponált művének számítógépes leírásának folyamatát ismertetem, röviden bemutatom a zeneszerzőt és a mű megírásának motivációját.

Király László 1954-ben született Zalaegerszegen. Egy életrajzi érdekesség, hogy édesanyám még emlékezett a szerző édesapjára, akit szintén Király Lászlónak hívtak, és rövidebb ideig a 40-es évek elején Kiskunmajsán lakott. Tehetséges muzsikusként tartották. Itt ismerte meg későbbi feleségét. (Zárójelben megjegyzem, hogy én is Kiskunmajsán születtem.)

*„A szerző így ír életrajzában édesapjáról: Apámat 1948-ban hívták Zalaegerszegre, miután a katolikus kántor disszidált. Mindszenty irodahelyiségét kapta meg, én már itt születtem.”*

Mindszenty József 1919 októberétől Zalaegerszegen volt plébános, 1924-től címzetes apát, 1937-ben pápai prelátus lett. 1944. március 15-én szentelték püspökké.

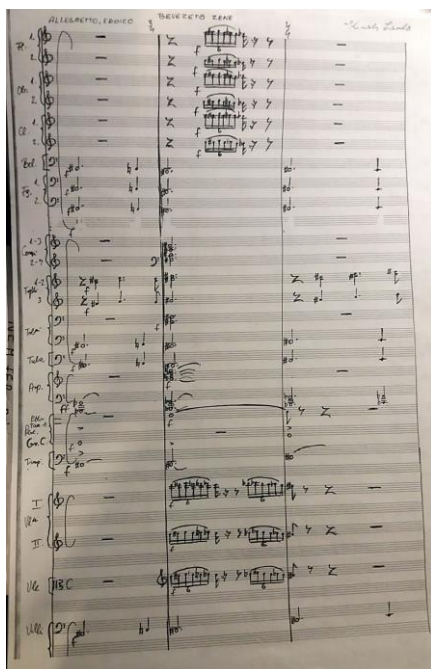
1948-ban Mindszenty József plébániai irodahelyiségét alakították át kántorlakássá. Király László itt lakott gyermekkorában. Zenei tanulmányait (zongora, hegedű, nagybőgő) szülővárosában kezdte; majd 1968 és 1972 között a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában folytatta zeneszerzés és nagybőgő szakon. 1973-tól 1978-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés szakán Szervánszky Endre, később Petrovics Emil tanítványa. Maros Rudolfnál és Durkó Zsoltnál kortárs zenei tanulmányokat folytatott; Pongrácz Zoltán irányításával az elektronikus zene területén mélyítette el zeneszerzői tudását. 1975 és 1979 között korrepetitorként dolgozott a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. 1980-ban állami ösztöndíjjal a Genti Egyetem (Belgium) elektronikus zenei stúdiójában fejlesztette tudását. 1981-től a Magyar Rádió külsős zenei rendezőjeként és kortárs zenei tárgyú műsorok készítőjeként dolgozott. 1984-től 1993-ig a Nemzeti Filharmónia kortárszenei szaktanácsadója, 1990-ben és 1993-ban ő volt a Korunk Zenéje fesztivál szerkesztője. Zeneszerzői munkásságának elismeréseként 2002-ben Erkel Ferenc-díjat kapott.

Király László Mészáros István irodalomtörténészől kapott felkérést az oratórium megírására, aki a Magyar Tudományos Akadémia doktora, egyháztörténeti kutató. Mészáros István a Mindszenty életmű kutatója.

### Felkérés a kéziratos zenekari partitúra számítógépes kottaszerkesztésére és a szólamkották elkészítésére

2018. február hónapban kaptam felkérést. Király László kortárs zeneszerző „Devictus vincit” Mindszenty oratórium kéziratos zenekari partitúrájának számítógéphez írására és a szólamkották elkészítésére.

A Korzó Zeneházban nézhettem meg a kéziratos zenekari partitúrát, amely közel 700 oldalas. A kotta számítógéphez írásának a határideje május közepe volt. Láttam, hogy ezt ennyi idő alatt nem tudom megírni, de Szabó Norbert fuvolaművésszel és Kontra Zoltán zongoraművésszel együtt az anyagot három részre osztva elvállaltuk.



1. ábra.: Király László kézírása

Az első kérdés az volt, hogy úgy kell-e leírni mindent, ahogyan a szerző leírta. A kottairó program a klarinétokat két kereszt előjegyzésben indította, mert leginkább B klarinétot használnak a szimfonikus zenekarok. Aztán kiderült, hogy a kürtök pedig F kürtök, azokat is a leírás után transzponálni kellett. Majd a szerző világosított fel, hogy a basszusklarinét szólamát violinkulcsban és oktávval feljebb kell leírni, mert a klarinétosok nem szoktak basszus kulcsban olvasni.

A legtöbb nehézséget mégsem ezek jelentették, hanem az, hogy néhány ének szólam nem mindig azonos kottasorban volt leírva, ezért a szólamkották elkészítésénél néha eltűnt az énekszólam, helyette valamelyik ütős szólam jelent meg.

Az ütőhangszerekkel is meggyűlt a bajunk, mert azoknak nincs egységes kottázási szabályuk. A több mint 10 féle ütőhangszert nem lehetett szólamokban megjeleníteni, hiszen egy ütőhangszeres egymás után több féle ütőhangszeren is játszott, ezért egy tömbbe kellett megjeleníteni az ütőhangszereket. Azt is érzékeltetni kellett, hogy melyek a hangolt, és melyek a hangolatlan ütőhangszerek.

Bemutatok egy részletet az ütőhangszerek tömbösített leírásáról.

Batteria III/5

**Fényes tükrök megrepednek**

**Allegro moderato** KIRÁLY László

The image shows a musical score for three battery parts (Batteria I, II, III) for the piece 'Fényes tükrök megrepednek' by Király László. The tempo is 'Allegro moderato'. The score is written in three staves. Batteria I includes Triangolo, Silofono, and Tom-tom. Batteria II includes Piatti and Silofono. Batteria III includes Tam-Tam. The score shows various rhythmic patterns and dynamic markings (f, p). There are circled measure numbers 5 and 10. The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4.

2. ábra. Az ütőhangszerek kottázásának részlete

A kottairásba bevontam tanszékünk hallgatóit is, akiknek munkájáért köszönettel tartozom. (Annus Nikolett, Bánfi Katinka, Békésné Balázs Edit, Huszár Máté, Takács Ildikó, Harscsa-Pintér Andrea, Babella Nárcisz, Fésűs Ferenc, Tasi Szabina, Ballabás Lilla, Turbucz Benjámín, Göllönt Béla, Kovács-Kuttor Levente). A kottairásban segített Kohlmann Márta is, aki az ELTE BTK Zenei Tanszékén végzett. A munka így gyorsabban haladt.

A befejezett tételek partitúráját elküldtem a szerzőnek, ő egy napon belül lektorálta, és jelezte, hogy hol kell még javításokat végezni.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is written for various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Fl.1., Fl.2., Ob.1., Ob.2., Cl.1., Cl.2., Bof., Fg.1., Fg.2., Corni 1., Corni 2., Trptti 1., Trptti 3., Tibni 1., Tibni 3., Tuba, Arpa, Triang., Tam-tam, Timp., T. solo., B. solo., Vini I., Vini II., Vile, Vclli, and Cbsi. The vocal parts (T. solo. and B. solo.) have lyrics in Hungarian. There are red handwritten annotations on the score, including a circled 'V' and 'HBM.N' next to the vocal parts, and red markings on the Arpa and Tibni 3 parts. The page number '18' is visible at the bottom right.

3. ábra. A zeneszerző lektorálásának részlete

The image shows a page of a musical score, likely for an orchestra and voice. The staves are labeled on the left side with instrument abbreviations: Fl. 1., Fl. 2., Ob. 1., Ob. 2., Cl. 1., Cl. 2., Bsn., Fg. 1., Fg. 2., Corni 1., Corni 2., Corni 3., Corni 4., Tpt. 1., Tpt. 2., Tpt. 3., Trbn. 1., Trbn. 2., Trbn. 3., Tuba, Arp., Tmb. (Trombone), Timp., Vln. I., Vln. II., Vla., Vcl., and Csa. (Cello). The score contains musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten red annotations, including a large 'M' and some text in parentheses like '(7/12 2)' and '(VALTOZÓ HANG)'. The page number '23' is visible in the bottom right corner.

4. ábra. A zeneszerző lektorálásának részlete

A narrációt és egyes magyar nyelvű áriák szövegét Polner Zoltán írta. Az előadók: Pataki Ferenc (Narrátor), Paillot Ábel (Gyermek Mindszenty), Szélpál Szilveszter (Mindszenty József), Kővári Eszter Sára (Égi édesanya), Laczák Boglárka (Földi édesanya), Raáb Gábor (Zsoltáros), Makkos Ambrus (Vallatótiszt) voltak. Közreműködött az Aradi Állami Filharmonia Énekkara és a Szegedi Szimfonikus Zenekar. Vezényelt: Gyüdi Sándor.

## **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 in Kecskemét, at the Conservatoire, and later at the University of Szeged as well. He is PHD Candidate at the University of Szeged, in the Institute of Education. His research topic is the effect of different warming-up sessions for the singing voice.

**ASZTALOS Andrea drd.** received Bachelor's and Master's degrees in Music Education and Choral Conducting from the University of Szeged in Hungary. She is university lecturer on Department of Music Education at University of Szeged. She teaches vocal training and singing at the Kodály Zoltán Hungarian Choir School in Budapest. At present she is PhD candidate at Doctoral School of Education at Eötvös Loránd University. 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. 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 etc. 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 Department of Music Education, in 2017 at the Eötvös Loránd University Budapest and in 2019 at the Eszterházy Károly University Eger.

**Dr. BOROS-KONRÁD Erzsébet PhD** opera singer and associate professor at the Partium Christian University from Oradea (Romania), graduated the Conservatoire „Gh. Dima” – Cluj-Napoca. She was awarded a PhD degree by the National University of Music Bucharest in 2008, her PhD thesis is entitled *The Vocal Creation of Hungarian Composers from Romania*. As vocal soloist of the Hungarian Opera from Cluj-Napoca she sang famous opera

roles, like Fiordiligi, Amelia Grimaldi, Lady Macbeth, Aida, Abigaille, Leonora (Verdi, Beethoven), Angelica, Tosca, Ariadne, Judit, Santuzza, Nedda, as well as solos of vocal-symphonic oeuvres. Since 2008 she has published several books, as *Școala muzicală națională maghiară și compozitorii maghiari din România*. Editura Infodata, Cluj, 2008, *Formatan Egyetemi jegyzet*. Editura Universității din Oradea, 2010 and articles, in addition to participating at various conferences and conventions and has been coordinator of undergraduate and Master's thesis.

**Dr. COCA Gabriela PhD** is a musicologist, vice-dean and associate professor of the Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca, Faculty of Reformed Theology, Reformed Theology and Musical Pedagogy Department (she teaches musical forms, harmony, counterpoint, and the evolution and the development of the musical genres and forms). She read the musicology (degree and Masters of Arts) at the Academy of Music "Gh. Dima" of Cluj-Napoca, where she was awarded a PhD in musicology, in the year 2000 with the thesis: *The Architectonic Conception of the Sonorous Process in the Musical Work <Lohengrin> of Richard Wagner* with the coordination of University Professor Eduard Terényi PhD. As a representative work one comes across the following volumes: *<Lohengrin> of Richard Wagner, the Architectonic Conception*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006; *The Interference of the Arts vol. I, The Dualist Thinking* joint author, the main author is University Professor PhD Eduard Terényi, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2007; *From Bach to Britten. Applied Musicology - Studies*, the author's edition, Cluj-Napoca, 2008; *Form and Symbols in "Magnificat", BWV 243, D Major of J. S. Bach*, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2008; *Musical Forms - lectures*, The authors edition, Cluj-Napoca, 2008, "Ede Terényi – History and Analysis", Ed. Cluj University Press, 2010, *Harmony, Counterpoint and Choir Arrangements – Three Supports of Courses* - joint author, the main author is University Professor PhD Eduard Terényi, Ed. MediaMusica, 2010.

**Dr. DOMBI-KEMÉNY Erzsébet CSc** is pianist and teacher at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music. She teaches piano, music history, music literature, contemporary music, basics of music, the nature in music. Her research fields are: the investigation of musical ability, history of the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music. Ms. Dombi-Kemény is 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.

**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. 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. She is the holder of the DLA- degree in performing art (Doctor of the Liberal Arts).

**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. SZABADI Magdolna PhD** student 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.

**Dr. VARGA Ildikó (Ildikó Rita Anna Varga) PhD** is a musicologist, music historian, singer and teacher. Her research fields are: Richard Wagner, Richard Wagner and Hungary, Icelandic music, and the investigation of musical ability. Mrs. Varga regularly gives presentations about music history, performs on recitals and concerts, and participates in many academic projects and exhibitions. Her first book, *Richard Wagner, Hungary and the Hungarians, 1842-1924* was published in 2018 in Hungary.

**Dr. VÁRADI Judit PhD** is a pianist and associate professor. She obtained a degree as a piano professor, music teacher, choir leader, répétiteur, and cultural manager at the Liszt Ferenc Academy of Music and Eötvös Loránd University. She received her PhD in 2010 at the University of Jyväskylä, Finland. She lectures at the Faculty of Music of the University of Debrecen since 1988. She was vice dean between 2013 and 2017. Since 2016, she is a lecturer at the Partium Christian University in Oradea in concert pedagogy, her main research interest. Since 2015, she is supervisor, lecturer, and head of Hungarian and international research projects at the Doctoral School for Humanities of the University of Debrecen. Since 2000, she is artistic manager for the Faculty of Music of the University of Debrecen and the Foundation for the Art of Future. She is artistic director for the Young Musicians' Summer Academy and Kodály Zoltán World Youth Orchestra. She was awarded the Artisjus Prize in 2010 and the Prize for the Culture of Debrecen in 2019.

## Mellékletek

Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar  
Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

---

### Nemzetközi hangverseny

2018. október 8-án, hétfőn 17 órakor (Hattyas u. 10.)

#### Műsor:

**1. Kodály Zoltán (1882-1967): Hej, a mohi hegy borának...  
Kit kéne elvenni...**

*Varjasi Gyula* - ének

*Dombiné Kemény Erzsébet* - zongora

**2. Anna Amalie Prinzessin von Preussen (1723-1787): Sonata für Flöte**

*Regina Stummer* (Krems) – fuvola

*Dombiné Kemény Erzsébet* - zongora

**3. Eisikovits Miksa (1908-1983): Rongyszőnyeg** (Dalciklus Weöres  
Sándor verseire - részletek)

Ó, ha cinke volnék;

Táncol a hold;

Őszi éjjel izzik a galagonya

*Boros-Konrád Erzsébet* (Nagyvárad) - ének

*Maczelka Noémi* – zongora

**4. Händel, Georg Friedrich (1685-1759): Lasia ch'io pianga** (Almi-  
rena áriája a Rinaldo c. operából)

*Lorena Grazia Scarselli* (Róma) - ének

*Regina Stummer* (Krems) – fuvola

*Asztalos Bence* (Budapest) – hegedű

*Roberto Bongiovanni* (Campobasso) – zongora

**5. Tosti, Francesco Paolo** (1846-1916): **Non t'amo piú, A vucchella**  
**Puccini, Giacomo** (1858-1924): **O mio babbino caro** (Lauretta áriája  
a Gianni Schicchi c. operából)

*Lorena Grazia Scarselli* (Róma) - ének

*Roberto Bongiovanni* (Campobasso) – zongora

**Nemzetközi hangverseny**

**2018. október 9-én, kedden 18 órakor (Dugonics tér 13.)**

**Műsor:**

- 1. Csajkovszkij, Pjotr Iljics (1840-1893): Október** (Évszakok op. 37/b no. 10.)  
**Dohnányi Ernő (1877-1960): Ruralia Hungarica** op.32/a no.7.  
*Maczelka Noémi* - zongora
- 2. Dr. Döbör András dékán megnyitó beszéde**
- 3. Eisikovits Miksa (1908-1983): Rongyszőnyeg** (Dalciklus Weöres Sándor verseire)  
Ó, ha cinke volnék; Aludj, aludj; Sej, elaludtam; Ó, ne vidd el;  
Bíbic csibe alszik; Táncol a hold; Őszi éjjel izzik a galagonya  
*Boros-Konrád Erzsébet (Nagyvárad)* - ének  
*Maczelka Noémi* - zongora
- 4. Olive, Vivienne (\*1950): „...Is the flower of the heart of men...”**  
**solo für Bassflöte**  
*Regina Stummer (Krems)*
- 5. Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809-1847): Lied ohne Worte** op. 109.  
*Pukánszky Béla* - gordonka  
*Dombiné Kemény Erzsébet* - zongora
- 6. Chaminade, Cecile (1857-1944): Csillagok szerenádja**  
*Regina Stummer (Krems)* - fuvola  
*Maczelka Noémi* - zongora
- 7. Bernstein, Leonard (1918-1990): America** – részlet a West Side Story c. musical-ből  
*Marosvári Dorottya (Zürich)* - zongora  
*Maczelka Noémi* – zongora

**8. Tosti, Francesco Paolo (1846-1916): Non t'amo piú, A vucchella**  
**Puccini, Giacomo (1858-1924): O mio babbino caro** (Lauretta áriája  
a Gianni Schicchi c. operából)

*Lorena Grazia Scarselli (Róma) - ének*

*Roberto Bongiovanni (Campobasso) – zongora*

**9. Steve Kuhn (\*1938): The Saga of Harrison Crabfeathers**

*Blaho Attila, tanszékünk egykori hallgatója - zongora*

**10. Rossini, Gioachino (1792-1868): Izabella és Musztafa duettje** az  
Olasz nő Algírban c. operából

*Altörjay Tamás - ének*

*Haramza Klára (Szeged) - ének*

*Maczelka Noémi – zongora*

**11. Scarlatti, Alessandro (1660-1725): Exultate Deo**

**Erkel Ferenc (1810-1893): Petur Keserű bordala** a Bánk bán c. operából

*Altörjay Tamás - ének*

*Dombiné Kemény Erzsébet zongora*

JGYPK Ének-zene Tanszék vegyeskara

vezényel: *Varjasi Gyula*

A hangverseny a konferencia és a tanulmányi program része; minden érdeklődőt szeretettel várunk.

Szegedi Tudományegyetem  
Juhász Gyula Pedagógusképző Kar  
Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

# Meghívó

**90 éves az Ének-zene Tanszék című,  
19. nemzetközi zenei konferenciánkra,**

melyet 2018. október  
**8-án (hétfőn) és  
9-én (kedden)**  
rendezünk a tanszék Hattvas u.10. sz. alatti  
épületének 8103. termében

## 2018. október 8. hétfő

**9.00** A konferenciát megnyitja / Opening speech:  
**Dr. T. Molnár Gizella** főiskolai tanár,  
közepesolati dékánhelyettes

Elnök/Chair: Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár  
**9.10 Prof. Dr. Maczelka Noémi** (SZTE JGYPK):  
**Zongorójáték és zongoranúvészet**  
**9.40 Dr. Boros-Konrád Erzsébet**  
(Nagyvárad, Partiumi Keresztény Egyetem):  
**Max Eisikovits jelentősége Románia zenei  
életében**

10.00 Szünet / Break

**10.10 Brugós Anikó:**  
(Nagyvárad, Partiumi Keresztény Egyetem):  
**Szilágyi Erzsébet levelét megírta**  
**10.30 Dr. Péter Éva** (Koloszvár, Babeş-Bolyai  
Tudományegyetem): **Sepródi János zenei  
hagyatéka**  
**10.50 Roberto Bongiovanni**  
(Campobasso, Conservatorio Lorenzo Perosi):  
**Francesco Paolo Tosti and the Italian**

„Salon”-Music

**11.10 Dr. Asztalos Bence** (ELTE TOK):  
**Hanns Eisler filmzenék**

11.30 Szünet / Break

Elnök/Chair: Prof. Dr. Maczelka Noémi egyetemi tanár  
**12.00 Prof. Dr. José Carlos Godinho** (Instituto  
Politécnico de Seubal, Portugália):  
**Listening to Music with Participation:  
Effects on Musical Memory and Understanding**  
**12.20 Dr. Fekete Miklós** (Koloszvár, Babeş-Bolyai  
Tudományegyetem): **Bal kére a zongorán**

12.40 Szünet / Interval

**13.00 Dr. Váradi Judit** (Debreceni Egyetem ZK):  
**A koncertpedagógia szerepe a  
művészetoktatásban**

**13.20 doc.PhDr. Judita Kučerová Ph.D.** (Brno,  
Masaryk Egyetem):  
**Czech Compositions Inspired by Folk Ballads**  
**13.40 Regina Stummer** (Krems, KPH):  
**Frauen Komponistinnen in Musikliteratur**

**14.00 Dr. Asztalos Kata** (SZTE JGYPK):  
**A zenei észlelés és reprodukció fejlődése  
általános iskolás korban - az  
"Aktív zenetanulás" módszer-longitudinális  
hatásvizsgálata**

## 17.00 Nemzetközi hangverseny

(Szeged, Hattvas u. 10. 8103)  
Közreműködnek / with: Roberto Bongiovanni  
(Campobasso), Boros-Konrád Erzsébet (Nagyvárad),  
Dombi Józsefné, Judita Kučerová, Maczelka Noémi,  
Marosvári Dorottya (Zürich), Lorena Grazia Scarselli  
(Roma), Regina Stummer (Krems), Varjasi Gyula.

## 2018. október 9. kedd

Elnök / Chair:  
Boros-Konrád Erzsébet egyetemi docens (Nagyvárad)

**8.00 Dr. Dombi Józsefné** (SZTE JGYPK):  
**Az ének-zene Tanszék 90 éves történetének  
holisztikus megközelítése**

**8.20 Dr. Varjasi Gyula** (SZTE JGYPK):  
**Király László: Mindszenty – oratórium  
számítógépes megjelenítésének problématikája**

**8.40 Altorjay Tamás**  
(SZTE Neveléstudományi Doktori Iskola):  
**A hangképzés - kutatás történetének  
rövid áttekintése**

**9.00 Dr. Coca Gabriela**  
(Kőszvár, Babes-Bolyai Tudományegyetem):  
**Terényi Edc: Játékdalok gyermekkarra és  
ítúhangszerekre - kompozíciós technika**

9.30 Szünet / Break

Elnök/Chair:

Dr. Várjasi Gyula lamszékvezető főiskolai docens

**10.00 Prof. Dr. Pukánszky Béla**

(SZTE JGYPK):

**Lisa Cristiani - egy női művészkarrier a**

**10. század első felében**

**10.20 Szekeres Ferenc (SZTE JGYPK):**

**KOR-TARS Egy paradigmaváltás dilemmái**

**10.40 Sándor János:**

**A Szegei Szabadteri Játékok**

**megindítása – tabuk nélkül**

**11.10 Asztalos Andrea (SZTE JGYPK):**

**Zenei képességfejlesztés az általános  
iskolák felső tagozatában**

11.30 Szünet / Break

**12.00 Szabadi Magdolna (ELTE TOK):**

**Zeneterápiás eszközök használata a**

**pedagógiában**

**13:00 Prof. Dr. José Carlos Godinho:**

**Listening to Music with Participation: „Practical  
activities” workshop**

**18.00 Nemzetközi hangverseny  
SZTE Díszterem (Dugonics tér 13.)  
A hangversenyt megnyitja  
dr. Döbör András dékán.**



**SZTE JGYPK**

Szegei Tudományegyetem  
Juhász-ujtala Pedagógusképző Kar

Közreműködőknek / with:

Altorjay Tamás, Blaho Attila, Roberto Bongiovanni,

Boros-Konrád Erzsébet, Dombi Józsefné,

Haramza Klára, Maczelka Noémi,

Marosvári Dorottya, Pukánszky Béla,

Lorena Grazia Scarselli, Regina Stummer,

Szlovják István (Zürich),

a JGYPK Vegyeskara Várjasi Gyula vezetésével.



## 19. NEMZETKÖZI ZENEI KONFERENCIÁNKRA

# Meghívó

**A konferencia támogatói:**

SZTE JGYPK Művészeti Intézet

Ének-zene Tanszék

SZTE JGYPK Kommunikációs Iroda,

Kulturális Iroda

SZTE Kulturális Iroda

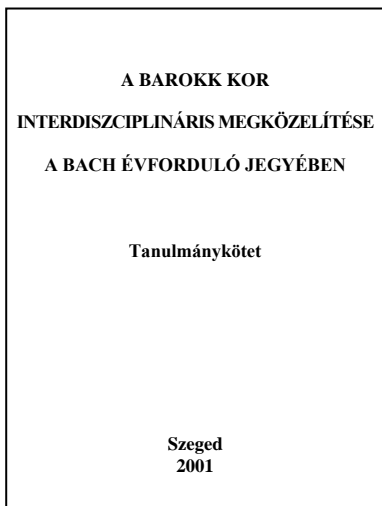
Médiapartner: JGTVV

**A konferencia szervezői:**

Dr. Dombi Józsefné dr. főiskolai tanár és

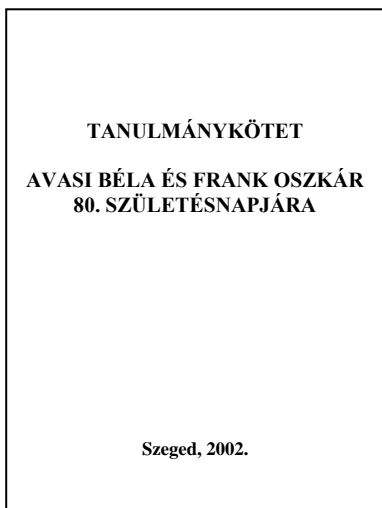
Prof. dr. Maczelka Noémi egyetemi tanár

## A tanszék eddigi kiadványai



### Tartalom:

*Kamp Salamon:* Johann Sebastian Bach és a kereszt teológiája  
*Jancsovics Antal:* Korálfeldolgozások J. S. Bach műveiben  
*Frank Oszkár:* A Bach prelúdiumok formálásmódja  
*Dombi Józsefné:* A Bach reneszánsz kezdete  
*Meszlényi László:* A barokk zene historikus elődása  
*Maczelka Noémi:* Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével  
*Réz Lóránt:* J. S. Bach: G-moll fantázia BWV: 542 harmóniavilága  
*Szabó Tibor:* A barokk kultúrfilozófiája  
*Fáyné dr. Dombi Alice:* Comenius és a sárospataki könyvkiadás  
*Pukánszky Béla:* Gyermekfelfogás a barokk korban  
*Gyémánt Csilla:* Barokk életkezés, barokk dráma- és színházművészet  
*Rákai Zsuzsanna:* Széljegyzetek J. S. Bach és a manière française kapcsolatához  
*Sziklavári Károly:* Kelet-Közép-Európa dallamvilágának nyomai Johann Sebastian Bach-kantátákban



### Tartalom:

Avasi Béla publikációi  
*Avasi Béla:* Szükített prim  
*Avasi Béla:* A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fugáiban  
*Avasi Béla:* A magyarországi tekerő hangkészlete  
Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja  
*Frank Oszkár:* Debussy-prelűdök elemzése I–IV.  
*Frank Oszkár:* Liszt szimfonikus művei

## BARTÓK–VERDI

### Tanulmánykötet

Szeged, 2002.

#### Tartalom:

*Frank Oszkár:* Bartók: Szvit op. 14.

*Csehi Ágota:* Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén

*Maczelka Noémi:* Bartók–Reschofsky: Zongora-iskola

*Ordasi Péter:* Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére

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

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

*Altorjay Tamás:* Az énekhangok kezelése G. Verdi művészetében

*Sándor János:* Verdi, az operaszínpad királya

*Gyémánt Csilla:* Hugo és Verdi – Giuseppe Verdi zenedramaturgiája

*Dombi Józsefné:* Verdi: Requiem

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

*Szabó Tibor:* Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busetto

## ZENEI KONFERENCIÁK ELŐADÁSAI

### Tanulmánykötet

Szeged, 2003

#### Tartalom:

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

*Erős Istvánné:* Kodály-módszer, Kodály-konceptió, Kodály-filozófia

*Dombi Józsefné:* Schubert Zselízen

*Frank Oszkár:* A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése

*Sándor János:* Schubert és a színpad világa

*Sziklavári Károly:* Schubert hungarizmusai

*Maczelka Noémi:* Brahms, a zongoraművész- és tanár

*Csehi Ágota:* Bartók zongoraművészetének és zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról

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

*Wolfgang Zawichowski:* Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern

*Pirkko Martti:* Allusions in Music for Advertising

*Pirkko Martti:* New Challenges of Music Education

*Jane Solose:* Bach's Seven Solo Harpsichord Concerti

*Kathleen Solose:* Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica Op. 53 no 1. of Nicolai Medtner

## A ZENEI NYELV ÉS A TÁRSADALMI IGÉNY KÖLCSÖNHATÁSA

Tanulmánykötet

Szeged, 2005

### Tartalom:

*Yngve Ness:* Die Romantische Ästhetik in Wagners „Tristan“

*Wolfgang Zawichowski:* Die Anfänge der Tanzmusik in Wien im 19. Jahrhundert

*Judita Kučerova:* Die Folkloreninspirationen und musikalisches Schaffen für Kinderchöre in der Tschechischen Republik

*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 Frank von Biber (Jindřich Ignác František Biber) (1644. augusztus 12. – 1704. május 3.)

*Rákai Zsuzsanna:* Globalizáció és hagyomány – Az ideológia szimulációja

## ZENE- ÉS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET

Tanulmánykötet

Szeged, 2006

### Tartalom:

*Cecilia Franchini:* La generazione dell'ottanta; uno sguardo a Casella e Malipiero

*Dorottya Marosvári:* Bewegliche Klavierstunde

*Maczelka Noémi:* Az informatikai és kommunikációs eszközök szerepe a zenei nevelésben

*Rákai Zsuzsanna:* Mozart: F-dúr vonósnégyes KV. 590

*Horváth-Varga Mónika:* Mozart itáliai utazásai

*Sándor János:* Az első magyar operák Szegeden

*Laczi Júlia:* Reflexiók a II. Országos Énekpedagógiai Konferenciára

*Ordasi Péter:* Csodafüű-szarvas. Kocsár Miklós műve néphagyomány és a huszadik századi líra keresztútján

*Erős Istvánné:* A mai művészet hármass univerzuma

*Stachó László:* Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?

*Dombi Józsefné:* Liszt oroszországi hangversenyei

*Sziklavári Károly:* Vörösmarty és Liszt – Vörösmarty és a muzsika

*Kovács Gábor:* Tánc a farkas torkában. Az itáliai táncművelés Bethlen Gábor udvarában

*Varjasi Gyula:* Heinrich Ignaz Franz Biber Missa Salisburgensis és Missa Bruxellensis műveinek összehasonlítása

## MOZART–LISZT–BARTÓK

### Tanulmánykötet

Szeged, 2007.

*Erős Istvánné:* Mozart-szerenádok, a Gran Partita (K. 361)  
*Sándor János:* Fésületlen gondolatok Mozart két operája ürügyén  
*Judita Kučerová:* Amadeus – Der Internationale Wettbewerb für junge Pianisten bis 11 Jahre  
*Illés Mária:* Liszt: Christus – Egy „Oratorio Latino” a XIX. században  
*Maczelka Noémi:* Bartók Mozart-játéka és instruktív kiadványai  
*Csehi Ágota:* Bartók műveinek és előadóművészetének fogadtatása Szlovákiában és Csehországban  
*Sziklavári Károly:* Egy ifjúkori szintézis: a Kossuth szimfóniai költemény  
*Dombi Józsefné:* Mozart, Liszt, Bartók hangversenytípusainak jellemzői  
*Szabady Magdolna:* Szubjektív élmények a mentálhigiénié és a zenetanítás kapcsolatáról  
*Szabady Józsefné:* A magyar nyelvű magánénekoktatás története nyolc város adatai alapján  
*Yngve Ness:* The power of art  
*Kövári Réka:* Zenetörténet és népzene – egy XVIII. századi csiki ferences kézirat dallamai a népzenei gyűjtemésekben  
*Marosvári Dorottya:* Maurice Ravel: Klavierkonzert in G-dur (Analyse des zweiten satzes „Adagio”)  
*Varjasi Gyula:* Bartók Béla Békés megyei kapcsolatai  
*Ordasi Péter:* Bartók Béla stílusának elemei Kocsár Miklós kórusművében (A tűzcsiterák [1973] című kórusműve alapján)  
*Pekka Viljanen:* A new tradition for piano instruction in class teacher education. a study in computer enriched learning environments

## A KODÁLY ÉVFORDULÓ HAZAI ÉS NEMZETKÖZI KULTÚRTÖRTÉNETI VONATKOZÁSAI

### Tanulmánykötet

Szeged, 2008.

*Rákai Zsuzsanna:* „Magyarország címere”  
*Sándor János:* „Magyarnak lenni tudod mit jelent?” (Gondolatok a Hány Jánosról)  
*Ordasi Péter:* A tengely rendszerű funkciók gondolkodás példái Kodály Zoltán műveiben  
*Dohány Gabriella:* Spontán zenei affinitás mérése a középiskolások körében a Kodály-émlékévben  
*Dombi Józsefné:* Kodály és Ránki zongoraművei  
*Erős Istvánné:* Edward Elgar: E-moll csellóverseny (Op. 85)  
*Király Zsuzsánna:* Aloha E-solfége. Research for the web music education  
*Haticce Onuray Egilmez:* The ottoman military band “Mehter”  
*Haticce Onuray Egilmez:* Uludag University Faculty of Education Music Education Department  
*Özgür Egilmez:* Playing styles of traditional Turkish instrument (Baglama). According to reagions in Turkey  
*Maczelka Noémi:* Kultúra és oktatás – az iskolai kultúráközvetítés néhány problémája (Ahogyan én látom)  
*Vargay Adrienn–Boldog Péter–Dr. Béres András:* Bemutatkozik a Mosolygó Kórház Alapítvány – a művészetek gyógyító hatása  
*Bagdy Emőke:* Vitalitásgenerátorok  
*Stachó László:* Bartók strófái

**80 ÉV  
A ZENEI NEVELÉS SZOLGÁLATÁBAN**

Tanulmánykötet  
az SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar  
Ének-zene Tanszék megalakulásának  
80. évfordulójára

Szeged, 2009

*Judita Kučerová:* Leoš Janáček's verdienste um Musikschulwesen in Brno  
*Blanka Knopová:* Böhmische Tänze von bedrich Smetana und ihre Applikation in der Erziehung  
*Patrizia Prati:* La música para piano del siglo XX  
*Vincenzo Oliva:* Gli intervalli musicali  
*prof. Paed Dr. Michal Nedělka, Dr.:* Europäische inspirationen für den Klavierimprovisationsunterricht  
*Petra Bělohávková – Martin Ptáček:* Playing with puppets

**ÉVFORDULÓS ZENESZERZŐK**

**2009**

**Tanulmánykötet**

Szeged, 2010

**Tartalom:**

*Dombi Józsefné:* Konferenciák és kiadványok történeti összefoglalása

*Erős Istvánné:* Zenepedagógiai kutatások az Ének-Zene Tanszéken

*Sándor János:* Euterpe Teszpisz kordéján avagy operajátszás az állandó színház felépítése előtt

*Laczi Júlia:* Déryné szerkerén gördülő opera

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

*Maczelka Noémi:* Rév Lívia 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 instruk-tív jellegű műveiben

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

*Szabadi Magdolna:* Kreativitás a zenepedagógia szolgálatában

*Sziklavári Károly:* Szemelvények a Tisza-kultusz irodalmi és zenei példáiból

*Varjasi Gyula:* Georg Muffat miséje

*Sziklavári Károly:* Joseph Haydn és a magyar zenetörténet (példák)

*Erős Istvánné:* Haydn vonósnyegyesi

*Dombi Józsefné:* Haydn leveleinek zenetörténeti jelentősége

*Maczelka Noémi:* A Mendelsssohn-család

*Illés Mária:* Henry Purcell hatása Vántus István művészetére

*Kovács Gábor:* La Monica. Egy európai vándordallam a gimnáziumi emlékkönyvekben

*Sándor János:* Levél az operarendezés problémájáról

*Laczi Júlia:* Szórakoztató műfajok – iskolán kívül szerzett zenei élmények felhasználása a tanítás során

*Rákai Zsuzsanna:* Hagyomány és műalkotás

*Varjasi Gyula:* Bárdos Lajos életének és kórusműveinek pedagógiai jelentősége

*Coca Gabriela:* Terényi Ede kórusművészete

*Fekete Miklós:* Rimszkij-Korszakov impresszionizmust előrevetítő stílusjegyei az *Antar* című alkotás tükrében

*Judita Kučerová:* Zu manchen Folkloren-Vorlagen im Musikwerk von Leoš Janáček, Vítězslav Novák und Bohuslav Martinů

*Jana Frostová:* Recommendations for a good condition of the voice in young school teachers

*Marek Sedlacek:* educational activities of Vitezslav Novak in the light of memories of his pupils and colleagues

## CHOPIN – SCHUMANN – ERKEL

### Tanulmánykötet

Szeged, 2011

*Asztalos Bence:* Robert Schumann: *Frauenliebe und Leben Bereczkiné Gyovai Agnes:* Pillanatképek Robert Schumann életéből a *Kinderszenen* tükrében  
*Coca Gabriella:* Chopin balladáinak formai rugalmassága és tömör harmóniai megoldásai  
*Dombi Józsefné:* Vántus István művészetének holisztikus megközelítése  
*Erős Istvánné:* Gustav Mahler Bécsben  
*Frank Oszkár:* Kodály énekkari művei  
*Laczi Júlia:* Csajkovszkij hercegei  
*Maczelka Noémi:* Chopin és Liszt  
*Marton Árpád:* Szimbolicitás mint a Transzcendencia lakhelye – egytetemes létséma Chopin op. 48. no. 1. c-moll noktürnjében  
*Medňanský, Karol:* Hudba na územi slovenska od najstarsich čias po veľ'kú moravu  
*Németh József:* Az éneklés mechanizmusa  
*Pukánszky Béla:* Névelési elképzelések és programok a romantika korában  
*Sándor János:* Az Erkel-család a közszínház 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 művészte

## LISZT – MAHLER

### Tanulmánykötet

Szeged, 2012

*Maczelka Noémi:* Liszt származása  
*Sziklavári Károly:* A *Les Préludes* szerkezetéről *Bereczkiné Gyovay Ágnes:* Cigányzenei hatások Liszt Ferenc Művészetében  
*Coca Gabriella:* Liszt Ferenc – *Buch der Lieder I-II.* szóló zongorára  
*Fekete Miklós:* Mefisztó zenei portréi a liszti életműben  
*Varjasi Gyula:* Liszt Ferenc egyházi kórusművei  
*Dombi Józsefné:* Liszt Ferenc szellemi öröksége Szegeden  
*Sándor János:* Mester és tanítványa  
*Benyik György:* Liszt Ferenc vallásossága és viszonya az egyházzenehez  
*Marton Árpád:* „Önmagáért megcsendülő ének” – Meditáció a zenében, avagy Hegel elmélete Liszt gyakorlatában  
*Erős Istvánné:* Mahler, a klasszikus hagyományok örököse  
*Párducz Árpád:* Az abszolút hallás  
*Dohány Gabriella:* Assessment of music literacy among secondary students  
*Péter Éva:* Református gyülekezeti énekek az erdélyi néphagyományban  
*Csehi Ágota:* A Szlovákiai Magyar Zenebarátok Társaságának tevékenysége – Liszt, Bartók, Kodály, Kadosa szellemében  
*Karol Medňanský:* Vývoj slovenskej hudby po roku 1945  
*Szabady Magdolna:* About music therapy in general, and in the music teaching  
*Dr. Szeri Istvánné:* Zenei élmények az óvodában és a családban

**MAHLER–SZKRJABIN–  
VERDI–KORNGOLD**

**Tanulmánykötet**

Szeged, 2013

*Erős Istvánné:* A szimfónia apoteózis – Gustav Mahler  
*Maczelka Noémi:* 140 éve született Alexander Nykola-  
jevics Szkrjabin (1872–1915)

*Massimo Zicari:* Giuseppe Verdi in victorian London

*Laczi Júlia:* Erich Wolfgang Korngold 1897–1957

*Irena Medvánská:* Az egykori felsőmagyarországi zene-  
szerző Kéler Béla életútja és újibóli besorolása az európai  
zenei öröksége

*Karol Medvánský:* Legány Dénes és a viola da gamba

*Marta Polohová:* Vokális pedagógia Szlovákiában

*Marosvári Dorotya:* Magyar zenészek Svájcban

*Coca Gabriela:* Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) zenei  
felkészültsége és tevékenysége

*Péter Éva:* Genfi zsoldárok (1562) a magyar kórusirodalom-  
ban

*Fekete Miklós:* II. Frigyes király – a 300 éve született kom-  
ponista és fuvalaművész

*Jana Palkovska:* Carl Philipp Emanuel Bach as the 300th  
anniversary of his birth approaches

*Sándor János:* Egy elfeledett szegedi zeneszerző: Csányi  
Mátyás

*Dombi Józsefné:* Durkó Zsolt alkotómunkásságának hazai  
és nemzetközi elismerése

*Dohány Gabriella:* A Kodály-koncepció hatásvizsgálata az  
empirikus kutatásokban

*Varjasi Gyula:* A magyar tanárképző főiskolai ének-zenetan-  
árképzés pedagógiai sajátosságainak áttekintő bemutatása  
1928-tól



**Giuseppe  
VERDI**



**Richard  
WAGNER**



**MOÓR  
Emánuel**

**Tanulmánykötet**

*Massimo Zicari:* Verdi and Wagner in early Victorian Lon-  
don: the viewpoint of *The Musical World*

*Dombi Józsefné:* Verdi tanuló évei és korai kompozíciói

*Laczi Júlia:* Verdi: Giovanna D'Arco

*Köpeczi-Kirkósa Júlia:* Giuseppe Verdi szerepe a zene-  
dráma létrejöttében

*Martin Heidecker:* Richard Wagner in historisch informierter  
Aufführungspraxis? Chancen, Risiken und Nebenwirkungen

*Gabriela Coca:* A vezérmotívumok harmóniái, tonális és  
hangszerelési 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

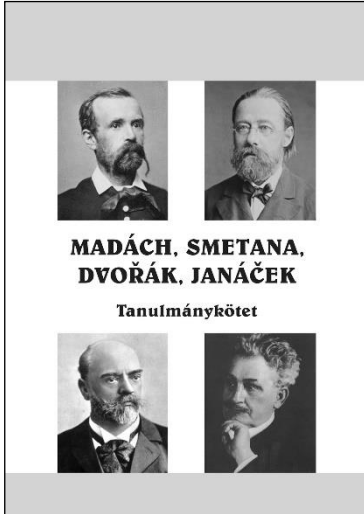
*Dr. Asztalos Bence:* Richard Strauss *Intermezzo* című  
operájának önéletrajzi háttere

*Boros-Konrád Erzsébet:* Farkas Ödön énekpedagógiai rend-  
szerének aktualitása *Az énekhang. A hangfejlésztés és  
hangérlelés új rendszere* című kötetének tükrében

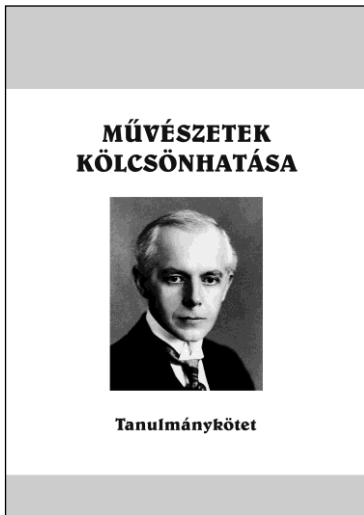
*Maria Rapp:* Individual profiling in practice – MA in Music  
Pedagogy ZHdK

*Farkas Róbert:* Software as an Basic – Music Platform

*Varjasi Gyula:* 150 éves a szegedi kórusmozgalom



*Regina Stummer:* Die Umsetzung musikalischer Projekte An der Kirchlichen Pädagogischen Hochschule Wien/Krems – Campus Mitterau  
*Dace Bičkovska:* Riga – Kulturhauptstadt Europas 2014  
*Kémenes Anikó:* BozayAttila *Az öt utolsó szín* című operájának kritikai fogadtatása



*Irena Medňanská:* Az Eperjesi (Prešov) Egyetem Zene- és Képzőművészeti Intézet Zenei Tanszékének művészeti együttese  
*Renata Kočišová:* Moyses Miklós pedagógiai és zeneművészeti tevékenysége az egykori Magyarország területén  
*Sabina Vidulin:* Creative educational outcomes through extracurricular musical activities  
*Kovács Gábor:* Prozdóiai kérdések kezeléséről a karvezetés oktatásában

*Máté Zsuzsanna:* On the musical impact of Madách's *The Tragedy of Man*  
*Laczi Júlia:* Bedřich Smetana: Az eladott menyasszony  
*Gabriela Coca:* Antonín Dvořák: *Szerelmi dalok*, op. 83. Formai, tonális és harmóniai jellegzetességek  
*Dombi Józsefné:* Smetana, Dvořák, Janáček és a kortárs cseh zeneszerzők művei az Ének–zene Tanszék történetében  
*Judita Kučerová:* Tschechische Klavierschule im Kontext der Europäischen Musik  
*Sándor János:* Tolnay Klári a vulkán, avagy a prózaí színeész zeneisége  
*Péter Éva:* 100 éve született Márkos Albert  
*Fekete Miklós:* Pierre Villette a cappella kórusművei  
*Asztalos Bence:* Kurt Weill: *Aki igent mond*  
*Varjasi Gyula:* Fricsay Ferenc elvesztettnek hitt miséjének története  
*Kovács Gábor:* Bartók Béla „szlovák” kórusműveiről  
*Párducz Árpád:* A zene és az agy: a modern képkalkáló eljárások eredményei  
*Irena Medňanská:* A visegrádi országok zenepedagógiai együttműködése  
*Karol Medňanský:* A viola da gamba a francia barokk zenében  
*Marta Polohova:* Bartolomej Urbanec szlovák komponista dalszerzői tevékenysége  
*Jana Hudáková:* Az altatódal, mint a kultúra megismerésének forrása  
*Boros-Konrád Erzsébet:* Az Erkel-operák időszerezése és előadásainak változatai rendezők – karmesterek felfogásának tükrében  
*Martin Heidecker:* Interdisziplinäre ästhetische Projekte unter Beteiligung des Instituts für Musik An der Pädagogischen Hochschule Freiburg

*Boros-Konrád Erzsébet:* Bartók Béla zenei nyelvezete és *A Kékszállú herceg vára* szereplőinek ábrázolása  
*Brugós Anikó:* Magyar népköltési gyűjtemények, mint inspirációs források Bartók Béla egyszemű 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 karmagyi 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 képelteltségének automatizált meghatározása

*Asztalos Bence:* Kreativitás és vállalkozókészségfejlesztés zenével, performanszal, kulturális együttműködéssel (Musik kreativ+)  
*Karol Medňanský:* Georg Philipp Telemann viola da gamba és basso continuoira írt szonátái az „Essercizi musicali” c. gyűjteményből és használatuk napjaink hangszeres oktatási gyakorlatában

## ZENEI ÉVFORDULÓK

Tanulmánykötet

Szeged  
2017

## ZENEPEDAGÓGIA HATÁROK NÉLKÜL

Tanulmánykötet

Szeged 2019

*Kokas Károly*: Emlékezet, eruditio és digitális bölcsészet  
*Zsuzsanna Máté*: Mozart, Madách, Jankovich – *The Tragedy of Man* and the animated film

*Laczi Júlia*: A varázsfuvola és a három ifjú

*Coca Gabriella*: Robert Schumann *Frauentiebe und Leben* (Asszonyszerelem, asszonysors), op. 42 – formai, tonális és harmóniai logikája

*Boros-Konrád Erzsébet*: Újító zeneszerzői törekvések Liszt Ferenc két kevésbé ismert dalában

*Mehmet Erman Mete*: Franz Liszt in Istanbul

*Boros-Konrád Erzsébet*: Széchenyi István eszméinek reflexiói Nagyváradon

*Sándor János*: Bartók Béla *A fából faragott királyfi*-ja és Szeged

*Dr. Péter Éva*: Gárdonyi Zoltán (1906–1986) életútja és egyházzenei hagyatéka

*Brugós Anikó*: Bárdos Lajos–Balássy László: Jeremiás próféta könyörgése (1956)

*Variasi Gyula*: Bárdos Laios karvezetői és zenepedagógiai tevékenysége a Mátyas-templomban

*Gvémánt 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 Kreativ+* programban

*Altörjáv Tamás*: A különböző éneklési módok „emancipációja” a mai éneklési gyakorlatban

*Nagy Szabina*: Liszt Ferenc és a Commedia

*Robert Bongioianni*: Purcell opera workshop in Krems

In memoriam Kreuter Vilmosné

*Asztalos Andrea*: Az alsó tagozatos tanulók zenei képességfejlesztéséről alkotott pedagógus-nézetek

*Asztalos Bence*: Hanns Eisler-filmzenék

*Boros-Konrád Erzsébet*: Nagyszalonta népzenejének jelenléte Arany János és Kodály Zoltán munkásságában

*Boros-Konrád Erzsébet*: Széchenyi István eszméinek reflexiói Nagyváradon

*Brugós Anikó*: Szilágyi Erzsébet levelét megírta

*Dombi Józsefné*: A zongoradarabok szerepe Kodály Zoltán és Ránki György művészetében

*José Carlos Godinho*: Listening to Music with Participation: Effects on Musical Memory and Understanding

*Maczelka Noémi*: Zongoraművészet, zongoratanítás

*Máté Zsuzsanna*: A művészi kreativitás konstruktív és destruktív jellegéről a modernitásban

*Sándor János*: A Szegedi Szabadtéri Játékok megindítása – legendák nélkül

*Dr. Varjasi József Gyula*: Kodály Zoltán gyermekkori neveléstörténete és egyházi kórusművei összefüggésének vizsgálata

## Tartalomjegyzék

|  |     |
|--|-----|
| <i>Altorjay Tamás: A hangképzés kutatás történetének rövid áttekintése</i>                                 | 7   |
| <i>Asztalos Andrea: A bemelegítések-beéneklések felépítése</i>   | 30  |
| <i>Asztalos Bence: Zenekari nevelési tevékenység</i>   | 39  |
| <i>Boros-Konrád Erzsébet: Max (Miksa, Mihály) Eisikovits jelentősége<br/>Románia zenei életében</i>        | 45  |
| <i>Boros-Konrád Erzsébet: A zene határok nélkül – Eisikovits Miksa</i>                                     | 58  |
| <i>Coca Gabriella: Játékdalok gyermekkarra és ütőhangszerekre</i>  | 63  |
| <i>Dombi Józsefné: Nemzetközi konferenciák és koncertek a 90 éves<br/>Ének-Zene Tanszék történetében</i>   | 82  |
| <i>Fekete Miklós: Bal kéz a zongorán</i>   | 94  |
| <i>Maczelka Noémi: Gondolatok a gyakorlásról</i>   | 115 |
| <i>Péter Éva: Seprődi János zenei hagyatéka</i>  | 120 |
| <i>Szabadi Magdolna: Zeneterápiás eszközök szerepe a szociáliskészség-<br/>fejlesztésben</i>               | 129 |
| <i>Váradi Judit: A koncertpedagógia szerepe a művészeti oktatásban</i>                                     | 134 |
| <i>Varga Ildikó Rita Anna: Az izlandi zenéről, Jón Leifsról és a három<br/>himnuszról</i>                  | 143 |
| <i>Varjasi Gyula: Király László: Mindszenty oratórium számítógépes<br/>megjelenítésének problematikája</i> | 154 |
| Szerzőink  | 159 |
| Mellékletek  | 164 |