

DR. ORDASI PÉTER¹
A MAGYAR KARVEZETŐ ISKOLA NEMZETI VONÁSAI²

Vásárhelyi Zoltán a magyar karvezető iskola alapvető könyvét, *Az énekkari vezénylés módszertana* c. munkáját három és fél évtizedes kórusvezetői gyakorlat és negyedszázados zeneakadémiai tanítás tapasztalatai birtokában írta meg. A könyv ajánlása rámutat az inspiráció forrására:

KODÁLY ZOLTÁNNAK
*köszönettel a remekbe készült művekért, amelyek
az énekkari vezénylés új módszereit keltették életre.*

A magyar karvezető iskolát jellemző nemzeti vonás tehát a 20. századi magyar szerzők kórusainak, elsősorban Kodály és Bartók műveinek előadói gyakorlatából következik. A magyar nemzeti jelleg több rétegben mutatkozik meg a kórusművekben:

1. A magyar nyelv sajátos súlyviszonyai, lejtése, ritmusa, mondatszerkezete, a hangsúlyos verselés
2. A magyar népzene formái, hangnemi, műfaji, dialektusbeli gazdagsága, változatossága
3. A más népek, nemzetek zenéje befogadásának és integrálásának képessége
4. Az európai többszólamú kórusmuzsika szerkesztésmódjának, műfajainak alkalmazása a magyar hagyományban
5. A magyar népzeneben előforduló sajátos előadásmód (parlando, rubato) kifejezési eszközei
6. A magyar nyelv prozódiaja
7. A vezénylés technikai alapjai és alkalmazásuk a magyar stílus egyes elemeihez

E rétegek az egyes művekben nem különülnek el, hanem együtt, egymással kölcsönhatásban jelennek meg, ezért reménytelen vállalkozás lenne olyan példákat keresni, amelyekben a nemzeti jellegnek csak egyik vagy másik vonása mutatkozik meg. Ezért célszerű Vásárhelyi Zoltán könyvének logikáját követve a vezénylő mozgás általános tulajdonságai felől közelíteni, és ezekhez viszonyítva kimutatni a zenei anyagban előforduló jellegzetességeket.

¹ Dr. Ordasi Péter (1948, Budapest) kórusvezető, zenetanár. Munkahelyei: Kodály Zoltán Ének-zenei Általános Iskola és Gimnázium – Kecskemét, Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Ének-zene Tanszéke – Szeged, Bartók Béla Zeneiskola és Zeneművészeti Szakközépiskola – Békéscsaba, Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar.

² A tanulmány 2/1. része a *Parlando* 2024/5. számában jelent meg: [Dr. Ordasi Péter: A magyar karvezető iskola létrejötte \(I.\)](#)

Érdemes megjegyezni, hogy Vásárhelyi a vezénylés nemzetközi gyakorlatára csak a vezénylés történetét tárgyaló fejezetben hivatkozik, ott is elsősorban az ütésformák kialakulásával foglalkozik. Minthogy a kortárs szakirodalomra való hivatkozást az egész könyvben mellőzi, valószínű, hogy munkáját kizárólag saját előadói és tanári tapasztalataira alapozva fogalmazta meg. Ezt a feltételezést erősítik a grafikus illusztrációk is.

Vásárhelyi ütéstechnikai újításait akkor tudjuk értékelni igazán, ha ütemrajzait összevetjük a nemzetközi gyakorlattal, vagy az arra hivatkozó magyar szakirodalommal. Az énekkari vezénylésről magyar nyelven az első említésre méltó munka 1936-ban jelent meg. Az 1930-as években országosan – Budapesten Bárdos Lajos, Kecskeméten Vásárhelyi Zoltán, Nagykőrösön Márton Barna, Pécsen Agócsy László karnagy tevékenysége nyomán – fellendülő kórusélet igénye rögtön két kiadványt eredményezett:

1. Kerényi György: *Az énekkari műveltség kezdetei*³ – Somló Béla Könyvkadó, Bp., és 2. Forrai Miklós: *A karvezető* – Magyar Kórus, Bp.

Kerényi füzete főként az énekkar szervezését, működését és fenntartását tárgyalja. Az énekkari vezénylés technikájáról Forrai ad tájékoztatást:

IV. Vezénylés.

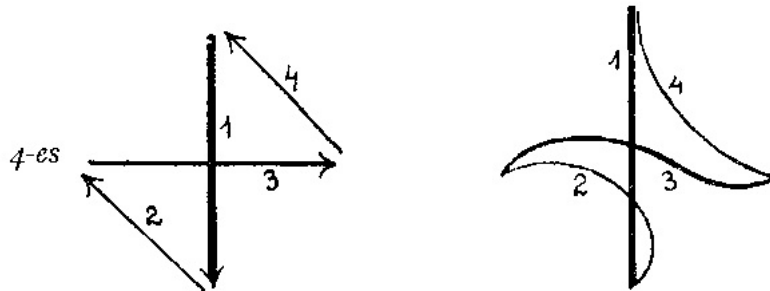
«Aki vezényel, az ütemez, aki ütemez, az nem vezényel!»

Tehát mindenekelőtt ütemezni kell tudni minden karvezetőnek, ezért meg kell ismernie a leggyakoribb ütemnemek nemzetközileg elfogadott ütemezési módjait.

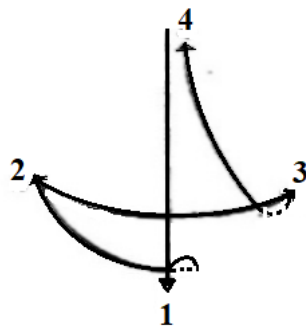
A rajzok először mindig az elvet, azután mellette a gyakorlati kivitel mutatják, de sohasem a csuklónak a mozgulatait jelölik, hanem a pálca vagy a kézfej hegye által leírt vonalét. (A vastagabb vonal a hangsúly jelölése.)

³ Ittész Mihály 1982-ben ugyanezzel a címmel, hivatkozva Kerényi írására, hét cikkből álló sorozatban tekintette át a kórusvezetés magyar nyelvű szakirodalmának addig megjelent munkáit.

Az összehasonlításához nem szükséges az összes ütemnem rajzát bemutatnunk, elegendő a leggyakoribb ütemfajták egyikét, a 4/4-es ütem rajzát megtekintenünk:



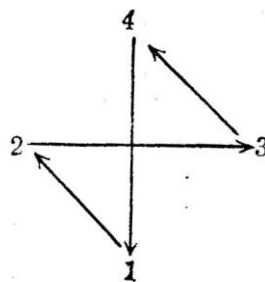
Igen hasonló ehhez Bárdos Lajos – Kishonti Barna: *Száll az ének!* c. liceumi tankönyvében (1942) szereplő ábra:



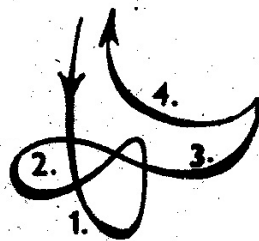
A $\frac{4}{4}$ -es énekek ütemezése a rajznak megfelelő módon történhetik. A fő- és mellékhangsúlynak megfelelő 1. és 3. ütés erélyesebb legyen, mint a 2. és 4.

te — be — ki — fel

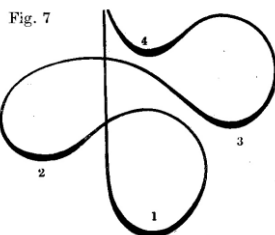
Dmitrevszkij: *Kórustan és kórusvezénylés* – Művelt Nép Kiadó, 1952:



Fodor Lajos *Karének* c. könyvében (1953) így néz ki:

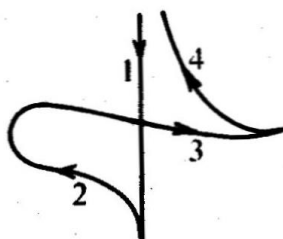


Kurt Thomas *Lehrbuch der Chorleitung* című tankönyvében⁴:



Ittész Mihály-Róbert Gábor az óvónőképző szakközépiskolák énekkönyvében (1970) még így ábrázolja:

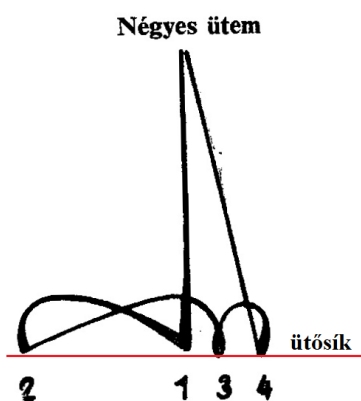
A 4/4 ütemezése:



Mi a közös tulajdonsága a fenti ütemrajzoknak?

Az, hogy nem ismerik az **ütősík** fogalmát. Ebből következik, hogy az ütések érvényességi pontja különböző magasságba esik: az 1. ütemegység, a fő súly a legmélyebbre, a 2. és 3. középtájra, a 4. a legmagasabbra.

Vásárhelyi vezénylestechnikai újítása, hogy minden ütés érvényességi pontját az ütősíkra helyezi. Az **ütősík** a vezénylező mozgás képzeletbeli négyzet alakú keretének alsó vízszintes határvonala.



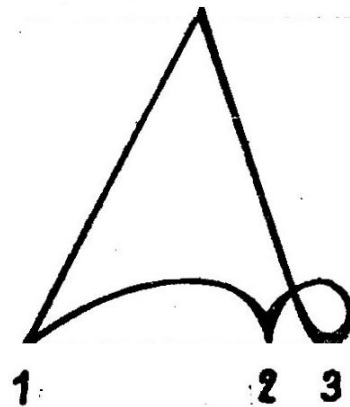
⁴ Kurt Thomas: *Lehrbuch der Chorleitung I.* VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig, 1953. p. 25.

Vásárhelyi nemcsak a négyes ütemben, hanem minden ütemnemnél ezt az elvet alkalmazza:

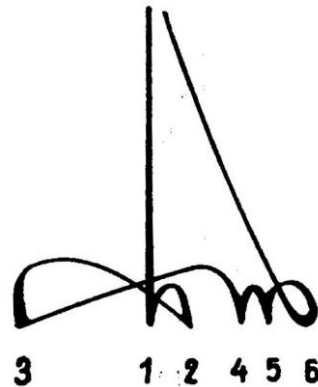
Kettes ütem



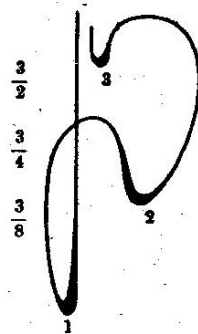
Hármas ütem



Hatos ütem

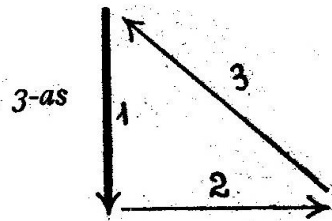


Fenti ütemrajzok egy kivétellel függőleges, lefelé irányuló ütessel indulnak. Az egyetlen kivétel a Vásárhelyinél háromnegyed ütemrajza, függőleges helyett lefelé és befelé, az ütősíkkal 60 fokos szöget alkotó egyenes ütessel kezdődik. A nyugat-európai gyakorlat a háromnegyed függőleges kezdését vallja és tanítja. Kurt Thomas említett tankönyve például így mutatja:

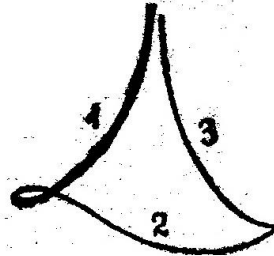


Forrai a függőleges kezdés elvét megtartja, de a mozdulat rajzos vetülete befelé dönti kissé az első ütet.

Elv:



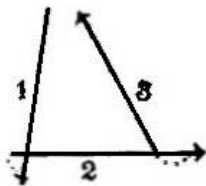
Gyakorlatban:



További három forrásunk háromnegyedes ütemrajza nagyon hasonló:

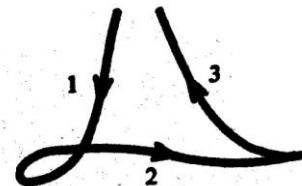
a) Bárdos- Kishonti: Száll az ének!

b) Ittzés-Róbert: Ének-zene az óvónőképző középiskolák számára



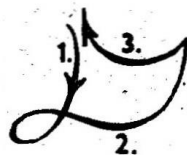
Az ütemezés alakja: le-ki-föl.

Az ütemfajta neve: háromnegyed; jelzése: $\frac{3}{4}$.
Ütemezése:



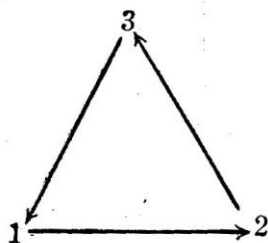
c) Fodor Lajos már említi az első ütés „kissé befelé” irányát:

Háromrészes ütem (3/2, 3/4, 3/8 stb.): első ütése lefelé, kissé befelé tart; második határozott kifelé-ütés; a harmadik befelé és fölfelé.

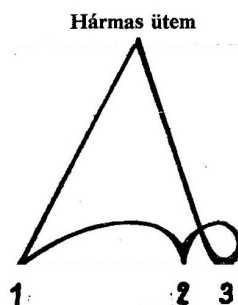


Dmitrevszkij pedig már az egyenlő oldalú háromszög sémáját adja meg az ütés elvi formájának:

A háromütemű időmértékek vezénylési módja a következő:

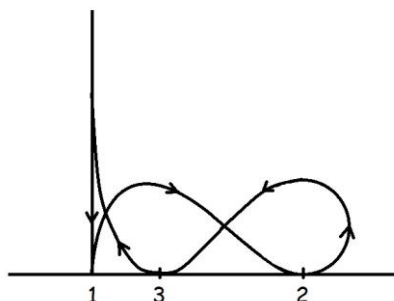


Emlékeztetőül idézzük fel Vásárhelyi ütemrajzát:



A múlt század '90-es éveitől a magyar kollégák és diákok közül egyre többen jutnak el külföldi kurzusokra, ahol sokan a korábbi háromnegyedes ütésformát tanítják. Brocks McElheran⁵ sok kiadást megért, angol nyelvterületen ma is használt tankönyve szintén az ütősíkra helyezi az ütések érvényességi pontját, de a függőleges kezdésű hármas ütemet tanítja:

3 IN A BAR
Used in slow 3/2, moderate 3/4, 3/2. etc.



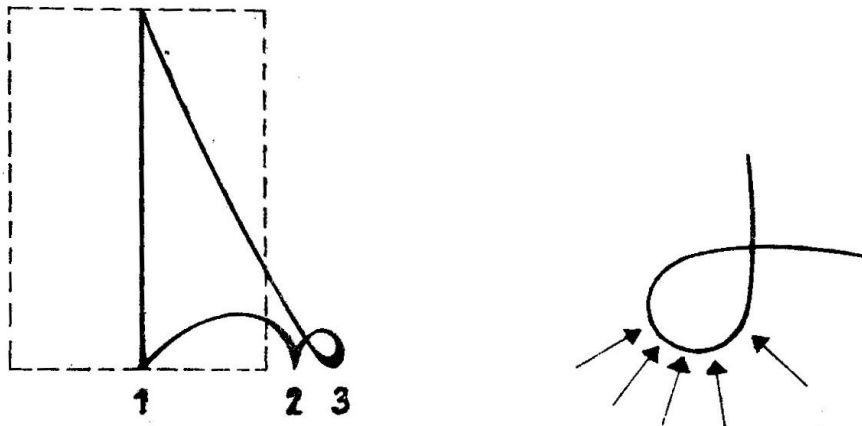
⁵ Brocks McElheran: *CONDUCTING TECHNIQUE For Beginners and Professionals*. New York, Oxford University Press, 1966. p. 24.

Vásárhelyi két érvet hoz fel a hármas ütem függőlegesen kezdő rajza ellen:

Ha valaki a fentieket nem veszi figyelembe, és az első ütést ferde irány helyett függőlegesen ejti, akkor:

- a) második és harmadik ütés kicsúszik az ütőkeretből, vagy:
- b) kénytelen a függőleges ejtés utolsó pillanatában siklómozdulatot végezni balra, hogy megfelelő helyre jusson az első ütés. Ámde az ilyen mozdulatnak nincs ütőpontja, és így az idő pontos mérésére alkalmatlan.

A fenti hibás ütések rajza a hármas ütemben:



Itt említem meg *Kardos Pál* érvelését a befelé induló hármas ütemrajz mellett:

Páros és páratlan ütemek váltakozása esetén már az első ütés iránya eldönti, hogy páros vagy páratlan ütem következik. Ez különösen fontos lehet a zenekari tag számára, aki szólamkottából játszik, és gyakran csak a periférikus látásával követi a karmester mozdulatait. Másrészt az egyenletes moderato tempót jobban kifejezi az egyenlő oldalú háromszög sémáját követő ütemrajz, mivel a függőleges kezdés derékszögű háromszög alakú sémát határoz meg, ahol az átfogó mindig hosszabb, mint a befogók, így egyenletes tempó esetén a harmadik ütés mindig gyorsabb mozdulatot követel.

Párkai István, aki Vásárhelyi mellett tanított karvezetést a Zeneakadémián, 1970-ben megjelent *Karvezetés IV.* főiskolai jegyzetében Vásárhelyi ütemrajzait a saját vezénylési technikájához igazítva, jelentős módosításokkal közli, de azt az elvet, amely szerint az ütések érvényességi pontja az ütősíkra esik, lényegében megtartja. Módszerük abban is megegyezik, hogy a bonyolultabb, összetettebb ütemnemek rajzait (6/8, 6/4, 5/8, 5/4, 7/8, 7/4, 9/8, 12/8 stb.) a $\frac{3}{4}$ és $\frac{4}{4}$ ütemrajzának alapján, ezek módosításával alakítják ki.

Az ütősík megtartása a tempóegység megőrzése szempontjából is fontos, hiszen az érvényességi pont magasságának folytonos változtatása félreértés, zavar forrása lehet. Ám ha a tempó folyamatos változását akarjuk kifejezni, az ütősík fokozatos emelésével gyorsíthatjuk, mélyítésével lassíthatjuk a tempót.

Vásárhelyi másik alapvető vezénylestechnikai újítása a vezénylő mozgást végző izmok és ízületek működésének pontos ismeretén alapul. Lényege a kar egyetlen tagként végzett harmonikus mozgása, amelyet a váll-, könyök- és csuklóízületek laza kötöttsége fog össze és energiáit az ujjhegyeken keresztül sugározza a kórus felé. Tanítás közben általános intelmeit aforizmaszerű tömörséggel fogalmazta meg.

Pl.: „*A vezénylés archimedes-i törvénye: minden vezénylő mozdulat annyit veszít hatásfokából, amennyi az azt kísérő fölösleges mozgások összege.*”

Kiegészítésként hozzátette: „*Minden fölösleges mozdulat tilos, de a kifejezés érdekében minden megengedett!*”

A szöveg fontosságát a következő metaforával hangsúlyozta:

„*A kórusmű többrétű szellemi alkotás, piramis: 90 százaléka az a történelmi, nyelvi, kulturális alap, amelynek talaján a költemény született. További 9 százalék a vers, a szövegével, képeivel, ritmusával a kórusmű teste, és végül a piramis csúcsa, gyémánthege a zene, ami mindezt elménkbe és szívünkbe vési.*”

Itt érünk a magyar karvezető iskola lényegéhez: Vásárhelyi a vezénylestechnika minden alapelemét az új, 20. századi magyar kórusirodalom példáin tanítja. Kodály kórusműveiből 75 példa, Bartóktól 33 idézet szerepel könyvében. Ha a 20. századi magyar kórusmuzsika hiteles előadásának legfontosabb jellemzőit akarjuk számba venni, elsőként a szöveg és ritmus legszorosabb kölcsönhatását kell említenünk. A magyar kórusmű csak akkor hangzik hitelesen, ha a szólamokat a recitativokra emlékeztető hajlékony szabadsággal énekeljük. És nemcsak a *parlando* előadói utasítás alapján, hanem még a *giusto* tételek többségében is. Azokat az árnyalatnyi változásokat, amelyeket a hosszú és rövid szótagok arányai, súlyviszonyai okoznak, vagy az érzelmi-indulati alapú parányi tempó-módosulásokat a leírt ritmusképletek nem tudják kifejezni. Ennek elsajátítása kizárólag a karnagy érzelmileg átélt, pontosan megformált, élő bemutató éneke alapján lehetséges. És még ez sem elég. A karnagy feladata vezénylő mozdulataival úgy adni teret a hajlékony szabadságnak, hogy a pontos együtt-mozgás követelménye ne sérüljön. A legismertebb példára hivatkozva: Kodály Esti dalát bármily átélt előadásban halljuk, ha szövegét egyenletes nyolcadokká vasalva éneklük, oda az élmény.

Vásárhelyi könyve további példáit az európai zenetörténet kiemelkedő szerzőitől veszi, Josquin-tól Palestrinán, Lassuson, Monteverdin, Schützön, Purcellen, Bachon, Händelen, a bécsi klasszicizmus óriásainak, Haydn, Mozart és Beethoven kórustételein át a romantika kiemelkedő kórus-szerzőinek, Schubert, Schumann, Brahms, Liszt művein keresztül a kortárs alkotók, Debussy, Stravinsky, Britten, Sosztakovics darabjaiig, a legszélesebb

spektrumát biztosítva a tanulmányok során megszerezhető stílus-ismeretnek. Így, miközben sajátosan magyar, egyben európai és korszerű.

Lássunk néhány jellemző példát a magyar népdalok köréből, amelyek a más népek zenéjében ritkán előforduló ritmusképletek megoldására vonatkoznak.

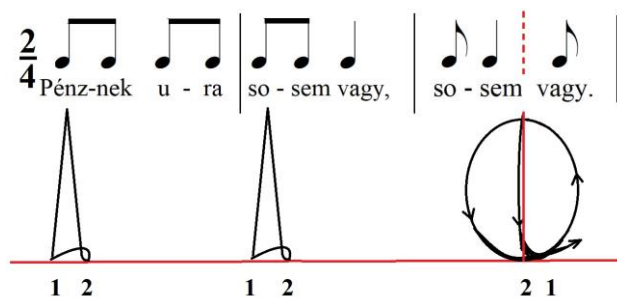
A giusto magyar népdalok, tánc-dallamok sorzáró ritmusképlete gyakran szinkópa:

Vékony cérna



1. Vékony cér - na kö-mény-mag, kö-mény-mag, Jaj, de ke - vély le - gény vagy, le - gény vagy.
A fa - lu - nak a - dós vagy, a - dós vagy, Pénz-nek u - ra so - sem vagy, so - sem vagy.

Befejezésekor a *secco* leintésnek egy különös típusát alkalmazzuk, amikor a szinkópa utolsó nyolcada a leintő mozdulat *vége után* szólal meg.



$\frac{2}{4}$ Pénz-nek u - ra | so - sem vagy, | so - sem vagy. ||

1 2 1 2 2 1

Hasonló megoldást kíván, ha a népdal utolsó sora páros nyolcaddal zár:

Szegény vagyok, szegénynek születtem



1. Sze-gény va-gyok, sze-gény-nek szü-let-tem, A ró-zsá-mat i-ga-zán sze-ret-tem.
Az i-ri-gyek el-ra-bol - ták tő-lem; Most lett szegény i-ga-zán be-lő-lem.

E népdal utolsó ütemének ritmusát akkor mutatjuk kifejezően, ha a félérték első negyedén kezünket az ütősíkon tartjuk, második negyedén gyengéd lendülettel indítjuk a balkéz körívű leintő mozdulatát, a harmadik negyed első

nyolcadán az ütősíkot ismét érintve kioldjuk a hangzást. A második nyolcad egyfajta tehetetlenségből utána lendül, kissé megrövidülve. A rövid záróérték így az elcsukló hang kifejezése lehet.

Utóbbi dalunk a giusto magyar népdalok egy sajátos magyar ritmusjelenségére hívja fel figyelmünket, amelyet alkalmazkodó ritmusként említ a szakirodalom. A jelenség a ritmus szöveg szerinti módosulásának olyan szigorú szabályokba nem szorítható hajlékony változatosságát mutatja, amely ugyanarra a dalra egymástól eltérő megoldásokat is megenged. A legátfogóbb eligazítást Bárdos Lajos: *Alkalmazkodó ritmus* című tanulmánya⁶ tartalmazza.

A magyar népdalok előadói stílusának, tempójának változatosságából most csak egy jellemzően nemzeti karaktert, a *rubato* előadásmódot emelem ki. A magyar rubato sajátossága a kötetlen ritmuson kívül, hogy bármely szó vagy szótag hosszan elnyújtható, mintha megállna az idő. Legszebb példája Kodály *Háry János*ában is szerepel:

Tiszán innen, Dunán túl

Rubato

Ti-szán in - nen, Du-nán túl,
Túl a Ti-szán van egy csi-kós nyá-jas - túl,
Kis pej-lo - va ki van köt - vel,
Szűr-kő-tél-lel, pak-róc nél-kül, gaz - dás - tul.

Az ilyen dallam lejegyzésében a ritmus csak hozzávetőleges érték. Hogy egy-egy szótag az alapértéknél (negyed) mennyivel hosszabb vagy rövidebb, az előadótól függ. A rubato előadási utasítás tulajdonképpen a lépten-nyomon alkalmazható korona jelet helyettesíti.

A leírt ritmus árnyalt módosulásának forrása az ízes előadásban a kifejező deklamáció. Ez minden nemzeti nyelv esetében fontos tényező. (Monteverdi madrigáljait Anthony Rooley együttesének előadásában hallgatva úgy érezzük, ennél hitelesebb, előbb nem lehet. Mindaddig, amíg meg nem ismerjük ugyanezeket Rinaldo Alessandrini madrigál-együttesének, a *Concerto Italiano*-

⁶ In: Bárdos Lajos: *Írások népzeneiéről* –Tankönyvkiadó, Bp., 1988. Szerk.: Márkusné Natter-Nád Klára

nak anyanyelvi olasz deklamációjával.) Kodály kórusai prozódiai tökéletességükkel mintát adtak a magyar deklamáció szerinti ritmus- és dallamalkotásnak. Bárdos Lajos pedig műveiben nemcsak követi e téren mesterét, hanem kiadványaiban egyéni jelrendszert használva ad tanácsokat az előadóknak. Ilyen jelek pl. a rövid (∪) és hosszú (—) szótagok jelölése a ritmusképletek felett, vagy a szöveg kiejtést jelölő tagolása (Föl-d) stb.

Nem térhetünk ki e cikk keretében a magyar karvezető iskola nemzeti vonásainak minden részletére. Egy igen fontos tulajdonságát azonban mindenképpen ki kell emelnünk: a rugalmasságát. Említettük már, hogy Párkai István a vezénylés technikáját Vásárhelyi elvi alapjait megtartva a saját előadói gyakorlata során kialakult elemekkel kiegészítve tanítja. Így tesz azután Ádám Jenő, Bárdos Lajos és Vásárhelyi Zoltán minden jelentős tanítványa: saját személyiségük látásmódját, pályájuk tapasztalatait felhasználva éltetik és újítják meg a magyar karvezető iskola Kodály művészetében gyökerező fáját.