

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola



Hoffner Tibor

Textúrák a férfikari kórusirodalomban a
romantikától napjainkig

DLA értekezés

Témavezető

Prof. Dr. Lakner Tamás

egyetemi tanár

2022

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	4
2. Férfikari textúrák	8
2.1. Férfi hangok szerepe a kórusmuzsika történetében	8
2.2 A férfikari hangzás kialakulása - A <i>Liedertafel</i>	14
2.3 A férfikari hangzás alakulása a <i>Liedertafel</i> t követően.....	16
2.3.1 Kora romantika	16
Franz Schubert	16
Felix Mendelssohn-Bartholdy.....	18
Robert Schumann.....	19
2.3.2. Romantika	19
Liszt Ferenc.....	19
Erkel Ferenc	21
Friedrich von Flotow	22
2.3.3 Századforduló	23
Richard Strauss	23
Harmat Artúr.....	25
2.3.4 XX. század	28
Francis Poulenc.....	28
Carl Orff.....	31
Florent Schmidt.....	31
Paul Hindemith	32
2.3.5 XX. század – Magyarország	32
Kodály Zoltán és Bartók Béla.....	32
Orbán György	51
Bárdos Lajos	52

Ligeti György.....	53
Karai József.....	53
2.3.6 Kortárs férfikari művek	54
Balatoni Sándor.....	54
Zombola Péter.....	55
Tóth Péter.....	55
2.3.7 Férfikarok operákban	57
2.4 A kórushangzást befolyásoló tényezők.....	60
3. Az amatőr férfikarok helyzete	64
4. Összegzés.....	66
5. Bibliográfia	68
6. Melléklet	72
6.1 Felhasznált művek jegyzéke	72

1. Bevezetés

A természetben megtalálható anyagok textúrája sokféle. A laza szerkezetű lágy szárú növényektől, a tömörebb felépítésű különböző fa fajtákon át a tömör gránitig számos szerkezetű anyag vesz körbe bennünket. A megkövült anyagokban rejlő tömör szerkezet ellenáll a természet viharainak, a lazább szerkezetű anyagok azonban kevésbé időtállóak, érzékenyebben reagálnak a szélsőséges időjárásra, de nagyrészen ezek biztosítják az élethez szükséges feltételeket. A környezetben megtalálható anyagokat az ember szerkezeti tulajdonságaik szerint feldolgozza. A kövekből időtálló falakat, a faanyagokból használti bútorokat, a textilekből könnyű párnákat készítenek. Gondoljunk bele mi lenne, ha köveken aludnánk és könnyű textilből építenénk fel házainkat? Az anyagok különböző textúrában és területen jelen vannak életünkben, a körülvevő anyagok minősége életvitelünkre is hatással van.

A képzőművészetben is fontos formaalkotó tényező a textúra. A szobrász alkotásának anyag- és eszközhasználata meghatározza művének textúráját ugyanúgy, mint a festő által használt vászon anyaga, valamint a felvitt festőanyag minősége és mennyisége, nem beszélve az ecsethasználatról és az utómunka hatásairól. A gasztronómiában az ételek textúrája nagymértékben befolyásolja az ízek érzékelését és hatással van azok feldolgozására.

A zeneművészetben a komponisták által megalkotott hangok szerkezete is különböző textúrákat jelenítenek meg, melyeket az énekhangok és a hangszerek által megszólaltatott hangszínek tovább differenciálnak. A textúra a zenében leginkább hallás útján érzékelhető, azonban a művek szerkezeti elemzése tovább segíti a zenei folyamatok megértését, feldolgozását, érzelmi hatását. A kottában megfigyelhetjük a szűk és tág szerkesztés okozta szerkezeti különbséget, az egyszerű és összetett akkordok felépítését, a homofon és polifon szerkesztést, a hangterjedelem nagyságát. Ezen technikai tulajdonságok összessége okozta hangzáskép jól meghatározza a művek textúráját. Például egy polifon, tág szerkesztésű, nagy ambitusú mű lazább textúrát eredményez, mint egy homofon, szűk szerkesztésű, kis ambitusú mű, azonban egy polifon, szűk szerkesztésű, kis ambitusú mű tömörebb textúrát eredményez, mint egy homofon, tág szerkesztésű nagy ambitusú mű.

A szerkezeti alapelemeken kívül, ha a hangszínt vizsgáljuk, objektív képet kapunk a zenemű textúrájáról. A nőikari hangzáskép a magas hangoknak köszönhetően áttetsző,

laza textúrát, a vegyeskari hangzás széles hangterjedelme telt hangzást, miközben a férfikar a mély hangok használata és szűk hangterjedelme miatt tömör textúrát eredményez. A zeneszerzői megoldások mellett a hangzás textúrája jól érzékelhető még a kórus énektechnikájában. Hipotézisem, hogy a férfikarok tenor szólamának hangképzése az egész kórus hangzására hatással van, ugyanis a fejhang, falzett vagy a mellrezonancia használata más-más hangszínt, textúrát eredményez.

Dolgozatomban elsősorban texturális szempontból szentelek figyelmet a férfihangok történelemben betöltött szerepének, különösen kiemelve a magyar vonatkozásokat. A *Liedertafel* mozgalom dolgozatom kiindulópontja, hiszen a férfikari hangzáskép a romantika égisze alatt indult és fejlődött tovább. Kutatásomban fontosnak tartom megvizsgálni a megszólalás hitelességének kérdését is. Feltételezésem, hogy dramaturgiai szempontból hazafias, nemzeti töltetű témák ábrázolásában a férfihangok hitelesebbek, mint a vegyeskari vagy nőikar hangzás.

A textúra minden esetben kontextus függő, ezért érdemes megvizsgálni a műveket korszakonként és szerzőnként. Későbbi fejezetemben a meghatározó zeneszerzők egy-egy emblematikus férfikari művét elemzem, melyekben arra vagyok kíváncsi, mennyiben tér el a zeneszerző a romantika férfikari hangzásától és mennyiben épít a hagyományokra, valamint a zeneszerzői megoldások milyen hatással vannak a művek textúrájára. Kutatásomban vizsgálom, hogy a különböző korszakok hatással vannak-e a zeneszerzői stílusra és kórushasználatra. Hipotézisem, hogy a zeneszerzők témaválasztásban visszanyúlnak a romantika mozgalmához, de a korszakra jellemző új zeneszerzői eszközökkel gazdagítják műveiket.

Kutatásomban szeretnék alternatívákat kínálni az amatőr férfikórusok repertoárjához, hogy előadásaikkal Kodály Zoltán művészeti törekvéseit beteljesíthessék, emellett a félprofi és profi együttesek repertoárjából is felsorakoztatok példákat, hogy az olvasó széles képet kapjon a férfikari irodalomból.

Kodály Zoltán több férfikari művei feszegetik az énekelhetőség határait. A nagy kontrasztok, valamint a nagy hangterjedelem igénybe veszik az énekesek képességeit, ennek ellenére érződik a vokális szemlélet, mely a művek textúráján is megmutatkozik. Bartók és Kodály szerkesztésmódja feltételezésem szerint a felrakás textúrájában különbözik, míg Kodály többnyire tág, addig Bartók szűk szerkesztésmódot használ. Hipotézisem, hogy Bartók komor hangvételének oka legtöbbször a szűk és mély szerkesztésmód használata.

„...szembe kell nézniünk azzal a ténnyel, hogy ma még – vagy már – minden jobb ízlésű zenész messze elkerüli őket (férfikarok), legfeljebb szükséges rossznak tartja. Mert meggyőződése, hogy a művészet szempontjából haszontalanok, sőt károsak, s hogy kivágandóak, mint a bibliai terméketlen fügefafa.”¹ (1935)

Kodály Zoltán

Kodály Zoltán kemény kritikát fogalmazott meg a kor férfikari mozgalmával kapcsolatban. Ha valaki nincs tisztában a korszak Magyarországra gyakorolt zenei hatásaival, valamint nem ismeri Kodály későbbi férfikari munkáit, a férfikarokról hasonlóképpen gondolkodhat. A magyarországi kórusélet színes és sokoldalú, számos kórustípus megtalálható, melyek ápolják tovább a XX. század második fele óta jelenlévő amatőr kórusmozgalmat.

Egyetemi éveim alatt 2008-ban dr. Lakner Tamás meghívott a pécsi Bartók Béla Férfikar műhelymunkájába. Ebben az időszakban ismerkedtem meg a férfikari repertoárral, hangzásvilággal. Kórustagságom elején nyerte meg a kórus második olimpiai címét a grazi Kórusolimpián, a következő években adta ki lemezen Kodály összes férfikari művét. Kodály gondolataival megismerkedve nagy disszonanciát éreztem, ugyanis az általam tapasztalt valóság teljesen más képet mutatott, ennek köszönhetően ástam bele magam a témába és indítottam el kutatásomat, melyben többek között feltérképezem a férfikarok jelenlegi helyzetét országhatáron belül és túl. Fontos megvizsgálni az amatőr férfikari mozgalmat - ezért is szentelek neki külön figyelmet dolgozatomban -, hiszen ez tartja életben a férfikari kóruskultúrát, neveli ki a fiatal tehetségeket a professzionalizmus világának. A művek előadása és megszólalásának színvonala befolyásolja a mozgalom minőségét. Hipotézisem, hogy az 1935-ben felvázolt férfikarok művészi színvonala fejlődött, de még nem éri el a Kodály által elképzelt magas művészi követelményeket.

Nagy szakmai kihívás elé állított dr. Lakner Tamás, amikor felkért a másodkarnagyra egyetemista éveim végén. A kórus szakmai programjai lehetőséget adtak számomra, hogy betekinthessek a férfikari mozgalom mindennapjaiba, koncertéletébe. Fiatalként nagy hatással volt rám a kórust jellemző szakmai kettősség, ugyanis az együttes a népdalkincseken nyugvó folklór hagyományoktól kezdve a magas művészet kiemelkedő alkotásait egyaránt megszólaltatta. Kutatásom egyik célkitűzése,

¹ Kodály, 2007a, 52. o.

hogy megvizsgáljam a romantika óta született férfikari kórusműveket és átfogó képet alkossak róluk. A kompozíciók textúrája, témaválasztása, akkordhasználata, különböző zeneszerzői megoldásai vizsgálatom alapját képezik. Hipotézisem, hogy a romantikában született kompozíciók meghatározták a későbbi korokban született férfikari művek textúráját, szerkesztésmódját, témaválasztását. A romantikában legtöbbször használt homofón és szűk szerkesztésmód feltételezésem szerint uralja a férfikari kompozíciók nagy részét.

A különböző kórus eseményeknek köszönhetően - amelyeken többször találkoztam más férfikarokkal is - megismertem a férfikarok aktuális szakmai színvonalát és fejlődésük akadályát. Dalos találkozókön a hazai, valamint a Bartók Béla Férfikar 29 éve zajló Európai Bordalfesztivál rendezvényein számos európai férfikarral találkozhattam. Legnagyobb problémát a férfikari felső szólamoknál tapasztaltam. A tenor szólammal kiemelten kell foglalkozni, ugyanis az amatőr kórusmozgalmak egyik sarok köve a tenor szólamok megfelelő biztosítása. A férfikarok szempontjából ez azért is kardinális kérdés, mert a legfelső - általában vezető - szólamot a tenor látja el. Kutatásom későbbi fejezeteiben a hangképzési technikákkal is foglalkozom kifejezetten a tenor szólam énekeseit vizsgálva. Kórustagságom éve alatt a tenor szólam megfelelő minőségű biztosítása kiemelt problémák elé állította a Bartók Béla Férfikart is. Hipotézisem, hogy a megfelelő hangképzés használatával nagymértékben javítható a férfikarok hangzasképe, megszólalásuk textúrája. A megfelelő, jó énektechnika a megszólalás jó minőségét elősegíti, a mély hangzás ellenére fényes, áttetsző hangzást ér el a kórus, mely a hallgató befogadását segíti elő, a megszólalás textúráját könnyíti.

Különös energiákat szabadít fel egy férfikar színpadi megszólalása, mely össze nem hasonlítható más kórusokéval. A férfiakról alkotott sztereotípiákat (pl. érzelmi elzárkózás, nyers erő, stb.) egy-egy jó előadás megerősít és egyben megcáfol. Ahogy a repertoárban is megtalálható a kettősség, úgy a hallgatók az előadás alkalmával is megtapasztalhatják a férfikarokban rejlő széles művészi kifejezőerőt, mely az évek során nagy hatást gyakorolt rám is.

2. Férfikari textúrák

2.1. Férfi hangok szerepe a kórusmuzsika történetében

Történelmi tények bizonyítják, hogy a kórusművészet kialakulásában a férfihangok meghatározó szerepet töltek be és évszázadokon keresztül uralták a vokális kultúrát. A polgárosodás és az emancipáció adott lendületet a női hangok kórusban való megjelenésének. A polgárosodás mellett előadói szempontból fontos megemlíteni, hogy a női hangok megjelenése a vegyeskari hangzást feljavították, a férfi falzettből eredő fátyolos hangzást megszüntették. A férfikarok természetes hangzásának kialakulása a később tárgyalt romantika korszakának újítása lesz.

Mielőtt a férfihangok és kórus viszonyát vennénk a figyelmünk középpontjába, fontos a kórust alkotó egyén vizsgálata. Az ember természeténél fogva legősibb hangszere a beszéd és énekhang. Az őskor zenéje - hasonlóan a mai civilizációtól elszigetelten élő primitív törzsekéhez - különböző rituáléihoz használt hangos beszédek, illetve zajkeltésre alkalmas primitív ritmushangszerek köré szerveződött. Ekkor a zenének pontosan megfogalmazható gyakorlati funkciója volt (pl. esőtánc, termékenyítési tánc, stb.), tehát feltehetően művészeti értékkel kevésbé bírt, de mindenesetre fontos megemlíteni, hogy a zeneszerkesztés alapjai ebben az időben már kialakultak. A ritmushangszerek mellett feltehetően a férfi énekhangoknak volt jelentős szerepe.

Az ókor zenéjében már a művészet értékei megjelenhettek a korabeli előadásokban, ugyanis funkcióját tekintve a zene a gyönyörködtetést szolgálta. A lírai műfaj kialakulása a görögökhöz köthető, amely líra hangszer kíséretével megszólaltatott ének, alapja a költészet. Jelentősége a műfajnak a zene és költészet egybeolvadásából megszülető komplex művészeti alkotás. „Platón szerint a zene szolgálatra született. Első a szó, a beszéd, majd a ritmus, s csak utána következik a dal, a harmónia.” (Maróti, 2001. 38. o.)

A középkorban az énekes zene ismét gyakorlati funkcióját töltötte be az egyház hatalmának növekedése miatt, a vokális zene a liturgiai környezet kiszolgálásának volt alárendelve. Több helyen szájhagyomány útján - a népdalokhoz hasonlóan - terjedtek el az egyházi népénekek, melyeket később gregorián énekeknek neveztek el. Az énekes zene kezdetben egyszólamú, majd többszólamú (kvint, oktáv párhuzam) előadásmódban jelent meg. A korszak két zeneszerzője, Leoninus és Perotinus a többszólamú hangzás

úttörői voltak, melyből az európai kórusélet évszázadokig táplálkozott. (Maróti, 2001. 10-11. o.) Az egyház zenei szolgálatát kizárólag férfiak láthatták el, ennek köszönhetően a kórusok összetétele is kizárólag férfiakból állt, megalakultak a templomok első férfi kórusai. A korszak kórushangzása - köszönhetően a két- és háromszólamú feldolgozásoknak – új, sűrűbb textúrát jelenített meg, mely köszönhető a cantus firmus köré épített szabad kompozícióknak.

Az egyházi zenén kívül a középkor világi zenéjében folytatódtak az ókori hangszerkíséretes hagyományok. A trubadúrköltészet a XII. századtól a világi zene fő műfaja volt, a férfi énekes művek témája balladák, drámai elbeszélő szerelmi dalok, történeti énekek. A magyarországi középkor világi zenéjét a XIII-XIV. században az énekmondók, regösök, igricek, jokulátorok történelmi mondákat, hőstetteket előadók szereplése képviselte. A magyarországi vándor énekmodókat idővel megpróbálták letelepíteni, valamint a királyi udvarban alkalmazni, hogy régi tanaik hirdetését kontroll alatt tudják tartani. (Rajeczky, 1988, 94-95. o.) Leghíresebb magyar képviselője Tinódi Lantos Sebestyén.

Az angol (nem szerzetesi) katedrálisokban a XV. századtól kórusok alakulnak, melyek a helyi istentiszteletek zenei szolgálatát látták el. Ezek a kórusok férfiakból és fiúkból álltak, akik nem szerzetesek² voltak. (*The Choral Journal*, 1976, 12.o.) A XV-XVI. században Európából kiemelkedett még a németalföldi és olasz zeneszerzők termékenysége. Munkájuk elismerése, hogy Rómában a pápai énekkar karmesterének 1416-ban Pierre d’Ailly németalföldi bíborost választották meg (Maróti, 2001. 15. o.), a kórus Rómában is - a Katolikus Egyház rendelkezése szerint - kizárólag férfiakból és fiúkból állt. (*The Choral Journal*, 1976, 12.o.) Míg a XVI. században Európa kóruszenei élete kiteljesedett, 1526-tól Magyarországon a zenei élet hanyatlását idézte elő a Török uralom, csupán az Erdélyi fejedelemség területén volt nyüzsgő zenei élet. (Maróti, 2001, 20. o.)

Az újjászületés korszaka a kóruséneklés aranykorának számít, a többszólamúság kiteljesedése a többségében egyszerű harmóniák felvirágoztatták az *a capella* műfajokat. Az egyházi és világi kettősség a középkor hagyományaiból megmaradt. Az énekes zenének az egyházi liturgia kiszolgálása volt fő feladata, melyet még mindig a férfiak láthattak el, azonban a hangzás már a mai értelemben vett vegyeskari hangzáshoz kezdett hasonlítani a kontratenorok, kasztráltak, valamint fiú énekesek megjelenésével. Ebben az

² A szakirodalom a „laymen” angol szót használja, jelentése: laikus, nem egyházi ember

időszakban alakultak Európa szerte a fiú kórusiskolák, ahol a zenei nevelést korán megkezdték. Az énekes fiúk egyházi szertartások zenei szolgálatát látták el, így vallási és erkölcsi nevelésük korán megkezdődhetett. Manapság is léteznek fiú kórusiskolák, hangzása leginkább a vegyeskaréhoz hasonlít, textúra szempontjából áttetszőbb és világosabb, a zeneszerzőnek szélesebb lehetőségeket kínál, mint a férfikari felépítés. Természetesen a kórusok által a liturgiában résztvevő hívek is a nevelés részévé váltak, hiszen a kórusművészet által közvetített értékek befogadói voltak. A világi kórusművészet nagy lendületet vett a korabeli zeneszerzők által, többek között a madrigál stílusának köszönhetően, melyek alapjai irodalmi művek voltak. Mátyás Király udvarában már működött önálló kórus, melynek magas volt a szakmai színvonala, ezt bizonyítja Bartolomeo de Maraschi³ levele is, melyben a királyi udvarban tett látogatásáról ír: „*a királynak olyan énekkara van, hogy annál különbet még nem láttam, a miénkhez hasonló, a pestisdúlás előtt*”. (Rajeczky, 1988, 111. o.)

A barokk kor a hangszeres kultúra fellendülését hozta magával, amely az *a capella* kórusművészetet háttérbe szorította. A kórus liturgiában betöltött szerepe megmaradt, hiszen a szövegek énekes előadása elengedhetetlen a vallási eseményeken, de az énekszólamok hangszerkíséréssel egészültek ki. Ezen kívül fontos világi műfaj, az opera alakult ki a korszakban, valamint hangszerkíséréssel megszólaltatott szóló- és kórusművek születtek, így az énekhang újra teret hódított magának a világi zenében. A korszak kórusösszetétele továbbra is a vegyeskari hangzást erősítette, azonban a polifon formáknak és a hangszerközpontúságnak köszönhetően a művek textúrája sűrűsödött.

Magyarországon köszönhetően a református kollégiumoknak elindult az iskolák zenei nevelése, a köznemesség ifjúsága alkotja az iskolák énekkarát, melyek városi ünnepi összejöveteleken és temetéseken szerepeltek. Nem speciálisan kórusiskolaként működtek, mint európai társaik nagy része, ugyanis nem volt ekkora hagyománya a nyugati zenének még hazánkban, ellenben kiváló iskolai együttesek alakultak. A Török hódoltság idején jelentősen rontotta a hazai kóruséneklés fejlődését az anyanyelvű éneklés tilalma, melyet I. Ferdinánd megpróbált enyhíteni. A misék végén engedéllyel lehetett énekelni egy-egy magyar nyelvű zeneművet is. (Maróti, 2001. 51. o.) A kollégiumi énektanítás reformja Maróthi György (a debreceni főiskola matematika professzora) nevéhez fűződik. A nemesség gyermekei otthoni birtokukon a jobbágyok népzenein nőttek fel és hozták magukkal dallamkincsüket, mely a kórus énekek alapjául

³ A Pápai énekkar korábbi vezetője.

szolgáltak, a sárospataki kollégium XVIII. századi kéziratos kórusgyűjteményében is számos népdal megtalálható. (Falvy, 1999. 98. o.) 1728-ból feljegyzésekből következtethetünk a Sárospataki Kollégium énekkarának működésére, ami 1782 után már szervezeten működik (Dr. Kelemen, 2015. 4. o.)

A klasszika az énekes műfajok fejlődésének korszaka volt, ahol az énekhang szerepe megközelítőleg megegyezett a barokk korszakéval. A legnagyobb klasszikus zeneszerzők már a világi műveikben is hangsúlyt fektettek a kórusfeldolgozásaikra, az operákon keresztül a kibontakozás előtt álló dal műfajáig. A XVIII. század végén és a XIX. század elején alakultak nagyobb számban kórusok a kóruséneklés mozgalommá fejlődésének köszönhetően.

Schubert és Schumann zeneszerzői munkásságának köszönhetően a romantikában az énekhang szerepe megerősödött dalciklusaikon keresztül, majd a dalszerű komponálásmód a kórusművekben is megjelentek, a vezető szólamot férfikar esetén a tenor vette át, a zongorakíséret szerepét pedig az alsó szólamok.

A német amatőr férfikari kórusmozgalom (*Liedertafel*) egyik legjelentősebb személyisége Carl Friedrich Zelter volt, aki 1809-ben megalapította férfikari egyesületét, lelkesítő, hazafias dalokkal szórakoztatták közönségüket. (Grove Music Online: *Zelter, Carl Friedrich*⁴) Zelter és Weber barátsága a mozgalom egyik mozgatórugója volt kezdetben, ugyanis Webert lenyűgözte a kar elsöprő ereje, sorra kezdte ontani műveit amatőr férfikarokra. (Maróti, 2001. 101. o.) A magyar kórusmozgalom számára Liszt Ferenc *a capella* és orgonakíséretes kórusművei voltak meghatározóak. 1870-ben a Liszt Egyletben önálló nőikart is szerveztek, hogy az oratóriumokban a női szólamok énekeseit ne kelljen nagy nehézségek árán toborzással összeszedni.⁵ (Maróti, 2001. 138. o.) Megalakult a polgári dalosszövetség, valamint 1867-ben megalakult az Országos Magyar Daláregyesület, melynek vezetését Erkel Ferencre bízták. A Zenészeti Szaklapok elkezdtek foglalkozni az amatőr dalármozgalommal, útmutatót adtak működésükhöz, 1867 után a lapok főként már az amatőr énekes mozgalommal foglalkoztak, a profi komolyzenei témák rovására. (Maróti, 2001. 133-134. o.)

A századforduló és XX. század énekes zenéje a klasszika hagyományaira építve fejlődik, de rengeteg újítást hoz a klasszikus műfajokban. A zene funkciója is többretegűvé vált, a zeneszerzők széles műfaji spektrumban írják műveiket, kis

⁴ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30917> (letöltés dátuma: 2022.01.04.)

⁵ A korszak női énekesei még nem rendeződtek kórusokba, a női emancipáció csak a XIX. század végére teljesedett ki.

kamarakórusok és több 100 embert foglalkoztató alkotások születtek. Magyarországon számos munkásdalárda alakult, 1908-tól miniszteri engedéllyel megalakult a Magyarországi Munkásegyletek Szövetsége azzal a céllal, hogy megalakuljon a kórusok első országos érdekvédelmi szervezete, összefogja a dalárdákat, dalos lapot alapítsanak, országos rendezvényeket bonyolítsanak le. (Maróti, 2001. 145-146. o.)

Az első világháború a polgári dalosszövetség és munkás dalosszövetség munkáját hátráltatta, viszont 1919-ben a háború végezetével feladatuk a társadalom fellendítése volt, valamint „*a dal mozgósító erejével segíteni az élet konszolidálásában*”. (Maróti, 2001. 146-147.o.)

A XX. század közepe és második fele a világi kórusok felvirágzásának időszaka, melynek magyarországi vezető személyisége Kodály Zoltán volt. Kezdetben a korabeli amatőr férfikarok nem tudtak megbirkózni Kodály és Bartók férfikari műveinek nehézségével, viszont a zeneszerzők tudatosan, népművelő céllal írtak nehéz műveket, melyek művészi értékeiben jóval meghaladták a dalárdamozgalomban született német alkotásokat. A magas művészeti érték kiemelte a két XX. századi zeneszerző alkotásait, a férfikarok folyamatosan alakultak át vegyeskarokká, hogy a dalárdák hangterjedelmét és hangzását javítsák, fejlesszék. „*A férfikar százada előkészület volt. Most jöjjön a teljesedés*” – írta 1936-ban Kodály a témára reflektálva (Kodály, 1936/2007a, 57. o.) „*A polgári dalárdák mindenütt bomladoznak. Új célokat kell kitűzni, új tartalommal megtölteni. Ez a cél nem lehet más: a nemzeti zenekultúra nagy céljai munkatervében részt venni, azt szolgálni...*” (Kodály, 1989. 399. o.)

A magyar amatőr kórusok külföldi utazási lehetősége megnyílt 1961 és 1975 között, többek között az 1961-es Nemzetközi Debreceni Kórusversenyen elért sikereknek köszönhetően. Ez új lendületet vett a hazai kóruséleten, segítette a közösségek fejlődését, valamint a későbbi külföldi sikerek a kommunista hatalom kedvére is tettek, hiszen Magyarország a világ élvonalába került a kórusain keresztül. A Kodály Koncepció sikerességét igazolja a kórusok sikere, ugyanis 1950-ben alapították meg a kodályi elv jegyében Kecskeméten az első ének-zenei általános iskolát. Az 1961-1975 között működő sikeres kórusok alapját feltehetően a kodályi nevelésben részesülő fiatalok alkották. (Maróti, 2001. 188-190. o.)

Számos kórus alakult a 1960-as, '70-es években, ezek megsegítésére jött létre 1970-ben a Kórusok Országos Tanácsa (Kóta), különböző bizottságok létrehozásával a korszak legnagyobb szakemberei segítették az amatőr kórusmozgalmat. A korábbi hagyományokat újra gondolták, átalakították a kórusok országos minősítő rendszerét,

mely segítette a rádió szereplésekhez és nemzetközi versenyekhez kiválasztani azokat a kórusokat, akik Magyarországot képviselhették.

A kóruskultúra rétegművészet. Ezt Maróti Gyula is megfogalmazta könyve végzavában: „*Olyan rétegművészet, amelynek létszáma és közönségbázisa a mindenkori társadalmi, gazdasági, politikai és közművelődési állapotok alakulásának, változásainak függvényében létezik, vagyis csökken vagy növekszik.*” A kóruskultúra férfikari mozgalma még kevesebb embert ér el leginkább a Kodály által is említett alacsonyabb művészi színvonal miatt, azonban a megfelelő szakmai vezetéssel és műválasztással a férfikarok színvonala emelkedhet.

2.2 A férfikari hangzás kialakulása - A *Liedertafel*

Az általunk ismert férfikari kórushangzás az évszázadok során hatalmas változásokon ment keresztül. A középkor gregorián hagyományait a reneszánsz vokálpolyfónia vette át, ahol a felső szólamokat kasztráltak és fiúk énekelték. Az énektechnikáról keveset tudunk, valamint arról is, hogy hány fő énekelt egy-egy szólamot. Később a barokk korszak elmúltával több olyan feljegyzés is található, ahol külön engedéllyel női énekesek bevonásával egészítették ki a felső szólamokat (*Reichardt*, 1791), mivel a kasztrált énekesek sem jelentettek hangzásbéli javulást a magas szólamok megszólaltatásában, több korabeli zenész is érvelt a nők kórusba illesztése mellett.

A *Liedertafel*, vagyis a német férfikari mozgalom kialakulása Carl Friedrich Zelter nevéhez köthető. A kor egyik meghatározó komponistája, Carl Maria von Weber a mozgalom mellé állt, ennek is köszönhető az amatőr férfikari mozgalom fellendülése. A Zelter nevéhez köthető mozgalom előzménye az ún. *Tafelmusik*, mely kifejezést már a 16. századtól használták az ünnepeken és banketteken az asztalnál megszólaltatott énekes és hangszeres zenei szolgálatokra. 1617-ben Samuel Schein adta ki *Banchetto musicale* című gyűjteményét, majd a 18. században Telemann is írt *Musique de table* címmel művet, mely a *Tafelmusik* életben tartását eredményezte. (Grove Music Online: *Tafelmusik*⁶) A férfikórusok szervezését az Amerikai Egyesült Államokba betelepült német bevándorlók is folytatták a tengerentúlon, ahol Philadelphiában az első megalapítása után több nagyvárosban is megalakultak a férfikarok (pl. Milwaukee, Chicago és Cincinnati). (Grove Music Online: *Choral Music*⁷)

Az előadói praxis profi zenész köreiben a férfikórusok már a reneszánszban megjelentek, melyben a felső szólamokat fiatal fiú énekesek szólaltatták meg. Az *a capella* műfaj legfőbb megjelenésének korától a megszólalás nagyban hasonlított a mai vegyeskari hangzásképre. A romantikában megalakult zenei csoportosulások többsége az amatőr szintet nem lépte túl, Amerikában a férfikórusok többsége vegyeskarokká alakult (Chicagói Apollo Zenei Klub 1872). (Grove Music Online: *Choral Music*⁸)

A *Liedertafel* mozgalomban kialakult hangzásképp merőben eltért a már eddig megszokott kórushangzástól, ezért korszakalkotó a romantika új irányvonala. Az amatőr jelleg okozta változások azonban a zeneszerzőket is korlátok közé szorították. Az

⁶ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27362> (letöltés dátuma: 2022.01.04.)

⁷ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2218820> (letöltés dátuma: 2022.01.04.)

⁸ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2218820> (letöltés dátuma: 2022.01.04.)

általában három, eseteként négy szólamú művek hangterjedelme a férfi énekhanghoz kellett igazodjon. Míg a profi énekeseknek nem okoz gondot kórusba szerveződve *nagy C* és *C''* ambitus között énekelni, addig az amatőr énekesek a *nagy F* és *G'* között tudják hitelesen, és természetes módon megszólaltatni a műveket. A profi és amatőr hangterjedelem közötti majdnem egy oktáv különbség a hangzásélményben, megszólalás textúrájában is komoly különbséget jelent.

A kis hangterjedelem és a mély férfihangok okozta hangzással a zenetörténet legnagyobb zeneszerzői is szembesültek. Akusztikában köztudott, hogyha mély hangok túl közel kerülnek egymáshoz, a felhangjaik az emberi fül számára hallható tartományban annyira összeérnek, hogy hangzásuk élvezeti értéke leromlik. Ez a férfikari művek textúráját nagyban meghatározza.

A romantika *a capella* férfikari kórusműveinek szerkesztésmódja a korszak újító szellemű vokális műfajához, a dalhoz igazodott. Ennek a kapcsolatnak eredménye a túlnyomó részt homofon szerkesztésmódú művek létrejötte, ahol főszerepbe a tenor szólam került. A romantika dal szerzője, Franz Schubert műveiben is nagy szerep hárul a tenor szólamra.

Természetesnek mondható, hogy a nemzeti romantika minden országban különbözően jelent meg a férfikari repertoárban, az országok elhelyezkedése, az emberek fizikai tulajdonságai nagy hatást gyakorolnak még a mai napig is a kórusok hangzására. Az orosz és az északi (svéd, lett, stb.) országok férfikórusainak összetételében több mély hangú basszus a meghatározó, mely a hűvösebb és teltebb hangzást eredményezi, ezzel ellentétben ha déli ország férfikórusát hallgatjuk, a magasabb hangú énekesek uralják a szólamokat, ahol a tenor fejhanganon énekelve könnyed hangzásvilágot eredményez. Az országok közötti hangzáseltérés további vizsgálat tárgyát képezheti.

2.3 A férfikari hangzás alakulása a *Liedertafel* követően

A ma ismert férfikari kultúrára jellemző a polaritás, a *Liedertafel* hagyományainak ápolása mellett a magas művészet remekműveinek előadása. Többnyire minden kórus megtalálja a magának kedvező profilt, mely az énekesek kvalitása és belső motivációjuk eredménye, azonban kevés olyan együttes működik, amely mindkét irányzatot repertoárjában tudhatja.

A romantika óta férfikarra írt műveket számba véve az említett jelenség a repertoárt is nagy mértékben alakította. Kodály szerint a *Liedertafel* hagyományait ápoló férfikarok léte megkérdőjelezhető, művészeti értékük alacsony. A főleg német hagyományokat folytató kórusokról az alábbi 1935-ben nyilatkozta: „*A művészi nívó felől aligha lehet sok vita. Nem tudok róla, hogy valaki komolyan védelmezte volna a dalárdák műsorát művészi szempontból. Annyira köztudomású, hogy alacsony színvonalon áll.*” (Kodály 2007a, 53)

Azonban több meghatározó zeneszerző is (pl. Liszt, Cherubini, Stravinsky, Poulenc, Bartók, Kodály) lehetőséget látott a férfikari hangzásban, amit műveiken keresztül mutattak meg. Következő fejezetem célja a férfikari kórusirodalom általános megismertetése, mely által minden szegmensébe bepillantást nyújtok a válogatott műveken keresztül, hogy az olvasó eldönthesse, a Kodály által megszüntetni kívánt hangzást⁹ valóban szükséges-e lecserélni az élet teljességét bemutatni képes vegyeskari hangzásra: „... *a remekművek az egész élet, az egész világ képét adják, és nem érhetik be az ábrázolás eszközeinek egyik felével, és éppen a sötétebb, színtelenebb felével: a férfihanggal.*” (Kodály 2007a, 52)

2.3.1 Kora romantika

Franz Schubert

Franz Schubert Férfikari műveiben látható, hogy a három szólamra írt művei esetében (pl. *Bardengesang - 1815*, *Dessen Fahne Donnerstürme wallte - 1813*, stb.) maximum kettő ütemnyi imitációs szakasz után ismét együtt mozognak a szólamok. A *Dessen Fahne Donnerstürme wallte* kórusműve 58 üteméből, mindösszesen hat ütemnyi imitációs polifon szakasz található, a nagy többségben homofon szakaszok többnyire két

⁹ Kodály Zoltán ezen nyilatkozatát férfikari kompozícióival megcáfolta.

funkció között váltó hangokkal mozognak, ezenkívül az *unisono* szerkesztésformát is előszeretettel használja a zeneszerző.

A négyszólamú műveit is hasonló elven írta, de pl. a *Flucht* (No. 26.) című alkotásában már található a négy szólamon átívelő imitációs szakasz is. Schubert akkordhasználata ebben a kompozícióban már sokkal merészebb, mint a háromszólamú változatokban, ugyanis álzáratként két alkalommal is mollbeli VI. mellékdomináns szeptimet használ (ami egyébként bővített kvintszextként hat), mely mollbeli VI. fokra, majd I^6_4 -re oldódik.

Összességében elmondható, hogy a felső szólam dallamát kísérik az alsók, ami a polifon szerkesztésmódot háttérbe szorítja, mely homogén textúrát eredményez. Schubert *a capella* férfikari akkordkészlete a klasszika hagyományain nyugszik, többségében a domináns szféra akkordjaival dolgozik (váltódomináns, mellékdomináns), de mollszubdomináns alterációt is használ. Modulációit tekintve a párhuzamos dúr-moll és a +/-1 kvint távolságú hangnemeken kívül ritkán vezeti műveit.

Schubert szerkesztése ugyan homofon a legtöbb esetben, de a férfihangokra írt műveinek textúrája mégis könnyed és hajlékony. Ennek egyik oka, hogy a férfikari struktúrában, amikor a basszus szólam *kis D* hang alatti tartományba kerül, elenyésző számban ír kis hangköztávolságra (pl. szekund és terc) bariton szólamot, inkább a tiszta kvint és szext hangközöket preferálja. A szűk szerkesztésmód helyett a tág használata a meglehetősen beszűkült férfikari hangtartományban Schubert zeneszerzői hozzáértését bizonyítja. Egyszerű (dúr-moll) hármashangzatok mellett a romantikus zeneelmélet elemeit is használja (pl. tercrokon váltások), azonban a négyeshangzatok esetében a bővített szextes akkordokon kívül a korszak akkordkészletét nem, vagy csak elenyésző számban használja. A hangnemhasználatot tekintve is érdekes megállapításra jutottam felmérésemből, ugyanis a *C-dúr*t, valamint a keresztes hangnemeket túlnyomó részben használja (kb. 75-80%). Megítélésem szerint pl. *Im Gegenwärtigen Vergangenes 5b* előjegyzését is a *Cisz-dúr* hangnem nehéz olvashatósága miatt választotta, ugyanis a középrész *A-dúr* modulációja -4 kvintes tercrokon fordulatként hat.

Schubert 1817-21 között Goethe *Gesang der Geister über den Wassern* versét - melynek középpontjában az emberi lélek elmúlása áll - négy alkalommal dolgozta fel. Az D.538 *a capella A-dúr*, a D.705 *cisz-moll* zongorakíséretes és D.704 *C-dúr* brácsa, cselló és nagybőgő kíséretes művet nem fejezte be. A D.714 1821-ben írt *C-dúr* 8 szólamú férfikar 2 brácsa, 2 cselló és nagybőgő kíséretes feldolgozását befejezte, ez a témában a legtöbb zeneszerzői technikát felsorakoztató feldolgozása.

A D.714 feldolgozásában a reneszánsz kétkórusos technika is megjelenik a négy tenor és négy basszus szólam interpretálásában. A végigkomponált szerkesztésmód segíti a szöveg madrigalista alátámasztását, melyben bővelkedik a feldolgozás. Ezekből kiemelem a „*Haragos tajtékkal, Serczeg alá, Fokról-fokra.*” szövegrészt, ahol a szólamok kvázi fúgaszerűen, a skála hangjain egyre magasabb hangon lépnek be. A mű túlmutat az amatőr kórusok képességén, a nyolc szólam és a témafeldolgozás jó motivációs eszköz az amatőr mozgalom számára, azonban előadásuk képzett, jó minőségű énekeseket követel meg.

Schubert művében is előfordul tenor szólólista használata, mely még jobban összeköti a férfikari műveit a zongorakíséretes szólóhangra írt dalokkal. Általánosságban elmondható, hogyha zongorakísérettel írta meg férfikari műveit, akkordkészlete merészebb, a szűkített- és domináns négyeshangzat fordításokat gyakrabban használja. A zongora okozta biztosabb intonáció új textúrákat jelenít meg a hangzásvilágban az *a capella* műveihez képest.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Férfikari művei között többnyire világi kompozíciókat találunk, melyek a vadásatról, borról és természetéről szólnak, pl. *Jagdlied, Trinklied, Sommerlied*, stb. Elvéve találunk egyházi témájú alkotást is, pl. *Beati Mortui, Periti autem*. Szerkezetük ritkán lépnek ki a homofóniából, csupán rövid imitációs szakaszok találhatóak műveiben. Akkordhasználata ritkán lép ki a romantika újító világába, erre példa az *op. 75. Vier Lieder* első tételének utolsó strófája, ahol a korábbi II. kvintszept és váltódomináns akkordot mollszubdomináns II. kvintszept váltja fel. Legtöbbször konzervatív, egyszerű szeptim harmóniákat és fordításait használja, kompozíciói a kettő oktáv hangterjedelmet szekunddal vagy terccel lépi át, mely a férfikari megszólalás textúrájára is hatással van. Vers megzenésítései többnyire strófikusak, mely a szöveg kiemelésére kevésbé alkalmas.

Mendelssohn egyházi témájú férfikari művei reneszánsz vokális tanulmányként hatnak, ugyanis a hangnemváltásoktól eltekintve konzervatív, szerkesztésmódja a reneszánsz vokálpolyfónia eszközeit sorakoztatja fel (pl. késleltető 4-3, rövid polifon szakaszok, stb.).

Robert Schumann

Alkotásai világi témájúak, hasonlóan a korszak Dal műfajához. A polifónikus szerkesztésmódot főképp négyszólamú műveiben használja (op. 33, op. 62, op. 65.), de a homofón szerkesztésben a tenor meghatározó szerepet tölt be. Művei - hasonlóan Mendelssohn műveiben - hangterjedelme kettő oktávot ritkán egy-két hanggal haladják meg.

A zeneszerző *a capella* kompozícióihoz tartozik *op. 33. Sechs Lieder*, *op. 62. Drei Lieder* és *op. 65. Ritornelle in canonischen Weisen* művei, melyek végigkomponált dalok, ezért a szöveg és zene szoros kapcsolatban áll egymással. A madrigalista elemek több kompozíciójában is megjelennek, ilyen pl. a *Rastlose Liebe* (op. 33. 4. tétel) lezáró szakasza előtti basszus és bariton *Ruh* (=nyugalom) kifejezésére megírt kettő ütemes tartott hang, valamint a *Frühlingsglocken* (op. 33. 6. tétel) egész tételben vezérfonalként jelenlévő ajtó csengő hangjának imitációja a „*klingling*” szavakon.

Schumann a fejlődés útját mutatta meg említett kompozícióival, azonban a *Liedertafel* hagyományait is folytatta *op. 137. Jagdlieder* sorozatával. A kórustételekben négy kürtöt használ a kórus kiegészítéseként, a szerkesztésmódja homofon. Férfikari művészete az amatőr és professzionális kórusok igényeit is kielégíti, az induló amatőr hagyományt és a kibontakozó magas művészetet is támogatja.

A kora romantika a férfikari művészet útkeresésének időszaka, melyből Schubert a szólamok felrakásának textúrájával, Mendelssohn a négyeshangzatok megjelenésével, Schumann a homofóniából kilépéssel gazdagította a kezdetleges *Liedertafel* hagyományok fejlődését.

2.3.2. Romantika

Liszt Ferenc

Hét férfikari művét Forrai Miklós adta ki 1959-ben. A német nyelvű műveket műfordításban kapta meg a magyar kórusélet. Fontos megvizsgálni a műfordítás és eredeti szöveg zenéhez illeszkedését, ugyanis műfordítások esetében problémát okozhat a zenei és szövegi súly eltérése. Hasonló problémákat találhatunk a *Saatengrün* című kezdetben négyszólamú majd öt szólamra bővülő férfikari művében is, ahol a középrész 25. ütemében a basszus és tenor valamint a 26. ütemben a bariton szólam német és magyar

szövegének súlya eltér egymástól. A művek előadását az eredeti nyelven, a zenei súlyoknak megfelelően érdemes előadni.

Műveiben több unisono megtalálható, a férfihangok *forte* megszólalásban a grandiozitás határait feszegetik, hasonlóan orgona kompozícióihoz, melyekben az unisono szerkesztésmód szintén meghatározó szerepet játszik. Jó példa erre a *Szekszárdi Mise Credo* tétele, ahol az orgona és férfikar egységesen *unisonoval* kezd, majd

folyamatosan visszatér hozzá. Ez a jelenség a *Gottes ist der Orient* egy nemű karában is

megtalálható, a technika a textúra könnyítésére kiválóan alkalmas.

Liszt Ferenc meglátta a lehetőséget a grandiózus férfikari hangzásban, ezért több hangszerkíséretes művet is írt férfikarokra, valamint billentyűs hangszerekre. Orgona kíséretes férfikari kompozíció a magyar vonatkozású *Szekszárdi Mise* alkotása, mely egy korábbi miséjének a *Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo* átdolgozása. Széles, nagy ívű akkordok megszólaltatásával kezdődik a mű, mely az állandó misetételeken keresztül folyamatosan visszatérő motívum. Szóló és tutti állások követik egymást, ami nagy kontrasztba állítja a kompozíciót. A kompozíciós technikát Liszt pl. a *18. Zsoltár* feldolgozásánál használja, de egész munkásságára is jellemző. Ez a technika a mai előadói gyakorlatban is megtalálható, melyet Prof. Dr. Lakner Tamás használni szokott a Bartók Béla Férfikar előadásiban a nagyobb kontraszt elérése érdekében olyan műveknél, ahol a zeneszerző nem írta elő a szóló és tutti állásokat.

A *Fauszt szimfónia* záró kórus tételének férfikari betétjei a dinamikai tartományok széles spektrumával dolgozik, a zenekarral szoros szimbiózisban szólal meg a férfikar.

Textúráját tekintve a férfikart többnyire homofon környezetben szólaltatja meg Liszt ugyanúgy, mint a legtöbb férfikari kompozíciója esetében.

A *Liedertafel* hagyományait idézi a *Das deutsche Vaterland* kéziratban fennmaradt német hazafias dal kompozíciója, köszönhetően a témaválasztásnak és a szűk szerkesztés miatt létrejött tömör textúrának.

The image shows a musical score for the song 'Das deutsche Vaterland'. It consists of four staves: two Tenors (top two) and two Basses (bottom two). The music is in common time (C) and G major. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: 'Was ist der Deut-schen Va-ter-land? Ist's Preus-sen-land, ist's Schwa-ben-land? Ist's, wo am Rhein die Re-be blüht?'.

Erkel Ferenc

Férfikari művei a korszak költőinek feldolgozása (pl. Ábrányi Emil, Garay János), mely többségében a nemzet sorsával foglalkozik¹⁰. E témák férfikari feldolgozása nem újdonság, hiszen a dalármozgalmak által létrehozott erőteljes hangzás elősegíti a nemzeti érzelmek megjelenítését a kórusművekben.

A gyulai anyateplom 100 éves jubileumára írt *Buzgó kebellet* című orgonakíséretes férfikari mű szerkesztésmódja homofón, egyházi témájú kompozíció, de a romantika szélsőséges szerkesztésmódja uralja a dinamikát. Hangnemét tekintve a +/-1 kvintes modulációktól nem tér el. Egy-egy szövegrész kiemeléséért Erkel Ferenc is az *unisono* technikát választja csakúgy, mint kortársa Liszt Ferenc.

A „*Kiért üritsem e pohárt?*” bordala egyértelműen *Liedertafel* hagyományokat kíván életben tartani, de több buzdító hangvételő férfikari kompozíciót is írt, többek között pl. *Buzgó kebellet*, *Dalár-induló*, *Köri-kördal*.

Erkel négyszólamú *Gyászkarában* szakít az egyszerű harmóniákkal és a négyeshangzatok (szűkített, mellékdomináns) különböző fordításai mellett már a romantikában túlnyomó részt megjelenő mollszubdomináns alterációit is használja. Az akkordhasználat és a tág szerkesztésre való törekvés műveinek könnyedebb textúrát eredményez. A mű első felének modulációja konzervatív, csak közeli hangnembe tér el, azonban a második rész -4 kvintes (*Esz-Cesz*) hangnemváltása tipikus romantikus

¹⁰ Hasonlóan Kodály Zoltán férfikari műveinek témafeldolgozásához.

fordulat. Hasonlóan Schuberthez a könnyebb olvashatóság miatt 7b helyett 5#-ben jegyezte le Erkel, azonban a hangnemi süllyedést a szövegrész támasztja alá: „Mennyi küzdés száll a mélybe...”.

Musical score for the piece 'Mennyi küzdés száll a mélybe...'. The score is written for four voices: Tenor (top two staves), Baritone (third staff), and Bass (bottom staff). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The piece begins with a second ending bracket over the first two staves. The lyrics are: 'ád. Mennyi küzdés száll a mélybe...'. Dynamics include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano).

Erkel Ferenc az amatőr kórusok számára jól előadható műveket írt hangterjedelmük, szerkesztésmódjuk és időtartamuk szempontjából, azonban a magyar nemzeti romantika zeneszerzője ritkán lépett ki a romantika újjító világába, többnyire egyszerű harmóniakat és hangnemeket használt a fentebb említett eseteken kívül.

Friedrich von Flotow

A német zeneszerző 1812-ben született Mecklenburgban, neves operaszerző, többek között *A Medusa Hajótörése* (Páris 1839), *Alessandro Stradella* (Hamburg 1844), *Mártha vagy a richmondi vásár* (Bécs, 1847), *Az árny* (Páris, 1870) zeneszerzője. (Schöpflin, 46. o.). Párizsban tanult, ahol *Jacques Offenbach* zeneszerzővel kötött barátságot. Leghíresebb mai játszott műve *Mártha vagy a richmondi vásár* vígoperája, mely korában is nagy sikert aratott.

Együttesünk hagyományörző műsorában megtalálható egyik műve, mely a *Gondúzó* címet viseli. Magyar szövegének szerzője jelenlegi forrásaim szerint ismeretlen, nem jelenik meg egyetlen kiadásban sem a szöveg költője. A mű keletkezése miatt a későromantikához sorolom, de felépítését és akkordhasználatát tekintve nem lépi át a romantika korszakát. Többnyire homofon szerkesztésű a mű, 6/8 ütemmutatóval rendelkezik, mely a táncos, játékos karaktert erősíti. A korszak zeneelméleti megoldásaihoz viszonyítva az első periódusban csupán egy figyelemre méltó akkord, a II

Musical score for the piece 'Igen élénken'. The score is written for Tenor (top staff) and Bass (bottom staff). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 6/8. The piece begins with a *f* (forte) dynamic. The lyrics are: 'Vig tár - sa - ság, bo - ros po - hár, óh mint sze - ret - lek én!'. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

szűk szekund jelenik meg, ami a basszus orgonapontját figyelembe véve tonikai orgonapont feletti VII szeptimnek értelmezhető, melyből a VII. fok alaphangja hiányzik. A szólamok felrakását tekintve a zárlat előtti V szeptimen kívül nem lép ki a decima hangterjedelemről. Alapvetően megfigyelhető, hogy a férfikari hangzásvilágban - különös tekintettel az amatőr hangzásra - főleg a szűk fekvés az, amiben jó arányokban tud megszólalni a kórus, hiszen az amatőr mozgalmából kiindulva itt az énekes tudások összeadódnak és képes egy kifejezetten szép, egységes, homogén hangzásvilág kialakulni. Legjobban ezt a jelenséget Kodály Zoltán gondolatai igazolják: „*Sokszor egyesülnek valaminek a megvalósítására, amit egyes ember, ha mégoly tehetséges, egymaga nem tud megvalósítani. Ahol mindenkinek a munkája egyaránt fontos, s ahol egyetlen ember hibája mindent elronthat.*” (Kodály I. 2007, 40. old.)

A második rész *unisono*val indul, az egységet szimbolizálva, majd egy gyorsabb karakterű harmadik, egyben záró rész veszi kezdetét.

A harmadik rész *unisono* és homofon akkordsorok váltakozása, ahol az utolsó hat ütemben az eddig megszokott decima távolságot felváltja a duodecima és két akkord erejéig az oktáv + kis szext távolság. Ez a technika a zárlat kiemelését segíti.

A művet a tonika és domináns funkció uralja, nem lép ki távolabbi hangnemekbe, ezáltal megmarad a *Liedertafel* hagyományainak ápolásánál, a homofon szűk szerkesztésnél, mely tömör textúrát eredményez, ezáltal előadása kifejezetten alkalmas az amatőr férfikari kórusmozgalom számára.

2.3.3 Századforduló

Richard Strauss

18 *a capella* férfikari műveiben is nyomon követhető a zeneszerzői fejlődése. *Schwäbische Erbschaft* (1884) művében a *Liedertafel* hagyományokra építve, a századforduló akkordkapcsolatait is használja, de a homofon szerkesztésből ritkán lép ki, mely a későbbi kompozícióra is igaz. *Drei Männerchöre* (1935) három tételének akkordjai újítóak, a polifon és homofon szerkezet aránya kiegyenlített, a hangkészlete az amatőr tartományból kilép (három oktáv).

A *Traumlicht* sűrű szólamszerkesztése (három basszus és kettő tenor), valamint a mély fekvésnek használata telt, tömör textúrát eredményez. A mű hangneme *E-dúr*, mely a hallgatóban elősegíti az álomvilág illúziójának megjelenését, melyet a domináns

szeptim fordítások meleg fénye tovább erősít. A szólamok homofon mozognak, egy szótagra több hang is jut. Az első periódus domináns hármashangzaton nyit, mely a sűrű domináns

The image shows a musical score for the first system. It consists of five staves: two Tenor staves and three Bass staves. The music is in 3/4 time and D major. The lyrics are 'Ein Licht im Traum hat'. The first staff is marked *pp*. The second staff is also marked *pp*. The third staff is marked *pp*. The fourth staff is marked *pp*. The fifth staff is marked *pp*. The lyrics are 'Ein Licht im Traum hat'.

szeptim előzmények miatt kiemelkedik, a szöveg („Egy fény az álomban meglátogatott”) értelmezését felerősíti a több, mint másfél ütemig tartó *H-dúr* akkord. A mű felépítése a gregorián melizmatikus szólamszerkesztést imitálja, a 14. ütemre *gisz-moll*ban, a párhuzamos hangnemben zár.

A következő szakaszt Strauss madrigalista elemmel ábrázolja, „A tekintet mély, ide süllyedt” szövegrészben megjelenik az első távoli alterált akkord a nápolyi szext, valamint a bővített terckvart is. A továbbiakban *H-dúr* mollbeli VI. foka is megjelenik, mely az álomvilágban megjelenő túlvilági fényt érzékelteti.

A rövid mollbeli akkord megjelenését követően kiteljesedik a *G-dúr* folt 46-49. ütem között, a „Gyere gyakran, ő csillag” szövegrésznel. A „csillag” kifejezést domináns szeptimmel emeli ki Strauss, melyet *F-dúr*ban is megszólaltat. Az *F-dúr* domináns szeptim akkord (átértelmezve: *E-dúr* bővített kvintszext) után alaphangnembe térünk vissza.

A 65. ütemtől kezdődik a *Coda*, melyben a szövegek ismétlésének köszönhetően a zeneszerző kiemeli az első három versszak egy-egy sorát, ilyen pl. a 67-70. ütem között a vers első sora. A „fény” szöveget *H⁷*-, és *G-dúr* váltakozásával jeleníti meg, mely -4 és

+4 tercrokon akkord kapcsolat. Ezenkívül poláris akkord kapcsolatot is használ Strauss az „álom” szövegrésznel, mely a hangok átértelmezése után válik egyértelművé az *Esz/Disz*-, és *A-dúr* ingamozgás révén.

The image shows a musical score for the second system. It consists of five staves: two Tenor staves and three Bass staves. The music is in 3/4 time and D major. The lyrics are 'Licht im Traum am'. The first staff is marked *pp*. The second staff is marked *pp*. The third staff is marked *pp*. The fourth staff is marked *pp*. The fifth staff is marked *pp*. The lyrics are 'Licht im Traum am'.

Több alkalommal – pl. 25., 52. ütem – is használja a szerző a *sixte ajoutée* technikát, mely az álomszerű nyugalmi állapotot az alaphármason kívüli hanggal jeleníti meg. Utolsó domináns nónakkord is tartalmaz hozzáadott szext hangot a 93. ütemben,

mely *vikariáló szextként* old az I. fokra. A nagy E hangra épített utolsó dúr akkor szűk fekvésben, a nagy oktávban szólal meg. Akusztikai szempontból a mély hangok sűrű felrakása a textúrát sötétíti, az egész tétel álmvilág hangulatát erősíti meg.

Öt zenekari kíséretes kompozíciót írt, a férfikari hangzást teljesen kihasználja, a *Brandengesang* (1905) művében három kórust, olykor 12 szólamot ír le, azonban a szűk férfikari hangtartománynak köszönhetően többször kettőzi a szólamokat. A *Die Tageszeiten* (1928) című művében egy kórust használ, amelyben a négy szólam néha hat szolammá bővül. Textúrájának komplexitása meghaladja az amatőr énekes hangtartományát, előadási képességeit, előadása professzionális énekesi kvalitásokat igényel.

Harmat Artúr

Az 1885-ben született egyházzeneész, első kórus tapasztalata a budapesti Palestrina Kórus vezetése. Legfontosabb munkái a „gyakorlati célra készült *Lyra Coelestis* és a *Szent vagy Uram* című 1931-ben elkészült gyűjtemény, illetve az 1947-ben és 1956-ban megjelentetett kétkötetes *Ellenponttan*” volt. (Tamás, *LFZE lexikon*¹¹)

A *Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz* című zongorakíséretes férfikari kompozíciója Csokonai Vitéz Mihály versére a századforduló egyszerűbb, témájában populáris kórusművei közé tartozik, a zenei befogadást madrigalista elemekkel segíti.

A zongora szólam segíti a szöveg megértését, jól kifejezi és kiegészíti a kórus szövegét, négy ütem felvezetés után a kórus megszólalásakor népi zenekari düvő kíséretet imitál. A hangneme *D-dúr*, de a kórus első megszólalásának második ütemében modulál a párhuzamos hangnembe. A zeneelmélet konzervativista irányzatába tartozik, azonban mindezt archaikus módon teszi, visszanyúl a reneszánsz hagyományokban használt eol skálához, melynek alaphangjára moll szeptim akkordot épít, ezáltal tiszteleg a hagyomány előtt, de nyit az újítás felé is. A basszus és bariton válasza már új hangnembe (*e-moll*) tér át hasonló eszközökkel, mint a két felső szólam korábban.

¹¹ https://lfze.hu/lexikon_nagy_elodok/harmat-artur-1819 (letöltés dátuma: 2022.01.04.)

az emberi örömkönnyeket jelképezi. Nem tart sokáig a váltódomináns paralel színfolt, az 57. ütemben visszatérünk az *A-dúr* hangnemhez.

Az 58. ütemben találunk még moll szubdomináns szféra akkordot, mely a basszus kromatizálással jött létre megerősítve a szöveg érzelmi tartalmát, a szerelem tárgyát képző „kulacs” látványának hatására elérzékenyül a főszereplő. A zongorakíséret szinkópás mozgása imitálja ez esetben a szív rezdülését.

Az utolsó rész az álmvilágból való visszatérésnek a helye, ahol újra elementáris erővel tér vissza az alap motívum. A záró akkord előtti felvezetés szintén a reneszánszhoz nyúlik vissza, de új köntösben, ugyanis szubtonális fordulattal érkezünk meg az utolsó akkordra (*Dó-dúr – Tá-dúr* kis szeptimmel – *Dó-dúr*).

A mű keveri a homofon és polifon textúrát, reneszánsz hagyományokon alapuló szövegkiemeléseket használ, azonban a zongora, mint kísérő hangszer jelenléte új kontextusba állítja a művet. A zongora szervesen egészíti ki az énekes szólamokat, jelenléte az amatőr kórusok előadásában nagy segítség. A mű átmenet a *Liedertafel* hagyományokra épülő és a magas művészet férfikari kompozíciói között.

Összességében elmondható a hagyományokhoz való ragaszkodás, ám bizonyos elemek új kontextust, új textúrát adnak a műnek megfelelően a kor sajátosságainak. Énekelhetőségi szempontokat figyelembe véve a haladó kórusoknak ajánlom, akik jó kottaolvasó képességgel és jó énekesi kvalitásokkal rendelkeznek.

2.3.4 XX. század

Francis Poulenc

Francis Poulenc a XX. század elején visszatért az *a capella* műfajhoz és az énekhangokat újra önállóan használta. A neoklasszikus zeneszerző téma- és formavilága klasszikus hagyományokra vezethető vissza, azonban az akkordhasználata az új korszakot reprezentálja. Összesen öt művében található férfikar, melyből három kizárólag férfikari kompozíció.

1922-ben írt *Chanson à boire* bordala a *Liedertafel* mozgalom repertoárját bővíti, azonban a néhol hatszólamúvá bővülő műben található zeneszerzői megoldások túlmutatnak az amatőr megszólalás lehetőségein. Archaizáló megoldásai a reneszánsz hagyományokat elevenítik fel. Homofon szövet határozza meg az első 38 ütemet, a 20-21. ütemben a középkori *organum* technikát is feleleveníti Poulenc.

A 41-44. ütem metrum- és tempóváltása ismét reneszánsz zeneszerzői technika, melyet az akkordhasználat is alátámaszt, a reneszánsztól eltérés csupán a 44. ütem harmadik, szűkített akkordja. A továbbiakban a textúrát könnyítő kisebb imitációs szakaszok váltják egymást, a mű végül homofon szerkesztésben zárul. A bordal visszautal *da capo* formára, azonban a kiírt visszatérés csupán felidézi a kezdeti dallamot. A zárlatban az alkohol okozta csuklást madrigalista elemmel, több alkalommal is ábrázolja.

Korai műve után 1948-ban a témafeldolgozása nagy fordulatot vett és megírta *Assisi Szent Ferenc Négy imáját* négyszólamú (néhol három) férfikarra. Az első tétel a

középkori hangzásvilágot ötvözi a modern korról, ugyanis a két bariton szólam tartott kvint hangköze

mellé lép be a tenor dallama, mely teljesen bejárja a két középső szólam hangjai közötti teret, valamint a fölé is lép, megteremtve a középkori egyházi hangulatot.

Első homofon megszólalás Mária nevének kiemelése miatt jön létre, ahol a tenor eléri a legmagasabb hangot a műben. A hármashangzatok világából nem lép ki a szerző. A hagyományok újragondolása a hetedik ütemben kezdődik, ahol a domináns V. fokot változtatja meg minore V. fokra. Az alsó három szólam kísérete támasztja alá a továbbiakban a tenor szólamot, melyek a hármashangzatok köré szerveződnek, azonban a felső szólam késleltetései hoznak létre a hármashangzatokból kilépő akkordokat, ilyen például a kilencedik ütem utolsó negyedén létrejövő nónakkord. A hangnem a maggiore-minore váltásnak köszönhetően *esz-moll*, mely három kvintes süllýedést jelent a kvintkörön az eredeti *Esz-dúr*hoz képest.

A 11. és 12. ütem plagális sóhajtás szerű motívumával emeli ki a „*Vigasztaló Szentlélek*” szövegrészt. A mű egyik kinyilatkoztatása követi az elhangzottakat a 13.

The image shows a musical score for four voices: Tenor, Baritone, Baritone, and Bass. The music is in 3/4 time and E-flat major (three flats). The Tenor part has lyrics 'et l'Es - prit Pa - ra - clet,'. The Baritone parts have 'ah' and 'et l'Es - prit Pa - ra - clet,'. The Bass part has 'ah'.

ütemben: „*Minden kegyelem teljessége és minden jószág lakozott és lakozik tebenned.*” A négy szólam először éneklí ugyanazt a szöveget egyszerre, ezáltal is nyomatékot adva a mondanivalónak.

Az „*Üdvözlégy te, Isten palotája; Üdvözlégy te, az ő lakozó sátra; Üdvözlégy te, az ő lakóháza. Üdvözlégy te, az ő palástja;*” szöveget 6 szólamú textúrával emeli ki visszatérve az *Esz-dúr* hangnemhez, érdekessége a résznek, hogy a basszus domináns orgonapontot tart az első három ütemben, ezzel az izgatottságot, az emelkedett üdvözlést ábrázolja. A következő három ütem ezt az izgatottságot csillapítja a hallgatóban, de bőven található még itt is feszültséget okozó akkord, pl. 20. ütemben II. fokra épülő ötöshangzat 2. fordítása (moll szeptim kis nónával), a 21. ütemben a basszus tartott hangja mellé mixtúrában érik el a felső szólamok a *Disz* hangra épülő félszűk akkordot. A *C-dúr* akkordja magában hordozza a szöveg tartalmát: „*legyetek üdvözölve ti, szent erények mind*”. A „*szent erények*” ábrázolására legalkalmasabb hangzat a *C-dúr*, mely a hangok alterálatlanságával, tisztaságával támasztja alá a szöveget.

A „*kik a Szentlélek kegyelméből és megvilágosításából a hívek lelkébe ereszkedtek, hogy a hitetleneket Istenben hívő emberekké formáljátok át*” szövegrész több diszsonáns akkordot tartalmaz, ami a hitetlenek lelki világát jeleníti meg, de

reménysugárként az utolsó akkord üres kvintben végződik, mely keretes szerkezetet ad az első tételnek, hiszen a kezdő akkord is ugyanez volt.

Az első tétel összefoglalásaként megállapítható a hagyományok ápolása és a régi korokra való visszatekintés mind akkordhasználatban, mind pedig a madrigalista elemek használatában, azonban teljesen új textúrát jelenít meg *Poulenc* a különleges hangnembváltásaival, szólamkezelésével.

A második tétel dicsőítő ima, homofon hangzásvilága nagy és széles tömbökben megszólaló akkordjai rendkívül szemléletesen ábrázolják a megtörhetetlen Istenbe vetett hitet. Akkordváltásai merészek, a későromantika tercrokron fordulataival átszőtt zenei anyag uralja a tételt.

A harmadik tétel *E-dúr* hangneme a klasszikus hagyományokat először az 5. ütemben éri el, ahol az alaphangnemhez képest plusz 4 kvinttel távolodtunk el, ezzel is kiemelte az „*amour*”, szerelem szót a szerző. A tétel második fele négyszólamúvá bővül a kezdeti háromszólamú felépítésből. Zeneelméleti szempontból leginkább kiemelkedő momentum az utolsó kettő ütem harmóniavilága, ugyanis a klasszikus autentikus alaplépést megelőzi a II. fokú nónakkord, melyet leszállított alapú, domináns szeptim színezetű VI. fok követ,

ami önmagában az alaplépést tekintve ultrapoláris kapcsolat, mely kibővült szeptim és nóna hangközökkel.

The image shows a musical score for four voices: Tenor, Baritone, Baritone, and Bass. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "gné mou-rir par a-mour de mon a - mour". The score includes dynamic markings: *f*, *pp subito*, and *court*. The piece concludes with a double bar line.

A negyedik tétel összefoglalása az előző három tételnek, minden korábban vizsgált technika jelen van az utolsóban is.

Poulenc több férfikari kompozíciót is írt, többek között a *8 Francia Chanson* egy-egy tételét szentelte férfikarnak, ezen kívül a *Chanson á Boire* című kompozícióját írta férfikarra. Kompozíciós technikája rendkívül széles, mindig az aktuális témához igazítva találja meg a mondanivalóhoz legközelebb álló megoldást. Akkordhasználat és éles váltásai laza textúrát eredményeznek, mely egyedi hangzásvilágot kölcsönöz művészetének, ami természetesen nem kizárólag a férfikari kompozícióiban figyelhető meg.

Carl Orff

A német zenepedagógus és zenetanár kifejezetten férfikari kompozíciót nem írt, azonban a közkedvelt *Carmina Burana* egy részletét csak férfihangokra írta meg. A *Liedertafel* hagyományait figyelembe véve nem véletlenül választotta a férfikari hangzásvilágot az „*In taberna*”, vagyis „*A kocsmában*” című tételének előadásához.

A tétel előadásának nehézsége nem sokkal haladja meg a romantika korában útnak induló *Liedertafel* műfaját, természetesen sokkal részletgazdagabb kompozíciót alkotott Orff, mint a kezdeti férfikari művek. Hasonlóság a sok *unisono* használata, a kis hangterjedelem, az ismétlődő motívumok használata. Orff a hangsúlyok használatával ütőhangszerként kezeli a kórust ebben a tételben.

A tétel felépítése szempontjából a fokozatosság elvét használja a zeneszerző, mellyel fejleszti a harmóniákat. Kezdetben *unisono* majd terc távolságú szólamok haladnak párhuzamosan, azután hármashangzat mixtúrákkal színesíti a hangzó anyagot. Ez a fokozatosság jelenik meg később az ő és a XX. század meghatározó zenepedagógusainak munkásságában, többek között Kodály Zoltán koncepciójában is.

Florent Schmidt

A francia zeneszerző nagyon sok ponton kapcsolódik zeneszerzés technikailag Francis Poulenchez. Legszembetűnőbb párhuzamot a férfikari feldolgozásaiban találhatunk, mely túlnyomó részt a homofon felépítésben figyelhető meg.

Természetesen a párhuzam nagyban köszönhető a témaválasztásnak is, a bensőséges egyházi téma (himnusz, ima stb.) kidolgozása a korszak szellemének és a hagyományok tiszteletben tartásának eredményeképpen korlátok közé szorítja a zeneszerzőt.

A *Cantique de Simeon* (*Simeon himnusza*) férfikari kórusműve két verzióban látta meg a napvilágot. Az első verzió a korszak merész harmóniavilágát hordozza magában, erős hangnemváltásokkal tarkítva, miközben a második verzió háromszólamú felépítése nem lép ki a homofóniából, megmarad a konzervatív harmóniakezelésnél, ezáltal plasztikus és tömör hangzást hoz létre, hangterjedelme egy szekunddal haladja meg a két oktávot. Feltételezésem, hogy az első verziót a profi énekesek, a másodikat az amatőr együtteseknek szánta.

Paul Hindemith

Termékeny szakmai munkássága a férfikari feldolgozásaiban is tetten érhető. Többnyire világi témával foglalkozik, kortárs írók verseit alapul véve. Madrigalista elemek uralják kórusművészetét, azonban a tonalitást sokkal kevésbé kezeli konzervatívan, mint a korábban említett zeneszerzők.

Öt férfikari kompozíciót írt *Gottfried Benn*, *Walt Whitman* és *Bert Brecht* verseinek megzenésítésére, melyek előadása az amatőr férfikari mozgalom számára rendkívüli kihívást jelentenek. Tonalitás határait súroló kórusművek *nagy D* és *egyvonalas B* közötti (több, mint 2.5 oktáv) hangterjedelme átlagon felüli, ezért előadásuk profi előadók megszólaltatását kívánja.

A *Chöre für vier Männerstimmen* férfikari művének három tételéből csak a második tétel szövegírója, *Friedrich Nietzsche* ismert. A kompozíciók komplexitása és az éneklendő anyag nehézsége szintén túllép az amatőr kórusok megszólaltatási szintjén.

2.3.5 XX. század – Magyarország

Kodály Zoltán és Bartók Béla

A XX. század magyar zenetörténeti irányának megalapozója Kodály Zoltán és Bartók Béla volt, legfőképp népzenekutatói munkájuknak köszönhetően. Mindkét zeneszerzőnk világhírnévre tett szert, azonban míg Bartók Béla zeneszerzői tevékenységének, Kodály Zoltán zenepedagógusi munkájának köszönheti elismertségét, de ennek ellenére Kodály Zoltán zeneszerzői munkássága sem elhanyagolható zenepedagógiai koncepciója mellett.

Az egyik legnagyobb online zenei lexikon a következőképpen mutatja be a két zeneszerző kapcsolatát Kodály Zoltán szócikke alatt: „*Bartókkal egy új, népi forrásokon alapuló magyar zene megalkotója volt, és megalapozta a széleskörű zeneileg művelt kultúra fejlődését.*” (Grove Music Online, *Kodály, Zoltán*¹²)

A két zeneszerző vokális alapú kompozíciói eltérő műfajban születtek, azonban a kórusművészet mindkettőjükénél nagy szerepet kapott, ami pedig a kutatási területem szempontjából releváns, fontos férfikari kompozíciók is születtek.

¹² <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15246> 2020.11.11. (saját fordítás)

Kodály férfikari kötetében 24 kompozíció kapott helyet, nyolc mű vegyeskari és nőikari kötetében is megtalálható, összesen 16 kizárólag férfikarra írt kórusművet tartalmaz a kiadvány.

A század első felében Magyarországon a *Liedertafel* hagyományain nyugvó férfikari mozgalmak voltak többségben, melyek „*a művészet szempontjából haszontalanok, sőt károsak, s hogy kivágandók*” (Kodály 2007a, 52) – vélekedett Kodály Zoltán. A férfikarok felszámolása számtalan helyen megjelenik Kodály feljegyzései és beszédei között (Kodály 2007a, 52, 53, 72; Kodály 2007b, 359), mindez a német zenei hagyományok és az egyszerű kompozíciós struktúrának köszönhető. Kodály azonban a felszámolás helyett fejlődési utat mutatott a dalárdáknak a magas művészi értékkel bíró új férfikari műveivel, mely a magyarabb repertoárt is elősegítette. Kodály szerint a magyar férfikarokat, a férfikari mozgalmakat „*több művészettel, és több magyarsággal*” (Kodály 2007a, 53) lehet megmenteni.

Fontos megemlíteni, hogy Kodály férfikarai magas énekesi kvalitásokat kívánnak meg előadótól, csupán három olyan műve van, ahol megmarad a háromszólamú struktúra mellett. A szólamszámok növelésével nehezedik az énekes zenei anyag is, míg a csupán háromszólamú művei két oktáv (plusz-mínusz egy szekund) hangterjedelemmel rendelkeznek, addig az 5-6-7 szólamú művei elérik a három oktáv terjedelmet is.

Kodályt nem foglalkoztatta a férfikarok aktuális helyzete, és a művek megszólaltatásának széleskörű lehetősége, a művészi érték felülírta számára a megvalósíthatóság határait. Erre példa az *Élet vagy halál* hatszólamú kórusműve, melynek végén a tenor szólamának 6 ütemen keresztül kell tartania a C” hangot. Amatőr énekesek számára nehezen megoldható feladat, főleg annak tudatában, hogy 95 ütemből 31 ütemben G” vagy afölötti hangot kell énekelni a tenor szólamnak.

A következő szakasz Kodály Zoltán férfikari kompozícióinak elemzésén alapul, különös tekintettel a madrigalista elemek alkalmazására. A XX. század meghatározó magyarországi zenepedagógusa és zeneszerzője a neoklasszicizmus korszakában alkotott. Zeneműveit a klasszikus értékrendek mentén, de a század követelményeinek megfelelő stílusban komponálta. Kodály Zoltán életművének egyik legfontosabb eleme a kórusművészete, ugyanis a módszertanilag jól felépített zenepedagógiai koncepciójának célja többek között a gyerekek zenei készségeinek olyan szintű fejlesztése, amely a felnőtt vegyeskarokban és egyneműkarokban való aktív részvételt lehetővé teszi. Nem véletlen Kodály Zoltán kórusok felé fordulása, ugyanis Koessler János zeneszerzéstanára „*nagy*

hangsúlyt helyezett az énekre, és kötelező tárgyként iktatta be az Akadémia tantervébe az a capella éneklést.” (Gál, 1982, 36)

A zeneszerző számos jól bevált komponálási technikát alkalmaz, melyek korábban már térhódítást nyertek, ilyen többek között a reneszánszból származó madrigalizmus. A jelentését a Grove online zenei lexikon szó-festés szócikkének első mondata fejezi ki leginkább: „A zenei gesztus(ok) felhasználása egy tényleges vagy átvitt értelmű szöveggel rendelkező műben egy szó vagy kifejezés szó szerinti vagy ábrás jelentésének gyakran képi jellegű tükrözésére.” (Grove Music Online: *Word-painting*¹³) A madrigál műfaja a XIV. századi Olaszországba nyúlik vissza (Grove Music Online: *Madrigal*¹⁴) és fejlődési szakaszai a mai napig nyomon követhetők a kora barokk zeneszerzőkön keresztül, Johann Sebastian Bach majd Franz Schuberten, majd Kodályon át egészen a kortárs szerzőkig.

A madrigálok a reneszánszban többnyire végigkomponált kompozícióként születtek meg, vagyis a zenei történések a szöveg alátámasztását szolgálták, ezáltal viszonylag szabálytalan szerkezetűek voltak a korszakban megszokott műfajokhoz képest. (Brown, 1980, 252-253) „Willaert volt az első [zeneszerző], akinek sikerült megvalósítani a szöveg és a zene tökéletes egységét...” (Brown 1980, 254) A későreneszánsz mesterek közül Giaches de Wert „hangsúlyozottan törekszik az irodalmi jelentés kiemelésére...” (Brown, 1980, 391), továbbá egy másik reneszánsz madrigalista zeneszerző, Luca Marenzio „szívesen ábrázolja grafikusán a költeménynek (...) konkrét részletét”. (Brown, 1980, 399) Carlo Gesualdo „arra törekedett, hogy műveiben a szövegből bontsa ki a zenét” (Brown, 1980, 409), Claudio Monteverdi, a *secunda prattica* képviselője szerint a „harmóniák nem uralkodnak, hanem szolgálnak, mert a szöveg ura a zenének” (Brown, 1980, 409). Kodály Zoltán kórusművészetében megjelennek a felfebb említett mesterek technikái, sok szálon kapcsolódnak hozzájuk művei, melyeket később kifejtek.

A madrigalizmus alapvetően a szöveg és zene kapcsolatát erősíti, ezt a kohéziót dallammenetekkel, harmóniákkal és ritmusokkal vagy ezek kombinációjával érték el a zeneszerzők. A reneszánsz példákon kívül férfikari kompozícióban pl. Erkel Ferenc és Harmat Artúr is élt a madrigalizmus elemeivel a már korábban említett példákban.

¹³ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568> (letöltés dátuma: 2022.01.04.) - saját fordítás

¹⁴ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40075> (letöltés dátuma: 2022.01.04.) - saját fordítás

A következőkben Kodály Zoltán madrigalista jegyeit elemzem többnyire a férfikari kompozíciói alapján, ugyanis a vegyeskari kórusművek elemzésének komoly szakirodalma van, pl. Mohayné Katanis Mária elemzései (*Mohayné, 2019*) és Eősze László válogatott tanulmányai (*Eősze, 2000*), de férfikarra utalás csak ritkán történik ezekben a művekben.

Kodály Zoltán: Huszt

Kodály Zoltán mindig szívén viselte hazája sorsát, nem véletlenül használt fel olyan verseket¹⁵, művészeti alkotásokat, melyek örökérvényű igazságokat hordoznak magukban. A nemzeti identitástudat és túlfűtött érzelmvilág reprezentálása érdekében használta a férfihangokat, hiszen a férfiak erőteljes megszólalási módja alkalmasabb az indulatok megjelenítésére, mint a finom és érzékeny női kórushangok.

Az 1936-ban komponált Kölcsey Ferenc versére írt *Huszt* a madrigalizmus elemeiben bővelkedik. A mű tartott nagy *H* hanggal kezdődik a basszusban, ami megalapozza a sejtelmes alaphangulatot, melyre a bariton szólama lép be egy oktávval magasabban. A „*Bús düledékeiden, Husztnak romvára, megállék*” szövegrészt a bariton dallama 1 oktáv süllyedésével megjeleníti a megmaradt romok látványát, ahogy a tekintetünk felülről lefelé

végignéz a romokon, a basszus pedig alátámasztja a szilárd alapokat, melyek kiállják az idő múlását.

A hatodik ütemben megjelenő Hold felkelését a tenor szólam belépése és dallamvezetése ábrázolja rendkívül érzékenyen, hiszen kis *Fisz* hangról az *Fisz'* hangig fokozatosan fellép, ezzel ábrázolja a szemléltőt, miközben végig követi a Hold mozgását egy nyugodt és tiszta estén. A tempó és a széles ritmusok mind elősegítik a négyszólamú

¹⁵ pl.: Petőfi Sándor: Isten Csodája, Nemzeti dal; Vörösmarty Mihály: Emléksorok Fáy Andrásnak; Ady Endre: Fölszállott a páva; stb.

rész *Fisz dúron* való zárlatát, mely jelen esetben nem ad okot a nyugalomra, hiszen a kezdeti *h-moll* hangnemünk dominánsán fejezi be Kodály a kilenc ütemet.

A szél természeti jelenségét rendkívüli módon ábrázolja a tenor *sforzato* belépése, mely a hirtelen megjelenő fuvallatot hivatott ábrázolni, majd a basszus és tenor belépésének dallamvezetése a szél folyamatos jelenlétét, a hullámzó dallammozgással az intenzitásának folyamatos változását jelenítik meg.

A csarnokban megjelenő oszlopok nagyságát a 19. és 20. ütemben megjelenő kvint hangközök ábrázolják. Az üres kvint megszólalása a nyitott tér zenei megjelenítésének egyik lehetséges archaikus technikai megoldása.

A „*lebegő rémalak*” szövegrész a helyzet kísérteties és emberfeletti mivoltát a hirtelen *crescendo* és *diminuendo* szólamvezetésekkel támasztja alá. Az „*inte*” szöveg a tenorban a 23. ütemben, valamint a basszusban a 25. ütemben való megjelenésének tiszta kvint lelépése imitálja az intés mozdulatát, mellyel magához hívja a szemlélődőt. A 27. ütem *G-dúr* félzárlata jelzi, hogy a korábban feltűnő árny tulajdonképpen a múltat jelképezi, mely próbál hatással lenni a jelenkor emberére.

A 28. ütemben elinduló dallam visszautal a műkezdő dallamra, a szövege: „*Honfi, mit ér epedő kebel e romok ormán? Régi kor árnya felé visszamerengni mit ér?*” A bariton dallamát és szövegét a tenor két ütemmel később ismétli egy oktávval feljebb. A bariton által énekelt szöveg a magyarság öntudatra ébredésének pillanatát jelképezi. A 37. ütemben kezdődő hasonló rész már egy dinamikai szinttel feljebb hallható, a szerzői utasítás szerint a tutti kórus belép, a 28. ütem félkórusa helyett. A 37. ütem fokozását a basszus is elősegíti, hiszen a korábban ütemeken keresztül tartott *nagy G* hangja felemelkedett a *nagy H* hangra.

A 45. ütem *piú mosso* érzelemtől túlfűtött része eddig nem látott homofon szerkesztésmódba torkollik a 48. ütemre, mely után a szólamok megtartják az együtt mozgást a mű végéig. Ez jelképezi a közös tevékenység által elért munka gyümölcsét, mely országunk belső értékeit gyarapítja. Kodály Zoltán a

The musical score consists of three systems. The first system includes Tenor, Baritone, and Bass parts. The second system includes Tenor, Baritone, and Bass parts. The third system includes Tenor, Baritone, and Bass parts. The lyrics are in Hungarian and describe a scene of light and hope.

System 1:
 Tenor: *ff* Hass, al-koss, gya-ra-pits, a ha-za fény-re de-rül!
 Baritone: *ff* Hass, al-koss, gya-ra-pits, a ha-za fény-re de-rül!
 Bass: *ff* Hass, al-koss, gya-ra-pits, a ha-za fény-re de-rül!

System 2:
 T.: *ff* Hass, al-koss, gya-ra-pits! A ha-za fény - re de-rül!
 Bar.: *ff* Hass, al-koss, gya-ra-pits! A ha-za fény - re de-rül!
 B.: *ff* Hass, al-koss, gya-ra-pits! A ha-za fény - re de-rül!

versek mondanivalóját mindig kiemeli megzenésítéseiben, jelen esetben ezt ismétléssel tette meg, ugyanis az utolsó sor: „*Hass, alkoss gyarapíts, a haza fényre derül!*” szöveg kétszer szólal meg. Mindkét megszólalás végén a „*derül*” szó, dúr akkordon ér véget, először *Cisz-*, majd *E-dúr* akkordon. A különbség az akkord felépítésének módja, ugyanis az első megszólalás egy zárt kvinthelyzetű akkord, míg a legutolsó megszólalást fényes, terchelyezettű akkord zárja.

„*A daktilusok többsége megtartotta a 2:1:1 ritmusarányt, ám ha a szöveg igényelte, Kodály érdekes alakmódosulatokat hozott létre. Mindegyik megőrzi a lényegét, a hosszabb-rövidebb-rövidebb mértéket, (...)*” (Arany 2012, 132) – írja dolgozatában Arany János a zene és szöveg kapcsolatát elemezve. Ez is azt mutatja, hogy Kodály rendkívüli érzékkel és nagy tudatossággal állt a vers megzenésítésehez, a szöveg belső tartalmának megjelenítésére törekedett.

Az 57 ütemes kompozíció 24 ütemében orgonapontot használ a zeneszerző. Ez a technika számos másik kórusművében is megtalálható, többek között az *Esti dalban* is. Az orgonapont jelenléte utal vissza a múltra, mely megszűnik, amint a szöveg a jelenre vonatkozik.

A túlnyomó részt három, néhol négy szólamra kibővülő kompozíció a többségében tág szerkesztésnek és egyszerű harmóniahasználatnak köszönhetően átlátható, könnyű textúrát eredményez.

Kodály Zoltán: Élet vagy halál

A Petőfi Sándor verset alapul véve Kodály 1947-ben, két évvel a második világháború befejezése után komponálta. Az összesen hét versszakból csupán két és fél versszakot használt fel a megzenésítésében. Többször visszatérő szöveggként és motívumként használja a „*mert elhagyott*” szövegrészt, amelyet a verstől eltérően megismétel minden esetben (14., 20., 44., 50. ütem), ezáltal kiemelve azon történelmi eseményeket, melyek Magyarország történelmét beárnyékolják.

A mű *unisono*
kezdődik képszerű
dallamvezetéssel. „*A*
Kárpátoktól le az
Aldunáig” szövegrész

Tenor

Baritone

Bass

A Kár - pá - tok - tól le az Al - du - ná - ig

A Kár - pá - tok - tól le az Al - du - ná - ig

A Kár - pá - tok - tól le az Al - du - ná - ig

másfél oktávot süllyed, ezáltal is kiemeli a Kárpát-medence domborzati viszonyait. A

harmadik ütemben kezdődő folyamat a túlélő magyar nép által átélt negatív történelmi események sorozatát ábrázolja. Súlyponteltolásokkal emeli ki a szöveget Kodály, többnyire szinkópákat használ a súlyponteltolások miatt, ezáltal is szemlélteti a normáktól való eltérést.

Tenor
Egy bős ü - völ - tés, egy vad zi - va - tar!

Baritone
Egy bős ü - völ - tés, egy vagy zi - va - tar.

Bass
Egy bős ü - völ - tés, egy vad zi - va - tar! vad zi - va -

Az érzelemdús első pár ütemet bensőséges, magába forduló embert ábrázoló szakasz követi. „*Ha nem születtem volna is magyarnak, E néphez állanék ezennel én.*” szöveg megzenésítésének szinte minden negyede tartalmaz valamelyik szólamban pontozott ritmust. Ez a túlpontozottság jellemzi a magyar népdalok többségét és nyúlik vissza a romantika verbunkos stílusához. A szöveget a „*Mert elhagyott...*” korábban is említett szövegrésze követi. Az ismétlésben *tiszta kvárt* hangközzel feljebbi felrakás mellett a három szólam először nyílik ki négy szólamúvá, tehát az ismétlés mellett az új szólam megjelenése is segíti a szöveg kiemelését. A népzeneire utaló jelenség a 14. ütemben megtalálható kéttercű *E-dúr* átmenő akkord, ugyanis a tenor és bariton *kis- és nagy tercet* szólaltat meg egyszerre. Ezt követően a négy szólamot megtartotta Kodály, a „*mert a legelhagyottabb...*” részt (15. ütem) szinkópa mozgással emeli ki, valamint a műben először teljes alakban megjelenő egymásba fűzött öt szeptimakkorddal, amelyek egy pillanatra elnehezítik a mű textúráját.

A 25. ütemben a zeneszerző magyar nép iránti empátiája jelenik meg az eddigi leghalkabb

Tenor
mert el - ha - gyott, mert a leg - el - ha - gyot - tabb

Baritone
mert el - ha - gyott, mert a leg - el - ha - gyot - tabb

Bass
mert el - ha - gyott, mert a leg - el - ha - gyot - tabb

feldolgozásban („*Szegény, szegény nép, árva nemzetem, te...*”). A homofon felépítést három ütem után váltja fel a belső örlődésre utaló imitációs szakasz „*Mit vétettél, hogy így elhagytanak...*” szövegrész.

A 33. ütemben található disszonancia rendkívüli módon emeli ki a szöveget, a tenor belépését imitálja a bariton ugyanazokon a hangokon. „*Isten*” a tiszta és mindennemű módosítástól mentes

Tenor
hogy Is - ten, ör - dök, min - den el - le - ned van,

Baritone
Hogy Is - ten, ör - dög

Bass
az ör - dög, min - den el - le - ned van,

C' hangon szólal meg, míg a basszusban majd a bariton imitációjával egyidejűleg megszólaló tenor *Desz'* hangján az „ördög” szöveget éneklik a szólamok, az ezáltal megszólaló kis szekund a két entitást egymáshoz közel, mégis a súrlódásnak köszönhetően egymástól távol ábrázolja. Az „*életed fáján pusztítanak*” szöveg minden szólamban szekundokban mozgó lefelé irányuló dallamvezetéssel szólal meg. Kodály az elmúlást képszerűen, a hangmagasságok vesztésével ábrázolja.

Musical score for three voices: Tenor, Baritone, and Bass. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Tenor part starts with a treble clef and a soprano clef, the Baritone with a bass clef, and the Bass with a bass clef. All parts have a 'dim.' (diminuendo) marking above the first measure. The lyrics are: 'é - le - ted fá - ján pusztí - ta - nak? É - le - ted fá - ján pusztí - ta - nak?'

A 39. ütem (hasonlóan a 9. ütemhez) a négy negyedes metrumból egy ütem erejéig öt negyedessé bővül a „*Ha nem születtem volna is magyarnak...*” szövegrész alatt, mely az első negyed meghosszabbítása miatt jön létre a bariton és tenor szólamban. Ez a plusz negyed jelképezi az egyént, aki egy pillanatra megáll és elgondolkodik azon, mi lett volna, ha nem magyarnak születik, azonban ez a gondolat gyorsan tova tűnt, a vers is kimondja, hogy a magyar nép mellé állt volna ezesetben is, a ritmus újra túlpontozottá válik – utalva a magyarság érzetre.

A „*Föl nemzetem!*” felkiáltás ötre növeli a szólamok számát a bariton megosztásával, a nemzeti egység fontosságát még jobban előtérbe helyezve. Az „*Egy ezred év néz ránk...*” szövegrésznel a szólamok az eddigi legmagasabb fekvésbe kerülnek, a tenor itt éri el az egyik legmagasabb hangját (B' - a záróakkordon kívül) a műben. A zenei eszközökkel is kiemelt szöveg és az azt követő hosszabb hangok jelenítik meg a folyamatosan jelenlévő múltat, őseinket, akik óvó tekintetüket folyamatosan rajta tartják hazánkon. Érdekes megfigyelési szempont az alábbi tanulmányból vett részlet is: „*A zeneszerző a tíz mondat közül [Petőfi verséből] hat esetében nem a legsúlyosabb állítmányra, hanem egy-egy másik, szenvedélyes kifejezésre helyezte a dallami hangsúlyt.*” (Arany, 2012, 158) Jelen esetben a dallami hangsúly a „*világhódító*”, „*őseink*”, „*ezred év*” és „*ítélő*” kifejezésekre került.

A 66. és 67. ütem „*Szegény magyar nép! Mikor lesz már ép?*” mondatok elszigetelődnek a zenei folyamatban a kiírt *sostenuto* utasítással, a zeneszerző érzékelteti a vágyakozást a magyar nép hányattatott sorsának elűzésére. A záró *D-dúr* akkordot bővített terckvart akkord feszültségéből oldja Kodály, érzékeltetve az emberekben fellelhető feszültséget és annak feloldása iránti vágyát.

A 72. ütemben kezdődő „*Ha csak félakkorák is leszünk, mint a nagy ősapák.*” szöveget külön a tenor majd a bariton és végül közösen 3 szólam (2 bariton 1 tenor) is megszólaltatja. A dallam építkezése és a közös megszólaltatása jelképezi az összefogás erejét, mely segíthet átvészelni a kialakult problémákat.

„*A sárba és vérbe fült ellenség táborát!*” szövegrésznél a 80. ütemtől Kodály a hangok leszállított alakját használja. A b-s hangokban manifesztálódik az ellenség leverése, a fizikai cselekvést a hangok önmaguk jelenítik meg leszállított alakjukkal.

Tenor
 ff
 el fog-ja lep-ni ár - nyé-kunk A sár-ba és vér-be fült el-len-ség tá - bo - rát!_____

Baritone
 ff
 el fog-ja lep-ni ár - nyé-kunk A sár-ba és vér-be fült el-len-ség tá - bo - rát!_____

Bass
 ff
 el fog-ja lep-ni ár - nyé-kunk A sár-ba és vér-be fült el-len-ség tá - bo - rát!_____

A diadalmas győzelmet és a magyar nép felemelkedését a tisztaságot jelentő *C-dúr* akkord testesíti meg, mely először a 89. ütemben jelenik meg és a 93. záró ütemben, melyek között kvázi hidat képez a bariton *C'* és a tenor - igaz zárójelben található - *C''* nyugvópontja. A hat szólamúvá bővült kórusrészlet a nyugvópontok között sűrű textúrájú skálamenetekben ábrázolja a magyar nép nehéz és rögös útját. A nyugvópontok - akár csak a *Huszt* esetében az orgonapont - jelenítik meg a múltat, de hordozzák magukban a magyar nép jövőbeni lehetséges felemelkedését is.

Említettem, hogy Kodály a vers nagy részét kihagyta megzenésítéséből. A kihagyott négy és fél versszakok éles bírálói a szomszédos népeknek, ezért véleményem szerint Kodály az amúgy is felfokozott érzelmi állapotot nem akarta súlyosbítani 1947-ben, a második világháború után. Ezenkívül mindig törekedett arra, hogy műveinek mondanivalója minden kor emberéhez szóljon, ezért a vers általános érvényű megállapításait zenésítette meg.

Kodály Zoltán kórusműveiben a reneszánsz korban indult madrigalizmus számos megjelenésével találkozhatunk, a dallami szöfestés mellett a harmóniak általi szövegalátámasztáson túl a ritmikai szöveg megerősítésig. A régi hagyományokat innovatív, de mégis hagyományos módon építi be kórusművészetébe. A szöveg értelmét és mondanivalóját soha nem helyezi háttérbe, zenéjét a szöveg kiemelésének rendeli alá, melyet elemzésem is több ponton alátámaszt.

Kodály Zoltán nemcsak zenepedagógiai munkássága, hanem tudatos zeneszerzői tevékenysége révén vált nemzetünk meghatározó alakjává.

Bartók Béla: Est

Bartók zeneszerzői munkásságát színpadi és zenekari művein keresztül ismerheti a közönség, de nem elhanyagolhatóak pedagógiai célú, valamint vokális fogantatású művei sem. A férfikari összeállítás kevesebb szerepet kapott művészetében, de nagy jelentőséggel bírnak, legtöbbjük népzene gyűjtésének köszönhetően népdalfeldolgozások.

Ifjú kori férfikari műve, melyet 1903-ban írt Harsányi Kálmán versére. Kezdetben négy, majd a mű csúcspontjánál nyolc szólamúvá bővülő feldolgozás, mely a végén ismét 4 szólamra redukálódik. A visszatérő szerkezet a későbbi zeneszerzői munkájának betetőzéseként a bartóki hídformában bontakozik ki, de jelen műben is tetten érhető a zeneszerző törekvése. Főként posztromantikus hagyományok jellemzik az akkordfelépítéseket, az akkordok kapcsolatát.

Az *f-moll*ban induló kompozíció már az első ütemében érzékelteti a nem hétköznapi hangsorhasználatot, ugyanis a bővített negyedik fok hangját használja az összhangzatos moll környezetben, ezáltal létrejött az ezidőben magyar zenének aposztrofált és arra oly jellemző ún. *cigány moll* hangsor.

Gyors hangnemváltások jellemzőek az első nyolc ütemre, a paralel moduláció (*f-Asz*) után *c-moll* domináns paralelben zárja le a motívumot. A csúcspontot a tenor a 6. ütem elején éri el *c-moll* II kvintszext (ti szeptim) akkordon. Madrigalista elemnek tekinthető a 7. és 8. ütem kapcsolata, ahol az „*összeomlott*” szövegrészt a szólamok lefelé mozgásával éri el.

A következő 8 ütem kiírt ismétlés, a harmóniarendet megtartva kibővíti az akkordokat ezáltal kiemelve a „*gyász*” és a „*sír*” szavak mély jelentéstartalmát.

The image shows a musical score for the vocal part of 'Est' by Béla Bartók. It consists of four staves, each representing a different vocal part: Tenor 1, Tenor 2, Baritone, and Bass. The lyrics are: "A - hol____ ősz - sze - om - lott." The music is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes tied across measures.

Sűrű nyolc szólamú polifon szakasz indul a 17. ütemben, melyben romantikus tercrokon fordulat (*Esz-Cesz* – 25-26. ütem), enharmonikus moduláció (*Fesz-E* – 27-28. ütem), valamint bővített akkord is megtalálható, mely az oldási irányának poláris akkordjára oldódik, ami a zeneelmélet egyik legtávolabbi kapcsolata (*f-moll*: bő II

terckvárt *C-dúr* helyett *Fisz-dúr* szekund 36-37. ütem). A technika felerősíti a szöveg tartalmát: „megborzadnak a virágok”.

A 39. ütemig tartó fokozást a dinamika és a tenor legmagasabb hangja is elősegíti. A *b-moll* környezetben a szűk VII kvintszext (38. ütem) I. fok helyett a gyenge tonikára, a VI. fokra vezet (39. ütem), mely után a két tenor szólam madrigalista eszközzel emeli ki a „halva” szót, két lelépő hang jelzi az elmúlást, melyet a kiírt koronák is megerősítenek. Az

The image shows a musical score for two tenors. The top staff is labeled 'Tenor' and the bottom staff is also labeled 'Tenor'. Both staves are in 2/4 time and B-flat major. The music consists of a few notes with a dynamic marking of 'p' (piano). The lyrics 'de hal - va' are written below the notes. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), and A4 (quarter). The lyrics are: 'de' under G4, 'hal' under A4, and 'va' under Bb4 and A4.

utolsó nyolc ütem az első nyolc ütemhez képest a bartóki hídforma jegyében módosul a korábban elhangzott anyagokból átvett bő terckvárt akkord hozzáadásával (42. és 44. ütem).

A kórusmű előadása a sűrűn szőtt textúrának köszönhetően nehézségekbe ütközik a mély hangok fizikai tulajdonságai miatt.¹⁶ A szólamszámok változása tudatos zeneszerzői technika, mely kifejezi a vers érzelmi töltetét.

A mű első 16 üteme négyszólamú leíró jellegű szöveget tartalmaz¹⁷: A harmadik versszak a tagadást, a gyász feldolgozásának első fázisát jeleni meg. A zeneszerző az érzelmi többletet a szólamszámok megnövelésével, valamint a szólamok imitációs szerkesztésével ábrázolja. A 17-20. ütem a gyászoló belső gondolatainak tömegét kívánja megjeleníteni az imitációkban, majd a 21. ütemben a tagadás fázisa erősödik fel a szólamok torlasztásával, a textúra sűrítésével. A 25. ütemtől a szólamok száma ötre redukálódik a vers érzelmi szintje is visszaáll közel a kezdeti szintre. A zeneszerző a feldolgozás végén az első versszak első sorát jeleníti meg újra négy szólamban. A záró nyolc ütem homofón, kiegyensúlyozott zenei anyagot tartalmaz a már említett bővített akkord megjelenésével, mely emlékeztet a korábban lezajlott érzelmi állapotokra.

Bartók Béla: Négy régi magyar népdal

A mű első változata az 1910-ben a már négy éve tartó népzenei kutatómunkának egyik eredménye, mely 1926-ban átdolgozásra került és 1928-ban jelent meg nyomtatásban. Ősbemutatóra 1911. május 13-án Szegeden került sor Liszt születésének 100. évfordulójára rendezett ünnepi hangversenyen.

¹⁶ Lásd a Négy régi magyar népdal 3. bekezdésének kifejtésében.

¹⁷ 1. és 2. versszak.

„A négy népdalfeldolgozás szünet nélkül követi egymást, miközben a tempó egyre gyorsul. Az első dallam („Rég megmondtam, bús gerlice”) a ritmikailag szabadabb előadásmódot kívánó, „elbeszélő” (parlando) típusú népdalok közé tartozik, a másik három a feszes (giusto) típus három különböző karakterű képviselője. A könnyed hangvételű második dal („Jaj istenem! kire várok: Megyek Budapestre”) a ciklus legrövidebb darabja, a harmadik („Ángyomasszony kertje”) pedig a legváltozatosabb, legösszetettebb, amelyben a zeneszerző maximálisan kihasználja a tréfás szöveg-adta kompozíciós lehetőségeket. A negyedik darab a közismert „Béreslegény” feldolgozása. A népdal összesen háromszor hangzik el, s az első két alkalommal Bartók, szokatlan módon, különválasztja egymástól a szöveget és a dallamot, amit ráadásul másodszor a két szélső szólam (a II. basszus és az I. tenor) elcsúsztatva, kánonban énekel. Szöveg és dallam csak harmadjára találkozik össze, s a darabot – és egyben az egész, alig négyperces ciklust – hatásosan felépített coda zárja.”¹⁸

A tételek többnyire homofon felépítésűek (pár ütem megszakítással), a szólamokat Bartók szűk tartományba helyezte, több alkalommal szext távolságra található a basszus és tenor szólama, miközben teljes négyeshangzatot szólaltatnak meg a szólamok. Az akkordkezelése letisztult, egyszerű hármás és négyeshangzatokat használ, azonban ezek fekvése alacsony. A szűk helyzetben használatos hármashangzatok és azok mélyen történő megszólaltatásának (pl. 8., 16. és 20. ütem) eredménye a sűrű textúra,

A tempo

komor hangzás, mely alapvetően Bartók összes férfikari kompozíciójára általánosságban jellemző. A mély felhangdús énekes hangok és a megszólaló szűk fekvésű akkordok megnehezítik a

harmóniak beazonosítását, ugyanis az alaphangok felhangjai az emberi fül számára érzékelhető tartományban érnek össze, ezáltal disszonanciát keltenek. A főleg mély hangoknál tapasztalható kritikus frekvencia sáv a férfikarok hallásélményét is nagymértékben befolyásolja: „Ha két hang frekvenciája annyira közeli, hogy azonos szőrsejtterületeket ingerelnek, a kritikus sávon belülre esnek. A kritikus sávon belülre eső hangok megkülönböztetése nem, vagy csak nehezen lehetséges. Mérések alapján az 500 Hz alatti hangok kritikus sávja kb. 100 Hz szélességű. 500 Hz fölött a frekvencia

¹⁸ <https://www.filharmonikusok.hu/muvek/negy-regi-magyar-nepdal/> (2020.11.10.)

növekedésével a kritikus sáv mérete is nő.” (Horváth-Szigetvári, 2014, 54) Bartóknál nem ritka a mély fekvésben történő szekund sűrűlódások használata sem (pl. 3. tétel, 9. ütem).

A mű betanítása komoly feladat elé állítja a karvezetőket, ugyanis az akkordok megfelelő intonálása kulcskérdés a megszólaltatásban. Az akkordok tempón kívüli énekeltetése, azok váltakoztatása, a helyes szólamarányok megtalálása mind segítik a kórusmű előadását.

Bartók Béla: Tót népdalok

Az öt tételes kompozíció 1917-ben készült el, kettő *parlando-rubato* és három *tempo giusto* tételből áll, melyeket dramaturgiai jelentőséggel rendezett el Bartók. A négy katonaságról szóló népdal¹⁹ gondosan összeválogatott öt tételes ciklusba rendeződik, mely a legény belső vívódásait jeleníti meg a katonasággal és szerelmével kapcsolatban, az utolsó tétel a szerelmesek párbeszéde, mely végül a közös teherviselés vállalásával ér véget.

Általánosságban megfigyelhető a *madrigalista* vonások mellőzése, homofon szerkezete azt nem teszi lehetővé, a kíséret csupán a dallam harmonizálásául szolgál. Sűrű szövésű, mindig a tenor szólamában található a dallam, melyet akkordikusan három- vagy négyszólamban követnek az alsó szólamok. A *parlando-rubato* tételek elkülönülnek két zenei anyagra, de a kíséret-dallam kettőse nem vész el, csupán mindig másik alsó szólam társul a dallamhoz különböző párhuzamos és ellentétes mozgással, a többi szólam akkordokat tart.

Az első tétel *parlando-rubato lid* modális hangsorral szólal meg. A tenor dallama először a szekundhoz majd a baritonhoz társul, miközben a többi szólam akkordikusan kísér tartott hangokkal. A hosszú tartott hangok és a *lid* hangsor szokatlan hangzást eredményez az alapvetően egyszerű zenei anyaggal, a hosszú tartott hangok fejezik ki a múltat.

A negyedik tétel az első tétel kiírt variálása, változik a harmónia rend, a szólamszám, ezenkívül a dallammal azonos struktúrájú szólam először a basszus, mely pontosan ugyanazokat a hangokat szólaltatja meg egy oktávval mélyebben, ezáltal megerősíti a szöveget, mely a legény elmúlásának lehetséges megjelenését ábrázolja.

¹⁹ Első és negyedik tétel ugyanarra a népdalra épül, de más strófákat használ Bartók.

A népdalok autentikus előadása megköveteli a szlovák nyelvet, igaz készült német és magyar fordítás is Bartók kompozíciójához, azonban a prozódia és ezáltal a hangsúlyrendek csak eredeti nyelven érvényesülhetnek.

Bartók Béla: Székely dalok

A hattételes, négyszólamú (helyenként kibővül öt és hat szólamra) kompozíciót 1932-ben írta Bartók. A népdalok eredeti arcát a hangnemek megőrzése segíti elő, a harmadik, negyedik és ötödik tétel fríg modális hangsorú. Első két tétel lassú, *parlando, rubato* előadásmódot ír elő, harmadik tétel lassú csárdás, negyedik tétel friss csárdás, ötödik tétel rövid visszaidézése a harmadik tételnek kilenc ütemben, amelyet *attacca* követ az utolsó tétel táncos karaktere.

A népdalfeldolgozást - az eddigiektől eltérően - a polifón szólam szerkesztési elv uralja, a textúrát ezáltal lazítja Bartók. Több alkalommal is nyit a mély fekvésen, azonban a zeneszerzőre jellemző akkordok mély és szűk helyzetű használata már az első oldal utolsó ütemeiben megjelenik. A 22. ütemben megszólaló *Gisz* hangra épülő domináns szeptim is misztikus hangzásélményt, sötét textúrát eredményez a mély fekvésnek köszönhetően.

The image shows a musical score for four voices: Tenor 1, Tenor 2, Baritone, and Bass. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Tenor 1: ze - - jin; Tenor 2: me - ze - jin; Baritone: si - - - - - rok; Bass: si - - - - - rok.

Az első tétel kezdeti nyolc üteme a múltra hivatkozik, amit nyugvóhangok megjelenésével ábrázol Bartók, kezdetben a szekund majd később a tenor szólamában jelenik meg a tartott hang. Kodály orgonaponttal alkalmazta ezt a technikát.

A kilencedik ütemtől használt népdal szövege legény-leány párbeszédet foglal magában, melyet Bartók a hangnemek megváltoztatásával is érzékeltetett. A leány megváltozott, melyet a fiú szeretne visszafordítani. A fiú reményének ábrázolására hat keresztet ír elő Bartók, azonban az előjegyzés nélküli leány válasza visszaránt bennünket a valóságba, a leány már nem lesz képes többé megváltozni. Mikor újra a legény szövege jelenik meg a kompozícióban már csak három kereszt az előjegyzés, a csalódottsága miatt már ő sem úgy tekint a leányra, mint azelőtt. A tétel végén visszatér az első 8 ütem motívuma, azonban már nem használ nyugvópontot a zeneszerző, a legény a jelenből utal

vissza a leány viselkedésére, melyet a szöveg is alátámaszt: „*Hej, de sokszor megbántottál gyenge violám.*”

A második tétel *parlando-rubato* népdala és annak szövege keserű hangulatot idéz elő, kezdetben a basszusban majd a tenor szólamban található meg a népdal. Madrigalista ábrázolás a könny folydogálásának lefelé lépegető dallami motívuma (12-13. ütem - *basszus* majd *tenor* szólamban), mely az eredeti népdal dallamának része²⁰. A dallamot a szólamok akkordszerű kíséretével emeli ki Bartók. A 22-30. ütemek között kétszer is a dallam elhangzása után a három kísérő szólam reflektál a sor szövegével. A kísérő szólamok kilépése a kísérő szerepből jelenítheti meg az énekes gondolatait, mely folyamatosan emészti a szereplőt.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. It features four vocal parts: Tenor (top), Tenor (second), Baritone (third), and Bass (bottom). The piano part is on the right. The score includes dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *poco rallentando*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

A négy szólam a 31-34. ütemben válik teljesen egyenrangúvá az imitáció megjelenésével az „*Istenem, istenem, hol leszen halálom?*” szövegrésznél. A *homofón* közegben megjelent négy ütem polifónia jól kiemeli az elmúlás iránti érdeklődést, amely az emberi természet fontos velejárója.

A harmadik tétel első 18 ütemét a *b-fríg* hangnem dominálja, mely a szöveg búskomor hangulatát erősíti. A „*Félre tőlem búbánat...*” szövegrészt (19. ütem) a leszállított zenei hangok feloldásával erősíti. A jelenség a pozitív érzelmek felszínre törésének egyik érzékletes zeneszerzői technikája.

A negyedik tétel párbeszédének ábrázolását Bartók hasonlóan oldotta meg, mint az elsőét, a legény dallamának hangneme *Esz-dúr*, a leány hangneme *G-dúr*. A szólam párok az eddigi felső (két tenor) és alsó (két basszus) felosztás helyett túlnyomó részben a belső két szólam (tenor 2 és basszus 1) rendeződik párba, ez ábrázolja a szerelmes pár ölelését.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. It features four vocal parts: Tenor (top), Tenor (second), Bass (third), and Bass (bottom). The piano part is on the right. The score includes dynamics such as *cresc.*, *ed*, and *accel.*. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Hungarian: "Já - rom is, tu - dom is, il - lik is, sza - bad is." and "jár - ni, Já - rom is, já - rom, il - lik is, ...".

Bartók Béla: Elmúlt időkből. Három férfikar

²⁰ Jól látszik ebben a példában is a népi kultúra művészi tökéletessége.

1935-ben komponált háromtételes és háromszólamú férfikari műve Bartók művészetének páratlan feldolgozása, ugyanis az első olyan kórusműve, amely nem népdalfeldolgozás, hanem népi szövegek feldolgozása szabad kompozícióban, ezáltal a korábban népdalfeldolgozásaiból hiányzó szöveg kifejezését is megvalósította Bartók, mint a 27 egyneműkarban is, amely szintén 1935-ben jelent meg.

A szövegek a parasztság életét jelenítik meg, az első tétel a „*Nincs boldogtalanabb a szegény embernél*” népdal szövegére épül, a második tétel szövegének eredetét még kutatják, a harmadik tétel verséhez nem ismerünk dallamot, feltehetően 1747-ben jelent meg először a paraszti élet magasztalása. (V.Szűcs, 2014, 210) Ezt a Cinka Pannában is feldolgozza Kodály Zoltán egyszerűbb zenei formában.

A három tétel tág fekvésben, polifon szerkezetben készült a 27 egyneműkarral ugyanazon évben, mely számos zeneszerzői technikában is megmutatkozik. Ilyen pl. a háromszólamú szerkesztés, az imitációs eszközök használata (pl. I. tétel 26-37. ütem, II. tétel 9-12. ütem, 43-45. ütem, III. tétel kezdete, stb.), a rövid motívumok szólamok közti egymásnak felelgetése (pl. III. tétel 111-120. ütem, 168-174. ütem, stb.).

A tételek kisebb egységekből motívumszerűen építkeznek, gyors és drámai tempó, valamint tonalitás váltásokkal. A három szólam négy ütem erejére az első tételben öt szólamúvá bővül, mely először egy ötös- majd egy négyeshangzatot szólaltat meg „*A tömlőcbe teszik*” (I. tétel 71-74. ütem) szövegrészek alatt. A zeneszerzői technikára a szöveg harmóniai kiemelése miatt volt szükséges.

Pesante ♩=132

Tenor
A töm - lőc - be te - szik, a töm - lőc - be te - szik,

Baritone
töm - lőc - be te - szik, a töm - lőc - be te - szik,

Bass
Töm - lőc - be te - szik a töm - lőc - be te - szik,

A háromszólamú kompozíciók könnyedebb textúrát eredményeznek. A hármashangzatok nem szenvednek csorbát a háromszólamú megszólalásban, hiszen teljes akkordokat kapunk a hangok elosztásával, azonban a négyeshangzatok egy-egy hang kihagyásával szólaltathatóak meg. A hiányos négyeshangzatok szintén segítik a könnyedebb intonációt főleg a mély fekvésben.

Általánosságban megfigyelhető, hogy kevesebb szólam esetén az énekesek figyelme is jobban összpontosul és a befogadó is jobban tud tájékozódni a zenei anyagban, miközben a többszólamú szerkesztések sűrítik a textúrát és a hangzás élményét, ezáltal nehezebb a befogadó szerepe is.

Bartók és Kodály férfikarok: hangnemek, hangfekvések

Bartók Béla férfikarai				
cím	szólamszám	alap hangnem	legalacsonyabb hang	legmagasabb hang
Elmúlt időkből	3 (4 ütemig: 5)	1. tétel: e-moll – h-moll – b-moll 2. tétel: C-dúr 3. tétel: E-dúr – Cisz-dúr	E	A'
Est	4 (kibővül: 5-7-8)	f-moll	Asz	B'
Négy régi magyar népdal	4 (kibővül: 6)	1. tétel: g-dór 2. tétel: g-dór 3. tétel: a-eol (kuruc sor/pikárdiai eol) 4. tétel: g-dór	D ossia esetén: F	A'
Tót népdalok	4 (kibővül 5)	1. tétel: G-líd 2. tétel: e-moll 3. tétel: a-dór 4. tétel: G-líd 5. tétel: G-mixolíd	Fisz	A'
Székely dalok	4 (1. tétel: 6)	1. tétel: cisz-eol 2. tétel: a-dór 3. tétel: b-fríg 4. tétel: Esz-ión 5. tétel: b-fríg 6. tétel: g-fríg	E	H'

Kodály Zoltán férfikarai				
cím	szólamszám	alaphangnem	legalacsonyabb hang	legmagasabb hang
A csikó	3	A-dúr	A	Fisz'
A franciaországi változásokra	3	d-moll	G	A'
A nándori toronyőr	3	a-moll	G	G'
Bordal	3 folyamatosan bővül: 4-5-6 tenor, bariton basszus I és II szóló	e-moll	Fisz ossia: H,	H'
Emléksorok Fáy Andrásnak	3 kibővül: 4	f-moll – F-dúr	G	A'
Élet vagy halál	3 folyamatosan bővül: 4-5-6	c-moll – a-moll – C-dúr	E	B' ossia: C''
Hej Büngözsd Bandi	3 kibővül: 4 bariton szóló	a-moll	E	H'
Huszt	3 kibővül 4	h-moll	Fisz	A'
Isten Csodája	3 kibővül: 4-5-6-7	f-moll – c-moll – Desz-dúr/b-moll – F-dúr	F	B'
Justum et tenacem – rendületlenül	3	f-moll	G	Gesz'
Karádi nóták	3 kibővül 4-5-6	F-mixolid – c-moll – f-moll – f-eol	F ossia: Desz	G'
Katonadal	3 kisdob + trombita	fisz-fríg	Fisz	G'

Kit kéne elvenni	3 kibővül 4 bariton szóló	f-moll	F	A'
Mulató gajd	4 kibővül: 5-6 tenor I és II, bariton szóló	G-dúr – Esz-dúr	Fisz ossia: H,	H'
Nemzeti dal	3 kibővül: 4-5	a-moll	F	A'
Rabhazának fia	3 vége 4	fisz-lokriszi – E-dúr	E ossia: H,	Gisz'

Kodály Zoltán meghatározó zenepedagógiai szelleme uralta a XX. század második felét kezdetben a mester irányítása mellett, majd halála után a tanítványok munkájának köszönhetően. A kodályi zenepedagógia csúcsán található a kórusművészet, mely mindenki számára elérhető, ha kodályi nevelésben részesül. Számos magyar zeneszerző követte Kodály példáját, ezért a XX. század második felében értékes kórusművek születtek.

Meghatározó zeneszerzők közül pl. Bárdos Lajos, Karai József, Kocsár Miklós, Ligeti György, Orbán György, Szokolay Sándor is készített férfikari kompozíciót, melyek egy része vegyeskari műveinek átírata, de kifejezetten férfikarra írt kompozíciók is megtalálhatóak.

Érdekes megvizsgálni a zeneszerzők témaválasztását és ezzel összhangban lévő komponálási technikájukat. Szokolay Sándor: Három epigrammája archaizáló stílusú, Janus Pannonius versfordításaira írt kompozíció, mely a korszakra jellemző zeneszerzői jegyeket mellőzi, ugyanis többnyire konzonáns akkordokat használ. Eddigi vizsgálataim alapján elmondható, hogy a férfikarok többsége - legyen szó bármilyen korszakról - bővelkedik szófestéssel, a madrigalista jegyek megtalálhatóak bennük. Szokolay első epigrammája (címe: *A hazugra*) is igazolja állításomat, ugyanis a háromszólamú mű kezdése a „*lódítás*” kifejezést érzékletesen kis nyújtott ritmussal ábrázolja, minden szó kezdetet hangsúlytalan helyen indít, ami átcsúszik a hangsúlyos helyen lévő pontozott hangra. Ez a jelenség azt is ábrázolhatja, hogy van igazságtartalma a „*hazug*” mondanivalójának, de többnyire ferdít, ugyanis az első szótagok nem a megfelelő helyen szólnak meg.

Orbán György

Orbán György: *Daemon irrepit callidus* kompozícióját vegyeskarra komponálta, azonban a Bartók Béla Férfikar karnagya, prof. dr. Lakner Tamás kérésére a szerző átírta férfikarra is. Versfeldolgozása hasonlóan más zeneszerzőkhöz, nem a teljes szöveget, hanem annak egy részletét dolgozta fel:

*„A Hús érzékkel vadász;
s azok prédáján lakomáz;
addig csábul, hizni indul, szinte széthull...
Ami édest a Hús kínál,
Jézus képest mind silány.*

*Setteng az ördög, s a szívet
dísszel és diccsel ejti meg;
de csak cselt rejt a dicséret, tánc meg ének.
Ami édest az Ördög kínál,
Jézushoz képest mind silány.*

*S tedd hozzá ehhez, még a lét
ezerszer ezer örömét:
szívem vágyát be se váltják, el se oltják.
Ami édest a Minden kínál,
Jézushoz képest mind silány.”*

A téma férfikari feldolgozását számos materiális eszköz indokolja, többek között az ördög alvilági létének madrigalista ábrázolása leginkább a mély hangok használata, melyet autentikusan a férfihangok tudnak ábrázolni. Orbán a vegyeskari és a férfikari műben is a főszerepet a tenornak adta a „*A Hús érzékkel vadász; s azok prédáján lakomáz*” szövegrészben, azonban a férfikari feldolgozás sokkal inkább kiemeli a szöveget, ugyanis a legfelső szólamba kerül a dallam, miközben a vegyeskari feldolgozásban a tenor a második legmélyebb szólam a basszus után, ennek következtében a dallam más textúrát kap a kísérő szólamok elhelyezkedése miatt. Hangnemét tekintve Orbán megtartotta az eredeti vegyeskari *g-moll* hangnemet, eszerint nem tesz különbséget a férfikari és vegyeskari feldolgozás között.

Bárdos Lajos

Bárdos Lajos feldolgozásai több kórusfajtára is elkészültek, ilyen többek között a *Dana-dana* és a *Cantemus*, melyek adaptációi nem térnek el számottevően egymástól, mégis hangzásukat tekintve mindegyik újdonságként hat a hallgatóra. A nőikari előadás plasztikusabb, légiesebb hangzást eredményez a férfikarival szemben, mely a hangok akusztikai tulajdonságaival magyarázható. A hangnemüket tekintve nem tesz különbséget Bárdos az egyes feldolgozások között, azonban a férfihangok felhangjai már a fül számára érzékelhető tartományba kerülnek, ezáltal sokkal tömörebb textúrát eredményez a hallgató számára egy férfikari előadás, mint egy nőikari.

A fent említett ok miatt a téma megfelelő ábrázolása Bárdosnál is felveti a kórushasználat kérdését. A *Cantemus* című művének világos ábrázolása és a szöveg

kiemelése a nőikari feldolgozást indokolja: „*Csak énekelj, mert az ének jó dolog! Csak énekelj, mert az ének vig dolog! Csak énekelj, mert az énekben szív dobog!*” A szöveg jelentését a férfihangok erőteljes megszólalása és tömör szerkezete megváltoztatja és másodlagos jelentés tartalommal ruházza fel, ami a szöveg elsődleges jelentéstartalmával áll szemben, ezáltal disszonanciát eredményez a hangzásélmény és a szöveg kettőse.

Bárdos kifejezetten férfikarra szánt kompozíciója a *Baj van* című kórusműve, melynek alcíme „*antialkoholista himnusz*”, mely egy angol matróztánc feldolgozása. A témaválasztás és kórus összetétel összhangban áll a romantikában elindult *Liedertafel* hagyományával, ezenkívül a zeneszerzői technika is egyszerűbb, a strófikus feldolgozás egyszerű harmóniákból építkezik, sok ismétlődés található a műben, textúrája homogén.

Ligeti György

Ligeti György 1955-ben írt *Mátraszentimrei dalok* című kórusműve teljesen kilóg az életművéből. A kompozíció kétszólamú, majd rövid időre háromszólamúvá bővülő többnyire konszonáns hangközökből épül fel. A cím alatti leírásban egyneműkari előadást jelöl, tehát nem tesz különbséget gyermekkar, nőikar vagy férfikar között, mégis a férfikari előadás tűnik számomra indokoltnak, hiszen a témaválasztás és a textúra felidézi a *Liedertafel* hagyományokat. Az egyszerű népdalfeldolgozás végigkomponált szerkezetű, népzeneből eredeztethető dűvő kíséretet utánzó tartott hangok is megszólalnak az alsó szólamban.

Karai József

Karai József *Hodie Christus natus est* 1989-es alkotása a század zenei irányzataihoz képest konzervatívabb, de számos új megoldást tartalmaz. Legfontosabb zeneszerzői technika az állandóan változó metrum, amely folyamatos súlypont változás eredményez. A változó metrum mellett folyamatos utalást tesz a szerző az üres tiszta kvintek megszólalásával a középkori organum technikára, mely mindig tovább fejlődik és kiteljesedik hármashangzattá.

Textúráját tekintve könnyed, mely köszönhető annak is, hogy mély fekvésben ritkán használ szűk szerkesztésmódot, a négy szólamból többször 2-2 szólam ugyanazt a zenei anyagot énekli. A polifon szerkezet és a ritmikai játék szintén segíti a könnyed

textúra létrejöttét. Legsűrűbb szűk szerkesztésű mély fekvésű akkordok a *Coda* előtt találhatóak a 37-38. ütemben.

The image shows a musical score for four voices: Tenor 1, Tenor 2, Baritone, and Bass. The score is written in a four-part setting of 'Gloria'. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 5/4 time. The lyrics are 'Glo - ri - a, glo - ri - a'. The Tenor 1 and Tenor 2 parts are in the treble clef, while the Baritone and Bass parts are in the bass clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final cadence in the second measure.

2.3.6 Kortárs férfikari művek

Balatoni Sándor

Fontos megemlítenem a XX. század meghatározó zeneszerzői mellett Balatoni Sándort, a XXI. század egyik pécsi kiemelkedő orgonaművészt és zeneszerzőjét. A szerző tagja a Bartók Béla Férfikarnak, ami inspirációként hatott rá, ugyanis kifejezetten az együttesnek is szentelt műveket a bordaloktól kezdve az egyházi repertoárig. Legújabb alkotása a *Carmina vinorum* nagyzenekari és férfikari kompozíciója. Az oratórium bővelkedik a zenei újításokban, hangnemi fordulatokban, azonban nem szakad el az egyszerűbb textúrájú homofon szövetektől sem. A textúrák széles használata jól összefoglalja a férfikari kompozíciókra jellemző szerkesztésmódokat.

Egy másik nagy sikereket elért férfikar kórusműve a *Cantate Domino* 96. zsoltárra, melyet eredetileg férfikarra írt és 2017-ben elnyerte az Európai Kóruszövetség zeneszerzői pályázatának 1. Díját. A műben jól megfigyelhető a textúrákkal való játék is, ugyanis több kamaraénekes rész mellett a tutti kórushangzás is megtalálható. Ez a zeneszerzői technika jól követhető az egész kompozícióban. Kezdetben 5/8 és 6/8 váltakozik. A metrum váltakozása a kortárs zeneszerzéstechnika egyik fő eleme, azonban a harmóniai közeg és a ritmikai egyensúly miatt Balatoni műve inkább a XX. század második felének konzervatív stílusához sorolható, ahogyan Karai korábban említett kompozíciója is. A mű során a *poliritmia* is előtérbe kerül, mely ugyancsak megszokott zeneszerzői technika a XXI. században. A versszakok külön tempójelzést is kapnak a művön belül, mely jól ábrázolja jelentésüket, ez a technika szintén madrigalista eszköz.

A mű túlnyomó részében a tág szerkesztésmódot használja a zeneszerző, csupán pár akkord erejéig használ szűk szerkesztésmódot, melynek legmélyebb akkordja a *cisz* hangra épített dúr akkord. Az említett zeneszerzői kompozíciós technika lehetővé teszi a férfihangok könnyed textúrában történő megszólalását.

Zombola Péter

A zeneszerző meghatározó a magyar kortárs zeneművészetben, ami a kóruszenét illeti, 42 kórusműve közül 6 művet szentelt a férfikarokra.

Férfikarai: *Pater noster* (latin) (6 szólam) férfikar (2006), *Otche nas – Mi atyánk* (orosz) (6 szólam) férfikar (2007), *Gloria* (latin) (4 szólam) férfikar (2007), *Psalm 3* (orosz) (8 szólam) - férfikar (2010), *Bogoroditse dyevo* (orosz) (4 szólam) férfikar (2014), *Psalm 70* (4 szólam) (héber) férfikar, ad lib. 2 ütő (2019).

Zombola Péter a férfikarainak felét orosz nyelven írta, amelyekben a keleti hangzásvilágot jeleníti meg főleg a mély fekvések gyakori használata által, mely tömör textúrát eredményez. Az amatőr férfikarokat komoly kihívás elé állítja a zeneszerző, hiszen nagy hangkészlettel és disszonáns harmóniákkal dolgozik.

A 2007-ben született latin nyelvű *Gloria* műve a négy szólamnak és a többnyire homofon szerkesztésmódnak köszönhetően az amatőr kórusok számára is alternatíva lehet a repertoárban. A mű Karai József: *Hodie Chirstus natus est* művére a ritmikai elemek tekintetében hasonlít, számos súlyponteltolást alkalmaz, emellett a középészben megtalálható alsó szólamok repetitív kísérete utalást tesz Carl Orff művészetére is. A zeneszerző műve a XX. századi hagyományokat folytatva több stílus elemét gyúrja össze.

Tóth Péter

Tóth Péter, az MMA Zeneművészeti tagozatának vezetője jelentős számú művet írt kórusra, melynek nagyobb része Gyerekkar, Nőikar és Vegyeskar. Férfikarra a *Lángok* című *a capella* művet, *Az Isteni pokol* című oratóriumot írta és a *Tóték* című egyfelvonásos operában is használ férfikart.

A *Lángok* című mű Dsida Jenő versének megzenésítése. A vers az élet és az elmúlás kettősét, egymásra gyakorolt hatását kívánja megjeleníteni, melyet a zeneszerző a szélsőséges dinamikai tartományokkal ábrázol. A megzenésítés tonális, stílusát tekintve posztromantikus, a férfikart homofon textúrában használja, általában szűk szerkesztésben.

A zeneszerző legújabb férfikari kompozíciója az *Isteni pokol* című oratórium, melynek szöveggönyvét Baranyi Ferenc írta. A művet Strausz Kálmán, a Honvéd Férfikar

karnagya rendelte meg. Az érett férfihangok használata a komor hangvételű alkotást lényegi mondanivalójában erősíti meg.

Tóth Péter munkásságára nem a férfikari kompozíciók jellemzőek, azonban a korábban felsorolt kettő mű esetében a témaválasztás indokolttá teszi a férfikar használatát. A mély hangok tekintélyt parancsoló orgánuma a hallgató figyelmét könnyebben irányíthatja a művészi üzenet befogadására.

2.3.7 Férfikarok operákban

A madrigalizmus jól láthatóan jelen van minden korszak zeneszerzőjének férfikari eszköztárában. A szöveg és zene szoros szimbiózisa az operákban hatványozottan jelen van, amit a férfikari részletek is igazolnak.

Wolfgang Amadeus Mozart *Varázsfuvola* második felvonásában Tamino első próbatétele után jelenik meg a *Papok kara*. Mozart a részletet Adagio tempójelzéssel látta el, három szólamban szinte végig homofon feldolgozásban írta férfikarra, *D-dúrban*. A hangnem és tempó Tamino tettének emelkedettségét ábrázolja. A papok kezdő motívuma („*O Isis und Osiris*”) ábrázolja a sikeres első próbatétel utáni megkönnyebbülést. Madrigalista elem a „*Sein Geist ist kühn, sein Herz ist Rein*”²¹ szövegrész első kiemelése a felső szólamok emelkedésével, mely szintén a fiatal hős lelkének Istenhez való közelségét kívánja megjeleníteni. Szintén madrigalista eszköz a „*bald*”²² kifejezés kétszeri megismétlése szünetekkel tarkítva, mely a papok Taminoba vetett hitét és a próbatételek sikeres teljesítését kívánja megjeleníteni.

Ludwig van Beethoven: *Fidelio* operájában a *Rabok kórusa* jelenik meg férfikarként. A részlet *B-dúrban* szólal meg, a szólamok egymás utáni imitációjával, a tempójelzés *Allegro, ma non troppo*. A „*Der Kerken eine Gruft*”²³ szövegrész a basszus nagy *B* orgonapontja a tömlöc és sír közötti hasonlóságot, az idő érzékelését emeli ki. További szövegkiemelő elem a rabok lopakodásának hangszeres megjelenítése a *staccato* játékmódnak köszönhetően.

Mindkét bécsi klasszikus zeneszerző a téma autentikus ábrázolása miatt használta a férfikart. Mozart a papság tagjait, míg Beethoven a börtön rabjait kívánta megjeleníteni. A romantikában változni fog a férfikórusok használata, bár itt is megtalálható lesz a férfiak bensőséges ábrázolása, azonban sokkal inkább előtérbe kerül a harcias szellem, a nemzeti öntudat, valamint a kocsmai jelenetek, bordalok²⁴ megjelenítése.

Carl Maria von Weber a *Liedertafel* mozgalmat az elsők között karolta fel, melyre példa a *Bűvös vadász* operájának *Vadászkórusa* is. A kórus végig homofon mozog, egyszerű hármashangzatokat használ a zeneszerző, az amatőr kórusok számára könnyen

²¹ A lelke bátor, a szíve tiszta. – saját fordítás

²² hamar – saját fordítás

²³ A tömlöc egy sír. – saját fordítás

²⁴ lásd. *Liedertafel*.

énekkelhető zenei anyagot tartalmaz és témáját tekintve jól illik a mozgalomhoz. A *Vadászkórus* autentikus lenyomata a korszak férfikari mozgalmának törekvéséhez.

Erkel Ferenc: *Bánk Bán* és *Hunyadi László* operáiban is megjelenik a férfikar, míg előbbiben Petúr Bán bordalát egészíti ki a kar, utóbbiban Hunyadi László megmentését ünneplik. Petúr Bán bordalának hangneme - melyben a kórus közreműködik - *A-dúr*, miközben a mély gondolatot hordozó Petúr Bán szólója mindkét versszak során *a-moll* hangnemben szólal meg. A *Hunyadi László Meghalt a cselszövő...* férfikari betétje *unisono*, kvázi indulóként szólal meg, de érzelmi hangulatát tekintve a *Liedertafel* férfikari mozgalmat idézi.

Richard Wagner egyik meghatározó férfikari betétje a *Bolygó Hollandi* operából a *Norvég Matrózok kara*, mely a *Liedertafel* hagyományába illeszkedő eszközökkel a matrózok sikeres partraszállásának örömét jeleníti meg. Homofon, egyszerű *dúr* harmóniákkal dolgozik Wagner, modulációt tekintve a *domináns*- valamint a *minore* hangnem jelenik meg. A *Tannhäuser* férfikara azonban témáját és feldolgozását tekintve eltér a *Liedertafel* témáktól. A *Zarándokok kara* lágy tónusban, az imához megfelelő hangnemben indul²⁵, a közeledő kórust a dinamika erősítésével ábrázolja Wagner. Az *Esz-dúr* hangnem a fáradt zarándokokat ábrázolja, emellett a középrész szekvenciája - *esz-moll*, *gesz-moll* és *bebé-moll* hangnemeket érinti - a zarándokok nehéz útját a hangnemeken keresztül is megerősíti.

Charles Gounod *Faust* operájának *Katona kórus* feldolgozását a *Liedertafel* szellemiségében írta, melynek középpontjában a hazaszeretet és a hőstett méltatása áll. A 6/8-os részlet négy szólamú, mely végig homofon szerkesztésmódban szólal meg. Giuseppe Verdi operáinak férfikari betétjei nagyrészen hasonlítanak Gounod által szerkesztettre, azonban a megszólaló férfikar hangzása könnyedebb pl. *Ernani* operájának nyitó kórusában megszólaló bordalban, köszönhetően a több *unisono* résznek, valamint a szűk szerkesztés magas hangokon történő használatának (*kis F-től* felfelé használ szűk szerkesztést a hármashangzatok esetében). Hasonló szerkesztésmódot figyelhetünk meg Verdi *A trubadúr Cigánykórusában* is. Verdi *Rigoletto: Zitti, zitti moviamo a vendetta* kórusjelenet szintén könnyed, többnyire a rövid hangoknak és a háromszólamú szerkesztésnek köszönhetően. Verdi hangzása eltér a *Liedertafel* sűrű szövetétől, azonban témáját tekintve beleillik, a zeneszerző jó alternatívát mutat a mozgalom tovább fejlődésének.

²⁵ A történet szerint Erzsébet imádkozik kedvese bűnbocsánatáért és hazatéréséért.

Georges Bizet *Carmen* operájában is megjelenik a férfikar Escamillo *Torreádor* dalában. A szólista kiegészítéseként a kórus mellékszerepet kap, azonban a zeneszerző - hasonlóan Erkel Petúr Bán bortalához - a felfokozott érzelmeket ábrázolja a férfikaron keresztül.

Az említett példákból megfigyelhető, hogy az opera szerzők férfikari szerkesztése több technikai megoldásban hasonlít, melyet a feldolgozott téma nagymértékben meghatároz. A szerkesztésmód legtöbbször a *Liedertafel* mozgalomban elindított férfikari hangzás jellemzőit hordozza (pl. szűk szerkesztés, homofónia), mely tömör, sűrű hangzást eredményez. A romantika mozgalomának témavilága többször előkerül (bortal, katonadal, harcias hév, stb.), mely a férfi hangokban rejlő potenciált használja ki. A társadalom férfi tagjai által sztereotípiaként jellemző attitűdöt a férfikari feldolgozások tovább erősítik, hiszen egy romantika korszakából származó bortal vagy harcra hívó jelenet nem szólalna meg autentikusan egy nőikari vagy vegyeskari feldolgozásban. A férfiak társadalomban betöltött szerepe a XX. század végéig többnyire megegyezik a romantikával, mely a kórusművek témaválasztásában is megfigyelhető.

2.4 A kórushangzást befolyásoló tényezők

„Az emberi hang olyan hangzást képes előállítani, amelyet egyetlen hangszer sem képes lemásolni.”²⁶ – írja Ramona Strang Rodda 1960-as cikkében. (Rodda, 1960, 60.o.) Mi történik, ha több emberi hangot szólaltatunk meg egyszerre? Létrejön a kórushangzás. De ez a hangzás állandó vagy változó? Természetesen meghatározó a kórusok profilja: gyermekkórus, nőikar, férfikar, vegyeskar. Mindegyik formáció korlátok közé szorul, azonban megállapíthatjuk előzetes vizsgálatok nélkül is, hogy minden kórusnak sajátos hangszíne van, mely nagyrészt az énekesek kvalitásai és a karnagy szakmai munkájától válik egyedivé.

Van-e különbség az énekesek eltérő hangi képzettsége és a kórushangzás között? Természetesen igen. Szóló és kórus hangképzés szempontjából a hangképző tanárok és a kórusvezetők másképp vélekednek, melyet az alábbi idézet is igazol: „Sok anekdotikus bizonyíték van azonban arra, hogy a hangképzők és a karvezetők különböznek az énekesektől megkövetelt hangképzés típusától. (Goodwin, 1980b, 5-7.o.) A hangképző tanárok általában az énekesek által kifejlesztett vokális technikát részesítik előnyben, amelynek célja a maximális rezonancia elérése minimális vokális erőfeszítésekkel annak érdekében, hogy a zenekari kíséret felett hallható legyen az énekes hangja. A kórusvezetők viszont inkább egy olyan együttes hangzásra törekszenek, amelyben az egyes hangok észrevehetetlenek. Ennek a »keveréknek« nevezett ideál eléréséhez az énekeseknek a szokásos énekhangjukat olykor jelentősen meg kell változtatniuk.”²⁷ (Ekholm, 2000, 124.o.) Természetesen a repertoár is meghatározza, hogy mely éneklési módot kell alkalmazni egy-egy mű előadásában, pl. Beethoven: *IX. szimfóniájának* záró tételében a kórus szerepének hangszerszerű kezelése a szóló hangokkal teljesedik ki, míg pl. Poulenc: *Négy karácsonyi éneke* a plasztikusabb, homogénebb hangzásban válik egyedivé. A kórus megszólalási módját tehát a zenekari kíséret vagy annak hiánya is meghatározza.

Meg kell különböztetni a hangképzés során előállított *vibrato*t és a rossz hangképzés miatt kialakult remegő hangot. A kórus együtthangzását zavarja, ha remegő hangokat használnak a tagok, azonban a szóló énekes *vibrato* az együtthangzás élményét nem zavarja. (Wilcox, 1945, 62-63.o.) Bizonyított tény, hogy a kétféle (szóló és kórus)

²⁶ Saját fordítás.

²⁷ Saját fordítás.

éneklési mód között van különbség. A Goodwin 1980-as tanulmányában kimutatta, hogy a képzett énekesek a kórusba kerülve kevesebb energiával és kisebb *vibrato*val énekelnek. (Goodwin, 1980a, 126.o.; Rossing-Sundber-Ternstrom, 1985, 1-8.o.) Ez a karnagyoknak kedvezőbb hangzó közeget idéz elő. Nagyon érdekes még egy 1988-ban elkészített tanulmány, amely a képzett és képzetlen énekeseket vizsgálta kórusban, melyből kiderült, hogy a képzett énekesek kisebb intenzitással, energiájukat visszatartva énekelnek kórusban, miközben az amatőr, képzetlen hangok hangszíne kinyílik éneklés közben. (Letowski, Zimak, Ciolkosz-Lupinowa, 1988, 55-65.o.)

A kórusmunkában kevés képzett hangú énekes vesz részt, ami az együttes hangzásában is megmutatkozik. Úgy gondolom ez a természetes énekhanghoz közeli állapotból eredeztethető hangzásvilág jobban megfelel Kodály Zoltán kórusműveinek autentikus megszólaltatásához, ugyanis egész vokális koncepciójának tetőpontja a kórusműveiben összpontosul. Aki végig kodályi nevelésben részesül, az együtt éneklés minden szintjét bejárja iskolai évei alatt, ami alkalmassá teszi az egyén részvételét az amatőr kórusmozgalomban, ahol magasművészetet képes létrehozni. Ebben rejlik a Kodály Koncepció ereje, ahogy Kodály maga is írja: „*Sokan egyesülnek valaminek a megvalósítására, amit egyes ember, ha mégoly tehetséges, egymaga nem tud megvalósítani. Ahol mindenkinek munkája egyaránt fontos, s ahol egyetlen ember hibája mindent elronthat.*” (Kodály, 2007a, 40.o.) Az egyéni érdekeket alá kell rendelni a minőségi kórushangzás érdekében.

A kórusok évek óta tenor hiánnyal küzdenek országszerte, mely a férfikari mozgalomban okoz komoly problémát, hiszen a tenor látja el az együttesek vezető szólamát. A maroknyi tenor szerepben aktív kórusmunkát űző személyek komoly hangig terhelésnek vannak kitéve, ugyanis hosszan magas fekvésben énekelni rendkívül megterhelő a hangképző szerveknek. Ennek köszönhetően többféle technikát kell alkalmazni, de ahogy egy 1993-as cikkben is írják: „*Az egyik leghatékonyabb módja, hogy fejlesszük a szabad, természetes, izgalmas férfi hangzást, ha dolgozunk a fejhanggal.*”²⁸ (Michelson, 1993, 29.o.)

Háromféle hangzásmódot különböztünk meg (alsó, középső-mellkas és felső), a felsőhöz kétféle megszólaltatási mód tartozik, a falzett és a fejhang. A kettő közötti különbség abban mutatkozik meg, hogy a fejhang teltebb, dinamikailag árnyalhatóbb, míg a falzett levegősebb és kevésbé változtatható a hangereje. De mindkettő használatára

²⁸ Saját fordítás.

nagyon figyelni kell, ugyanis könnyen befeszülhetnek tőle a hangképző szervek izmai. (Wrightson, 1901, 40.o.)

Fejhanggal egyértelműen foglalkozni kell a férfi énekesek körében (Phillips-Trollinger, 2006, 6-7.o.), azonban több zenei fórumon a falzett és a fejhang között nem tesznek különbséget, ennek egyik példája a Böhm zenei műszótár „Falsetto” szócikke, ami a „Fejhang” szócikkre irányít és ott az alábbi magyarázatot adja: „falzett: főleg tenoristáknál szokásos éneklésmód, amely abban áll, hogy az énekes, valóságos hangterjedelmén (mellhang) felül még néhány gyenge, nazális hangot kiénekel.” (Böhm, 2000, 83.o.) A Grove Music Online a „falsetto” szócikkén belül az éneklésmód fiziológiai menetét írja le, valamint a történelmi használatát. A „head voice” szócikk már „kellemes falzett”-ként írja le, miközben a „falsetto opera” szócikkben a falzett és a fejhang kifejezést differenciálja.

Legjobb gyakorlati előadás Chuck Gilmore nevéhez köthető a falzett és a fejhang közötti különbségének leírásán és bemutatóján (Gilmore, 2015), melyből kiderül, hogy a falzettből a normál énekesi technikába (mellkas rezonancia) átmenetet nem tudunk képezni észrevétlenül, ezzel szemben könnyebben és észrevétlenül lehet a fejhang és a normál éneklési technika között mozogni. Minden egyes kórusmű különböző technikát követel meg, mely a kórusok hangzását nagymértékben befolyásolja.

A kórusmuzsika egyik legmeghatározóbb és leginkább irányító eleme a nyelv. Minden zeneszerző a nemzete nyelvét építi bele műveibe a maga sajátosságaival, hangzóival, súlyrendjével. Az európai zenetörténet kialakulásában meghatározó szerepet töltött be a nyelv és a zene viszonya. Nem véletlenül az olasz, francia és angol területeken alakultak ki a vokális zene fellegrái. Mindhárom nyelv hangzói elősegítik a vokális zene fejlődését, ilyen pl. a francia nyelvben használatos nazális magánhangzók is, melyek elősegítették a helyes énekpozíció kialakítását.

A kórushangzás kialakítása érdekében rendkívül fontos még a hangzó tér és a kórus abban betöltött helyzete. 2003-as James F. Daugherty cikkéből kiderül, hogy a kórustagok random elhelyezkedése (klasszikus szólamok szerinti beállítás helyett) nem módosítja a hangzást, azonban a kórustagok közötti távolság nagyban befolyásolja. A nőikarok a nagyobb távolságot részesítik előnyben, mely a hangzásra is javítóan hat, míg a férfikarok inkább a szorosabb távolságot preferálják egymás között. (Daughertys, 2003, 53-54.o.)

A kórusok létszámaránya is nagymértékben hangzásbefolyásoló tényező. Ha vegyeskarban szeretnénk az ideális arányokat létrehozni, akkor a gyakorlati

tapasztalatokat figyelembe véve a legideálisabb a 60% nő és 40 % férfi eloszlás, melyből felső és alsó szólamokat megegyező számban énekelnek. A férfikórusok szólamainak eloszlásánál a felső szólamokat arányaiban több embernek szükséges énekelni, hogy homogén hangzást érjünk el, ugyanis a mély fekvésben létrehozott hangok a tenor fényét tompíthatják az akusztikai körülmények függvényében.

Megfigyelhető, hogy számos tényező befolyásolja a kórusok hangzását függetlenül attól, milyen kvalitású kórustagok vesznek részt a munkában. Egy tényező azonban rendkívül fontos, melyre a kórusvezetőnek kiemelt figyelmet kell fordítani, ez pedig a hangképzés. Megfelelő minőségű és mennyiségű hangképzés elengedhetetlen a jó kórushangzás kialakítása érdekében, melyhez ideális hangképző tanár segítségét igénybe venni még akkor is, ha szóló és kórus éneklés technikája között kismértékű különbség tapasztalható.

A vegyeskarok és férfikarok hangképzése nem minden esetben ugyanaz, a férfikórusoknál különös figyelmet kell fordítani a falzett és fejhang fejlesztésére és alkalmazására. A szólamok és azon belül a szólista és kórushangok megfelelő aránya és összetétele is kiemelten fontos, mellyel szintén foglalkozni kell a kórusvezetőnek a homogén hangzás kialakítása érdekében.

3. Az amatőr férfikarok helyzete

A kóruskultúra egyik kevésbé ismert szegmense a férfikar, mely elsősorban az együttesek kis létszámának köszönhető. Magyarországon a legtöbb nagy-, és kis városban működik amatőr kórus. A zenei tagozatos általános-, valamint középiskolákkal rendelkező városokban több nagy múltú, magas színvonalon megszólaló kórust is találhatunk. A 2020/2021-es tanév őszi szemeszterében közzétettem egy online felmérést a magyarországi kórusok körében, melyben elsősorban a kórus iránti motivációt vizsgáltam. A kutatásból kiderül - a karnagy személyén és a kórus szakmai színvonalán kívül -, hogy a megkérdezett kórustagok kóruson belüli baráti kapcsolatainak száma magas, tehát a kórusoknak komoly közösségformáló szerepe van. Magyarországon a KÓTA nyilvántartása szerint 30²⁹ amatőr férfikar működik, amelyekben a közösség szerepe szintén jelentős, azonban a kórusok közül kevesen érik el azt a szakmai színvonalat, melyet Kodály elképzelt. A profi együttesek közül a Honvéd Férfikar számít a szakma csúcsának, emellett a Szent Efrém Férfikar is nagyon magas szakmai színvonalon dolgozik. Mindkét felsorolt együttesben közös, hogy tagjai profi zenészek.

Az Európai Bordalfesztiválok történetében szoros kapcsolat alakult ki a házigazda Bartók Béla Férfikar és a magyar férfikari kóruskultúra képviselői között, hiszen a fesztivál egyik legfontosabb célja a férfikari kóruskultúra életben tartása és minőségi fejlesztése. A 30 éves történelem során az alábbi amatőr magyar együttesek vettek részt határon belül és túl: Sepsiszentgyörgyi Magyar Férfi Dalárda - Sepsiszentgyörgy, Románia; Padragi Bányász Férfikar - Ajka, Magyarország; Veszprém Város Kadarkara - Veszprém, Magyarország; A MÁV Gépészet Járműjavító Férfikara - Szolnok, Magyarország; Siófoki Férfi Dalkör - Siófok, Magyarország; Szakály Mátyás Férfikar - Biatorbágy, Magyarország, Kodály Zoltán Férfikar - Budapest, Magyarország, Muravidéki Nótázók - Lendva, Szlovénia. Az Európai Bordalfesztiválok alkalmával kilenc magyar férfikar szerepelt, miközben a külföldi férfikarok száma 93 volt.

Az évek során - ahogyan a Bartók Béla Férfikar is - a kórusok egyre magasabb színvonalon képviselték a férfikari mozgalmat, azonban az elöregedés, a kórustagok magas életkora gátat szabott a fejlődésnek. Azok a kórusok, melyek nem tudták a fiatalokat bevonni kórusművészetükbe, szakmailag hanyatlásnak indultak. Szintén tendenciát mutat a férfikarok fejlődésében az a tény, hogy a karnagyuk tanít-e

²⁹ 2022 márciusi adat.

középiskolai vagy felsőoktatási intézményben, ugyanis a kórus utánpótlását segíti, ha a karnagy kapcsolatban van a fiatal tanulókkal. A fesztivál történetében azok az együttesek, melyek egyetemi közegekből tudtak énekeseket toborozni, magasabb színvonalon szólaltak meg. Ebből is következtethető az, hogy a jó minőségű fiatalok bevonása a kórusmunkába, a férfikari mozgalom fennmaradását és fejlődését jelentheti.

Az Európai Bordalfesztiválok lehetőséget adnak a férfikarok számára, hogy bemutathassák a férfikari irodalom különböző irányzatait. A fesztivál sokoldalú helyszínei a folklórra épülő bordal repertoár népszerűsítése mellett az egyházi művek megszólaltatását is elősegítik. A Kodály Központban tartott Gálakonzert az amatőr kórusok számára nagy motivációt jelent, hiszen a fesztivál lehetőséget ad művészetük bemutatására Magyarország egyik legjobb akusztikájával rendelkező koncerttermében.

A professzionális kórusok tagjainak utánpótlásához és közönségük megtartásához elengedhetetlen a jó amatőr kórusmozgalom. Magyarországon nagy hagyománya van a kóruséneklésnek, azonban az amatőr férfikarok száma kevés. Minőségi férfikarok nagyobb eséllyel alakultak nagyvárosokban, ahol a kórustagok merítése is jobb. Bízom abban, hogy az amatőr férfikari mozgalom a Bartók Béla Férfikar jó példáján keresztül tovább épülhet Magyarországon és Európa számos országában.

4. Összegzés

Kutatás közben derült ki számomra, hogy a zeneszerzők - korszaktól függetlenül - nagy számban éltek a szófestés eszközével. Egy-egy példát kiragadtam a művekből és szemléltettem azokat elemzésemben. Az *a capella* műveken kívül a férfikari opera részleteket is áttekintettem, melyek szintén bővelkednek madrigalista elemekkel.

Több éves empirikus vizsgálatomból arra a következtetésre jutottam, hogy a férfikarok művészi színvonala fejlődött, de még nem éri el a Kodály által elképzelt magas művészi követelményeket. Megoldás lehet a kórusok fiatalítása mellett a megfelelő műválasztás, az alapos karnagy munka.

A művek tanulmányozása egyértelműen megmutatta, hogy a férfikarok témaválasztása jól behatárolható, többségében a *Liedertafel* mozgalomra épül. A művek szerkesztésmódja és textúrája rávilágított arra, hogy zeneszerzőnként és témánként változik az aránya, de nagyobb számban van jelen a homofon és szűk szerkesztésmód. Ez a megállapítás a vegyeskari hangzáshoz képest beszűkült férfikarhangterjedelemnek is köszönhető, valamint a szólamok száma is nagymértékben befolyásolja a szerkesztésmódot. Kodálynál megfigyelhető, hogy a 3-4 szólamú művek lazább szerkezetűek, miközben az 5-6 szólam már sűrű textúrát eredményez.

A hangképzés meghatározó eleme a férfikari hangzásnak is, a megfelelő hangképzés a kórus színvonalát növeli, azonban ezenkívül még számos elem befolyásolja a megszólalást. Ilyen pl. a hangzó tér, a kórustagok egymáshoz viszonyított távolsága, a szólamok felállása, stb. A férfikarok hangzásának vizsgálatában további akusztikai mérések lehetnek segítségül, mely egy másik dolgot tárgyat képezheti.

A témafeldolgozás közben több ének tanárral konzultáltam, azonban nem mindenki különíti el a falzett és fejhang használatát. Kutatásom során a szakirodalmakat tanulmányozva mégis hatalmas különbség mutatkozott a két énektechnika között, melyek különbsége a kórushangzást nagy mértékben befolyásolhatja. Akusztikai vizsgálatokkal számszerűen lehetne bizonyítani a különböző énektechnika összhangzásra gyakorolt hatását. Vizsgálni lehetne egy-egy mű előadását falzett, fejhang és mellkas rezonancia használatával. Hatással van a kórusmű korszaka a hangképzés használatára, melyik technikai megoldás támaszthatja alá a zeneszerző mondanivalóját?

Az operai környezetben használt férfikari betétek, valamint a legtöbb nemzeti töltetű mű esetében erőteljesebb hangzást eredményez a férfihangok használata. A

hazafias témák mellett a bordalok nagy számban vannak még jelen a férfikari irodalomban, eredete visszavezethető a *Liedertafel* mozgalom témáira. A két témakör férfikaron történő megszólalása autentikusabb, hitelesebb előadást eredményez, mint a vegyeskari vagy nőikari hangzásé, köszönhető ez a társadalmi sztereotípiáknak és az erőteljesebb, mély férfihangoknak. A romantika utáni zeneszerzők férfikari szerkesztésmódja többségében mellőzi a merész akkordhasználatot, legtöbb esetben megmaradnak az egyszerűbb harmóniáknál, mely könnyed textúrát eredményez, azonban a szűk szerkesztésmód több esetben elnehezíti a férfikarok hangzását.

Bartók minden elemzett zeneszerzőhöz képest bátrabban kezeli a férfihangot mély fekvésben, legtöbbször szűk szerkesztésmódot használ, mely a mély hangok akusztikai tulajdonságai miatt sűrű, komor hangzást eredményez. Bartók művei nagy kontrasztban állnak Kodály férfikaraival, mely többnyire szerkesztésmódjának, textúrájának köszönhető.

Kutatásom során betekintést nyerhettem a férfikarok színes repertoárjába. A férfikari kompozíciók komoly szakmai lehetőséget hordoznak magukban, azonban mind az amatőr mind a profi előadó-művészeti közeg megtalálhatja a Kodály által kitűzött magas művészi színvonalat magukban hordozó műveket. A német *Liedertafel* mozgalom nagy nyomott hagyott a férfikari repertoáron, mely még ma is több kórus előadásainak részét képezi. A jelenkor karnagyainak egyik legfontosabb feladata a helyes arányok megtartása a férfikari mozgalom hagyományainak ápolása, valamint a magas művészi színvonalú és nemzeti értékeket kiemelő alkotások között.

5. Bibliográfia

ARANY, János (2012): *A szöveg és a zene összefüggései Kodály Zoltán kórusműveiben*, doktori disszertáció <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/38123/1/978-951-39-4774-3.pdf> (letöltés dátuma: 2022.01.04.)

BÖHM, László (2000): *Zenei Műszótár*, EMB Zeneműkiadó, Budapest, 83.

BROWN, Howard M. (1980): *A reneszánsz zenéje*, Zeneműkiadó, Budapest

DAUGHERTYS, James F. (2003): *Choir Spacing and Formation: Choral Sound Preferences in Random, Synergistic, and Gender-Specific Chamber Choir Placements*, International Journal of Research in Choral Singing, Vol. 1, 48-59.

Dr. KELEMEN, Judit (2015): *Sárospatak zenei öröksége*, <http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/7/1/S%C3%A1rosz%C3%A1r%20zenei%20%C3%B6r%C3%B6ks%C3%A9ge.pdf> (letöltés dátuma: 2022.01.04.)

EKHOLM, Elizabeth (2000): *The Effect of Singing Mode and Seating Arrangement on Choral Blend and Overall Choral Sound*, Journal of Research in Music Education, Vol. 48, No. 2 (Summer, 2000), 123-135 o., Sage Publications, Inc. on behalf of MENC: The National Association for Music Education

EŐSZE, László (2000): *Őrökségünk, Kodály. Válogatott tanulmányok*, Osiris kiadó, Budapest

FALVY, Zoltán (1999): *A magyar zene története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 98. o.

GÁL, Zsuzsa (1982): *Az én zeneszerzőm Kodály Zoltán*, Zeneműkiadó vállalat, Budapest

- GILMORE, Chuck (2015): *How to Sing Falsetto vs Head Voice?*
<https://www.powertosing.com/how-to-sing-falsetto-vs-head-voice> (letöltés dátuma: 2020. április 28.)
- GOODWIN, A. (1980a). *An acoustical study of individual voices in choral blend*.
Journal of Research in Music Education, 28, 119-128.
- GOODWIN, A. (1980b). *Resolving conflicts between choral directors and voice teachers*. The Choral Journal, 21, 5-7.
- GROVE MUSIC ONLINE: "*Tafelmusik*", "*Choral music*", "*Falsetto*", "*Head voice*", "*Falsetto opera*", „*Zoltán, Kodály*”, „*Word painting*”, „*Madrigal*”
<https://www.oxfordmusiconline.com> (letöltés dátuma: 2020. április 25.)
- HORVÁTH, Balázs – SZIGETVÁRI, Andrea (2014): *Bevezetés a zenei informatikába*,
Typotex Kiadó 54.
- KODÁLY, Zoltán (1989): *Közélet, vallomások, zeneélet*. (szerk. Vargyas Lajos),
Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest.
- KODÁLY, Zoltán (2007a): *Visszatekintés I. kötet* (szerk. Bónis Ferenc), Argumentum
Kiadó, Budapest.
- LETOWSKI, T., ZIMAK, I. & CIOLKOSZ-LUPINOWA, H. (1988): *Timbre differences of an individual voice in solo and in choral singing*. Archives of Acoustics
(Warszaw, Poland), 12:1-2, 55-65.
- MARÓTI, Gyula – RÉVÉSZ, László (1983): *Öt évszázad a magyar énekkari kultúra történetéből*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest
- MARÓTI, Gyula (2001): *Kóruskultúránk és Európa*, Athenaeum 2000 Kiadó
- MICHELSON, Steven (1993): *Tone Quality and the Male Voice*, Music Educators
Journal, Vol. 79, No. 5 (Jan., 1993), 27-29., 71.

MOHAYNÉ, Katanics Mária (2019): *Válogatás Kodály kórusműveiből – elemzések*, Flaccus Kiadó Kft.

PETHŐ, Villó (2012): *Kodály zenepedagógiájának életreform elemei*, Parlando 2012.06.07. <http://www.parlando.hu/2012/2012-6/2012-6-07-Petho.htm> (letöltés dátuma: 2022.01.04.)

PHILLIPS, Kenneth H., TROLLINGER, Valerie (2006): *Producing 'Head Voice'*, Music Educators Journal, Vol. 92, No. 3 (Jan., 2006), 6-7.

RAJECZKY, Benjamin (szerk)(1988): *Magyarország zenetörténete I., Középkor*, Akadémiai kiadó, Budapest 94-132.

REICHARDT, JF (1791): 3. Musikalisches Kunstmagazin, ed. JF Reichardt 2. Berlin, 1791

RODDA, Ramona Strang (1960): *How Does Your Choir Sound?*, Music Educators Journal, Vol. 46, No. 3 (Jan., 1960), 60-62.

ROSSING, T. D., SUNDBER, J., & TERNSTROM, S. (1985): *Voice timbre in solo and choir singing: Is there a difference?*, Journal of Research in Singing and Applied Vocal Pedagogy, 8 (2), 1-8.

SZABOLCSI, Bence (2017): *A zene története*, Kossuth Kiadó, Budapest

TAMÁS, Katalin: Harmat Artúr, LFZE Online Lexikon, https://lfze.hu/lexikon_nagy_elodok/harmat-artur-1819 (letöltés dátuma: 2022.01.04.)

The Choral Journal, FEBRUARY 1976, Vol. 16, No. 6 (FEBRUARY 1976), 12-14.

V. SZŰCS, Imola (2014): „Ének őrzi az időt”, Magyar Zene LII. évfolyam, 2. szám, 2014. május, 210.

WILCOX, John C. (1945): *The "Straight Tone" in Singing*, Music Educators Journal, Vol. 32, No. 2 (Nov. - Dec., 1945), 62-63.

WRIGHTSON, Sydney Lloyd (1901): *The art of singing*, Fine Arts Journal, Vol. 12, No. 1 (JANUARY-FEBRUARY 1901), 39-40.

6. Melléklet

6.1 Felhasznált művek jegyzéke

Balatoni Sándor
Cantate Domino Op. 37.
Carmina vinorum Op. 68.
Bárdos Lajos
Baj van - "antialkoholista himnusz"
Cantemus
Dana-dana
Bartók Béla
Elmúlt időkből. Három férfikar BB112
Est BB29
Négy régi magyar népdal BB60
Székely dalok BB106
Tót népdalok BB77
Carl Maria von Weber
Bűvös vadász Op. 77. - Vadász-kórus
Carl Orff
Carmina Burana - In taberna
Charles Gounod
Faust - Katonakórus
Erkel Ferenc
Bánk Bán - Petúr bán bordala
Buzgó kebellet
Dalár-induló
Gyászkar
Hunyadi Lszáló - Meghalt a cselszövő
Kiért ürítsem e pohárt?
Köri-kördal
Felix Mendelssohn-Bartholdy
Vier Lieder Op. 120. - Jagdlied
2 egyházi kórus Op. 115. - Beati mortui, Periti autem
Sechs Lieder Op. 50. - Sommerlied
Vier Lieder op. 75. - Trinklied

Florent Schmidt
Cantique de Simeon Op. 135.
Francis Poulenc
8 Francia Chanson (egy-egy tétel) Op. 130.
Assisi Szent Ferenc Négy imája Op. 142.
Chanson à boire Op. 31.
Francz Schubert
Bardengesang D147
Dessen Fahne Donnerstürme wallte D58
Flucht D825b
Gesang der Geister über den Wassern D538, D704, D705, D714, D484
Im Gegenwärtigen Vergangenes D710
Friedrich von Flotow
Gondúzó
Georges Bizet
Carmen - Torreádor dal
Giuseppe Verdi
A trubadúr - Cigánykórus
Ernani - Nyitókórus
Rigoletto - Zitti, zitti moviamo a vendetta
Harmat Artúr
Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz
Karai József
Hodie Christus natus est
Kodály Zoltán
A csikó
A franciaországi változásokra
A nándori toronyőr
Bordal
Élet vagy halál
Emléksorok Fáy Andrásnak
Hej Büngözsdi Bandi
Huszt
Isten Csodája
Justum et tenacem – rendületlenül
Karádi nóták
Katonadal

Kit kéne elvenni
Mulató gajd
Nemzeti dal
Rabhazának fia
Ligeti György
Mátraszintimrei dalok
Liszt Ferenc
18. Zsoltár LWI5
Das deutsche Vaterland LWM1
Fauszt szimfónia LWG12
Gottes ist der Orient LWM13
Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo LWJ5
Saatengrün LWM8
Ludwig van Beethoven
Fidelio Op. 72. - Rabok kórusa
Orbán György
Daemon irrepit callidus
Paul Hindemith
Chöre für vier Männerstimmen
Du musst dir alles geben (Benn);
Eine lichte Mitternacht (Whitman, trans. J. Schlaf);
Fürst Kraft (Benn);
Über das Frühjahr (Brecht);
Vision des Mannes (Benn)
Richard Strauss
Brandengesang Op. 55.
Die Tageszeiten Op. 76.
Drei Männerchöre Op. 45.
Schwäbische Erbschaft
Richard Wagner
Bolygó Hollandi - Norvég Matrózok kara
Tannhäuser - Zarándokok kara
Robert Schumann
Sechs Lieder op. 33.
Drei Lieder op. 62.
Ritornelle in canonischen Weisen op. 65.
Jagdlieder op. 137.

Szokolay Sándor
Három epigramma
Tóth Péter
Az Isteni pokol
Lángok
Tóték
Wolfgang Amadeus Mozart
Varázsfuvola KV 620 - Papok kara
Zombola Péter
Bogoroditse dyevo (orosz) (4 szólam) férfikar
Gloria (latin) (4 szólam) férfikar
Otche nas – Mi atyánk (orosz) (6 szólam) férfikar
Pater noster (latin) (6 szólam) férfikar
Psalm 3 (orosz) (8 szólam) - férfikar
Psalm 70 (4 szólam) (héber) férfikar, ad lib. 2 ütő