

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM – MŰVÉSZETI KAR
DOKTORI ISKOLA



Gölles Martin
MUSICA POETICA

Zene és szöveg kapcsolata

Weöres Sándor költeményeire írt kórusművek tükrében

DLA doktori értekezés

Témavezető:

Prof. dr. Lakner Tamás
karnagy, egyetemi tanár

2025

Tartalomjegyzék

1. Bevezető	6
1.1. A művészetről	6
1.2. A témaválasztás indoklása, személyes motiváció	8
1.3. A disszertáció felépítése, kutatási módszerek	9
2. Vers és dallam	13
2.1. Ének születik – vers születik	13
2.2. Prima prattica – seconda prattica	16
2.3. Prozódia	19
2.4. Beszéd és ének	21
3. Játék a ritmusokkal, szavakkal	23
3.1. Ritmikai játékok	23
3.1.1. Karai József: <i>Ugrótánc</i>	24
3.1.2. Karai József: <i>Táncnóta</i>	25
3.1.3. Láng István: <i>Hajnali dal és körtánc</i>	26
3.1.4. Nógrádi Péter: <i>Rumba</i>	27
3.1.5. Nógrádi Péter: <i>Blues</i>	28
3.1.6. Csemiczky Miklós: <i>Három vegyeskar „Béka-dalok” – I., III.</i>	28
3.1.7. Ligeti György: <i>Magyar Etüdök – I. Spiegelkanon</i>	31
3.2. Hangutánzó szavak	33
3.2.1. Csemiczky Miklós: <i>Három vegyeskar „Béka-dalok” – II.</i>	33
3.2.2. Decsényi János: <i>Két kis kórusmű – Altatódal</i>	34
3.2.3. Karai József: <i>Altatódal</i>	35
3.2.4. Decsényi János: <i>Két kis kórusmű – Pletykázó asszonyok</i>	36
3.2.5. Ligeti György: <i>Pletykázó asszonyok</i>	37
3.2.6. Szalai Katalin: <i>Pletykázó asszonyok</i>	38
4. Kodály Zoltán	41
4.1. <i>Öregek</i>	42
4.2. <i>Norvég leányok</i>	48
5. Bárdos Lajos	55
5.1. <i>Elmúlt a tél</i>	55
5.2. <i>Bérc a rónán</i>	57

6. Farkas Ferenc	63
6.1. <i>Rózsamadrigál</i>	63
6.2. <i>Hajnal-nóta</i>	67
6.3. <i>Kánikula</i>	70
7. Ligeti György	73
7.1. <i>Magány</i>	73
7.2. <i>Éjszaka – Reggel</i>	77
8. Kocsár Miklós	86
8.1. <i>Csili-csali nóták</i>	86
8.1.1. <i>Csili-csali ez a nótám</i> (Allegro giocoso)	86
8.1.2. <i>Birka-iskola</i> (Andante, con moto)	87
8.1.3. <i>Brekekex</i> (Allegretto)	87
8.1.4. <i>Áll a ladik Tiszarévnél</i> (Lento)	88
8.1.5. <i>Dongó</i> (Allegretto vivace)	89
8.1.6. <i>A horgász</i> (Sostenuto)	89
8.1.7. <i>Din don dunele</i> (Vivace)	90
8.2. <i>A kő és az ember</i>	90
9. Orbán György	92
9.1. <i>A Paprikajancsi szerenádja</i>	92
10. Tóth Péter	96
10.1. <i>Kis szvit</i>	96
10.1.1. <i>Kis híd, deszka híd...</i> (Vivo)	96
10.1.2. <i>Nád alól és gőz alól...</i> (Andante con moto)	97
10.1.3. <i>Volt nekem egy vaskalapom...</i> (Allegro scherzando)	98
10.1.4. <i>Nől a dér, álom jár...</i> (Tranquillo)	99
10.1.5. <i>Vörös hajú lányok...</i> (Vivace)	99
11. Összegzés	101
Ábrák, képek, kottapéldák jegyzéke	103
Szakmai önéletrajz	107
Köszönetnyilvánítás	108
Bibliográfia	109

Gölles Martin
MUSICA POETICA
Zene és szöveg kapcsolata
Weöres Sándor költeményeire írt kórusművek tükrében

1. Bevezető

1.1. A művészetről

*„[...] Egyetlen ismeret van, a többi csak toldás: Alattad a föld, fölötted az ég,
benned a létra. Az igazság nem mondatokban rejlik, hanem a torzítatlan
létezésben. Az öröklét nem az időben rejlik, hanem az összhang állapotában.”*

Weöres Sándor: *A teljesség felé – Szembe fordított tükrök* (Weöres, 2021: 15. o)

Weöres Sándor ezen sorain időtlenül lehetne elmélkedni. Az, hogy ki, hogy teszi meg, minden esetben egyéni, hiszen a „létra számodra egyedül benned” van. Weöres a letisztult harmóniára igyekszik rávilágítani, amely csak úgy található meg, ha az ember először megismeri önmagát. A „torzítatlan összhang állapotában” való kiteljesedés csak ezt követően indulhat el, amelyhez az élet örökigazságait kereső és fejtegető művészet segíthet hozzá. Hasonló gondolatok fogalmazódnak meg József Attila *Nem én kiáltok* című költeményében, amely egy vészjelzés az élet viharaival szemben – viszont ezekre megoldást is lát, igazi menedéket. A következő sorokban olvasható „más” többek között a lélekfelemelő művészetre is vonatkozhat:

*„Hiába füröszköd önmagadban,
Csak másban moshatód meg arcodat.
Légy egy fűszálon a pici él
S nagyobb leszel a világ tengelyénél.”*

Életünk fontos része a világ szépségeinek megtapasztalása, amely egyrészt magából az élő természetből, másrészt pedig az emberi alkotó önkifejezésből, a művészetből származik. „[A művészet] a társadalmi tudat egyik formája: olyan alkotó tevékenység, amelynek célja a valóságnak bizonyos esztétikai elvek szerint, a szép érzését felkeltő eszközökkel való, az egyedi jelenségeket általánosító, tipizáló tükrözése, megjelenítése” („Művészet”, 2004). Művészetben nem mindig beszélhetünk az általánosan használt, tetszést keltő, gyönyörködtető „szépről”. *A magyar nyelv értelmező szótárában* negyedik értelemben

található a „szép” szóra a következő magyarázat: *„A maga nemében kiváló, kifogástalan, helyes. Olyan <tárgy>, amelynek alkatában, felépítésében, megjelenésében kiválóan és tetszetősen nyilvánul meg célja, rendeltetése, lényege* („Szép”, 2004). Bár a művészeti alkotások így – tágabb értelemben véve – nevezhetők általánosan szépek, de konkrétan megfogalmazva inkább a kifejező jelző illeszthető hozzájuk. Az ember vágyik az (ön)kifejezésre, hogy megmutathassa önmagát és belső érzéseit: örömét és bánatát egyaránt. Amint ezt megteszi, segít neki feldolgozni az élet különféle történéseit, legyen az akár jó, akár rossz. Erre a kifejezésre nagyszerű megoldás a zene, azon belül is az énekszó, hiszen az fizikálisan is teljes mértékben az emberből jön bármiféle áttét nélkül (a hangszerekkel ellentétben). Az önkifejezés egyik ősi formája népzeneinkben található meg, amelyben számtalan élethelyzet megjelenik. Kodály Zoltán szerint *„százhangú orgona a magyar népzene, mindenre van hangja, a szelíd tréfától a tragédiáig. Egy este meg se lehet szólaltatni mind.”* (Kodály, 2007a: 20. o). Arra a kérdésre, hogy miért jött létre az ének, hogyan született a dal, Lakner Tamás (2020: 5. o) adhat egy lehetséges választ:

„Az emberek maguknak házakat építenek jól zárható ablakokkal, ajtókkal, hogy megvédje őket a természet viharaitól, a naptól, a hidegtől, az esőtől, a hótól. A lélek viharai ellen pedig kitalálták a DAL-t.”

Tehát a művészet gyönyörködtet, kifejez, elgondolkodtat, segítséget nyújt néha komolyan, néha viccesen, néha játékosan. Az alkotások megteremtik a lehetőséget, hogy az egyén elmélyüljön bennük, átkerüljön egy más univerzumba – szóval bizonyos, hogy a művészetekért is élünk. Ahhoz, hogy a művészetet megértsük, annak nyelvezetét szükséges tanulni (Apagyi & Lantos, 2011). Ehhez kiváló eszköz a kórus, ahol az előadóművészeti tevékenységen kívül – amatőr együttesek esetében is – lehetőség van a művészeti nyelv tanulására. Maga a kórus egy nagyszerű létesítmény, hiszen nincs még egy ilyen közeg – legyen szó akár felnőttekről, akár gyermekekről –, amelynek tagjai megfelelő szakmai irányítással, de különösebb zenei előképzettség nélkül is professzionális együttesekhez mérhető művészi alkotásokat képesek létrehozni. A művészet már önmagában is csodálatos, de egyben eszköz is az emberműhöz, az emberi élet minőségének fejlesztéséhez, javításához (Apagyi & Lantos, 2011).

„Sok van, mi csodálatos,

De az embernél nincs semmi csodálatosabb.”

(Szophoklész: *Antigoné* – Trencsényi-Waldapfel Imre ford.)

1.2. A témaválasztás indoklása, személyes motiváció

Karnagyként számomra kiemelt helyen áll a vokális zene, hiszen éneklés során, így kórusban is az ember a világ legszebb „hangszerét” használja: az énekhangot. A magyar nyelvben található egy nagyszerű kifejezés a zene és a szöveg harmóniájára utaló ének kifejezésére: ez az énekszó. Nem hiába alakulhatott ki ezen terminus, amely hangsúlyozza annak mindkét összetevőjére, a zenére és a szövegre, valamint ezek együttesére való figyelmet. Számomra elengedhetetlen az értő és értelmező éneklés, amelyet egy kórusban a karnagynak nem csupán tudni és művelni szükséges, hanem továbbadni az énekeseknek is.

A megzenésített vers műfaja már régóta létezik. Ez az irodalom és a zene művészetének fúziója, amely során olyan alkotás jön létre, ahol egy időben úgymond több nyelven, tehát beszéd-kommunikációs és zenei nyelven kerül kifejezésre egy adott téma. Így, hogy ezen két művészeti ág találkozott egymással, egyiket se gondoljuk kisebbrendűnek, mivel csak így hozható létre teljes egészében és önmagát kifejezve azon alkotások összessége, amelyet kórusművészetnek nevezünk! A XX. század közepéig és még ezt követően is jó néhány évig Petőfi Sándor volt nagy magyar költőink közül az, akinek verseit a legtöbben megzenésítették. Ám a század folyamán színre lépett egy olyan poéta, akinek hangulataiban és ritmikai játékaiban színes költeményei gyermekeket és felnőtteket egyaránt magukkal ragadnak. Munkássága a komponistákat olyannyira megihlette, hogy a század második felétől már rá hivatkozhatunk úgy, mint a „legtöbbit megzenésített költő” (Szabó, 2013: 4–8. o). Ő a Kossuth- és Baumgarten-díjas költő, író, műfordító Weöres Sándor („Weöres Sándor”, é. n.).

„Weöres olyan virtuóza volt a magyar nyelvnek, mint előtte senki, költeményei tartalmilag a triviálistól, sőt a közönségestől a szarkazmuson és a humoron át a tragédiáig és kétségbeesésig terjednek, sőt mesterséges mítoszok és legendák is vannak köztük. Néhány műve nagyszabású freskó, sőt egy-egy külön világ. Emellett írt számtalan rövid verset is, komolyat és játékost egyaránt.” (Kerékfy, 2010: 446. o)

Disszertációm rendezőelvéként éppen ezen virtuozitása miatt választottam Weöres Sándort, akinek költeményei új fényben tűnnek fel a kórusművek által. Előbb említett saját motivációm után most essen szó Weöres motivációjáról is, akire nagy hatással volt Kodály Zoltán, s kettejük kapcsolata nagyban meghatározta a költő munkásságát. Megismerkedésüket követően Kodály folyamatosan, néha több száz kisebb dallamot küldött

Weöresnek megszövegezésre, a költő pedig úgy nyilatkozott, hogy ő sokat tanult ezekből a közös munkákból, s általuk főleg ritmikai érzéke fejlődött (Weöres & Károlyi, 1993).

Ezek után szeretném kifejteni címválasztásom okát, amely által kiderül, miképp kíséri végig annak jelentése egész értekezésemet. A *musica poetica* kifejezést a XVI. századi német evangélikus iskolákban kezdték el használni a zeneszerzés művészetén belül, amely a zene és a szöveg szoros kapcsolatára, a retorikai alapokon nyugvó komponálásra vonatkozott (minden bizonnyal nagy hatással volt rá Luther zenei teológiája). Létrejött így egy új terminus a *musica theorica* (a zene, mint matematikai tudomány) és a *musica practica* (zenei előadói gyakorlat) mellett (Wong, 2009: 33–37. o). A megnevezés arra utal, hogy a zeneszerzőnek nem csak a szöveget és a prozódíát kell jól értenie, hanem arra, hogy ezáltal ő is költővé válik, méghozzá a dallam költőjévé, tehát Melopoeta-vá, vagy Melopoeus-szá (Bartel, 1997: 22–23. o).

1.3. A disszertáció felépítése, kutatási módszerek

Értekezésemben Weöres Sándor költészetének a zenében való kiteljesedéséről írok, pontosabban a költő verseire írt kórusművekben megjelenő zenei-szövegi összefüggések sokszínűségéről. Ezt előkészítve, jelen bevezetőt követően a vers és a dallam kapcsolatát mutatom be művészeti, történeti és nyelvtudományi aspektusból, illetve Weöres Sándor *A vers születése* című doktori disszertációján keresztül. A következő rész a költő verseiben fellelhető jellegzetes ritmikai és szavakkal való játékokról szól, párba állítva az őket megjelenítő zenei elemekkel Karai József, Láng István, Nógrádi Péter, Csemiczky Miklós, Decsényi János és Szalai Katalin alkotásain keresztül. Az ezt követő fejezetekben már teljes elemzések találhatók a zene és szöveg kapcsolatáról Kodály Zoltán, Bárdos Lajos, Farkas Ferenc, Ligeti György, Kocsár Miklós, Orbán György és Tóth Péter kórusműveiből. Mivel Weöres hazánkban a „legtöbbet megzenésített költő” (Szabó, 2013: 4–8. o), így lehetetlen lenne sorra venni az összes olyan kórusművet, ami költeményeire íródott, ezért a teljesség igénye nélkül, de „a teljesség felé” haladva azon zeneszerzőket szerepeltetem írásomban, akiknek jelentős Weöres Sándor költeményeire írt munkásságuk (s közülük többen is jó baráti kapcsolatban álltak a költővel); a kórusműveket pedig úgy válogattam össze, hogy egyrészt azok szövegi alapjai megfelelően tükrözzék Weöres költészetének egyedi muzikalitását; másrészt reprezentálják a versekben rejlő kompozíciós lehetőségeket, és széles skálán, gazdagon mutassák be a költő által alkalmazott nyelvi eszközök lehetséges zenei megjelenítéseit. A szerkesztés során szem előtt tartottam a kronologikus felépítést,

amely által kirajzolódhat egyfajta kompozíciós evolúció. Kutatási módszereimben a téma zene- és irodalomművészeti, történeti és nyelvtudományi szakirodalmak feldolgozásán túl saját műelemzéseket készítettem a bibliográfiában felsorolt források felhasználásával, amelyet a következő kérdéskörök, szempontok szerint végeztem:

- Hogyan jeleníti meg a zene a szöveget? A zenei anyagnak milyen hangzásbeli jellegzetességei mutatkoznak meg?
- Milyen hozzáadott tartalmat ad a zene a szöveghez?
- Hogyan jelennek meg az egyes kórusművekben a versekben önállóan is fellelhető zenei elemek?
- Hogyan esik egybe a szöveg természetes ritmusa, lejtése a zenei anyaggal?
- A prozódia hogyan alakítja a zenei anyagot, hogyan segíti a szöveg zenei megjelenítését?

Ezen aspektusok mellett jelentős esetekben kiemelttem a művekben megjelenő, a teremtett rendből származó általános érvényű és meghatározó természeti rendezőelveket, mint például a szimmetriát, aszimmetriát, párhuzamot, ellentétet, ritmust, ismétlést, visszatérést, variációt, arany metszést (Apagyi & Lantos, 2011).

Szükségem tartom külön megemlíteni a gyermekkari műveket, amely műfajban – nem véletlenül – számos alkotás született a költő szövegeire. Ilyenre példa a *Juli néni, Kati néni... (Rongyszőnyeg III. 26.)*, amely egyike Weöres legnagyobb számban megzenésített költeményeinek – ez megtalálható Ligeti György, Kocsár Miklós, Decsényi János és még sok más zeneszerző feldolgozásában is. Hasonlóan népszerű vers a komponisták körében a *Csipp, csepp... (Magyar etűdök 9.)* és a *Békák (Magyar etűdök 40.)*, ez utóbbi kettő érdekessége, hogy Kodály-dallamra készültek. Weöres Sándor verseire a legtöbb gyermekkari művet Karai József írta (aki a költő 40 versét használta fel összesen 34 darabjában), majd őt követi Loránd István és Kocsár Miklós (Ferencziné Ács, 2010: 40–43. o).

Miért oly népszerűek Weöres költeményei a gyermekek körében, és az ezek alapján készült kórusművek a gyermekkaroknál? Mert benne van a játék. A gyermekek akkor a legfelszabadultabbak, amikor játszanak, s ezáltal teljesen önmaguk lehetnek, személyiségük ekkor teljeseedik ki. A csoportos játék elengedhetetlen a társas kapcsolatok kialakításában és fejlesztésében, hiszen a csoport tagjai egymásra vannak utalva, emiatt fontos az alkalmazkodás. Gyermekkarok számára rendkívül fontos, hogy tagjai jól érezzék

magukat benne, és ezáltal egy összetartó közösség alakuljon ki; ezekhez pedig olyan kórusművekre van szükség, amelyek a játszó gyermekek lelkivilágát adják vissza (Mohayné Katanics, 1986: 186. o).

„Gyermekien látni annyi, mint a legegyszerűbb dolgot is egyedi jelenségként, önmagában teljesnek értelmezni, tehát olyannak, ahogyan a művészet is igyekszik megjeleníteni” (Lakner, 2015: 13. o). A gyermekek számára az élet (felnőttek szerinti) kis dolgai is nagy élménynek számítanak, mivel nekik még sok minden nem magától értetődő, s ezért rácsodálkoznak a világra. Nekik még sok minden új, viszont rendkívül nyitottak és fogékonyak. Fontos tudni azt is, hogyan értsük meg magunkat a gyermekekkel: felnőttek úgy kommunikálhatnak gyermeki nyelven, ha előhozzák magukból a gyermeket – jelen témában, vagyis a kórusművek és azok előadása tekintetében ez szükséges a költő, a zeneszerző és a (gyermekkari) karnagy számára (Lakner, 2015: 13. o).

Kodály szerint *„senki se túlságos nagy arra, hogy a kicsinyeknek írjon. Sőt igyekeznie kell, hogy elég nagy legyen rá. Eredeti műveket kell írni: szövegben, dallamban, színben a gyermeklélekből, gyermekhangból kiindulokat”* (Kodály, 1975: 58. o).

Kenyeres Zoltán (1983) így ír Weöres *Magyar etűdök* című ciklusáról:

„A [...] Magyar etűdök mintha a verselő kedv születésének varázsos pillanatát idéznék föl, a népköltés titkát fejtenék meg a játékos ösztön szabad csapongásának nagy, közös emberi élményében, amikor tévedhetetlenül szólaltatják meg a magyar táj dalait. A versciklus a Medúza-ban megjelent Rongyszőnyeg dalos mondókáit folytatja stílusban, hangban, műfajban. Gyermekversek? Ritmusgyakorlatok? Verszenei próbák? Lírai vázlatok? Daltani kísérletek? Nehéz megfelelő műfajmeghatározó elnevezést találni rájuk, de nem nehéz megfogalmazni a jelentőségüket. A fél ország ismeri ezeket a versikéket, óvodában mondják őket, iskolások szavalják, kórusok éneklik, együttesek adják elő, felnövő és felnövekedett nemzedékek verses anyanyelvéhez tartoznak jó ízlést formálónak, versszeretetet növelően.”

Kardos Tibor (1972) pedig így méltatta a költőt: *„Nincs poétánk az utolsó csaknem fél évszázadban, aki a magyar népi líra, a tréfás mondókák, rejtvények, szólások olyan áradatát öntötte volna műköltészeti formába, mint Weöres Sándor.”*

Értekezésemben természetesen találhatók gyermekkari művek is, de ezeket külön rendkívül hosszasan lehetne tanulmányozni, így ez majd egy következő írás témája lesz.

Disszertációm egy olyan kutatás eredménye, amelyben célom volt az egyes zeneművekben megjelenő szövegi-zenei összefüggések vizsgálata, ezzel elősegítve a darabok értelmezését, érthetőségét és előadását.

2. Vers és dallam

Mindazok előtt, hogy konkrét, teljes zeneművekről esne szó, vagy csak magáról a prozódia, behatóbban meg kell ismerni azt a két összetevőt, amelyek miatt a prozódia tudományterülete létezik: a verset és a dallamot. Ebben a mondatban direkt nem emeltem ki a zenei prozodiát, hiszen a vers, mint művészeti alkotás önálló prozódijában is található zenei elemek legalább a ritmikai, az ütemes szerveződés miatt. Költészet és zene is létezik önmagában; ám a versben, az irodalmi alkotásban ott rejlik a zeneiség is. Ez fordítva kevésbé mondható el ennyire konkrétan, mivel hol találkozunk olyan zenével, amelyben költészeti elemeket találunk? Mondhatnánk, hogy ennek megválaszolására szükség van egyfajta absztrakt látásmódra, de egy zenemű esetében – ha éppen más célt nem szolgál – nagyon is fontos az éneklésszerű előadásmód: legyen gondolati íve a zenének, legyenek benne megfelelő gesztusok és nem utolsó sorban lélegezzon a mű, éljen az előadás alatt! Az ilyen interpretáció mindenképpen természetesnek hat, mivel az ének az ember alapvető „hangszere”, ezzel áll közvetlen kapcsolatban. Ilyenre nagyszerű példa Mendelssohn *Lieder ohne Worte* 'Dalok szöveg nélkül' című zongorára írt sorozata, amelynek címéből a költészet zenében való megjelenése sejthető. Ennek ellenére mégsem találunk benne szöveget, de a cím erősen rávilágít a művek helyes előadásmódjára: ugyanúgy, mint énekelve, csak szöveg nélkül. Látható, hogy a költészet és a zene, ezen belül főleg a vokális zene nem kezelhető két különálló művészeti ágként, mivel nem kevés átfedés van köztük. Létrejöttük kutatása válaszokat adhat a kettő közti kapcsolat kérdéseire, amely során talán elmondható, hogy eredetükben nem is álltak olyan távol egymástól.

2.1. Ének születik – vers születik

A középkorból származó kifejezés, a *musica humana* szorosan az ember világához kapcsolta a zenét, amely viszont egyben független is tőle – ezt pedig *musica mundanának*, vagyis a világ, a mindenség hangjának hívhatjuk. Ahol emberi kultúra született, ott saját zene is kialakult, viszont ennek legkorábbi eredete az idők homályába vész. Primitív népek zenéi meglehetősen kezdetlegesek, és inkább a síráshoz, üvöltéshez hasonlíthatók, amelyek valószínűleg szabályos testi mozdulatokat, mint például táncot vagy különféle munkákat kísérték (Szabolcsi, 1999: 9. o). Nem található bennük tagolás, előadásukkor gyakorlatilag kántálásról van szó, s a dallamra bármilyen szöveget rá lehet illeszteni. Ebből a szövegközpontú nézőpontból kiindulva feltételezhető, hogy az ének (mint felfokozott beszéd) a beszédből alakult ki, s ma erre a gyermekek kiolvasóiban

található bizonyíték, amely a beszéd különböző magasságain hallható ritmikus skandálás (Várnai, 1997: 20. o). Ha valahol megjelent a zene bizonyos fokú kötöttsége, az azt eredményezte, hogy már nem minden szöveget lehetett rá alkalmazni. Mivel a szöveg funkciója a gondolatok világos közlése, így a próza ennek érdekében kénytelen volt megválni a dallamtól. A vers esetében ennek épp ellenkezője tapasztalható, amelynek a dallamosság és a ritmikai tagoltság miatt olyan tulajdonságai is vannak, amelyek a beszéd összetevői között nem jelennek meg – ez a fajta kötöttség nem hallható a köznapi beszédben, de még a prózában sem. A költészet, formáját tekintve auditív, tehát a hallás útján érzékelt információkon alapuló művészet. A versekben fel-felbukkannak hangutánzó, hangulatfestő szavak, amelyeknek önmagukban nem feltétlenül lenne értelmük. A költemények ilyen részei nem gondolati-fogalmi, hanem auditív természetűek – pont, mint a zene. Már az ókori sumér forrásokban (például Gilgames-eposz) is találhatók ritmikus rendezettségű versek, némelyiknél még korabeli zenei notációs jelzések is megfigyelhetők. Az irodalom művészetében kiemelt helyen áll az ókori görög költők időmértékes verselése, amely a szótagok súlyára és hosszára támaszkodik. Érdekes módon a kezdeti sumér és a már kiforrott görög verselés közötti átmenetre nem található forrás, azonban a szanszkrit költészetben világosan megtalálható az az ív, amely mentén fejlődött a verselés. A dallam és a szöveg együtt alakult kötötté, majd a dallamra énekelt szöveg önmagában is megjelent, ez lett a költemény. A dallamosságon kívül a vers másik mai ismert összetevője a rím, amelynek első ismert forrása Kr.e. 1200 és 600 között jelent meg a kínai költészetben. Bár a rím legkorábbi eredete nem ismert, valószínű, hogy egy izoláló (tehát egytagú és egysúlyú szavakból álló) nyelvben jöhetett létre, mint például a kínai. Míg az európai nyelvekben fontos az egyes szótagok súlya és hossza, addig a kínai nyelvben nincsenek ütemek és verslábak sem, tehát a lüktetés olyan formában nem tud kialakulni, mint akár a görög időmértékes verselésben. Emiatt lehetett szükség egy olyan megoldásra, ami tagolást ad a versnek, így alakulhatott ki a sorvégi rím. A legrégebbi nyugati költeményekben nincsenek rímek, mivel a tagolás nem ettől függött, hanem a szótagok sajátosságaitól. A rím egy extra ráadás az európai versre, ami arab közvetítéssel kerülhetett a Távol-Keletről nyugatra (Weöres, 1939). Mindezt összegezve feltételezhető, hogy az ember zenéje egyrészt az ének megjelenésével jött létre, amely először igen kezdetlegesnek bizonyult, de ugyanígy megmutatkozott a még szintén gyerekcipőben járó költészet csírája is. Együtt születtek meg, a későbbiek folyamán közösen, egymással párhuzamosan és külön-külön is alakultak, a mai nap pedig két önálló művészeti területnek tekintjük őket, viszont a vokális zenében ismét találkoznak a kezdeti időkhöz képest már egy sokkal magasabb szinten.

A nyugati kultúrában már korán megmutatkozott a költészet és a zene összekapcsolódása révén kialakuló művészi lehetőségek gazdag tárháza. Akármennyire is egyértelmű lehet egy költői kifejezés, az számos – akár különféle – módon adható elő, s ezáltal meglehetősen eltérő értelmezések alakulhatnak ki. Bár a zenében nincsenek konkrét állítások, mégis képes az egyént magával ragadni, emiatt találta az ember azt mindig is varázslatosnak. A költők már a régmúlt időkben is felhasználták a zenét költeményeikhez, amelyeket énekelve adtak elő, éppen ezért némely kultúrkörben az „énekes” és a „költő” megnevezés ugyanazt jelentette, illetve jelenti (Harnoncourt, 2002: 219. o).

A zene korai történetében kiemelt szerep jut a már korábban említett tánc- és munkadaloknak, hiszen itt születhetett meg maga a dallam is. Később megjelentek a szertartásokon használt énekek, amelyek gyakorlatilag az ismeretlen körülírására szolgáltak. A különböző használati tárgyak, vadászati eszközök hangszerekké avanzsálódtak, majd ezek, és általuk a zene is fejlődésnek indult. Az ember a bronzkorig bezárólag már számos hangszert alkotott meg és használt, mint például a korabeli dobót, kürtöt, fuvolát, harangot, citerát. Bizonyosan világossá vált, hogy a hangoknak külön rendszere van, illetve, hogy az ének több mindenre képes, mint a beszéd. A zene szinte varázslatként jelenik meg, amely a szavakkal kimondhatatlant is ki tudja fejezni (Szabolcsi, 1999: 10–11. o). A hangszerek megjelenésével elkezdődött a nem szöveges zene önálló fejlődése is, viszont arról, hogy milyen zenét játszottak legelső „zenész” őseink, semmi konkrétum nem mondható. A zenei lejegyzés kezdeti megjelenése és fejlődése a zene folyamatos innovációját jelzi. Ez a jelzőrendszer az írástudó társadalmakban nyelvük írásmódjának kialakítása után jelent meg, amelyeknek használata és formája annak a társadalmi és kulturális kontextusnak az eredménye, amelyben kialakult. Így például Nyugat-Európában először a vokális zene, de az ókori Görögországban, Mezopotámiában és Egyiptomban először a hangszeres zene lejegyzésére használt notációs rendszer alakulhatott ki. Az ókori Mezopotámiából egyértelmű bizonyítékok vannak a fonetikai jelölésrendszerre, zenei utasításokra – ezt több, mint 80 akkád ékírástos tábla és töredék őrzi, amelyek a Kr.e. 1800 és 500 közötti időszakból származnak (Bent és mtsai., 2001). A zenei notáció igényéből látszik, hogy a zene részben különvált a szövegtől, mivel a dallam alakulása már nem teljesen a nyelv és a szavak jellegzetességeire támaszkodott, viszont ez nem oktanul történhetett, hanem a tartalmi kifejezés érdekében az önálló zenei eszközök alkalmazásával.

Éneklés közben nem szabad elfelejteni, hogy bár a szokásostól eltérő módon, de mégis csak beszélünk. Vokális művekben a zenei anyaggal együtt megjelenik az a szöveges információ, amelyre általában maga az adott kompozíció épül, így mindkettő összetevőre megfelelő figyelmet kell fordítani a művek előadása során. Mindemellett a zene beszédszerűsége viszont nem csak a vokális alkotások esetében releváns. „*A zenei előadás egy szónok beszédéhez hasonlítható*” – ez áll Johann Joachim Quantz fuvolaiskolájában, a *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* című művének XI. fejezetében, amelyben a jó énekes és hangszeres előadásról ír (Quantz, 1987). A retorika sokszor, de főként a barokk korban állt közel a zenéhez, miután a humanista oktatásban átemelték azt a zenei képzésbe is. Ebben az időszakban nagy jelentőséget tulajdonítottak az ékesszólás művészetének, sőt a zeneszerzést a beszéd kidolgozott lejegyzéséhez hasonlították (Buelow, 1987). Mi alapján állhat fent a kapcsolat ezen két terület között? Íme egy lehetséges magyarázat:

„*Zene és retorika közeli rokonai egymásnak. Mindkét művészet időbeliségében él; egy beszéd sikere – éppúgy, mint a zene hatása – nagymértékben függ az interpretációtól; s a zenész és a szónok is azonos célt követ: meg akarja győzni közönségét.*” (Ahlgrimm, 1987)

2.2. Prima prattica – seconda prattica

Ha az adott nyelv sajátosságait figyelembe vevő beszédszerű éneklésnek, tehát a jó prozódia, illetve a szöveg minél teljesebb igényű zenei megjelenítésének tudatos használatára való törekvés gyökereit keressük, vissza kell tekintenünk a XVI–XVII. századfordulójának zeneszerzői gyakorlatára, amikor jelentős változások jelentek meg az egyházi és a világi zenében egyaránt. Ahogy Nikolaus Harnoncourt (2002: 33. o) írja: „*1600 táján a zenetörténet egyik legradikálisabb fordulata zajlott le*”. A középkorban és az újkor elején a nyugati kultúrában a költészet és a zene szorosan összekapcsolódott. A XIII–XV. század többszólamú, összetett műveiben a zene szerepe volt az elsődleges, a szöveg érthetősége háttérbe szorult (Harnoncourt, 2002: 219. o). Az 1500-as évek végéig „*a zene elsősorban megkomponált költészet volt; a zeneszerzők egyházi vagy világi lírát, motettákat és madrigálokat írtak, ahol a költemény általános hangulati tartalma szolgált a zenei kifejezés alapjául*” (Harnoncourt, 1988: 142. o). Ezen művek zenéjét tehát nem a szöveg egyidejű megjelenítése, hanem az adott költemény együttes tartalma és hangulata jellemezte. A hallgatóságnak ezáltal legalább volt fogalma a darabok témájáról,

mivel szövegüket nehezen érthették meg a polifonikus szerkesztés miatt. Ebben az időben még nem beszélhetünk tisztán vokális műfajokról, hiszen ugyanazon zeneműveket énekhanggal és hangszerrel egyaránt előadták, viszont ez utóbbi esetében persze szöveg nélkül (Harnoncourt, 1988: 142. o). A későbbi reneszánsz korban oly mértékben megindult a rajongás az antik görög költészet iránt, hogy újból az énekbeszédet kívánták előtérbe helyezni (Harnoncourt, 2002: 220. o). A korábban általánosan elfogadott stílus, a *prima prattica* Palestrina és római kortársainak szigorú szerkesztési szabályokkal teli (kis hangközlések, konszonanciaközpontúság, nyugodt mozgás) gondolkodásmódjával szemben megjelent a szöveg felsőbbrendűségét hirdető, a tartalmat gazdagon és érzelmekkel telve ábrázoló *seconda prattica*. Az új stílus létrejötté egy hosszabb folyamat eredménye, amely a XVI. század közepén kezdődött el a világi témájú madrigáloknál. A század vége felé jelentős változások zajlottak a megzenésítendő szövegeknél, ugyanis a petrarcai stílustól egyfajta elmozdulás történt a könnyedebb, például pasztorális témájú versek felé. Ez a változás hatással volt a zenei anyagra is, hiszen a zeneszerzők érzékenyen nyúltek a szövegekhez, s a különféle tartalmak más és más zenei kifejezőmódot kívántak meg – így a szöveg és a zenei stílus teljesen összefonódott. A ferrarai iskola zeneszerzői (Luzzaschi, Fontanelli, Gesualdo) szívesen használták fel helyi, sokszor középszerű költők verseit. Ezek rövid, képekben kontrasztált lírai költemények voltak, s így tökéletes alapot teremtettek a zeneszerzők affektivitásához (Fischer és mtsai., 2001). Újdonság volt a korban, hogy a szöveget egy szólamban, és annak prozódiaját pontosan követve zenésítették meg. Első szempont volt annak érthetősége és kifejezőereje, s ennek érdekében az immár éppen, hogy csak harmóniai közeget teremtő zenei kíséret a háttérbe szorult. Szintén hasonló okok miatt a korábbi madrigálokra igen jellemző szóismétlések csak csekély számban fordulnak elő (Harnoncourt, 1988: 143. o). Mindezzel együtt „1600 körül merőben új stílus keletkezett, melyet a *recitativo*, a *monódia*, a *vokális concerto fémjelzett*” (Harnoncourt, 2002: 220. o).

Az új stílust egy 1594–1599 között megjelent kiadványsorozat jelentette be, amelynek fő szerzői Marenzio, Luzzaschi és Gesualdo voltak. Ezen művek szövegei – és immár zenei anyagai is – érzelmileg igen intenzívek, s kifejezőeszközként gyakran tartalmaznak az akkori korban szokatlan, de még tiltott eszközöket is. A kor zeneszerzői fontosnak tartották művészi szabadságjogaikat, s nagy szükségét érezték, hogy a szöveg stílusa és tartalma a zenében is megjelenjen – ez a konzervatív gondolkodású kortársaknak persze nem tetszett. Artusi bolognai kanonok és konzervatív zeneteoretikus kritizálta Monteverdi – nyomtatásban még meg sem jelent – madrigáljait. 1600-ban kiadott *L'Artusi, overo delle*

imperfettioni della moderna musica ('A modern zene tökéletlenségeiről'), valamint 1603-ban publikált *Seconda parte dell'Artusi* című írásaiban bár szerző és cím nélkül, de a szövegek alapján a zeneszerző egyértelműen beazonosítható zeneműveit bírálta a szabálytalan disszonanciák és a modális helytelenségek miatt. A támadás nem csak Monteverdire irányult, hanem magára az új stílusra – ő fiatal zeneszerzőként csupán könnyű célpont volt. A kritikára konkrét írásos válasz nem született, a zeneszerző 1605-ben Velencében kiadott *Ötödik Madrigálkönyvében* azt írja, ne lepődjünk meg azon, hogy ezeket a madrigálokat azelőtt publikálja, hogy Artusi bírálatára válaszolna (Monteverde, 1605) – ez pedig sokatmondó cselekedet volt tőle. Ami fontos az új stílussal kapcsolatban az az, hogy Monteverdi itt említi meg először a *seconda prattica* kifejezést, amelynek lényege a következő volt: „*a szövegnek el kell ismernie a zenét*” (Fischer és mtsai., 2001).

Prima prattica	Seconda prattica
„ <i>ut harmonia sit domina orationis</i> ” 'a harmónia a szó úrnője'	„ <i>ut oratio sit domina harmoniae</i> ” 'a szó a harmónia úrnője'

1. ábra

Prima prattica – Seconda prattica (Palisca, 2001)

Az új stílus egyrészt reakció volt az 1570-es, 1580-as évek zeneszerzői gyakorlatára, ahol a szöveg érthetősége és kifejezése alá volt rendelve a zenei motívumoknak, formáknak, a dús díszítettségnek; másrészt pedig egy zenei mozgalom is volt a korábbi évek lágy hangzású darabjaival szemben. A *seconda prattica* sok újdonságot tartalmazott, de a legszembevetőbb a disszonanciák újfajta kezelése volt (Fischer és mtsai., 2001).

A világi műfajokhoz hasonlóan az egyházi zenében is fontos változások mentek végbe ebben a korszakban. Az 1545 és 1563 között zajlott, a protestantizmus hatására összehívott Tridenti Zsinat 1562 szeptemberében foglalkozott egyházzenei kérdésekkel (Homolya, 1984: 52. o), amelynek következtében a gregorián zene fejlődése a végéhez ért. Dobszay László ennek legfőbb okát a műzene és az egyszólamú zene elválásában látja – amíg az egyszólamú egyházi zene a kontrapunktika felé, addig a műzene a szórakoztató jelleg felé kezdett elindulni (Dobszay, 1993: 69–70. o). A zsinat a gregoriánt védte, de a szöveg érthetősége érdekében a dallamokat felülvizsgálták, és a hosszú melizmákat pedig eltörölték (Rajeczky, 1981: 152. o). A szöveg érthetőségére vonatkozó rendeletben a következő szerepel: „*Az énekes zeneszámokat oly módon kell megalkotni, hogy azoknak hallgatása ne csak a fülnek legyen kellemes, hanem a szavak legyenek tisztán érthetőek,*

és a szívek teljenek meg az égi harmóniák utáni vágygal” (Homolya, 1984: 50. o). Ezek a központi intézkedések a prozódia védelmében létfontosságúak voltak, mivel az egyre nagyobb szólamszámú, bonyolultabb, terjedősebb, melizmákban túltengő dallamok szövegét már nem lehetett érteni. Látható tehát, hogy már a régebbi korokban is milyen jelentős volt a szöveg érthetőségére, a helyes prozodiára, a zenei megjelenítésre való törekvés. Szükséges volt, hogy ez a zeneszerzői szemlélet kialakuljon és aztán tovább éljen, de éles határvonalat sehol sem lehet vonni, ez a szövegközpontú felfogás pedig nem azt jelenti, hogy mindenképp a textusnak kell elsődlegesnek lennie, csupán meg kell tartani a megfelelő egyensúlyt szöveg és zene között. Néha a szöveg, néha a zene kerül előtérbe, viszont kardinális esetekben (érthetőség, szöveg természetes lejtése, kiemelés, hangsúlyozás) mérlegelni kell e két összetevő viszonyát.

2.3. Prozódia

Kempelen Farkas 1791-ben így definiálta a beszéd fogalmát: *„a legtagabb értelmezés szerint a beszéd az a képesség, hogy érzéseinket és gondolatainkat másokkal jelek útján közöljük”* (Kempelen, 1989). Ezen közlés alatt a beszéd verbális aspektusát alkotó szegmentális (hangszerkezeti), illetve az azt kiegészítő szupraszegmentális (prozódiai) jegyek használata értendő. A legfontosabb szupraszegmentális jelenségek a hangmagasság, a beszéd dallama által jönnek létre, ezen kívül további fontos jegyek még a hangerő-hangsúly, a tempóbeli különbségek, a ritmus, a szünet, vagy például a hangszín (Crystal, 2003: 216. o). A prozódia antik görög eredetű szó, amely a *προσῳδός* 'proszodós' alakból származik – ez a kifejezés olyan énekekre vonatkozott, amelyet a szöveghez illő hangszeres kísérettel adtak elő („Προσῳδός”, 1935). Magának a *προσῳδία* 'proszódia' szónak a jelentése: a lírát kísérő ének, hozzáéneklés; illetve minden olyan eszköz, ami a nyelvi hangsúlyozáshoz hozzátartozik: úgymint a szótagok hangsúlya, a tagolás (levegővételek), aposztrofálás („Προσῳδία”, 1935). Mai értelemben vett pontos definíciója aszerint változik, hogy irodalmi vagy zenei értelemben beszélünk-e róla. Míg előbbi az irodalmi művek hangzásbeli formáját, illetve az időmértékes verselés ritmikáját vizsgálja; addig utóbbi a szöveg és a zene hangsúlyrendjének, ritmusának egymáshoz való helyes illeszkedését („Prozódia”, 1986). A jó prozódia kulcsa a helyes súlyok használata, ezek érdekében pedig különféle kiemelő eszközök léteznek, amelyeket egyrészt a zeneszerzőnek, másrészt az előadónak is figyelembe kell vennie. Zenei szempontból ilyen kiemelő eszközök: súly, hangmagasság, (idő)tartam, idegen hang, dinamika, hangszín,

regiszter, harmónia, festői elemek. Szövegi oldalról ügyelni kell annak felépítésére a legkisebb alkotóelemtől kezdve az egyre nagyobb egységek felé haladva: az egyes hangzókra, a szótagokra, a szavakra, a nyelvtani szólamokra (azon szócsoportokat jelenti, amelyeket egy főhangsúly von értelmezési egységbe), a mondatokra, majd pedig a szöveg egészére. Szükséges külön kiemelni a hangzókat, mivel ezek a beszélt nyelv fonetikai egységei. „*A magánhangzók (vokálisok) hordozzák a dallamot, a mássalhangzók inkább a ritmust szolgálgák.*” (Bárdos, 1976: 43. o). Magánhangzóink nem azonos módon viselkednek, hiszen képzési helyük sem egyezik meg. Vegyük példaként a dinamikát: az egyes vokálisok ugyanolyan erősségérzettel elindítva más-más hangerővel szólalnak meg, ezek jellegüktől fogva a lehangosabbtól kezdve csökkenő sorrendben a következők: Á, E, A, É, O, Ö, Ü, I, U. Mássalhangzóinkat tekintve azokra kell külön figyelmet fordítani, amelyek a szavak végén és szünet előtt állnak, mivel ezen konszonánsokat gyakran alig, vagy ki sem ejtik az énekesek. Példaként említve nézzük, milyen jelentésbeli különbségek lehetnek először a szóvégi mássalhangzókat kiejtve, majd azokat elhagyva: „*Föld, ó hű anyánk...*” / „*Föl, ó hű anyán...*” (Bárdos, 1976: 49. o). Éneklés során a beszédhez képest tehát még jobban kell ügyelni a textus összetevőire, hogy az megfelelően érthető legyen. Ezen eszközök vizsgálata a legfontosabb a szöveg és a zene kapcsolatának, a prozódiaának az elemzésében és értelmezésében egy adott vokális zeneműben (Bárdos, 1976).

Molnár Imre zenetudós, fonetikai kutató a következőket írta a zenei prozodiáról:

„*Mind a kötött hangmagasságon mozgó zenének dallama, mind a kötött hangszínen építkező beszédnek lejtése vonatkozásban van az idővel és erővel. Mindkettőnek van tehát méretezése és tempója, hangsúlyrendje és dinamikája, mindkettőn nyomon követhető az erő vagy időnyomatékok időfolyamatba ágyazott lüktetése – a ritmus. Minthogy az ének kötött magassága révén zene, de kötött hangszíne révén egyben beszéd is, mely lejtése helyett dallamot kapott, problémái sem egymagán a beszéden, sem egymagán a zenén keresztül nem érthetők meg, csakis mindkét ős figyelembevételével. Vizsgálunk kell tehát a dallam és szöveg viszonyát annál is inkább, mert az ének aszerint differenciálódik, hogy melyik ős génje öröklődött át jellegzetesebben az utódra, a logikai összefüggéseket hámba fogó szavaké-e vagy a szavakat hangulati légkörként körülölelő zenéé, amelynek hatása éppen ott kezdődik, ahol már a szavaké véget ért.*” (Szabó, 1973)

2.4. Beszéd és ének

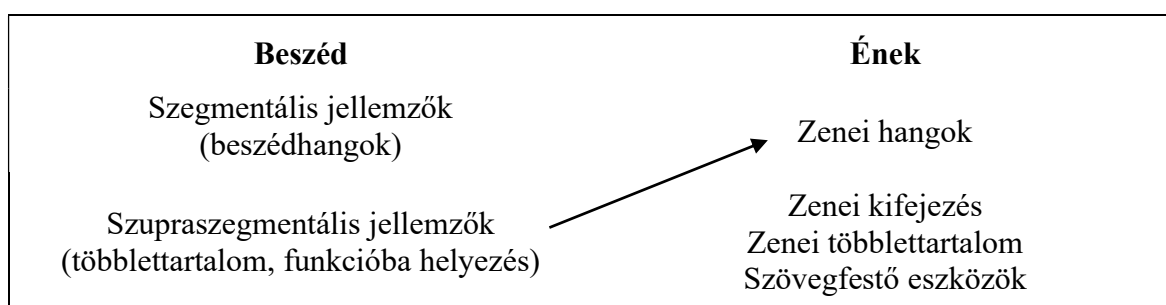
A továbbiakban vessük össze a beszéd nyelvtani, illetve az ének zenei értelemben vett prozódiaját. Alapként lefektethető, hogy a próza és az ének esetében is a szegmentális és szuprasegmentális jellemzők egyszerre jönnek létre, amelyek a fogadó félnél szintén egyszerre kerülnek feldolgozásra. A beszéd és így az énekelt beszéd alapjait jelentő szegmentális jellemzők tisztán meghatározható akusztikai információit a már nehezebben leírható prozódiai jellemzők tagolják, esetleg jelentéstöbblettel látják el, de mindenképpen segít a megfelelő közlési funkció alkalmazásához. A fonetika szemszögéből vizsgálva a szuprasegmentális jellemzők alapvetőbbnek számítanak a szegmentális jellemzőknél, hiszen képzési helyüket tekintve előbbi az artikulációs csatorna gége és a gége alatti, míg utóbbi nagyrészt a gége feletti részében jön létre (Honbolygó, 2009).

Mindenekelőtt elmondható, hogy a beszéd és a zene is önállóan képes ellátni saját funkcióját. A beszéd prozódiai jellemzői ugyanúgy megtalálhatók a zenében is, megszólaltatásukhoz pedig szövegre sincs szükség. Ha az énekelt, tehát szöveges zenét nézzük, az egyes jellemzők összemosódnak: például beszéd esetében alapvető szegmentális jegy a beszédhang, ennek zenei megfelelője a zenei hang, amely egyben a beszéd szuprasegmentális jegyei közé tartozik. A beszéd további prozódiai jellemzői hasonló funkciókat töltenek be a zenében, ezek például: hangerő, hangsúly, tempó, ritmus, szünet, hangszín. A zenei prozódia fogalma, vagyis a szöveg és a zene illeszkedése pontosabban kifejtve úgy értelmezendő, hogy a beszéd nyelvtani értelemben vett prozódiai jellemzői mennyire felelnek meg a zenei anyagnak, illetve a (szegmentális és szuprasegmentális elemeket tartalmazó) beszéd önmagában vett funkciója mennyire felel meg a zene által kifejezendő funkciónak.

Vokális zeneművek prozódiaját a szöveg és a zene viszonya határozza meg. Lakner Tamás (2015: 44. o) szerint „*a vers és a dallam egységének, a jó prozódianak első elve a szavak beszélt ritmusának lehetséges követése*”. Eszerint azon alapszik egy vokális mű prozódiajának helyessége, hogy az énekelt zenei anyag mennyire veszi figyelembe a textus nyelvének sajátosságait, a szavak beszédszerű hangsúlyait és ritmikáját. Ezen megállapítás a beszédszerű éneklést tartja szem előtt, tehát fontossági sorrendben első helyre a beszélt szöveget teszi. Fontos megjegyezni, hogy egy vokális mű szövegére nem csupán a szegmentális jellemzők által leírható anyagként kell tekinteni, hanem figyelembe kell venni a jól kifejező szuprasegmentális, illetve paralingvisztikai jegyeket is. Példaként említve ugyanazon szövegi anyag különböző hangsúlyokkal elmondva mást jelenthet, illetve

azonos textus más zenei anyaggal eltérő jelentést tartalmazhat. Éppen ezért jobban kifejezi a lényegét a „beszédszerű” kifejezés, mint a „szövegszerű” használata. Mindemellett megjelenhet a beszédszerűség háttérbe kerülése jó esetben azon ok miatt, hogy a zenei eszközök minél jobban megjelenítsék a tartalmat. Valójában egy vokális mű szövegi és zenei anyagának rugalmasan kell viszonyulnia egymáshoz – néhol az egyikre, néhol a másikra lehet nagyobb szükség, cél pedig a mondanivaló megfelelő eszközökkel való átadása. A prozódia egy zenemű esetében két szinten vizsgálható: egyrészt a zeneszerző által leírt anyagban, másrészt pedig az előadói interpretációban. Egy jó prozódiával megírt zeneművet könnyebb beszédszerűbben előadni, mint egy olyat, amely a szöveget és annak kifejező jellegzetességeit kevésbé veszi figyelembe – ez utóbbi esetében az előadónak nagyobb a feladata, viszont több lehetősége is lehet a formálásra.

A prozódiát vizsgálva el kell dönteni: hogyan tekintünk az énekre? Lehet olyan beszéd, amely kibővített szupraszegmentális jellemzőkkel rendelkezik, de lehet a külön-külön önmagukban is létező beszéd és zene keresztszeme. Éles választóvonal e két nézőpont között sincs, viszont az előbbinél mindenképpen a beszédszerűség kerül előtérbe. Ha az imént említett két opciót egybe vesszük, akkor az ének zenei beszédként kezelendő, ebből kiindulva pedig a beszéd korábban már többször említett két összetevője az énekre is megfeleltethető: így például a beszéd szegmentális jellemzője, a beszédhang az énekben a zenei hangnak felel meg, ám ez kapcsolatban áll a beszéd szupraszegmentális jellemzőivel is. A beszéd prozódiai jellemzői az ének esetében pedig a zenei kifejezéssel, zenei többlettartalommal, szövegfestő eszközökkel állíthatók párba.



2. ábra
Beszéd – Ének

Mindent összevetve elmondható, hogy egy vokális mű esetében a kifejezés érdekében néha a szöveg, néha pedig a zene kerül előtérbe, viszont fontos, hogy e két összetevő megfelelő egyensúlyára törekedjünk.

3. Játék a ritmusokkal, szavakkal

A teljes kórusműelemzéseket bevezetve jó néhány példával illusztrálva következzenek egy fejezet Weöres Sándor verseiben fellelhető azon jellegzetességekről, mint a ritmikai játékok és a hangutánzó szavak. Ezen vizsgálati szempontok természetesen az ezt követő fejezetekben is megjelennek.

3.1. Ritmikai játékok

„Az énekstílus a nyelvből születik, de hat a hangszerstílusra is. Nem véletlen, hogy a ritmus azoknál a népeknél jelentkezik különös erővel, akár a produktív, akár a reprodukív művészetben, akik nyelvükben is éles ritmuskülönbségekkel élnek, mint az olasz, francia, magyar.”

(Kodály, 1984: 40. o)

Weöres számos költeményében találhatók ritmikai játékok. Ez a fajta verselés bár csökkenti a nyelv jelentésfunkcióját, viszont növeli annak közvetlenségét – emiatt is annyira népszerűek, s a gyermekeket is könnyen megragadják. Gergely Ágnes 1973-as interjújában Weöres úgy nyilatkozott, hogy ő nem kifejezetten gyermekeknek írta később gyermekversként kategorizált műveit. Hogyan kaptak mégis ilyen besorolást?

„Minden vers utólag gyerekverssé nyilvánítható, ami nem elvont, nem komplikált, dallamos, ritmikus, a hangzásával, a dinamikájával hat. Ami csak egyszerű életdarabkát tartalmaz. [...] Szerintem a gyerekvers az, ami közvetlenül, szavakkal nem oktat, hanem olyan hangulatot, dallamot, élet- vagy természetdarabkát próbál adni, ami a gyerek – és a felnőtt – lelkét gazdagabbá, finomabbá teszi.” (Weöres, 1993: 225. o)

A szavakkal való játék, de már csak maga a játék nem csak a gyermekeknek szól, hanem ugyanúgy bárki másnak is, legyen fiatalabb vagy idősebb. Tény, hogy a költészetben létezik a gyermekvers kategória, de inkább úgy lehetne definiálni, hogy „gyermekek számára is alkalmas”. Ezek a versek ritmikusak, játékosak – a játék pedig az emberek egyik alapvető tevékenysége. Johan Huizinga, a hollandiai Leideni Egyetem professzora tanulmányában a játék kultúrában betöltött szerepéről ír, melynek címe a játék evolúciós fejlődésben meghatározott fontosságát sejteti: *Homo ludens*, vagyis játékos ember. Az ember játszik, és a játék az élet fontos része (Huizinga, 1949). Nem véletlen, hogy a *játék* kifejezés többféle

jelentése mellett a művészi alakításra, ábrázolásra, előadásra, műre is vonatkozik („Játék”, 2016).

A ritmika kifejezés hallatán az embernek manapság először talán a zeneiség jut eszébe, s a ritmikus versekre is mondhatjuk: „mintha zenélnének”. Míg a zenében a ritmus szabadon alakítható, addig a versben ez jóval kötöttebb, hiszen itt adott formulák, a nyelv szerint meghatározott hangsúlyrenddel és időmértékkel bíró szavak az építőkövek, s a költők számára az előbb említett szabad alakítás egy efölötti szinten kezdődik. Mondhatnánk, hogy jó ritmikával bíró versre könnyebb zenét írni, mert viszi előre a dallamot; mindazáltal egyfajta kötöttség is, mivel ilyen esetben a szövegszerűség figyelembevételével a zene ritmikája nagyjából már adott. Az egy másik tényező, hogy a zeneszerző milyen mértékben kívánja felhasználni a ritmikában, játékban rejlő lehetőségeket, és hogyan jeleníti meg azokat művében. Léteznek sémák, általános alkalmazási módok, amelyekkel a szövegi ritmust, ütemezést kiegyenlítik a dallam alakítása céljából, ez leginkább a táncos karakterű művekre igaz, hiszen ott az egyenletes lüktetés a legfontosabb. Tehát a ritmikussághoz szorosan kapcsolódnak a táncos karakterek, így nem csoda, hogy Weöresnél is számos példa található rá – gondoljunk a már csak címével is sokat mondó *10 tánc-ritmus* ciklusra, de ide tartoznak a *Magyar etűdökben* és a *Rongyszőnyegben* található költemények is.

3.1.1. Karai József: *Ugrótánc*

Karai József *Ugrótánc* című kórusművének szövegi alapja Weöres *Magyar etűdök* – *Száz kis énekszöveg* című gyűjteményének 27. verse: „*Ugrótáncot jókedvemből...*”. Az opus eredetileg gyermekkarra és zongorára íródott, majd később a szerző – feltehetően népszerűsége miatt – készített belőle letétet vegyes karra és zongorára is. A darab jó példa arra, hogyan alakul át egy időmértékét tekintve szabálytalan vers egyenletes, feszes táncritmusú kórusművé. Bár a vers egy-egy versszaka nyolc soros, zeneileg négy sorra osztható. Ha a szöveget vizsgáljuk, az egyes sorok szótaghosszúságai gyakran nem egyeznek meg, sőt még az alkalmazandó ütemmutató sem, hiszen a kezdősorból kiindulva, a páros lüktetésen kívül páratlan, de még aszimmetrikus ütemek is megjelennek. A szövegszerűség megtartásával – táncdallam révén – a zenei ritmikát korrigálni kell; így jelennek meg például a sorok végén hosszabb hangok és szünetek, hogy a lüktetésből ne essen ki a mű. Ahogyan az a magyar népdalokban is jellegzetes, hogy egy négysoros dallamban a harmadik sor kontrasztál a többivel, ez itt sincs másképp. Szótagszámban megegyezik (ami 14 szótag, úgy, ahogy egyébként az összes többi sorban is),

11 *mp* *cresc.*



Így tedd rá, úgy tedd rá, Ro - zi - ka, Te - ri - ke, Mar - csa,

Karai – Weöres: *Ugrótánc* (11–12. ütem)

Weöres Sándor költészetében a népies ihletettség is megtalálható, erre példa a *Sej-haj, folyóba...* kezdetű verse (*Magyar etűdök 61.*), amelyre Karai József *Táncnóta* című egynemű karát komponálta – ennek zenéje a szöveghez kapcsolódva szintén népies hangvételű. A darabban gyakorlatilag egy friss csárdás hallható, amelyben a dallamot ritmikus („la-la-la...” szövegű) zenei anyag kíséri (2. kottapélda).

Allegro con brio ♩ = 192

I.

mf

Sej - haj, fo - lyó - ba, sok a hal va - ló - ba,

II.

leggiero mp

La la

III.

mp

La la

Karai – Weöres: *Táncnóta* (1–3. ütem)

3.1.3. Láng István: *Hajnali dal és körtánc*

Láng István *Hajnali dal és körtánc* című egynemű kari művében két Weöres-vers és az általuk hozott két, egymással kontrasztban álló karakter található. Előbbi a *Hajnal* című költeményére készült, utóbbi a *Magyar etűdök* 4. és 9. darabjára, ezek a jól ismert „Fut, robog a kicsi kocs...” és „Csipp, csepp, egy csepp, öt csepp...” kezdetűek, illetve *Csupa fehér* című versére. Az első tétel hajnali ébredését követően egy mozgalmas, ritmikus körtáncban találhatjuk magunkat, amely nem csak egy tánc típusra, hanem a rondóformára is utal. Itt a „Fut, robog...” kezdetű vers a főtéma, a „Csipp, csepp...” és a „Reggel süt a pék...” kezdetűek pedig az epizódok. A rondóformát zeneileg nézve a főtéma első elhangzása előtt található egy rövid bevezető, a főtéma másodszorra ugyanúgy elhangzik, harmadszor pedig variálva, végén egy rövid codettával. A „Fut, robog...” szövege önmagában is kifejező: a mássalhangzók által létrejött pergő ritmika a folyamatos mozgást érzékelteti. Az 5/8-os „din, don, diridongó” szövegrész a „kicsi kocs” nem egyenletes haladására utal, illetve az egyenletlen, rögös utat szimbolizálja. A zeneszerző ezzel többletet ad a műhöz, zeneileg is izgalmassá teszi azáltal, hogy kizökkenti a lüktetést a szimmetrikus és aszimmetrikus ütemek váltakozásával (3. kottapélda).

6 *f* Fut, ro - bog a ki - csi ko - csi, raj - ta ül a Ha - ra - go - si, *mf* din, don, di - ri - don - gó,
f Don - - (n), din, don - - (n), din, *mf* din, don, di - ri - don - gó,
11 *f* din, don, di - ri - don - gó, Ha ki - bo - rul az a ko - csi, le - rö - pül a
f din, don, di - ri - don - gó, Din, don, di - ri - don, din, don,
15 *mf* Ha - ra - go - si, din, don, di - ri - don - gó, din, don, di - ri - don - gó.
mf di - ri - don, din, don, di - ri - don - gó, din, don, di - ri - don - gó.

3. kottapélda

Láng – Weöres: *Hajnali dal és körtánc* – II. Körtánc (6–17. ütem)

3.1.4. Nógrádi Péter: *Rumba*

Nógrádi Péter *Rumba* című kórusműve Weöres Sándor *10 tánc-ritmus* ciklusának azonos című versére íródott. A táncos karakter már magában a versképben is fellelhető: látszik, hogy a sorok nem egységesen balra igazítottak, hanem az 1–2., majd a 4–5., stb. sorok esetében behúzás található. Ez az írásmód a rumba tánc sajátosságaira vezethető vissza, ugyanis maga a tánc nem egyre, hanem kettőre indul, így a szöveg is vizuálisan eltolva kezdődik. Nógrádi megvalósítja zenéjében a költő elképzeléseit, ennek megfelelően a zenét nem ütemszúlyos, hanem súlytalan helyen indítja. Mivel táncról van szó, kiemelten fontos a ritmikuság, s ezt nagymértékben elősegítik az egyes szavakon belüli ritmikai elválasztások (4. kottapélda).

*„Ha jön a bika
ha jön a bika
ha jön a bikák legnagyobbika
nevet a Rika
nevet a Rika
nevet a kicsi Sárika
Meg kell értetni a Sárikával
hogy jó lesz vigyázni a bikával
ha jön a bika
ha jön a bika
ha jön a bikák legnagyobbika.”*

Più vivo $\text{♩} = 60$

Ha jön a bi - ka, ha jön a bi - ka, ha jön a bi - kák leg - na - gyobb - bi - ka, ha
Ha jön a bi - ka, ha jön a bi - ka, ha jön a bi - kák leg - na - gyobb - bi - ka, ha jön a
Ha

4. kottapélda
Nógrádi – Weöres: *Rumba* (1–4. ütem)

3.1.5. Nógrádi Péter: *Blues*

Nógrádi *Blues* című kórusművének szövege önmagában az előzővel ellentétben nem hordoz táncos karaktert, azt a zene teszi hozzá. A költemény eredeti címe sem ez, hanem a *Rongyszőnyeg I.* című ciklus 78. verse: *Borjú a réten.* A kórusmű nem egyből Weöres szövegével kezdődik, hanem egy jellegzetes hangutánzó szavakat felhasználó ritmikus bevezetővel. A vers az ötödik ütemben kezdődik a tenor és a basszus egyesített szólamában, amely fölé a szoprán és az alt szólam tovább viszi a már megismert „*saba-daba, papa-duba*” szöveget improvizatív hatású zenei motívumokkal (5. kottapélda), mindez a 18. ütem végéig tart. Ezt követően az eddigi „lopakodva” utasítás után (azonos metrumszámmal) „giusto” található, ahol a vers szövegét már a szoprán és az alt szólam is énekli egészen a darab végéig.

4

pa - pa - du - ba, sa - ba - da - ba, pa - - pa - pa - du - ba, sa - ba -

pa - pa - du - ba, sa - ba - da - ba, pa - pa - - pa - pa - du - ba,

mf *f*
ossia
Bor - - jú, bor - - jú a ré - ten,
mf *f*
Bor - - - - - jó a ré - ten,

5. kottapélda
Nógrádi – Weöres: *Blues* (4–7. ütem)

3.1.6. Csemiczky Miklós: *Három vegyeskar „Béka-dalok” – I., III.*

Csemiczky Miklós *Három vegyeskar „Béka-dalok”* című művét Weöres Sándor *Rongyszőnyeg* ciklusának 33., 58. és 69. versére írta. Az első tétel szövegében lévő lassú mozgás („*A kő-béka lassan ment*”) a zenében egyenletes ritmikussággal, súlyos hangokkal jelenik meg (először ***pp***, majd később decrescendáló ***f*** dinamikával), erre utal az előadói utasítás is: *grave* (6. kottapélda).

Grave *pp misterioso*

S. *pp misterioso*

A. *pp misterioso*

B. *pp misterioso*

A kő - bé - ka las - san ment. Kő -

A kő - bé - ka las - san ment. Kő - bé - ka las - san

6. kottapélda

Csemiczky – Weöres: *Három vegyeskar „Béka-dalok” – I.* (1–7. ütem)

A kezdeti kép sejtelmes hangulatát a vele kontrasztban álló, 14–17. ütemig tartó rész oldja fel, ahol a dinamika *pp*-ről *f*-ra vált, a lüktetés pedig 4/4-ről 6/4-re. Bár ez az ütemmutató-váltás sajátos – mivel a szöveg ezt önmagában nem indokolná –, viszont jelzi a tartalmi és a formai kontrasztot is: a szöveg itt lép ki a monotonitásból, valamint a vers 3–4. sora 8-8 szótagossá válik az ismétlődő 7 szótagos sorok mellett. Ebben a négy taktusban izgalmasan váltakozik az ütemek belső felosztása: a 14. és a 16. taktus már csak a 6/4-es ütemmutató miatt is, de a szöveg szerint is 3+3-as felosztású, viszont a 15. és a 17. ütemek a szöveg és a leírt ritmika alapján 2+2+2-esek (7. kottapélda). A 18. ütemben visszatér az első rész anyaga, amely az iménti felfokozottságból fokozatosan nyugszik meg.

14 *f*

S. *f*

A. *f*

B. *f*

Ki - tép - ték az éj - fél szó - rét, le - nyúz - ták a haj - nal bó - rét.

Ki - tép - ték az éj - fél szó - rét, le - nyúz - ták a haj - nal bó - rét.

Ki - tép - ték az éj - fél szó - rét, le - nyúz - ták a haj - nal bó - rét.

7. kottapélda

Csemiczky – Weöres: *Három vegyeskar „Béka-dalok” – I.* (14–17. ütem)

A harmadik tétel a nádas nyugalmit festi meg, amelyből a kihallatszó dallamok sokaságát a 63–68. ütemig tartó kánonszerű rész jeleníti meg, amint sorra lépnek be a szólamok (8. kottapélda). A szoprán és az alt hangokban kvintkánont énekel, ám az alt annak vége felé rövidebb szüneteket tartva sűríti a hangokat; a basszus egyszerű kánont

énekel a szopránnal, itt az első három ütem teljesen megegyezik, utána van némi változás a lezárás miatt.

Con moto, ma calmato *mp*

S. Nád a - lól és gőz a - lól, _____

A. gőz a - lól, _____ gőz a - lól, _____ gőz a - lól, _____

B. Nád a - lól, _____ nád a - lól, _____ nád a - lól, _____

8. kottapélda

Csemiczky – Weöres: *Három vegyeskar „Béka-dalok” – III.* (63–68. [1–6.] ütem)

Ung király a 69. ütemben tűnik fel, majd egy rövid bevezető után megjelenik az ő éneke is a 78. ütemben, amely egy mondóka-szerű kedves, ritmikus dallam (9. kottapélda).

Poco più mosso e leggiero
(mondóka-szerűen)

78 *mp* *mf*

S. Hall - ja kinn a sí - ma rét Ung ki - rály - nak é - ne - két és nó -

A. Hall - ja kinn a sí - ma rét Ung ki -

B. Hall - ja kinn a sí - ma rét Ung ki - rály - nak é - ne -

83 *mf*

S. - tá - ra haj - la - doz lep - ke és fű - szál;

A. - rály - nak é - ne - két és nó - tá - ra haj - la -

B. - két és nó - tá - ra haj - la - doz lep - ke és

9. kottapélda

Csemiczky – Weöres: *Három vegyeskar „Béka-dalok” – III.* (78–88. ütem)

Itt a három szólam közül a szoprán és a basszus szintén kánonban énekel, mintha visszhangzana a nádi ének. Az első pár ütem teljesen megegyezik, ám a szoprán 81. ütemét a basszus a 82–83. ütemekben dupla ritmusértékűre augmentálja. Ezt követően két ütemes eltolással szól a kánon, majd az előbbi augmentációt a basszus a 88–89. ütemekben hozza

be, ahol sűrített ritmikával énekli a szoprán 86–88. ütemes zenei anyagát. Ezután variálva visszatér a tétel elejének nyugodt hangulata.

Ezen tétel szövegének előzménye megtalálható Kodály Zoltán *Kis emberek dalai* című gyűjteményének 14. darabjában, amelyet Weöres Sándor és felesége, Károlyi Amy közösen írtak a zeneszerző dallamára (10. kottapélda).

1. Ná a - lól és köd a - lól, ví - zi vár - ból nó - ta szól.
2. Hall - jad, hall - jad bé - ka - nép, hosz - szú - lá - bó gő - nya lép.

5
Hall - ja kinn a si - ma rét bé - ka - ki - rály é - ne - két.
A - mint hal - lod a ne - szét, huss te, fuss te, bé - ka - nép!

10. kottapélda

Csemiczky – Weöres: *Három vegyeskar „Béka-dalok” – III.* (78–88. ütem)

3.1.7. Ligeti György: *Magyar Etüdök*¹ – I. *Spiegelkanon*

Ligeti György *Magyar Etüdök* című kórusművének első tételében (*Spiegelkanon* – Moderato meccanico) Weöres Sándor *Magyar etüdök*-ciklusának 9. versét használja fel, amelyben már bonyolultabb, összetett ritmikai megoldások találhatók. A hangfestő szöveg, valamint az ugyanilyen jellegű, egyenletes „meccanico” zenei anyag a jégcsap csöpögését és olvadását jeleníti meg a női és férfi szólamok között proporciós formában létrejövő tükörkánonban. Az első kórus lüktetése a második kórushoz képest triolaszerűen alakul az egy időben, azonos tempón belüli 6/4-es és 2/2-es ütemekkel; s a ritmikai világ attól lesz kifejezetten izgalmas, hogy az első kórus azonos (hangokra és szünetekre egyaránt vonatkozó) ritmikai értékekkel imitálja a második kórust. Ezen kívül a mű 2×6 szólamával számos variációs lehetőséget biztosít még a kánonban (Antal, 2008: 93–96. o). Amíg a jégcsap csöpögését a rövid szótagú szavakkal a rövid hangok (11. kottapélda), addig az olvadást a hosszú szótagú és egyre jobban elnyúló hosszú hangok jelenítik meg (12. kottapélda). Ahogy a szöveg versalakjában vizuálisan is megjelenik az elolvadt jégcsap tócsaszerű képe az egyre hosszabb sorokkal, úgy ennek a tételnek a végére is már csak az „elolvadt” hosszú hangok maradnak.

¹ A forrásként felhasznált kottakiadásban *Magyar Etüdök* (sic!) cím szerepel.

$\text{♩} = \text{♩} = 64$ Moderato meccanico

Chor I

Sopran 1

Sopran 2

Alt *p*
Csipp, csepp,

Tenor 1

Tenor 2

Bass

Chor II

Sopran 1

Sopran 2

Alt *p*
Csipp, csepp, egy csepp,

Tenor 1

Tenor 2

Bass

11. kottapélda

Ligeti – Weöres: *Magyar Etüdök – I. Spiegelkanon* (1–4. ütem)

45 *morendo al niente*

Chor I

S. 1

S. 2

A.

T. 1

T. 2 *poco a poco bocca chiusa,*

B. *a víz, ol - - vad a jég - -*

Chor II

S. 1

S. 2

A.

T. 1

T. 2 *poco a poco bocca chiusa,*

B. *sempre mf ol - - - vad a jég - - - csa... pppp ten.*

12. kottapélda

Ligeti – Weöres: *Magyar Etüdök – I. Spiegelkanon* (45–48. ütem)

3.2. Hangutánzó szavak

A költészetben bizonyos magán- és mássalhangzók használata által gyakran találkozhatunk cselekvések, történések, zörejek hanggi megjelenítésével, s erre a kifejezési módra rendkívül alkalmasak a mondatcsoportjába tartozó hangutánzó és egyéb indulatszavak (Crystal, 2003: 99. o). A fonetika szerint a nyelv legkisebb olyan egysége, amely saját alakkal és jelentéssel bír, az a morféma. Már akár az egy, vagy néhány fonémából (a beszédhangokat jelentő legkisebb nyelvi egység) álló bizonyos hangutánzó szavak fontos kifejezőeszközként jelennek meg, amelyek tulajdonságok, történések, helyzetek nyelvi szimbolizálására használatosak. Ez a jelenség a hangszimbolika, ahol a szó hangalakja és jelentéstartalma között szoros kapcsolat áll fenn (Crystal, 2003: 222. o). Hangutánzó szavak a költészetben és a vokális zenében egyaránt gyakran előfordulnak, amelyek az adott történetbe, állapotba, helyzetbe való belehelyezkedést segítik elő. A hétköznapi beszéddel ellentétben a költészetben és a zenében sokkal jellemzőbb a hangutánzó szavak különböző hangszíneken, más beszéd- és énektechnikával való megjelenítése, hiszen a cél nem csak a szöveg közlése, hanem tartalmának művészi kifejezése is.

3.2.1. Csemiczky Miklós: *Három vegyeskar „Béka-dalok” – II.*

Csemiczky Miklós előbb említett *Három vegyeskar „Béka-dalok”* című művének második tételében három fő tényező található meg: valaki, aki felteszi a kérdést: „Béka, béka, kiknek esik az eső?”, ezzel együtt a staccato hangok által megjelenik az eső képe is, majd a páros lüktetésű ütemek mellett a békák monoton, repetitív brekegését imitáló válasza, amely a továbbiakban mindig 3/8-os ütemezéssel hallható. Ez a brekegő hangzás Weöres verséből ered, ahol az „uraknak” szót „uraknak” írja, ezzel pedig a műben lévő három egyenletes nyolcad hang megfelelő ritmikussággal szólaltatható meg (13. kottapélda).

Allegretto, leggiero
mf
S. Bé - ka, bé - ka, kik - nek e - sik az e - só?
mf
A. Bé - ka, bé - ka, kik - nek e - sik az e - só?
mp
B. Ur - rak - nak, ur - rak - nak, ur - rak - nak...

13. kottapélda

Csemiczky – Weöres: *Három vegyeskar „Béka-dalok” – II.* (29–34. [1–6.] ütem)

3.2.2. Decsényi János: *Két kis kórusmű – Altatódal*

Decsényi János *Két kis kórusmű* című művének első, *Altatódal* tételében gyermek- és dajkaszavak hallhatók – ez Weöres Sándor versében (*Rongyszőnyeg I. 47.*) a következő:

„Csíjja, csicsíjja, rózsza,
Csicsíjja, mályva!”

A kórusmű szövegének írásmódja eltér az eredeti verstől, amely így hangzik:

„Csija csicsija rózsza,
csicsija mályva!”

A szöveg írásmódja segít a zenét nyugodttá tenni a tartalomhoz, hangulathoz kapcsolódva a több „j” betű elhagyásával. A hosszú „i” betűk mellőzése szintén ezt a célt szolgálja: míg az ütem egyen kezdődő „Csíja” szónál nem lenne gond, addig a „csicsíjja”-nál könnyen túlzott hangsúlyt kaphatna a második szótag, pedig itt nem az eltolt ritmikára van szükség. Attól függetlenül, hogy ennél a második szónál nem hosszú ékezet szerepel, annak érzete a szinkópa középső, negyedhangjának hossza miatt így is jelen van (14. kottapélda).

6 *P*
S.
Ms.
A.
Csi - ja csi - csi - ja ró - zsa, csi - csi - ja mály -
Z.
12 *mf* unis. (div. a 2)
S.
Ms.
A.
- va! Hold - lep - te ú - ton csil - lag - lep - te
Z.
17
S.
Ms.
A.
ú - ton két ku - tya kul - log, kö - ves szé - les ú - ton,
Z.

14. kottapélda

Decsényi – Weöres: *Két kis kórusmű – Altatódal* (6–21. ütem)

3.2.3. Karai József: *Altatódal*

Decsényi művét Karai József azonos című gyermekkarával összehasonlítva feltűnik, hogy mennyire meghatározó bennük a szöveg és annak lejtése. Sok szó, kifejezés esetében Decsényi és Karai darabjában is ugyanazon ritmusképlet jelenik meg, holott ezek nem csak a textus időmértékén alapulnak (15–16. kottapélda).

S. Csíj - ja, csi - csíj - ja, ró - zsa, csi - csíj - ja, mály - va.

Ms. Csíj - ja, csíj - ja, ró - zsa, csi - csíj - ja mály - va.

A. csíj - ja, ró - zsa, mály -

15. kottapélda
Kurai – Weöres: *Altatódal* (6–9. ütem)

S. Hold - lep - te ú - ton, csil - lag - lep - te ú - ton, két ku - tya kul - log, kö - ves, szé - les ú - ton,

Ms. Hold - lep - te ú - ton, csil - lag - lep - te ú - ton, két ku - tya kul - log, kö - ves, szé - les ú - ton,

A. hold - ú - ton, csil - lag - ú - ton, két ku - tya kul - log, kö - ves, szé - les ú - ton,

16. kottapélda
Kurai – Weöres: *Altatódal* (12–15. ütem)

Érzékelhető, hogy a költemény önmagában is tartalmaz egy olyan lüktetést, amelyet a zeneszerzők előszeretettel fel is használnak kórusműveikben. Habár a két mű ritmikájában rendkívül sok a hasonlóság, az ütemi felosztásban nagy a különbség. Decsényi műve végig 2/4-ben halad, ám Karai esetében gyakran változnak az ütemmutatók: az első taktusokban a 6/4, a 4/4 és a 2/4 is megtalálható, később pedig a lüktetést még jobban kizökkenve megjelenik az 5/4, a 11/8 és a 7/8 is.

3.2.4. Decsényi János: *Két kis kórusmű – Pletykázó asszonyok*

Decsényi előbb említett *Két kis kórusmű* második, *Pletykázó asszonyok* című tételében (*Rongyszőnyeg III. 26.*) kétféle szövegi anyag váltakozik: a történet elbeszélése és a temérdek pletykát megjelenítő halandzsa beszéd. Előbbi ütemmutatója 8/8, míg utóbbi 7/8 – ezzel is jelezve az értelmes és értelmetlen beszédűtől való különbséget (Lakner, 2015: 55. o), de ez már önmagában a versben is megjelenik: az „értelmes” szövegű sorok nyolc szótagból állnak, a halandzsa sorok pedig hét szótagosak. A csacsogó beszéd ritmikailag nem csak a 7/8-os részekben jelenik meg (17. kottapélda); a zeneszerző kizökkentette a 8/8-os rész szövegét az eredeti lüktetéséből, hiszen Weöres Sándor versében csak a „Jár a nyelvük, mint a rokka” változat szerepel, ennek variációjaként és fokozásaként pedig a „Pereg a nyelvük, mint a rokka” is hallható, amelyben a „pereg” egy hangutánzó eredetű szó (Zaicz, 2021).

17. kottapélda

Decsényi – Weöres: *Két kis kórusmű – Pletykázó asszonyok* (1–8. ütem)

3.2.5. Ligeti György: *Pletykázó asszonyok*

A *Pletykázó asszonyok*at többek között még Ligeti György is megzenésítette egy négyszólamú kánon formájában, ahol a szüntelen és egyre hangosabb csacsogást a nyolcadértékű hangok folyamatos ritmikus zakatolása, valamint maga a kánon szerkezete jeleníti meg, amint a szólamok egy-egy ütemmel eltolva lépnek be (18. kottapélda).

Vivacissimo

1. **p** *cresc.* 2. 3.

Ju - li né - ni, Ka - ti né - ni le - tye - pe - tye - le - pe - tye, ül - dö - gél - nek a sa - rok - ba,

4. 1

jár a nyel - vük mint a rok - ka le - tye - pe - tye - le - pe - tye!

18. kottapélda

Ligeti – Weöres: *Pletykázó asszonyok* (1–6. ütem)

A beszéd **p**-ban hallható (akár egy állandó duruzsolás), ám a meglepődöttség egyre fokozottabban mutatkozik meg **f** dinamikával. A zeneszerző kánonjában kiegészítette a költő versét néhány kifejezéssel. (19. kottapélda). Amíg a történet elbeszélő része Weörestől származik, addig a szereplők párbeszéde Ligetitől – ez a kottában az idézőjeles textusokat jelenti, valamint a 18–21. ütemekben lévő, ismétlődő „Jajj!” indulatszót (20. kottapélda).

7 **p** **f**

“Hal - lot - ta, hogy le - tye - pe - tye?” “Ne mond - ja!”

9 **p** **f**

“Mit szól, le - tye - pe - tye, pe - tye - le - tye - pe - tye?” “Hal - lat - lan!”

19. kottapélda

Ligeti – Weöres: *Pletykázó asszonyok* (7–11. ütem)

18 **f** *dim.*

Jajj! Jajj! Jajj! Jajj! Le - tye - pe - tye - le - pe - tye, pe - tye - le - pe - tye.

20. kottapélda

Ligeti – Weöres: *Pletykázó asszonyok* (18–22. ütem)

3.2.6. Szalai Katalin: *Pletykázó asszonyok*

Szalai Katalin más módon nyúl Weöres költeményéhez. Nyolcszólamú kórusművében először megteremti a fecsegő környezetet a „letye-petye-lepetye” szövegrészt felhasználva, ám zeneileg konkrét hangmagasság jelzése nélkül – ez valójában inkább énekelt beszédnek nevezhető. Amíg a versben és az eddig bemutatott művekben a pletykázó asszonyok, vagyis Juli néni és Kati néni legelől, felsorolva jelennek meg, addig Szalai darabjában csak a hatodik ütem végétől tűnnek fel, viszont szimpla említés helyett őket nagy hangon megszólítva (21. kottapélda).

6

S. 1
le-pe-tye Le-tye-pe-tye-le-pe-tye Le-tye-pe-tye-le-pe-tye Le-tye-pe-tye-le-pe-tye

S. 2
le-pe-tye Le-tye-pe-tye-le-pe-tye Le-tye-pe-tye-le-pe-tye Le-tye-pe-tye-le-pe-tye

A. 1
Le-tye-pe-tye-le-pe-tye Le-tye-pe-tye-le-pe-tye Le-tye-pe-tye

A. 2
Le-tye-pe-tye-le-pe-tye Le-tye-pe-tye-le-pe-tye Le-tye-pe-tye

T. 1
Ju - li né - ni

mp

8

21. kottapélda

Szalai – Weöres: *Pletykázó asszonyok* (6–7. ütem)

A továbbiakban a férfikar meghatározott hangmagasságokon énekel (kitárgyalják a pletykázó asszonyokat: „üldögelnek a sarokban...”), ami mellett a szopránok és az altok hangmagasság nélküli beszéde, suttogása, fecsegése hallható. Itt, a kórusmű második felében a pletykálkodás gazdag tárháza a zeneszerző szövegi variálásával, a „letye-petye-lepetye” szöveg különböző magánhangzókkal való megszólaltatása által jelenik meg: ilyen a „látyá-pátyá-lápátyá”, vagy a „lityi-pityi-lipityi” (22. kottapélda).

32

la - tya - pa - tya la - pa - tya le - tye -

lu - pu - tyu li - tyi - pi - tyi li - pi - tyi lü - tyü - pü - tyü

lé - tyé - pé - tyé lé - pé tyé lu - tyu - pu - tyu lu - pu - tyu

lő - työ - pő - työ lő - pő - työ lá - tyá - pá - tyá lá - pá -

tye pe - tye pe - tye

le - tye le - pe tye - le

pe tye - le tye - le

22. kottapéllda

Szalai – Weöres: *Pletykázó asszonyok* (32–34. ütem)

A pletyka-effekt egyre erősödik, amint a női kar a 48. ütemben a beszéd után már elkezd énekelni, ahol a szólamok egy unisono b' hanggal lépnek be f dinamikával és hangsúlyos ritmizálással. Ez az 52. ütemben kezdődő $2 \times 7/16$ -os aszimmetrikus egységekre osztható $14/16$ ütemmutatójú taktusokban fokozódik (23. kottapéllda). A „letye-petye-lepetye” hétszótagú szövegrész kifejezetten meghatározó a ritmizálás tekintetében (hasonló megoldásként ld. Decsényi János korábban említett, azonos című kórusművét a $7/8$ -os ütemmutatóval).

52

le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-pe-tye

le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-pe-tye

le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-pe-tye

le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-tye-pe-tye le-pe-tye le-pe-tye

f le-pe-tye le-pe-tye le-pe-tye le-pe-tye

f le-pe-tye le-pe-tye le-pe-tye le-pe-tye

f le - tye - pe - tye le - pe - tye - pe

f le - tye - pe - tye le - pe - tye - pe

23. kottapélda

Szalai – Weöres: *Pletykázó asszonyok* (52–53. ütem)

A darab utolsó ütemeiben már szinte új szavak jönnek létre a szótagok felcserélésével, illetve a magánhangzók további variálásával: „lepe-tyepe”, „lötye-putya”, „latyi-pötye”, „lepotyi”, „putyuli”, „litye-potya-lepütyi”. Ezek a szavak távolról, fél füllel hallva valódi jelentéstartalommal bíró kifejezésekkel alakulhatnak az ember fejében, s így előkerül a pletykafolyamat lényege. Ám egy ilyen diskurzusnak egyszer pontot kell tenni a végére, ezt a „feladatot” a basszus teszi meg: „petty”.

4. Kodály Zoltán

Weöres Sándor 15 éves korában ismerkedett meg személyesen Kodály Zoltánnal azon oknál fogva, hogy a zeneszerző engedélyt kért az ifjú költőtől – korábban a *Pesti Hírlap Vasárnapjára*-ban megjelent – *Öregek* című versére írt kórusművének előadására és a kotta kiadására. Ezt követően folyamatos kapcsolat alakult ki közöttük, amely egészen Kodály haláláig tartott, s ez idő alatt számos közös alkotás született. Ám a folyamatot tekintve nem csak olyan sorrendben, hogy Kodály egy már meglévő szövegre komponált volna, hanem fordítva is. Kodály több száz dallamot küldött Weöresnek, amelyekhez szöveget kért, és a költő, saját elmondása szerint ezekből nagyon sokat tanult, kiemelten például a ritmikát. Ilyen gyűjtemény a *Kis emberek dalai*, amelynek darabjait elkészültük után közösen is meghallgatták annak érdekében, hogy jobban megvizsgálják azok prozódiaját, és lássák, szükség esetén milyen változtatásokat tegyenek (Weöres & Károlyi, 1993).

Weöres és Kodály kapcsolatára tekinthetünk úgy, mint egy tökéletes „bolygóegyüttállásra”, a vers és a zene egymásban való létezésére, egymásra való hatására. Weöres maga állította, hogy számára minden versben ott rejtőzik a dallam, amelyeket nagyon jól megérzett. Szerinte a versek megzenésítése által az ember „*megpróbálja a bennük rejlő melódiákat napvilágra hozni*” (Szabolcsi, 1972: 26. o). Szabolcsi Bence (1972: 25. o) a következőt írja Kodályról:

„*nem volt még magyar zeneszerző, de a világ s az elmúlt évszázadok zeneszerzői között sem sok, aki akkora intuitív, ihlető és ihletett művészettel tudott volna életet, atmoszférát, lélegzetet és szívdobogást adni a költői szövegek minden rezdületének, minden szavának, minden hajlásának és lüktetésének, mint Kodály Zoltán*”.

Kodály két vegyes kari (*Öregek* – 1933; *Norvég leányok* – 1940) és egy egyenemű kari (*Békedal* – 1952) kórusművet írt Weöres-versre. A költő Moldován Domokos interjújában elmondta, hogy az *Öregek* és a *Norvég leányok* szövege a kórusművekben kissé megváltozott, Kodály néhol korrigált, de az *Öregekben* például ki is hagyta a befejező részt. Mindezen javításokkal Weöres teljes mértékben egyetértett, sőt jobbnak is találta a Kodály által javított változatokat, s emiatt a versek szövegi alakját is a korrekciók szerint véglegesítette (Weöres & Károlyi, 1993: 188–195. o).

4.1. Öregek

Az elmúlás művészi kifejezése számtalan módon megjelenhet mind a költészetben, mind pedig a zenében. Kodály egyik legismertebb kórusműve, az *Esti dal* is egyfajta elmúlásról szól, de témáját meglehetősen tágabban értelmezhetjük. Weöres Sándor *Öregek* című verse, illetve Kodály Zoltán azonos című kórusműve már jóval konkrétabb képet tár elénk: szövegében azt, ahogy egy 14–15 éves gyermek látja az időseket, zenéjében pedig azt, ahogy a zeneszerző felfedi a versben rejtőzködő dallamokat – itt megjegyzendő, hogy a komponálás idejében Kodály sem volt idős, hanem 51 évesként érett felnőtt. Kodály elmondása alapján az *Öregek*ben még nincs olyan vonás, amely jobban inspirálná a zenei kompozíciót, mint bármely más vers. Őt nem a formája, hanem annak tartalma ragadta meg (Kodály, 2007b).

A kórusmű elején maga a költő is megjelenik: az „*Oly árvák ők mind, az öregek*” szöveget Kodály egyedül a szoprán szólamnak adta mindenféle kíséret nélkül – úgy, ahogy a gyermek (a 15 éves Weöres Sándor) magas hangján rácsodálkozva megszólal. A 6/8-os ütemek között az „*(ablakból néha) elnézem őket*” szövegrésznél kivételesen egy 9/8-os taktus található, amellyel Kodály a szöveget megjelenítve kinyitja a teret (24. kottapélda).

♩ = 44
pp

Szoprán
Oly ár - vák ők mind, az ö - re - gék. Az ab - lak - ból né - ha el - né - zém ó - ket, hogy

Alt
Nézd,

Tenor
Né - zém ó - - - ket,

Basszus

24. kottapélda
Kodály – Weöres: *Öregek* (1–4. ütem)

Az „*üldögelek a napsugárban*” textus Weöres versében csak egyszer szerepel, ám Kodály kórusművében kétszer is. A darab egészét nézve megfogalmazható, hogy az idősek számára még a nap sem ugyanúgy süt, ezért az imént említett szöveg először *f* dinamikára crescendálva H-dúrban, majd másodszorra diminuendoval és poco sostenuto utasítással h-mollban, sőt egy még lassabb érzetet keltő elnyújtott dallammal hangzik el (25. kottapélda). Később, a mű 34–35. ütemében elhangzik egy erre való utalás: „*ideglenül néz a napsugár is*”.

12 *cresc.* *f* *dim.* *poco sost.* *p*

S. ül - dö - gél - nek a nap - su - gár - ban, hogy ül - dö - gél - nek a nap - su - gár - ban, vagy

A. *cresc.* *f* *dim.* *p*

A. ül - dö - - gél - nek nap - su - gár - ban, nap - su - gár - ban, vagy

T. *cresc.* *f* *dim.*

T. ül - dö - - gél - nek nap - su - gár - ban, nap - su - gár - ban,

B. *cresc.* *f* *dim.*

B. ül - nek a nap - - - - su - - gár - - - - - ban,

25. kottapélda
Kodály – Weöres: *Öregek* (12–17. ütem)

A darabban sokszor megtalálható az egyhangúság, a monotonitás: a tikkadt nyár szinte eseménytelen dallamát csak a napsugár zökkenti ki valamennyire, a téli esték magányát pedig az oda-vissza lépegető motívumok érzékeltetik. A jóízű alváshoz kapcsolódva jelenik meg az örök alvás víziója, amint a „*Nyújtott tenyérrel...*” szövegrész zenei anyagában kvintorgánus hallható (26. kottapélda).

22

S. Nyúj - tott te - nyér - rel temp - lom e - lőtt

A. Nyúj - tott te - nyér - rel temp - lom e - lőtt

T. a - lusz - nak.

B. a - lusz - nak.

26. kottapélda
Kodály – Weöres: *Öregek* (22–23. ütem)

„*És ha az uccán bottal bandukolnak*”: a nem egyenletes lépegetés már önmagában a szövegben is megjelenik főleg a „bandukolnak” hangfestő szó által. A zenében a szöveg ritmikája található meg azzal a többlettel, hogy Kodály a többszámot („bandukolnak”) a szólamok egymás után történő imitációs belépésével jelzi (27. kottapélda).

52 **Tempo I**
pp *cresc. poco a poco*

S. "É - let - kat - lan - ban ré - gi é - tek, é - let - sze - ké - rën ré - gi szal - ma,

A. *cresc. poco a poco*
 ré - gi é - tek,

T. **pp** *cresc. poco a poco*
 "É - let - kat - lan - ban ré - gi é - tek, é - let - sze - ké - rën ré - gi szal - ma,

B. *cresc. poco a poco*
 ré - gi é - tek,

29. kottapélda

Kodály – Weöres: *Öregek* (52–55. ütem)

A tetőpont a **ff**-val énekelt „*te már elégtél!*” szövegű részben jelenik meg, amelyet a szoprán és a tenor kezd el ugyanazon az „e” hangon, majd egy oktávval felugrik, ezt pedig az alt és a basszus szólam sűrű hangzással, osztott szólamokkal, „égető” tercrokon akkordkapcsolattal tölti ki: E-dúr → C-dúr; majd E-dúr → E-szűkített; ezt követően A-szeptim terc nélkül, amely aztán majd két irányba mehetne tovább: dúros vagy mollos hangzásba. Viszont mielőtt ez még kiderülne, egy súlyos, mellbevágó kifejezés hangzik el: „*mehetsz aludni...*”, amelyet Kodály rendkívül empatikusan kezel, s szinte elrejtve jelenik meg egyedül a basszus 1 szólamban (30. kottapélda).

60 **ff** *pp* **pp**

S. *ff* *pp*
 tē már e - lég - tél!" És

A. *ff* *pp*
 El - ég - tél, el - ég - tél.

T. *ff* *pp*
 tē már e - lég - tél!"

B. *ff* *pp* *p*
 El - ég - tél, el - ég - tél, mé - hetsz a - lud - ni..."

30. kottapélda

Kodály – Weöres: *Öregek* (60–64. ütem)

A letargikus hangulat ezután feloldódik a dallamban hallható „cisz” által, így egy A-dúros környezetbe kerül a darab: „*És néha, hogyha agg kezük játszik egy szőke gyermekfejen*” – viszont ebben a boldog képben mégis benne van az időskori fájdalom.

Ezt a szoprán „fáj” szóra énekelt g hangja jelzi, majd ez a fájdalom kiteljesedik: „*hogy e két kézre [...] senkinek sincsen szüksége többé*”. A rabságérzetet a keveset, csak kis- és nagyszekundokat mozgó dallam jeleníti meg, illetve a „*rabok ők már*” utolsó szótagján lévő fermata. Ezután egy fokozás hallható, amely egy kitörni vágyás ebből a rabságból – ennek tetőpontja a „*Hetven nehéz évtől leláncolva*” szövegű anyag, amely a 6/8-os környezetből kilépve 9/8-ra vált, s itt csak a felső három szólam énekel, mindegyik a magas regiszterben. Ez a kitörni vágyás lecsillapodik: „*várják egy jóságos kéz, rettenetes kéz, ellentmondást nem tűrő kéz parancsszavát*” – ahol az „*ellentmondást nem tűrő kéz*” szintén kilép a 6/8-ból, ám itt már nem csak 9/8-ra vált az ütemmutató, hanem az „*ellentmondást*” szó a szövegi tartalmat minél jobban kifejezve kvartolában jelenik meg (31. kottapélda).

92 *sf*

S. *sf* rét - te - ne - tés kéz, el - lent - mon - dást nem tű - ró kéz pa - rancs - sza - vát:...

A. *sf* rét - te - ne - tés kéz, el - lent - mon - dást nem tű - ró kéz pa - rancs - sza - vát:...

T. *sf* rét - te - ne - tés kéz, el - lent - mon - dást nem tű - ró kéz pa - rancs - sza - vát:...

B. *sf* rét - te - ne - tés kéz, el - lent - mon - dást nem tű - ró kéz pa - rancs - sza - vát:...

31. kottapélda

Kodály – Weöres: *Óregek* (92–94. ütem)

A mű végén hallható a csendesen, finoman érkező felszólítás: „*No, gyere tedd le*” – ez Weöres versében egyszer hangzik el, Kodálynál viszont ötször, amelyet a tenor és a basszus szólam visszhangszerűen ismételtet. Mivel nem tudni, mi van odaát, így minden elhangzás egy kicsit más: változatos akkordkapcsolatok, különböző szólambelépések. A halk, nagyrészt *p-pp* befejezés viszont tartogat még valamit: az utolsó három ütem *ff*-ig való fokozásával, és a mű e-mollos kezdéséhez képest a domináns H-dúron való zárásával (32. kottapélda) az ismeretlen útra való lépést – majd végül megjelenik a nyugalom a *ff*-ből *ppp*-ra való decrescendóval (Ungár, 2016).

103

S. *f* *ff* *ppp*
no, gye - re, tēdd lē!"

A. *f* *ff* *ppp*
no, gye - re, tēdd lē!"

T. *f* *ff* *ppp*
no, gye - re, tēdd lē!"

B. *f* *ff* *ppp*
no, gye - re, tēdd lē!"

32. kottapéllda
Kodály – Weöres: *Óregek* (103–105. ütem)

4.2. *Norvég leányok*

A kórusmű alapját képező Weöres-vers a költő 1935-ös norvégiai utazásának azon élményéből származik, amely során gyakran látott a ködben színes esőköpenyekben sétáló lányokat. Weöres, miután elkészült költeményével, el is küldte azt Kodálynak, akinek bár elsőre nem tetszett, de miután később megtalálta az írást fiókjában, elkezdte foglalkoztatni. Kodály némi korrekciót is végrehajtott a szövegen, s Weöres a versalakot is eszerint véglegesítette. Az 1940-ben készült darabnak jelentős a történelmi háttere is: Kodályt a norvég néppel való együttérzés sarkallhatta a kórusmű megírására, mivel a II. világháborúban Norvégia is kénytelen volt megadni magát Hitlernek – így lett *„a tiltakozás, az együttérzés kifejezése ez a mű: Kodály így akarja ébren tartani a leigázott népre való emlékezést”* (Tóth, 2017). Kodály a mű kapcsán ezt írta Weöresnek levelében:

„Kedves Sándor;

Papírrendezés közben véletlenül előkerült a Norvég leányok kézírata. Egy hirtelen támadt ötlettel meg is zenésült, vegyes karra. Mielőtt nyomtatni küldöm, megkérdem, nem tudnád-e hirtelen mással felcserélni a (színes csukják [sic!]) vibrálnak szót, érzésem szerint egy kissé kilóg az egységből. Kihagytam a „fatornyos haza” sort, mert nekem erdélyi és elég banális asszociációk tapadnak hozzá. Igyekeztem eltalálni az elmosódó strófás szerkezetet [...]

(Tüskés & Benkő, 1993: 35. o)

Weöres, Kodálynak írt válaszlevelében pedig ez olvasható:

„Kedves Mester!

Megpróbálkoztam a „Norvég lányok” javításával. [...] A „szitálnak” szóra nem találtam oly rímet (a „vibrálnak”, vagy „tarkállnak” helyébe), mely a „színes csukják”-kal [sic!], vagy „csuklyás lányok”-kal értelmi kapcsolatba hozható volna. Sajnos, úgy látszik a magyar nyelv itt nem nyújt többféle lehetőséget. Úgy látom, a megoldás csak olyképpen lehetséges, ha a „kikötőben, szürke ködben – színes csuklyák tarkállanak” sorokat más-értelműre cserélem, a vidék ábrázolását folytatom. [...] Esetleg még két javítás szükséges volna. A „hull a szürke sziklára, – hull a fehér faházra”, énekelve, alighanem „hullaszürke” – illetve „hullafehér”-nek hangzanék. Ezért talán jobb: „száll a szürke sziklára, – száll a fehér faházra.” – másik javítás: „Kökény-szemük”, ez banális kifejezés. Jobb lenne: „Kéklő szemük”. A javításokat bejegyeztem

a szövegbe, melyet mellékelten küldök. Kérném Mester szíves értesítését, hogy a változtatások megfelelnek-e [...].” (Bata & Nemeskéri, 1998: 24–25. o)

A darab első hallásra h-mollban indul. Az első ütemben egyedül az osztott alt szólam énekel, majd tartja több, mint öt ütemen keresztül a *h* és *d* hangokat a ködös időt imitálva. A szoprán és a tenor szólam a második ütemben lép be, és kánonban énekelve jeleníti meg a folyamatosan érkező szereplőket – ám itt már hallható, hogy nem h-mollban, hanem h-dórban van a zenei anyag a megjelenő *gisz* hang (*fi*) miatt (33. kottapélda).

Könnypedén lebegve ♩ = 94–96

Soprán *p*
A Bal - holm - i lë - á - nyok, lë - á - nyok mind csú - csos csuk - lyát vi - sel - nek.

Alt *pp*
Ah

Tenor *p*
A Bal - holm - i lë - á - nyok, lë - á - nyok mind csú - csos csuk - lyát vi - sel -

Basszus

33. kottapélda

Kodály – Weöres: *Norvég leányok* (1–5. ütem)

A 6. ütemben a szoprán a szöveget kirajzolva énekl: „*mindig mosolyognak*”, ám ez csak a látszat, mert „*sohase nevetnek*”. Ez az ellentét a szólamok hangkészletében megfigyelhető, amint meglehetősen gyorsan módosulnak bizonyos hangok. Így a 8. ütemben az alt *disz* és *eisz* hangja a basszusban azonnal *d*-re és *e*-re változik, majd a 9–10. ütemben a szoprán *gisz* hangja után (ami egyébként az első rész alaphangsorának fontos hangja) a basszusban *g* következik. A mű első része a 11. ütemben a domináns Fisz-dúrra zár, szinte nyitva hagyva egy kérdést: „mi ez az ellentmondás?” (34. kottapélda).

S. *cresc.* *mf* *dim.*
Min - dig mo - so - lyog - nak, de so - ha - sē ne - vet - nek, de so - ha - sē ne - vet - nek.

A. *cresc.* *mf* *dim.* *p*
— de so - ha - sē, de so - ha - sē ne - vet - nek, de so - ha - sē ne - vet - nek.

T. *mf* *dim.* *p*
- nek. de — so - ha - sē ne - vet - nek, ne - vet - nek.

B. *mf* *dim.* *p*
de so - ha - sē ne - vet - nek, de so - ha - sē ne - vet - nek.

34. kottapélda

Kodály – Weöres: *Norvég leányok* (6–11. ütem)

A 12. ütemtől egy természeti kép jelenik meg, ahol az alt a darab elejéhez hasonlóan jeleníti meg a köd után immár a puha párát. Itt már a h-moll akkord minden hangja elsőre hallható, viszont az alt a ködös *h-d* hangok helyett már *d-f*-et énekel (35. kottapélda).

35. kottapélda

Kodály – Weöres: *Norvég leányok* (12–14. ütem)

A továbbiakban a „hegyek közti zöldes-borzas kacskaringós tenger” a szólamok kacskaringós mozgása által elevenedik meg (36. kottapélda).

36. kottapélda

Kodály – Weöres: *Norvég leányok* (15–18. ütem)

A 19. ütemtől kezdődően az esőcseppeket a szólamok rövid hangjai izgalmas játékkal jelenítik meg. Ahogy az eső egyre nagyobb lesz, úgy fokozódik a zene is: eltűnnek a staccato-szerű hangok, nincs szünet köztük, sűrűbb a szólamvezetés, a zene **ppp** után **f**-ra crescendál (37. kottapélda).

37. kottapéllda

Kodály – Weöres: *Norvég leányok* (19–24. ütem)

Az említett crescendoval a 27. ütemben megérkezünk az első rész csúcspontjához: „*csillog-villog a leányok csuklyája*”. Ezt a rácsodálkozást Kodály nem csak a felfokozott zenei anyaggal jeleníti meg, hanem az azt követő general pauzával a 28. ütemben. Olyan ez, mint amikor az ember a látványtól meg sem tud szólalni (38. kottapéllda).

38. kottapéllda

Kodály – Weöres: *Norvég leányok* (25–28. ütem)

A 29. ütemtől a „halszagú szél” lassú és gyors mozgása is megjelenik a különböző szólamokban. Ez, mint egy állandó jelenség megmarad később is: a 34. ütemtől az alt bár új szövegi anyagot énekel, a szoprán a „száll” szövegű tartott *fisz*-szel, illetve a tenor

és a basszus szólam száll-motívumaival továbbra is megtartja az előző érzetet (39. kottapélda).

39. kottapélda

S. Száll - do - gál a hal - sza - gú szél, köny - nyű kö - dök szi - tál - nak, száll._____
A. Száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____
T. Száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____
B. Száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____
34. cresc. Ki - kő - tő - ben, szür - ke köd - ben szí - nés csuk - lyák vib - rál - nak._____
A. száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____
T. száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____
B. száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____, száll,_____

39. kottapélda

Kodály – Weöres: *Norvég leányok* (29–37. ütem)

A 38. ütemtől a szólamok úgy lépnek be egymás után, ahogy a „*Balholm-i leányok*” sétálnak egyre többen „*párosával, hármasával*”. A 41. ütemben a basszus belépésével az alsó három szólamban maga a séta hallható (40. kottapélda).

40. kottapélda

S. A Bal - holm - i lő - á - nyok, lő - á - nyok mind pá - ro - sá - val,_____
A. A Bal - holm - i lő - á - nyok mind pá - ro - sá - val,_____
T. A Bal - holm - i lő - á - nyok mind_____
B._____
40. dim. hár - ma - sá - val ka - ron - fog - va sé - tál - nak._____
A. dim. hár - ma - sá - val, pá - ro - sá - val, hár - ma - sá - val ka - ron - fog - va sé - tál,_____
T. dim. pá - ro - sá - val, pá - ro - sá - val, hár - ma - sá - val ka - ron - fog - va sé - tál,_____
B. mf dim. sé - tál - - - -

40. kottapélda

Kodály – Weöres: *Norvég leányok* (38–42. ütem)

Ezt követően szövegi kapcsolat található a „*mindig mosolyognak, de sohase nevetnek*”-kel: „*kéklő szemük mosolyogva rádereng a borúra*”, aztán egy pillanatra megjelenik maga a költő is, ő az idegen fiú, aki elviszi a lányok mosolyát emlékezetében „*a tengeren is túlra*”. Visszatér a már megismert „*esik eső*” rész, majd a mű eleje: „*A Balholm-i leányok...*” immár variálva. A kórusmű végén coda-ként még egyszer hallható az „*esik eső*” szöveg más zenei anyaggal, amely végül nem fokozódik, hanem lenyugszik *pp* zárással (41. kottapélda).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 69 and ends at measure 73. The second system starts at measure 74 and ends at measure 78. The lyrics are in Hungarian and include 'e - sik, e - sik, e - sik.' and 'Ah'. The score includes dynamic markings such as 'dim.' and 'pp dim.'.

41. kottapélda

Kodály – Weöres: *Norvég leányok* (69–73. ütem)

A hangkészletet vizsgálva itt fontos megemlíteni a megjelenő *disz* hangot. A 67. ütemben lévő lezárást követően h-moll lenne várható, ám egy kéttercű akkordként megszólal benne a *d* és a *disz* hang egyaránt – mintha egy harc lenne: ki is fog győzni, a moll vagy a dúr? A 71. ütemben látszólag dúrra zár a mű, ám a 72. ütemben az alt szólamban még kétszer is felhangzik a *d* hang. Ezután a záróakkord végül mégis H-dúr lesz. A 68. ütemtől kezdődő rész szövege nem szerepel az eredeti versben, az a 67. ütemben véget ér. Ez a zárás egyfajta feloldása annak a bánatos hangulatnak, ami a műben rejtőzik. Feltételezhető az is, hogy az eső, illetve a coda h-moll – H-dúr harca az országot sújtotta háborút jelképezi, s a H-dúr zárás az együttérzést szimbolizálja, mindemellett biztatás egy jobb jövő felé.

Érdekes módon Kodály mégis megtartott bizonyos szavakat, kifejezéseket az eredeti versalakból, amelyek változtatását kérte Weörestől. Bár ezek nem túl feltűnőek, de mégis szerepelnek a végleges kórusműben. Egyik ilyen a „száll a szürke sziklára, száll a fehér faházra” eredeti szövege a „hull” igével (a változtatás miéértje kettejük korábban idézett levelezésében olvasható). Ez az új textus a 23–24. ütemben található először a szopránban, majd az altban, viszont a basszusban „hull” szerepel – így ezzel Kodály meg is tartotta ezt

a szövegrészt meg nem is; de lényeg, hogy a szöveg nem „hullaszürke” és „hullafehér” szavaknak hallatszik (ld. 37. kottapélda). A 27. ütemben az alt és a tenor szólamban a „lányok” helyett megjelenik az eredeti „lányok” alak, amely a szoprán és a basszushoz hasonlóan lehetett volna négy nyolcadértékű hang is. Mivel ezesetben a két középső hang megegyezett volna, így a „lányok” szöveggel adta magát a szinkópás megoldás, amely egyébként jellemző ritmikája a 26–27. ütemeknek (ld. 38. kottapélda). A költemény középrészeiben olvasható „*(színös csuklyák) vibrálnak*” szó Kodály szerint kilóg az egységből, ezért megkérte Weörest ezen szónak a kicserélésére. Erre a költő nem talált megfelelő opciót, így az megmaradt a szövegben. Kodály erre egy olyan megoldást alkalmazott művében, amely által kissé elrejti ezt a számára idegennek tűnő szót: ez a szövegi anyag a 34–37. ütemekben egyedül az alt szólamban jelenik meg, körülötte a többi szólam a „száll”-motívumait énekli (ld. 39. kottapélda).

Pedig a vers tartalma alapján erre az állandó vidám előrehaladásra szükség van. Olyan ez, mint a tavaszi áradás: csak megy és megy, állandóan tör előre. Bárdos ezt a folytonos mozgást szem előtt tartva komponál. Nem állítja meg a zenét és a szöveget, összeköti a különböző hosszúságú sorokat, legtöbbször szünetet sem tart, emiatt pedig váltakozó ütemmutatók is megjelennek. Olyan ez, mint amikor megállás nélkül beszélünk élményeinkről – jelen esetben a „kivirult tájról”, mert milyen szép is az. Feltehető a kérdés: mi jegyezhető meg abból, ha sok információt mondunk gyorsan egymás után? Ha csak egyszer mondjuk, nem sok, viszont Bárdos művében sokszor ismételt: mintha annyi minden történe, olyan sok inger érne minket, hogy azt sem tudjuk, hová nézzünk, de ismétlődően többször elénk kerülnek ugyanazon képek (43. kottapélda).

12 *f* *poco marcato*

S. El - múlt már a vad tél, ki - vi - rul a táj, pá - rát haj - tó szel - lő, köny - nyen szállj!

A. El - múlt már a vad tél, ki - vi - rul a táj, pá - rát haj - tó szel - lő, köny - nyen szállj!

T. El - múlt már a vad tél, ki - vi - rul a táj, pá - rát haj - tó szel - lő, köny - nyen szállj!

B. El - múlt már a vad tél, ki - vi - rul a táj, pá - rát haj - tó szel - lő, köny - nyen szállj!

43. kottapélda

Bárdos – Weöres: *Elmúlt a tél* (12–19. ütem)

Szemléletes szövegfestő elem található a 70. ütemtől kezdődően: „Nyíló bimbó kelyhét feszegeti már”. Itt a zenei anyag a mű elején található fanfármotívumhoz hasonló dallammal indul, majd a tavaszi növények bimbózását, egyre fokozódó rügyfakadását az alt és a tenor szólam gyors, hirtelen belépéseivel, egymást kergetve jeleníti meg (44. kottapélda).

70 *p* *cresc.*

S. Nyí - ló bim - bó kely - hét...

A. fe - sze - ge - ti, fe - sze - ge - ti im - már,

T. fe - sze - ge - ti, fe - sze - ge - ti már,

44. kottapélda

Bárdos – Weöres: *Elmúlt a tél* (70–75. ütem)

A folyamatosan mozgó zenei anyaggal szemben megjelenik egy olyan karakter is, ami rácsodálkozva lelassul, kiemelve a következő képet: „*Felhőn pergő napfény, szállj!*”. Ez hallható a 45., a 84., a 133. taktustól, majd a 151. ütem felütését követően több variációban is egészen a darab végéig (45. kottapélda).

S. *pp*
 A. *pp*
 T. *pp*

fel - - - hön per - gő nap - fény, szállj, _____ szállj, _____

fel - - - hön per - gő nap - fény, szállj, _____ szállj, _____

fel - - - hön per - gő nap - fény, szállj, _____

45. kottapélda
 Bárdos – Weöres: *Elmúlt a tél* (84–92. ütem)

5.2. Bérc a rónán

Bárdos Lajos *Bérc a rónán* című egynemű kari kórusműve Weöres Sándor azon versére íródott, amellyel a költő 1952-ben köszöntötte Kodály Zoltánt, ezt pedig a költemény címe is jelzi: *Kodály Zoltán 70. születésnapjára 1952. (Köszöntő gyermekhangra)* (Weöres, 2003b: 63–64. o).

Ebben az esztendőben Kodály és Weöres már 24 éve ismerték egymást és jó barátságban is voltak, így nem meglepő a vers létrejötte. Weöres költeményét gyermekhangra képzelte el, s ez két okra enged következtetni. Egyrészt valószínű, hogy az írás alkalmával felidézte a Kodállal való első, fiatalkori találkozása emlékét (ekkor még csak 15 éves volt); másrészt pedig elképzelhető, hogy a költő kifejezetten gyermeki hangon akarta köszönteni a zeneszerzőt, aki számtalan művet komponált az ifjúság számára, továbbá megteremtette az igazi felszabadult, örömteli, sokszor játékos gyermekkar műfaját. Bárdos Lajos ezt a gyermeki hangot jeleníti meg az énekes apparátus megválasztásával, ami bár a szólamok ambitusa alapján nem gyermekkar, hanem női vagy férfi egynemű kar, de ezek közül is a női kar az, ami a hangi magassága által szimbolizálja az ifjúságot. Ebből a műből Bárdos egyébként több változatot is készített: egy kisebb, háromszólamú egyneműkari letétet *Csodát mesélek* címmel, amely már gyermekkarra is előadható, illetve egy vegyes kari átíratot *Kodály köszöntése* címmel. Jelen elemzésben maradok az eredeti darabnál, és az említett okok miatt a női kari szólamkiosztást használom, így: szoprán 1, szoprán 2, mezzoszoprán és alt.

A darab kezdetén az alt szólamban egy bevezető fanfár hallható, amely aztán a szoprán 1 és a szoprán 2-ben egy oktávval feljebb unisonóban megismétlődik – mindkét esetben szöveg nélkül egy „a” hangzóval. Ám ez a fanfár nem harsány, hanem először *p*, majd *mp* dinamikával jelenik meg. Ezzel kitárul a kép, kezdődik a történet, amelynek szövege a többi szólam tartott hangjai mellett a mezzoszopránban indul el immár erőteljes *f* dinamikával (46. kottapélda).

„Csodát mesélek, íme, halljátok,
A síkság helyén hegycsúcs néz rátok!”

Maestoso ♩ = 72

mp cresc.

mp cresc.

(colla IV. ad lib.)

f

p *mf*

A, _____

A, _____

Cso - dát me - sé - lek, í - me, hall - já - tok:

A, _____

a, _____

(Lehetőleg egy félhanggal magasabban!)

46. kottapélda

Bárdos – Weöres: *Bérc a rónán* (1–6. ütem)

Weöres és Bárdos művét külön-külön összehasonlítva egyből feltűnik, hogy az énekelt szöveg és a versalak nem egyezik meg teljesen. Erre példa már az első sorban található: a kórusműben „*Csodát regélek*” helyett „*Csodát mesélek*” szerepel. Ezen kívül még számos szövegi frázis máshogy, kis eltéréssel (sokszor más szinonimával) jelenik meg a kórusműben, amelyet valószínűleg Bárdos zenei formálása tett szükségessé. Fellelhető a szövegi változtatások közt olyan, ami hangutánzó szóként énekelve jobban kifejezi, megfesti a tartalmat: ilyen az „*orgona zendül*” helyett álló „*orgona csendül*”.

Mivel Bárdos 1957-ben, a vers születése után öt évvel írta kórusművét, jobbnak látta a korábban aktuális születésnapj évek számát helyettesíteni úgy, hogy az ne csak egy alkalomra szóljon, hanem örök érvényű legyen. Így lett a „*Kodály Zoltánunk most hetven éves*”-ből „*Nagy Kodály Zoltánunk híre fényes*”, illetve a „*hisz egy hegyorom,*

A kórusmű ritmikája szövegszerűen alkalmazkodik a vershez. A jó prozódíát, ezen belül is a hangsúlyozást, a hosszú és rövid szótagok előadását még számos notációs jelzés segíti. Ilyenre található példa rögtön az 5–6. ütemben a mezzoszoprán szólamban (47. kottapélda).

III *f*

Cso - dát me - sé - lek, í - me, hall - já - tok:

Bárdos – Weöres: *Bérc a rónán* (5–6. ütem)

Bárdos különösen ügyelt bizonyos mássalhangzóra végződő szavak utolsó betűire, amelyek (a gyakorlatból kiindulva) gyakran elmaradnak az éneklés során. A kottában ezekre a helyekre felhívja a figyelmet a szóvégi mássalhangzók eltolt leírásával, amelyek igazság szerint ott szerepelnek, ahol azoknak valóban meg kell szólalniuk, viszont a kottairás általános gyakorlata nem ehhez szokott hozzá. Ezzel a módszerrel Bárdos egyrészt formáz, összeköt zenei elemeket (a szóvégi szótaghoz tartozó hangok nem rövidülnek le), másrészt így segíti a jó prozodiát, a szöveg érthetőségét, mivel így az utolsó mássalhangzók nem, vagy kevésbé maradnak el. Ilyenre található példa a mű 14–15. ütemében (48. kottapélda).

14

I kelt fel,

II ké - k bé - rc ke - - - - lt

III nán ké - - k bé - - rc

IV ké - - k bé - - rc kelt

Bárdos – Weöres: *Bérc a rónán* (14–15. ütem)

A darab gazdagon tartalmaz szövegfestést, amelyek mind a vers tartalmi elemeinek kifejezését segítik. A 35. ütemtől kezdődően az „ezernyi szép dal”-t Bárdos a szólamok egymás utáni, mindig egy kvarttal feljebb induló imitációs belépéseivel jeleníti meg (49. kottapélda).

35 $\text{♩} = 88$

I

II *mf* E - zer - nyi szép dal

III *mf* E - zer - nyi szép dal csak a szél - be szá -

IV *mf* E - zer - nyi szép dal csak a szél - be szá - llna, E - zer - nyi szép dal

49. kottapélda

Bárdos – Weöres: *Bérc a rónán* (35–38. ütem)

A 43. ütem felütésétől a szoprán 1 és a szoprán 2 szólam felugró és kitartott hangja, a 44. ütem felütésétől a szoprán 1 tartott *c*”-je mellett ismét a szoprán 2, valamint a mezzoszoprán és az alt felugró hangjai jelenítik meg a magas hegytetőt (50. kottapélda).

42 *Sostenuto* *f* *Con brio* $\text{♩} = 132$

I A hegy - te - tő - n, hol a

II ja. A hegy - te - tő - n, a hegy - te - tő - n, hol a

III ja. A hegy - te - tő - n a sas - nak

IV ja. A hegy - te - tő - n a sas - nak

50. kottapélda

Bárdos – Weöres: *Bérc a rónán* (42–44. ütem)

A mű csúcspontja a 63–64. ütemben található, ahol Kodály neve megjelenik, s a négy szólam unisonoban énekli: „Nagy KODÁLY ZOLTÁNunk híre fényes!” (51. kottapélda).

Maestoso, ma con moto ♩ = 90

f

63

I. Nagy KO - DÁLY ZOL - TÁ - Nunk hí - re fé - - nyes!

II. Nagy KO - DÁLY ZOL - TÁ - Nunk hí - re fé - - nyes!

III. Nagy KO - DÁLY ZOL - TÁ - Nunk hí - re fé - - nyes!

IV. Nagy KO - DÁLY ZOL - TÁ - Nunk hí - re fé - - nyes!

51. kottapélda
Bárdos – Weöres: *Bérc a rónán* (63–64. ütem)

Itt a zeneszerző nem csak szöveg szerint mutatkozik meg, hanem ezen két ütem zenei anyaga is rá utal, amely idézet Kodály Zoltán *Liszt Ferenchez* című kórusművéből, amelyet Vörösmarty Mihály költeményére írt. Bárdos nem véletlenül választotta éppen ezt a zenei anyagot: egyrészt dallama a Kodály által oly sokszor használt pentaton-hangsorból épül fel, másrészt az eredeti mű szövegével is – bár kimondatlanul, de – Kodályt szándékozott méltatni: „Hírhedött zenésze e világnak” (52. kottapélda).

Maestoso, ma con moto ♩ = 88–92

f

S. Hír - he - dött ze - né - sze e vi - lág - nak,

A. Hír - he - dött ze - né - sze e vi - lág - nak,

T. Hír - he - dött ze - né - sze e vi - lág - nak,

B. Hír - he - dött ze - né - sze e vi - lág - nak,

52. kottapélda
Kodály – Vörösmarty: *Liszt Ferenchez* (1–2. ütem)

A ***ff*** dinamikájú előzmények után („*A széles éggel egybeforr kékje*”) a csöndet Bárdos ***p***, majd ***pp*** dinamikával, hangokban pedig először a szoprán 2 és a mezzoszoprán unisonójával, majd az 56. ütemben lévő üres kvinttel jeleníti meg. Ezekben az ütemekben az éneklést elősegítő intonációs jelzések (nyilak) is találhatóak bizonyos hangok felett, így például az 55. taktusban Bárdos a *d'* hang helyes intonációjára hívja fel a figyelmet a korábban határozottan megjelenő Desz-dúr környezet után (53. kottapélda).

The musical score is for four voices (I, II, III, IV) in B-flat major, measures 54-57. The lyrics are: "je, a csönd - nek van csak ily ö -". The dynamics are: ***p*** for measures 54-55, and ***pp*** for measures 56-57. There are upward-pointing arrows above the notes in measures 55 and 56, indicating intonation cues. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major).

53. kottapélda
Bárdos – Weöres: *Bérc a rónán* (54–57. ütem)

6. Farkas Ferenc

Weöres Sándor és Farkas Ferenc hosszú évtizedeken át jó barátságban voltak. Ez a kapcsolat művészbarátságnak is nevezhető, mivel Weöres költészetének és Farkas zenei alkotómunkájának összekapcsolódása révén számos mű született. Farkas, saját állítása szerint legszívesebben kórusra és hangszerkíséretes szóló énekhangra írt – természetesen mindkét apparátusra szép számban készült mű Weöres-vers alapján. A kettejük közti szorosabb baráti kapcsolat Székesfehérváron alakult ki az 1940-es években, s tartott egészen a költő 1989-ben bekövetkezett haláláig, ám ezzel az új kompozíciók írása nem fejeződött be, hiszen Farkas még utána is írt zeneműveket Weöres verseire. Weöres költészetének útja – sajátos hangvételükkel, kifejezésmódjukkal és játékosságukkal – zenei téren nem állt meg Farkas Ferencnél, mivel az hatással volt a zeneszerző tanítványaira is, akik szintén szívesen használták fel Weöres egy-egy költeményét zeneműveikhez, úgymint Kocsár Miklós, Szokolay Sándor, Petrovics Emil vagy Jeney Zoltán (Kelemen, 2015: 388–394. o).

6.1. *Rózsamadrigál*

Farkas Ferenc *Rózsamadrigál*jának szövegforrása Weöres Sándor 1947-ben megjelent *A fogak tornáca* című kötetében található meg, eredeti címe pedig: *A rózsák dalaiból*. Weöres ezen kötetében egy egyéni költői látásmódot akart létrehozni, amelyben különféle stílusvariációk és új műfajokkal való kísérletezések is helyet kaptak („Weöres Sándor”, 1964). Weöres lírájának azon oldala, amely a filozófiával foglalkozott, az *Elysium* (1946) című kötetén kívül *A fogak tornácában* mutatkozik meg: hatott rá a kelet irracionizmusa és a középkor misztikája is („A Nyugat öröksége”, 1986). A költő *A rózsák dalaiból* című költeményében mintegy középkori trubadúr jelenik meg szerelmi példázatával, de érezhető a keleti hatás is, hiszen az első sor így hangzik: „*Hatalmas úr a szultán, de rózsáért lehajlik.*” (Weöres, 2003: 39. o). Farkas Ferenc az összesen öt versszakból csupán hármat használt fel kórusművében, azokat sem egymást követő sorrendben. Kompozíciójában a költemény strófái így követik egymást: 5., 2., 4.:

Ó ne kérdezd a rózsát, hogy hű marad-e hozzád.

Kérdezd a kósza felhőt: örökre égreszállt-e?

Kérdezd szemed világát: a sírba elkísér-e?

Ó ne vallasd a rózsát, mert harmatkönnye csordul...

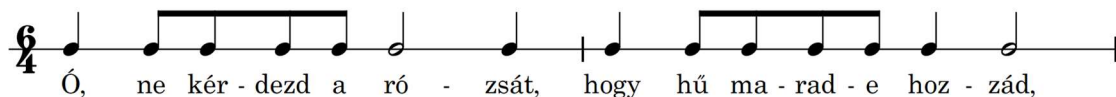
*Tündöklő bíbor estén szeretni vágy a rózsá,
 pártája rejtekéből halálos illat árad:
 a győztes kézre vágyik, mely szárát elszakítja,
 a büszke szívre vágyik, ahol kitűzve hervad.*

*Amíg sorvadsz a vágytól, nem lesz tiéd a rózsá.
 Végy példát a rigóról, vígan lármáz a lomb közt:
 „Dalommal költekeztem, harmattal részegedtem,
 jóllaktam hűs fügével, tudnál-e nem szeretni?”*

(Weöres, 2003b: 39–40. o)

Farkas Ferenc kórusműve – ahogy az címében is szerepel – egy madrigál, amelyben a zenének fontos szerepe, hogy minél jobban megfesse a szöveg tartalmát. Ez a darab több szempontból, a szöveget és a zenét tekintve is a régi korokat idézi Weöres „trubadúr-költeményével” és Farkas modális jellegű zenéjével együtt. Az érzelmekkel átszőtt hangvétel már az első ütemekben megnyilvánul a tercron akkordkapcsolatok által. A darabban megtalálható a homofon és a polifon szerkesztés egyaránt, s mindkettő jelenlétének megvan a miértje, ez a továbbiak folyamán kiderül.

Ha a kórusművet nem ismernénk, a vers szövege alapján elképzelhető egy, de akár többféle lüktetés is, ami megjelenhetne a zenében. A legegyszerűbb esetben lehetne páros metrikájú, mint például 2/4 vagy 4/4, de jelen esetben ezek a legkevésbé szövegszerű megoldások. Tehát ha nem páros, akkor páratlan – gondolnánk. Ezen esetben a zene ritmusa már sokkal jobban alkalmazkodna a vershez. Ha a sorok szótagjait megszámláljuk, 14-et kapunk, ami félsoronként hetet jelent (ez tagolás szempontjából lehet fontos). Példaként így nézne ki a ritmikai képlet egy változata (54. kottapélda), ha szöveget 6/4-es ütemekbe illesztenénk be:



54. kottapélda

Weöres: *A rózsák dalaiból* (ritmusváltozat)

A hangi eloszlás ebben a példában nem egyenletes, mivel hét szótagot kell elosztani egy alapesetben hat egységet (negyed) tartalmazó ütemben. Kissé vontatott ritmika ez, ami szinte ütemenként megakasztja a művet.

Farkas olyan megoldást választott, amely biztosítja a folyamatosságot, s így lett a darab ütemmutatója legnagyobb részt 5/4. Ezt előadás során nem feszes aszimmetrikusságnak kell értelmezni, hanem szövegszerű formálásnak. Vegyük példaként az első négy ütemet: az első és második taktus egybe tartozik, hiszen az első utal a másodikra, így azokat össze kell kötni. Ezt követően a második ütem utolsó és a harmadik ütem első hangjának nem szükségszerű szigorú ritmikussággal követnie egymást (sőt, a beszédszerű, lélegző éneklés egy kis agogikát is megkíván), mivel egy új gondolati egység következik (ez Weöres versében is egy újabb sor). A harmadik és a negyedik ütem között az első kettőhöz hasonló kapcsolat áll fenn (55. kottapélda).

Allegretto leggierissimo
mf

Szoprán
Ó, ne kér - dezd a ró - zsát, hogy hú ma - rad - e hoz - zád, kér - dezd a kó - sza fel - hót, ö - rök - re ég - re száll - e?

Alt
Ó, ne kér - dezd a ró - zsát, hogy hú ma - rad - e hoz - zád, kér - dezd a kó - sza fel - hót, ö - rök - re ég - re száll - e?

Tenor
Ó, ne kér - dezd a ró - zsát, hogy hú ma - rad - e hoz - zád, kér - dezd a kó - sza fel - hót, ö - rök - re ég - re száll - e?

Basszus
Ó, ne kér - dezd a ró - zsát, hogy hú ma - rad - e hoz - zád, kér - dezd a kó - sza fel - hót, ö - rök - re ég - re száll - e?

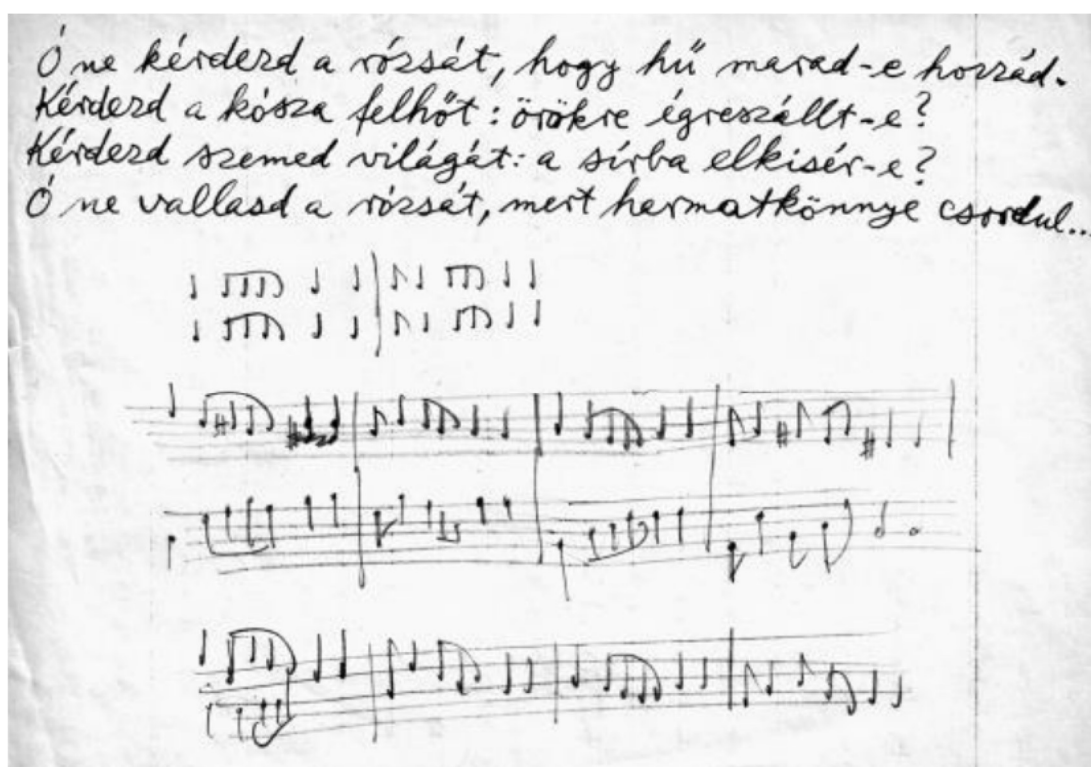
55. kottapélda

Farkas – Weöres: *Rózsamadrigál* (1–4. ütem)

A mű nagyrészt homofon szerkesztésű, ez alól kivételt képeznek a 17–19., illetve a 22–30. ütemig tartó egységek, amelyek viszont polifon szerkesztésűek. Alapvetően ismét megjegyzendő, hogy a kórusmű zenei anyaga a vers megjelenítésére törekszik. Ezen túllépve, és az arányokat részletezve elmondható, hogy a homofon anyagban a szöveg elbeszélő jellege kap nagyobb szerepet, míg a polifon anyagban a zenei megjelenítés, a szövegfestés. A 17–21. ütemig található részben hangzik el a mű kulcsmondata: „*Amíg sorvadsz a vágytól, nem lesz tiéd a rózsza*”. A 17. ütemben kezdődő imitációs szólambelépések az újra és újra feltörő „vágyat” jelképezik; majd a 20–21. ütemekben 4/4-es ütemekre és homofon szerkesztésre váltva, meno utasítással és hangsúlyokkal jön a figyelmeztetés: „*nem lesz tiéd a rózsza*”. A mondhatni szigorú kijelentést követően oldódik a hangulat: a 22. ütemtől megjelenik egy új lüktetés, a 6/4 egy gyorsabb tempóval, táncos karakterrel. Itt nem csak a metrum változik, hanem a szerkesztés is – ismét polifon

anyag szólal meg, s mindez a szöveget tükrözi, mintha a rigó énekét hallanánk: „Végy példát a rigóról, vígan lármáz a lomb közt”. Az utolsó négy 5/4-es ütem az első homofon rész zenei anyagát használja fel, és tér vissza új szöveggel („Dalommal töltekeztem...”). Itt a 9–11., végül a 8. ütem hangjai hallhatók, viszont a korábbi **p**-hoz képest most már **f** dinamikával.

Ahogy az korábban is olvasható, Farkas nem a teljes Weöres-verset zenésítette meg. Ötből csupán hármat használt fel, sőt azokat még csak nem is a költeményben található sorrendben. A kórusmű szerkezeti arányait az eredeti költeményhez képest torzítja, hogy amíg a homofon zenei anyagok textusa csak egyszer, addig a polifon anyagok szövegei többször is elhangzanak, bizonyos szakaszok hosszabbak lesznek, ezáltal pedig egy másfajta struktúra alakul ki. Így jött létre a kórusműnek azon különleges felépítése, amelyben az arany metszési pont a már említett kulcsmondat, intelem elhangzásánál található, s épp a „rózsa” szóra esik. Érdekes továbbá, hogy mindössze ez a két ütem lüktetése páros az egész darabban; sőt, ez egy közbe ékelt homofon frázis az előtte 5/4-ben elkezdődött, majd utána 6/4-ben folytatódott polifon anyagban.

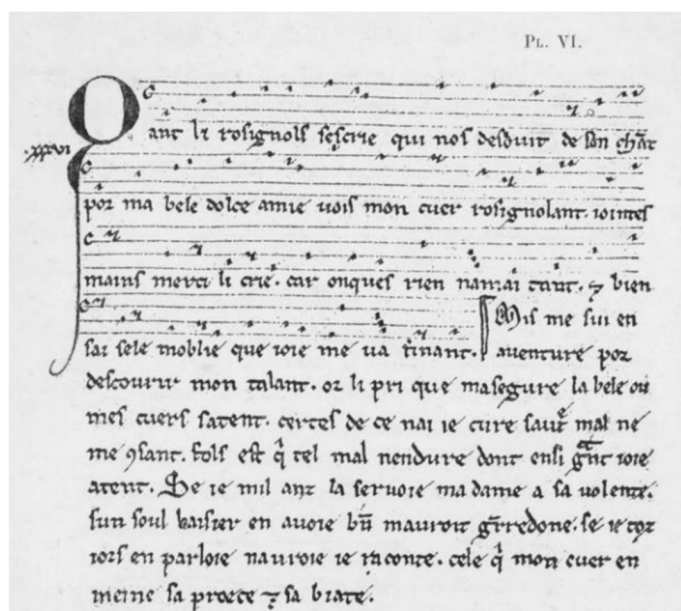


1. kép

Rózsamadrigál – Weöres Sándor kézírata Farkas Ferenc vázlatával (Gombos, 2005)

6.2. Hajnal-nóta

Farkas Ferenc *Hajnal-nóta* című vegyes karában egy XII–XIII. századforduló körüli trouvère-éneket dolgoz fel, amelynek pontos szerzője ismeretlen. A mű eredeti címe, amely egyben megegyezik a kezdőszóval: *Quant li rossignols s'escrie*, mai francia nyelven 'Quand le rossignol chante', vagyis 'Amikor a csalogány énekel'. Nem tévesztendő össze a *Quant li rossignols jolis* című alkotással, amelynek szerzősége kétséges, de legalább van két olyan trouvère, akiknek tulajdonítható: a XII. század végén élt Le Châtelain de Coucy-nak, vagy a XIII. század elején élt Raoul de Ferrières-nek (Stevens, 2001; Karp, 2001). Elképzelhető, hogy a *Quant li rossignols s'escrie* is valamelyikük szerzeménye, ám erre vonatkozó hiteles forrást még nem találtam (2–3. kép).



2. kép

Quant li rossignols s'escrie (Beck, 1910: 49. o)



3. kép

Quant li rossignols s'escrie (Beck, 1910: 83. o)

Ezen trouvère-ének műfaja franciául aube vagy aubade, provanszál nyelven alba – ez magyarul hajnali dalt jelent. Eredete egészen a középkori trouvère-, trubadúrköltészetig, a XII. század végére nyúlik vissza, amelytől fogva több évszázadon keresztül rendkívül kedvelt lírai műfajnak számított. Témája a szerelmesek hajnali ébresztése, mivel a hölgy jó hírének megőrzése okán a lovagnak még azelőtt távoznia kell kedvesétől, hogy felkelne a nap – erre pedig az apród, vagy az őr figyelmezteti a párt (Stevens és mtsai., 2001).

A *Hajnal-nóta* című kórusmű tehát egy átdolgozás szövegi és zenei téren egyaránt. Ami újdonság az eredeti műhöz képest, az egyrészt Weöres Sándor szövegváltozata, amely bár nem tükörfordítás, de saját eszköztárát használva visszaadja az eredeti témát, a szerelmesek hajnali történetét, amikor el kell válniuk. Szembetűnő változás, hogy amíg a francia nyelvű változatban csalogány/fülemüle szerepel, addig Weöresnél fecske – bár ennek különös jelentősége nincs, mivel a „madár hajnali éneke” fontos a történet szempontjából. Újdonság másrészt az a kifejező zenei kíséret, amelyet Farkas Ferenc komponált. Az archaikus világot a tenor és a basszus sokszor kvintpárhuzamban mozgó szólama jeleníti meg (56. kottapélda). A mű hangneme G-dúr, ám már a harmadik ütemben, majd később többször is megjelenik az F-dúr akkord, ami az alaphangnem tá-dúrjának felel meg. Ez a fordulat szintén archaizáló jellegű, viszont nem öncélú. Eredete a dallamban keresendő, ahol megjelenik a tá hang, emiatt pedig szükség van az F-dúr akkordra. Az már más kérdés, hogy az eredeti dallamban miért szerepel *tá* hang a *ti* helyett. Figyeljük meg a harmadik és a hetedik ütemet: a hangsor hetedik hangja (*f''*) nem vezetőhangként funkcionál (ami *fisz''* lenne), azt nem követi az őt megtámasztó alaphang (*g''*), hanem utána lefelé hajlik a dallamvonal. Ebből fakadóan a *tá* hang jelenlétének oka, hogy a szoprán bizonytalanul intonálná a sehová nem vezető *ti* hangot (főleg a *c''*-t követő tritónusz lépés által), ezért lesz belőle *tá=f* (Bárdos, 1961).

Allegretto

Szoprán

Alt

Tenor

Basszus

56. kottapélda

Farkas – Weöres: *Hajnal-nóta* (1–4. ütem)

Farkas ezt a lehetőséget többször is kihasználta a harmonizálás során, sőt még olyan helyeken is, ahol a dallam a tá-dúr akkordot nem tenné szükségessé. Így például megjelenik a 9. és a 13. ütemben is, ahol bár az alt szólamvezetése különösen megkívánná a *fisz* használatát (hiszen g'-re vezet), viszont a basszus esetében ennek ellenkezője érvényes a lefelé tartó szólammozgás miatt. A második részben fontos szövegfestő elem az alt által elkezdett, majd a tenor által egyre sűrűbbé váló tizenhatod mozgás, ami gyakorlatilag az előzmények variációja. Ez a szövegben is szereplő madár egyre erősödő hajnali énekét jeleníti meg, de egyben jelzi azt az érzelmi fokozást is, amit a történetben megjelenő egyre sürgetőbb búcsúzás vált ki (57. kottapélda).

12

S. ar - co - mat, és ha lop - va föl - - te - kin - - tek,
ar - co - mat, és ha lop - va föl - - te - kin - - tek,

A. ar - co - mat, és ha lop - va föl - - te - kin - - tek,
ar - co - mat, és ha lop - va föl - - te - kin - - tek,

T. lal - la - la lal - - la, lal - lal - la lal - la - la - la la - la - lal - la - la la - la - la - la - la

B. lal - la lal - - la, lal - la lal - - la lal - - la lal - - la,

15

S. bol - - dog - - sá - - - gom el - - - ra - gad.
szí - - - vem majd - - - nem meg - - - sza - kad.

A. bol - - dog - - sá - - - gom el - - - ra - gad.
szí - - - vem majd - - - nem meg - - - sza - kad.

T. lal - - la - la - lal - la - la - la lal - - - la - la.

B. lal - - la lal - - - la lal - - - la la.

57. kottapélda

Farkas – Weöres: *Hajnal-nóta* (12–16. ütem)

6.3. *Kánikula*

Farkas Ferenc *Tavasza... Nyára... Ősze... Téle...* című négy tételes kórusművét Berda József, Weöres Sándor és Takáts Gyula verseire írta. Érdekessége, hogy Farkas a darab bemutatását, gyakorlatilag a konferálást is megkomponálta bevezetőként – így a címlapon már rögtön egy kottaanyag található. A mű második tétele mutatja be a nyári évszakot, azon belül is a tikkasztó hőséget, amely már a címben megmutatkozik: *Kánikula*. Szövege Weöres Sándor *Rongyszőnyeg* ciklusának 135. verse: „*Szikrázó az égbolt...*” (Weöres, 2003a).

A tétel első felében (1–17. ütem) a nyár forrósága érezhető a szinte perzselő akkordkapcsolatok által, ahol nincs nyugvópont, nincs stabil tonalitás. A kezdeti *c''-a'* hangokkal való indítás a szopránban és az altban először jogosan az a-moll hangnemet jelzi, ám a második-harmadik ütemben megjelenik az F-dúr akkord a tenor és a basszus szólam belépésével. A pregnáns szövegmondással és a kiírt ***f*** dinamikával igazi szikra jeleníthető meg a zenében ezzel a hangutánzó („szikrázó”) szóval. Következik egy Esz-dúr hangzat, ami tá-dúrként kinyitja a teret az „égbolt” szóra. Erre domináns hangzatként tekintve az utána lévő Asz-dúrra old, ez a korábbi F-dúrhoz képest -3Q-es tercron kapcsolat. Ahogy a mű elején, egy ütem erejéig itt is csak a női szólamok énekelnek, ám már ***p*** dinamikával. A tenor és a basszus belépésével új akkord már nem alakul ki, hanem tovább erősítik az Asz-dúrt, előkészítve egy újabb tercron fordulatot a „lég” szavon megjelenő Cesz-dúrra – ez harmóniaiilag újabb -3Q-es esést jelent. Megfigyelhető, hogy a szoprán szólam hangjai az 1–5., majd a 6–10. ütemig tartó részekben megegyeznek, ám a harmóniák jelentősen változnak alatta. A már említett „kinyíló tér” következetesen jelenik meg mindkét egységben: az „égbolt”, majd a „lég” szavakon található a szoprán legmagasabb, *esz* hangja ezekben a frázisokban.

Mindeddig arról volt szó, ami felettünk történik, most pedig leereszkedünk a földre a 11–12. ütemben a szoprán és a tenor szólam által, amint a H-dúr akkord hangjait énekli fentről lefelé, *disz''*-től kis *fisz*-ig haladva. Ez a hangzat a „lég” akkordból származik, az ott lévő Cesz-dúr harmónia átértelmeződik az enharmonikus H-dúrrá. A 11–17. ütemig tartó egységben a földön járunk: „*Eltörpül lángúrben a tarka vidék...*”. Itt ismét a forróságot jelző tercron kapcsolatok hallhatók, ám már más hangzatokkal: H-dúr (közben egy H-dúr szeptim) és D-dúr akkordok váltogatják egymást. Ebben az első, 17. ütemig tartó részben

igazi dallam nem található, Farkas az akkordok egymáshoz fűzésével festi meg a szöveget (58. kottapélda).

Andante moderato

Szoprán *f* Szik - rá - - - zó az ég - bolt, *p* A - rany füst a

Alt *f* Szik - rá - - - zó az ég - bolt, *p* A - rany füst a

Tenor *f* Szik - rá - zó az ég - bolt, *p* A - rany füst a

Basszus *f* Szik - rá - zó az ég - bolt, *p* A - rany füst a

9 *pp poco meno*

S. lég, El - tör - pül lán - g - űr - ben a tar - ka vi - dék, *pp*

A. lég, El - tör - pül lán - g - űr - ben a tar - ka vi - dék, *pp*

T. lég, El - tör - pül űr - ben a tar - ka vi - dék, *pp*

B. lég, lán - g - űr - ben a tar - ka vi - dék, *pp*

58. kottapélda
Farkas – Weöres: *Kánikula* (1–17. ütem)

A 18. ütemtől egy új zenei-szövegi anyag kezdődik, amely a forráság során kialakuló délibábot jeleníti meg. Ennek a légköri optikai jelenségnek egyik megnyilvánulási formája során úgy tűnik, hogy a tárgyak lebegnek a felszín felett. Ez a lebegés („hullámzik...”) magában a versben is megtalálható, jelen kórusműben pedig az alt énekli a földfelszínt jelképező basszus tartott kis *c*-je felett (59. kottapélda), ami aztán a 30. ütemben „leolvad” nagy *b*-re („olvadtan a tarló...”). Itt már dallam is megjelenik a szoprán és a tenor szólam által, akik egy ütemet kivéve végig decima (terc) párhuzamban énekelnek. Olyan ez a kép, mint egy látomás, amikor az eltévedt vándor meglát egy kutat a forró kietlen vidéken, majd kiderül, hogy csak délibáb volt, s ezt a csalódottságot a szólamok lefelé tartása jelzi: a 30. ütemben az alt hullámzása és a basszus stabil hangja is lejjebb kerül egy szekunddal, a szoprán és a tenor dallama összességében pedig már a 20. ütemtől kezdve folyamatosan lefelé tart.

18 a tempo *mf*

S. *p* ol - - vad - - tan a tar - - ló

A. *p* Hul - - lám - - zik, hul - - lám - - zik, hul - -

T. *mf* ol - - vad - - tan a tar - - ló

B. *p* ol - - - - - - - - - -

59. kottapélda

Farkas – Weöres: *Kánikula* (18–24. ütem)

A 39. taktus után egy ütem szünet következik, mintha felébrednénk, és ismét a valóságot látnánk – ez pedig épp a mű aranymetszési pontja. A 41. ütemtől a mű elejének hangjai hallhatók ugyanazon szólamok által, viszont más szöveggel és ritmikával. A zenei anyag öt ütem után megváltozik: a szoprán-alt *c''-asz'* indítását követően nem erősödik meg az Asz-dúr akkord, hanem belőlük a tenor és basszus kis *f* és kis *d*-je által egy *d*-re épülő félszűk szeptimakkord alakul ki, amelyet egy *f*-moll kvintszext hangzat követ. A mű utolsó részében (49. ütemtől) ismét egy szövegfestés hallható, amint a szoprán szólamban „Óriás magányban egy pacsirta száll”, kezdetben másfél oktávnyira, majd egyre távolabb énekelve a kísérszólamoktól, akik reális kromatikus mixtúrában haladnak lefelé: G-dúr, Gesz-dúr, F-dúr (60. kottapélda).

Solo ad lib. *pp*

S. *pp* Ó - ri - ás ma - gány - - ban egy

A. *pp* Ó - ri - ás

T. *pp* Ó - ri - ás

B. *pp* Ó - ri - ás

55

S. pa - csir - - ta száll.

A. ma - gány - - - - - ban száll.

T. ma - gány - - - - - ban száll.

B. ma - gány - - - - - ban száll.

60. kottapélda

Farkas – Weöres: *Kánikula* (49–60. ütem)

7. Ligeti György

Ligeti György 1945-ben nyert felvételt a Liszt Ferenc Zeneakadémiára, ahol többek között Veress Sándor, Járdányi Pál és Farkas Ferenc tanítványa volt. Weöres Sándorral való alkotói kapcsolata gyakorlatilag már a következő évtől elkezdődött, amikor megírta első Weöres-versre készült kompozícióját, a *Magány* (1946) című háromszólamú vegyes kari művét – ez az alkotás egyébként egyike azon műveknek, amelyekben elsőként fedezhető fel a zeneszerző egyéni hangja. Kettejük kapcsolata az 1950-es évek első felétől barátsággá alakult. Ligeti ezt követően sokszor felhasználta a költő egy-egy versét, mint például az *Éjszaka – Reggel* (1955), vagy a *Magyar Etűdök* (1983) című kórusműveiben (Antal, 2008: 2–3. o).

7.1. *Magány*

Ligeti György *Magány* című kórusművének szövegi alapja Weöres Sándor *Rongyszőnyeg III.* ciklusának 17. verse, amelynek teljes szövegét felhasználta alkotásához a zeneszerző. A mű egy történetet mesél el, amelynek főhőse egy magányos álmodozó. Az önálló szövegi anyag, tehát a versforma, és maga a kórusmű is négy részre tagolható, ez a négy egység pedig különböző karaktereket, érzések sorozatát jeleníti meg. Először a szöveget megfigyelve látható, hogy miként játszott Weöres az egyes versszakok felépítésével, ugyanis köztük nincs két megegyező szerkezetű.

Az első szakasz szövegi anyaga gyakorlatilag két sor, de mindkettő megismétlődik egymás után. A szöveg önmagában a nyugalmat, az „álló vizet”, a történet szempontjából az álomba esést jeleníti meg. Ligeti zenéje ezt a karaktert erősíti, kiegészítve azzal a nyugtalanító hangvétellel, amely a mű utolsó részére utal – tehát mégsem felhőtlen a nyugalom, valami még várható (61. kottapélda).

„Sej, elaludtam,
sej, elaludtam
álló víz partján,
álló víz partján.”

Molto moderato, poco rubato ♩ = ca. 66

pp

Szoprán

Sej, el - a - lud - tam ál - ló víz part - ján, ál - ló,

Alt

pp

Sej, el - a - lud - tam, sej, el - a - lud - tam ál - ló víz part - ján, ál -

Bariton

pp

Sej, el - a - lud - tam ál - ló víz

61. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Magány* (1–5. ütem)

A második szakasz textusa már máshogy épül fel: az első két sor teljesen különbözik, majd a harmadik sor a negyedikben megismétlődik. Ez már egy kedves álmkép, amely madrigálszerűen mutat be egy természeti képet. Itt, a 20. ütemben elindul egy egyenletes, hármasszerű táncos karakter (62. kottapélda), amely a szoprán és alt szólam szerinti „liliom” szóra eső 2/4-es ütemeknél akad meg.

„Fűvön fektemben
ottan álmomban
nőtt lilomszál,
nőtt lilomszál.”

20 Più mosso, non rubato ♩ = ca. 144 *mf*

S.

Fű - vön fek - tem - ben ál - mom - ban

A.

mf

Fű - vön fek - tem - ben ál - mom - ban

Bar.

mf

Fű - vön fek - tem - ben ot - tan ál - mom - ban nőtt, nőtt

62. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Magány* (20–24. ütem)

A harmadik strófa az igazi boldog, gondtalan álm. A szövegben minden sor új, nincs benne ismétlés. Újra szinte egy madrigál hallható, ám a táncos volta karakter itt már megszakítás nélkül halad végig. Ezen egység végén Ligeti ritmikájában variálva, majd ismételve egyre fokozza a darab tetőpontját, amire a magányos főhős vágyik: „kéne csókolni”. A zenében reális mixtúra található, amely által Ligeti a szövegre tereli a figyelmet:

D-dúr, B-dúr, F-dúr, Esz-dúr, C-dúr. A szólamok önállósága megszűnik, a mixtúra által gyakorlatilag egy hangonként színezett vezérdallam marad, s ahogy a szólamok ilyen módon összeolvadnak, úgy vágyakozik a magányos főhős elképzelt szerelmével való egymásra találásra (63. kottapélda).

„Le kéne tépni,
mellemre tűzni,
az én rózsámat
kéne csókolni.”

Subito: ancora più mosso, con slancio ♩ = ca. 192

36 *f*

S. Le ké - ne ven - ni, mel - lem - re tűz - ni, az én ró - zsá - mat

A. Le ké - ne, le ké - ne ven - ni, mel - lem - re tűz - ni, ró - zsá - mat

Bar. Le ké - ne ven - ni, mel - lem - re tűz - ni, az én ró - zsá - mat

42 *cresc.*

S. ké - ne csó - kol - ni, ké - ne csó - kol - ni, ké - ne csó - kol - ni,

A. ké - ne csó - kol - ni, ké - ne csó - kol - ni, ké - ne csó - kol - ni,

Bar. ké - ne csó - kol - ni, ké - ne csó - kol - ni, ké - ne csó - kol - ni,

63. kottapélda

Ligeti – Weöres: *Magány* (36–47. ütem)

A 49. ütemben kezdődő, legelnyújtottabb, *ff* dinamikával megjelenő „csókolni” motívum a kórusmű arany metszési pontja. Az utolsó versszak visszatérés az álomból a valóságba, amelynek kezdete a zenében az utolsó „csókolni” motívumba olvad bele. Az előzményekben lévő F-dúr, Esz-dúr, C-dúr menet itt megváltozik: a 49. ütemben még a F-dúr akkord hallható, az 50. ütemben a szoprán és az alt ugyanúgy a *b'* és a *g'* hangokat énekl, ám a bariton itt kiszáll, ezért nem szólal meg az Esz-dúr hangzat alaphangja. A „ni” szótagra *sub p* dinamikával érkező két felső szólam a korábbi C-dúr hangzat *g'* és *e'*

hangját énekli, ám a baritonban most már *c'* helyett *h* hallható – ez e-moll akkorddal, *poco sf* jelzéssel az ébredés pillanata, visszatérés a valóságba (64. kottapéllda).

48 *poco allarg. cresc.* *al* ♩ = 160 *al* ♩ = 132 *Subito: Quasi Tempo I* ♩ = ca. 60 *lontano, dim. poco a poco*

S. *cresc.* *ff* *p sub.* *lontano, dim. poco a poco*
csó - kol - ni, csó - kol - ni. El - a - lud - tam

A. *cresc.* *ff* *p sub.* *lontano, dim. poco a poco*
csó - kol - ni, csó - kol - ni. El - a - lud - tam

Bar. *cresc.* *ff* *poco sfz* *p rubato*
csó - kol - ni, csó - Sej, el - lan - ka - dok,

64. kottapéllda
Ligeti – Weöres: *Magány* (48–52. ütem)

Ezen negyedik szakasz szövegszerkezete ismét egy újabb felépítést mutat: itt az első és a negyedik sor különbözik, a második sor pedig a harmadikban ismétlődik meg. Szövegben teljesen új anyag, ám zenében visszatér az első részben megismert borús valóságkép, amely hangjaiban a mű kezdeti motívumára épül. A szoprán kezdő motívuma variálva, a darab elejéhez képest egy nagy szekunddal lejjebb ugyanúgy elhangzik, a további zenei anyagban pedig egyéb variációk is hallhatók az első rész dallamaiból. A szoprán és az alt az első versszak szövegét énekli, amely alatt a bariton pedig a negyedik strófát. A két felső szólam visszahozza a valóság külső képét, ám a baritonban megjelenik maga a főhős, amely által az ő belső érzései, gondolatai tárulnak elénk (65. kottapéllda).

„Sej, ellankadok,
lassan bágyadok,
lassan bágyadok,
holnap meghalok.”

57 *dim.* **rallentando** *pp dim.* **ppp** *morendo poco a poco*

S. -ján.

A. -ján.

Bar. hol - nap meg - ha - lok, meg - ha - lok.

Bar. hol - nap meg - ha - lok.

65. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Magány* (57–61. ütem)

7.2. Éjszaka – Reggel

Ligeti György az 1950-es évek közepén teljesen új zenei kompozíciós módszerek után kutatott. Ennek egyik szemléletes példája az *Éjszaka* és a *Reggel* című két tételes cappella kórusműve. Előbbi szövege Weöres Sándor *Elysium* című kötetének *Forróövi motívumok*-ciklusából, utóbbi pedig a *Rongyszőnyeg I.* ciklusának 2. verséből származik.

Ezen két mű radikálisan szakít a hagyományos kórushangzással. Az *Éjszakában* a tenor és a basszus kánonja által diatonikus clusterek alakulnak ki (66. kottapélda), majd ez a 14–15. ütemben a szoprán és az alt belépésével fokozódik. A felső két szólam a 14. ütemtől az alsó két szólam kánonját ismét elkezd, s ezzel kialakul egy kettős kánon, amely a hangzás sűrűsödését eredményezi (67. kottapélda).

Sopran

Alt

Tenor **pp** Ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg,

Bass **pp** Ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg tö - vis,

66. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Éjszaka* (1–5. ütem)

14 *pp*

S. Ren - ge - teg tő - vis, ren - ge - teg tő - vis, ren - ge - teg,

pp

A. Ren - ge - teg tő - vis, ren - ge - teg tő - vis,

T. ren - ge - teg, ren - ge - teg tő - vis, ren - ge - teg tő - vis,

B. tő - vis, ren - ge - teg, ren - ge - teg tő - vis, ren - ge - teg

67. kottapélda

Ligeti – Weöres: *Éjszaka* (14–18. ütem)

A szoprán és az alt hangjai a 27. ütemig megegyeznek a tenor és a basszus zenei anyagával, ám a 28. ütemtől a szoprán mindkét hangja egy terccel feljebb kerül a tenor előzményeihez képest, és az alt is majd eszerint imitálja (Antal, 2008: 4. o). A cluster-mixtúrák sűrűsödése addig tart, amíg a 37. ütemben, majd a 39. ütemtől kezdve négy taktuson át folyamatosan szólnak a *c, d, e, f, g, a, h* hangok, tehát a diatónián belül ezt új hanggal fokozni már nem lehet (68. kottapélda). Ez, a 39–42. ütemig tartó egység a mű csúcspontja, amelyben a szólamok a legmagasabb regisztereikben énekelnek, a dinamikai jelzés pedig négy ütemen keresztül tartó, *ff*-ből kiinduló crescendo. Mindezzel a zenében is megjelenik a „rengeteg tövis” sűrű, áthatolhatatlan képe (Antal, 2008: 4. o).

ff *Allargando* *A tempo* *sfpp*

S. ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg csönd!_____

ff *sfpp*

A. ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg csönd!_____

ff *sfpp*

T. ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg csönd!_____

ff

B. ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg

68. kottapélda

Ligeti – Weöres: *Éjszaka* (39–43. ütem)

Ezt a hatalmas, egy tömör tömbben szóló hangzást a 43. ütem „csönd” szavára *sfpp* dinamikával énekelt hangjai törik meg, amely által kialakult akkord több szinten is poláris kapcsolatban áll a korábbi tonalitással. A 39–40. ütemek két fő alaphangja a *c* és az *a* (az ütemek 1-jén és 3-ján lévő clusterek alaphangjai/basszushangjai). A 43. ütemben megjelenik a C-dúr ellenpólusa, a Gesz-dúr, illetve ezzel együtt az a-moll ellenpólusa is, az esz-moll, mindez kiegészülve a hangzatot pentaton akkorddá tévő *asz* hanggal. A „rengeteg tövis” ezt követően a „rengeteg csönd”-dé változik ezzel az új akkorddal. Az 56. ütemben váratlanul lép be a szoprán (az alt legmagasabb hangjához képest több, mint egy oktávval magasabban) egyrészt az idegen *d*” hanggal, ami aztán *cisz*”-re, a *desz* hangnak enharmonikusan megfeleltethető akkordhangra old, másrészt a többi szólam *pp*-jához képest *f* dinamikával (69. kottapélda).

Sostenuto ♩ = 80
molto espr.

f — *mf* — *p*

S. *sfpp* csönd! Én csön - dem

A. *sfpp* csönd!

T. *sfpp* csönd!

B. *sfpp* csönd!

69. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Éjszaka* (53–56. ütem)

A szoprán az 59. ütemben egy újabb, idegen hangokat tartalmazó motívumba kezd – itt is egyedül a *cisz*” hang a kapcsolat a többi szólammal. Míg a pentatónia a környezet csendjét, addig a szoprán élesen elkülönülő szólama (a kórusműből szövegszerűen kimaradt, de a versalakban meglévő „tücsök-ciripelés”) az egyént, annak belső, szívdobogását is érző nyugalmit jelképezi. A 62. ütemben ismét megjelenik a csönd, majd kitisztul a hangzás, és a mű a kezdeti tonalitásban, a férfikar által mély fekvésben énekelt C-dúr akkorddal zár (70. kottapélda).

65 *Molto sostenuto* ♩ = 60

S.
A.
T. *ppp*
B. *ppp*

Éj - - sza - - ka.
Éj - - sza - - ka.

70. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Éjszaka* (65–68. ütem)

Ligeti a *Reggel* tételben Weöres versének ritmikusságára épít. Ez hallható rögtön a „már üti-üti már” zenei anyagában, amelyet a tétel elején minden szólam unisonoban énekel. Ebben a szövegben ritmikai szimmetria jelenik meg (Antal, 2008: 6. o), amelyet Ligeti kihasznált, így zenei motívumát is eszerint építette fel. A két szélső szótag hosszú, ezért ehhez tartoznak a hosszabb, tenutoval ellátott zenei ritmusértékek. A négy középső, nyolcadokkal álló szótag rövid, és bár a kottában ezek felett nem található staccato jelzés, de rövid és elválasztott hangokra van szükség, hiszen itt jelenik meg igazán a harangkongás (ezt jelzi a tétel elején olvasható *vivace, stridente* = *élénken, élesen* előadói utasítás). A motívum építkezése szempontjából fontos még az első „már” hangon lévő hangsúly, az „üti-üti” ismétlődő hangjainak fokozása, amely rávezet a második „már” hangra – ez magassága és hossza által is nagyobb hangsúlyt kap az elsónél (71. kottapélda).

ff
Sopran
Mezzo-Sopran
Alt
Tenor
Bass

Már ü - ti - ü - ti már!
Már ü - ti - ü - ti már!
Már ü - ti - ü - ti már!
Már ü - ti - ü - ti már!
Már ü - ti - ü - ti már!
bassi ad lib.

71. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Reggel* (1–2. ütem)

3
S. *ff*
Már ü - ti - ü - ti már, már, ü - ti - ü - ti már,____

M.S. *ff*
Már ü - ti - ü - ti már, már, ü - ti - ü - ti már,____

A. *ff*
Már ü - ti - ü - ti már,____ már, ü - ti -

T. *ff*
Már, ü - ti - ü - ti

Ligeti – Weöres: *Reggel* (3–7. ütem)

12

S. ü - ti - ü - ti - ü - ti már a to - rony a haj - nal - ban, ü - ti már, —

M.S. ü - ti már, a to - rony a haj - nal - ban, ü - ti

A. — ü - ti már, ü - ti már, ü - ti már, ü - ti,

T. haj - nal - ban, ü - ti már, már ü - ti, ü - ti - ü - ti már, —

ffpp *ffpp*

B. Bann! Bann!

Ligeti – Weöres: *Reggel* (12–15. ütem)

A tétel első felének dinamikai jelzése végig ***ff***, amely annak vége felé még erősödik is (*crescendo molto*) úgy, amint mikor egy nagy templom összes harangja a legerőteljesebben megszólal. A 23–24. ütem felépítésében és hatásában az *Éjszaka* tétel első részének ismétlődő és egyre erősödő utolsó taktusaihoz hasonlatos, így ezzel Ligeti megteremti a kapcsolatot az éjszaka és a reggel, a sötétség és a világosság között. Itt a felső szólamokban (a basszuson kívül) repetitív kvartakkord-mixtúra található. Az „üti” első szótagjára eső, tehát a páratlan akkordok hangjait kvintenként egymásra építve egy *esz*-től annak ellenpólusáig, *a*-ig tartó kvintakkordot kapunk. Az akkord hangjait az *esz* alaphangtól sorba rendezve egy teljes Esz-líd hangsor rajzolódik ki. Az „üti” második szótagjára eső, tehát a páros akkordok kevesebb hangból állnak: a basszus *esz*, *b*, *f* hangja ugyanúgy megtalálható a felső szólamokban is, ezeken kívül pedig egyetlen új hang szerepel (a tenorban), ez az *f*-re épített újabb kvinthang, a *c* – így „oldásként” kapva egy négyes kvintakkordot. A 25. ütemben hirtelen egy új zenei anyag kezdődik az „Az időt bemeszeli a korai kikeriki” szövegre a crescendált ***ff***-t követően *sub pp* dinamikával és *sotto voce* utasítással. A zenei ritmika teljes mértékben megegyezik a textus időmértékes ritmikájával, itt a rövid szótagok felett már staccato jelzések is találhatók. A hangnemi környezet fél hanggal feljebb kerül: a 24. ütemben az *esz* és *bé* főhangok után most az *e* és *h* lesz a meghatározó, tehát a hangzás egy *e* alaphangú környezetben folytatódik, amiből – a művet folyamatában hallgatva – még bármilyen módusz kialakulhat (74. kottapélda).

Più mosso (prestissimo) $\text{♩} = 120$
Molto leggiero

S. ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti.
M.S. ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti.
A. ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti. *pp sub. sotto voce* Az i - dőt be - me - sze - li
T. ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti, ü - ti. *ppp sub. sotto voce* Ah!
B. *ff pp* Bann! *ff pp* Bann!

74. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Reggel* (23–25. ütem)

A szólamok egymás utáni belépésével az első tételhez hasonlóan folyamatosan egyre sűrűbb clusterek alakulnak ki, a további ütemekben pedig folytatódik a hangok felfelé tartó tendenciájából való fokozás. A kísérő szólamok dinamikája egyelőre még mindig **pp** *sotto voce* utasítással, ennek ellenére a hangerősség érzete egyre növekszik, mivel folyamatosan nő az énekes szólamszám, azok pedig egyre feljebb haladnak az erőteljesebb regiszterekig. A tenor 25. ütemben kezdődő tartott *h* hangja után a 32. ütemben belép a basszus az *e* alaphanggal, amikor végül a szoprán *gisz* hangja egyértelműen megadja a dúr jelleget. Ez az E-dúr az ébredés hangneme, **ff** dinamikával itt szólal meg hirtelen a kakas a tenor rendkívül magas *h'* hangján. Az igazán sűrű kórushangzás a 34. ütemben alakul ki, ahol a basszusban az *e* felett megszólal egy nagy szekund távolságra a *fisz* hang is. A mélyebb szólamokban az ilyen közel álló hangok sűrű, összezúgó hangzást eredményeznek, ezáltal a kialakuló clusterek még jobban elmosódva hangzanak (75. kottapélda).

75. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Reggel* (32–34. ütem)

A kíséret felett a tenor ismétlődő, majd később a szoprán „kikeriki” szólómotívuma élesen elkülönül egyrészt hangmagasságban, másrészt a **ff**, **fff** (kezdő) dinamikában. A szólamok csak a 42. ütemben kezdenek el egységesen crescendálni, amely a 46. ütemben

kezdődő monumentális hangzásig fokozódik. A 45. ütem *e-gisz-h-disz-fisz-a* akkordját önmagában egy undecim akkordként lehet értelmezni, de a mű folytatását tekintve nónakkordként felső *a* orgonaponttal, mivel a szoprán és a tenor 1 szólam ezt az *a* hangot a darab végéig már folyamatosan tartja a változó akkordok felett. Végre eljött az idő, amire vártunk: „*reggel van!*” – ez a kifejezés egyébként nem található meg Weöres költeményében, hanem záró konklúzióként Ligeti illesztette a szövegbe. A 46. ütemre a dinamikai fokozással együtt kitisztul a hangzás az F-dúr *f-a* hangjaival, később pedig az *esz* hang megjelenésével F-mixolíd környezet alakul ki. Az 54-55. ütemben erős disszonanciát kelt a basszus *asz* hangja a szoprán és a tenor 1 tartott *a*-ja mellett, viszont az *asz* megjelenése nem véletlen: ez az orgonapont alatti *esz-b-f* kvintakkord újabb eleme az *esz* hang alatt. A mű végül egy rendkívül széles ambitusban felrakott terc nélküli akkordra, *d-a-ra* zár (76. kottapélda).

52

S. *fff*

M-S. *fff*

A. *fff*

T. *fff*

B. *ff possibile*

már ü - ti már! Ah!

már ü - ti már! Reg - gel! Ah!

már ü - ti már! Reg - gel! Ah!

Szép reg - gel! Ah!

76. kottapélda
Ligeti – Weöres: *Reggel* (52–59. ütem)

A kéttételes mű egészét folyamatában nézve több értelmezés is eszünkbe juthat. A zeneszerző saját művéről a következőképpen ír:

„A szöveg tartalmát tekintve hangulatok amolyan „pillanatfelvételeiről” van szó. Weöres Sándor több száz ilyesfajta, igen rövid, pillanatfelvételszerű verset írt – tömör, koncentrált képekből álló és érzelmileg is nagyon sűrített

költeményeket. Együttal kihasználja a magyar nyelv hangutánzó lehetőségeit is. Az első darabban az éjszaka mérhetetlen dzsungelként, mágikus csönddel teli vadonként jelenik meg. A második darabban a kakaskukorékolás és a harangszó a kora reggel rikítóan tarka, szürrealisztikus festményévé áll össze.”

(Ligeti, 2010: 372. o)

Ezek a pillanatképek érzések sorozatát is megjeleníthetik. Az *Éjszakában* a „*rengeteg tövis*” a belső, látszólag szünni nem akaró és egyre fokozódó problémák képe, amely az embert nem engedi el, szinte rabságban tartja. Ezt követi a „*csönd*”: az önmagunkba való tekintés, elmélkedés állapota. A második, *Reggel* tétellel hirtelen megváltozik a világ. Először csak a külső környezetet látjuk másnak: örömtelinek, mozgalmasnak. Majd az „*időt bemeszeli a korai kikeriki*” – bemeszeli, tehát elfedi az addigi gondokat, és egy új nap kezdődik. Az, hogy ki hogyan alakítja, mindenképp magára van bízva, s ezt jelzi a mű végét lezáró üres *d-a* kvint, egy terchiányos akkord: ebből még bármi lehet.

8. Kocsár Miklós

8.1. Csili-csali nóták

Kocsár Miklós 1974-től folyamatosan komponált gyermekkari műveket Weöres Sándor, Csanádi Imre és több angol költő verseire. Ezen művek új stílust hoztak magukkal, terjedelmükben rövidek, formailag egyszerűek, s legnagyobb erényük, hogy a gyermekek nyelvén szólnak: játékos, jókedvű, derűs és szellemes alkotásokról van szó (Gerencsér, 2001: 15. o). Ilyen Kocsár *Csili-csali nóták* című héttételes gyermekkari műve, amely Weöres Sándor *Magyar etűdök*-ciklusának egy-egy versére készült.

8.1.1. Csili-csali ez a nótám (Allegro giocoso)

A sorozat (gyakorlatilag) címadó tételének szövege a *Magyar etűdök* utolsó, 114. verse: *A regős bucsuja* (sic!). Ez a „nóta” egy csalimese, amely „olyan tréfás népmese, melynek nincs összefüggő tartalma, hanem ugyanazt a mozzanatot, gondolatot mondja el különféle formákban, vagy amelynek semmitmondó a befejezése” („Csalimese”, 2004). A tétel elején mintha egy történetbe csöppennénk bele, amelyet a szólamok váltakozva, egymás után belépve mesélnek el. A vers első két sora teljes értékűen elhangzik, sőt, fokozást feltételezve a harmadik sor mind a három szólamban imitálva is megjelenik, ám a költemény negyedik sora szinte elveszik a 16-18. ütemben az alt szólamban, a mezzoszoprán ezt a szövegrészt pedig végig se énekli. Ez egy „semmitmondó befejezés” lenne, szóval Kocsár nem foglalkozik vele sokat, inkább a már megismert kezdőmotívumot hozza ismét. A lüktetés a 19. ütemben 3/4-re változik (ez a tétel aranymetszési pontja), ahol az ütem kettőn váratlanul indul a „csili-csali” motívum – itt derül ki, hogy valójában egy csalimeséről van szó (77. kottapélda). A továbbiakban ez a motívum ismétlődik egymást imitálva a szopránban és a mezzoszopránban, majd majdnem teljes formájában visszatér a tétel eleje.

77. kottapélda

Kocsár – Weöres: *Csili-csali ez a nótám* (16–21. ütem)

8.1.2. Birka-iskola (Andante, con moto)

Szövege: *Magyar etűdök* 93. verse. A költemény tartalma sokféle módon értelmezhető: lehet akár társadalomkritika, de gyermekkari mű kapcsán a játékos megközelítés a helytálló. Magassy László (1969: 136. o) elemzésében a következő opciókat vázolja fel:

„a) *A vers amolyan csali-mese: sokat sejtető fontoskodással kezdjük, hogy azután kacagjunk a nagy csodát váró és helyette egy megszűnt birka-iskolát kapó hallgatóságon.*

b) *Tényként fogjuk fel a leírtakat: csodás vívmány az ilyen intézmény, talán kissé sajnáljuk is korai megszűnését.*

c) *Valószínűleg a vers alapötlete a szellemes logikai játék: ki nem szól, dicséretet kap, aki oda se megy, jutalmat. S mert a jutalom reményében senki se megy oda, megszűnik az iskola. De akkor ki adja a jutalmat?”*

A gondolkodás nélkül másokat követő birkák sztereotípiája a tétel ismétlődő motívumaiban nyilvánul meg. Az 1–4. (78. kottapélda) és az 5–8. ütemes egység teljesen megegyezik, csak a helyes prozódia miatt szerepel néhol más ritmika. A 9–12. ütemi egység is majdnem megegyezik a korábbiakkal, itt mindössze két hang változik meg a „jutalom” kidomborítása érdekében. Amikor a 13. ütemben elkezdné a következő egység, egy taktussal később a zene megakad a csodálkozás miatt: igen, „így hát egy se ment oda”. A 15. ütemben kezdődő zenei anyag már ismert motívumokat tartalmaz, és kapcsolatot teremt az előző tétellel – itt érzékelhető, hogy ismét egy csalimesét hallunk.

Andante, con moto poco *f*

S. ne - ve bir - ka - is - ko - la.

Ms. *poco f* 2 *mf* Egy - szer volt egy nagy cso - da,

A. *poco f* 2 *mf* Egy - szer volt

78. kottapélda
Kocsár – Weöres: *Birka-iskola* (1–4. ütem)

8.1.3. Brekekex (Allegretto)

Szövege: *Magyar etűdök* 40. verse: *Békák*. A szöveg versalakját és a kottaképet összehasonlítva egyből feltűnik a vizuális hasonlóság szerkesztés szempontjából. Ahogy a versszakok soraiban egyre nagyobb behúzás található (a sorok egyre jobbra

haladnak), úgy ez a kórusműben a szólamok eltolt belépésében mutatkozik meg. Az első versszak kizárólag a kíséretben jelenik meg (79. kottapéllda), a történet a második strófával kezdődik. A szoprán szólam a béka csábító dalát énekli (akár a szirének a görög mitológiában), amely alatt a mezzoszoprán és az alt ritmikus, ismétlődő motívumaival jeleníti meg a környezetet. A csalimese a szövegen túl az ismétlődő zenei anyagban nyilvánul meg, amely a történetet visszaviszi a kiindulópontához (a vers második strófája csak Kocsár művében ismétlődik meg, Weöres költeményében nem).

79. kottapéllda
Kocsár – Weöres: *Brekekex* (1–7. ütem)

8.1.4. *Áll a ladik Tiszarévnél* (Lento)

Szövege: *Magyar etűdök* 25. verse. Ebben a tételben a folyó nyugodtságát és az „álló ladikot” a szólamok statikussága jeleníti meg a kitartott hosszú hangok, illetve az egy hangon való recitálás által (80. kottapéllda). A középrész mozgalmasabb, majd aztán újra lenyugvó, egymást imitáló szólamai a víz hullámozását, a ladik ringását festik meg. Felépítését tekintve az előző tételhez hasonló: a környezet bemutatása után, amikor várnánk valami újat, ismét az első sor hangzik el (itt már Weöres versében is ugyanúgy, mint Kocsárnál). Emiatt nevezhető a tétel csalimesének, de emellett egy eszköz is a változatlan, nyugodt állapot bemutatására.

80. kottapéllda
Kocsár – Weöres: *Áll a ladik Tiszarévnél* (1–7. ütem)

8.1.5. Dongó (Allegretto vivace)

Szövege: *Magyar etűdök* 50. verse: *Dongó*. Ezen tétel fontos eleme a ritmika, amelyet Kocsár a dongó mozgásának és hangjának megjelenítéséhez használ fel. A tétel második felében nagy szerepet kapnak a hangutánzó szavak („zum-zum, zöm-zöm”), ahol a dongó körkörös, különböző alakzatokban lévő mozgására az egymást keresztező szólamok utalnak. A folyamatos diminuendo és a hangok ritkulása a dongó eltávolodását jelzi (81. kottapélda).

81. kottapélda: A three-part musical score for 'Dongó'. The score is for Soprano (S.), Mezzo-soprano (Ms.), and Alto (A.) voices. It begins at measure 56. The Soprano part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) section. The lyrics are: 'zum - zum, zöm - zöm, zum - zum, zöm, zöm.' The Mezzo-soprano part also starts with *p* and *pp* dynamics, with the same lyrics. The Alto part starts with a piano (*p*) dynamic and the lyric 'zum'. The score ends with an 'attacca' marking.

81. kottapélda
Kocsár – Weöres: *Dongó* (56–64. ütem)

8.1.6. A horgász (Sostenuto)

Szövege: *Magyar etűdök* 58. verse. A tétel első felében (*sostenuto*) a horgász időben elnyújtott, nyugodt várakozása mutatkozik meg. A 7. ütemben (*allegro*) saját dicsőségét kezdi mesélni, majd ezzel együtt a zene is fokozódik (a 9. ütemben az előadói utasítás már *vivace*), a hangok folyamatos felfelé tartásával és az ütemek augmentációjával, amint fogásának nagyságáról beszél (82. kottapélda). A két egység nem kapcsolódik szorosan egymáshoz, nem egy idősíkon játszódnak, mivel ez egy kis történet a történetben.

82. kottapélda: A three-part musical score for 'A horgász'. The score is for Soprano (S.), Mezzo-soprano (Ms.), and Alto (A.) voices. It begins at measure 9. The Soprano part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) section, and then a piano (*p*) section. The lyrics are: 'ek - ko - ra, ek - ko - ra, ek - ko - ra, ek - ko - ra, ek - ko - ra volt.' The Mezzo-soprano part starts with *f*, followed by a mezzo-forte (*mf*) section, and then a piano (*p*) section. The lyrics are: 'ek - ko - ra, ek - ko - ra, ek - ko - ra, ek - ko - ra, ek - ko - ra a poty-ka.' The Alto part starts with *f*, followed by *mf*, and then *p*. The lyrics are: 'ek - ko - ra, ek - ko - ra, ek - ko - ra, ek - ko - ra, ek - ko - ra a poty-ka.'

82. kottapélda
Kocsár – Weöres: *A horgász* (9–13. ütem)

8.1.7. *Din don dunele* (Vivace)

Szövege: *Magyar etűdök* 21. verse. A tétel szövege felesleges feltételezésekből és semmitmondó következtetésekből áll. Nevezhető inkább nyelvi játékokat tartalmazó ritmikus csujogató szövegnek, amely kiválóan alkalmas a ciklus bravúros befejezéséhez (83. kottapélda).

83. kottapélda

Kocsár – Weöres: *Din don dunele* (76–83. ütem)

8.2. *A kő és az ember*

Weöres Sándor *A kő és az ember* című verse egy tradicionális afroamerikai spirituálé, a *Sinner Man* vagy *Sinnerman* fordítása. Az eredeti éneket az ószövetségi *Exodus* ('Kivonulás' – Mózes második könyve) ihlette, és az isteni igazságszolgáltatás elől menekülő bűnösről szól, aki bocsánatért könyörög az ítélet napján (Jefferson, 2023).

Kocsár kórusművében először a visszahúzódottsággal párosult rettegés jelenik meg. Habár az elképzelt szereplő tudja, mi fog történni, egyelőre nem meri bevallani magának sem, így a „*rejtőzködnöm nem lehet*” kifejezés lent a basszus szólamban bújik meg – ez a szövegi motívum állandóan visszatérő gondolatként végig kíséri a művet (84. kottapélda).

84. kottapélda

Kocsár – Weöres: *A kő és az ember* (1–9. ütem)

A kórusmű további részében a zenei anyag a szöveg emocionális tartalmával együtt fejlődik egyre nagyobb ambitussal és dinamikával, amíg el nem éri a 105. ütemben kezdődő tetőpontját, ahol ténylegesen megjelenik a felismerés: „*rejtőzködnöm nem lehet*” (85. kottapélda).

105 Allegretto
più *f*

T. Rej - tőz - köd - nöm nem le - het, rej - tőz - köd - nöm nem le - het,

Bar. Rej - tőz - köd - nöm nem le - het, rej - tőz - köd - nöm nem le - het,

B. Rej - tőz - köd - nöm nem le - het, rej - tőz - köd - nöm nem le - het,

85. kottapélda

Kocsár – Weöres: *A kő és az ember* (105–108. ütem)

A 114. ütemben egy új szakasz indul, amit a *Meno mosso* előadói utasítás is jelez. Vége a dühnek, a haragnak, eljön a megbánás pillanata – a mű további része ebben az állapotban folytatódik: „*Elmentem a kősziklához, / ráhullattam könnyemet*”. A 210. ütemben újabb tempóváltás következik: *lento*. Ez az utolsó rész a – megpróbáltatásokat jelző diszsonáns akkordok után – megjelenő tiszta F-dúr harmóniával már a teljes nyugaltságról szól. Még egyszer elhangzik a kezdetben félelem szülte mondat, ám már más belső tartalommal: „*rejtőzködnöm nem lehet*” – valóban nem lehet, de már nem is szükséges (86. kottapélda).

Allegretto

T. *p* *rall.* *pp*

Bar. *mp* *p*

B. *p* *pp*

rej - tőz - köd - nöm nem le - het, rej - tőz - köd - nöm nem le - het, nem le - het, nem! (m)

86. kottapélda

Kocsár – Weöres: *A kő és az ember* (214–220. ütem)

9. Orbán György

9.1. A Paprikajancsi szerenádja

Orbán György *A Paprikajancsi* szerenádja című vegyes karának szövege Weöres Sándor *A teremtés dicsérete* kötetében található *Huszonnégy melódia*-ciklusának 22., azonos című költeménye. Orbán kórusművészetében Weöres költészete kitüntetett szerepet kap, amely a zeneszerző a szöveghez való viszonyulásában nyilvánul meg. Orbán hagyja magát a költeményt érvényesülni, szövegbeli változtatásokat, toldásokat pedig nem alkalmaz (Matos, 2009: 28. o). Ahogy azt a versciklus címe jelzi, a költemény már önmagában is rendkívül zenei ihletettséggel bír. Ennek fő megnyilvánulása a ritmikusság, hiszen szinte várja a vers, hogy elénekeljék. „*A szöveg erősen domináló lüktetése tulajdonképpen végig meghatározza a ritmikát*” (Matos, 2009: 34. o).

Zeneileg két zongoramű inspirálta: egyrészt Bartók Béla *Mikrokozmosz* V/193-as darabja, a *Paprikajancsi* (87. kottapélda); valamint Claude Debussy *La fille aux cheveux de lin* ('A lenhajú lány') című prelűdje (88. kottapélda) – mivel a szerenád ehhez a lánynak szól. Ezen két műre maga a zeneszerző hivatkozik a kottában.

Con moto, scherzando ♩ = ca. 120



87. kottapélda

Bartók: *Mikrokozmosz* V/193 – *Paprikajancsi* (1–6. ütem)

Très calme et doucement expressif ♩ = 66



88. kottapélda

Debussy: *La fille aux cheveux de lin* (1–4. ütem)

Míg Bartók esetében a Paprikajancsi jellegzetes motívuma a 2/4-es ütemekben található jambikus lejtésű anapesztus (3. ábra),



3. ábra
Anapesztus

addig Debussynél a 3/4-es ütemekben lévő daktilus (4. ábra).



4. ábra
Daktilus

Orbán darabjának páros, 4/4-es lüktetése ezek után a Paprikajancsit jeleníti meg, ám az énekelt motívumok ritmikája a Debussy-műben lévő daktilusokból épül fel – éppen azért, mert a Paprikajancsi a lenhajú lány nyelvén kíván szólni, szíve hölgyével szeretne azonosulni. Olyan ez a mű, mint egy „modern trubadúr” éneke (89. kottapélda).

„A mesteri szöveg a szerenád műfajának hagyományosan kettős karakterét helyezi művészien gyönyörű hasonlatok közé. Az egyik elem természetesen az áhított hölgy szívét meglágyítandó, a női szépséget magasztaló óda, a másik a szerelmében a realitásból némileg kiszakadt, önmagát lealacsonyító férfiú, aki vágyaitól elvakultan bohócot csinál önmagából. Erre a kettősségre épül fel a nem kevésbé mesteri kórusmű is.” (Matos, 2009: 34. o).

Leggiero $\text{♩} = \text{ca. } 100$

mp p mp poco più p sub.

Szoprán
Gyön - ge fu - val - lat a tó - ba zi - lál, fé - nyek gyöngy - so - ra leb - ben. Só - ha - jom, ár - va ma - dár - pi - he, száll, s el - pi - hen é - des ö - led - ben.

Alt
Gyön - ge fu - val - lat a tó - ba zi - lál, fé - nyek gyöngy - so - ra leb - ben. Só - ha - jom, ár - va ma - dár - pi - he, száll, s el - pi - hen é - des ö - led - ben.

Tenor
Gyön - ge fu - val - lat a tó - ba zi - lál, fé - nyek gyöngy - so - ra leb - ben. Só - ha - jom, ár - va ma - dár - pi - he, száll, s el - pi - hen é - des ö - led - ben.

Basszus
Gyön - ge fu - val - lat a tó - ba zi - lál, fé - nyek gyöngy - so - ra leb - ben. Só - ha - jom, ár - va ma - dár - pi - he, száll, s el - pi - hen é - des ö - led - ben.

89. kottapélda
Orbán – Weöres: *A Paprikajancsi szerenádja* (1–4. ütem)

Zenei szempontból két fő motívum dominál, amelyek váltakozva jelennek meg a szólamokban – Orbán ezzel a technikával és a harmóniai sokszínűséggel festi meg Weöres változatosan megkomponált költői képeit. Már magában a versalakban is, de a zenében is egyre fokozottabban jelennek meg a versszakok utolsó sorai, amelyek kifejezik, mi mindent képes megtenni és elviselni a főhős szerelméért: „*érted szenved a Jancsi bohóc*”, „*meghal érted a Jancsi bohóc*”, „*nem lesz többet a Jancsi bohóc*”. Az első versszakon belül az első ilyen kifejezés már a hatodik ütemben elhangzik (90. kottapélda).

5. *mf* *f* *sf* *ff*

S. Tárt ke - be - lem - ben re - (he)sz - ket a kóc, tárt ke - be - lem - ben resz - ket a kóc: ér - ted szen - ved a Jan - csi bo - hóc.

A. *mf* *f* *ff*

A. Tárt ke - be - lem - ben re - (he)sz - ket a kóc, resz - - ket a kóc, ér - ted szen - ved a Jan - csi bo - hóc.

T. *sf* *ff*

T. resz - - ket a kóc, ... Jan - csi bo - hóc.

B. *poco f* *f* *sf* *ff*

B. Tárt ke - be - lem - ben resz - ket a kóc: ér - ted szen - ved a Jan - csi bo - hóc, ér - - ted szen - ved Jan - csi bo - hóc.

90. kottapélda

Orbán – Weöres: *A Paprikajancsi szerenádja* (5–8. ütem)

A második versszak a következő nyolcütemes egységben (9–16. ütem) található – az említett második kifejezés ezen belül is a hatodik ütemben kezdődik. A 17. taktusban indul az utolsó, harmadik versszak, amely a kórusmű több, mint a felét teszi ki. A „*nem lesz többet a Jancsi bohóc*” teljes egészében jóval később hangzik el, hiszen azt, hogy „*nem lesz*”, illetve, hogy maga a Jancsi bohóc nem lesz, már tényleg nem könnyű kimondani. Ez a szövegrész a 25. ütemben kezdődik el, ahol a lüktetés a Debussy-műben lévő 3/4-re változik, ekkor a Paprikajancsi már teljesen felfokozott állapotba kerül (91. kottapélda).

25. *ff* *ff*

S. nem lesz töb - bet a', nem lesz töb - bet a', ... nem lesz töb - bet a Jan - csi bo - hóc, nem a Jan - csi bo -

A. *ff* *ff*

A. nem lesz! ... Nem lesz! Nem lesz Jan - csi bo - hóc? Nem! Nem! Nem!

T. *ff* *ff*

T. nem lesz! Nem lesz! Nem lesz! Nem lesz! Nem lesz töb - bet a Jan - csi, a Jan - csi bo - hóc, nem a Jan - csi, a

B. *ff* *ff*

B. nem lesz! Nem lesz! Nem lesz, nem! Jan - csi bo - hóc, nem a Jan - csi bo -

91. kottapélda

Orbán – Weöres: *A Paprikajancsi szerenádja* (25–28. ütem)

A fokozás a sűrűsödő ritmikában kifejezetten megmutatkozik, főleg a 30. ütemben lévő átkötött ritmusokkal (92. kottapélda).

92. kottapélda

Orbán – Weöres: *A Paprikajancsi szerénádja* (30–31. ütem)

A heves lendületet a 31. ütemben az alt, a tenor és a basszus hirtelen kiszállása szakítja meg, illetve a szoprán tartott *d''* hangja, amely alatt egy ütemnyi koronás szünet után az alsóbb szólamok által a darab elején megismert motívum hangzik el, ám már új harmonizálással, és azzal a szöveggel, amelyhez rendszerint nem ez a zenei anyag kapcsolódna (egyébként ez a verssor így egészében korábban még nem hangzott el). A szoprán ezután továbbra is tartja a *d''* hangját, majd a mű végül ritmikusan, a „bohóc” a rövid, *sf* „-c” mássalhangzójára zár (93. kottapélda).

* Nagyon hangos, zöngés (tehát hangmagasság nélküli) "c" mássalhangzó (ami a fentiek miatt persze éppenséggel nem mássalhangzó).

93. kottapélda

Orbán – Weöres: *A Paprikajancsi szerénádja* (31–36. ütem)

10. Tóth Péter

10.1. *Kis szvit*

Tóth Péter *Kis szvit* című gyermekkari művét Weöres Sándor *Rongyszőnyeg*-ciklusának verseire komponálta, s a zeneszerző elmondása szerint ez volt első kórusműve. Ahogy azt a cím is mutatja, a darab különböző jellegű és löktetésű tételekből áll, némelyekben pedig felfedezhetők táncos karakterek is a szvit műfajának eredetéhez kapcsolódva (mivel ez a műfaj eredetileg stilizált táncok sorozatát jelentette). A *Rongyszőnyeg* alcíme a következő: *dalok, epigrammák, ütem-próbák, vázlatok, töredékek*, mottójaként pedig Mercutio monológjának egy részlete szerepel Shakespeare *Rómeó és Júliájából*, amely – a több irodalmi műben is megjelenő – Mab királynéről, a tündérek királynéjáról szól. Ez előrevetíti a versciklusban megjelenő misztikumot, álom- és fantáziaképeket, s ezek jelen kórusműben is fellelhetők. Az egyes tételek egy-egy rövid történetet, eseményt, képet jelenítenek meg; de van, ahol a nyelvi-zenei ritmikai játék a lényeges.

10.1.1. *Kis híd, deszka híd...* (Vivo)

Az első tétel (*Rongyszőnyeg* 140.) dallama szinte egy mondókaként jelenik meg egyszerű, kis ambitusú, ismétlődő motívumaival (94. kottapélda). Az első két ütem zenei anyaga a *Zsipp-zsupp, kender zsupp...* (95. kottapélda) kezdetű mondókához, gyermekjáték dallamához hasonló (Kiss, 1891: 487. o) – ezek ritmikája teljesen megegyezik, dallamvonaluk pedig hasonló (kis terc helyett nagy szekund a jellemző hangköz). A páros löktetésű *vivo* tétel élénk nyitánya a szvitnek.

Vivo

p

S.

1. Kis híd, desz - ka híd, az ár té - ged ho - va vitt?

2. Gyöngy ág, ró - zsa ág ho - va lett a bó - bi - tád?

p

Ms.

1. Kis híd, desz - ka híd, az ár té - ged ho - va vitt?

2. Gyöngy ág, ró - zsa ág ho - va lett a bó - bi - tád?

p

A.

1. Kis híd, desz - ka híd, az ár té - ged ho - va vitt?

2. Gyöngy ág, ró - zsa ág ho - va lett a bó - bi - tád?

94. kottapélda

Tóth – Weöres: *Kis szvit* I. (1–2. ütem)



95. kottapélda

Zsipp, zsupp, kender zsupp... – gyermekjáték (Kiss, 1891: 487. o)

10.1.2. Nád alól és gőz alól... (Andante con moto)

A második tétel (*Rongyszőnyeg* 69.) karaktere a 6/8-os lüktetésű saltarello (XIII. századi nápolyi eredetű) táncra emlékeztet, amely nevét eredetileg a benne lévő kis ugrásokról kapta (saltare – 'ugrani'), ez pedig a szövegben megjelenő béka-királyra, Ung királyra utalhat (96. kottapélda). Ezen szöveg hasonló zenei ritmizálása található meg Csemiczky Miklós *Három vegyeskar „Béka-dalok”* című művének harmadik tételében (8. kottapélda), amelynek jellemző nyújtott ritmusai Tóth Péter darabjában gyakorlatilag triolisan jelennek meg.

Andante con moto sotto voce

S.
 sotto voce

Ms.
 sotto voce

A.
 sotto voce

96. kottapélda

Tóth – Weöres: *Kis szvit II.* (1–4. ütem)

A tétel első felében (1–8. ütem) a továbbiakhoz képest statikus zenei anyag mutatja be a környezetet, majd a 9. ütemtől Ung király éneke dallamos motívumokkal jelenik meg (97. kottapélda). Ezt követően kissé variálva visszatér a tétel eleje.

11

S.
 hall - ja é - ne - két, nó - tá - ra, nó - tá - ra

Ms.
 Ung ki - rály é - - - ne - két, nó - tá - ra,

A.
 Ung ki - rály é - - - ne - két, nó - tá - ra,

97. kottapélda

Tóth – Weöres: *Kis szvit II.* (11–14. ütem)

10.1.3. *Volt nekem egy vaskalapom...* (Allegro scherzando)

A harmadik tétel (*Rongyszőnyeg* 151.) első fele a másodikhoz kapcsolódva szintén egy „béka-dal”, szövegében különös cselekménnyel. Alapjában véve egy szavakkal és ritmikával való játékról van szó mozgalmas zenei anyagban (98. kottapélda).

Allegro scherzando

S. *f* Volt ne - kem egy vas - ka - la - pom, el - vit - te a bé - ka,

Ms. *fp* Volt ne - kem egy vas - ka - la - pom, el - vit - te a bé - ka, ott dí - sze - leg most a ta - von ócs - ka ma - ra - dé - ka.

A. *fp* Volt ne - kem egy vas - ka - la - pom, el - vit - te a bé - ka, el - vit - te a bé - ka,

98. kottapélda

Tóth – Weöres: *Kis szvit III.* (1–4. ütem)

A visszatérő da capo-s forma középrészében egy teljesen más történet, illetve zenei anyag szerepel, majd ezt követően újból elhangzik a tétel eleje. (99. kottapélda).

S. *mf* vá - rod - e, vá - rod - e?

Ms. *p* hal - lod - e, hal - lod - e? Hej, *mf* vá - rod - e, vá - rod - e?

A. *p* Ház - te - tő ze - nész - nek, *mf* hal - lod - e, hal - lod - e? Hoz - tam kéz - zel - láb - bal, hej,

99. kottapélda

Tóth – Weöres: *Kis szvit III.* (30–34. ütem)

Gyermekkari mű esetében ez egy helytálló definíció, ám a szövegi tartalom más nézőpontok szerint is felfogható. Az első két versszakhoz kapcsolódóan a következő értelmezés szerepel egy internetes fórumon, amelyet Németh István Péter is közöl Weöres ezen verséről szóló írásában:

„[...] a természeti lét ősi harmóniájába való visszavágyódás, az ipari társadalom embertelen és értelmetlen tömegtermelési praktikái és a klasszikus esztétikai értékek felbomlása miatt érzett bánat, valamint az elmúlás fájdalma alkot kibogozhatatlan egységet benne. És ami ebben a játékosan tálalt, de nem kicsit egzisztencialista felütésű világképben egy reménysugarat képvisel: a barátságosság, mások segítése és a kicsi közösségek összetartó ereje,

amibe a hagyományos gyökereitől megfosztott, világba kivetett én még egyedül kapaszkodhat.” (Németh, 2017: 725. o).

Egy másik értelmezés szerint a textus egy pogány tóáldozat-rítushoz kötődik, amelynek folyamán egy rossz kalapot dobtak a tóba áldozat gyanánt, de ez már nem a gyermekkari alkotáshoz tartozik (Németh, 2017: 724–726. o).

10.1.4. *Nől a dér, álom jár...* (Tranquillo)

A negyedik tétel (*Rongyszőnyeg* 112.) szövegének első fele a karácsony nyugodtságát, békességét vetíti elénk, ám a második részben egy karácsonyi vershez képest szokatlan, élénk álmokképek is feltűnnek. Ezt a fokozatos „álomba merülést”, a képzetek felbukkanását és keveredését a szólamok imitációs belépése, valamint az így kialakult polifon zenei anyag jeleníti meg (100. kottapélda). Ez kihat a tétel pavane-szerű zenéjére is, amelyben „rejtelmes, misztikus” harmóniak hallhatók. Bár a többi tételben is találhatók fantáziadús elemek, itt a karácsony témája mégis kilóg közülük – tehát ez tényleg egy álom, amely során bármilyen helyre, időbe, hangulatba eljuthatunk különös képzetek mellett.

Tranquillo
p

S.
Nől a dér, á - lom jár, hó ke - ring az ág közt.

Ms.
Nől a dér, á - lom jár,

A.

5

S.
Ka - rá - csony - nak ün - ne - pe lé - pe - get a fák közt.

Ms.
hó ke - ring az ág közt, ka - rá - csony fák közt.

A.
Nől a dér, á - lom jár, lé - pe - get a fák közt.

100. kottapélda
Tóth – Weöres: *Kis szvit IV.* (1–8. ütem)

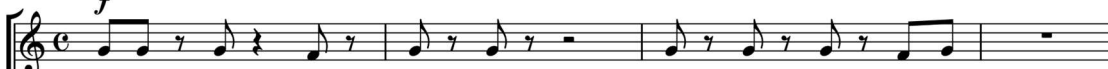
10.1.5. *Vörös hajú lányok...* (Vivace)

A mű bravúros záró, ötödik tétele (*Rongyszőnyeg* 142.) a mesevilágban élő, csábító vörös hajú lányokat mutatja be. A középkorban a vörös hajsztint ördöginek tartották, így nem véletlen, hogy az ilyen hajú nőket boszorkányoknak bélyegezték – innen a történet eredete.

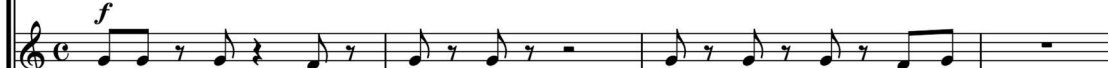
A tétel ritmikai játékokon alapszik, sőt bizonyos szótagok már-már főként ritmikai elemekké válnak (101. kottapélda).

Vivace

f

S. 

Vö - rös - ha - jú lá - nyok, mint a gon - do - lat

Ms. 

Vö - rös - ha - jú lá - nyok, mint a gon - do - lat

A. 

Vö - rös - ha - jú lá - nyok, mint a gon - do - lat

101. kottapélda

Tóth – Weöres: *Kis szvit V.* (1–4. ütem)

A szövegben lévő sürgés-forgás a zenével együtt suhan végig, végül a 82. ütemben kezdődő konklúziót követően a 93. taktusban történetileg és zeneileg egyaránt egy távolodás (a koronás hangon egy „távolba néző döbbenet”) érzékelhető, amint „[...] – ott száll – viszi a szívem!” (102. kottapélda).

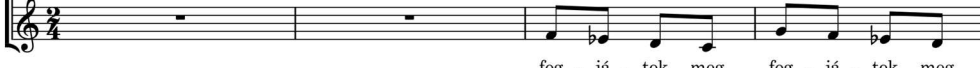
87 ***mf*** **accel. e cresc.**

S. 

Fog - já - tok meg, fog - já - tok meg, fog - já - tok meg, fog - já - tok meg,

Ms. 

fog - já - tok meg, fog - já - tok meg, fog - já - tok meg, fog - já - tok meg,

A. 

fog - já - tok meg, fog - já - tok meg, fog - já - tok meg, fog - já - tok meg,

91 ***f*** **Tempo I**

S. 

ott száll vi - szí - a szí - vem!

Ms. 

ott száll, ott száll vi - szí a szí - vem!

A. 

ott száll vi - szí a szí - vem!

102. kottapélda

Tóth – Weöres: *Kis szvit V.* (87–95. ütem)

11. Összegzés

Kutatásom folyamán az újabb és újabb kórusműveket vizsgálva kirajzolódott előttem, hogy bár a zeneszerzők igen változatosan komponáltak Weöres Sándor költeményeire (s ez alapján látható, hogy a Weöres-verseken alapuló kórusirodalom milyen nagy eszköztárral rendelkezik), a költő szövegeinek sok esetben meglehetősen nagy hatása volt a zenei megjelenítésre és a prozódia alakulására. A komponisták gyakorta alkalmazzák a textus önálló ritmikáját, természetes lejtését, hangsúlyrendjét a zenei anyagban; van, hogy inkább a képi megjelenítés kerül előtérbe, de előfordul olyan helyzet is, amikor a zene – magában a versben nem feltétlenül fellelhető – többlettartalommal látja el az adott szöveget. Ez utóbbi eset egy igen összetett kifejezési mód, s ilyen található például Kodály Zoltán *Norvég leányok* című vegyes karában, ahol a „csillog-villog a leányok csuklyája” részt követően egy general pauzát ír a csodálkozás kifejezésére; Bárdos Lajos *Bérc a rónán* című művében, amelyben egy Kodály-idézetet használ fel; Ligeti György *Éjszaka-Reggel* című vegyes karának első tételében, ahol zeneileg áthatolhatatlanná teszi a „rengeteg tövis” képét; Orbán György *A Paprikajancsi szerenádja* című darabjában, amelyben több más zeneműre is található utalás; vagy Szalai Katalin *Pletykázó asszonyok* című alkotásában, ahol pedig a versben megjelenő pletykálkodást még változatosabbá és színesebbé teszi. Weöres annak ellenére, hogy magát antimuzikálisnak tartotta, valójában nagyon is muzikális volt, munkássága által pedig a „zeneszerzők szövegírójává” vált. A költőt bizonyára a ritmus hozta közel a zenéhez, s nagy mértékben hatott rá Kodály Zoltánnal kialakult kapcsolata (Ittész, 2003). Muzikalitását Kodály azon kijelentése is alátámasztja, miszerint „magyar író, kivált versíró sem juthat el mestersége csúcsáig zeneismeretek nélkül” (Kodály, 1984: 43. o), Weöres pedig egyik legnagyobb költőnként igenis eljutott ideig.

A kapcsolódó szakirodalom feldolgozása és a Weöres-költeményekre írt kórusművek elemzése által megismerhettem a versek zenei megfogalmazásának széles skálán megvalósuló lehetőségeit, amelyek ismerete karnagyként kiemelt fontossággal bír az értelmezéstől kezdve a darabok betanításán át egészen azok előadásáig. Jelen kutatás jelentős hatást gyakorolt rám, hiszen az egyes zeneművek, illetve a zeneszerzők látás- és kifejezőmódjai, különféle kompozíciós technikái újabb és újabb dimenziókat nyitottak meg számomra. Ezen új ismereteket előadóművészi tevékenységemen kívül zeneszerzőként is teljes mértékben felhasználhatom, mivel nagy számban írok vokális műveket, és kiemelt

fontosságúnak tartom a zene és szöveg kapcsolatának kérdését, a helyes prozódia alkalmazását.

Jelen értekezésem célja a konkrét művek elemzésén túl a szöveg-zene kapcsolatra irányuló analízis módszereinek felvázolása, amelyek közelebb vihetik az előadó(ka)t az objektív alapokon álló szubjektív interpretációhoz – ennek pedig egyik fő kulcsa az értő és értelmező éneklés. Johann Wolfgang von Goethe *Hegira (Menekülés)* című versében a következő olvasható Dóczi Lajos műfordításában: „*És a szó még sokat érő, / Mert nem írás, hanem élő*” – ugyanígy kell viszonyulni az énekhez is: „*Életet az énekbe!*” (Bárdos Lajos tanulmánykötetének címe). Miért fontos ez? Válaszként László Zsigmond (1961: 7–8. o) szavait idézem, amellyel zárom értekezésem:

„A versmelódia [...] jófülű ember figyelmét is elkerüli – egyszerűen azért, mert a hanglejtés mindnyájunk mindennapi beszédének állandó, megszokott, öntudatlan, és éppen ezért általában figyelmen kívül hagyott, észre nem vett eleme. A ritmust mindenki hallja vagy érzi legalább, ha nem gondolkodik is róla, a figyelem igen könnyen ráirányítható, hiszen jelenségei önmagukban, felfokozva, felerősítve könnyűszerrel reprodukálhatók. A versdallam nemcsak kívül marad jórészt az érdeklődésen (tanú rá maga a verselméleti irodalom), de a felkeltett érdeklődés és figyelem számára sem egykönnyen megfogható tapasztalat. Aprólékos, tünékeny „tücsökzene” ez, sokszor és sokfelől kell rámutatni, hogy élménnyé, vagy éppen megismeréssé válhasson.”

Ábrák, képek, kottapéldák jegyzéke

Ábrák

1. ábra	Prima prattica – Seconda prattica	18
2. ábra	Beszéd – Ének	22
3. ábra	Anapesztus	93
4. ábra	Daktilus	93

Képek

1. kép	<i>Rózsamadrigál</i> – Weöres Sándor kézírata Farkas Ferenc vázlatával	66
2. kép	<i>Quant li rossignols s'escrie</i>	67
3. kép	<i>Quant li rossignols s'escrie</i>	67

Kottapéldák

1. kottapélda	Karai – Weöres: <i>Ugrótánc</i> (11–12. ütem)	25
2. kottapélda	Karai – Weöres: <i>Táncnóta</i> (1–3. ütem)	25
3. kottapélda	Láng – Weöres: <i>Hajnali dal és körtánc – II. Körtánc</i> (6–17. ütem)	26
4. kottapélda	Nógrádi – Weöres: <i>Rumba</i> (1–4. ütem)	27
5. kottapélda	Nógrádi – Weöres: <i>Blues</i> (4–7. ütem)	28
6. kottapélda	Csemiczky – Weöres: <i>Három vk. „Béka-dalok” – I.</i> (1–7. ütem)	29
7. kottapélda	Csemiczky – Weöres: <i>Három vk. „Béka-dalok” – I.</i> (14–17. ütem)	29
8. kottapélda	Csemiczky – Weöres: <i>Három vk. „Béka-dalok” – III.</i> (63–68. ütem)	30
9. kottapélda	Csemiczky – Weöres: <i>Három vk. „Béka-dalok” – III.</i> (78–88. ütem)	30
10. kottapélda	Csemiczky – Weöres: <i>Három vk. „Béka-dalok” – III.</i> (78–88. ütem)	31
11. kottapélda	Ligeti – Weöres: <i>Magyar Etüdök – I. Spiegelkanon</i> (1–4. ütem)	32
12. kottapélda	Ligeti – Weöres: <i>Magyar Etüdök – I. Spiegelkanon</i> (45–48. ütem)	32
13. kottapélda	Csemiczky – Weöres: <i>Három vk. „Béka-dalok” – II.</i> (29–34. ütem)	33
14. kottapélda	Decsényi – Weöres: <i>Két kis kórusmű – Altatódal</i> (6–21. ütem)	34
15. kottapélda	Karai – Weöres: <i>Altatódal</i> (6–9. ütem)	35
16. kottapélda	Karai – Weöres: <i>Altatódal</i> (12–15. ütem)	35

17. kottapélda	Decsényi – Weöres: <i>Két kis km. – Pletykázó asszonyok</i> (1–8. ütem)	36
18. kottapélda	Ligeti – Weöres: <i>Pletykázó asszonyok</i> (1–6. ütem)	37
19. kottapélda	Ligeti – Weöres: <i>Pletykázó asszonyok</i> (7–11. ütem)	37
20. kottapélda	Ligeti – Weöres: <i>Pletykázó asszonyok</i> (18–22. ütem)	37
21. kottapélda	Szalai – Weöres: <i>Pletykázó asszonyok</i> (6–7. ütem)	38
22. kottapélda	Szalai – Weöres: <i>Pletykázó asszonyok</i> (32–34. ütem)	39
23. kottapélda	Szalai – Weöres: <i>Pletykázó asszonyok</i> (52–53. ütem)	40
24. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Öregek</i> (1–4. ütem)	42
25. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Öregek</i> (12–17. ütem)	43
26. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Öregek</i> (22–23. ütem)	43
27. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Öregek</i> (30–33. ütem)	44
28. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Öregek</i> (38–42. ütem)	44
29. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Öregek</i> (52–55. ütem)	45
30. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Öregek</i> (60–64. ütem)	45
31. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Öregek</i> (92–94. ütem)	46
32. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Öregek</i> (103–105. ütem)	47
33. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Norvég leányok</i> (1–5. ütem)	49
34. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Norvég leányok</i> (6–11. ütem)	49
35. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Norvég leányok</i> (12–14. ütem)	50
36. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Norvég leányok</i> (15–18. ütem)	50
37. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Norvég leányok</i> (19–24. ütem)	51
38. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Norvég leányok</i> (25–28. ütem)	51
39. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Norvég leányok</i> (29–37. ütem)	52
40. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Norvég leányok</i> (38–42. ütem)	52
41. kottapélda	Kodály – Weöres: <i>Norvég leányok</i> (69–73. ütem)	53
42. kottapélda	Bárdos – Weöres: <i>Elmúlt a tél</i> (1–11. ütem)	55
43. kottapélda	Bárdos – Weöres: <i>Elmúlt a tél</i> (12–19. ütem)	56
44. kottapélda	Bárdos – Weöres: <i>Elmúlt a tél</i> (70–75. ütem)	56
45. kottapélda	Bárdos – Weöres: <i>Elmúlt a tél</i> (84–92. ütem)	57
46. kottapélda	Bárdos – Weöres: <i>Bérc a rónán</i> (1–6. ütem)	58
47. kottapélda	Bárdos – Weöres: <i>Bérc a rónán</i> (5–6. ütem)	59
48. kottapélda	Bárdos – Weöres: <i>Bérc a rónán</i> (14–15. ütem)	59
49. kottapélda	Bárdos – Weöres: <i>Bérc a rónán</i> (35–38. ütem)	60
50. kottapélda	Bárdos – Weöres: <i>Bérc a rónán</i> (42–44. ütem)	60

51. kottapélda Bárdos – Weöres: <i>Bérc a rónán</i> (63–64. ütem)	61
52. kottapélda Kodály – Vörösmarty: <i>Liszt Ferenchez</i> (1–2. ütem)	61
53. kottapélda Bárdos – Weöres: <i>Bérc a rónán</i> (54–57. ütem)	62
54. kottapélda Weöres: <i>A rózsák dalaiból</i> (ritmusváltozat)	64
55. kottapélda Farkas – Weöres: <i>Rózsamadrigál</i> (1–4. ütem)	65
56. kottapélda Farkas – Weöres: <i>Hajnal-nóta</i> (1–4. ütem)	68
57. kottapélda Farkas – Weöres: <i>Hajnal-nóta</i> (12–16. ütem)	69
58. kottapélda Farkas – Weöres: <i>Kánikula</i> (1–17. ütem)	71
59. kottapélda Farkas – Weöres: <i>Kánikula</i> (18–24. ütem)	72
60. kottapélda Farkas – Weöres: <i>Kánikula</i> (49–60. ütem)	72
61. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Magány</i> (1–5. ütem)	74
62. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Magány</i> (20–24. ütem)	74
63. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Magány</i> (36–47. ütem)	75
64. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Magány</i> (48–52. ütem)	76
65. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Magány</i> (57–61. ütem)	77
66. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Éjszaka</i> (1–5. ütem)	77
67. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Éjszaka</i> (14–18. ütem)	78
68. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Éjszaka</i> (39–43. ütem)	78
69. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Éjszaka</i> (53–56. ütem)	79
70. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Éjszaka</i> (65–68. ütem)	80
71. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Reggel</i> (1–2. ütem)	80
72. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Reggel</i> (3–7. ütem)	81
73. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Reggel</i> (12–15. ütem)	81
74. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Reggel</i> (23–25. ütem)	82
75. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Reggel</i> (32–34. ütem)	83
76. kottapélda Ligeti – Weöres: <i>Reggel</i> (52–59. ütem)	84
77. kottapélda Kocsár – Weöres: <i>Csili-csali ez a nótám</i> (16–21. ütem)	86
78. kottapélda Kocsár – Weöres: <i>Birka-iskola</i> (1–4. ütem)	87
79. kottapélda Kocsár – Weöres: <i>Brekekex</i> (1–7. ütem)	88
80. kottapélda Kocsár – Weöres: <i>Áll a ladik Tiszarévnél</i> (1–7. ütem)	88
81. kottapélda Kocsár – Weöres: <i>Dongó</i> (56–64. ütem)	89
82. kottapélda Kocsár – Weöres: <i>A horgász</i> (9–13. ütem)	89
83. kottapélda Kocsár – Weöres: <i>Din don dunele</i> (76–83. ütem)	90
84. kottapélda Kocsár – Weöres: <i>A kő és az ember</i> (1–9. ütem)	90

85. kottapélda	Kocsár – Weöres: <i>A kő és az ember</i> (105–108. ütem)	91
86. kottapélda	Kocsár – Weöres: <i>A kő és az ember</i> (214–220. ütem)	91
87. kottapélda	Bartók: <i>Mikrokozmosz V/193 – Paprikajancsi</i> (1–6. ütem)	92
88. kottapélda	Debussy: <i>La fille aux cheveux de lin</i> (1–4. ütem)	92
89. kottapélda	Orbán – Weöres: <i>A Paprikajancsi szerenádja</i> (1–4. ütem)	93
90. kottapélda	Orbán – Weöres: <i>A Paprikajancsi szerenádja</i> (5–8. ütem)	94
91. kottapélda	Orbán – Weöres: <i>A Paprikajancsi szerenádja</i> (25–28. ütem)	94
92. kottapélda	Orbán – Weöres: <i>A Paprikajancsi szerenádja</i> (30–31. ütem)	95
93. kottapélda	Orbán – Weöres: <i>A Paprikajancsi szerenádja</i> (31–36. ütem)	95
94. kottapélda	Tóth – Weöres: <i>Kis szvit I.</i> (1–2. ütem)	96
95. kottapélda	<i>Zsipp, zsupp, kender zsupp...</i> – gyermekjáték	97
96. kottapélda	Tóth – Weöres: <i>Kis szvit II.</i> (1–4. ütem)	97
97. kottapélda	Tóth – Weöres: <i>Kis szvit II.</i> (11–14. ütem)	97
98. kottapélda	Tóth – Weöres: <i>Kis szvit III.</i> (1–4. ütem)	98
99. kottapélda	Tóth – Weöres: <i>Kis szvit III.</i> (30–34. ütem)	98
100. kottapélda	Tóth – Weöres: <i>Kis szvit IV.</i> (1–8. ütem)	99
101. kottapélda	Tóth – Weöres: <i>Kis szvit V.</i> (1–4. ütem)	100
102. kottapélda	Tóth – Weöres: <i>Kis szvit V.</i> (87–95. ütem)	100

Szakmai önéletrajz

Gölles Martin 1994-ben született Nagykanizsán. Zenei tanulmányait nyolcéves korában a Farkas Ferenc Zeneiskolában kezdte meg zongora szakon, a kóruszenével később a Batthyány Lajos Gimnázium Virág Benedek ifjúsági vegyes kara által került kapcsolatba, amelynek egyetemi éveitől kezdve másodkarnagya és zongorakísérője lett. 2012-ben felvételt nyert a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karára, ahol 2015-ben Ének-zene alapszakon, 2017-ben Kóruskarnagy előadóművész mesterszakon, 2020-ban Ének-zene tanár mesterszakon diplomázott prof. dr. Lakner Tamás vezetésével – mind kiváló eredménnyel. Tanárai voltak még: prof. dr. Kamp Salamon, Kertész Attila, Kircsi László, Tillai Aurél és Kocsár Balázs. 2020-ban nyert felvételt a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskolájába prof. dr. Lakner Tamás témavezetésével. Tanulmányai során 2015-ben Besztercebányán az Első Nemzetközi Karvezető Verseny különdíjasa lett, 2019-ben elnyerte a Nemzeti Felsőoktatási Ösztöndíjat, valamint 2021-ben, 2022-ben és 2023-ban az Új Nemzeti Kiválóság Program ösztöndíját. A Pécsi Egyetemi Kórus és a Bartók Béla Férfikar tagjaként számos koncerten vett részt Magyarországon, Belgiumban, Horvátországban, Szlovákiában, Kínában, Lettországon, Olaszországban és Argentínában. 2023–2024-ig a CoSyMa karmester kollégium programjában tanult Hamar Zsolt vezetésével, ahol rajta kívül Kesselyák Gergely, Kocsár Balázs, Héja Domonkos és Kovács László mesterkurzusain vett részt. 2024-től a Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla Művészeti Karának oktatója karnagyként, asszisztens karmesterként és korrepetítorként, emellett pedig zeneszerzőként, magán zenetanárként és a nagykanizsai-szepetneki evangélikus templom kántoraként is tevékenykedik. Alkotóként kompozíciói közt vokális és hangszeres darabok egyaránt szerepelnek, különösen fontosnak tartja jól énekelhető új műveket létrehozni amatőr felnőtt és ifjúsági kórusok számára. Számos magyar és külföldi együttesnek is írt zeneművet, s folyamatosan együtt dolgozik a svájci Claude Delley klarinétművésszel és a Quintette Bourgogne kamarazenekarral, akik felkérésére már számos alkotás született. Műveit jelenleg magánkiadásban jelenteti meg az Éditions Gölles-nél, de több darabja már elérhető a svájci Éditions Musicales Henry Labatiaz-nál is. 2018-ban elnyerte a Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatását, 2020-ban a MŰPA nagyszabású Zeneműpályázatán díjazták kórusművét, 2023-ban pedig sikeresen szerepelt a Bartók Rádió és a Magyar Rádió Gyermekkar Petőfi 200 zeneműpályázatán.

Nyelvismeret: középfokú (B2) német komplex nyelvvizsga, középfokú (B2) angol komplex nyelvvizsga, alapfokú francia nyelvtudás.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik segítettek zenei szakmai fejlődésem alakulásában, s ezáltal jelen disszertációm elkészültében is. Elsősorban szülői családomnak, akik mindenben támogattak: Édesanyámnak, Édesapámnak és külön Nagymamámnak, aki – habár először nem szerettem volna, de – gyermekként beiratott a zeneiskolába; velük együtt Feleségemnek és barátaimnak, akik szintén folyamatosan támogattak pályámon. Zeneiskolai tanárainknak: Árvai Zsuzsannának, Vámosné Fordán Yvette-nek, Baráth Yvette-nek és Baráth Zoltánnak. Egyetemi mestereimnek: prof. dr. Lakner Tamás témavezetőmnek, prof. dr. Kamp Salamon, Kertész Attila, Kircsi László tanár uraknak a sok-sok éven át tartó segítségükért és folyamatos támogatásukért; valamint Hamar Zsolt karmester úrnak, akitől kezdetben a Művészeti Doktori Iskolában, majd az általa alapított CoSyMa karmester kollégiumon belül tanulhattam. Köszönöm Cseke József karnagy úrnak, aki mellett a nagykanizsai Virág Benedek ifjúsági vegyes kar másodkarnagyaként jó gyakorlatot szerezhettem; egyetemi szaktársaimnak, vagy ahogy mi nevezzük „kurzustársaimnak”, Rébék-Nagy Andrásnak és Dergez Domonkos László karnagy uraknak a sok szakmai beszélgetésért; a pécsi Fermata vegyes karnak, valamint karnagyainak, Szatmári Benedeknek és Zsbán Máténak a számos együttműködésért; Claude Delley művészúrnak a sok közös zenei projektért és szakmai támogatásáért; Csordás Erikának a tartalmas eszmefuttatásokért, ötletelésekért.

Bibliográfia

- Ahlgrimm, I. (1987). Retorika a barokk zenében. In J. Péteri (Szerk.), *Régi zene 2—Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Zeneműkiadó.
- Antal, L. (2008). *Formák és kifejezőmódok Ligeti György vokális művészetében* [Doktori értekezés]. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola.
- Bata, I., & Nemeskéri, E. (Szerk.). (1998). *Weöres Sándor – Egybegyűjtött levelek II*. Pesti Szalon Könyvkiadó.
- Bárdos, L. (1976). *Karvezetés II. – Zenei prozódia*. Tankönyvkiadó.
- Bárdos, L. (1961). *Modális harmóniak*. Zeneműkiadó Vállalat.
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica*. University of Nebraska Press.
- Buelow, G. J. (1987). Retorika és zene. In J. Péteri (Szerk.), *Régi zene 2—Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Zeneműkiadó.
- Crystal, D. (2003). *A nyelv enciklopédiája*. Osiris Kiadó.
- Dobszay, L. (1993). *A gregorián ének kézikönyve*. Editio Musica Budapest.
- Gerencsér, R. (2001). *Kocsár Miklós*. Mágus Kiadó.
- Harnoncourt, N. (1988). *A beszédszerű zene* (J. Péteri, Ford.). Editio Musica Budapest.
- Harnoncourt, N. (2002). *Zene mint párbeszéd* (M. Dolinszky, Ford.). Európa Könyvkiadó.
- Homolya, I. (1984). *Palestrina, Lassus*. Gondolat Kiadó.
- Honbolygó, F. (2009). *A beszéd prozódiai jellemzőinek észlelése (doktori disszertáció)*. Eötvös Lóránd Tudományegyetem Pedagógiai és Pszichológiai Kar.
- Huizinga, J. (1949). *Homo Ludens*. Routledge and Kegan Paul.
- Huszár, L. (2019). Vers és zene, ritmus és forma – zeneszerzői szemmel. In C. Balogh & M. Falusi (Szerk.), *„A teljesség felé”—Tanulmányok Weöres Sándorról*. Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.
- Ittész, M. (2003). Egy „antimuzikális” költő, avagy Weöres Sándor a zeneszerzők szövegírója. *Forrás*, 35 (6). 35–37.
- Játék. (2016). In G. Bárczi & L. Országh (Szerk.), *A magyar nyelv értelmező szótára*. Akadémiai Kiadó.
- Kardos, T. (1972). Weöres Sándor pályaképe. In *Élő humanizmus*. Magvető Könyvkiadó.
- Kelemen, É. (2015). „Amikor Székesfehérváron trubadúrdalokat fordítottál...”. *Magyar Zene*, 53 (4). 388–401.
- Kempelen, F. (1989). *Az emberi beszéd mechanizmusa, valamint a szerző beszélőgépének leírása*. Szépirodalmi Könyvkiadó.

- Kerékfy, M. (Szerk.). (2010). *Ligeti György válogatott írásai*. Rózsavölgyi és Társa.
- Kiss, Á. (Szerk.). (1891). *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*. Hornyánszky Viktor Könyvkereskedése.
- Kodály, Z. (1975). *A zene mindenkié* (2. kiadás). Zeneműkiadó.
- Kodály, Z. (1984). *Magyarság a zenében*. Magvető Kiadó.
- Kodály, Z. (2007a). A magyar népzene. In F. Bónis (Közreadó.), *Visszatekintés 1*. Argumentum Kiadó.
- Kodály, Z. (2007b). Weöres Sándorról—Nyilatkozat. In F. Bónis (Közreadó.), *Visszatekintés 3*. Argumentum Kiadó.
- Lakner, T. (2015). *A Kodály utáni gyermekkori irodalom Magyarországon*. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar.
- Lakner, T. (Tananyagfejlesztő). (2020). *Énekeskönyv 5*. Oktatási Hivatal.
- László, Zs. (1961). *Ritmus és dallam*. Zeneműkiadó Vállalat.
- Ligeti, Gy. (2010). *Ligeti György válogatott írásai* (B. Reviczky, Szerk.). Rózsavölgyi és Társa.
- Matos, L. (2009). *Orbán György kóruskönyvei* [DLA doktori értekezés]. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola.
- Mohayné Katanics, M. (1986). *Válogatás Kodály kórusműveiből: Elemzések*. Tankönyvkiadó.
- Péteri, J. (Szerk.). (1987). *Régi zene 2—Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Zeneműkiadó.
- Prozódia. (1986). In F. Bakos (Szerk.), *Idegen szavak és kifejezések szótára* (8. kiadás). Akadémiai Kiadó.
- Quantz, J. J. (1987). A jó előadásról az éneklésben és a hangszerjátékban általában. In J. Péteri (Szerk.), *Régi zene 2—Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Zeneműkiadó.
- Rajeczky, B. (1981). *Mi a gregorián?* Zeneműkiadó.
- Szabolcsi, B. (1972). *Úton Kodályhoz*. Zeneműkiadó.
- Szabolcsi, B. (1999). *A zene története* (6. kiadás). Kossuth Kiadó.
- Szabó, Cs. (1973). Nyelv és prozódia. *Korunk*, 32 (12). 1821–1834.
- Szabó, Sz. (2013). Költészet és zene—100 éve született Weöres Sándor. *A Magyar Kodály Társaság hírei*, 34 (2). 4–8.
- Tóth, D. (2017). Kodály Zoltán: Norvég leányok. *ZeneSzó*, 8 (7). 7.
- Tüskés, T., & Benkő, A. (Szerk.). (1993). *Weörestől Weöresről*. Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Várnai, F. (1997). *A magyar népdalokról, népzenéről*. Molnár Nyomda és Kiadó.

- Weöres, S. (1939). *A vers születése (Meditáció és vallomás)*. Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda R.-T.
- Weöres, S. (1993). A magyar gyermekvers—Gergely Ágnes beszélgetése Weöres Sándorral. In M. Domokos (Szerk.), *Egyedül mindenkivel*. Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Weöres, S. (2003a). *Egybegyűjtött írások: Versek, kisebb prózai írások 1*. (6. kiadás). Weöres Sándor örököse, Argumentum.
- Weöres, S. (2003b). *Egybegyűjtött írások: Versek, kisebb prózai írások 2*. (6. kiadás). Weöres Sándor örököse. Argumentum.
- Weöres, S. (2021). *A teljesség felé*. Helikon Kiadó.
- Weöres, S., & Károlyi, A. (1993). Kodály Zoltánról—Moldován Domonkos magnetofonbeszélgetése Weöres Sándor és Károlyi Amy költőkkel. In M. Domokos (Szerk.), *Egyedül mindenkivel*. Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Zaicz Gábor (szerk.). 2021. *Pereg*. In: *Etimológiai szótár – Magyar szavak és toldalékok eredete*. Tinta Könyvkiadó.

Internetes források

- Apagyi, M., & Lantos, F. (2011). Integratív, komplex művészeti nevelés. *Parlando*, 53 (2).
https://www.parlando.hu/2011/2011-2/2011-2-04_Apagyi.htm
 (Letöltve: 2024. 05. 07.)
- A Nyugat öröksége. (1986). In M. Béládi (Szerk.), *A magyar irodalom története 1945-1975: Köt. II. A költészet*. Akadémiai Kiadó.
<https://mek.oszk.hu/02200/02227/html/02/9.html> (Letöltve: 2023. 12. 29.)
- Bárdos, L. (1997). Weöres Sándor / A nyelv jelentésfunkciói. In L. Sipos (Szerk.), *Pannon Enciklopédia: Köt. Magyar nyelv és irodalom*. Kertek 2000 Könyvkiadó.
<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/pannon-pannon-enciklopedia-1/magyar-nyelv-es-irodalom-31D6/irodalmunk-a-masodik-vilaghaboru-utan-437A/weores-sandor-bardos-laszlo-43F6/a-nyelv-jelentesfunkcioi-4405/>
 (Letöltve: 2023. 06. 28.)
- Beck, J. (1910). *La musique des Troubadours*. Librairie Renouard, Henri Laurens.
https://archive.org/details/BSG_8VSUP3778_20/page/n97/mode/2up
 (Letöltve: 2023. 12. 29.)

- Bent, I. D., Hughes, D. W., Provine, R. C., Rastall, R., Kilmer, A., Hiley, D., Szendrei, J., Payne, T. B., Bent, M., & Chew, G. (2001). *Notation*. Oxford University Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020114> (Letöltve: 2023. 01. 11.)
- Csalimese. (2004). In G. Bárczi & L. Országh (Főszerk.), *A magyar nyelv értelmező szótára*. Akadémiai Kiadó. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/cs-22AB7/csalimese-22C36/> (Letöltve: 2024. 04. 10.)
- Ferencziné Ács, I. (2010). Gyermekversek muzsikája—Weöres Sándor költemények a gyermekkari irodalomban. *Parlando*, 55 (3). <https://www.parlando.hu/2013/2013-3/Ferenczine-Weores.pdf> (Letöltve: 2024. 04. 11.)
- Fischer, K., D'Agostino, G., Haar, J., Newcomb, A., Ossi, M., Fortune, N., Kerman, J., & Roche, J. (2001). Madrigal. *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040075/version/0>
(Letöltve: 2020. 12. 05.)
- Gombos, L. (2005). Általános összefüggések Farkas Ferenc életművében. In M. Sz. Farkas (Szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 2004–2005*. MTA Zenetudományi Intézete.
https://zti.hu/files/kiadvanyok/ZenetudDolg/ZenetudDolg_2004-2005.pdf
(Letöltve: 2024. 01. 03.)
- Jefferson, J. (2023). 'Sinnerman': Nina Simone's Masterpiece Is Still Relevant Today.
<https://www.udiscovermusic.com/stories/nina-simone-sinnerman-song-feature/>
(Letöltve: 2024. 04. 12.)
- Karp, T. (2001). *Raoul de Ferrières*. Grove Music Online.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022895>
(Letöltve: 2023. 12. 29.)
- Kenyeres, Z. (1983). *Tündérsíp: Weöres Sándorról*. Szépirodalmi Könyvkiadó.
<https://mek.oszk.hu/08300/08337/08337.htm> (Letöltve: 2023. 07. 17.)
- Magassy, L. (1969). Verselemzés színjátszó szakkörben. *Módszertani közlemények*, 9.
https://acta.bibl.u-szeged.hu/26086/1/modszertani_009_003_135-141.pdf
(Letöltve: 2024. 04. 10.)

- Monteverde, C. (1605). *Basso Continuo del Quinto Libro de li Madrigali a Cinque*. Venetia appresso Ricciardo Amadino.
https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP37019-PMLP82328-Monteverdi_Madrigals_Book_5.pdf (Letöltve: 2020. 12. 08.)
- Művészet. (2004). In G. Bárczi & L. Országh (Főszerk.), *A magyar nyelv értelmező szótára*. Akadémiai Kiadó. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/m-3FE0D/muveszet-408C1/> (Letöltve: 2024. 03. 12.)
- Németh, I. P. (2017). Tó, kalap és béka. *Vasi Szemle*, 71 (6).
https://epa.oszk.hu/03300/03366/00111/pdf/EPA03366_vasi_szemle_2017_06_nemeth.pdf (Letöltve: 2024. 04. 19.)
- Palisca, C. (2001). Prima pratica. *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022350> (Letöltve: 2020. 11. 28.)
- Προσώδια. (1935). In A. Bailly (Szerk.), *Dictionnaire grec-français*. Librairie Hachette.
<https://archive.org/details/BaillyDictionnaireGrecFrancais> (Letöltve: 2023. 01. 05.)
- Προσώδος. (1935). In A. Bailly (Szerk.), *Dictionnaire grec-français*. Librairie Hachette.
<https://archive.org/details/BaillyDictionnaireGrecFrancais> (Letöltve: 2023. 01. 05.)
- Stevens, J., Butterfield, A., & Karp, T. (2001). Troubadours, trouvères. *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028468>. (Letöltve: 2023. 12. 30.)
- Szép. (2004). In G. Bárczi & L. Országh (Főszerk.), *A magyar nyelv értelmező szótára*. Akadémiai Kiadó. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/sz-4A3C0/szep-4BBAA/> (Letöltve: 2024. 03. 12.)
- Ungár, I. (2016). Alkonyat (Kodály: Öregek). *Parlando*, 58 (5).
<https://www.parlando.hu/2016/2016-5/Ungar-Alkonyat.htm> (Letöltve: 2023. 09. 15.)
- Weöres Sándor. (1964). In I. Sőtér (Főszerk.), *A Magyar irodalom története: A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*. Akadémiai Kiadó.
<https://mek.oszk.hu/02200/02228/html/06/299.html> (Letöltve: 2023. 12. 29.)

- Weöres Sándor. (é. n.). In Á. Kenyeres (Főszerk.), *Magyar életrajzi lexikon 1000–1990*
(Javított, átdolgozott kiadás). <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/w-7870D/weores-sandor-78795/> (Letöltve: 2024. 03. 01.)
- Wong, H. K. H. (2009). *Musica Poetica in Sixteenth-Century Reformation Germany*
[Szakdolgozat]. <https://core.ac.uk/download/pdf/48551615.pdf>
(Letöltve: 2024. 05. 07.)