

**PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR**  
**DOKTORI ISKOLA**

**Kósa György Kínai dalok-sorozatainak  
interpretációs elemei művészetpszichológiai  
megközelítésben**

**DLA értekezés**

**Témavezetők:**

**Dr. habil. Antal Laura DLA, adjunktus**

**Prof. Dr. Tóth Péter egyetemi tanár**

**2023**

## Tartalomjegyzék

Bevezetés .....	2
1. Előzetes témakörök.....	4
1.1. A dal műfaja, áttekintés a téma vonatkozásában.....	4
1.2. Az interpretáció általános kérdései.....	5
1.2.1. Az interpretáció hagyományos megközelítései.....	7
1.2.2. Az interpretáció művészetpszichológiai megközelítése.....	10
2. Kósa György dalművészete.....	12
3. Po Csü-ji költészete .....	16
4. Kósa György: Kínai dalok, keletkezéstörténet.....	18
4.1. Kósa György: Kínai dalok I.....	19
4.2. Kósa György: Kínai dalok II. ....	33
5. Zenei kifejezőeszközök a két dalsorozatban.....	46
5.1. Szöveg, prozódia, deklamáció .....	46
5.2. Forma.....	48
5.3. Dallam, énekszólam.....	48
5.4. Ének és zongora viszonya .....	52
6. Összegzés.....	60
7. Köszönetnyilvánítás.....	62
8. Bibliográfia .....	63
9. Melléklet.....	66
10. Szakmai önéletrajz.....	68

## Bevezetés

Kósa György (1897–1984) művészetét az előadói pályám során ismerhettem meg. A *Kínai dalok* első sorozatának előadásai közben a dalok a szerző mélyebb megismerésére inspiráltak. A szakirodalomban való elmélyülés világított rá a zeneszerző művészeti koncepciójára, amelynek elemeivel előadóként is azonosulni tudok.

A zene és a zenélés Kósa György munkásságában túlmutat a tiszta művészet feladat- és hatókörén. Személyes önmeghatározása és a kritika ítélete megegyezik abban, hogy az énekelt szöveg missziós szerepet tölt be, hogy a zene küldetése (legfőképpen a dalok, kantáták, oratóriumok, kórusművek esetében) az alapul szolgáló költemények megmutatása, hitvallásigényű tartalmak közlése. A zenemű minden esetben az alkotó keze nyomát viseli, ott marad rajta személyiségének lenyomata. Kósa György műveiben azonban legalább ennyire fontos a közvetítés mozzanata is. Még a legszemélyesebb alkotás mögött is kimutatható az a közösségi létélmény, amely mind a kortárs irodalmi szövegekből, mind a régebbi korokból, értően válogatott textusokból sugárzik. Kompozícióiban az éneklés kiemelkedő funkciója a szöveg érthetőbb és drámaibb életre keltése. Az irodalmi, kulturális hagyománnyal szembeni művészi alázat, az emberi hang szövegközlő képességének zenei kiteljesítése azok az esztétikai-etikai alapértékek, melyeken a rendkívül sokszínű, színvonalában és arányaiban kiegyensúlyozott életmű alapul.

Dalszerzői munkásságára szorítkozva is kijelenthető, hogy alkotói szerepében az értékfelmutatást, az értékközvetítést tartja legfontosabbnak. Szövegválasztásának háttérében a huszadik századi magyar- és világirodalom mély ismerete áll, irodalmi témái egyszerre reprezentálják a kor kulturális és mentális-lelki közérzetét, s elégitik ki a zeneművész személyes és közösségi meghatározottságú kifejezésigényét.

Kósa György dalszerzői életműve sűrű szövésű, következetesen és organikusan felépített struktúra. A dalok mindegyike külön mikrovilág, mely az egyéniség adott létállapotához, idejéhez, érzelmi hangoltságához kötődik, s ennek ábrázolásában az irodalmi és a zenei eszköztár pontosan feltérképezhető.

Egyoldalú lenne azonban a dalforma vizsgálata, ha csupán az egyedi műalkotások analízisére vállalkoznánk. Kósa György életében a dalok témaválasztása, gyakorisága, kulturális és ezen belül zenei üzenete korszakonként módosul. Ezen módosulások mögött gyakran személyes élmények is állnak, így a megkeresztelkedés idején tudatosuló, fölerősödő hitélmény; a második világháború és a holokauszt szeretteinek életében is megtapasztalt tragédiája; az újrakezdés 1945 utáni lendülete; a vallomáslírától a létbölcseleti darabokig ívelő rendkívül gazdag szépirodalmi anyag. A személyes sors tehát egy természetes, eleve adott értelmezési keret a művek viszonyrendszerének, s bizonyos mértékben keletkezéstörténetének és hatástörténetének vizsgálatában is.

A dalok értelmezéséhez szükséges rámutatni azon dimenziókra, melyekben a művek keletkeztek, amely a befogadókhöz való viszonyukat is meghatározta, s amelyekben az alkotások a befogadás során elnyerik aktuális jelentésüket.

# 1. Előzetes témakörök

## 1.1. A dal műfaja, áttekintés a téma vonatkozásában

A dalművészet kezdetei a szakirodalom szerint Mozart és Beethoven korára nyúlnak vissza. A műfaji kategória igazi kibontakozása azonban csak a 19. század elején, az akkor kezdődő romantika korában történt meg. Földrajzilag a német területekhez köthető. A romantikus dal műfaját eredetileg nem koncerttermekbe, nem nagy közönség elé szánták, hanem szűk közönség előtti házimuzsikálásra. Alapvetően bensőséges-intim műfaj. A dal német területen a német nemzeti identitás megtestesítője is volt, Schubert és Schumann alkotói tevékenységének köszönhetően azonban szerepe, megítélése fokozatosan megváltozott.

A dalok alapvetően korabeli költők verseire íródtak. A szerzők ugyanúgy megzenésítették Schiller, Goethe, Heine és Shakespeare műveit, mint középszerű költőkét is. A dalok befogadásánál, megértésénél és így az elemzésénél elsődleges a tartalom, a szöveg értése és elemzése. A magánházaknál tartott dalesteknél a 19. században jellemző volt, hogy a dal alapjául szolgáló verseket elsőként felolvasták.

A 19. század forradalmi áramlataihoz igazodva éppúgy megtaláljuk a nacionalista témákat is, mint a szimbolizmust és a naturalizmust. A dalok népszerűségének egyik titka témától függetlenül alapvetően a dallamok egyszerűsége, közvetlen őszintesége volt.<sup>1</sup> Az értekezésem szempontjából elsődleges keleti témák a 20. század elejétől jelentek meg a zeneművészetben (értsd: európai zeneirodalom). Elsőként a nagy nyilvánosságnak örvendő operában: Puccini *Pillangókisasszonya* (1906) Nagaszakiban (Japánban) játszódik egy 19. század végi elbeszélés alapján, de zeneileg valójában 19. századi olasz zene volt.

A Távols-Kelet kutatása, megismerése valójában csak ez idő tájt kezdődött el Európában (a történettudomány és a régi korokkal foglalkozó régészet valójában ekkor született meg), így a dalok alapját képző versfordítások is csak a 20. század elejétől léteznek.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dobák Pál: *A romantikus zene története*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1999. 7–8. o.

<sup>2</sup> Uo.

Elsőként Mahler *Dal a Földről* című zenekari kíséretes dalművében találkozunk kínai témával. A mű Hans Bethge *Die chinesische Flöte (A kínai fuvola)* című verseskötetéből kiválasztott versekre íródott. Az eredeti versek kínai klasszikusok európai átköltései, de hűen visszaadják a kínai kultúrának a földi élettel kapcsolatos világát: a szenvedés és a boldogság egységét.<sup>3</sup>

A dalokat a műfaj megjelenésétől kezdődően zongorakísérettel adták elő. A zongora szerepe kezdetben alárendelt volt. Schuberttel indult meg az a változás, melynek lényege az volt, hogy az énekessel egyenrangú partner lett a zongora: önálló szólamot játszott, ábrázolta a lelkiállapotot, a mű légkörét az elő- és utójátékokban ugyanúgy, mint a mű folyamán. Ugyanezt az utat folytatta Schumann is (igaz, zongoraszólamai már bonyolultabbak voltak), jelentősebb változást Hugo Wolf dalművészete hozott: a szövegábrázolás mellett a zongorának önálló mondanivalót is szánt: a zongora (nála már) kommentál. Kósa György kínai műveiben ez jellemző szerepe a hangszernek. Ez a tendencia vezetett később ahhoz, hogy megjelentek a zenekari kíséretes dalok is a 19. század második felében, amelyek végül utat nyitottak a dalok hangversenytermi előadásához is.

## *1.2. Az interpretáció általános kérdései*

Az „interpretáció” a latin „interpres” szóból származik, melynek jelentése: tolmács, közvetítő, magyarázó, közbenjáró. Az előadóművész feladata így alapvetően a művek közvetítése, tolmácsolása a befogadó, a közönség számára.

A zenei történetben az ókorban, majd a reneszánsztól kezdődően a romantika koráig is találunk kiemelkedő szólistákat zenei áganként, de alapvetően a 19. századig jellemző volt, hogy az alkotó és az előadó személye azonos. A 18. század vége felé a társadalmi változásokkal összhangban átalakulást figyelhetünk meg magában a zenéhez való viszonyulásban: a szerző és előadó, illetve a mű és előadás kapcsolata ekkor válik a maihoz hasonlóvá. A zeneszerző, aki immár a maga uraként próbál érvényesülni, olyan alkotásokat komponál, melyeknek jogai őt illetik. A zeneszerző a zsenikultusz 19. századi megjelenésével, azaz újonnan ráruházott transzcendens

---

<sup>3</sup> Uo. 157–160. o.

szerepének megfelelően eltávolodik a hétköznapi emberek világától. A komponista többé már nem felügyeli és irányítja kiadott munkái hangzó életét, így csupán a tökéletesedő lejegyzés segítségével remélheti, hogy értő tolmácsoló segítségével szándékai célt érnek. A 19. századi hangszeres virtuózitás, az opera kiteljesedése, valamint a polgári életben jellemző társas összejövetelek zenei eseményei már igényelték a kiváló előadói képességet, és ezzel együtt megindult a művészeti ág önállósodása a szervezett oktatással együtt. Alapvető elvárás volt az előadókkal szemben, hogy felkészültségükkel még a zenében nem jártas közönséget is el tudják kápráztatni.

A 20. század folyamán szinte véglegesen kettévált a zeneszerző és az előadó személye. Mivel az előadó már egy meglévő alkotást tesz élményszerűvé és nem hoz létre új műveket, rendszerint nem nevezik alkotóművésznek. Azonban az előadóművészet nem mechanikus reprodukálást jelent, hanem interpretálást, amely az eredeti művészi alkotás kifejezésmódjának és hatásának bővítését jelenti.

Az előadóművészetet önálló, egyenrangú és alkotó művészeti ággként azonban csak lassan ismerték el. Ezt a tényt támasztja alá Ujfalussy József zenetörténész 1960. április 8-án a Zeneművészek Szakszervezete Ifjúsági Bizottságának rendezésében tartott konferencián elhangzott beszéde *A zenei előadó-művészet mai feladatai* címmel, amelyben nyíltan állást foglalt amellett, hogy az előadóművészet egyben alkotóművészet is.

„Debussy híres műve, az *Egy faun délutánja*<sup>4</sup> egy Mallarmé-vers ihletéséből született, de a Mallarmé-vers is egy Bocher-festményhez kapcsolódik, amelyet a költő Londonban, a National Gallery-ben látott. Ha nem vonjuk kétségbe, hogy Debussy zenéje önálló művészi alkotó tevékenység eredménye, miért kellene abban kételkednünk, hogy az interpretáló művész – maga is egy kész alkotás újraformálója – szintén alkotó.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> A mű címe az idézett forrásban helytelenül „*Faun délutánja*”-ként szerepel.

<sup>5</sup> Szendrey-Karper László: *A zenei előadó művészet mai feladatai*.

<https://www.parlando.hu/Ujfalussy607.htm> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

### 1.2.1. Az interpretáció hagyományos megközelítései

A zeneesztétikai megközelítés az előadás, az alkotás és tolmácsolás közelségére hívja fel a figyelmet. Történetileg a régebbi korokban a szerző és az előadó többnyire egy személy volt. A szétválás törvényszerű volt, mivel a közönség igényeinek növekedésével a művészfoglalkozások specializálódtak, a munkamegosztás differenciálódott. A szétválás miatt viszont, ha az előadóművész pontosan akarja tolmácsolni a művet, akkor aprólékosan ismernie kell a szerzőt és korát. A komolyzenei előadóművész feladata a kottán keresztül felfogott zenemű interpretálása, a hallgatósággal való megosztása.

Fejnberg *Az előadóművész és a mű* című cikkében közvetítő szerepről beszél: „az előadóművész tölti be az alkotó és a hallgatóság között a közvetítő szerepét”.<sup>6</sup> A 20. századi zenetudomány egyik legáltalánosabb elgondolása szerint az előadás szükségképpen tökéletlen megközelítése egy rögzített, noha megismerhetetlen ideálnak, ami a kottában ölt testet, ezzel szemben ugyanúgy érvényes lehet az a felvétel, amely a kottát egy olyan képlékeny ideál szükségképpen tökéletlen megközelítésének tartja, amely kizárólag a realizálás pillanatában, vagyis az előadás alkalmával ismerhető meg.<sup>7</sup> A kotta mindenesetre a legtöbb előadó elsődleges, olykor egyetlen forrása. A leírt kotta teljes megvalósításának igénye ugyanakkor szerzői elvárás is volt. Ennek első jeleit már Bachnál láthatjuk. A *Critische Musicus*ban (1737. május 15.) Johann Adolf Scheibe bírálja J. S. Bach szokását, hogy kiírja a teljes „játékmódot”, (túl) sok kidolgozott díszítéssel, mivel (szerinte) ez zavaró az olvasó számára. Meg kell jegyezni, hogy ez a kor szokásait tekintve érthető bírálat volt. Beethoventől kezdődően általánossá vált a szerzői utasítások, előadási jelek pontos rögzítése. A folyamat csúcspontjaként a huszadik századot jelölik meg a

---

<sup>6</sup> *Az előadóművész és a mű*, Fejnberg cikke a Szovjetszkaja Muzikában [https://www.parlando.hu/Eloadomuvesz616.htm?fbclid=IwAR1S\\_FDDjy6-BdctBQoRqIVMTSaA0789oy4XCXx1HO8qHiWvaSFEC8e0IEQ](https://www.parlando.hu/Eloadomuvesz616.htm?fbclid=IwAR1S_FDDjy6-BdctBQoRqIVMTSaA0789oy4XCXx1HO8qHiWvaSFEC8e0IEQ), Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01. az eredeti cikk: Fejnberg, Samuil: *The Composer and the Performer*. Angol ford.: Stephen Emerson – Lenya Ryzhik. <http://math.stanford.edu/~ryzhik/Fejnberg1.html> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

<sup>7</sup> Will Crutchfield: „*Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals*”, in: Nicholas Kenyon (szerk.): *Authenticity and Early Music* (Oxford University Press, 1988.), 24. o.



zenetörténészek. Schönberg radikálisan fogalmaz a *Pierrot Lunaire* előszavában: az előadó semmit se adjon hozzá (a darabhoz), ami nincsen leírva.<sup>8</sup>

A művészetfilozófia területe tágabb az esztétikáénál. Az esztétikán hagyományosan a szépség és az esztétikai tapasztalat természetének vizsgálatát értjük, vagyis a művészetfilozófia több olyan egyéb kérdéssel is foglalkozik, amellyel az esztétika tipikusan nem. A művészetfilozófia hagyományosan négy elmélettel írja le a művészet szerepét, ezekből megérthetjük az előadói feladatokat is. Az elméletek a következők: a mimetikus elmélet, a formalizmus, az affektív elmélet és a kifejezéselmélet vagy expresszionizmus.

Először Platón *Állam* című dialógusában fogalmazódik meg a művészet mint mimézis (utánzás, ábrázolás, másolás) gondolata. Az az elképzelés tehát, hogy a műalkotások lényegük szerint a létező valóságot másolják le vagy utánozzák, valamint hogy egy műalkotás esztétikai értéke annak a függvénye, hogy mennyire pontos az elkészült másolat.<sup>9</sup>

A formalizmus lényege a forma, kulcsfogalmai a körvonalazatlanság és a homályosság. A formalista művész valóban hivatkozhat a műalkotások kapcsán bizonyos arányokra (például az aranymetszésre) és különböző egyensúlyokra, de ezeknek a műalkotás formájára utaló fogalmaknak a segítségével nem tudja megragadni speciálisan a művészi forma fogalmát.<sup>10</sup>

Az affektív elmélet szerint műalkotás nem egyéb, mint olyan tárgy, amelyhez sajátosan (tudniillik esztétikai módon) viszonyulunk. Az elmélet hívei különbözőképpen határozhatják meg ennek az esztétikai viszonyulásnak a természetét. A döntő pont az, hogy egy sajátos viszonyulás tesz valamilyen dolgot műalkotássá, és nem a dolog önmagában rendelkezik a műalkotás státuszával. Az elmélet egyik legnagyobb nehézsége az, hogy a művészettörténet számos olyan műalkotást ismer, melyek egyértelműen társadalmi és politikai célokat szolgáltak. Az elmélet másik nagy

---

<sup>8</sup> Illés Szabolcs: *Szabad-e interpretálni a leírt zeneművet?* Papageno, 2019. július 20. <https://papageno.hu/featured/2019/07/szabad-e-interpretalni-a-leirt-zenemuvet/> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

<sup>9</sup> Tózsér János: „Művészetfilozófia”, in: Gombos Péter (szerk.): *A művészet és a kultúra befogadásának alapkérdései*, Kaposvári Egyetem, 2015. 6–7. o.

<sup>10</sup> Uo. 9. o.

problémája, hogy pusztán a megfelelő beállítódás vagy viszonyulás alapján nemigen lehet különbséget tenni egy műalkotás és valamilyen természeti szép(ség) között.<sup>11</sup>

A műalkotások kifejezés- vagy expresszionista elmélete szerint valamennyi műalkotás bizonyos érzelmek kifejezése, vagyis a művészi tevékenység az önkifejezés egy sajátos formája.

„Amit a művész tenni próbál, nem más, mint kifejezni egy adott érzelmet. Kifejezni azt és jól kifejezni azt, ugyanaz a dolog. [...] Rosszul kifejezni azt, valójában nem a kérdéses érzelem kifejezése. Egy rossz műalkotás nem más, mint olyan tevékenység eredménye, melynek során valaki megpróbált kifejezni egy adott érzelmet, de kudarcot vallott.”<sup>12</sup>

Akár az expresszionista művészetfelfogáshoz is kapcsolható az orosz Sztanyiszlavszkij (1863–1938) elmélete. Az orosz színész, rendező, iskolateremtő színésznevelő és teoretikus elméletrendszere nemcsak a színészmesterségben ismert és elfogadott, de az előadóművészet többi ágában is. (A dolgozatom írását megelőző kutatás alatt a felsőfokú táncművészeti képzésben is találkoztam Sztanyiszlavszkij nevével, elméletével, de a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának interpretációval kapcsolatos egyes oktatói óravázlataiban is kiemelésre került.<sup>13</sup>) Sztanyiszlavszkij törekvéseinek középpontjában a pszichológiai realizmus, a hiteles érzelmi újratemtés állt. A színészeknek a lehető legteljesebb mértékben kellett átélni a színpadi helyzeteket, annak érdekében, hogy azok a valóság hitelességével jelenjenek meg. Ennek érdekében a színésznek működtetnie kell érzelmi emlékezetét, azaz a próbák során úgy kell viselkednie, mintha ő maga lenne a megjelenítendő élethelyzetben. Felszínre kell hoznia saját élményeit, tapasztalatait, az ezekhez társuló érzelmeket, és ezeket kell magában rögzítenie ahhoz, hogy a bemutatni kívánt lélekállapotot megjeleníthesse. Ahhoz, hogy a színész végig tudjon menni ezen a folyamaton, következetes elemző munkára, és rengeteg gyakorlásra van szükség. (Sztanyiszlavszkij szerint egy-egy előadást akár 150–200 próba is megelőzhet, és csak akkor szabad a közönség elé állni, ha ez a folyamat már teljes egészében lezajlott.)

---

<sup>11</sup> Uo. 12–13. o.

<sup>12</sup> Collingwood, Robin George (1938): *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press. Idézi Tózsér: in *id. mű*, 11. o.

<sup>13</sup> [https://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2015/11/Bokor-Felicia\\_BA\\_2016.pdf](https://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2015/11/Bokor-Felicia_BA_2016.pdf) és [https://music.unideb.hu/sites/default/files/upload\\_documents/a\\_zenei\\_eloadas\\_pszichologiaja\\_tematikus\\_vazlatok\\_2019.doc](https://music.unideb.hu/sites/default/files/upload_documents/a_zenei_eloadas_pszichologiaja_tematikus_vazlatok_2019.doc) Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

Mindezen célok érdekében Sztanyiszlavszkij szigorú munkarendet követelt, és szükségesnek tartotta a színész testének, hangjának és lélekállapotának rendszeres fizikai, koncentrációs és improvizációs gyakorlatok végzésével való karbantartását.<sup>14</sup>

### 1.2.2. *Az interpretáció művészetpszichológiai megközelítése*

Stachó László (1977–), a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és a Szegedi Tudományegyetem tanára, elsősorban művészetpszichológiát tanít eladóművész BA és MA képzésben. Zenei, nyelvészeti, pszichológiai, aktív zenészi koncert tapasztalataiból írta meg a zenei és előadói képességről szóló cikkét.<sup>15</sup> Gondolatai azonban messze túlmutatnak a pszichológia, művészetpszichológia határain, teljesszűrésen megismerhető azokról az interpretáció minden szegmenséről. Rendszerében a zenei kiválóság három pillére a zenei tudásanyag, a figyelem és a személyiség.

Stachó László első helyen tárgyalja a zenei tudásanyag kérdését, amely önmagában is több részre bontható. A romantikus zeneesztétika hagyományai szerint a zene bonyolult szimbólumnyelv, amelynek révén legmélyebb érzéseinknek is hangot adhatunk; olyan érzéseknek, melyeket nyelvi beszámoló nem képes megragadni. A zenepszichológusok szerint a zene megértése és élvezése azon múlik, hogy a hallott muzsikában mennyi számunkra ismert mintázatot, sémát ismerünk fel, s hogy e sémák mennyire gazdag gondolati és érzelmi tartalmakat, mennyi asszociációt hívnak elő bennünk. (Ez a gondolatsor megjelenik a korábban ismertetett expresszionista művészetfilozófiában és Sztanyiszlavszkij rendszerében is.) Ezek a gondolattársítások alkotják a zene jelentését (tartalmát).<sup>16</sup>

A zenei jelentés öt alapvető kategóriára bontható: a) gesztusok (velünk született és tanult mozgásmintázatok); b) a karakterek (közvetlenül is kifejezhetnek érzelmeket); c) tonális szerkezet (ennek feltárása az előadó feladata); d) időbeli formaszervezet és e) narratív és drámai szerkezet. Fontos kiemelni, hogy ennek az öt kategóriának együtt kell jelen lennie és érvényesülnie az előadás során a teljesség

---

<sup>14</sup> [https://hu.wikipedia.org/wiki/Konsztantyin\\_Szergejevics\\_Sztanyiszlavszkij](https://hu.wikipedia.org/wiki/Konsztantyin_Szergejevics_Sztanyiszlavszkij) (Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.) és *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij*, Színháztudományi Intézet Budapest, 1960.

<sup>15</sup> Stachó László: *A zenei képesség és az előadóművészi kiválóság*. Parlando, [https://www.parlando.hu/2014/2014-1/2014-1-02-Stacho2.htm#\\_edn2](https://www.parlando.hu/2014/2014-1/2014-1-02-Stacho2.htm#_edn2) Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

<sup>16</sup> Uo.

érdekében. Negatív példaként említem, hogy csak a három utolsó területre (tonális-, időbeli formai- és narratív, drámai szerkezet) való koncentráció, megvalósítás legfeljebb a formalista filozófia elgondolását teljesíti. A mozgásmintázatok (gesztusok), a közvetlenül kifejezett érzelmek (karakterek), a műben rejlő drámai és narratív szerkezet, valamint a tonális és időbeli szerkezet megérzésének, tudásának és megjelenítésének a képessége alkotja az előadóművész zenei tudásanyagának oroszlánrészét.

A technika a zenei tartalom kifejezésének eszköze. Ez alól a virtuozitás öncélú kifejezésére szolgáló művek virtuóz technikai elemei jelenthetnek csak kivételt. Erre a tudásra az előadóművész elsősorban gyakorlással és zenehallgatással tehet szert (ez a tudásanyag megszerzése).<sup>17</sup>

Stachó László rendszerének másik két pillére kimondottan mentális-pszichológiai jellegű. A második pillér a figyelem. Az odaadó figyelem és önmagunk megtalálása egyrészt jelenti a figyelmünk hatékony irányítását; másrészt a gyermeki énünkől származó önátadást, elmélyülést. A szerző szerint: „Ami tehát a zenében (akár művészen, akár tudósban) és a gyermekben közös, az az odaadás és a figyelem összpontosításának ereje”.<sup>18</sup> A zenész számára az egyik legnagyobb kihívás, hogy egyszerre legyen képes fenntartani a zenei folyamatot permanensen pásztázó figyelmet (nagy ívekben, összefüggésekben való gondolkozás), és ezzel egy időben minden apró részletnek (hangról hangra) megfelelő mennyiségű figyelmet szentelni.

A harmadik pillér a személyiség. A szakirodalom<sup>19</sup> vonatkozó része az intelligenciát, a pathémiát (átélés képessége), a jólneveltséget, az introvertáltságot és a szorongást emeli ki az alapvető előadói habitusok közül. Stachó László viszont azt a két személyiségjegyet jelölte meg, amelyek feltétlenül előnyesek az előadó és tevékenysége számára: az önuralmat és a nyitottságot.

---

<sup>17</sup> Uo. kiegészítve a 11. lábjegyzettel.

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Bandi Szabolcs Ajtony: „Zene és személyiség”, in: dr. habil. Vas Bence (szerk.): *Zenepszichológia tankönyv*, PTMK, Zeneművészeti Kar, Pécs, 2015. 154–156. o.

## 2. Kósa György dalművészete

Kósa György (1897–1984) magyar zeneszerző számos műfaji területen alkotott. Írt vonósnégyest, szimfóniát, balettet; de művészetében központi szerepe alapvetően a vokális műfajoknak van. Az operák, oratóriumok és kantáták mellett is kiemelkedik dalirodalma: pályája során a legnagyobb számban írt műfajcsoportról van szó. A műfaj határait a szerző szélesen értelmezte: a miniatűröket ugyanúgy megtaláljuk, mint a sorozatokat vagy szólókantáta igényű műveket. Alapvetését az énekhanggal kapcsolatban Kósa György az alábbiakban fogalmazta meg: „Az énekhang a muzsika lényegének legelőbb, legtökéletesebb kifejezője, ha valóban művészi.”<sup>20</sup> Célja az énekhanggal is a közvetítés volt, a megzenésített vers mondanivalójának, érzéseinek az átadása, saját szavait idézve: „Nem azért muzsikálok, hogy én érvényesüljek, hanem azért, hogy alázatos közvetítőjévé váljak akár a zongorázott, akár a komponált műveknek”.<sup>21</sup> A textussal való azonosulás elsődleges követelménye miatt Kósa szintén saját szavait idézve: *a verseket megzenésítette*. „Ha szöveget zenésítek meg, teljesen azonosulok a szöveggel (konstrukció, forma, atmoszféra).”<sup>22</sup> Ez a megfogalmazás pontosan jelzi számunkra a minőségi különbséget és egyben a dalok elemzésének a kiindulási pontját is. Az egyes vizsgálatoknál *elsőként a szöveganyagot kell elemezni és értelmezni* és csak azután vizsgálható az ehhez írt zenei anyag.

Fontos adalék Kósa dalelemzéseihez a komponálás szempontjából, ahogyan az összefoglaló szakirodalom<sup>23</sup> is jellemzi, hogy ihletetten improvizált, saját szavait idézve: „úgy komponálok, ahogy érzem, és mindig azt igyekszem őszintén kifejezni, amit érzek.”<sup>24</sup> *Stílusát*, hangvételt *pályája kezdetén* még befolyásolta Chopin, Debussy, Richard Strauss és Wagner (saját bevallása szerint is Wagner-rajongó volt), de már korán *szakított a tonális gesztussal*, a domináns–tonika viszonyal és többnyire szeptimakkordokkal dolgozott. Zenéje alapvetően expresszív, gesztusokkal telített.

---

<sup>20</sup> Kósa Anna 148. o., idézi Szacsvai Katalin, in: Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György*. Akkord Kiadó, Bp. 2003. 47. o.

<sup>21</sup> Kósa Anna 163. o.; uo. 49. o.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Dalos Anna: „Pályakép”, in: Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György*. Akkord Kiadó, Bp. 2003. 23. o.

<sup>24</sup> „Amikor pályakezdő voltam...” – Kósa György: „A zenében nem lehet csálni”, *Muzsika*, 1984. (XXVII., 5.) 7–10. o.

Dalművészetében a témaválasztásokat általában az időbeliség és a személyes élmények határozták meg. Megzenésítette többek között Csokonai Vitéz Mihály, Petőfi Sándor, Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc verseit. Nagy sikert aratott MórícZ Zsigmond gyermekverseinek megzenésítésével is. Több mint 300 dalt komponált.<sup>25</sup>

Korai dalszerzői korszakában, 1918 és 1924 között az Ady Endre-élmény a legerősebb. A zeneszerző vallomása szerint Ady költészetében „rapszodikus tömörséggel egy-egy szó világokat tár fel; nem elég, hogy a zeneszerző közömbös háttérrel ad a szöveghez, a verset kiegészítő, összefüggő, alkalmazkodó és mégis zeneileg kiépített, méltó formát kell komponálnia”.<sup>26</sup> Az Ady-kompozíciókhoz fűzött észrevétele egész dalszerzői munkásságának is ars poeticája lehetne.

Az irodalmi témák szélesebb skálája, a zenei forma következetesebb kidolgozása jellemzi a 20-as évek közepétől a 30-as évek végéig terjedő korszakot. Petőfi Sándor, Erdélyi József, Tóth Árpád, Kosztolányi Dezső szövegei mellett leginkább Babits Mihály írásaira támaszkodott. Közrejátszott ebben a Nyugat körével, különösen Babits Mihállyal való jó kapcsolata, emberi és művészi értelemben egyaránt. 1938-tól 1943-ig tartó korszakában fölerősödik az énekhang szerepe, tehát a szólóének hang szerepe, mellőzi a kórust, sőt, a zongorakíséretes kompozíciók mellett megjelennek a hangszerkíséret nélküli dalok is.

Az 1940-es évek közepétől az 50-es évek végéig tartó időszak (értekezésem ebből a periódusból emeli ki az 50-es évek kínai témájú kompozícióit) erősen személyes ihlettségű dalokat eredményezett. Az énekelt vers a más formában kimondhatatlan tartalmak megjelenítésére azért is alkalmas, mert a személyes közlés hordozója mindig valamely már kanonizált, az irodalmi köztudatban jelenlévő, a művész-értelmiség köreiből ismert szöveg. Emellett az 50-es évek komor valósága elől biztonságos menedéket is kínál Kósa György számára az irodalom és a zene világa. Az 1945-ös, József Attila *Kiáltás* című versére komponált darab zaklatott drámaiságával indul az újrakezdés időszaka, s az 1947-es *Mai próféta átka* (Ady Endre), illetve az 1948-as *Föltámadott a tenger* (Petőfi Sándor) szintén erőteljes

---

<sup>25</sup> Bieliczkyné Buzás Éva: *Találkozásom Kósa Györggyel* (1980. május 07.), Bieliczkyné Buzás Éva: *Emlékezzünk Kósa György zeneszerzőre*, 2020. június 15. <https://xn--hajdmc-lwa7t.hu/emlekezzunk-kosa-gyorgy-zeneszerzore/> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

<sup>26</sup> Uo.

érzéseket, indulatokat jelenítenek meg. Az 1954-es év, ha nem is éles fordulat, de mindenképpen a szelídebb, békét, nyugalmat, boldogságot kereső témák sorozatát reprezentálja a *Négy Csokonai-dal* és a *Kínai dalok Po Csü-ji verseire* ciklusaival.

Az 50-es évek vége a válság jeleit mutatja, de születnek ezután is kiemelkedő remekművek, mint a *Három dal Pilinszky János verseire* és az *Új dalok Pilinszky János verseire*, 1961-ből. A 60-as, 70-es évek daltermése rendkívül témagazdag, a szerző visszatér olyan költői életművekhez is, amelyekből már korábban is választott dalszöveget. Szembetűnő a világirodalmi anyag magasabb aránya ezen évek kompozícióiban.

A *Kínai dalok* Kósa György művészetének az akkori összegzése, de a csúcspontja is lehet. 1955-ben Erkel-díjat, 1963-ban Erdemes Művész, majd 1972-ben Kiváló Művész díjat vehetett át. Több szerzői estje is volt állandó művészek közreműködésével.

A versek megzenésítésnek folyamatát így fogalmazta meg egy 1980-as interjúban: „A vers gyakran olyan erősen hat rám, hogy teljesen magaménak érzem. Megtörténik, hogy az egész szöveget szóról-szóra megzenésítem, de ha a zene megkívánja, akkor rövidítek, változtatok is rajta, persze a költő intencióját, szándékát tiszteletben tartva. Aztán hozzáadok valamit a magam érzéseiből is, ami kiegészíti a költő mondanivalóját.”<sup>27</sup>

A kínai költőket és elsősorban Po Csü-ji-t a véletlen folytán ismerte meg: a második felesége, Stella által, aki a kötetet megvásárolta, és az első dalsorozat verseit Kósa György leírása szerint együtt választották. Dalait az *egyszerűség* jellemzi. A dallamok jellemzője a *szöveghez igazodás* (amely akár mozaikszerű is lehet) és *recitálás* (deklamálás, recitativ melodika). A *kíséret másodlagos* szerepet tölt be, alapvetően *kommentál és összeköt*; hagyja érvényesülni az énekszólamot; ugyanakkor segíti a forma kialakulását is. Ebben szem előtt kell tartani egy tudatos szerzői ént is, a szerző szavait idézve: „Ha körvonalazódik bennem egy kompozíciós terv, néha hónapokig várok, míg határozottabb alakot ölt, és a kialakult belső tartalom szabja meg a formát”.<sup>28</sup> *Hangsorai* a korszakba illőek: a diatonikus, illetve pentaton skálák mellett megtaláljuk a modális- és a modellskálákat is. Jellemzik továbbá a kvartlépések, a

---

<sup>27</sup> Uo.

<sup>28</sup> Zsoldos Péter: „Kósa György”, in: *Muzsika*, 1972. (XV., 4.) 12. o.

szekundhangzás, amelyekhez képest a terc- és szeptim már konzonánsnak hat, és jellemző az adott hangsorból épülő *mixtúrák* alkalmazása is.

Kósa György zenéjének, különösen dalainak tanulmányozásakor a szerző zenei múltjából két fontos élményt is figyelembe kell venni.<sup>29</sup> A kutatásom kezdetekor is szembetűnő volt a dalok bevezetőinek 2–4 ütemes egysége, illetve az énekszólamot, a lényegét kiemelő, hangsúlyosan deklamáló részeknél alkalmazott egyszerű állóakkordok. A dalok bevezetői alapvetően szorosan kapcsolódnak a dal témájához, annak különféle változatai. Ez a fajta rávezetés, ráhangolás a zongorakíséretekben a táncokból (balett, improvizációs táncok) ismert. Ott preparációnak hívják, és megfogalmazzák a darab alapkarakterét, segítve ezzel a pontos bemutatást. Kósa Györgynek ehhez kellő tapasztalata volt, hiszen pályája kezdetén Dienes Valéria táncsoportjának volt a zongorakísérője, akikkel két évig Olaszországban is turnézott.

Az akkordokkal alátámasztott deklamáló közlés a barokk zenéből ismert recitativo secco-ra vezethető vissza és idézi fel. Az általában kevés mozgású dallam feladata a barokk korban az esemény/történet elbeszélése volt, a hozzá kapcsolódó ária pedig a szereplő érzelmeit, valamint a szöveg érzelmi aspektusát fejezte ki. Kósa dalaiban – a *Kínai dalok* első sorozatában különösen – a lényegi mondanivaló elmondásánál a zeneszerző egy-két hangos dallamra vált és a kíséret mozgása megszűnik, álló akkorddá válik, ez a barokk recitativo secco és a continuóra emlékeztet. Az a tény is biztosan elmondható, hogy Kósa György zongoraművészi-előadói pályájának jelentős részében barokk zenével foglalkozott. Nevéhez fűződik Bach billentyűs műveinek a koncertszerű előadása is.

---

<sup>29</sup> Dalos Anna: „Pályakép”, Szacsvai Katalin: „Dalok, dalciklusok” és Halász Péter: „Oratóriumok és kantáták”, in: Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György*. Akkord Kiadó, Bp. 2003. 11–125. o.



### 3. Po Csü-ji költészete

Po Csü-ji (angol átírásban Bai Juyi) a Középső Tang kor (8-9. század) legismertebb költője volt. Szegény, de művelt családból származott. Így a később jellemzővé váló kritikai műveinek a népszerűsége is ennek volt köszönhető, mivel a kínai nép gazdasági, társadalmi, politikai problémáit hitelesen tudta bemutatni. *Népszerűségének legfőbb titka az egyszerűség és a mély emberség voltak. Új témákat is behozott a kínai költészetbe: ez a családi költészet és a szerelem volt. Alapvető felfogása szerint az irodalmi műnek összhangban kell lennie a valósággal.*<sup>30</sup>

*Versei értelmezésénél alapvetően a címből kell kiindulni: ez gyakran leírja az illető mű körülményeit, aspektusait, ugyanakkor ezeknek az aspektusoknak a megértéséhez a versek esetleges előszavai is hozzásegítenek. A fennmaradt több mint 2800 vers nagy része jól datálható, igaz, hogy az angol életrajz írója, Arthur Waley megjegyzi, hogy egy-két év eltérés előfordulhat.*<sup>31</sup>

*Po Csü-ji korai verseiben még nem volt meghatározó a kritikai hangvétel, ugyanakkor a boldog versek sem voltak jellemzőek. Egyik visszatérő témája (a későbbiekben is) az elválás. Ezek a versek életese mélyen írnak le (testvérektől, később barátoktól való elválás) és jellemzőjük, hogy csak később keletkeztek, nem az elválás idejében.*<sup>32</sup> A korszak lírai igénye a hszin-ti, az új vers volt. Ezt a versformát is elsajátította és magas szinten művelte. Lényege, hogy a versek ritmusát a „sima” (ping) és a „görbe” (cö) zenei tónusú szavak szabályos váltakozásának kell meghatározni. A szótagok száma a korábbi hagyományokat éltetve továbbra is öt és hét volt. Po Csü-ji nagy mestere volt a híres kínai rövid verseknek, négysorosoknak, amelyek minden esetben egy-egy hangulatot örökítettek meg.<sup>33</sup> A korszak kritikai hangvétele mellett<sup>34</sup> annak egyik markáns költői szerepét, életérzését is átvette: ez a politikától, császári udvartól való elvonulás volt; de nem remeteként élt, hiszen a cselekvés jelen maradt

---

<sup>30</sup> L.Ejdlin: Po Csü-ji in. Po Csü-ji versei, Fordította: Weöres Sándor, Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 1952. 12. o.

<sup>31</sup> Arthur Waley: *The life and times of Po Chü-i*, New York: Macmillan Company, 1949., Több kiadásban is, Előszó alapján.

<sup>32</sup> Uo. Chapter I.

<sup>33</sup> Tőkei Ferenc - Miklós Pál: *A kínai irodalom rövid története*, Gondolat Kiadó, Bp., 1960. 89-114. o.

<sup>34</sup> A paraszti nép nyomorának bemutatása és a palota fényűzése. A témák Magyarországon a kínai barátságon túl is elfogadottak és támogatottak voltak a Rákosi-korszak idején, így lehetett ezeket lefordítani és megjelentetni. Weöres Sándor számára pedig a mellőzöttsége idején megélhetést biztosított.

az életében (a kormányzói feladatoknak vagy a gátépítésnek a segítése). Ehhez nagyban hozzájárult két száműzetése is (814, 820 körül) amit kritikái hangú írásainak köszönhetett. Így jelenik meg *témaként* verseiben *a vándorlás és a remete élet*. Ezt a magatartást erősítette benne világképének változása is: a kínai univerzizmuson alapuló konfucianizmustól eljutott a taoizmusig, majd a kínai chan buddhizmusig. Az említett angol életrajzi író, Arthur Waley könyvének előszavában leírja, hogy Po Csü-ji verseit nem lehet értelmezni a kínai buddhizmus (a buddhizmus egyik ága) ismerete nélkül.<sup>35</sup> Az életrajzát áttekintve a versek (és mint a Kósa művek alapját is nézve) értelmezéséhez ezek ismerete elengedhetetlen.

Mindhárom alapvető kínai vallási-filozófiai irányzatban benne van a folyamatos mozgás és a kétpólusú világkép (yin és yang és az erre épülő ellentétpárok). Az alapvető különbség az emberi magatartásban rejlik: amíg a konfucianus eszme az aktív cselekvést hangsúlyozza, addig a taoizmus a nem cselekvést (wu-wei-t) hirdette. A wu-wei nem teljes passzivitást jelent, hanem természetes, erőszak nélküli viselkedést. Ehhez elsőként *a természetet kell alaposan megismerni, ez a szemlélődés és a pillanat megélése*. Végül így juthatunk el a dao-ig és oldódhatunk fel benne, amely véget vet ennek a folyamatos mozgásnak. A szemlélődés, a *természet szeretete*, az érte való rajongás és az abban való gyönyörködés és a folyamatos változás megtalálható a buddhizmusban is, ami Kínában a taoizmus mellett erősödött meg és lett meghatározó. A megismerésnek azonban vannak korlátai: egyrészt az egyes tanokat javarészt utólag írták le (nem pontosak), jellemzőek az átfedések (egyed fogalmak másik irányzatban is megjelennek csak árnyalással) és a keleti kultúrára alapvetően jellemző a titokzatosság, a misztérium.

---

<sup>35</sup> Arthur Waley: *The life and times of Po Chü-i*, New York: Macmillan Company, 1949., Több kiadásban is, Előszó a lapján.

#### 4. Kósa György: Kínai dalok, keletkezéstörténet

Kósa György egy 1980-as beszélgetésében a dalok közül kiemeli a Po Csü-ji versei alapján készült műveit: nem csupán két dalsorozatról, hanem átfogó, több műfajt érintő ciklusról kell beszélni az 1954-es és az 1955-ös évben. A szerző elmondása szerint: „második feleségem, Kósa Stella fedezte fel a Rózsavölgyi-boltban a Weöres Sándor fordításában,<sup>36</sup> szép kiadásban megjelenő Po Csü-ji kötetet. Hazahozta és mindketten nagy élvezettel olvastuk a gyönyörű költeményeket. Így kerültem én kapcsolatba Kínával.”<sup>37</sup>

Kósa Po Csü-ji-megzenésítései közül az első kettő sorozat dalciklus. Az 1954-ben írt hat dalból álló *Kínai dalok* című sorozat női hangra íródott, Stellának ajánlva: „E dalok sugalmazójának, felejthetetlen előadójának, Stellának örök szeretettel.”<sup>38</sup> A művet még Stellával mutatta be a szerző, azonban a lemezfelvételén Stella 1955. januári halála miatt barátai, Sándor Judit és Rösler Endre működtek közre.

Kósa György még 1954-ben folytatta a Po Csü-ji versek feldolgozását: megírta a dalok folytatását. Ez a kilenc kisebb művet tartalmazó sorozat, baritonra íródott. Lemezfelvétele 1958-ban történt meg, Feleki Rezső előadásában. Kósa György 1955-ben írta, és még abban az évben bemutatásra került a *Po Csü-ji kóruszvit*, amely öt újabb vers feldolgozása vegyeskarra. A kínai költő verseit feldolgozó sorozat utolsó darabja egy egész estés balett lett. Ebben az *Ének az örök bánatról* című verset dolgozta fel, melynek értelmezésében segített a fordító, Weöres Sándor is. Az eredeti mű, amelyet 15 évesen írt, a kínai költészet egyik leghíresebb alkotása. Témája a kínai irodalomban ritkának számító nagy szerelem. Hszüan Cung császár és kegyencnője Jang Kuj-fej tragikus sorsú kapcsolatát mutatja be, amelyben meghal a kegyencnő, de a császár egy taoista varázsló segítségével meg tudja őt idézni.<sup>39</sup> Kósa György magánéleti tragédiája kapcsán fordult ehhez a vershez: 1955. január 26-án elvesztette

---

<sup>36</sup> *Po Csü-ji versei*, fordította: Weöres Sándor, Nyersfordítás és a jegyzeteket írta: Csongor Barnabás, Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 1952.

<sup>37</sup> Bieliczkyné Buzás Éva: *Találkozásom Kósa Györggyel* (1980. május 07.), Bieliczkyné Buzás Éva: *Emlékezzünk Kósa György zeneszerzőre*, 2020. június 15. <https://xn--hajdmc-lwa7t.hu/emlekezzunk-kosa-gyorgy-zeneszerzore/> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

<sup>38</sup> Kósa György: *Kínai dalok*, Editio Musica Budapest, 1955. Z 1891.

<sup>39</sup> *Po Csü-ji versei*, fordította: Weöres Sándor, Nyersfordítás és a jegyzeteket írta: Csongor Barnabás, Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 1952. 122-123. o.

feleségét, Stellát.<sup>40</sup> A Po Csü-ji versek feldolgozásai közül valójában csak két mű: az első (*Örökké egymásra gondolunk*) és az utolsó (*Ének az örök bánatról*) témája a szerelem.

#### 4.1. Kósa György: *Kínai dalok I.*

Az első dalsorozat (6 dal) 1954 márciusában íródott, a Zeneműkiadónál 1955-ben jelent meg. Kósa György és Ferch Stella mutatta be.<sup>41</sup> A második sorozat (9 dal) 1954 októberében készült el, 1958-ban jelent meg, 1956-ban Feleki Rezső és Kósa György mutatta be.<sup>42</sup>

A dalok elemzésénél a szöveg tartalmi mondanivalóit tárom fel, rámutatva a dal esetleg feltárható születési körülményeire és az egyes vallási-filozófiai irányzatok képeire, magatartásaira, életérzéseire. Az analízis második részében elemzem a versből megszületett dalokat, vizsgálva a tartalmi és zenei elemek kapcsolatát, bemutatva ezzel Kósa kifejezési eszköztárát, amit a dalok előadásánál figyelembe kell venni. Az alábbi elemzések elsősorban az előadóművész megközelítéséből keletkeztek, nem pedig zenetudományi szempontból, illetve részletességgel.

Az első sorozat hat dalt tartalmaz:

1. *Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)*
2. *Téli éj*
3. *Keresem a tavaszt*
4. *Elválás a déli öbölnél*
5. *Görcs-fa*
6. *A holddal vándorolva*

---

<sup>40</sup> Dalos Anna: *Pályakép* in: Kósa György (szerk: Berlász Melinda), Akkord Kiadó, Bp. 2003. 36. o.

<sup>41</sup> Kósa Gábor, Kósa György fiának személyes közlése szerint az első ciklusban eredetileg csak 4 dal (*Örökké egymásra gondolunk*, *Keresem a tavaszt*, *Elválás a déli öbölnél*, *A holddal vándorolva*) szerepelt, és csak röviddel később egészítette ki a szerző a *Téli éj* és a *Görcs-fa* című darabokkal a sorozatot.

<sup>42</sup> *Kósa György zeneműveinek jegyzéke*, összeállította: Dalos Anna. in: Kósa György (szerk: Berlász Melinda), Akkord Kiadó, Bp. 2003. 186. o.

## 1. *Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)*

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

A vers keletkezésének pontos idejét, szerzői körülményeit nem ismerjük. Értelmezésénél az alcím mellett a szimbólumok adhatnak támpontot. A szöveget a jelzett fordításban öt négysoros gondolatra lehet bontani.

Az univerzizmusban és a taoizmusban is használt yin-yang ellentétpárookra és a világra jellemző folyamatos mozgás gondolatára épül a vers. A Nyugathoz rendeli a negatív oldalt, a hideget, a hideg idő szimbólumaként megszemélyesíti a dért. A keleti oldal a pozitív, meleg: étellel teli. A két oldalban is jellemző a szereplő folyamatos mozgása, amely szakrális jellegű: „tízszer hozzád/feléd lengek/forgok én”. A férfi és a nő égi egymásra találása kerül itt megfogalmazásra, ezt Weöres Sándor fordításában a tízes számmal (a kínai kultúrában, vallási szimbolikában az örök dualitás, a mozgás forrása<sup>43</sup>) jelöli. A harmadik négyes sor értelmezésében (különösen Szerdahelyi István fordítását figyelembe véve<sup>44</sup>) a két szereplő elválasztása a híd, illetve folyó által lehet fizikálisan valós és egyben vallási képzet is. Ezt erősíti meg Weöres Sándor ismét egy kozmológiai szimbólummal: a hetes számmal,<sup>45</sup> amely Kínában Po Csü-ji korában volt jelen indiai hatásra (buddhizmussal együtt): a hét éves periódus a lelki fejlődés egy-egy szakaszát jelöli ebben a felfogásban. A híd is lehet szimbolikus: a földi-égi szféra határán található, azokat választja el. A vers szemszögéből a lánynak kell felnőnie belsőleg szerelméhez, akkor lehetnek együtt és boldogok teljesen. Weöres fordításában ezt a folyamatot a negyedik négysoros írja le, a kúszónövényben (folyondár) jeleníti meg a lányt, aki a fán kúszva éri el az eget és válhat beteljesültté, tökéletessé kettőjük kapcsolata. Ez utóbbiakat két boldogság-tökéletesség szimbólum: az özike és a fenyő erősíti meg. A taoista filozófiát nézve általános érvényű megfogalmazás is lehet (nem szabad elfelejteni az ilyen szövegek többretegű értelmezési lehetőségét sem) az élet alapvető célja: a dao elérése, ahol a két rész (yin/női és yang /férfi) újra eggyé válik.

---

<sup>43</sup> <https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/ch02.html#t%C3%ADz> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

<sup>44</sup> <https://terebess.hu/keletkultinfo/pocsuji.html> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

<sup>45</sup> <https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/ch02.html#t%C3%ADz> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

Analízis:

1. táblázat, Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)										
Tonalitás:	E-dó pentaton (anhemiton) és D-egészhangú skála metszet, valamint Eisz-lokriszi metszet									
Tempó:	Andante, Dolce									
Tagolás:	előjáték/ bevezetés	A	átvezetés	A	átvezetés	B	átvezetés	Av	(+C)	
Ütem:	1-2.	3-10.	11-12.	13-20.	21-22.	23-31.	32-33.	34-40.	41-54.	
Tonalitás:	E-dó pentaton	E-dó pentaton				E-dó pentaton, kombinálva a D-egészhangú hangsor metszetével	E-dó pentaton			

A darab alapvető mozgását a  $\frac{3}{4}$ -es lüktetése szabja meg, erre épülnek a folyamatosan felfelé törő dallamok, amelyek az égi cél elérését is szimbolizálhatják. Megelőlegezi ezt a kétütemnyi bevezető is (szerepe a tánckísérettel egyezően a hangulat- és karakterteremtés), amely a későbbiekben összekötő motívummá válik. Az első két szakasz ugyanazt a dallamot használja: lényegi mondanivalójuk is ugyanaz. A zongoraszólam itt még mozgalmas és nemcsak alátámaszt, kommentál vagy összekapcsol, hanem önállóan fejezi ki a pentaton hangsor hangjaiból épülő tizenhatod-figurációkkal az örök mozgást is, amely szintén felfelé tör. Érdemes kiemelni a „hozzád lengek én” és a „feléd forgok én” soroknál az alapharmónia alatt megjelenő zongora basszusban az Aisz-pien hangot: a zeneszerző ezáltal ad nyomatékot e sorok mondanivalóinak. Az Aisz hang hirtelen belépése kétféleképpen értelmezhető: egyfelől felfoghatjuk az eddigi tonalitáshoz képest pien-hangként, másfelől pedig egy másik hangsor, a D-alapú egészhangú skála metszetének megjelenése, hozzásimulása az E-dó pentaton skálához, mely ilyenformán a D-t és az Aisz-t is a két hangsor kombinációja eredményének, az új hangmező hangjainak

tekinthetjük. Az Eisz belépése pedig az E-dó pentaton skálából egy szinte teljes lokriszi hangsort (Eisz-lokriszi) eredményez.

A B-szakasz hangvétele tömör, kísérete is egyszerűbb: az eddig folyamatosan mozgó-hangulatot keltő zongoraszólam itt statikussá válik: két akkordot váltogat a szerző, amely felett egy egyszerűbb dallam jeleníti meg a vers harmadik egységét, az egyesülés akadályát: a fizikális (a folyókét partja) és/vagy a lelki (hét éves) távolságot. A dolgozat korábbi fejezetében már jeleztem, hogy ez akár barokk hagyomány továbbélése is lehet: a recitativo secco, amely a kulcsgondolatokat mondta el egyszerű, continuo kíséret mellett. A dalban a visszatérés igazi mestermunka: az előző szakasz énekszólamának hosszú záróhangja alatt a zongora basszus szólama gondoskodik a mozgás fenntartásáról, tulajdonképp újraindítja a  $\frac{3}{4}$ -es mozgást egy az A-szakasz fődallama rajzolatára kicsit hasonlító motívummal, mely egyben modulációs szerepet is betölt. Ez a kétütemes szakasz a dal előjátékának újra intonálásával folytatódik, de ezúttal csak egy ütem hosszúságban, mely egyfajta stretto hatást kelt. A B-szakasz tulajdonképp egy klasszikusnak vehető ál-visszatérésbe ( $A_v$ ) torkollik, mely a 41. ütemtől a „vágy teljesül” szövegnél egy teljesen új zenei anyaggal (C) folytatódik. A 41-44. ütemben éri el a dal a csúcspontját az égi egyesülés szimbólumaként. Ez a szakasz  $\frac{4}{4}$ -es lüktetésű, mely ilyenformán is felhívja magára a figyelmet és újból az eredeti tonalitást (E-dó pentaton) hordozza. Külön figyelmet érdemel ebben a részben a „vágy” szó melizmatikus együtemnyi része, melyben az eddigi legmagasabb hang (kétvonalas Gisz) szerepel és amely alatt a zongorakíséret, egy rendkívül tumultózus, tizenhatod mozgást produkál, egymásba bomló akkordfelbontásokkal, mely a 42. ütemben hirtelen egyetlen akkordba torkollik. A mozgás ilyen hirtelen leállítását a szöveg indokolja: A „teljesül” szöveget a hallgatónak jól kell értenie, akár a barokk recitativókban. A drámát a szerző azzal fokozza, hogy a 43. ütemben az „égig ér” gondolatot a zongora ugyanolyan sűrű tizenhatodmozgásos egymásba boruló viharos akkordfelbontásokkal festi alá, hogy ezáltal is kiemelje a dal az „ég” szimbólumát jelentő legmagasabb hangjának számító Aisz-t, a B-rész zongorakíséretében a basszusba hirtelen beugró pien-Aiszának talán ellenpólusaként. Az ezt követő részben a zongorakíséret „megszelídül”, már csak nyolcad-mozgás van jelen, a darab végére a sodrás megnyugszik. Teljességgel a szöveg („hegy fején”) indokolja, hogy a dalt a szerző az alaphangnemenként használt E-dó pentaton legmagasabb hangján (Cisz) zárja.

## 2. *Téli éj*

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

A 813-ban írt vers keletkezésével kapcsolatban már több életrajzi adat áll rendelkezésünkre az előzőhöz képest. Po Csü-ji életében a 810-es évek eleje kedvezőtlen események sorozatát jelentette: 811-ben meghalt az édesanyja, a szokásos hároméves gyász most mély depresszióval társult életrajzírója szerint. Ehhez Po Csü-ji karrierjének törése is társult: kritikai hanggal illette az udvart, így száműzetésbe kényszerült. A vers ennek az időszaknak az életérzésébe ad betekintést. Alapvetően az egyedüllét, a magány fogalmazódik meg benne. A szerző érzékeli és aprólékosan leírja, ahogy a külső élővilág megszűnik számára (a barátok, család eltűnnek mellőle). A saját világa létezik most csak számára (amit a fagyott tél még sötétebbé tesz). Annyira beszűkült, hogy a hóesés „zaját” is hallja („Cör”, „cör”). Ebben a mikrovilágban nem csak a magány és az öregedés érzése jelenik meg; közöttük a nagy létkérdések is. A buddhista tanokból ismert mulandóság az, amit a vers kiemel. Az elmúlás tárgyköre vallástörténeti szempontból alapvetően a buddhizmushoz kapcsolódik.<sup>46</sup> Az elmúlás megfogalmazását megerősíti meg az a tény is, hogy Po Csü-ji ekkor már ismerte az indiai vallási irányzatot. Hasonlóan illeszthető hozzá ennek az időszaknak a vándorlása, remetesége is, amely szintén a buddhizmushoz, a buddhista életmódhoz/tradícióhoz kapcsolható. A vers ezeket az érzelmi pillanatokat írja le. A mű kétszeres megerősítéssel zárul: Po Csü-ji az év és a nap pontos megjelölésével érzékelteti ennek az időszaknak a hosszúságát.

---

<sup>46</sup> Hamar Imre: *A kínai buddhizmus története*, ELTE Kelet-ázsiai Tanszék – Balassi Kiadó, 2004. 117. o.



Analízis:

2. táblázat, Téli éj											
Tonalitás:	Fisz-dór metszet										
Tempó:	Largo, Agitato, Grandioso										
Tagolás:	előjáték	A0	átvezetés	A1	átvezetés	A2	átvezetés	A3	(átvezetések)	A4	(utó- játék)
Ütem:	1-2.	3- 9.	10-11.	12- 17.	18.	19- 22.	23.	24- 28.	(26 és 29-31.)	32- 40.	41- 43.

A mű egy dór skála-metszetre épül, mégpedig a Fisz-dór különféle (2-, 3-, 4-, 5-hangos) metszeteire, ezen felül e skála hangjainak óvatos módosulásával keletkezett moll-metszetekre (a-moll, illetve d-moll) valamint egy distancia-elvű 6-hangos (hexachord), majd ennek bővüléseképp egy 7-hangos (heptachord) distancia-skálára épül, alapvetően hangnemi kitérés nélkül. Mozaik felépítésű mű: mindössze öt motívumot használ a szerző (a, b, c, d, e, motívumok, illetve ezek kisléptékű variánsait). Közelebbi vizsgálattal kiderül, hogy a fenti motívumok egy 3-hangos, leginkább egy a spanyol barokk billentyűs zenéből ismert díszítés, a Quiebro (fá-mi-ré-mi, stb.), egy a főhangot felülről, illetve alulról körbejáró összejt-motívum egyfajta mutánsai, melyek ilyenformán kiválóan alkalmasak a szöveg változó szótagszámainak és szótag-ritmikájának megfelelő bővülésre, mutációra. Ez a bővíthető, néha csak két-, vagy három-hangterjedelmű motívum, az ős-sejt motívum ismétlődésével, egyfajta ostinato-karakterével, a motívum-rajzolatok hasonlóságaival, a téli magány és befelé fordulás atmoszféráját hivatott megteremteni. A verssorok gondolatait kifejező, bővülő-szűkülő motívumokból keletkezett mozaikszerű szerkesztési elv még a bevezetés két ütemét is a hangulat szolgálatába állította. Bátran kijelenthetjük, hogy a bevezetés két üteméből építkezik a mű, melyek mint két építőkocka, külön-külön is előfordulnak átvezetések gyanánt. Az egyes részek közötti átvezetések a dalban előre haladva egyre rövidülnek: ez a tartalom és szöveg sűrítésének egyik lehetséges zenei megoldása, a mű végére már ezek egymással való átfedéseiről is beszélhetünk. Három ütemben viszont figyelemre méltóan köti össze a szerző az utolsó sorokat. Az A1, A3 és az A4-es ívek végi utolsó szövegsort a bevezetés utolsó három nyolcadának

hangjait, mozgását alkalmazza a kiemeléshez. A darabban előre haladva a kiemelések is egyre hangsúlyosabbak: először negyedmozgásban idézi a Fisz-Gisz-A lépést, másodjára erre hasonlító nyolcad-negyed mozgással dolgozik és a mű végén megkomponált szélesítést alkalmaz. A 38. ütemben megfordítja a 28. ütem ritmusait. A nyomatékosításnak még két elemét kell kiemelni a műből: ezek az énekszólamban találhatóak meg. Az „érzést feledni mért nem tanultam, hogy nagy magányom nyugodt lehessen?” és a „Kormos éjfélben négy éve ébren ezerháromszáz éjszakát lestem.” sorokat egy kvarttal lejjebb írta meg a szerző. A kíséret szerepe másodlagos: alátámasztja az énekszólamot és összeköti az egyes egységeket, faktúrája némileg hasonlatos a barokk recitativo accompagnatókéhoz.

Kósa György kompozíciós szabadságával élve<sup>47</sup> kiegészítette az eredeti verset egy-egy sorral. Ezek a sorok szöveg nélküliek, az „m” zöngét kell énekelni a tonalitás hangjait figurálva. Ezzel a kulcsgondolatok megértését, tovább gondolását teszi lehetővé a hallgató számára.

A mű vizsgálatánál még egy fontos elemet kell kiemelni. Az egyik az ütemmutatók változatossága. A nyolcad mérőhözkapcsolódó váltások minden esetben inkább a szótagszámhoz, a dallamív leírásához kapcsolódnak; ugyanakkor a  $\frac{4}{4}$  és a  $\frac{3}{2}$  megjelenése már a tartalom hangsúlyozását segíti elő. A korábbi nyolcad mérős, hajlékonyabb dallamot felváltja az egyenletes negyed vagy kettő mérő: a nagyobb mérőérték természetesen megnagyítja a zenei időt, segítve ezzel a tartalom nyomatékosítását. Formailag az analízisben leírtakhoz képest másképpen értelmezve, a zongoraszólamban kiírt *più tranquillo*-tól (29. ütem) a mű végéig lehet egy új részt alkotni, mivel ebben a háromféle korábbi motívum zenei anyaga mintha összegzése volna az előző részeknek.

---

<sup>47</sup> Bieliczkyné Buzás Éva: *Találkozásom Kósa Györggyel* (1980. május 07.), Bieliczkyné Buzás Éva: *Emlékezzünk Kósa György zeneszerzőre*, 2020. június 15. <https://xn--hajdmc-lwa7t.hu/emlekezzunk-kosa-gyorgy-zeneszerzore/>. Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

### 3. *Keresem a tavaszt*

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

A keltezés nélküli vers tartalmi megközelítésében ebben a műben is Po Csü-ji életének, valamint a taoizmusnak és zen buddhizmusnak az ismerete segít. Kínában a buddhizmus a taoizmus mellett hódított teret. Ennek gyakorlati oka az volt, hogy tételeik számos ponton egyeznek. Ilyen a vándorlás, a meditáció, a szemlélődés. A zen buddhizmusban a természet szeretete jelentőségteljesebb, mint a taoizmusban. Nem csupán a megfigyelést tartja fontosnak, hanem a természetben való feloldódást, annak megélését is.<sup>48</sup> Po Csü-ji már a 800-as évek elején megismerkedett ezzel az irányzattal, Chan mester kiemelkedő tanítványaként a természet élete részévé vált, és ezzel együtt költészetében is megjelentek a *Keresem a tavaszt* című vershez hasonló pillanatképek. Cselekménye nincs a műnek, csak a pillanatnyi impressziót mutatja be.

A Csongor Barnabás - Weöres Sándor által kiadott kötetben a mű két részre tagolható. Az első rész az első két versszak, amelyet Kósa György megzenésített (és egyébként ki is egészített ismét), amely a pillanat megélését írja le. Majd cezúrával elválasztva találunk egy harmadik versszakot is, ez a valószínűleg idősödő Po Csü-ji felmerülő gondolatokat írja le: szeretne, amíg lehet, fiatal maradni.

„Úgy látszik, megöregszem. A vágyak odahagynak.  
De most is bőségesen örülök a tavasznak.  
Odasüdüngök mindhez, kinél virágot sejtek,  
mindegy nekem, hogy rokon, idegen, szegény, gazdag.”<sup>49</sup>

A versszak elhagyása a dalban nem változtat a vers jelentésrétegein. Po Csü-ji-ről leírták, hogy hamar öszült, így az öregedés igen korán foglalkoztatta. Az öregedést a kínaiak, indiaiak egyaránt az élet természetes részének tartották, nem gondoltak rá negatívan.

---

<sup>48</sup> Hamar Imre: *A kínai buddhizmus története*, ELTE Kelet-ázsiai Tanszék – Balassi Kiadó, 2004. 61, 107 és 125. o.

<sup>49</sup> *Po Csü-ji versei*, fordította: Weöres Sándor, Nyersfordítás és a jegyzeteket írta: Csongor Barnabás, Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 1952., 74. o.

Analízis:

3. táblázat, Keresem a tavaszt			
Tonalitás:	Cisz-szó pentaton (anhemiton)		
Ütemmutató:	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$
Tempó, karakterjelzés:	Vivace		
Tagolás:	Egyszerű strófikus szerkezet a két versszakkal, előjátékkal együtt megismételve (2x 1+17 ütem). A strófák zeneileg 2 részből állnak.		

A dal a hangsorból felépített mixtúrának a kiírt tremolószerű töréséből épülő egy ütemes bevezetővel indul, amelyet Kósa György megtart a következő hat ütemben is. Azután a zenei anyagot nyolcadokban figurálja, majd visszatér és uralkodóvá válik a jobb kéz tizenhatod mozgása. Hangulatkeltő, aláfestő a kíséret, amely együtt halad a tartalommal. Az eredeti mű szabályos négysoros versszakokból áll. Kósa György szerkezetileg az eredeti harmadik és negyedik sort összevonta, és a hiányzó negyedik sor helyére szöveg nélküli improvizatív vokaliz-részt írt a műbe. Már szavak sem maradtak az öröm kifejezésére, csak a zenei hangok. A dal így a tavasz élménynek a teljes eufórikus megélését teszi lehetővé fokozatosan. A  $\frac{4}{4}$ -ben kezdődő dallam alatt a korábban leírt kíséret teremt hangulatot. Az összevont harmadik-negyedik sor dallama már  $\frac{3}{4}$ -ben lett komponálva. Ez alapvetően gyorsabbnak hat és megerősíti ezt az érzetet a zongora textusának ritkulása is: a tizenhatodok helyett *staccato* nyolcadokkal dolgozik. Az improvizatív résznél ismét visszavált  $\frac{4}{4}$ -be, de itt egy idő után elhagyja a balkéz nyolcad-mozgását és már csak tizenhatodokat játszik a zongora, kiírt crescendóval. Így érünk el a mű legmagasabb hangjáig („kétvonalas H”), ahová a zongorista csak az egy negyeddel későbbi záróakkordot játszva jut el (gyakorlatilag belerohan).

#### 4. Elválás a déli öbölnél

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

A 825 körül keletkezett vers nem taoista vagy zen-buddhista témát dolgoz fel, hanem a középkori kínai költészet egyik szintén népszerű témáját: az elválást. Az ilyen témájú versek jellemzője, hogy nem akkor születtek, amikor valójában búcsúzkodtak, hanem később írták őket. Különösen népszerű volt ez a polgárháborús időszakban, de később is fennmaradt a kínai költészetben.

A versforma Po Csü-ji jellemző formája is egyben: a négysoros, hangulatot bemutató versei egyedülállóak a kínai költészetben, később más költők is utánozták.<sup>50</sup> Po Csü-ji kormányzói megbízatása Hangcsou városában 824-ben járt le, ekkor kapta meg Suzhou városának az irányítását. A város a Jangce-folyó alsó szakaszán és a Taihu-tónál helyezkedett el. Ebbe a környezetbe kell elhelyezni a művet és annak kifejező mondanivalóját: az elválás fájdalmát.

Analízis:

4. táblázat, Elválás a déli öbölnél				
Tonalitás:	Fisz-ré pentaton, H-lá pentaton és D-dúr természetes hexachord hangsor			
Ütemmutató:	$\frac{4}{4}$			
Tempó, karakterjelzés:	Lento, Espressivo (Rubato)			
Tagolás:	előjáték	dal	vers	utójáték (keretes szerkezet)
Ütem:	1–7.	8–11./12.	13–16.	17–23.

A darab kezdete újdonság a sorozatban. Egyrészt a hangulatfestést a zongora és az énekes együtt teremtik meg. A pentaton skála hangjaiból felbontást játszik a zongorista nyitott pedállal, és ez utóbbit megtartva énekel szöveg nélkül az énekes. A pedál zárásával lezárul ez a rész, majd a zongora felfelé törő mixtúrái vezetnek a szöveges részhez. A drámaisághoz hozzájárul az is, hogy a szöveges rész már más

<sup>50</sup> Tőkei Ferenc - Miklós Pál: *A kínai irodalom rövid története*, Gondolat Kiadó, Bp., 1960. 114. o.

tonalitást képvisel: az ének tonalitása H-ré pentaton, vagyis a bevezetőhöz képest egy kvinttel lejjebb került a tonalitás centruma. Az ehhez tartozó kíséret pedig mindössze két akkord váltakozása. Az első szakasz után a szöveg előtti mixtúra átvezetésként újra megismétlődik, de a ritmust a szerző diminuálja, így a korábbi két ütemnyi átvezetésből egy ütem marad. Az ezután következő második énekstrófa hangról-hangra megismétli az első strófa dallamát, az előzőleg hallott két kísérőakkorddal együtt.

A dal és egyúttal az érzelmek lezárásaként a zeneszerző keretbe foglalva megismétli a bevezetőt, kiegészítve a szöveges rész akkordmenetével, és az ott oldás nélkül hagyott harmóniamenetet zárja le a pentaton hangzatokkal. Bár a bevezető rész és a dallam hangnemileg eltér, van kapcsolat közöttük. A Fisz-ré pentaton skála, valamint a H-ré pentaton, illetve a D-dúr természetes hexachord, a közös hangok sokasága miatt organikus zenei anyag.

## 5. *Görcs-fa*

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

A dátum nélküli vers címe a taoista gondolkodás egyik szimbóluma. A görcsfa a semmire se jó görcsös fa, az egyéni szabadság jelképe. Po Csü-ji magatartásának a megfogalmazása ez a mű: nem szolgálja sem a császárt, sem kisebb urakat. A wu-wei („nem cselekvés”) lírai megfogalmazása, társadalmi szerepvállalás.

(Ez a rész a táblázat egységes olvasása érdekében maradt üresen.)

Analízis:

5. táblázat, Görcs-fa				
Tonalitás:	Esz-egészhangú skála metszete (a C-alapú dallamos moll metszeteként)	C-alapú dallamos moll illetve metszetei	Desz-dúr illetve C-alapú dallamos moll metszeteinek váltakozása	C-alapú dallamos moll és Desz-dúr metszeteinek váltakozása
Ütemmutató:	váltakozó: $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}$			
Tempó, karakterjelzés:	Allegretto, Sostenuto			
Tagolás:	előjáték	A	B	A <sub>v</sub>
Ütem:		1–43.	44–69.	70–123.

A sorozat legterjedelmesebb darabja formai megoldása egyedülálló. Hangkészlete a darab elején még kis hangterjedelmű skálatöredékekből áll és ha ezekből indulnánk ki a hangnem(ek) meghatározásához, nem nézve a darab hátralevő részeinek hangkészletét, nem kizárt, hogy rögtön rossz következtetéseket vonnánk le. Az együtemes rövid előjáték hangkészlete tulajdonképp egy 4-hangos egészhangú skála is lehetne és az énekszólam önmagában eleinte egy F-alapú líd hangsorra (annak előbb 5. majd 6. fokáig bővülve) emlékeztet. Később viszont olyan hangok jönnek a képbe a 43. ütemig bezárólag (A-rész), amelyek az eddigi konklúziókkal (egészhangú skála, líd hangsor, stb.) sehogyan sincsenek összefüggésben, legalábbis első látásra. Ha azonban egész egyszerűen leltárt készítünk a hangkészletről, a kíséretet is beleértve, kiderül, hogy egy furcsa fenoménnel van dolgunk: egy dallamos moll skálával, mégpedig C-alapon, melyet a klasszikus zenében csak felfelé mozogva alkalmazunk. Kósa viszont kihasználja ennek a skálának azt a tulajdonságát, hogy ebben rejtve megtalálható egy az Esz-re épített egészhangú skála metszete, illetve szépen kivágható belőle az F-alapú líd hangsor első 5 hangja is, amely nem más, mint a dallam első megjelenésének hangkészlete. A dallam felfelé bővülése a D illetve Esz hangokkal csakis ebben a C-alapú dallamos mollban képzelhető el, természetesen a funkciós használat teljes kizárásával, melyben a hangnem előjegyzése ugyan 3b lenne,

de amely ilyenformán csak az Esz-t, mint módosított hangot tartalmazza. A kíséret többi – sokszor csak öthangos – motívumai, de mindenegyéb eleme is ebből a skálából vezethetők le, ennek a metszetei, beleértve a kíséret összes többi elemét, akkordokat, stb. is. Tulajdonképp ezért nincs 3b előjegyzés a műben, mivel az előforduló Esz hangokat a szerző jobbnak látta alkalmilag, mint módosított hangokat jelölni. Ebben a dalban is a már ismert szerepekkel találkozunk: az énekszólam deklamál, míg a zongora az egyes sorokat összeköti vagy kommentálja. A dallamíveket a mű folyamán a szerző végig mozaikszerűen használja. A középső (B) rész a „szerepvállalásé”, a wu-wei-é, annak a leírása. Nemcsak tonalitást vált a szerző ekkor (a C-alapú dallamos moll metszetei mellett a Desz-dúr jelenik meg, furcsa „ünnepi fényt” hozva ezzel a műbe, de szerepelnek itt még az Esz-nélküli C-dallamos mollból szintén kiválóan kimetszhető, látszólag „d-moll-szerű” szakaszok a 48-50., illetve az 55-57. ütemekben), hanem karakterváltás is történik: az Allegretto könnyedsége ellenére *forte Sostenuto*t kér a szerző. A zongoraszólam is kiszélesedik: a kíséreszólam a nagy Desz és a háromvonalas Asz távolságot öleli fel, mindkét kézben oktávfogással játszva a hangsorból származó akkordokat. Egyfajta visszatérésnek érezhető utolsó szakaszban (70. ütemtől a végéig) a megelőző részek hangsorai, hangkészletei, hasonló módon, a témák eddigi feldolgozásainak módján váltakoznak. A hangnemi dualizmus a mondanivaló két-dimenziósságát hivatott alátámasztani. A 103. ütemtől újra halljuk a darab elejét, mintha még egyszer egy visszatérést hallanánk. Az alaphangulat elmélyítése itt a valódi cél, ezért halljuk ezt a részt ennyiszor ismétlődve, mint egy keretet. A zongora utójátéka is a fő dallamot imitálja utoljára egy győzedelmes mixtúramenetben, *forte*. Az az érzésünk támad, hogy a szerző talán egyfajta pompávalelve akarja lezárni ezt az egyébiránt kétségektől duzzadó dalkölteményt. A legnagyobb meglepetés mégis a záró utolsó üres kvintes staccato D-akkordja, subito piano-ban. A mű nem hagy semmi megnyugtató érzést maga után. Valójában inkább ürességet a hangzó térben.



## 6. *A holddal vándorolva*

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

Az első sorozat befejező műve alapjául szolgáló vers pontosan elhelyezhető Po Csü-ji életében: 818-ban íródott. Ekkor ért véget a *Téli éj* című vers keletkezésekor tartó száműzetése, amely után visszahívták a fővárosba (819). Így részben életrajzi vonatkozása is van a műnek, de a vándorlás az ekkor már biztos alapokon nyugvó buddhista ismereteinek is fontos része volt.

Analízis:

6. táblázat, A holddal vándorolva			
Tonalitás:	Fisz-lá pentaton (anhemiton)		
Ütemmutató:	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$
Tempó, karakterjelzés:	Andante		
Tagolás:	előjáték	dal	utójáték
Ütem:	1–2.	3–36.	37–39.

A befejező dal az *Elválás a déli öbölnél* című tétellel egyező megoldással indul. A zongora együtemes játéka (a motívum a dal kíséretében is megtalálható) után az énekes következik a szövegnélküli dallammal, mely egyfajta improvizatív érzetet kelt. A dallam szövése folyamatos: háromszor használja fel változatlan formában és sorrendben a dallamíveket, ezzel belső tagolást is teremt a szerző: mintha három versszakkal íródott volna az eredeti vers. Ezek a „versszakok” egy-egy ütemnyi zongorajátékkal kapcsolódnak össze. A dal végén utójáték szerepel: itt úgy tűnik, mintha a zongora zárná a művet a dal elején található együtemes motívummal, ellenben az énekes még folytatja, és ő fejezi be a művet egy szintén együtemes vokálizzal. Az egyedül hangzó Cisz záróhang azonban nem zárást érzékeltet, hanem zeneileg nyitott kérdéssel engedi el a hallgatót.

#### 4.2. Kósa György: *Kínai dalok II.*

Keletkezési körülmények, általános jellemzők

Az első sorozat népszerűségének hatására Kósa György még 1954-ben folytatta Po Csü-ji verseinek megzenésítését. A folytatás baritonra készült és kilenc kisebb művet tartalmaz:

1. *Fehér peónia*
2. *A zuhatagnál*
3. *Elhagyott udvarhölgy*
4. *Lant*
5. *Részegen kószálok Ping-Csüanban*
6. *A nevezetes fűzfa*
7. *Öreg színésznő*
8. *Tavaszi és vénség*
9. *Búcsú a fűzfaágaktól*

A művek lemezfelvétele 1956-ban történt meg: Feleki Rezső énekelte, a zeneszerző zongorakíséretével. Nyomatott kottaként két évvel később jelent meg a Zeneműkiadó gondozásában.

A változatos témákat feldolgozó sorozatban szereplő darabok alapvető közös jellemzője a négysoros szerkezet. A Po Csü-ji elemző irodalomtörténeti munkák ezzel kapcsolatban kiemelik, hogy nem csupán a Tang-korszak egyik legjellegzetesebb irodalmi formájáról van szó, de ennek maga a kínai költő volt a legnagyobb mestere.<sup>51</sup> Ez a versforma a Tang-korszakban kialakult „új stílus” (hszin-ti) része. A korábbi, szabadabb stílusú („rég stílus”) irányzattal ellentétben kötött szótagszám és hangsúlyrendszer jellemezte (a sima-ping és a görbe-cö szótagok szabályos váltakozása a vers zeneiségét is meghatározta) és hangulatokat örökített meg.<sup>52</sup> Sorszám tekintetében a népszerű négysoros mellett jellemző volt a nyolc- és a

---

<sup>51</sup> Tőkei Ferenc - Miklós Pál: *A kínai irodalom rövid története*, Gondolat Kiadó, Bp., 1960. 114. o.

<sup>52</sup> Uo.

szabálytalan sorszámú vers is.<sup>53</sup> A szótagszámok viszont szigorúan kötöttek voltak: vagy öt, vagy hét szótagszámmal lehetett ilyen verset írni. A versek középkori előírásai ezzel együtt a zeneiséget is meghatározták, melyre nagy hangsúlyt fektettek.<sup>54</sup> A kötöttségek ellenére létrejött műalkotásokat miniatűrökként vagy inkább epigrammaként kell értelmezni, amelyek így a dalok világát és a Kósa György által írt teljes második sorozatot meghatározta. A Dalos Anna szerkesztésében megjelent összefoglaló munkában Szacsvai Katalin írása gyakorlatilag nem is elemzi ezeket a műveket, az előző sorozathoz képest sokkal alacsonyabb színvonalúnak tartja, különösen azért a meglepő lépésért, mert Kósa György az utolsó három vers megzenésítésénél az első három dal zenei anyagát ismétli meg fordított sorrendben.<sup>55</sup> Ezzel a megállapítással nem teljesen értek egyet. Egyrészt a versek alapjaiban meghatározzák a létrejött dalok terjedelmét, formáját, (ezt maga Kósa György is hangsúlyozta más verseknél is, a teljes dalkomponálására értelmezve<sup>56</sup>) ezért érthető a rövidségük; másrészt a szöveghez igazodva mind a dallamban és a zongorakíséretben találunk változtatásokat. A második sorozat harmóniakezelése pedig számos újdonságot is hoz az elsőhöz képest.

Tartalmi vonatkozásban azt is ki kell említeni, hogy az öt vagy hét szótagos négysoros versek lényegi mondanivalója mindig a vers utolsó sorában (vagy második felében) található meg, ezeken a pontokon a zeneszerző nemcsak a tonalitás változtatásával, hanem akár a szerkezet módosításával és a szöveg bővítésének lehetőségével is él. Ez utóbbival is megerősíti a vers mondanivalóját.

---

<sup>53</sup> Uo. 90. o.

<sup>54</sup> Csibra Zsuzsanna: *Klasszikus kínai költészet*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, 2018., [https://mersz.hu/dokumentum/m382kkk\\_4/](https://mersz.hu/dokumentum/m382kkk_4/) Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

<sup>55</sup> Szacsvai Katalin: *Dalok, dalcikusok*, in: Berlász Melinda (szerk): Kósa György, Akkord Kia dó, Bp. 2003., 77. o.

<sup>56</sup> Uo.122. o.

## 1. Fehér peónia

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

A dal alapjául szolgáló vers pontos keletkezési idejét nem ismerjük, viszont a mű tartalma pontosan leírja születésének körülményeit, amely alapján elhelyezhetjük Po Csü-ji pályaképében. A versben a peóniához hasonlítja magát a költő. Az „udvaroncnak nevezi” fél sor meghatározza Po Csü-ji életpályájának ezt a szakaszát: a vers a császári udvarban töltött időszakában keletkezett, földrajzilag Changan városhoz köthető. Po Csü-ji 807 és 814 között teljesített elsőként hivatali szolgálatot Kína uralkodója mellett. Az eredetileg négysoros vers az új stílushoz köthető, ebben a szellemben elsőként 810-től kezdve írt a költő műveket.

A peónia, magyarul bazsarózsa a Tang-dinasztia idején került be Kína növénykultúrájába. Népszerű növényé vált, a császárok is rajongtak érte. Alapvetően a jólét, a bőség, és vers értelmezése szempontjából a megbecsülés jelképe. A versben Po Csü-ji a fehér bazsarózshoz hasonlítja magát. A virágot (részben a halál szimbóluma miatt) fagyoskának nevezik, holott sokkal szebb, mint a nevéből feltételezhető. Ugyanígy a költőt is elősorban csak egy „udvaroncnak” tartják, pedig munkássága, tehetsége jóval több volt annál. A négysoros irodalmi alkotás még egy szójátékot is tartalmaz: a Po szó eleve fehéret jelent.

Analízis:

7. táblázat, Fehér peónia					
Énekszólám tonalitás:	H-lá pentaton	H-lá pentaton	E-szó pentaton	H-lá pentaton	H-lá pentaton
Ütemmutató:	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$
Tempó, karakterjelzés:	Triste				
Tagolás:	A	A	B	A <sub>v</sub> +C	A <sub>v</sub>
Ütem:	1–4.	5–8.	9–12.	13–16. (18.)	19–24.

A rövid dal formailag – bár ütemekben lett lekottázva – kísértetiesen hasonlít egy barokk recitativóra. A zongora szerepe hasonlatos a barokk billentyűs continuo hangszerének szerepéhez, dallami anyagot nem, ellenben kiírt arpeggio-akkordokat játszik, bevezetvén az énekszólam háromütemes blokkjait, miután kitartva marad a kottában csak kötővonalakkal jelzett módon a blokk végéig. A szerző ezzel a speciális kottázással (tehát az akkordok újra kiírásának mellőzésével a következő ütemekben) jelezte az ún. sustaining- (prolongációs-) pedállal való hangmeghosszabbítást. A dalt öt részre lehet tagolni, melyekből az első három egyforma hosszúságú, négyütemes, a negyedik 4,5 ütemnyi, míg az ötödik utolsó 7,5 ütemet foglal el. A blokkok struktúrája igen hasonló: az együtemnyi arpeggio-akkord (semmilyen tonalitásba nem illeszthető heptachordok) és a három ütemnyi pentaton énekanyag tartozik egybe. Külön figyelmet érdemel, hogy a szomorúság megformálásához a szerző minden egyes újabb akkordnál a basszust egy nem definiálható skála mentén egyre lejjebbről kezdi és az 5. blokktól kezdve a hangzatok már csak 3-szólamúak és az énekszólam befejezése után unisono egyszólamúsáig zsugorodnak a két utolsó (pp) staccato oktávban, elérvén a darab legmélyebb hangját, a kontra Fiszt. Míg az énekszólam hangjai jól definiálhatóan két – közös hangokat bőven tartalmazó – pentaton hangsorból merítenek, addig a zongorakíséret – közös hangokat tökéletesen mellőző – heptachordjai egy teljesen más, idegen hangokból táplálkozó akusztikai teret hoznak létre, veszik körül az énekszólamot. Ez az akusztikai játék is a tehetségével magára maradó költő frusztráltságát hivatott kifejezni (a „tehetség” a meg-nem-értés tengerében).

A mű harmadik sora fordulatként, vagy csúcspontként is értelmezhető. Ebben a költő saját személyét azonosítja a virággal. Kósa ezt a csúcspontot az énekszólam legmagasabb hangjával, az egyvonalas E („Po”) és a teljes név (Po Csü Ji) a műben csak itt előforduló három félkottával fejezi ki. Ez a csúcspont nem hirtelen váltás, a zongorakíséret akkord-bontása az előző két sor folyamán a jobbkézre bízott hangok tekintetében itt a harmadik akkordnál csak a bontás sorrendjében tér el az előzőekétől és egyidőben az énekszólam belépésével unisono Cisz-t játszik (10. ütem).

A darab befejező része bővül az irodalmi műhöz képest. Szerepe a mondanivaló megerősítése: aki nem ismeri Po Csü-jit, az csak udvaroncot lát benne. A zongorakíséret basszusa a D-től fokozatosan kromatikusan éri el a tonalitás alapját

képező H-t. A megelőző C hang felett egy C-F-A kvartszextakkord szól, mely a végén a H-oktáv-unisono-ra oldódik (kvint nélkül), létrehozván ezzel a szomorúság egyik jellegzetes akusztikai kifejezőeszközét, a „Fa-Mi” lépést. A darab utolsó hangja, a lefelé lépő pp staccato Fisz a befejezetlenség érzetét kelti.

## 2. A zuhatagnál

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

Az irodalmi mű eredeti címe „*A Jiaj kolostornál*”,<sup>57</sup> amelynek ismeretével már elhelyezhető a mű a szerző életpályáján. Po Csü-ji első száműzetése idején mélyült el a zen-buddhizmusban, amelynek a kiemelt természetszeretete több volt, mint a pusztá megfigyelés. A természetben és jelenségeiben a szemlélődéssel, meditációval az ősi harmóniát élik meg a vallási irányzat követői. Ebben a műben a Jüan kolostornál található vízesésnél a madarak dalolása és a zuhatag csobogása érinti meg az embert. A vers témája Kósa György *Kínai dalok* első sorozatának a *Keresem a tavaszt* című darabjával egyező életrészét örökíti meg.

Analízis:

8. táblázat, A zuhatagnál				
Tonalitás:	A-szó és H-lá pentaton (anhemiton)	A-szó és H-lá pentaton (anhemiton)	Fisz-fríg és A-mixolíd egyesített	A-szó és H-lá pentaton (anhemiton)
Ütemmutató:	$\frac{3}{4}$			
Tempó, karakterjelzés:	Allegretto			
Tagolás:	előjáték/bevezetés	A	(B)	A <sub>v</sub>
Ütem:	1–2.	3–15.	(8–15.)	16–(22) 24.

<sup>57</sup> *Po Csü-ji versei*, fordította: Weöres Sándor, Nyersfordítás és a jegyzeteket írta: Csongor Barnabás, Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 1952. 126. o.

A dalt két ütemnyi, a zuhatagot imitáló, és az alaptonalitás hangjaiból álló figurált előjáték vezeti be, amely az énekszólam belépése alatt is tovább ismétlődik. A következő hat ütemnyi (két tripódikus ív) egység tonalitásváltozást nem tartalmaz, tartalmilag a szituációt írja le: a szerző a zuhatagnál sétál, kövekkel játszva és virágot szedve.

A zen buddhizmus lényegét kifejező két sornál (8–15. ütem) a hangközöket folyamatosan tágítva, a g és cisz hangokkal a pentaton hangsorok diatonikussá válnak: egy a Fisz-ről induló fríg, illetve az A-ról induló mixolíd hangsor szuperpozíciója, amely ilyenformán az átfedéseivel kiadja magát a D-dúr hangsort is, bár funkció működéséről szó sincs, csakis hangsorokról, melyekből a kíséret felépül.

A rész végére a hangulat fokozására, és a madarak énekének a megfestésére a szerző a *Keresem a tavaszt*-ből már ismert ritmusváltást használ: a triolákat tizenhatod menetekre változtatta a szerző az utolsó sorban és a kíséret ezzel egyidejűleg a hiányos A-mixolíd hangsor metszeteként használt tetratonná vált. A vers első elhangzása szerinti végpontnál E-hangon, az A-mixolíd sor és ezzel együtt a kezdeti A-szó pentaton „dominánsán” zár, amely megelőlegezi a folytatást is.

A dal ezt követő részének a mondanivaló megerősítése a célja, és az előző dalhoz hasonlóan a kulcsgondolat megismétlésével egészíti ki a szerző az eredetileg négy soros verset, további három háromütemes ívvel (szövegileg két és fél sorral), melyben a vers utolsó két sorát használja fel szövegileg. A megismételt második szakaszban a kíséret és a dallam is hangról-hangra ugyanaz. Az egyetlen különbség a záróhang lesz, mely ezúttal az A, vagyis a kiinduló A-szó pentaton alaphangja, egyfajta „ál-tonikai” élményt nyújtva. A hosszan kitartott oktávfogásos záróhang fölött éneklő az énekes a zeneszerző által írt fél sort („betölt mindent!”). A két szó külön-külön egy-egy ereszkedő kvart hangköz (D-A és E-H) éneklésével hangzik el, melyek az alaptonalitás hangkészletébe illeszkednek. A prolongált A fölött utoljára énekelt H-hang súrlódása dramaturgiai mestermű: feladata, hogy a művet megnyugtatóan zárja.

A természetleírás, vagyis a jelenségek (zuhatag hangja, madarak össze-vissza éneke) egymásba vegyülésének és a meditáló, kontempláló ember magányának egy különösen figyelemreméltó eszköze a műben megjelenő polimetria, vagyis hogy a dal sorai, önmagukban tekintve, a darabon végig 4/4-es ritmusképletekben jelennek meg, miközben a kíséret túlnyomórészt 3/4-ben menetel. Az egyetlen kivétel a madarak

énekét szimbolizáló tizenhatodok, melyek 2/4-es egységekben vonulnak a 3/4-es ütemekben és az ének illeszkedő soraival metrikai keresztállásban vannak.

### 3. *Elhagyott udvarhölgy*

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

A harmadik dal alapjául szolgáló vers eredeti címe: *Vers a hátulsó palotáról*.<sup>58</sup> A keletkezési dátum nélküli vers tartalmát, a leírt képet ismét a címből ismerjük meg. A császári udvar életébe nyújt betekintést a mű, Po Csü-ji udvarnoki időszakában keletkezett. A görög kultúrához hasonlóan a műveltebb társaságot az udvarhölgyek nyújtották a császárnak. Ezek a nők külön lakrészben, az úgynevezett hátsó palotában éltek, fizetségük a selyem volt. Nagy részüket azonban a császár sohasem látta, így életüket alapvetően a magány jellemezte. Ezt az érzésvilágot jeleníti meg a vers és így a dal is.

Analízis:

9. táblázat, Elhagyott udvarhölgy				
Tonalitás:	D-dúr hexachord (infradiatónia) és C-líd, Esz-pien hanggal			
Ütemmutató:	$\frac{3}{4}$ (kíséret)	$\frac{5}{4}$ (dallam)		
Tempó, karakterjelzés:	Andante			
Tagolás:	A	B	A <sub>v</sub>	B <sub>v</sub> (strófikus szerkezet)
Ütem:	1–4.	5–9.	10–13.	14–18.

Az első két sor dallama a következő két sorban megismétlődik, így strófikus szerkezetet alakított ki a zeneszerző. A sorokat felezi a kíséret, így a megszakításokkal a mű időbeli kerete is megnőtt. Az egyes strófák végén a dallam  $\frac{5}{4}$ -es lüktetésben marad, ez is a formai tagolást segíti. Az első sor dallamához képest a második sor egy kvarttal lejjebb indul. Szintén kvarttlépés jellemzi az első és a negyedik sor fél- és egész sorait. A kvarttlépés egyrészt a kínai zene jellemzője (hasonló lépések használatát az

<sup>58</sup> Uo. 122. o.



előző dalban is láttuk), illetve a teljes dalban is fontos szerepet tölt be. Kósa az első sorozat *Téli éj* című dalában is alkalmazza a kvart hangközt, kvarthangzatokat, amelyekhez képest a szeptimhangköz oldásként lesz hallható. Ezt a hangközt és így az oldást a zongoraszólam játssza a mű végén.

A kíséret a dalhoz igazodva szintén változatlanul megismétlődik, igaz, az ismétlésnél bővítéseket is találunk. Az alap D-dúr-hexachord hangkészlethez legelőször egy Esz-pien hangtársul, mellyel tulajdonképpa kompozíció indul. A pienhangos indítás, a „kitaszított hang” ilyenformán azonnal kifejezi a kitaszítottságot, mely a vers alaptémája, de ezt még a mű elején nem tudjuk, csak a hexachord-hangsor megjelenésekor válik utólag „idegenné”. A B-résztől (5. ütem) a D-dúr-hexachord egy C-líd hangsorral vegyül, amely csupán egyetlen hang-bővülést, a C hang megjelenését jelenti a D-dúr-hexachordhoz képest. A C-hang szuperponálódása a hexachordba tulajdonképpen előállítja a teljes C-líd skálát, melyhez ezután csak a 10. és a 12. ütemben társul emlékeztetőül az Esz-pien-hang. Valójában a darab általános tonálisát illetően úgy is fogalmazhatnánk, hogy C-líd, Esz-pien-hanggal. A zongoraszólamnak a korábbi dalokból is jól ismert összekötő szerepe van: a tartott hangok fölött jelenik meg az énekszólam. A második strófában a változatlan dallamhoz az eredeti kíséret oktávkettőzéssel jelenik meg: ez a mondanivalót hangsúlyozza (az udvarhölgyek magányossága). A mű egy kvarthangzat után Kósa Györgyre jellemzően egy szeptimhangközzel zárul és gyakorlatilag nyitva hagyja a művet.

#### **4. Lant**

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

A keletkezés nélküli irodalmi mű megértéséhez Po Csü-ji egyik életrajzírója, Kwei Chen<sup>59</sup> ad támpontokat. A kutató szerint a vers a száműzetés idejéből származik. Po Csü-ji életének ekkori kedvenc dolgai a könyvek, a bor, a lant és a versek voltak. A

---

<sup>59</sup> Kwei Chen, "Po Chu-i: *People's Poet*," in *China Reconstructs*, Vol. 4, July/August, 1953, pp. 31-5. <https://www.enotes.com/topics/po-chu/critical-essays/criticism> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

kínai költő ebben az időszakban olyan rendkívüli ütemben alkotott, hogy nem tudta letenni íróeszközét.

Jellemző volt (különösen az esős évszakban), hogy bort melegített és ivott az írás előtt.<sup>60</sup> A mű címadó hangszere, a lant szintén fontos szereplője volt ennek az időszaknak, és a kínai irodalom egyik „társa”, állandó kísérője volt, valamint része a meditációnak és megvilágosodás egyik eszköze. Ez utóbbi teljes megélése Po Csü-ji életében a száműzetés idejére helyezhető. A vers gyakorlatilag egy szinesztézia: a versírást és lant hangját mossa össze a költő, amely a száműzetés idején jellemző folyamatos írást mutatja be.

Analízis:

10. táblázat, Lant	
Tonalitás:	C-re épülő hiányos egészhangú skála, kiegészítve a H pien-hanggal
Ütemmutató:	$\frac{6}{8}$
Tempó, karakterjelzés:	Melancolico

Hasonlóan a korábbi dalok többségéhez, ebben is a faktúra (a hangszerkíséret és a verssorok) a barokk recitativo seccók mintáját követik: együtemes, néhány hangos, pontosabban a legminimálisabb létező 3-hangos akkord-arpeggio, utána a vers egy sora, tartott akkorddal, stb.). A pengetős húros hangszert imitáló, első hallásra a distanciaelvű triton akkordfelbontás hangjait prolongációs pedál segítségével tartja a zongorakísérő, amely fölött megszólalnak a kétütemes dallamok. A sorozat első és harmadik dalához hasonlóan a kíséret és dallamsor együttesen alkotják a verssorok tagolási egységeit. A mű dramaturgiájának egyik kiemelkedő pontja – hasonlóan az előző dalhoz (*Elhagyott udvarhölgy*) – az ének H-pien-hangon való kezdése, az ütem hangsúlyán. A dallamtöredékek látszólag egy fura 4-hangos tetraton distancia-skálát használnak, mely a dal előrehaladtával lefelé és felfelé is bővül. A zongorakíséret is csak ebből a 4 hangból válogat, mindig csak hármat, imitálva a lant néhány húrjának látszólag céltalan pengetését. A hangsor bővülésével (C és D) válik világossá, hogy a

---

<sup>60</sup> Uo.

dallamok alapvetően egy kihagyásos egészhangú skálát reprezentálnak és ebben a kontextusban válik egyértelművé a H-pien-hang „számkivetettsége”, mely tökéletesen jelképezi a költő lelki világát. A dráma másik kiemelkedő pontja a vers utolsó sora. A sort a kettőspont után egy a H-pien-hangot újból exponáló zongora közjáték indítja, és ezután fejezi be a verset az énekes, kétszer megismételvén a kulcs-mondanivalót („magától szólal, ... magától szólal”) előbb a tetraton imitáció hangjain, majd másodjára már zongora-közjáték nélkül, monoton recitáló módon a hangsor legmélyebb hangján, a C-n. A kínai négysoros versek kulcs gondolatát általában az utolsó sorban írták le a költők. Ezt a pontot Kósa György is megragadta. A dalnak ezen a ponton akár vége is lehetne. Elhangzott a kulcs gondolat. Ez a szöveg azonban arról szólt, hogy a „lant magától szólal”. Kósa – Bach néhány hasonló zenei megoldásához hasonlóan – a „magától szólal” „gól helyzetét” nem hagyta ki. A befejezést a zongorára bízta, mely ilyenformán végül két hangot játszik: a bevezetés 3-hangos arpeggio-jának első két hangját imitálva, az E-t és a Fis-t, egymásra szuperponálva, *calando* előadási utasítással, újfent a befejezetlenség érzetét közvetítve.

## 5. Részegen kószálok Ping-Csüanban

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

Kwei Chen idézett munkája<sup>61</sup> segítségével helyezhető el ez a mű a költő életpályáján. A 803-823 között írt versek Po Csü-ji kormányzati szolgálati idejét fedik le a hivatali pályafutásában, és emellett az „Új stílus” jegyében írt, elsősorban négysoros verseket. A versek egyik csoportja didaktikus, míg másik részüket a személyes örömök verseinek nevezik. A bor Po életében elsőként a száműzetés időszakában jelent meg, saját megfogalmazása szerint serkentőnek tekintette, amely gyengítette a kínos világ „kötelékeit”. Feljegyezték róla azt is, hogy nem volt nagy ivó: már 3-4 csésze ital is érezte a hatását.<sup>62</sup> A vers egy ilyen pillanatot örökít meg. A száműzetés idejére (814-820) utalnak a versben a földrajzi helyszínen túl a „magam vagyok” és „fővárosiak közül itt ragadtam egyedül” sorok.

---

<sup>61</sup> Uo.

<sup>62</sup> Uo.

Analízis:

11. táblázat, Részegen kószálok Ping-Csüanban	
Tonalitás:	C-ré, G-lá, valamint C-szó (D-ré) pentaton (anhemiton)
Ütemmutató:	$\frac{8}{4}$
Tempó, karakterjelzés:	Allegro

A dallam szövése három tengelyhang köré épül. Az első két ütem a D, a harmadik ütem a C, a negyedik ütem az F körül szerveződik. Ezután a zeneszerző megismétli ezt a folyamatot és a darab befejezésénél az A lesz a tengelyhang. Mindhárom, illetve négy tengelyhang a táblázat szerinti, rokon-pentaton hangsorok közös hangjai, biztosítván ezzel is a rövid dal teljességének a szerves egységét, tömörségét.

A zongora és az énekes egyszerre indul, majd ötletes dramaturgiával érzékelteti a részeg embert: a két szólam mozgása nem egyszerre történik (a közös kezdés után szétcsúsznak egymástól), ugyanúgy, ahogyan az ívek zárása sem esik egybe. A dallamok formálása is figyelemre méltó: az ittasodás előrehaladtával az elején még csak nagyszekund távolságra mozgó, nyújtott ritmusokban való „dülöngélés” később szinkópált, lefelé ugráló, ismételtetett kvart motívumokká válik, mely ilyenformán, mondhatnánk, a csuklást eleveníti meg. A négysoros vers ebben az esetben is egy záró sorral bővül. Az eredeti „kedvemre van a dolog” helyett Kósa György a „kedvemre van, kedvemre van, kedvemre van a dolog. Á!” sort illesztette be a műbe, amely az elakadó szavú, ugyanazt ismételtető jókedvű ittast eleveníti meg.

## 6. A nevezetes fűzfa

Keletkezés, irodalmi vonatkozások:

A vers keletkezését nemcsak a költő rögzítette a vershez (822), hanem értelmezése is megismerhetővé vált. A hagyományos kínai kronológia ciklusai alapvetően az uralkodó császár személyéhez köthetőek. A mű Csang-csing császár uralkodásának második évében íródott. Eredeti címe: *Öreg fűzfa a Csin-cseng*

*toronytól Nyugatra*.<sup>63</sup> Ez a vers is az új stílus jegyeinek megfelelően született, témája a zen buddhizmushoz köthető: csendes öröm a természet látásában. A fűzfa a kínai szimbolikában a tavasz jelképe is. A versben/dalban leírt fűzfa már több mint 100 éves, többet élt, mint egy emberöltő (A kínai hagyomány 100 évben szab határt az emberi életnek.); így az örök élet szimbóluma is lehet.

Analízis:

12. táblázat, A nevezetes fűzfa	
Tonalitás:	E-lokriszi metszet és D-dór metszet
Ütemmutató:	$\frac{3}{2}$
Tempó, karakterjelzés:	Grave
Tagolás:	strófikus szerkezet

A négysoros verset a zeneszerző két strófára bontotta, és a zenei folyamatot koronával is megállítja. A dallam hangkészlete E-alapú hiányos (C nélküli) lokriszi hangsor, nevezhetjük lokriszi metszetnek, főként a zongorakíséret basszusaként megszólaló E, mint akusztikai bázis miatt, de amely hangsornak az utolsó hangja (D) a második részben basszussá és a B-hang H-vá válásával egy D-dór hangsorrá, pontosabban metszetévé válik. Az első rész ütemei végén harangként hangsúlyosan (*sf*) megszólaló basszus E-hangok első hallásra újfent egyfajta pien-hangélményt nyújtanak, de valójában nem azok. A két-félhangos lokriszi hangsor fájdalmas és félelmetes akusztikai jelenségei ezek. Figyelemre méltó az énekszólám hangterjedelme és mozgáster: Az F-G-A hangokon mozog, mely a lokriszi metszet (E-F-G-A-B) geometriai közepe és a dallam ebben is a központi G körül forog. A moduláció (lokriszi hangsorból dór hangsor) egyfajta zenei megkönnyebbülési élmény, a korhadás, mint elmúlás, mint az örökkévalóságba történő betagozódás, zenei képe.

<sup>63</sup> *Po Csü-ji versei*, fordította: Weöres Sándor, Nyersfordítás és a jegyzeteket írta: Csongor Barnabás, Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 1952. 122. o.

### *A sorozat három utolsó dala*

A második sorozat három utolsó dala tekintetében zeneileg meglepő fogást alkalmaz a zeneszerző. Az első három dal zeneiségét használja fel ismét, de fordított sorrendben. Az *Öreg színésznő* tételhez (7.) az *Elhagyott udvarhölgy* (3.), a *Tavaszi és vénséghez* (8.) a *Zuhatagnál* (2.) és a *Búcsú a fűzfaágaktól* (9.) pedig a *Fehér peónia* (1.) dallamát és kíséretét használja fel. Az *Öreg színésznő* versének eredeti címe *A körtefakert tanítványa*,<sup>64</sup>. Hszüan Cung császár uralkodása alatt (712-756, tehát Po Csü-ji kora előtt) szervezték meg az udvarban a „Körte-fa kertet”, amely az első kínai színészkola volt. Tagjai muzsikálni, énekelni és táncolni tanultak és helyet kaptak a császári adminisztrációban „Udvari Szórakoztatási Hivatal” néven. Előadásairól ugyan nem maradt fenn részletes beszámoló, de az intézmény nevéől évszázadokon keresztül "körtefakert-bélieknek" nevezték a színészeket. A társulat jellemzően a császár személyes örömeire játszott. Az opera szakembereit a mai napig a "Körtefakert tanítványai" néven emlegetik. A dalsorozat két versében a közös pont a felszíni női szereplő mellett, a magány és mellőzöttség érzése mindkettőjük életében, így a dallam és a kíséret újbóli használata indokolt lehet. Az *Öreg színésznő* tételben a zongorakíséret szólamait bővítette ki a szerző ritmikai variációkkal.

A *Tavaszi és vénség* dalról már csak a téma miatt is külön szót kell ejteni. Az öregedés, elmúlás Po Csü-ji már pályája kezdetén foglalkoztatta. 802-ben, 30 évesen már öszülni kezdett, külön versben is megemlékezett erről. A halálnak, elmúlásnak alapvetően tudatában volt, az élet és a transzcendenciális boldogság részének tekintette. Az elmúlás (öregség) és fiatalság (tavasz) együtt van jelen a versben, az életigenléssel együtt. Az eredeti verssorokhoz kiegészítést írt („én is, én is”), így teljesen felhasználhatta a második dal zeneiségét, amelyben viszont a szöveghez igazodó ritmikai változtatásokat találunk. A kíséretben is változtatott. A szövegben rejlő ellentétpárhoz (tavasz, fiatalság és öregség, elmúlás) igazította a zongoraszólamot. Az első két sor figurációit érintetlenül hagyta, ezek jól kifejezik a fiatalság szárnyalását. Amikor a szöveganyag az öregség témájába vált, akkor viszont a második dal

---

<sup>64</sup> *Po Csü-ji versei*, fordította: Weöres Sándor, Nyersfordítás és a jegyzeteket írta: Csongor Barnabás, Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 1952. 123. o.

figurációit összevonja és ritmikailag is egyszerűsíti, a mű komorabbá válik. A hangzabontásokhoz ezután fokozatosan tér vissza (13-14. ütem).

A sorozat befejező darabjának témája az előző folytatása. A *Búcsú a fűzfaágaktól* című vers Po Csü-ji időskori alkotásai közé tartozik. Az irodalom 839-re helyezi a keletkezését, ebben az évben szélütés is érte a költőt. Már 832-ben visszavonult a nyilvános élettől és versei rendezésével volt elfoglalva, de emellett folyamatosan szembesülnie kellett saját maga elmúlásával is. Két évvel a szélütés előtt a fogai elvesztéséről írt verset. A befejező dalban az elköszönés fogalmazódik meg. A kettős törzsű lenge fűz a szerző két női ismerősét személyesíti meg: Fan Szut és Hsziao Mant. Az egyikőjük az énekéről, a másik a táncáról volt híres, és mindketten jó barátságban voltak Po Csü-ji-vel. Tőlük és a fiatalságtól köszön el a költő, aki magát „részezes öregúr”-nak nevezi. A dallamban ismét a szöveghez igazodó ritmikai változtatásokat találunk (negyed-triolák és augmentált befejező H-hangok). Ezen felül a szöveganyagból itt is kiegészíti a verset.

## 5. Zenei kifejezőeszközök a két dalsorozatban

### 5.1. Szöveg, prozódia, deklamáció

A két dalsorozat alapjául szolgáló versek tartalmi szempontból változatos képet mutatnak, de az alkotásokat mélyen átszövő transzcendens világ és a kínai költő életrajzi eseményei alapvetően egységessé teszik a ciklusokat önmagukban és együttesen is, a tartalmi sokszínűség ezek miatt is marad egységes. A témák között megtaláljuk a hagyományos költői témákat: természetpoézis (*Keresem a tavaszt, A zuhatagnál*), öregség-elmúlás (*Téli éj, Elhagyott udvarhölgy, Öreg színésznő, Tavasz és vénség, Búcsú a fűzfaágaktól*), szerelem (*Örökké egymásra gondolunk*), ars poetica (*Fehér peónia*), társadalmi szerepvállalás (*Görcs-fa*). A témák, mondanivalók nem önállóan jelennek meg. Az *Örökké egymásra gondolunk* című dalt nemcsak egy szerelmi műként kell értelmezni, hanem figyelembe kell venni a kínai világképet is, amelyben az élet célja az Ég elérése. Az első sorozatban található *Téli éj, Elválás a*

déli öbölnél eredeti verseit Po Csü-ji életeseményei is ihlették. Saját életeseményt megjelenítő zsánerkép a *Részezen kószálok Ping-Csüanban* (II/5).

Kósa György két sorozatában a vers és a dallam viszonyát vizsgálva megállapítható, hogy nem csak egyszerű megzenésítésekről van szó. Az eredeti szöveg használata csak az *Örökké egymásra gondolunk* (I/1.), az *Elhagyott udvarhölgy* (II/3.), *A nevezetes fűzfa* (II/6.) és az *Öreg színésznő* (II/7.) című dalokat jellemzi. A két dalsorozat további műveiben a szabad szöveghasználat is megjelenik, de sohasem önkényesen, hanem a darabban meghatározott funkcióval.<sup>65</sup>

A bővítések történhettek az eredeti szöveganyag felhasználásával. Feladatuk a mondanivaló megerősítése vagy a hangulat fokozása. Erre példát a második sorozatban találunk: a *Fehér peónia*, *A zuhatagnál*, a *Lant*, a *Részezen kószálok Ping-Csüanban* és a *Búcsú a fűzfaágaktól* című dalokban a négysoros versek utolsó sorait vagy részleteit ismétli meg a szerző nyomatékosítás céljából.

Az első sorozat *Keresem a tavaszt* című művében a strófák utolsó szavát ismétli az énekes, ennek inkább már hangulatfokozó hatása van. Ezt erősíti meg az ismétlések után a strófát lezáró szöveg nélküli vokaliz használata is. További példák ebben a sorozatban az *Elválás a déli öbölnél* és *A Holddal vándorolva* című dalokban találhatók. Szöveg nélküli kiegészítés egyedi példája még, szintén az első sorozatból, a *Téli éj* figurált „m” zöngé éneklése, melynek feladata a hangulatkeltésen túl az azt előző mondanivalón való elmélkedés lehetőségének megadása.

A vers szövegrészletének elhagyásával csak egy esetben találkozunk a két sorozatban. Az első sorozat *Keresem a tavaszt* című dalának alapjául szolgáló vers utolsó versszakát hagyta el a zeneszerző. Ez tartalmi szempontból nem változtat a vers/dal mondanivalóján: a zen-buddhizmus természet szeretetését alapvetően az első két versszak fogalmazza meg. Az elhagyott strófa a költő ezzel kapcsolatos személyes érzelmeit: az öregedés melletti életigenlését írja le, amely ebben a kultúrkörben természetes gondolat. Az elhagyásnak azonban formai okai is lehetnek. Az első két versszak még öt szótagszámú (magyar fordításban 10), míg az elhagyott rész eltérő, hét szótagszámú (magyar fordításban 14), ezeket a részeket az európai zenei formálás konvenciói szerint nem lehet hagyományos keretek közé szorítani.

---

<sup>65</sup> Lásd 25. lábjegyzet



Kósa György szövegkezelésében megjelenik még az első sorozatban a strófaképzés is: hosszabb terjedelmű szövegeket, a tartalmat is jól kifejező versszakokra bontja fel. Az *Örökké egymásra gondolunk* című dalban (I/1.) az öt négysoros folyamatos szöveget végül négy versszakra bontja fel, ahol az utolsó strófa nyolc sornyi anyagot ölel fel, és így hoz létre zeneileg egy négysoros népdalformát (AABA<sub>v</sub>). Az első sorozat másik hosszabb terjedelmű művében, a *Görcs-fában* ugyanilyen módszerrel szabályos dalforma szerint (ABA) alakítja át a szöveg tagolását, nem sértve ezzel annak mondanivalóját.<sup>66</sup>

## 5.2. *Forma*

Kósa György két sorozata a klasszikus és népzenei formák határait nem lépi át ebben a két sorozatban. A dalok leggyakoribb formája a hagyományos dalforma (ABA), a visszatérésnél esetenként variált dallamot használ. Az első sorozatban megjelenik még a klasszikus népdalforma (AABA<sub>v</sub>) is az első dalban.

A formát nem a szerzői szándék, hanem a komponált dal alapjául szolgáló irodalmi művek határozták meg. Az első sorozatban az *Örökké egymásra gondolunk*, a *Téli éj* és a *Görcs-fa* dalok nemcsak terjedelmesebbek, hanem a tartalomhoz igazodva formailag is összetettebbek. A második sorozat teljes egészében csak négysoros versekre épül, így alapvetően ezek elsődleges feldolgozási formája a strófa volt. Mellette két műben ismét jellemző a dalforma (II/2,8) és másik két műben a népdalforma is (II/1,9).

## 5.3. *Dallam, énekszólam*

A Kínai dalok két sorozata Kósa György dalkompozíciós oeuvre-je egyik legismertebb, legtöbbet előadott opusza.<sup>67</sup> Dallamai a kínai zenének megfelelően javarészt (anhemiton) pentaton dallamok, amelyeket modális rendszerben valósít meg, akár infradiaton viszonyok között is, a hangsorból kivágott metszeteket alkalmazva

---

<sup>66</sup> Uo.

<sup>67</sup> Kósa Gábor, Kósa György fiának személyes közlése szerint.

(például II/6,9). Kósa korai zeneszerzői időszakára jellemző az egyszerű, tömör és hajlékony dallamvilág használata és klasszikus zenei fordulatok kerülése.<sup>68</sup> A magyar népzeneből is ismert kvintváltás kínai zenéhez igazított szerzői változata a kvartváltás. Mindkét sorozatban előfordul, az 1. kottapélda a második sorozat 7. (3.) művéből származik.

Andante

Fe - hér fe - je köny - nyet ont; „Ó -

n kör - te - fa - li - get.” Gyöngy - har - mat - ként hullt a kegy...

Öt - ven é - ve is le - het...

1. kottapélda Kósa Gy.: *Öreg színésznő* 1–7. ütem

A klasszikus stílusra jellemző domináns - tonika oldás helyett jellemzően a kvart és szekundmozgásokhoz képest a terc és a szeptimlépés jeleníti meg ugyanezt a tartalmat. Erre példák a *Téli éj*, illetve a második sorozat harmadik és hatodik dalának fordulatai. Az alapharmóniára való teljes visszatérés elmaradásával több esetben találkozunk (I/6, II/1, 2, 8, 9). Összhatásában a dalok az egyszerű befejezetlenségen túl jól illeszkednek a kínai gondolkodásmód életszemléletéhez: időszemléletük mitikus, nincsenek konkrét kezdő és végpontjai az eseményeknek. Úgy is felfoghatók, mintha nagyon régen kezdődtek volna és a jelenben is folytatódnak vég nélkül.

Kósa az 1928-ig tartó második dalszerzői időszakának újdonsága a nagy ambitusú dallamok használata, mely a két kínai dalsorozatra is jellemző: n9 (II/5), n11 (I/1-2, II/1), n13-val (II/2) is találkozunk. A 2. kottapélda az első sorozatból származik. A mű legdrámaibb szakasza azonban nemcsak nagy ambitusú (n10), hanem szélesívű is egyben. A zeneszerző szünetekkel tagolva egyetlen zenei ívbe foglalja a költemény kulcsgondolatát.

<sup>68</sup> Szacsvai K.: in: 53. o.

ér - zést fe - led - ni mért nem ta - nul - tam, hogy nagy ma - gá - nyom  
 nyu - godt le - hes - sen m

2. kottapélda Kósa Gy.: *Téli éj* 24–31. ütem

Kósa György 1943-tól induló dalszerzői korszakának két fő jellegzetességét is megtaláljuk a *Kínai dalok* sorozatokban, az egyik a deklamáló dallam. Az alábbi kottapélda érdekessége, hogy szerkezete alapján akár egy magyar, sirató jellegű népdalnak is megfeleltethető (3. kottapélda).

Fé - lig kor-hadtönk, szél-nek ve-tett lomb, ló - ról le-száll az u-tas, hogy néz - ze,  
 Kaj-juan ko-rá - ból, agg fűz-fabó-long; Ta-vasz van Csang-Csing má - so-dik é - ve.

3. kottapélda Kósa Gy.: *A nevezetes fűzfa*

A másik jellegzetesség a mozaikszerű dallamszerkesztés használata. Ennek fő ismérve a zárt, különálló hangképletekből álló egységekből való építkezés. A kis egységeket a szerző pontosan kétszer egymás után azonos sorrendben megismétli (*Téli éj*), vagy pedig permutálja (*Görcs-fa*).

A dallamok fő jellemzője, hogy alapvetően a tartalomhoz kapcsolódnak. A hagyományos zenei gesztusnyelvhez igazodva az emelkedő dallamívek az optimistább, míg az ereszkedők a komorabb tartalmat jelenítik meg. Az *Örökké egymásra gondolunk* felfelé ívelő dallama a tartalomhoz igazodva az Ég elérését jeleníti meg zeneileg (4. kottapélda).

### Ifjú leány dala

KÓSA György  
(1897–1984)

**Andante, dolce** *p*

Szál\_\_\_\_\_

nyű - ga - ti szél, — vi - rág - zik a dér, —

ány - ban — tíz - szer is hoz - zád len - gek én.

#### 4. kottapélda Kósa Gy.: *Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)* 1–12. ütem

A második sorozat nyitó dala, a *Fehér peónia* ennek ellentéte. A lefelé hajló deklamáló dallam magában rejti a költő ars poeticájának lényegét: a tehetségét nem becsülik, ezért ahhoz képest alacsonyabb rangú munkát kell végeznie (5. kottapélda).

**Triste**

Sá - - padt virág, — gyász - fe - hér, hát

sen - ki - se sze-re-li, a - kí — rá - néz, —

— vi - szo - lyog, fa - gyos - ká - nak ne - ve - zi.

#### 5. kottapélda Kósa Gy.: *Fehér peónia* 1–9. ütem

Az alapvető zenei gesztusokhoz igazodik a hangnemek használata is. Az egyhangneműség az egyes hangulatok intenzitását erősíti, és csak a négysoros versek megzenésítését jellemzi. Erre tipikus példa a két sorozatból a *Zuhatagnál*, *Keresem a tavaszt*, *Részegen kószálok* és *A Holddal vándorolva* című dalok.

A hangnem, metrum és karakterváltás használata a hangulati-tartalmi kifejezést segíti ebben a két sorozatban is. Az *Örökké egymásra gondolunk* című dalban a tartalmi kulcsgondolat kiemelésére nemcsak a deklamáló dallamot, az úgynevezett

objektív kíséretet használja fel a szerző, hanem él a tonalitás finom módosításának az eszközeivel is. Az E-dó pentatont mesterien ötvözi előbb a D-egészhangú skála metszetével, később pedig az Eisz-lokriszi hangsorral, kihasználva a közös hangok által képzett megmaradó hangmezőt. Ezután visszatér az eredeti pentaton-alapú tonalitásba gyakorlatilag a klasszikus formálás szabályainak megfelelően. Ugyanílyen megoldást találunk a *Görcs-fa* című dalban is, ahol az alapul használt C-dallamos moll és annak metszeteként értelmezett Esz-egészhangú skálatöredék a darab B-részében a Desz-dúr hangsorra cserélődik (természetszerűleg funkciós hatások nélkül), majd a dal visszatér az eredeti tonalitásba.

A mondanivalót teszi élőbbé, kifejezőbbé a versek sorainak tagolása a dallamba iktatott szünetekkel. Ez a zenei megoldás nem ismeretlen a dalirodalomban: romantika korában, Schubert dalaiban is találkozunk vele. Kósa György második kínai dalsorozatának jellemző eszköze. A *Fehér peónia*, az *Elhagyott udvarhölgy*, az *Öreg színésznő* és a *Búcsú a fűzfaágaktól* című dalok alapvető karakterét ez a dallamalkotási mód határozza meg.

#### 5.4. Ének és zongora viszonya

A zongoraszólam szerves része a műveknek, követi a dallamok összes változását. A dalok, Kósa György művészi koncepcióját figyelembe véve a szövegek dramaturgiájának fontos részei. Nem egyszerű zongorakísérettel találkozunk, hanem egyenrangú társként az énekes mellett a zongora különféle funkciókkal rendelkezik: hangulatot fest, atmoszférát teremt, a sorok mögötti gondolatokat fejezi ki vagy hangsúlyt ad a mondanivalónak. Szerepe van a darab bevezetésében és lezárásban is: az előjáték az adott dal hangulatát készíti elő, míg az utójáték lekerekíti a dalokat, megerősíti a tartalmi gondolat hangulatát.

Az *Örökké egymásra* gondolunk című dalban a Kósa György dalaira jellemző legalapvetőbb zongoraszerepekkel találkozunk. A kottapéldában a szerző által létrehozott versszakon belül, a dal felénél szimmetrikusan, a bal kéz hangzatfigurációja után a jobb kéz felfelé mozgó skálamenete köti össze az 1-2. és a 3-4. sorok által alkotott egységeket. A teljes szakasz végét a bevezetőben és az utójátékban is használt motívum felhasználásával, mintegy kommentárral zárja le (6. kottapélda).

31

*Andante, dolce* KÓSA György  
(1897–1984)

*p* Száll

*p*

*sempre con Ped.*

nyu - ga - ti szél, — vi - rág - zik a dér, —

árny - ban — tíz - szer is hoz - zád len - gek én.

*mf* *dim.*

Eredeti változat (1954)

6. kottapélda Kósa Gy.: *Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)*  
1–12. ütem zongoraszólammal együtt

Hangulatfestésre használja a szerző a zongoraszólamot a *Keresem a tavaszt* című műben. Az alaphangsorból épített mixtúra tremolószerű töréséből épülő együtemes bevezetővel indul a dal. Hatásában a zongora vibrálása a tavasz élénkségét, a természet újjáéledését fejezi ki. A zongoratechnika szempontjából szigorúan secco, tehát pedál nélkül kell játszani. Ezt a kíséretet változatlanul megtartja a következő hat ütemben, majd a bal kéz nyolcadainak elhagyásával a tizenhatod-mozgás válik uralkodóvá váltott kézre elosztva, mellyel ilyenformán össze is köti a dal első két részét. A bal kéz nyolcad-mozgásának megszűnése és a tizenhatodok eluralkodása a hangzás intenzívebbé válását eredményezi, melyet az álló mixtúratörések felfelé haladó mozgása még tovább fokoz. (7. kottapélda).

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a tremolo-like texture in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The tempo is marked 'Vivace' and the dynamics are 'mp'. The lyrics are: "A reg - gel ri - kolt! reg - gel ki - me - gyek." The second system continues the piano accompaniment with a similar texture, and the lyrics are: "A Ta - vasz é - le - dez! ta - vaszt ke - re - sek."

7. kottapélda Kósa Gy.: *Keresem a tavaszt* 1–6. ütem

Kósa György 1943-tól kezdődő harmadik dalszerzői korszakának újdonságai közé tartozott a mozaikszerű- és a deklamáló dallam mellett a zongorakíséretben az ezzel együtt használt úgynevezett „objektív-kíséret”. Az elnevezést Strobel fogalmazta meg Hindemith művészetét összefoglaló munkájában.<sup>69</sup> Ennek jellemzője, hogy a romantikus kísérettípusok helyett kezdetben impresszionista, majd a tényleges objektív kíséretet jellemző stilizált hangzás-szimbólumokat használnak a szerzők. A megoldás emlékeztet a barokk korszak recitativo secco és az ariák recitativo secco részeinek kíséretéhez, ahol a cél a kulcsgondolat elmondása volt egyszerű continuo

<sup>69</sup> Heinrich Strobel: *Paul Hindemith.*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1948. 28. o.

kísérettel. Ennek legtipikusabb példáját az *Örökké egymásra gondolunk* című dalban találjuk. A 32. ütemtől kezdődő szakaszban nemcsak a korábbi hajlékony dallam változik deklamálóvá, hanem vele együtt a kíséret is. A zongoraszólamban mindösszesen két akkordot váltogat a szerző (8. kottapélda).

The image displays three systems of musical notation for a song. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Híd mel-lett la - kom, te túl - só fe - lén, — hét é - ve fi - gyelsz, — ládd, meg-nöt - tem én. Fo-lyon-dár a lány..." The piano accompaniment features a simple harmonic structure with two main chords, as mentioned in the text. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the second system.

8. kottapélda Kósa Gy.: *Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)* 22–34. ütem

Objektív kíséret jelenik meg deklamáló dallammal a *Téli éj* és *A nevezetes fűzfa* című dalokban, de hajlékony dallam alatt is használja a szerző (*Elválás a Déli öbölnél*). A zongoraszólam a dal karakterének megvalósításához dallami vagy ritmikai komplementer szerepet is betölthet a két sorozatban. Az *Elválás a Déli öbölnél* című dalban a mű elején található hangulatfestést a zongora hangjai és az énekes vokalizé együtt teremtik meg (9. kottapélda).



1 Lento, espressivo (rubato)

Red.

Bü-csü-zás köl-ben,

9

dé-li ö-böl-nél,

9. kottapélda Kósa Gy.: *Elválás a déli öbölnél* 1–9. ütem

Ugyanígy indul *A Holddal vándorolva* és a második sorozat (ott vokaliz helyett szöveges dallammal) 1., 4. és 9. dala. Komplementer ritmusjátékot találunk a *Részegen kószálok Ping-Csüanban* című dalban. Az énekes és zongoraszólam egymáshoz képest fokozatosan elcsúszik, ezzel is imitálva az alkoholos állapotot (10. kottapélda).

*Allegro*

Telt to-rok - - hó! - - da - - lo - - lok, -

kan - csóm - mal ma - gam - - vagyok, dű - lön - gél - ve bal - la - gok,

ar - com ég - fe - lé ra - gyog, - - fő - - vá - ro - si - ak - - kö - zül

itt ra - gad - tam - e - gye - - dül. - - Még - négy - szeris el - jö - vök...

Z. 2711

10. kottapélda Kósa Gy.: *Részegen kószálok* 1–7. ütem

Az Anton Rubinstein által a „zongora lelkének” tartott pedálok használatával külön kell foglalkozni a két sorozatban. A dalciklusokban összesen négyszer jelöli a pedálok használatát, a többi dalban viszont semmilyen erre utaló jelet nem találunk. Véleményem szerint ezeken a helyeken legfeljebb a játékot is segítő kispedálokkal, úgynevezett hangszínpedállal dolgozhat a zongorista. Ezt támasztja alá az elfogadott nézet, hogy napjainkban már a barokk műveknél is ajánlott a pedál észrevétlen használata.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Bánky József: *Rendhagyó zongora szakmódszertan*, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet, 2019. 67. o.

Kósa a kottáiban saját jelrendszerrel jelöli a jobb (zengető) és a középső (prolongációs) pedál használatát. A zengető pedál használata értelemszerűen a felhangok összecsengését eredményezi. Az *Elválás a déli öbölnél* című dalban az akkordbontás hangjait négy ütemen keresztül kell egy pedálban tartani - erre épül a második ütemben az énekes vokalizé. A kettő együtt adja meg a mű alaphangulatát, és utójátékként használva keretbe is foglalja azt (9. kottapélda).

A modern zongorán a 20. században megjelenő prolongációs pedál feladata egy-egy hang felhangok nélküli tovább éltetése volt. Már Bartók Béla is használta (Mikrokozmosz egyes művei), jelölése Kósa Györgynél is azonos (11. kottapélda).

*Triste*

Sá - padt virág, - gyász - fe - hér, hát

sen - ki - se sze - re - ti, s - ki rá - ne z, -

— vi - szo - lyog, fa - gyos - ká - nak ne - ve - zi,

11. kottapélda Kósa Gy.: *Fehér peónia* 1–9. ütem zongoraszólammal

A zongoraszólam tartalmi kiemelő eszközzé is válik néhány esetben. A *Téli éj* Agitato részében, majd a darabot lezáró részben ugyanazt a motívumot használja fel a szerző, azonban a ritmusokat felcseréli. Az Agitato résznél a fokozás érdekében nyolcadokkal hozza a cisz-gisz-e fordulatot, amelyet a negyed fisz-g lépés követ (12. kottapélda).

12. kottapélda Kósa Gy.: *Téli éj* 24–27. ütem

A visszatérésnél, a lezáró megnyugtatót segíti a negyed cisz-gisz-e fordulat és a nyolcaddá vált fisz-g lépés (13. kottapélda).

13. kottapélda Kósa Gy.: *Téli éj* 37–40. ütem

A tartalmi kiemelés további eszköze Kósa György *Kínai dalaiban* a pien-hangok használata. Ezek leginkább a zongoraszólamban jelennek meg, de előfordul, hogy az énekszólamban is (*Lant*). Érdekességük, hogy alapvetően ritmikailag súlyos, de mindenképp exponált helyen használja ezeket a szerző (*Örökké egymásra gondolunk, Görcs-fa*), néha külön hangsúlyozási utasítással (*sf*) is ellátva (*A nevezetes fűzfa*), teljesen szembefordulva a zenei hagyományokkal.

## 6. Összegzés

Dolgozatom célja Kósa György *Kínai dalok* című kétrészes dalsorozatának bemutatása volt a művészetpszichológiai megközelítésű interpretáció szemszögéből. Munkámban nem öncélúság, hanem a szerzőt övező mellőzöttség megtörésének kísérlete vezérelt. Nemcsak a koncertpódiumok műsorában találkozunk velük ritkán, hanem a részletes szakirodalmi feltárás is hiányos.

Kósa kétrészes dalsorozata valójában miniatűrök sorozata. Ennek alapvető magyarázata a feldolgozott versek terjedelme: három mű (*Örökké egymásra gondolunk*, *Téli éj*, *Görcs-fa*) kivételével a dalok a jellegzetes kínai négysoros versek feldolgozásai. Ahogy a versek, úgy a dalok is felfoghatók epigrammákként. Témájuk változatos, de alapvetően átszövi őket a középkori kínai világszemlélet. Így jelenik meg a kínai taoizmus és chan-buddhizmus szemléletén keresztül a természet szeretete, az élet nagy kérdései (élet-halál, elmúlás), de találunk közöttük zsánerképet is. A feldolgozott Po Csü-ji versek alapvetően személyes költői élmények lenyomatai, de emellett magukban hordozzák a kínai költészet sajátosságát is, így általánosan is érvényesek. Megértésük, befogadásuk azonban pontosan ezért is összetett: nemcsak a költő élethelyzeteit szükséges hozzá ismerni, hanem a Tang-korszak világképét is.

A dalok zenei anyagának alapja Kósa művészi koncepciójával összhangban a versek tartalma, mondanivalója. Ezekhez a szerző saját bevallása szerint ösztönösen rendelte az egyes formai- és zenei elemeket, esetenként változtatott az eredeti szöveganyagon (elhagyott vagy kiegészített). Az így kialakított formák alapvetően a korábbi korszakok hagyományait követik, így találkozhatunk dalformával (ABA), népdalformával (AABA) is. A művek formáját alapvetően a feldolgozott szöveganyag mennyisége határozza meg. Ezzel magyarázható a két sorozat közötti alapvető különbség: mivel a második sorozat csak és kizárólag négysoros költeményeket dolgoz fel, nagyobb zenei folyamatok alapjaiban nem várhatók el az egyes daraboktól.

A két sorozat dallamvilága Kósa György teljes zeneszerzői arzenálját reprezentálja: az egyszerű hajlékony dallamok ugyanúgy megtalálhatóak, mint a mozaikszerű dallamalkotás, a deklamáló dallam és nagy ambitusú dallamok is. A dalok hangkészletei, hangnemei a kínai zenét felidéző ötfokú dallamok, megjelenik az

anhemiton pentatónia is. Kivételes esetekben eljutunk a diatóniáig is. A hangsorokat azonban modális skálákból, azok metszeteiből, kombinációiból képezte Kósa György.

A zenei fordulatok teljes mértékben a zeneszerző egyéni kézjegyeit viselik magukon: a klasszikus kvintlépés helyett így jelenik meg a kínai zenéhez is jobban illeszkedő kvartlépés, a domináns - tonika fordulat helyett pedig a kvart- és, szekundlépések után következő tercek- és szeptimek által az „érzett oldások”.

A zongora szerepe sem mellékes. A dallamhoz hasonlóan a szöveg, a tartalom megértését segíti. Nem egyszerű kíséretéről van szó és nem is a romantika korából ismert önálló szólammal-szólamokkal rendelkező részről. A zongora az egyes íveket összeköti, kommentálja, tagolja, objektivitásával a deklamálást hangsúlyozza; de megtaláljuk a hangulatfestést és fokozást is.

Előadás szempontjából áttekintve a két sorozatot, mindenképpen újbóli bemutatásra érdemes alkotásokról van szó. A nehézséget a darabok kapcsán a teljes tartalmi megértésük mellett a minitúrák terjedelme okozhatja. Önálló teljes műsorszámként egyedüli előadásra csak az *Örökké egymásra gondolunk*, a *Téli éj* és *Görcs-fa* című művek alkalmasak; a további művek vagy sorozatban vagy pedig válogatás formájában állják meg a helyüket a színpadon.

## **7. Köszönetnyilvánítás**

Szeretném köszönetemet kifejezni mindenekelőtt témavezetőimnek, Antal Laurának, Tóth Péternek és Lakner Tamásnak, akik szakmai tudásukkal, türelemmel és építő kritikákkal segítették munkámat. Külön köszönetet szeretnék mondani Somody Péternek a lelki támogatásáért.

Szeretném továbbá megköszönni kollégáimnak és családomnak, hogy támogattak, biztattak és lehetővé tették, hogy elegendő időt tudjak fordítani a disszertációm megírására.

## 8. Bibliográfia

- Arnold Schönberg (2014): *A zeneszerzés alapjai*, EMB, Budapest.
- Bánky József (2019): *Rendhagyó zongora szakmódszertan*, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet.
- Berlász Melinda (2003, szerk.): *Kósa György*, Akkord Kiadó, Budapest.
- Bieliczkyné Buzás Éva: *Találkozásom Kósa Györggyel* (1980. május 07.), Bieliczkyné Buzás Éva: Emlékezzünk Kósa György zeneszerzőre, 2020. június 15. <https://xn--hajdtnclwa7t.hu/emlekezzunk-kosa-gyorgy-zeneszerzore/> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.
- Breuer János (1960): *Ahol a zeneelmélet csődöt mond, Parlando*, No 4., 10-11.
- Csibra Zsuzsanna (2018): *Klasszikus kínai költészet*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Akadémiai Kiadó, [https://mersz.hu/dokumentum/m382kkk\\_4/](https://mersz.hu/dokumentum/m382kkk_4/) Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.
- Csörgő Zoltán (2018): *A buddhista szimbólumok világa*, A Tan Kapuja Buddhista Egyház.
- Dobák Pál (1999): *A romantikus zene története*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Fitzgerald, Patrick (1989): *Az ősi Kína, Múlt születése*, Helikon, Budapest.
- Földes Imre: *Hangrendszerek és hangsorok a 20. század zenéjében* <http://www.foldesimre.hu/oldal.asp?id=33> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.
- Frank Oszkár (2015): *Hangzó zeneelmélet II.* Főnix Zeneműhely, Budapest.



Hamar Imre (2004): *A kínai buddhizmus története*, ELTE Kelet-ázsiai Tanszék – Balassi Kiadó.

Heinrich Strobel (1948): Paul Hindemith., Mainz, B. Schott's Söhne.

Horváth Zsolt: *Különféle tonális rendszerek és jelenségek a 19. és 20. században*  
<https://music.unideb.hu/hu/kulonfele-tonalis-rendszerek-es-jelensegek-19-es-20-szazadban> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

Kwei Chen (1953): "*Po Chu-i: People's Poet*," in *China Reconstructs*, Vol. 4, July/August, 31-5.  
<https://www.enotes.com/topics/po-chu/critical-essays/criticism> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

*Po Csü-ji versei*, fordította: Weöres Sándor, Nyersfordítás és a jegyzeteket írta: Csongor Barnabás (1952) Szépirodalmi Kiadó, Budapest.

Po Csü-ji: <https://terebess.hu/keletkultinfo/pocsuji.html> Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

Romsics Ignác (2001): *Magyarország története a XX. században*, Bp. Osiris

Stachó László: *A zenei képesség és az előadóművészi kiválóság. Parlando*,  
[https://www.parlando.hu/2014/2014-1/2014-1-02-Stacho2.htm#\\_edn2](https://www.parlando.hu/2014/2014-1/2014-1-02-Stacho2.htm#_edn2) Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

Szekeres József (1960, szerk.): *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij*, Színháztudományi Intézet Budapest.

Tőkei Ferenc - Miklós Pál (1960): *A kínai irodalom rövid története*, Gondolat Kiadó, Budapest.

Turcsányi Emil (1964): *Mit jelent a bitonalitás? Parlando*, 1964/2.

Zsoldos Péter (1972): „Kósa György”, in: *Muzsika*, (XV., 4.)

*Szimbólumtár:*

<https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/ch02.html#t%C3%ADz>

Az utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 01.

Waley, Arthur (1949): *The life and times of Po Chü-i*, New York: Macmillan Company.

*Felhasznált kották:*

Fekete Mária (2012): *A magyar dal mesterei I.*, KMZ02.

Kósa György (1955): *Kínai dalok* EMB Z.1891.

Kósa György (1958): *Kínai dalok* Zeneműkiadó Z.2711.

## 9. Melléklet

Kottapéldák:

1. kottapélda, Kósa Gy.: *Öreg színésznő* 1–7. ütem
2. kottapélda, Kósa Gy.: *Téli éj* 24–31. ütem
3. kottapélda, Kósa Gy.: *A nevezetes fűzfa*
4. kottapélda, Kósa Gy.: *Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)* 1–12. ütem
5. kottapélda, Kósa Gy.: *Fehér peónia* 1–9. ütem
6. kottapélda, Kósa Gy.: *Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)* 1–12. ütem zongoraszólammal együtt
7. kottapélda, Kósa Gy.: *Keresem a tavaszt* 1–6. ütem
8. kottapélda, Kósa Gy.: *Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)* 22–34. ütem
9. kottapélda, Kósa Gy.: *Elválás a déli öbölnél* 1–9. ütem
10. kottapélda, Kósa Gy.: *Részegen kószálok* 1–7. ütem
11. kottapélda, Kósa Gy.: *Fehér peónia* 1–9. ütem zongoraszólammal
12. kottapélda, Kósa Gy.: *Téli éj* 24–27. ütem
13. kottapélda, Kósa Gy.: *Téli éj* 37–40. ütem

Táblázatok:

1. táblázat, *Örökké egymásra gondolunk (Ifjú leány dala)*
2. táblázat, *Téli éj*
3. táblázat, *Keresem a tavaszt*
4. táblázat, *Elválás a déli öbölnél*
5. táblázat, *Görcs-fa*
6. táblázat, *A holddal vándorolva*
7. táblázat, *Fehér peónia*
8. táblázat, *A zuhatagnál*
9. táblázat, *Elhagyott udvarhölgy*
10. táblázat, *Lant*
11. táblázat, *Részegen kószálok Ping-Csüanban*
12. táblázat, *A nevezetes fűzfa*

## 10. Szakmai önéletrajz

Sinka Krisztina az ország számos jelentős magyar operatársulatban énekelt. A budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémián végzett, ahol a neves operaénekesnél, Andor Évánál tanult. Tanárai voltak többek között Békés András rendező, Komlóssy Erzsébet operaénekes és Medveczky Ádám karmester. Kitüntetéssel végzett hivatásos operaénekesként és 1995-ben megkapta a rangos Szilvássy Margit-díjat 1995-ben. 1998-ban egy elnyert ösztöndíjjal a római Santa Cecilia Zeneakadémián tanult.

Sinka Krisztina a Magyar Állami Operaházban debütált Puccini *Bohémélet* operájának Mimijeként. Eljátszhatta még a nemzetközileg elismert basszus, Gregor József mellett Donizetti *Don Pasquale* operájának Norináját, az Eötvös Péter által szerzett és az Oscar-díjas Szabó István által rendezett *Három nővér*ben Irinát, valamint Verdi *Traviatájának* Violettaját. Kiváló szólistaként fellépett oratóriumokban és templomi koncerteken is, valamint turnézott operaelőadásokkal Magyarországon, Romániában, Horvátországban, Svájcban és Londonban.

Díjai: Szilvássy Margit-díj, Római Magyar Akadémia Ösztöndíj, London Ösztöndíj, Artisjus-díj, Fischer Annie-díj, Operabarátok Ösztöndíja.

„Sinka Krisztina természetadta énekesi, zenei képességei mellett olyan kiváló színpadi adottságokkal is rendelkezik, melyek operaszínpadon csak ritkán adódnak. Képzelete önálló, gondolat- és érzelemvilága, megjelenítő, alakító, karakterizáló készsége természetes és vonzó, személyiségének sugárzása erős, magával ragadó.” – Békés András Kossuth- és Erkel Ferenc-díjas magyar rendező, Érdemes és Kiváló művész.

„Kiváló technikai képessége mellett, temperamentumos személyiség, aki szuggesztív zenei kifejezőerővel rendelkezik és nem csupán az opera, hanem oratóriuméneklésben is megállja a helyét.” – Andor Éva Liszt Ferenc-díjas, Érdemes művész.

„Szép és különleges színű szoprán hangja, előadásmódjának sugárzó szuggesztivitása minden stílusban sikerre vitte alakításait. A *Don Pasquale* Norinájának játékos virtuozitása épp olyan meggyőző volt, mint a *Bohémélet* Mimijének áradó költőisége. Több kortárs zenei alkotásban énekelt, legjelentősebb Eötvös Péter *Három Nővér* című operájának egyik főszerepe volt. Ezzel a művel az operaház zágrábi vendégszereplésén is részt vett, sokoldalú művész. Rendszeresen énekelt dalokat és oratóriumokat is. Sinka Krisztina rendkívül figyelemre méltó tehetség.” – *Medveczky Ádám* Liszt Ferenc-díjas, Kossuth-díjas, Prima Primissima-díjas karmester.

„Sinka Krisztina a Budapesti Opera Stúdió fiatal szopránja sötét, kínzó cigány szerelemről énekelt, mielőtt a csárdás refrénjére táncra perdült. A közönség ovációja majdnem berepesztette a régi festett üvegablakokat.

Sinka a csárdás előtt kitűnő, hajlékony hangját a Rodolfo áriájába belépve kamatoztatta, amelyet olyan ártatlanul és egyszerűen adott elő, hogy még egy ilyen rövid részletben is ő volt a legcsábítóbb Mimi.” – *The Times*, 2003. december 26.