

Kórusművészet a kultúráközvetítésben

Art of choral culture and cultural mediation

Tartalomjegyzék

Bevezető.....	2
1 A magyar kóruskultúra történeti vonatkozásai	5
1.1 A kórus megjelenése – európai többszólamúság.....	5
1.2 Magyar dalárdamozgalom.....	8
1.3 A bartóki és kodályi szerepvállalás	11
1.4 Az információs technológiai progresszió hatása	13
2 A kórus, mint csoport.....	15
2.1 Rendszertani megközelítés	15
2.2 Szociálpszichológiai megközelítés.....	17
3 Befogadási folyamatok a zenei kultúráközvetítésben	23
3.1 A kultúráközvetítés kommunikációelméleti alapjai.....	23
3.2 A befogadási folyamatok közötti különbségek a befogadást meghatározó ingerek alapján.....	25
3.3 Előadó – művészeti dichotómia, az alkotás – befogadás kettőssége.....	28
3.4 A kórista interiorizációs folyamata	32
4 Szervezési tapasztalatok.....	36
4.1 Határtalan Zene Kórustalálkozó.....	36
4.2 XVIII. Europa Cantat Nemzetközi Kórusfesztivál	41
Összegzés.....	44
Irodalomjegyzék	46
Mellékletek	47

Bevezető

*„Mélyebb zenei műveltség mindig csak ott fejlődött,
ahol ének volt az alapja. A hangszer a kevesek, kiváltságosak dolga.
Az emberi hang, a mindenkinek hozzáférhető, ingyenes
és mégis legszebb hangszer lehet csak általános,
sokakra kiterjedő zenekultúra termő talaja.”*
/KODÁLY 1941: 117/

Eltűnődtem azon, hogy mi is emelte Kodályt nem csak saját kora, de minden korok nagyjai közé. Rögtön eszembe is jutott néhány lehetséges válasz: népdalgyűjtői körútja, zenepedagógiája, zeneszerzői tevékenysége, a zenei életben való aktív részvétele, de úgy gondolom, hogy ennél többről van szó. Kodály nagysága az embertársai iránti szeretetében gyökeredzik, ez képezi munkásságának alapját. Kodály elismerte, hogy a zene hasznos, legyen szó akár gyerekről vagy felnőttéről, pozitív hatása van mindkettőre. De ami még fontosabb, hogy a zene egyszerűen jó, zenélni kell, mert örömet okoz és Kodály azt akarta, hogy ez az öröm mindenki számára elérhetővé váljon. Zenei értékeink ápolása és építése mellett elsődleges célja volt annak közkinccsé tétele, úgy is mondhatnám zenekultúránk közvetítése. Ennek a gondolatnak a kulcsa pedig az emberi hang, az éneklés képessége, melynek a legtöbb ember birtokában van. Előhívásához semmilyen feltétel nem kapcsolódik, bárki és bármikor szabadon élhet vele, kodályi hasonlattal a „legszebb hangszer” ez, melyen ember játszhat. Az éneklés öröme azonban még fokozható, hiszen nincs is annál szebb pillanat, mikor ezt az élményt megoszthatjuk másokkal.

A kórusművészet tehát Kodály szellemisége alapján, a zenei kultúraközvetítés azon területe, mely akár tömegeket is képes bevonni a zenei életbe, mindezt úgy, hogy aktivitásra készíti a résztvevőket anyagi ráfordítás nélkül. Számtalan, mindenki által jól ismert dalról tudunk, melyek felzengüléséhez nincs szükség csodára, költséges beruházásra, csak egy kezdő vállalkozó szellemre. De legyen szó kórusban való éneklésről vagy a hallgatóságnak való éneklésről, a zene képes szavak nélkül hidat építeni az emberi lelkek közé és képes összekötni őket, a zene a szívek párbeszéde.

Ezek és ehhez hasonló gondolatok fogalmazódtak meg bennem, mikor dolgozatom kezdő idézetét olvastam. Rá kellett jönnöm, hogy témaválasztásom hátterében kodályi vonatkozások húzódnak meg, hiszen számomra az éneklés,

pontosabban a kóruséneklés egy igen különleges és szeretett tevékenység, melyet immáron 14 éve üzök folyamatosan. Saját magamon tapasztalom a kodályi gondolatok mélységét, felismerések egész sorával találtam szemben magam, miközben a Bónis Ferenc szerkesztette *Kodály Zoltán: Visszatekintések* című kötetsorozatát olvastam. Lassan kezdett kikristályosodni bennem a kodályi egyetemesség gondolatköre és megértettem a „*Legyen a zene mindenkié!*” (KODÁLY 1989: 15) jelmondat valódi értékét.

Úgy látom, ezen a ponton kerül nagy felelősség a kultúráközvetítői terület képviselőinek vállára. A szakembereknek, főképpen azoknak, akik elhivatottságot éreznek a zenei kultúráközvetítés területe felé, kötelességük, hogy ezt a szellemiséget szem előtt tartsák, munkásságukkal bővítsék és továbbépítsék zenei kulturális örökségünket, azért dolgozzanak, hogy a zene valóban mindenkié lehessen. A zene nem a kevesek privilégiuma, hanem a többség, a hétköznapi ember és műélvező értéke is. Én is ezeket az elveket szeretném követni és dolgozatomat ebben a kodályi jegyben írtam meg, mindezt a téma sokrétűsége és az az iránti személyes elfogultságnak köszönhetően a kóruskultúra és annak résztvevői köré felépítve.

A téma kapcsán több kérdés is felötlött bennem. Hogyan alakult ki a kóruskultúra és mikortól vált elérhetővé a hétköznapi ember számára? Milyen szerepe van a kóristának a kórusban, hogyan befolyásolja az egyéni teljesítmény a csoport eredményét? A közvetítési folyamat során, milyen szerepet töltenek be a kóristák illetve a kórus? A kóristák a kultúráközvetítés alanyai, mivel idejüket egy műalkotás megismerésével töltik, ugyanakkor az előadások folyamán ők maguk is alkotókká válnak. Mennyire van igény napjainkban a kóruskultúrára? Hogyan lehet közelebb vinni az emberekhez a kóruséneklést?

Ezek tükrében az alábbi hipotéziseket fogalmaztam meg:

1. A csoportmunka és a kórusmunka közötti különbség alapját, a művészeti alkotás folyamatának jelenléte és az arra épülő autotelikus élmény adja.
2. Előadónak csak az a személy, vagy csoport tekinthető, amely egyidejűleg képes megfelelni az alkotói szerepköröknek valamint egy kétfázisú befogadási folyamatnak is. Ezt a jelenséget előadó-művészeti dichotómiának nevezem.
3. A közönséggel való kapcsolattartás és a közönséget aktivizáló programok segítségével a kóruskultúra népszerűsége növelhető.

Dolgozatom struktúrájának kialakítása folyamán centrikus megközelítést alkalmaztam, mivel ez a szerkezet illeszkedik legjobban a téma logikai menetéhez. Az általánostól haladok a specifikus felé, a tágabb értelemben vett csoporttól az individuumig. Meg kell jegyeznem, hogy természetesen a szintek között nem lehet éles határt húzni, hiszen ebben a helyzetben a csoportmunka és az azon belüli individuális tevékenység komplex és szoros egészet alkotnak, mely a későbbiek folyamán látható és hangsúlyos is lesz. A kóruskultúra, mint általánosságban vett nagy egység elhelyezkedését és alakulását tekintem történeti viszonylatban. A kórust, mint csoportot rendszerelméleti és szociálpszichológiai aspektusból vizsgálom, ahol *Csikszentmihályi* élményfogalmára építek. Kitérek a művészeti ágak érzékszervi befogadásában rejlő különbségeire, melyeket már *Vischer* és *Schasler* osztályozása is kiindulópontjának tekintette. Az egyént, a kóristát befogadásszociológiai megközelítésből vizsgálom, amely gondolatmenetet a *Jakobson* modell alapján építettem fel és ültettem át a kórusművek befogadásának folyamatára. Dolgozatom zárásaként az elméleti kutatást kiegészítem a kóruskultúra közvetítésének tapasztalati, gyakorlati megvalósításának reprezentációjával. Egy saját szervezésű hazai kórustalálkozó, valamint az európai kóruskultúra egyik legjelentősebb nemzetközi kórusfesztiváljának bemutatásával, melynek szervezésébe lehetőségem nyílt bekapcsolódni.

A fejezetek különböző tudományterületeket ölelnek fel és ezért interdiszciplinárisnak tekinthető a dolgozat, kiemelném, hogy az összekötő és egységbefoglaló szerkezetet a kultúraközvetítői aspektus adja. Dolgozatom jellege nem zenetörténeti és nem zeneesztétikai, azonban a vékony határvonal miatt bizonyos részeknél közel kerülök az említett területekhez, mivel célom hogy egy összegző áttekintést nyújtsak a témáról.

1 A magyar kóruskultúra történeti vonatkozásai

A 20. századi magyar kóruskultúra általános jellemzője, hogy teljesen sajátos és egyedi hangzásvilággal rendelkezik, mely alapján művészeti alkotásai egyértelműen megkülönböztethetők és jegyei alapján felismerhetők. Kórusműveink magas művészeti színvonalat képviselnek, amely az európai kóruskultúra körében is megállja a helyét. Zenei kultúrtörténetünk érdekessége nem az európai színvonal elérésében rejlik, hanem abban a művészi magatartásban, mely következtében alkotóink és előadóink folyamatosan törekszenek a magasabb színvonal elérésére, és ami ennél is lényegesebb, annak megtartására és képviselésére. Természetesen erős túlzás lenne kijelenteni, hogy ezek a jellemzők az idők kezdete óta meghatározzák a magyar kórusmuzsikát. Hosszú út és számtalan külső hatás vezetett az említett szint eléréséig.

1.1 A kórus megjelenése – európai többszólamúság

A kórusok megjelenése az ókori Görögországig vezethető vissza, ahol a drámák egyik meghatározó eleme volt a kórus, bár ebben a helyzetben sajátos szerepkörrel rendelkeztek. Nem töltöttek be központi szerepet, feladatuk a nép és annak véleményének megjelenítése volt uniszónóban. *„Az európai zenében valódi többszólamúságról csak a 8-9. század óta beszélhetünk.”* (MARÓTI 2001: 9) Ez az időszak tekinthető a mai értelemben vett kóruskultúra kialakulásának, igaz, a kórus megnevezés az azt megelőző időszakban is használatos volt, például a gregorián esetében. Ez a középkori egyszólamúság vezetett a későbbi többszólamúság kialakulásához, mely a 8-9. századdal vette kezdetét.

A korhoz kapcsolódóan érdemes kitérni arra, hogy a többszólamúság megjelenése hogyan is befolyásolta a kórusok összetételét. Európában a feudalizmus idején megerősödött és kiteljesedett egyházszerkezet berkein belül a női hangok kiszorultak a kórusokból. A gregorián idején jellemzően a férfi és gyermekhangok domináltak, ugyanakkor azok oktávparhuzamba állítása már a többszólamúság felé vezető kísérlet volt. A férfi és a gyermek szólamok szétválasztása a későbbiek folyamán is bevált módszer volt a különböző hangmagasságú szólamok kialakítására, míg a

férfikar énekelte a mélyebb szólamokat, addig a fiúkar a magasabb (alt és szoprán) szólamokat képviselte. A női hang szerepe és jelentősége csak a 17. században vált hangsúlyossá a többszólamú éneklés területén, ekkor vette át a felsőszólamokat a női kar a fiúkartól, ezzel létrehozva a klasszikus értelemben vett vegyeskari felállást és vegyeshangzást.

A többszólamúság kivirágzásának kezdete azonban a 12-13. század fordulóján valósult meg, mely során Párizsban olyan polifonikus hangzás alakul ki, mely a középkori hangzásvilág alapjait határozta meg. *„Nincs rá szó, leírni ezt a boldog szédületet, ezt a mámort. Most támadt igazán értelme a hatszáz éves felfedezésnek: tudunk beszélni az új nyelven, az új szerkezetek megszólalnak, új formák ígérkeznek, új tartalmakat lehet kimondani először, mióta ember él a világon – s épp itt Párizsban, a Notre-Dame orgonája mellett, 1200 évvel Krisztus születése után”* (SZABOLCSI 1974: 115)

A 14. század is változást hoz a kóruskultúrába. Az egyházi jellegű, latin szövegű műveket lingvisztikai változások jellemzik, a nyelv franciára változik, a szöveg tartalmába nem egyházi témák is beépülnek, így kialakul a világi motetta. A nemzeti nyelv előtérbe kerülése a társasági élet középpontjába állítja a műfajt, mely dallamvilágában és szövegeiben is a könnyedség, játékoság és vidámság uralkodik, így szöges ellentétben kerül az egyházi világ áhítatos, nyugalmi szemléletével. A világi motetták a kor „könnyűzenéi” lettek és az Ars Nova¹ elvei alatt meghódították Európát. Az Új Művészet korszakában az „a capella”² énekkari szerkesztés máig élő európai hagyományai virágzásnak indulnak. A zene terjedésében döntő szerepet játszott az első zenei nyomdák megjelenése. Az eddig csak egyes kéziratok példányokból ismert kompozíciók közkinccsé váltak. A kórusművészet elterjedésével természetesen a többszólamú szerkesztésmód is továbbfejlődött. A korabeli kóruskultúra népszerűségét azonban hazánkban is tetten érhetjük. *„Nagy Lajos (1342-1382) udvarában működött európai színvonalú énekkar. Mi tagadás ez figyelemre méltó felfedezés! Ez ugyanis nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy az első nem csak liturgiai, tehát nem csak egyházi, hanem világi szereplést is vállaló magyar kórus egyidős az Európában akkoriban több szólamban éneklő kórusokkal.”* (MARÓTI 2005: 23)

¹ Elnevezését Philippe de Vitry: Ars Nova c. elméleti munkája után kapta.

² Az olasz eredetű zenei szakkifejezés eredeti jelentése: úgy előadni, ahogy a kápolnában szokás. Az a cappella elnevezés onnan ered, hogy a Sixtus-kápolna (cappella) karzatán csak énekesek számára volt hely. Ma már egyértelműen hangszer kíséret nélküli előadást, tisztán vokális zenét jelent.

A 16. századi reneszánsz zenei világ középpontja az a capella hangzás áll, amely el is éri első nagy csúcspontját. A nyugati kultúra új központja a Burgund hercegséghez tartozó Németalföld. Ennek a területnek a zenéje több mint száz éven át vezető szerepet vitt a kóruszene fejlődésében. A németalföldi zene³ érett kori alkotásai már közvetlen előkészítői Palestrinának, aki a vokális polifónia legnagyobb mestere és Lassusnak a 16. század egyik legsokoldalúbb zeneszerzőjének.

A zenében a barokk a legnagyobb formaalkotó korszak. Olyan zenei formák és műfajok alakulnak ki, amelyek ma is használatosak. Kezdi megkülönböztetni az énekes és a hangszeres muzsikát egymástól, s a vokális zenén belül szétválík a szólóének és a kórus. Az opera egy adott dráma megzenésítése, melyben a szólóének, kórus, zenekari együttes és tánc egységes kompozícióba olvad össze. Az ókori drámában a kórusnak rendkívül fontos szerepe volt. Dicsért, elmarasztalt, lelkesített, tanácsolt, vigasztalt, egyszóval mindvégig kapcsolatban állt a szereplőkkel. Ezt a hagyományt a kórus az operában is megtartotta.

A 17-18. századi Magyarországon a Rákóczi szabadságharc leverése után (1711) erősödött az elnyomás, ebben a társadalmi helyzetben a kulturális élet kétirányú volt. A főnemeselek ismét Bécs felé fordultak, és a főúri udvarok az idegen kultúra központjai lettek, ahol virágzó, európai szintű zenei élet alakult ki. Neves külföldi művészek állandó vendégei, közreműködői voltak a kastélyok zenei rendezvényeinek. A köznemesség viszont passzív ellenállást tanúsított, segítette a kollégiumok és az iskolák haladó törekvéseit, a magyar zenei hagyományok őrzését és fejlesztését a kollégiumokban találjuk. A kollégiumi zenekultúra írásos emlékeit a melodáriumok⁴ őrzik. Az egyházi iskolákban kedvelték a diákszínjátszást. A drámákat zenés betétek tették változatossá. A tánc közjátékként szerepelt. Dal- és kóruséneklés elsősorban a református kollégiumokban élt. (Debrecen, Sárospatak, Pápa, Kolozsvár.) A fennmaradt források, melyek a kor magyar nyelvű dalkincsét megőrizték, a diákénekeskönyvek, új melodáriumok.

Romantika korának zenei életében néhány új vonás lett jellemző. Megváltozott a művész helyzete a világban: már nem kötötte az egyház, az udvar rezidenciája, szabad

³ Első nagy alakja Guillaume Dufay 1400 körül született. A XV. és XVI. sz. fordulójában élt a másik igen jelentős németalföldi zeneszerző, Josquin des Prés.

⁴ Ezekben az iskolai énekanyagon kívül zsoltárok, kurucdalok, alkalmi énekek, új stílusú népdalok, többszólamú kórusművek, valamint verbunkos dallamok voltak találhatóak.

polgár, szabad művész lett. A 18. sz. második felétől az opera műfajának hatalmas sikerei kezdték háttérbe szorítani a hangszeres műfajokat, a 19. században pedig szinte egyeduralkodó lett a zene területén.

1.2 Magyar dalárdamozgalom

A 19. századi romantikus érzelmek a kóruséletre is hatást gyakoroltak, melyek eredményei a nacionalista ideák előtérbe kerülésén tökéletesen nyomon követhetők. A nemzeti öntudatra ébredés küszöbén a magyar kultúra sajátosságai és hangsúlyozása a művészeti élet összes területén prioritást élvezett, így a magyar nyelvű irodalom és színjátszás mellett a zene világába is beszivárogtak a nemzeti törekvések, ahol a kórusok a nemzeti operák keretein belül újra kiteljesedhettek. Népszerűségük az anyanyelvű éneklésnek és a felfokozott érzelmi hangulatnak köszönhetően fokozatosan növekedett. Erkel Ferenc (1810-1893) és Ábrányi Kornél (1822-1903) a reformkori dalármozgalom első igazán nagy alakjai. Erkel fiatakorától kezdve hitt a kórusban és annak nemzeti jelentőségében. Ez a hit tükröződött művészetében is, hiszen operáiban a kórus mindig kiemelt szerepet töltött be. Ábrányit Erkel fedezte fel és vitte magával Pestre, hogy a dalosmozgalmi törekvésekben segítségére legyen.⁵

Az átformálódó kórusélet következetesen vetíti előre a későbbi kórusmozgalom kialakulását. A magyar kórusélet mérföldkövét jelentette, hogy „*Pesten 1840-ben megalakult az első magánférfikar. Műsorukat a népszínművek és az operák legnépszerűbb betétdalaiból, valamint Egressy Petőfi dalainak kórusfeldolgozásaiból állították össze, s azzal az egész országot bejárták*” (MARÓTI 2001: 129). A férfikar megalakulása és országos körútja addig nem látott népszerűséget hozott a kórusélet számára, az ismert és dallamos művek, a minőségi⁶ előadás garantálta a sikert. A magánkórus megalakulásának másodlagos hozadéka a kóruskultúra népszerűségnek növekedése mellett illetve annak következtében, hogy ettől kezdve tömegesen alakultak meg helyi és amatőr kórusok szerte az országban, melyek vezetését valamely helyi muzsikusként vállalta fel. Az 1849-es politikai helyzet azonban megszakította ezt a pozitív

⁵ Ábrányi a kibontakozó kórusmozgalom leghatékonyabb, legfáradhatatlanabb „mindenese” lett. Az első magyar zenei szakfolyóirat, a *Zenészeti Lapok* főszerkesztője, az országos dalszövetség megalakulásakor (1867) annak főtítkárá (Erkel országos karnagya) lett. Országos rendezvényeken főrendezői tiszteletet töltött be.

⁶ A férfikar tagjait Havi Mihály, a Nemzeti Színház egyik legképzettebb énekes szolista a színház kórusának legjobb hangú kardalosaiból és szólóénekeiből verbuválta. A karnagy szerepét is ő vállalta fel.

tendenciát. A nem kívánt szünet öt évvel később ért véget, amikor már dalárdák tömkelege várta a lefojtott indulatok hevében, hogy megmutathassa tudását és a művészi alkotás folyamatán keresztül hangot adhasson véleményének és levezethesse a politikai helyzet következtében felgyülemlett feszültségét. „Az első hivatalosan engedélyezett pesti fellépés (1854) hírére több ezres tömeg gyűlt össze az Európa Szálló (ma Astoria Szálló) nagytermében. Amint ennek híre, sikerének visszhangja vidékre is eljutott, mind a régi, eddig némaságra ítélt dalárdák, mind a teljesen újak ismét megjelentek a közönség előtt.” (MARÓTI 2001: 130) Az említett 1854-es koncert egyúttal a Pest-Budai Dalárda nagysikerű bemutatkozása mellett, annak hivatalos bejegyzését is jelentette. A dalárdák újabb térhódítását követően az énekkari tevékenység népszerűsége ismét növekedett, azonban nemzeti tartalmú művek, mint a Himnusz és a Szózat nem szólalhattak meg közönség előtt, így idővel érezhetővé vált a magyar művek hiánya a hazai repertoárokbán. A probléma orvoslására Thill Nándor a Pest-Budai Dalárda alapítója magyar kórusmű-pályázatot írt, mely példát a későbbiek folyamán többen követték ezzel gyarapítva és alakítva a magyar dalárdák repertoárját. A reprezentált magyar előadói stílust és minőséget a kor tekintélyes karnagyai határozták meg (például Erkel és Liszt), hiszen a dalárdamozgalom számára írt művek általában nagyobb rendezvények összkari műveiként jelentek meg, ahol az említett mesterek elképzelése dominált, nem pedig a műveket betanító helyi karnagyoké. A megjelenő darabok stílusát is a nemzeti törekvések határozták meg, előbb az 50-es években újjáéledő verbunkos, majd a későbbiekben a népies műdal a cigányzenével hódított a kórusélet berkei között. A magyar népzene hagyományai ezekben az időkben feledésbe merültek illetve félreértelmeződtek, még Liszt is az előbbiekből merített magyar műveinek komponálásához, a dalárdákat pedig egyenesen előzönlötte ez a stílus. Az előadásmód és a zenei stílus mellett egy harmadik tényezőt is meg kell említeni, amely a vegyeskari művek számának folyamatos növekedése. Liszt egyházi műveinek többsége a női énekesek hiánya miatt nehezen talált előadóra, mivel a női szólamok hiánya általános problémát jelentett, ezért Liszt 1870-ben javaslatot tett egy önálló női énekkar alapítására, amely megoldaná ezt a problémát. A kezdeményezés nem váratott magára sokáig még az adott évben létrejött, az első fővárosi önálló nőikar, melyet később országszerte számos másik követett vagy önállóan, vagy a már meglévő férfikarhoz csatlakozva vegyeskari formában.

„A 20. század első felének számos túlbuzgó reformere Erkeléket a »Liedertafel« Magyarországra telepítése miatt gyakran és tartósan elmarasztalta.” (MARÓTI 2005:

134) Maróti ezt a jelenséget azzal magyarázta, hogy Szabolcsi Bence a (A 19. század romantikus magyar zenéje című tanulmányában) általános és lesújtó véleményt mond a korszakról: „...kivirágzik minden, ami sallang, felület”, ami ugyan a zenei élet egészére ráillik, de a dalos mozgalomra csak részben. Ezt a negatív kritikát veszik át a 20-ik századi utódok, azonban nem szabad megfeledkezni arról a tényről, hogy a dalárdák létrejöttét társadalmi és politikai tényezők egyaránt befolyásolták. (MARÓTI 2005: 121) A mozgalom vezetői pedig a nemzettéválás folyamatának támogatásában határozták meg a dalármozgalom fő célját, nem pedig a minőségi kóruskultúra kialakításában, habár azért is nem kis erőfeszítéseket tettek. A kórusélet területén pedig két lehetőség adódott a kitűzött cél elérésére: vagy a német típusú férfikari mozgalmat (Liedertafel) veszik át vagy pedig az egyházi-templomi kórusok (Singverein) nyugtató-elmélyülő stílusát. A kor romantikus hevületében pedig az előbbi került ki győztesen. A dalárdák demonstratív szerepet töltöttek be a nemzeti célok kifejezése terén, a hazafias érzelmek és szellem éber tartására kiválóan alkalmasak voltak, képesek voltak tömegeket megmozgatni, tehát tökéletesen alkalmasak a nacionalista szimbólumok közvetítésére és azoknak a társadalom rétegei közötti terjesztésére.

A dalárdák és a kor kórusainak megrekedt színvonalát érzékelteti az a tény, hogy akkor még „*nem voltak alkalmasak sem az igényesebb Liszt-műveknek, sem az európai karkultúra értékesebb rétegeinek megértésére és tolmácsolására.*” (MARÓTI 2001: 140) Liszt *Magyar ünnepi dal* című művének előadása erős negatív kritikákat kapott, pedig a mester a megírásakor is figyelt az előadhatóság szintjére, amelyet az is bizonyít, hogy a 20. században könnyed előadhatósága miatt vált igazán népszerűvé a darab. Ez a probléma azonban összetettebb annál, mint amilyennek első ránézésre tűnik, a karnagyképzés hiánya is befolyásolta a kor kóruséletét, nem szabad megfeledkezni arról, hogy itt a szó legszélesebb értelmében beszélhetünk amatőr kórusokról.

Erkel, Ábrányi és kortársaik valami egészen újat hoztak létre Magyarországon a dalármozgalmal azonban, hogy annak minőségi bírálata mennyiben helyénvaló arra nehéz választ adni. Minden folyamat rendelkezik fejlődési szakaszokkal, lehet „*Erkeléket »sötétben botorkálónak« nevezni és kárhoztatni, amiért a dalármozgalom életrehívásával és felkarolásával valójában a dilettantizmus dicsőítésére vállalkoztak*” (MARÓTI 2005: 139), de munkásságukkal olyan alapokat adtak a magyar kóruséletnek, amellyel addig még nem rendelkezett és amely alapok stabil talajt biztosítottak a kodályi szellemiség és munkásság kiteljesedéséhez. Olyan magyar kultúrkörnyezetet

hoztak létre, melynek a kórustevékenység nem csak szórványosan, hanem országos szinten is szerves része volt, ráadásul népszerűségnek is örvendett.

1.3 A bartóki és kodályi szerepvállalás

A 19-20. század fordulóján a zenei törekvések a népzene talaján bontakoztak ki, dallamanyagukat a népzene hagyományaiból merítették. Előtérbe került a szó szerinti értelemben vett népdal, szemben a magyar nóta és a liedertafel addigi egyeduralmával. Ez azonban nem jelentette azt, hogy az utóbbiak egy mozdulattal kikerültek az addigi zenei élet forgatagából, hiszen még jó ideig éltek egymás mellett a stílusok.

Bartók Béla (1881-1945) és Kodály Zoltán (1882-1967) munkássága is a népzenevel való találkozásból építkezett. Mindkettőjük művészetének meghatározó alapja volt a népdal, melyből egy új stílusú magyar kóruskultúra bontakozott ki. Bartók főleg instrumentális, míg Kodály vokális alkotásokon munkálkodott, így tökéletesen kiegészítették egymás munkásságát. Bartók művészetében kevésbé hangsúlyos a vokalitás, azonban a kórusművészetben belül alkotásai kiemelkedőnek tekinthetők. Gyűjtőútjaik során olyan dallamkincsekre leltek, melyek élesen különböztek a magyar és európai zenei élet akkori bevett szokásaitól és hangzásvilágától. Ez a zenei felfedezés határozta meg későbbi alkotásaikat és vált eltérő munkásságuk közös védjegyévé. A magyar zenekultúra európai szinten is megállta a helyét, és Bartók és Kodály neve nem csak a kontinensen, de a világ különböző pontjain is ismertté és elismertté vált.

Érdekes megjegyezni, hogy Bartók és Kodály is képes volt arra, hogy úgy alkosson egyértelműen felismerhető magyar stílusú műveket, hogy azok egyetlen népzenei motívumot sem tartalmaznak. (JUHÁSZ 1975: 68) Munkásságuk nem merült ki a népdalfeldolgozások elkészítésében, műveikben olyan harmóniavilágot teremtettek, amely képes megragadni és érzékeltetni azt a hangulatot és érzést, amit a magyarságtudat fogalma kifejez.

Gondolkodásmódjukban megjelenő hasonlóságukat életpályájuk is jól tükrözi, zeneszerzői tevékenységük mellett pedagógiai munkásságuk is kiemelkedő és nagy hatású volt, és már fiatalon főiskolai tanárok lettek mindketten.

Kodály életszerűvé és bárki számára elérhetővé tette a kóruszenét, személyes harcot folytatott annak elterjedésért. Elsődleges feladatának tekintette a zenei analfabetizmus megszüntetését, a kottaírás és olvasás képességének terjesztését, ezen készségek fejlesztését, mely megvalósíthatóságát a zeneoktatás innovációjában látta.

Pedagógiai eszköz és módszertárát ennek megfelelően állította össze, így az egészen kisgyermekkortól alkalmazható volt. Erre azért volt – és van ma is – szükség, mert a zenei nyelv megismertetésével, annak az ember életébe való beépítésével nyílik lehetőség arra, hogy fokozatosan épüljön ki egy a saját hagyományainkon alapuló zene iránti szükséglet minden emberben. Megfelelő zenepedagógiai módszereken keresztül elérhető, hogy a zene minden emberhez eljuthasson, az oktatáson keresztül ismert és ismerős legyen az egyén számára és így sajátjának érezhesse a tanultakat, tudja azt értelmezni és értékelni is. Társadalmi szinten ezen a módon emelhető a közízlés szintje és így érhető el, hogy a zenei világirodalom alkotásai valóban mindenki számára elérhetőek legyen, hiszen az értő zenehallgatáson keresztül tud csak valóban eljutni a mű a hallgatóhoz. Ezen a ponton érzékelhető a különbség a „zene hallgatása” és a „zenehallgatás” kifejezések között. A „Legyen a zene mindenkié!” jelige nem azt jelenti, hogy minden ember számára biztosítsunk helyet egy koncerten, hanem, hogy minden ember számára biztosítjuk a szükséges feltételeket ahhoz, hogy ő maga akarjon részt venni azon a koncerten. Ez az elviség vezette Kodályt mikor megírta pedagógiai műveit, mint például az „Énekeljünk tisztán-t” és a „Bicinia Hungaricá”-t.

Későbbiekben olyan témákat, irodalmi műveket és verseket dolgozott fel, amelyeket a magyar közönség is magáénak érezhetett, mind nyelve, szellemisége és szerzője miatt. (Ady, Weöres, Petőfi) Nevéhez fűződik az „Éneklő ifjúság” mozgalom létrehozása, valamint a későbbi Vass Lajos nevéhez fűződő, de szintén kodályi elveken alapuló „Röpülj páva”⁷ mozgalom. Jól látható, hogy Kodály nem csak, mint pedagógus és zeneszerző tevékenykedett. Munkásságának kiemelkedő eleme volt a kóruskultúra területén végzett szervező munkája is. A kórusmozgalom alakítása és lendületben tartása is az ő keze alól került ki. Zeneszerzői pályázatok kiírásában, hangversenyek megalakításában működött közre. Tanítványait bízta és bátorította a kórusélet alakítására a hivatalos körök fenntartására többek közt a munkáskórusok vagy a pedagóguskórusok vezetésére. Kodály és Bartók a magyar kóruskultúra alapjait fektették le, melynek követői is akadtak bőven, kezdve Kodály tanítványával, Bárdos Lajossal.

⁷ A Röpülj Páva mozgalmat a felületes szemlélő tulajdonképpen a „20. század Megasztár vetélkedőjének” is nevezhetné. Ám ez nem egy egyszerű vetélkedő volt. Ez egy olyan ember ötlete, aki felfedezte a média egyre nagyobb befolyását, óriási hatását az emberekre, s egy másiké, aki ezt kulturális nevelésre, a magyarság népi öntudatának építésére használta. Ily módon korábban elképzelhetetlen mértékben széles réteghez tudta eljuttatni a népzene, s olyan embereket is megénekeltetett és megtanított a valódi népzene értékeire, akik azelőtt a népdalt összekeverték a magyar nótával. Ezen a ponton Vass Lajos neve ismét összekapcsolódik Kodály Zoltánéval, hisz mindkettejük célja: „Legyen a zene mindenkié”, különítsük el az értékes „saját” népzeneinket a zeneileg gyakran igen silány nótáktól. (FÜGEDI-BÁRD 2011: 208)

Néhány további alkotó a teljeség igénye nélkül: Farkas Ferenc, Szervánszky Endre, Kocsár Miklós, Petrovics Emil, Tillai Aurél, Udvardy László, Orbán György.

1.4 Az információs technológiai progresszió hatása

A nyomdatechnika megjelenéséhez hasonlóan, a 20-21. század fordulóján az információs technológiák ugrásszerű fejlődése is hatást gyakorol a kóruskultúrára. Az internet informálódási lehetőséget biztosít az érdeklődőknek, a közösségi portálokön speciális csoportosulások találhatók, melyekhez az érdeklődők és az énekesek is egyaránt csatlakozhatnak, így naprakész információkat találhatnak koncertekről, a területet érintő hírekről, kiírt pályázatokról melyek segíthetnek egy-egy rendezvény finanszírozási nehézségeinek leküzdésében. Fesztiválok, versenyek, találkozók és a velük kapcsolatos információk váltak azonnal elérhetővé az internet kapcsán.

Létszámbővítésre és tagfelvételre van lehetőség, új kapcsolatok kiépítésére országhatáron belül, akár országhatáron kívül. Könnyedén lehet találni külföldi cserekapcsolatokat és a kórusmunkán keresztül így megismerhetővé válnak más kultúrák és szokások és külföldi kulturális kincsek jutnak el a résztvevőkhöz valamint saját kultúránk közvetítési és népszerűsítése is egyszerűbbé és elérhető céljá válik. A repertoár kialakításában segíthetnek a zenei adatbázisként működő oldalak, zenei könyvtárak, ezek közül a legismertebb és legnagyobb a CPDL.⁸ A zeneszerzők számára létrehozott oldalak is hasznosak lehetnek. Remek lehetőséget kínálnak a kortárs darabok közötti keresgélésre nem csak hazai, de a világ különböző területeiről származó szerzők alkotásai között is, ráadásul akár anyagi ráfordítás nélkül is. A free-scores⁹ nevű weboldalt emelném ki az előbbieik közül.

⁸ Choral Public Domain Library (<http://www.cpdl.org>) egy ingyenesen hozzáférhető online gyűjtemény, mely kottákat, szövegeket, fordításokat és egyéb hasznos információkat tartalmaz. Az oldal rendelkezik egy speciális multifunkciós keresővel, melynek segítségével a címen és szerzőn kívül kereshetünk a mű műfaja, a szölamok száma és fajtája, szóló rész, a zenei korszak, nyelv, valamint a kíséret típusa szerint. Ezek a funkciók kifejezetten hasznosak lehetnek bármely kórus számára, mivel így lehetőség nyílik a kórus paraméterei szerinti keresésre. Pl, beállíthatom, hogy egy vegyeskar számára keresek egy olyan világi reneszánsz művet, mely francia nyelvű, osztott női szölamokat tartalmaz (SSAATB) szóló és kíséret nélkül. Erre a példára 1 találatot ad a kereső, de ha nem adom meg a nyelvet és a műfajt, akkor 77 találat között böngészhetek. A gyűjtemény több mint 14000 ingyenesen hozzáférhető kottával rendelkezik. Az oldal angol, spanyol, francia, holland, portugál és vietnámi nyelven olvasható.

⁹ Free-scores Sheet music World center (<http://www.free-scores.com>) szolgáltatásai közé tartozik, az ingyenesen elérhető PDF formátumú kották, hozzáférés a zenei hanganyaghoz MIDI illetve MP3 formátumban. Ingyenesen közvetítést és tárhelyet biztosít a zeneszerzők, kiadók, hangmérnökök számára. A zeneszerzőknek lehetőségük van figyelemmel kísérni műveik megtekintését és hallgatottságát. A különböző interpretációk, pedig feltölthetőek. Ugyancsak rendelkeznek egy ingyenes online zenei könyvtárral. Azonban itt nem csak kórusműveket, hanem instrumentális darabok is találhatók, összesen több mint 40000 ingyenesen elérhető kotta. Az oldal angol és francia nyelven olvasható.

Az online videó megosztó oldalak jelentősége is nagy, nem csak azért mert ezzel a módszerrel minél több alkotás minél több emberhez eljuttatható, hanem azért is, mert ezek az oldalak remek lehetőséget nyújtanak a különböző interpretációk megjelenítésére és a kórusok önreklámozására.

Az internet segítségével szinte minden terület, ami a kórusérettel kapcsolatos felfedezhetővé, kezelhetővé és rendszerezhetővé válik.

2 A kórus, mint csoport

Már a történeti vonatkozások vizsgálata folyamán is látható volt, hogy a kórustevékenység egy szempontból fontos részét képezi a társadalom felépítésének és hatása van annak szerkezetére. Kooperációs jellege miatt nem kerülhető meg a csoport fogalma és a kórusnak, mint csoportnak történő vizsgálata valamint annak művészetszociológiai kapcsolatai és az alkotás kérdéskörei. Így a következőkben ezt a területet járom körbe.

2.1 Rendszertani megközelítés

A kórusok osztályozási lehetőségének áttekintéséhez a *Choral Taxonomies* (GARNETT 2009) című írást vettem alapul, melynek fő kérdése, hogy mi is teszi a kórust kóruddá. Garnett három fő szempontot állapít meg, amelyek alapján a kórus, mint csoport és mint tevékenység meghatározható. Ezek a típus, a szakmai elemek és az előadásmód.

- 1) Típus: azoknak a paramétereknek a meghatározása, amelyek kombinációi alapján egy előadói együttes valamilyen típusú kóruddá tekinthető.
 - Kor alapján: gyermek, fiatal, illetve felnőtt kóruddakat lehet megkülönböztetni
 - Társadalmi közeg alapján: egyházi/templomi, egyetemi és közösségi kóruddakat
 - Nem alapján: férfikart, nőikart és vegyeskart
 - Méret alapján: kamarakórust és kórustársadalmat (choral society). A magyarországi gyakorlatban ebben az esetben a létszám függvényében három kategória használatos, az énekegyüttes, a kamarakórus és kórus. Az utóbbi kategória azonban önmagában nem használatos, a nem alapú osztályozás elemeit értjük a kórus kategória alatt érteni és az énekegyüttesnél valamint a kamarakóruddnál, szintén a nemi kategorizálás alapján, jelzővel pontosítható a típust, például: kamarakórus – egyzeneműkarok
 - Repertoár típusa alapján: például jazz, gospel, kortárs zene

A paraméterek egyike sincs rendszeresen alkalmazva és hivatalosítva, habár a kórustípusok szerveződése sajátosságai ezeknek tesznek eleget. Elsődlegesen a kategóriák majdnem mindig a kor és nem alapján szerveződnek. Azonban az említett két paraméterből előállítható lehetséges kilenc kóruskategóriából csak hatot adott meg 2008-ban az ACDA,¹⁰ tagsági kérelme kapcsán. A hat kategória a gyermek, fiú, lány, férfi, női és SATB/vegyes. 2012-ben a KÓTA által kiírt Kodály Zoltán VI. Magyar kórusverseny kategóriái a következők:

1. Kicsinyek kórusa: létszám: legalább 30 fő, felső korhatár 12 év
2. Gyermekkarok: létszám: legalább 30 fő; felső korhatár: 16 év
3. Ifjúsági nőikarok: létszám: legalább 25 fő, felső korhatár: 20 év
4. Ifjúsági vegyeskarok: létszám: legalább 25 fő, felső korhatár: 20 év
5. Nőikarok: létszám: legalább 25 fő, korhatár: nincs
6. Féfikarok: létszám: legalább 25 fő, korhatár: nincs
7. Énekegyüttesek: létszám: legföljebb 12 fő, korhatár: nincs
8. Kamarakórusok - egynemű karok: létszám: 13 - 24 fő, korhatár: nincs
9. Kamarakórusok - vegyeskarok: létszám: 13 - 24 fő korhatár: nincs
10. Vegyeskarok: létszám: legalább 25 fő, korhatár: nincs

A kategóriák meghatározásai tehát eltérőek lehetnek, az adott szituáció vagy verseny feltételeitől függhetnek.

2) Szakmai elemek: meghatározza azokat a kulcsfontosságú elemeket, amelyeket az előadásnak tartalmaznia kell, illetve amelyeknek meg kell felelnie.

- Hangképzés kivitelezése: testtartás, légzés, elhelyezkedés
- Szöveg interpretáció: magánhangzók megformálása, mássalhangzók kifejezése, prozódia
- A mű egységessége: szólamok vegyítése, intonáció, pontosság
- Interpretáció: stílus, dinamika, artikuláció
- Előadás: vizuális megjelenés, színpadi viselkedés
- Vezénylés szakmai elemei: álló helyzet, kiütött értékek, kifejező kézmozdulatok

¹⁰ ACDA: American Choral Directors' Association

- Próbák: tervezés, tanítás, vezetés

3) Zenei stíluselőadás: Ez a típus nem osztható további paraméterekre, inkább egy elvet jelöl, amely a sokszínűséget és a változatosságot helyezi előtérbe. Az elképzelés, miszerint minden kórusműnek egy helyes előadási módja van, már nem állja meg a helyét. Az előadásmódok és az interpretációk különbséget tesznek ugyanazon mű, különböző prezentációi között. A nyugati zene osztatlanságával kapcsolatos attitűdök változásokat mutatnak. A kották tartalmaznak utasításokat a zenei előadásmódot tekintve, néha még szöveges formában is, de hogy az adott előadó mennyire törekszik azok betartására az már az egyéni választás függvénye. Az előadásokat azok egyedisége, sajátosságai alapján kell megítélni.

2.2 Szociálpszichológiai megközelítés

„A csoport szociálpszichológia értelemben az egymással tartósan interakcióban lévő személyeket jelenti. A közös cél, együttes tevékenység, csoportstruktúra jellemzi ezek működését. Különböző csoportoknak vagyunk tagjai. Életünk különböző szakaszaiban ezek változnak, átalakulnak, számuk bővül vagy akár csökken...”

A csoportszerveződés típusai:

- 1) A személyre gyakorolt jelentőség szerint elsődleges és másodlagos csoportról beszélhetünk.*
- 2) A csoportszervezés típusa alapján formális és informális csoportot különböztethetünk meg: a formális kívülről létrehozott, míg az informális önkéntes alapon szerveződő csoporttagság.*
- 3) A csoporttagság eredete alapján szerzett és veleszületett csoporttagságot különböztetünk meg.*
- 4) Méret alapján kiscsoportot, nagycsoportot és tömeget határolunk el.”*

(KOLLÁR 2004: 283-284)

A csoportszerveződés típusai alapján az alábbiakat állapítom meg a kóruscsoportok szerveződésével kapcsolatban.

1) Személyre gyakorolt jelentőség szerinti elsődleges és másodlagos csoport.

„Nem minden csoport gyakorol egyforma mértékben hatást a tagjaira. A csoporttagok közti érintkezés közvetlensége, gyakorisága és a kapcsolatok érzelmi hőfoka alapján elsődleges és másodlagos csoportokat különíthetünk el.” (KOLLÁR 2004: 284) Ez alapján a nézőpont alapján nem lehet általános megállapítást tenni magára az egész kórusra, hiszen nincs rálátásunk arra, hogy az a csoport milyen emocionális jelentéssel bír saját tagjai számára. Ugyanakkor minél kisebb kórusról beszélünk annál nagyobb az esélye annak, hogy az egyének számára elsődleges csoporttá válik, énekegyüttesek¹¹ esetében pedig kifejezetten nagy.

Mégis úgy vélem, hogy a kórusok elsődleges csoportokat képeznek a tagjaik számára, mégpedig a következők három tényező miatt:

- a) A kórustevékenység egymástól függő kapcsolatokat feltételez. A tevékenység megvalósításához, a kórusban énekléshez szükség van a többi emberre is. Ha esetleg hiány lép fel, akkor a hiány értéke annál jelentősebb, minél kisebb kórusról beszélünk. Ha egy öttagú énekegyüttesnél hiányzik valaki, akkor az egy teljes szólam hiányát is jelentheti, ami súlyosan akadályozza az érdemi próbák folyamatát. Ilyen típusú függőségi kapcsolatok esetén pedig könnyen alakul ki mélyebb kapcsolat a tagok között, amely kapcsolat elsődleges csoporttá teszi az adott kórust a tagok számára. Az is lehetséges, hogy maga a kórus szerveződött a már eredetileg is meglévő szoros kapcsolatok mentén.
- b) Léteznek olyan tagok, akik számára a kórus elsődleges csoportot jelent. Tapasztalatból tudom, hogy egy kórus nem tud hosszútávon fennmaradni és működni, ha tagja számára nem válik elsődleges csoporttá vagy, ha nincs a kórusnak egy olyan alcsoportja – kemény magja – akik számára az a csoport elsődleges csoport. Ennek hiányában a kórus az első problémásabb helyzet után felbomlik, nem képes átvészelni a krízishelyzeteket, és újra és újra felfűteni a tagok érdeklődését. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha a tagok bizonyos szinten megértik egymást, hasonlóan gondolkodnak és nincsenek

¹¹ Lásd lentebb, a csoportméret szerinti tagozódásnál.

nagyobb horderejű ellentétek. Bármilyen rendeződési elv (például szakmai vagy társasági) tartja össze az adott kórust, aki nem tud az adott csoport mechanizmusával azonosulni, az vagy elhagyja a csoportot, vagy a csoport löki ki magából.

c) A tevékenység autotelikus élmény jellege miatt.

„Az autotelikus kifejezés görög eredetű; az „auto” azt jelenti belőle, hogy „ön-” a „telos” pedig annyit tesz, hogy „cél”. A kettő együtt önmagáért való tevékenységet jelent, olyat, amit nem valami jövődöbeli haszon reményében végzünk, hanem pusztán magának a tevékenységnek a kedvéért. A tökéletes élmény kulcsfontosságú eleme, hogy önmagában hordja jutalmát.” (CSÍKSZENTMIHÁLYI 2001: 107) Akik kórusban énekelnek, egyszerűen szeretnek kórusban énekelni. Ha csak ismerőseimmel magunk között beszélgetünk, vagy találkozok másokkal, akik szintén énekelnek egy kórusban és annak az okát próbálom firtatni, hogy miért, akkor az első reakció egy megdöbbent pillantás, majd a következő egy válasz, hogy mert szeretnek énekelni, de, hogy egyébként nem tudják az okát. Ha saját élményeimre gondolok, akkor is ugyanazt tapasztalom, hogy maga az éneklés örömmel tölt el, vagyis nem egyszerűen az éneklés, hanem a kórusban, a harmóniában való éneklés. Ha egyedül szólóban kell énekelnem, az frusztrációval tölt el, viszont ha egyedül kell énekelnem, de úgy mint egy szólam, vagy többed magammal, mint egy szólam, akkor már teljesen más érzések kerítenek hatalmukba, akkor a várakozás, öröm, izgalom, az alkotás (lehető legoptimálisabb hang és szövegformálás, dinamikai elemek megvalósításának) vágya és a mű hangulatához illeszkedő érzelmi átszellemülés élményei kavarnak bennem. Énekléskor mindenki koncentrálni és figyel, magára és egymásra egyaránt és a szólamok összefonódása közben az énekes úgy érzi, hogy valami nagy egésznek egy fontos részét képezi.

Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy az autotelikus élmény jellegét, nem mindenki éli meg ugyanazon a szinten. Volt szerencsém találkozni és együtt énekelni olyan énekesekkel, akiknek az éneklés okozta autotelikus élmény szintjük az enyémmel megegyező és kölcsönösen azt tapasztaltuk, hogy szavakkal nem tudjuk leírni azt, ami lejátszódott bennünk, mégis tudjuk, hogy mindannyian ugyanarra gondolunk. Egyikünknek sincs problémája az

önkifejezéssel és a kommunikációval, mégis csak a zene nyelvén tudunk beszélni.

2) A csoportszervezés típusa alapján formális és informális csoport.

Mint bármilyen csoport így a kórus is lehet akár formális és informális is.

- a) Egy kórus is létrejöhet valamely intézményi tevékenység részeként – például szakiskolai óra keretein belül – akik zeneművészeti tanulmányokat folytatnak, azoknak általában kötelező kórus is szerepel a tanrendjükben és ebben az esetben a kórus, mint formális csoport jön létre, hiszen a részvétel kötelező és nem önkéntes jellegű. Pontosabban kifejezve, ebben a helyzetben olyan szinten lehetne szó önkéntességről, hogy a diák vagy hallgató felvételi szándékával elfogadja, és önként beleegyezik, vállalja a kóruson való részvételt, hiszen az a tanulmányok elvégzésének kötelező elemét képezi, ugyanakkor, mivel ez a részvétel egy konkrét cél elérése érdekében valósul meg, ezért ebben az esetben az informális jelleg lehetősége megkérdőjelezhető.
- b) *„Az informális csoport rokonszenv vagy közös érdeklődés alapján szerveződik, elsősorban érzelmi alapon. Ilyenek a baráti csoportok, klubok, melybe önként lépnek be a csoport tagjai. Az informális jelleg általában abban is megnyilvánul, hogy nem egy határozott feladat vagy cél tartja össze ezeket a társaságokat, hanem a közös együttlét öröme.”* (KOLLÁR 2004: 284) A kórus, tehát akkor lesz informális jellegű, ha a részvételi szándék nem kötődik valamilyen típusú kötelezettséghez és a tag nem szenved közvetett hátrányt, annak elhagyásának következtében. Idetartoznak tehát a városi kórusok, azok az iskolai kórusok, melyek nem kötelező jellegűek, csupán az adott iskola szervezésében jöttek létre, továbbá bármilyen az előzőhöz hasonló intézményi jellegű kórus, valamint a civil szerveződés által létrejött kórusok. Alapjuk a közös érdeklődés, a zene és az éneklés szeretete, a tagok önkéntesen lépnek be és hangsúlyos a társaság szerepe.

3) A csoporttagság eredete alapján szerzett és veleszületett csoporttagság.

„A szerzett tagságnak meg van az az előnye a tagok számára, hogy kisebb vagy nagyobb mértékbe beleszólhatnak abba, hogy az adott csoport tagjává váljanak. Ugyanakkor el is lehet veszíteni a tagság jogát.” (KOLLÁR 2004: 285) A

kórusok esetében szerzett csoporttagságról van szó. A tagság feltételekkel és kötelezettségekkel jár, melyek szabályozhatják már a bekerülést is és ezzel szelektálják a leendő tagokat, valamint anyagi ráfordítást is kérhet a kórusvezetőség tagdíj formájában. A beleszólás azonban, egy ilyen típusú együttműködés esetében másként működik. Általában a kórusok is rendelkeznek egy jogi értelemben vett irányítói struktúrával, amely a kórus hivatalos ügyeit intézi – civil kezdeményezés esetében ez lehet akár egy alapítvány vagy egyesület – amelyik nem feltétlenül esik egybe a szakmai irányítással. Ilyen helyzetben a tagok általában csak sugalmaznak vagy javasolnak ötleteket, mivel az irányítás nem az ő kezükben van, ugyanakkor fontos figyelemmel kísérni a véleményüket nehogy probléma álljon be a csoport működésébe. A tagság fontossága még akkor kerekedik ki egyértelműen, ha a kórus kis létszámú vagy aránytalan szólamfelosztással működik, ebben az esetben már akár egy-két hang hiánya is a munka rovására mehet, főleg ha azok ugyanabból a szólamból származnak vagyis hiányoznak.

4) Méret alapján: kiscsoport, nagycsoport és tömeg

A csoportméret szerinti tagozódás jól átvethető a kórusoknak hasonló módon történő méretalapú felosztására. A felosztás alapjául a KÓTA által kiírt Kodály Zoltán VI. Magyar kórusverseny kategóriájának felnőttekre vonatkozó részét vettem alapul.

a) *„A kiscsoport mérete 3-tól kb. 15-20 főig terjed. Tagjai gyakori interakcióban vannak egymással, a résztvevők kisebb-nagyobb gyakorisággal ugyan, de mindnyájan kapcsolatot tartanak fenn egymással.”* (KOLLÁR 2004: 285)

Ezek a feltételek lefedik a kamarakórus kritériumait, illetve a kamarakórus kifejezés használatos a legalább 13 legfeljebb 24 fős létszámú kórusokra, mely 4 szólam esetén szólamonkénti maximum 6 énekest jelent. Megjegyezném, hogy a kórusoknál létezik egy kisebb egység, amit énekegyüttesnek hívnak, ennél a típusú felállásnál gyakori, hogy egy-egy szólamot egy legfeljebb kettő énekes szólaltat meg és szólamok száma általában négy vagy annál több, az énekegyüttesek létszáma legfeljebb 12 fő.

b) *„Kb. 50 főig nagycsoportról, e fölött tömegről beszélhetünk. A nagycsoport tagjai szintén ismerik egymást, de az egyes tagok már nincsenek közvetlenül*

kapcsolatban mindenkivel, a csoport általában alcsoportokra tagolódik.”
(KOLLÁR 2004: 285) Kórusoknál nagycsoportokról a vegyeskarok esetében beszélhetünk, melyek létszámi követelménye, hogy legalább 25 fővel rendelkezzenek. Kórusok esetében a kórus felépítéséből következik, hogy a nagycsoportok jellemzésénél említett alcsoportok megléte, a kamarakórusokra is érvényes, mivel a szólamonkénti szegregáció kisebb csoportok esetében is szólamonkénti alcsoportokat alakít ki.

A csoportmunka komplexitása nem könnyíti meg az egyén dolgát, ha teljesítésről van szó, ugyanakkor egy olyan speciális esetben, amikor az individuum egy olyan csoport tagja lehet, amelyben tevékenységét élvezettel végzi, ez a probléma szinte magától megoldottnak tűnik. Egy kórus esetében maga a csoporttevékenység az, ami segít kiteljesíteni az egyéni teljesítményt és így az egyén öröme a csoport örömévé válik.

3 Befogadási folyamatok a zenei kultúráközvetítésben

A következőkben egy olyan gondolatrendszer felépítése a célom, melyben logikusan áttekinthető, hogy a kóruskultúra résztvevői milyen fázisokon mennek keresztül egy mű teljes feldolgozását tekintve, az adott mű megismerésétől kezdve egészen az előadásig. Azonban a különböző fázisok következtében a kóristák más és más szerepköröket töltenek be, az adott helyzetekben eltérő vonatkozásokkal és viszonyrendszerekkel találkozhatunk, melyek mindegyike meghatározó egy kórus tagjainak életében. Egy ilyen összetett kérdéskört nem volna szerencsés egy *in medias res* típusú kezdéssel indítani, ezért centrikusan haladva közelítjük meg a problémát. Az alkotó – műalkotás – befogadó hármásából kiindulva megvizsgáljuk a hármast alkotó részek közötti összefüggéseket, mindezeket egy negyedik faktor a művészeti ág vonatkozásában, valamint a kórusművészet speciális helyét a művészeti alkotások ingerekre ható befogadási folyamatának aspektusából. Fokozatosan közelítem meg a kórusművek befogadásán keresztül magát a kórusénekest, ennek tükrében vizsgálom az őket ért külső és belső hatásokat egyaránt.

3.1 A kultúráközvetítés kommunikációelméleti alapjai

A kommunikációelmélet szerint, bármiféle közvetítés alapját az információ átadása képezi. A kultúráközvetítésben ez az információ a kultúrával kapcsolatos ismeretek továbbítását jelöli. A közvetítés több síkon is történhet, megcélozhat csoportok közi, csoportok és egyének közötti, egyén és egyén közötti közvetítést. Ez lehet horizontális, például két különböző kulturális háttérű csoport, egyén között vagy vertikális, társadalmi hierarchia csoportjai, egyénei között. Maga a kulturális információ lehet tárgyi vagy szellemi jellegű egyaránt. A kóruskultúra közvetítése esetén az információ a zenei alkotás, amely tárgyiasult hordozó által, kotta formájában marad fenn és hagyományozódik az utókorra. A közvetítés síkja ebben az esetben nyitott, hiszen nincs konkrétan kijelölt célcsoport, a cél, hogy minél több emberhez eljussanak

ezek a kulturális értékek és, hogy minél többen megszeressék és közelebb érezzék magukhoz ezt a típusú művészeti tevékenységet.

Vizsgálatom folyamán áttekintettem, hogy a különböző művészeti ágak, milyen hatást gyakorolnak az emberekre és az egyénre, és azt tapasztaltam, hogy kétszeres hatással találkozom. Bármilyen művészeti alkotás az emberi kéz produktuma és így valamely, az emberre gyakorolt hatás eredménye. Ennek következtében egy ilyen típusú kutatásnál azt kell nézni, hogy milyen hatást vált ki az egyénből egy másik egyént ért hatás. Ez azonban több problémakört is felvet, melyek csoportosításához a kommunikációelméleti Jacobson modellt veszem alapul. A modell a kommunikációs folyamat során megkülönbözteti az adót, az üzenetet és a vevőt. (JAKOBSON 1969: 234-244) Ezt a sémát átvetítem a művészet közvetítés folyamatára és megfeleltetem az adót az alkotónak, az üzenetet a művészeti alkotásnak, a vevőt pedig a művészeti alkotás befogadójának. Ehhez a három ponthoz többek között az alábbi gondolatokat rendelem hozzá:

- Az alkotóhoz kapcsolódó felvetés, hogy milyen szándéka volt az alkotónak a műalkotás létrehozásával, volt-e egyáltalán bármilyen szándéka, célzott üzenete. Feladatának tekintette-e valamely célközönség megszólítását.
- A műalkotással kapcsolatban vizsgálódás tárgya lehet, hogy a művészeti alkotás kiváltja-e azt a hatást, amit az alkotó eredetileg szeretett volna, már ha volt ilyen. Egyáltalán ki tudja-e váltani ugyanazt a hatást vagy az emberi különbözőségekből kifolyólag lehetetlen, hogy ugyanazon gondolatok tükröződjenek le két vagy több teljesen eltérő háttérrel, szociális környezettel, gondolkodásmóddal rendelkező egyén elméjében. Összevethető-e az alkotó és a befogadó mentális és érzelmi világa.
- A befogadó esetében vizsgálhatjuk, hogy konkrétan milyen élményeket vált ki belőle az adott műalkotás, vált-e ki egyáltalán.

Továbbá egy negyedik pontot is meg kell említeni.

- Fontos és nem elhanyagolható paraméter a művészeti alkotás minémősége, vagyis maga az adott művészeti ág is. A befogadás folyamata különböző érzékszerveken vagy azok kombinációin keresztül történik. Másként dolgozzuk fel a minket ért vizuális, auditorikus, audio-vizuális, szomatoszenzoros ingereket, ezért másként mozgat meg bennünket többek között egy képzőművészeti alkotás, prózai mű, színházi előadás vagy egy zenei darab.

A művészeti alkotások információhordozók is egyben. Ebből az aspektusból vizsgálva a befogadás folyamata alatt azt értem, hogy a befogadó személynek sikerül-e olyan típusú többlet információhoz jutnia a műalkotás megismerésének révén, melyet képes beépíteni személyiségébe, képes azt interiorizálni. Kutatásom középpontjában a befogadói oldalt, a befogadási folyamatot is vizsgálom, azoknak is egy speciális körét, a zenei előadók csoportját. Mielőtt rátérnék ennek vizsgálatára, áttekintem, hogy mi is a különbség művészeti befogadás és művészeti befogadás között, van-e különbség és, hogy valóban szükséges-e a különbségtétel.

3.2 A befogadási folyamatok közötti különbségek a befogadást meghatározó ingerek alapján

Az eddigiekben a téma alapjául szolgáló négy alappillérét határoztam meg. A következőkben azt vizsgálom, hogy miért is kell különbséget tenni a befogadáshoz szükséges ingerek alapján a művészeti ágak között. Azonban a művészetek osztályozása már az antik korok óta foglalkoztatja a gondolkodókat, melynek eredményeképpen több felosztás is született a történelem folyamán, én kiemelnék párat melyek az emberi észlelés típusaihoz kapcsolódnak. „Vischer hármas meghatározása a képező-, érző- és költői képzelem. Az első a szemre, a második a fülre, a harmadik az összes benső eszményi érzékelésre vonatkozik. Az első hatáskörébe tartozik az építészet, szobrászat, festészet; a másodikba a zene, a harmadikba a költészet.” (RAKODCZAY 1884: 48) „Schasler szerint minden rendű alkotóművész érzelemmel és érzelemre hatás céljából alkot; hatásuk közös titka tehát a szellemi tartalom és nem az anyag. Művészetek között tehát lehet rokonság, — amennyiben pl. építészet, szobrászat, festészet a szemre hatván egy csoportba soroztattak. A zenére és költészetre sokaknál a halló érzék birodalma formált jogot; mások (mint Hegel) a zenét egymagában külön csoportul tekintik, a költészettel pedig épen nem tudván mit csinálni, a csendes olvasásban látják megjelenési módját, egy új érzéket találnak ki számára, a képzeleti érzékelést.” (RAKODCZAY 1884: 49-50)

Én három típust különböztetek meg:

- melyek középpontjában a vizuális ingerek állnak, elsődlegesen arra épít: képzőművészet, építészet;

- melyek meghatározott *szöveges tartalommal* rendelkeznek, másodlagos szerepet töltenek be a kísérő ingerek: a prózai és színházi alkotások;
- melyek elsődlegesen az *auditórikus* ingerekre építenek: zenei alkotások

Az alábbiakban következetesen tekintem végig az említett három típust, előbb a vizuális, majd a szöveges, harmadrészt az auditórikus következik.

Azoknál a műalkotásoknál, amelyek teljes egészében vagy csak részben a vizualitásra támaszkodnak, ott a befogadónak lehetősége nyílik a többoldalú információszerzésre és a hatékonyabb feldolgozásra. A műalkotás értelmezése több szálon, párhuzamosan történik.

Egy festmény, szobor, vagy bármilyen olyan alkotás esetében, mely jellegénél fogva megragad és rögzít egy bizonyos témát (még, ha az a téma maga a változás vagy valamely folyamatjelenség) lehetséges, hogy a szemlélődő megálljon egy pillanatra, elgondolkozzon, elmélázzon egy részleten, majd visszatérjen az alkotás megfigyeléséhez. A mű egészének és részleteinek szemlélése felváltva történhet és ismétlődhet tetszés szerint. Ebben az esetben a nézőpontváltás segíti a befogadót és juttatja többlet információhoz, melyek során kialakíthatja véleményét, gondolatait a művel, annak alkotójával kapcsolatban, esetleg asszociálva más területről hívhat elő gondolatokat.

Prózai vagy színházi jellegű alkotások esetében a művészi jelleg segíti értelmezni az alkotást. A néző kész tartalommal kerül szembe, nem azt kell megfejtenie, hogy az adott műalkotásnak mi a mondanivalója vagy, hogy egyáltalán van-e mondanivalója. Ebben az esetben egy másik síkon történik az értelmezés és befogadás. A kérdés nem az, hogy mi a mondanivaló, hanem az, hogy miért az a mondanivaló ami. A hangsúly a *MI*-ről áttevődik a *MIÉRT*-re, a témáról a kontextusra így intenzívebb gondolkodásra késztetve a nézőt. Dolgozatomban nem térek ki ennek a kérdésnek a fejtegetésére, ugyanakkor elengedhetetlennek látom annak megjegyzését, hogy a prózai és színházi alkotások esetében a befogadás folyamata más szinten zajlik, melyeket audió-vizuális ingerek is kísérnek. Ebben az értelemben ez a legkomplexebb típus, mivel az összetett tartalom, az auditórikus és vizuális ingerek egyszerre vannak jelen.

Zenei alkotások befogadási folyamata. Mivel kutatásom fő területe a kóruskultúra, ezért jelen esetben a zenei részre összpontosítok. Véleményem szerint befogadói szempontból ez a terület tekinthető a leglabilisabbnak, mivel a hallgató pillanatnyi benyomásokkal találkozik így nincs teljes rálátása a mű egészére. A zenei

darab önmagában egy folyamat mely másodpercről másodpercre változik. Nem vagyunk képesek az egyes részek és az egész darab egyidejű vizsgálatára, mint ahogy arra egy festmény esetében képesek vagyunk. A zenei darabot az adott pillanatban kell megélni, ha a pillanat elszállt nem tudhatjuk biztosan, hogy visszatér-e még a mű folyamán. A zenei alkotások esetében, klasszikus értelemben a változás adja a darab művészi értékét és hozza létre magát a zenét. Ez az a faktor mely legjobban nehezítheti a befogadás folyamatát, természetesen az ismétlések, a különböző szólamokban visszatérő dallamívek, a szerkezeti felépítés, a dallamosság és az előadásmód segíthetnek feloldani ezt a feszültséget. A kórusművek szemben az instrumentális zenei darabokkal egy olyan további tényezővel rendelkeznek, mely a hallgatói befogadást tovább könnyíti, ez pedig a dallamhoz rendelt szöveg. Míg az instrumentális műveknél a befogadó csakis saját füleire tud támaszkodni és egyedül hallásán keresztül képes feldolgozni azt a típusú műalkotást melynek alapja a változás és az elmúlás, bármiféle kapaszkodó nélkül, addig a kórusműveknél a szöveg, hasonlóan a prózai és színházi alkotásokhoz, egy kész tartalmat biztosít a befogadó számára. Ebben az esetben előfordulhat, hogy a hallgató érdeklődésének középpontjában maga a szöveg kerül és megfigyelése csak addig a pontig terjed, hogy megállapíthassa, a dallam megfelelően kifejezi-e a szöveg tartalmát. A harmóniak és az értő zenehallgatás könnyen háttérbe szorulhatnak.

A zenei befogadással kapcsolatban egy kiegészítést teszek, napjainkban már van lehetőség egy-egy zenei darab többszöri meghallgatására, hiszen számos fórumon hozzáférhetővé váltak és rögzítésre kerültek a különböző zenei művek. Adathordozókon, interneten, könyvtárak zene gyűjteményein keresztül bárki számára elérhetőek. Fejtegetésem elsősorban az élőkoncertekre vonatkozott, tekintettel arra, hogy számtalan olyan mű kerül előadásra, melynek rögzítése korábban még nem történt meg és annak megismerésének egyetlen módja a koncerten való részvétel.

Ezek alapján az a vád is érhető, hogy a változás, mint az adott ág művészi alapeleme nem csak a zenére jellemző, hiszen a prózai és színházi daraboknál egyaránt megjelennek és tartalom is kíséri mindkettőt. Azonban a vizuális ingerek és a tartalmi rész olyan jelrendszert hordoznak mely a többség számára könnyen érthető és értelmezhető. Jelen esetben eltekintek a fogyatékkal élők vizsgálatától, nyilvánvalóan például a vakok számára a vizuális ingerek nem értelmezhetőek. Illetve a tartalmi rész esetében pedig az adott nyelvismeret hiánya okozhat nehézséget, ez azonban fordítás segítségével, előzetes ismertetéssel orvosolható.

Mind a képzőművészetnél, mind a prózai és színházi művek esetében létezik tehát olyan kiegészítő jelrendszer mely segíthet az adott mű megismertetésével. Szavakkal el lehet mondani, hogy az adott festmény, szobor mit ábrázol, hogyan néz ki egy épület, egy verset vagy színházi darabot el lehet olvasni és így meg lehet ismerni a művet. A zenei mű teljes megismeréséhez azonban nem elegendő a szöveg tartalmának ismerete, hiszen ebben a helyzetben maga a zeneiség lesz az, ami hiányzik. Igaz, hogy a zenei darabok is leképezhetők, kotta formájában elérhetőek viszont azok értelmezése speciális tudást igényel. A kotta olvasásának képessége még nem garantálja a zenei tartalom értelmezését is. A kotta alapján egy-egy szólam leénekelhető, lehetséges a különböző szólamok egyenkénti megismerése viszont az egész művet, egyszerre több szólam párhuzamos, zenei értelmezése meghaladja egy átlagember képességeit. Leolvasható zeneelméleti szempontból, hogy mely harmóniák követik egymást, ugyanakkor annak tudatos „hallására” csak azok képesek, akik belső vagy abszolút hallással rendelkeznek. Megnézni egy kottát és hallani azt, ami le van írva a hétköznapi műélvező számára szinte lehetetlen és szakmabeliek között sem gyakori. Tehát, ha a zenei befogadás és a zenei tartalom belsővé tétele az adott mű meghallgatása nélkül történik, akkor a sikeres befogadási folyamathoz speciális kompetenciákra van szükség.

Látható tehát, hogy a művészeti alkotás típusától függően egy adott művészeti alkotás értelmezése más és más úton valósul meg. A különböző művészeti ágak különböző érzékszerveket céloznak meg, azokra eltérő intenzitással és ingerek kombinációival hatnak, így feltétlenül szükséges a befogadási folyamatok művészeti áganként történő vizsgálata.

3.3 Előadó – művészeti dichotómia, az alkotás – befogadás kettőssége

A befogadás folyamatát vizsgálva áttekintettem, hogy milyen típusú kapcsolatrendszerben helyezkedik el az alkotó, a műalkotás és a befogadó, valamint, hogy ebben a kapcsolati hálóban milyen szerepet tölt be az adott művészeti ág. Ez a struktúra megváltozik, illetve kibővül abban az esetben, ha a művészeti ág előadói tevékenységgel párosul, tehát a kóruséneklés területén másfajta leképeződéssel valósul meg. Korábban már említettem a zenei és a prózai, színházi darabok közötti párhuzamokat, ellentéteket ezek szem előtt tartását továbbra is megtehetném, azonban ezek vizsgálatára nem fektetek hangsúlyt. Dolgozatomban megelégszem annak az

észrevételnek a megállapításával, hogy ezek a párhuzamok és ellentétek léteznek, arányuk heterogén módon jelen van, azok kifejtése lehetséges, így a kórusművészet területére vonatkoztatott megállapításaink kizárólagossága megkérdőjelezhető. Mivel jelenleg nem célom a prózai színházi művek befogadási folyamatának vizsgálata, valamint azoknak a zenei befogadással kapcsolatos összehasonlítása, így a következőkben csakis a zenei, kórusművészeti vonatkozásokkal foglalkozom.

Figyelembe véve az eddigieket, a kórusművészet szereplőit, azaz a kóristákat, mint befogadókat vizsgálom. Fontos megállapítani, hogy az alkotó – műalkotás – befogadó hármasságát alkotói és befogadói folyamatok kapcsolják össze. Az alkotó egy alkotási folyamat révén elkészíti a műalkotást vagy produktumot, a műalkotás pedig egy befogadási folyamat következtében interiorizálódik a befogadóban. A folyamatot a következő ábra szemlélteti. (1. ábra)



1. ábra¹² A kórus, mint befogadó

A kórusművészet esetében a kórus maga is alkotóvá válik, egy alkotási folyamat révén létrehoz egy alkotást – egy koncert keretein belül megszólaltat egy művet – melyet egy befogadási folyamat révén a befogadó, azaz a néző vagy hallgató interiorizál. (2. ábra)



2. ábra. A kórus, mint alkotó

Első számú észrevétel, hogy a kórista illetve a kórus kettős szerepkörben tűnik fel, egyszerre befogadó és alkotó is. Amennyiben ez a kettősség fennáll, akkor valósul meg az előadói szerepkör. Másként megfogalmazva: a befogadási folyamatok összefüggésrendszerét tekintve, csak az a személy, vagy csoport nevezhető előadónak,

¹² Az 1-4. ábrákat a Jakobson modell alapján készítettem és alkalmaztam, majd kibővítettem a zenei kultúráközvetítés területének megfelelően.

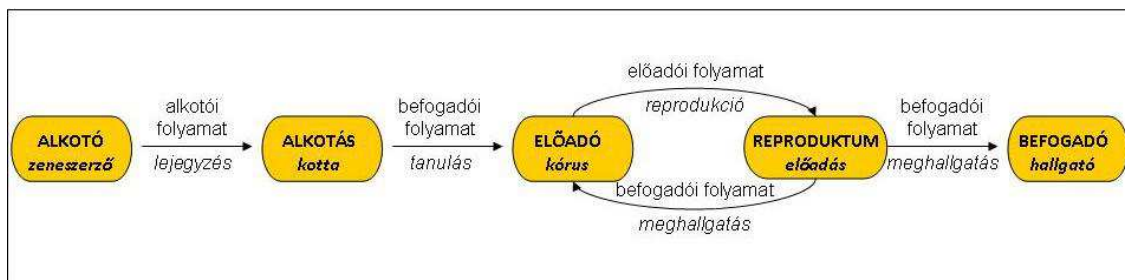
amely egyidejűleg képes megfelelni a befogadói és az alkotói szerepköröknek is. (3. ábra)



3. ábra. Előadói szerepkör

A kórusművészet esetében tehát az *alkotó* – *műalkotás* – *befogadó* hármasságát megtöri egy negyedik tényező, ez pedig az előadói szerepkör. Ezáltal a hallgatóhoz nem közvetlenül a műalkotáson keresztül jut el a művészeti élmény, hanem a közbeékelődött előadón keresztül. A folyamat során azonban nehézségekbe ütközhetünk, ha a zeneszerző és a hallgató közötti összefüggéseket szeretnénk vizsgálni, mivel az előadó révén az adott mű változásokon, újraértelmezéseken mehet keresztül. Nem szabad megfeledkezni arról, hogy a mű születése és az előadás között akár több száz év is eltelhet. Az adott zeneszerző korában elképzelhető, hogy a zeneszerző esetleg konkrét kórus számára írja meg a művet, tisztában van a kórus kompetenciáival, a hangkvalitásokkal. Lehetséges, hogy egy-egy szólamot az általa jól ismert hangokra képzelt el így kialakulhatott benne egy kép magáról a megszólaltatott műről, természetesen ennek nem feltétlenül kellett illetve kell így lennie.

A kórusművészet esetében ezek alapján maga az előadási folyamat tekinthető a műalkotás létrehozásának, így új fogalmi megnevezéseket kell bevezetni: az előadási folyamatot, reprodukciót és az előadott alkotást, reproductumot. Fel kell ismerni, hogy a reprodukciós folyamatnak magára az előadóra is hatást kell gyakorolnia. Ha a zenei mű megszületésének, éltre kelésének tekinthető az előadás folyamata, akkor az adott kórus énekesei is akkor találkoznak először a műnek azon formában való megjelenésével, így a kóristák egy másodszoros befogadási folyamatot élnek meg. Tehát az előadás folyamán nem csak a közönség, hanem a kórus tagjai is befogadókká válnak. Így egy új típusú összefüggésrendszer alakul ki. (4. ábra)



4. ábra. Előadó-művészeti dichotómia folyamata

Az előbbiek alapján nevezem *előadó-művészeti dichotómiának* azt a jelenséget, ahol a befogadási folyamatok összefüggésrendszerében előadónak csak az a személy, vagy csoport tekinthető, amely egyidejűleg képes megfelelni az alkotói szerepköröknek valamint a kétfázisú befogadási folyamatnak is.

A kóristák másodszoros befogadását illetően megjegyzendő, hogy ez fajta befogadási folyamat kapcsolatban áll a reprodukciók számával. Elsődlegesen a premier előadás tekinthető ennek az élménynek az alapbázisaként, ugyanakkor nem szabad csak az első előadásra vonatkoztatni ezt a folyamatot. A premier előadás tekinthető relatívan, hiszen a kórus szempontjából nem feltétlen szükséges egy közönség előtti előadás a mű egyénenkénti teljes elsajátításához és feldolgozásához. Ideális esetben ez már az előadás előtti próbák folyamán megtörténik így az énekes tisztában van azzal a színvonallal, érzésvilággal, amelynek le kell benne játszódnia a koncert folyamán. Tehát a mű, kórus szinten történő és ebből kifolyólag egyénenkénti befogadása ekkorra már megtörtént. Ezért az énekesek befogadási folyamatát tekintve premier előadásnak tekinthető az első olyan próba, amikor a mű teljes egészében összeáll. Továbbá tekintettel kell lenni arra, hogy minden előadás más és más, beszélhetünk ugyanarról a kórusról és ugyanarról a műről, ugyanarról a helyszínről, az emberi tényező fennállása központi befolyással bír egy ehhez hasonló szituációban. Elgondolkodtató, hogy ebben a művészeti ágban a művészeti élmény lelkét képező tényező az, ami egyben a legnagyobb rizikófaktor is, maga az énekes.

3.4 A kórista interiorizációs folyamata

Tehát a kórista egy hosszas, összetett folyamat állandó részét képezi, mely folyamat része egy komplex tanulási szakasz, amely a kotta kézhezvételétől a mű reprezentációjáig, megszólaltatásáig terjed. Ennek eredményeképpen a kórista elsajátítja a mű szöveges és zenei tartalmi egységeit úgy, hogy közben esztétikai és érzelmi többletre tesz szert. Az ismertetett tanulási fázisokra pedagógiai vonatkozásban, a karvezetés területén találtam információt (TILLAI 1991), melyek kifejezetten szakmai szemszögből közelítik meg a témát a karvezetőre és nem a kórusra vonatkoztatva. Az alábbihoz hasonló egységes struktúrát a befogadásra, illetve befogadóra kiélezve nem találtam.

A tanulási szakasz fázisai, valamint, hogy milyen hatások érik a kóristát az adott fázisokban a következők:

1. A mű megismerése, érzelmi és tartalmi háttérének értelmezése.

A kotta kézhezvételét követő első szakasz, mely középpontjában a zenei darab általános megismerése áll. Ide tartozik a szöveg megismerése, értelmezése, idegen nyelv esetén a tartalom lefordítása és ismertetése. Mivel a szöveg szoros kapcsolatban áll a zenei részekkel, ezért annak ismerete prioritást képez, segíti az énekest a zenei rész elsajátításában, a mű érzelmi megélésében és ilyen módon hozzájárul a későbbi reprodukciós folyamat sikerességéhez.

A mű komplett megismeréséhez hozzájáruló másik tényező lehet annak meghallgatása. Ha lehetőség nyílik akár felvételtől vagy élő koncerten keresztül találkozoznunk a darabbal, akkor átfogó képet kaphatunk annak természetéről, hangulatvilágáról, érzelmi töltöttségéről. Látásmódunkat bővítheti, ha több feldolgozást is megismerünk, hiszen egy-egy darab értelmezésében szerepet játszik az adott előadó stílusa, gondolatvilága, a karvezető elképzelése. Természetesen ez a rugalmasság jól meghatározható keretek között mozog, melynek ismerete a szakember feladatkörébe tartozik, hiszen például egy korhű típusú előadásmódnak szabályai vannak, melyeket illik betartani.

2. Szólamtanulás

A mű egyénre vonatkozó zenei, valamint zenei és szöveges részének megismerése és elsajátítása. Az adott szólam megtanulása nem feltétlenül zajlik csak és kizárólag próbái keretek között, azt kiegészítheti egyéni felkészülés is. Ebben az esetben fontos figyelembe venni a személyre vonatkozó kompetenciákat, a tanulás sebessége és formája egyénenként eltérő lehet. A mű tanulásának folyamata a karvezető által meghatározott ütemterv szerint folyik, a kórusnak lehetnek olyan tagjai, akik számára elegendő a próbán való részvétel és az ott történő maximális helytállás, míg másoknak ez kevés a tökéletes elsajátításhoz és többlet időráfordításra van szükségük.

A szólamban történő munka az egyéni teljesítmény függvénye is, azonban a tökéletes hangzásnak nem egyetlen feltétel az egyénenkénti biztos szólamtudás. Második és egyben elengedhetetlen része a csoportmunkára való képesség. A szólamhangzás kialakításához, mind az adott szólam tagjainak, mind a karvezetőnek tisztában kell lennie a szólamtagok hangszínével és erősségével. Mind ezt úgy, hogy ezeket a tényezőket illetően a tagok is tisztában legyenek saját képességeikkel. A homogén hangzás eléréséhez szükséges, hogy azok, akik erősebb hanggal, esetleg egyedibb hangszínnel rendelkeznek, képesek legyenek koordinálni a hangerősségüket, visszafogni magukat és „kevesebbet adni”, míg azok, akik lágyabb hangszínt birtokolnak, lehetnek határozottabbak.

3. A szólamok egybedolgozása

Ebben a szakaszban a csoportmunka szintje változik és egy magasabb szintre lép, hiszen itt már nem az egyéni, illetve az egyén és szólamtársai közötti munka az elsődleges, innentől a többi szólammal való közös munka élvez prioritást. Figyelembe kell venni a szólamok hangzását, az azok közti arányokat, valamint, hogy mit követel meg maga a mű.

Ez a fázis logikai sorrendet tekintve nem feltétlenül következik kizárólagosan a szólamelsajátítást követően, ezek a részek szakaszosan illetve párhuzamosan mennek végbe. Lényege a megfelelő hangzás kialakítása, a szólamhangzás kiterjesztése az egész kórus teljesítményére, a különböző szólamok összedolgozása. Érdeemes megjegyezni a nemenkénti felosztást is, külön a női (szoprán, alt, esetenként mezzo) illetve férfi (tenor, basszus, esetenként bariton) szólamokkal való

foglalkozást, hiszen azok hangtípusa közel áll egymáshoz, hangszínük azonban különböző.

4. Finomítások, technikai hiányosságok kidolgozása

A mű túlnyomó többségének elsajátítása után következik annak finomítása. A megfelelő tudás és hangzás kialakítása megtörtént, azonban mindig találhatunk olyan részleteket, melyek kidolgozása még nem tökéletes, és amelyekre hangsúlyt kell fektetni. Ezek kialakítását foglalja magába az elsajátításnak ez a szakasza. A problémásabb részek pontosítása, a dinamikai és technikai elemek csiszolása a hangzáshoz való hozzáigazítása.

5. A mű elmélyülése, „érése”

A tanulási folyamat a zenei darab elmélyülésének szakaszával zárul. A kórus birtokában van az előadáshoz szükséges tudás, ez azonban ebben az állapotában még nagyon friss, így még bizonytalanság jellemezheti. Ahhoz, hogy az elmélyülés fázisa végbemenjen egy érési folyamatra van szükség. Ennek időigénye eltérő lehet a kórus kompetenciáitól és a próbák számától függően, egy hivatásos kórus esetében ez az időszak lehet minimális, míg egy amatőr énekes csapatnál akár egy hónap vagy hónapok is eltelhetnek. A mű elmélyül és az érési folyamat lezárul, amikor a reprezentáció folyamán kialakul egy olyan minimális szintű rutin, mely megszünteti az említett bizonytalanságot, ugyanakkor ez a rutin nem elég nagy ahhoz, hogy a mű unalmassá váljon a kórus számára, azaz a kóristák képesek az éneklésre való koncentrálás mellett élvezni a művet.

Hogy, milyen módon lehet elkerülni, hogy egy darab unalmassá váljon a kórus számára, arra pedagógia módszerek léteznek, de ennek tárgyalására jelenleg nem térek ki.

6. Az előadás

Az előadó-művészeti dichotómiával kapcsolatban említettem, hogy az előadás fogalma lehet relatív. Az ebben az értelemben vett premier előadás, tehát az adott műnek az a reprezentációja, mely elhangzásakor a mű érési fázisa befejeződik, és az elmélyülés végbemegy. Az előadó-művészeti dichotómia definíciójában meghatározott másodszoros befogadási folyamat lezajlott, a darab interiorizálódott.

A kórusnak, mint előadónak feladata, hogy a későbbi reprodukálások és a közönség előtti, hagyományos értelemben vett előadások és koncertek alkalmával törekedjen a relatív értelemben vett előadás reprezentációjára.

A tanulási fázisok megismerése után rendeljük hozzá azokhoz az interiorizációs folyamat részeit. Az első fázishoz, a „Mű megismeréséhez” egyértelműen az *értelmezés* kategóriája tartozik.

Az alapok elsajátítása képezi a komplett mű későbbi bázisát, ennek következtében a második fázis, a „Szólamtanulás” és a harmadik fázis, a „Szólamok egybedolgozása” már egy *befogadási-kísérlet* eredményeit vonják maguk után. Ekkor megkezdődik a mű belsővé tételének folyamata. Az adott mű már nem teljesen idegen a kórista számára, hiszen a kotta megismerése megtörtént, az énekesre vonatkozó rész tanulása folyamatban van, azonban az adott szólam megértése és elsajátítása nem elégséges feltétele a teljes befogadásnak, mivel a mű egésze még nem állt össze és így a szólam más típusú viszonyrendszerek között jelenik meg.

A negyedik és ötödik fázis, azaz a „Finomítások, technikai hiányosságok kidolgozása” és „A mű elmélyülése, érése” már egy másik kategória részét képezik, ekkor beszélünk reprodukálási-kísérletről. Ezek az utolsó simítások szakaszai, amint a reprodukálás kísérleti mivolta megszűnik, a folyamat a következő kategóriába lép.

A hatodik fázis az „Előadás”, ahol már megjelenik a *reprodukálás*, mellyel párhuzamosan a kóristára gyakorolt teljes és ugyanakkor másodszoros *befogadás* jelensége is végbemegy. Ennek oka, hogy a mű egésze a lehetőségek teljességét tekintve feldolgozásra került, mely kifejti hatását az énekesre.

Az előbbiek alapján látható, hogy a reprodukálási folyamat – mely egy alkotói folyamat is egyben – és a befogadási folyamat egyidejűleg jelenik meg, így ezek valóban előfeltételeit képezik az előadói minősítésnek.

A befogadás megjelenésének feltétele a reprodukálás előzetes létrejötte. A második és harmadik fázisaiban végbe megy az előadó-művészeti dichotómiában említett elsődleges befogadási folyamat. Ezért az elsődleges befogadási folyamat, a reprodukció és a másodszoros befogadási folyamat között fennálló logikai sorrend és összefüggés bizonyítja az előadó-művészeti dichotómia állításának fennállását.

4 Szervezési tapasztalatok

Ahogy az éremnek két oldala van, úgy az elméleti rész is a gyakorlati tapasztalattal együtt alkot egy teljes, kerek egészet. A kóruskultúra közvetítésével kapcsolatos gondolati áttekintések után a megvalósítás terepére lépek és az alábbi részben két olyan programot mutatok be, amelyek életre keltik ezt a művészeti ágat, és amelyek szervezéséhez személyes tapasztalatok fűznek. Az első egy hazai kórustalálkozóba, a második pedig egy nemzetközi kórusfesztivál menetébe enged betekintést.

4.1 Határtalan Zene Kórustalálkozó

2013-ban lesz 10 éve, hogy a hódmezővásárhelyi Fandante Kamarakórus munkájában, mint énekes tevékenykedem. Ez az elfoglaltság egy fontos részét képezi az életemnek és ma már nem is tudnám elképzelni a hétköznapijaimat nélküle. Az évek folyamán egyre közelebb kerültem a kórus életéhez és az azzal járó ügyek és szervezési teendők intézéséhez. Későbbi szakválasztásom és az azt követő tanulmányaim folyamán pedig még közelebb kerültem ehhez a területhez, melyek tökéletes kombinációját alkotják érdeklődésemnek. A kórusmuzsika és az andragógiai, illetve most már a kulturális mediáció szeretete világossá tette számomra, hogy a kóruskultúra közvetítésével, illetve annak területén szeretnék a későbbiekben dolgozni és tevékenykedni. Ezért volt nagy öröm és egyben kihívás is számomra, mikor a Fandante Kamarakórus tagjai a megkértek, hogy 2012 tavaszán az általunk szervezett kórustalálkozó eseményeit főszervezőként fogjam össze.

„A kórustalálkozó ötlete a régmúltra tekint vissza. A Deo Gratias énekkarral már régóta állunk kapcsolatban, és rajtuk keresztül tavaly lehetőségünk volt még egy

*kórust, a Musica Aureát megismerni. Ekkor ajánlottunk fel, hogy egy év múlva visszahívjuk őket, ez a visszahívás történt májusban.”*¹³(MELEGH, 2012)

A találkozón három kórus – az ipolysági Musica Aurea vegyeskar, a kemencei és bernecebaráti lakosokból álló Deo Gratias Énekkar és a hódmezővásárhelyi Fandante Kamarakórus – részvételére számítottunk, azonban sajnos az utolsó pillanatban a Deo Gratias Énekkar visszamondta a részvételt, azonban a baráti viszonyra való tekintettel, négyfős delegációval képviseltették magukat az eseményen. A találkozó névválasztásával egyszerre akartunk utalni, mind a zene, mind az ország hatáira, hiszen, a találkozó alkalmával mindkettő átlépésre került.

Előkészületek

A szervezési előkészületek 7 hónappal előzték meg a koncertek időpontjait. A szervezési területeket kettéválasztottuk zenei illetve általános részre, ahol művészeti vezetőnk, Tamás végezte a koncertek szakmai részének az egyeztetését, tartotta a kapcsolatot a karvezetőkkel, egyeztették a programokat, kiválasztották a közös műsorszámokat, valamint tolmácsolta az őket érintő kérdéseket. Az én hatáskörömbé tartozott a találkozó további részeinek tervezése és irányítása. Szállás, étkezés, utazás, ütemterv, kommunikáció (plakát, meghívó, szórólap, információs lap), ajándékok (CD, bögre, kerámia, mappa, toll, könyv, virágcsokor), költségvetés. A kivitelezést, a kórus tagokkal együtt folytattuk le, mindenkinek megvolt a maga feladata, amiért felelősséggel tartozott. A hétvége lebonyolításához, csoporttársaim és ismerőseim segítségét kértem, akik segítettek a gördülékeny kivitelezésben és a programok megvalósításában.

A találkozót 2012. május 18-20-án rendeztük meg, mely két koncertet tartalmazott, az elsőnek május 18-án a szegedi Piarista templom, a másodiknak pedig május 19-én a hódmezővásárhelyi Szentháromság templom adott otthont. (Plakát: 3. melléklet) A szállást és étkezést Algyőn oldottuk meg, mivel a két helyszín között félúton található, így mindkét koncerthelyszín, könnyen megközelíthető.

Koncertek (1. melléklet 6-8. kép)

A koncerteket megelőzően a helyszínekhez közel, Szegeden a Piarista gimnáziumban, Hódmezővásárhelyen, pedig a Károlyi házban sikerült a koncertekhez

¹³ Melegh Tamással a Fandante Kamarakórus művészeti vezetőjével készített interjúbeszélgetésem a 2. mellékletben olvasható

próbatermeket szerezni, ahol lehetőség nyílt a beéneklésre, átöltözésre és a ruhák, táskák őrzésére, a koncert végéig.

A koncertek felépítésénél ügyeltünk arra, hogy a kórusok egyformán érvényesülhessenek, ezért 20 perces műsoridőket állapítottunk meg, a koncert elején és végén pedig közös műsorszám szerepelt. A koncertek levezényléséhez, a konferansz szerepére egyik csoporttársamat (Bozó Helgát) kértem fel, akihez a koncertet megelőző héten eljuttattam az addigra összeállított konferansz tartalmát. A főpróbák alkalmával pedig közösen megtekintettük a helyszíneket, ahol az adott akusztikai környezetben elpróbálhatta a szöveget.

Mivel én magam is énekeltem a koncerteken és ezért részt kellett vennem a beénekléseken is, ezért két ismerősömet (Berke Zsanett, Oláh Alexandra) kértem meg, hogy a koncert előkészületeinél segítsenek, ha kérdés merül fel a kórusok vagy a hallgatóság részéről, akkor irányítsák őket és az előre megbeszélt időpontokban pedig adják át a karvezetőknek a számukra köszönetképpen előkészített virágcsokrokat.

A koncertek befejezésével együtt utaztunk Algyőre, ahol közös vacsorával és szabad énekléssel zártuk az estét, valamint átnyújtottuk jelképes ajándékainkat. (1. melléklet 9-11. kép)

Szabadidő (1. melléklet 1-5. kép)

Szakmai rész mellett hangsúlyt fektettünk arra, hogy a koncertek között vendég énekeseinknek lehetőségük nyíljon a kikapcsolódásra és a környék megismerésére, valamint az ilyen lehetőségek jó alkalmakat teremtenek a kórusoknak, hogy együtt legyenek, beszélgessenek és ápolják baráti kapcsolataikat. Ezek tükrében szerveztük a szabadprogramokat, amelyeken együtt vettünk részt. Ilyen esetben azonban figyelembe kell venni bizonyos tényezőket:

- Az időkorlátozás. Nem szabad elfelejtkezni arról, hogy elsődleges célunk, hogy sikeres koncerteket adjunk, amelyek maximális koncentrációt és szellemi összpontosítást igényelnek. A koncertet átöltözés, beéneklés és helyszíni próba előzi meg, ezek időtartalmát be kell számítani a koncert idejébe, hiszen a fellépő számára a koncert nem a színrelépéssel kezdődik. Az érkezések, mellékhelység használata, lehetséges késések, mind csúszást okozhatnak, ha nem kalkulálunk elővigyázatosan. Ezért a koncert kezdő időpontját megelőzően két órával korábban indultunk a koncert helyszínére.

- Generációs különbségek. Civil kezdeményezésű kórusok esetében elég gyakori, hogy az összetételt vegyes korosztályok alkotják. Szem előtt kell tartani, hogy a program ne legyen túlságosan terhelő, ugyanakkor kellő mértékben aktivizáljon. Ha lehetőség van alternatív program felajánlására, az segíthet ennek a problémának a kiküszöbölésében.

Az előbbiek figyelembe vételével és az ütemterv alapján (Információs lap: 4. melléklet) a következő szabadprogramokat terveztük meg:

Május 19-én, szombaton reggel és kora délután: Választható programokként az algyői Borbálafürdő meglátogatása vagy Szegeden szervezett várossétán való részvétel. A városséta megtartására csoporttársaimat (Bohádi Dórát, Gaudi Kittit, Mihályfi Juditot) kértem fel, akik már más alkalmakkal is tartottak vezetést a szegedi belvárosban, ahol megismerkedtünk Szeged főbb nevezetességeivel, mindezt játékos feladatokkal kiegészítve.

Május 20-án, vasárnap délelőtt az eredeti terv a hódmezővásárhelyi belváros és ott az Emlékpont megtekintése lett volna, de azok, akik az előzőnap a Borbálafürdőt választották, olyan jó véleménnyel voltak a fürdőről, hogy a társaság másik fele, aki előző nap Szegeden volt, szintén meg szeretne volna látogatni a fürdőt, ezért megváltoztattuk a programot és már reggel búcsút vettünk a vendégektől, ők pedig a Borbálafürdőben töltötték a délelőttöt.

„Most adódott először lehetőségünk arra, hogy határon túlról fogadjunk egy kórust, és a visszajelzések azt mutatják, hogy nagyon jól sikerült, ez alapján lesz folytatása.” (MELEGH 2012)

Visszajelzések és közönségkapcsolatok

A hétvége kimerítő és egyben pozitív visszhangú volt. A vendég énekesek is elismerően beszéltek az itt töltött idejükről és a közönség is kedvezően nyilatkozott a koncertekről. Igyekszünk ápolni a kapcsolatot a közönségünkkel, amire mindig találunk alkalmat: *„Az elmúlt 12 évben elég sok tapasztalatot szereztünk arról, hogy a közönség milyen műveket, stílusokat hallgat szívesen. Visszajelzések mindig vannak, akár a koncert után, akár egy találkozásnál. A hallgatóság elmondja a véleményét, és tippet is kapunk arról, hogy állítsuk össze a következő koncertműsort.” (MELEGH 2012)*

A kultúráközvetítés, és azon belül a kóruskultúra közvetítésének kérdésköreit tekintve nem lehet megkerülni azt a témát, hogy milyen módon lehet mozgósítani és közelebb hozni az emberek életéhez a zenét. Erre csak egy módszer a sok közül egy

koncert megszervezése, de hogy milyen egyéb lehetőségeket rejt magában a kórustevékenység, arra szintén rákérdeztem.

„Igyekszünk bevonni a közönséget, erre példa is volt: egy civil szervezet meghívásának tettünk eleget, amikor is megkértek bennünket, hogy tartsunk egy nyílt próbát, amire eljöhet bárki, és láthatja, hogyan zajlik az énekkar munkája. Ezen kívül több olyan koncertünk is volt, a mikor az éneklésbe vontuk be a közönséget, például karácsonyi koncerten énekeltünk együtt, azután gyertyát gyújtottunk és a templom lépcsőjén helyeztük el őket, ezzel adva egy olyan áhítatot a koncertnek, ami megadta a koncert ünnepi hangulatát.” (MELEGH 2012)

Úgy vélem, a társadalom tagjai könnyen esnek sztereotípiák börtöneibe, amikor a kórusok és a kórustevékenység kerül szóba. Néha olyan érzésem van, hogy kellemetlennek, „cikinek” tartják ezt a fajta foglalatosságot, pedig sokan nincsenek is tisztában azzal, hogy ez a terület milyen sokszínű és szórakoztató lehet és nem csak azok számára, akik művelik, hanem azok számára is, akik hallgatják és erre nem csak hazai, hanem nemzetközi példa is akad.

4.2 XVIII. Europa Cantat Nemzetközi Kórusfesztivál

A következőkben Európa egyik legnagyobb kórusfesztiválját mutatom be, amelyen én magam is részt vettem, mint szervező. A fesztivál bemutatása után két programot szeretnék kiemelni, amelyek lényege, hogy minél több embert mozgassanak meg a kóruskultúra segítségével, és hogy felhívják a figyelmet a kóruskultúrára, hogy közelebb hozzák azt egy adott város lakóihoz.

2012. július 27. és augusztus 5. között rendezték meg a XVIII. Europa Cantat nemzetközi kórusfesztivált ez alkalommal az olaszországi Torino városában. Háromévente rendezik meg ezt az eseményt, melynek minden alkalommal más-más európai ország ad otthont, a következőt 2015-ben Magyarországon Pécs rendezi meg. A fesztivál második alkalommal indította el Young Event Management Programme¹⁴ (YEMP) elnevezésű projektét, mely lehetőséget nyújt a pályakezdő rendezvényszervezőknek, hogy egy két és fél hetes program keretein belül bekapcsolódjanak a megközelítőleg négyezer résztvevőt, háromszáz önkéntest és száztíz koncertet számláló kórusfesztivál szervezési folyamatába. A pályázási rendszert követően huszonhárom fő került be a programba tizennégy országból. (5. melléklet 12-16. kép) A fesztivált egyhetes tréning előzte meg, amely során a YEMP tagok megismerkedtek egymással, a fesztivált szervező csapattal, a fesztivál struktúrájával, programjaival és megvalósítás menetével és magával a várossal, hiszen több mint harminc helyszínen zajlottak az események, sokszor párhuzamosan. (5. melléklet 19-20; 23-24. kép)

A fesztivál felépítését tekintve kb. 40 műhelyből állt, amelyek különböző stílusú művek megtanulását jelentették, voltak komolyzenei és könnyűzenei műhelyek egyaránt. Például a D3-as műhely volt a *Bach: Motets* műhely, amely folyamán a műhelybe jelentkező énekesek egy hét alatt megtanulták Bach Motettáit, majd a fesztivál végén egy koncert alkalmával előadták. Az A17-es műhely volt a *Beat Boxing* műhely, amely viszont egy Beat Box alapú előadás elsajátítását és koncerten való előadását jelentette. Ezek mellett a résztvevő kórusok saját repertoárjukkal is kiálltak és koncertet adtak a fesztivál alatt.

Ezt megelőzve a YEMP tagok a fesztivál szervezeti struktúrája szerinti nyolc részleghez lettek beosztva az első csapatépítő hétvégét alkalmából. Ez a nyolc részleg pedig a *Music Office, Production Office, Festival Office, Communication Office,*

¹⁴ Fiatal Rendezvényszervezők Programja

Business Office, Staff Office, International relations és a *Protocole Office*¹⁵ voltak. A fesztivál kezdetéig fennmaradó további öt napban, pedig mindenki megismerkedett a saját részlege tagjaival, munkájával és a ráváró feladatokkal.

Én a *Production Office*-ba kerültem, amely a kivitelezésért volt felelős. A mi hatáskörünkbe tartoztak a próba és a koncert helyszínek, azok előkészítése, felügyelete, a technikai eszközök ellenőrzése, folyamatos kapcsolattartás a részlegünk vezetőjével, a helyszínen a karvezetővel, az énekesekkel és a zenekarokkal valamint a helyszínen dolgozó önkéntesekkel. Ha probléma merült fel, – például nem volt zongora az egyik helyszínen, ahol kellett volna; váratlanul megjelentek az egyik műhely tagjai egy helyszínen ahol nem kellett volna ott lenniük – akkor közvetítői szerepet töltöttünk be, a mi részlegünk tagjai napi 24 órában tartottak maguknál walkie-talkie-t, amin keresztül folyamatos kapcsolatban voltunk a részleg vezetőjével. A napok nagy részén mozgó információs pontok szerepét töltöttük be, mivel mi voltunk azok, akik közvetlen kapcsolatban voltak a résztvevőkkel, így ha bármi kérdés adódott, akkor arra tudnunk kellett válaszolni. A koncerthelyszíneken szintén technikai elemek lebonyolítás volt a feladatunk, a próbáknak időben be kellett fejeződni, a kapukat időben meg kellett nyitni és a zárásról is nekünk kellett gondoskodni. A csapatom összes tagjának el kellett töltenie egy napot a nagyszínpadon is, ahol szintén a lebonyolítás volt a feladatunk, irányítani a fellépőket, a színpadra történő fel és levonulást időzíteni. – Ami nem igazán bizonyult könnyű feladatnak, olyan esetben, amikor a fellépő műhely több mint száz kamaszlányból állt. Egy-egy nagyobb, összetettebb program levezénylése is a mi feladatunk volt, ha kisebb-nagyobb tömegeket kellett irányítani, akkor minket küldtek a helyszínekre. (5. melléklet 17-18. kép)

Open Singing (5. melléklet 21. kép)

Az Open Singing, vagyis nyílt éneklés a fesztivál egy állandó programja volt, amit minden este nyolc és kilenc óra között rendeztek meg. Az alapkonceptiója a közös éneklés volt, egy fesztivál kórus és egy előre kiosztott, a fesztiválra összeállított énekeskönyv segítségével. A kórus az énekeskönyv tartalmából készült fel és azokat a dalokat énekelték. Az emberek a nagyszínpad előtti téren gyűltek össze és a színpadról, mindig mutatták nekik az aktuális mű oldalszámát. Volt, hogy csak elkezdett a kórus énekelni, de az is előfordult, hogy szólamonként elénekelték a művet és ezáltal

¹⁵ Zenei iroda, Kivitelezési iroda, Fesztivál iroda, Kommunikációs iroda, Gazdasági iroda, Személyzeti iroda, Nemzetközi kapcsolatok iroda, és a Protokoll iroda

könnyebben meg lehetett tanulni a nehezebb dalokat. Ez a válogatás abszolút vegyes volt, mind műfajilag, mind nemzetiségileg, a klasszikus komolyzenétől kezdve a jazzfeldolgozásokig át minden stílus megtalálható volt. Az olasz, svéd és angol szerzők mellett magyar szerzők művei is felcsendültek.

Parade (5. melléklet 22. kép)

A parádé a fesztivál első napjának nyitó programja volt, a négyezer énekes hét csapatra lett szétosztva, akiknek a belváros szélén elhelyezkedő hét különböző ponton kellett gyülekeznie. Ez helyszínenként háromszáz-ötszáz főt jelentett. Ezekre a pontokra lettünk mi is kivezényelve kétfős csapatokban, négy-öt önkéntes kíséretében. A hét pontról egyszerre indultunk meg a belvárosban kijelölt központi tér felé, ahová a hét csapatnak egyszerre kellett megérkeznie. Minden útvonalon három megálló volt, ahol meg kellett állnunk a csapattal és énekeltetnünk és lelkesítenünk kellett őket. Amikor a hét csapat megérkezett a központi térre, akkor felálltunk egy nagy körbe és egy karvezető segítségével közösen énekeltünk egy előre megadott és ismert kánont, először közösen, majd a jelzéseknek megfelelően egyre több szólamból álló kánonban. Majdnem minden csapathoz tartozott valamilyen kisenekar, a miénkhöz egy reneszánsz kiségyüttes, akik beöltözve zenéltek és táncoltak végig az úton. amíg megérkeztünk a térre.

Számomra nagyon pozitív élményt és hatalmas tapasztalatot jelentett ez a fesztivál. A nemzetközi környezetből sok mindent lehetett tanulni és ekkor értettem meg igazán a szolidaritás fogalmát. Hihetetlen volt látni, hogy azt a rengeteg embert, mind ugyanaz a tényező mozgatta, ami a zene, a zene öröme és annak megosztása másokkal. A rengeteg önkéntes, aki mosolyogva végezte a dolgát, sokszor nem épp a legemberségesebb körülmények között, idejüket és energiájukat áldozva arra, hogy ez a fesztivál létrejöhessen. A zene valóban közelebb hozza egymáshoz az embereket és meg tölti őket élettel, még a nehezebb pillanatok is könnyebben elviselhetővé válnak. (5. melléklet 25-26. kép)

Egyik legkedvesebb élményem, mikor feltorlódott a tömeg és nem lehetett mozdulni semmilyen irányba. Nem tört ki pánik, hanem valamelyik csapat elkezdett énekelni, majd egy másik kórus is énekelni kezdett és így válaszolgattak egymásnak, egészen addig, amíg meg nem oldódott a probléma. A zene csodákra képes.

Összegzés

A kóruskultúra sokrétű művészeti tevékenységet foglal magába, melyek kapcsolódási szálai szerteágazóak. Ez a jelenség határozta meg dolgozatom struktúráját, mely olyan, egymással nem feltétlenül szorosan összefüggő területeket foglalt magába, mint a zenetörténet, a művészetpszichológia és a befogadásszociológia. Mégis létezik egy nézőpont, melyben ezeknek a területeknek az egymásmellettiisége értelmet nyer, és ez a kultúráközvetítés.

A kultúráközvetítés történelmi vonatkozású, mivel egyszerre foglalja magába illetve íveli át a történelmi időket, hiszen kezembe vehetek egy kottát, amelyet ötszáz évvel ezelőtt írtak. Ugyanakkor a jelenben is munkálkodik, hiszen lehetőségem van arra, hogy annak tartalmát, bármikor elénekeljem valakinek, és számára élővé tegyem az adott alkotást. Pszichológia, mivel az ember lelkéhez szól, valamint arra készíti az egyént, hogy rajta keresztül mások lelkéhez, benső világához is szóljon és mozgásba hozza azt. Szociológiai, mert társadalmi kooperációt igényel és a társadalmi struktúra szerves részét képezi.

Dolgozatom elején három hipotézist állítottam fel:

1. *A csoportmunka és a kórusmunka közötti különbség alapját, a művészeti alkotás folyamatának jelenléte és az arra épülő autotelikus élmény adja.*

Kutatásom alapján arra a megállapításra jutottam, hogy a kórustevékenység folyamán valóban jelentkezik az autotelikus élmény, azonban ezt az élményt nem egyforma szinten élik meg a különböző egyének. Ezt a hipotézist tehát csak részben látom igazoltnak.

Feltehetőleg a szintkülönbség az egyén és annak az alkotással kapcsolatos viszonyában gyökerezik. Tehát minél közelebb érzi magához az egyén az alkotás folyamatát, annál intenzívebben éli meg az autotelikus élményt. Ez csupán egy feltevés, mely egy következő kutatás kiindulópontját képezheti.

2. *Előadónak csak az a személy, vagy csoport tekinthető, amely egyidejűleg képes megfelelni az alkotói szerepköröknek valamint egy kétfázisú befogadási folyamatnak is. Ezt a jelenséget előadó-művészeti dichotómiának nevezem.*

Második hipotézisem megállta a helyét, dolgozatom során áttekintettem a befogadási folyamatok menetét és igaznak találtam az eredeti felvetést.

A témával kapcsolatban új kutatási kérdést vet fel az érzékszervi rendszerezésű befogadási folyamatok területe. A színház és a zenei világ összehasonlítása érdekes kutatási téma lehet.

3. *A közönséggel való kapcsolattartás és a közönséget aktivizáló programok segítségével a kóruskultúra népszerűsége növelhető.*

A gyakorlati példákon keresztül látható, hogy harmadik hipotézisem igazoltnak tekinthető. A közönség bevonásával egy pozitív élmény biztosítható a számukra, amely a továbbiakban is sarkalja őket a későbbi aktivitásra és részvételre, amelyek folyamán már másokat is bevonnak a tevékenységbe. Ezáltal növekszik a részvételi arány és a népszerűség is.

További érdekes, megvalósításra várható projektek alapjai lehetnek a zenei flashmobok. Már Amerikában és Dániában, sőt itt Szegeden is történtek kísérletek az eredetileg táncos, ad hoc hatású, nyilvános performanszok zenei területre történő átültetésére. A kóruskultúrába történő átvétel új utakat nyithat meg a kultúraközvetítés területén.

Zárógondolatomban szeretnék visszaalni a dolgozatom bevezetőjében is használt idézetre, hiszen ahogy a kultúraközvetítés folyamán is újra és újra visszatérünk a nagy klasszikusokhoz, úgy én is egy nagy klasszikus rövid bár annál velősebb gondolatával szeretném zárni soraimat: „*Legyen a zene mindenkié!*” (KODÁLY 1989: 15)

Irodalomjegyzék

CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály (2001): Flow – Az áramlat, a tökéletes élmény pszichológiája. Első változatlan utánnnyomás, Akadémiai Kiadó, Budapest.

GARNETT, Liz (2009): What counts as choral? In: Choral conducting and the contruction of meaning, Ashgate Publishing Company, Burlington. 66-74.

JAKOBSON, Roman (1972): A nyelv és egyéb kommunikációs rendszerek viszonya. In: Hang-jel-vers. 2. kiadás, Gondolat, Budapest.

JUHÁSZ Frigyes (1975): A magyar énekkari művészet megteremtői In: NAGY Olivér (szerk), A magyar kórusművészet 30 éve, Zeneműkiadó, Budapest.

KODÁLY Zoltán (1941): Éneklő Ifjúság – Bevezető cikk a folyóirat első számában. In: BÓNIS Ferenc (szerk), 1974 Visszatekintés I. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

KODÁLY Zoltán (1989): In: Bónis Ferenc (szerk.), Visszatekintés III. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 16.

KOLLÁR, N Katalin – SZABÓ Éva (2004): Pszichológia Pedagógusoknak, Osiris Kiadó, Budapest.

MARÓTI Gyula (2001): Kóruskultúránk és Európa, Athenaeum 2000 Kiadó, Budapest.

MARÓTI Gyula (2005): Magyar kórusélet a Kárpát-medencében, A Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága – Anyanyelvi Konferencia, Budapest.

RAKODCZAY Pál (1884): a művészetek uj osztályozása. In: Magyar philosophiai szemle III/1, 46-63.

SZABOLCSI Bence (1974): A zene története, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

TILLAI Aurél (1991): Karvezetés II., Tankönyvkiadó, Budapest.

Internetes hivatkozás

FÜGEDI-BÁRD Judit (2011): A röpjölj páva mozgalom In: Jászsági Évkönyv [<http://jaszsag.uw.hu/oldal/tartalom/2011/208-210.pdf>]
<2012. 12. 10>

KÓTA – Magyar Kórusok és Zenekarok Szövetsége hivatalos honlapja [http://www.kota.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=38]
<2012.11.07>

ZENEI ENCIKLOPÉDIA [<http://www.zenci.hu>] <2012.11.07>

Mellékletek

1. melléklet



1. kép. Szegedi várossétán a kórystalálkozó résztvevőivel
Forrás: Saját tulajdon



1. kép. Játékos feladat - Puzzle
Forrás: Saját tulajdon



2. kép. Reök Palota bemutatása
Forrás: Saját tulajdon



3. kép. Együtt a sétavezetővel
Forrás: Saját tulajdon



4. kép. Séta a Dóm téren
Forrás: Saját tulajdon



5. kép. A Musica Aurea Vegyeskar
Forrás: Promenád.hu



6. kép. A várakozó közönség
Forrás: Promenád.hu



7. kép. A Fandante Kamarakórus a szegedi Piarista templomnál
Forrás: Saját tulajdon



8. kép. Algyőn megpihelve a koncert végeztével
Forrás: Saját tulajdon



9. kép. Örömenéklés a közös vacsora alkalmából
Forrás: Saját tulajdon



10. kép. Ajándékok átadása a vendégkórusok részére
Forrás: Saját tulajdon

2. melléklet

Interjú Meleg Tamással

Fandante Kamarakórus Művészeti vezetőjével „Határtalan Zene Kórustalálkozó” kapcsán.

Szél Kata: Szervusz Tamás! A Határtalan Zene Kórustalálkozóról fogunk beszélgetni, amelyet 2012. május 18- 20. között rendeztünk. Ezzel kapcsolatban az első kérdésem: honnan származik ennek a kórustalálkozásnak az ötlete?

Meleg Tamás: A kórustalálkozó alapja, tulajdonképpen mindig más kórusokkal való kapcsolattartás, a kapcsolat fenntartása, más kórusok munkájának megismerése. Egy ilyen találkozó alkalmával nem csak a szakmai munkába nyerünk betekintést, hanem a koncerteket lezáró közös vacsorán a civil emberi értékek is előtűnnek. A kórustalálkozó ötlete a régmúltra tekint vissza. A Deo Gratias énekkarral már régóta állunk kapcsolatban, és rajtuk keresztül tavaly lehetőségünk volt még egy kórust, a Musica Aureát megismerni. Ekkor ajánlottunk fel, hogy egy év múlva visszahívjuk őket, ez a visszahívás történt májusban.

SZ. K.: Hogyan zajlottak a kórustalálkozó előkészületei, illetve mi a volt a megvalósítás menete?

M. T.: A találkozó előtt 7 hónappal vettem fel a kapcsolatot a másik énekkar vezetőjével, és időpontot egyeztetünk. Ez volt a legelső lépés. Felajánlottunk több időpontot is, ezek közül választottak. Mikor már megvolt az a hétvége, amikor két koncerttel egybefüggő hétvégét együtt töltünk a másik énekkarral, akkor kezdtünk hozzá a koncertek helyének kiválasztásához, illetve az énekkar elszállásolásával és étkeztetésével kapcsolatos teendőkhöz. Ehhez hozzájárult még a koncerteken kívüli, közös pihenések megszervezése. Párhuzamosan történt a másik énekkar szakmai vezetőjével a műsor egyeztetése. Mikor ez is megszületett, akkor a meghívók és a különböző hirdetések megszerkesztése, illetve az újságokba és a médiába való elterjesztése történt.

SZ. K.: Pontosan mely kórusok jöttek el a találkozóra?

M. T.: Az ipolysági Musica Aurea vegyeskar és a Deo Gratias énekkar. Az utóbbi kórust régóta ismerjük, és az ő segítségükkel ismertük meg az ipolysági énekkart.

SZ. K.: Hogyan történt a műsor összeállítása? Ezt Te egyeztetted a másik kórusokkal. Ennek mi volt a menete?

M.T.: Egy ilyen találkozásnak a záró száma egy közösen előadott mű. Első körben azt kellett kideríteni, hogy mik azok a művek, melyeket mindhárom kórus el tud énekelni. Mi, kórusvezetők átböngésztük a repertoárokat, így összejött mindenkinek 3- 4 mű, amelyekből közösen választottuk ki a két művet. Ami a saját kórusomat illeti, próbáltam úgy összeállítani a koncertek műsorát, hogy egy tükröt adjon a Fandante eddigi munkásságából, így madrigálok, spirituálék és különböző feldolgozások is szerepeltek a műsoron. A vendég kórusok szabad kezét kaptak, attól függetlenül, hogy mindkét

koncert templomban volt. Tudtam azért, hogy mindkét kórus nagyrészt egyházi műsorral készül.

SZ. K.: Ennek tekinthetjük azt is alapjául, hogy a kórusok tipikusan egyházi kórusok, a mi kórusunk pedig főleg világi művekből táplálkozik?

M. T.: Igen.

SZ. K.: A szervezés folyamán igyekeztünk különválasztani a szakmai részt és az egyéb szervezői tevékenységeket. Itt segítettem én a szervezésben, a szakmai része, pedig teljes mértékben a te dolgod volt.

M. T.: Inkább összefogtad, és irányítottad az egész találkozót.

SZ. K.: A közönséggel kapcsolatban lenne még pár kérdésem. Igyekszünk-e bevonni a közönséget, illetve vannak-e olyan kezdeményezéseink, amelyekben figyelembe vesszük az ő igényeiket is?

M. T.: Az elmúlt 12 évben elég sok tapasztalatot szereztünk arról, hogy a közönség milyen műveket, stílusokat hallgat szívesen. Visszajelzések mindig vannak, akár a koncert után, akár egy találkozásnál. A hallgatóság elmondja a véleményét, és tippeket is kapunk arról, hogy állítsuk össze a következő koncertműsort. Igyekszünk bevonni a közönséget, erre példa is volt: egy civil szervezet meghívásának tettünk eleget, amikor is megkértek bennünket, hogy tartsunk egy nyílt próbát, amire eljöhet bárki, és láthatja, hogyan zajlik az énekkar munkája. Ezen kívül több olyan koncertünk is volt, a mikor az éneklésbe vontuk be a közönséget, például karácsonyi koncerten énekeltünk együtt, azután gyertyát gyújtottunk és a templom lépcsőjén helyeztük el őket, ezzel adva egy olyan áhítatot a koncertnek, ami megadta a koncert ünnepi hangulatát.

SZ. K.: A koncerteken hangzottak el kórus tagok által szerzett művek is. Húzódik-e meg e mögött valamilyen gondolat, illetve elv?

M. T.: Természetesen. Azért gondoltam ki a művek előadását, hogy teret adjak a szárnypróbálgatásoknak, többek közt azért, mert tehetségesek azok a zeneszerzők, akik velünk énekelnek, és próbálkoznak egy elég nehéz szakmával, a zenei világon belül. Megbíztam és megbízom azokban a kórustagokban, akik írtak már nekünk művet. Természetesen csak olyan darabokat ajánlok a kórusnak, amelyek elénekelhetők, és a kórus adottságainak megfelelnek. Másrésről szakmai kíváncsiság is van bennem.

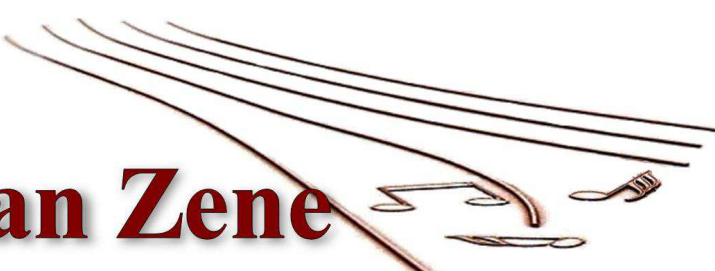
SZ. K.: Lesz-e folytatása ennek a találkozásnak?

M. T.: Most adódott először lehetőségünk arra, hogy határon túlról fogadjunk egy kórust, és a visszajelzések azt mutatják, hogy nagyon jól sikerült, ez alapján lesz folytatása.

SZ. K.: Köszönöm szépen!

M. T.: Én köszönöm!

Határtalan Zene Kórustalálkozó



Időpontok:

2012. Május 18. 17:00

Piarista templom

Szeged, Bálint Sándor u.14.

2012. Május 19. 16:00

Szentháromság templom

Hódmezővásárhely,

Andrássy u. 11.

Felcsendülnek többek között
az alábbi zeneszerzők művei:

BÁRDOS, CHARPENTIER,

HASSLER, THOMPSON

DEO GRATIAS

Kemence és Bernecebaráti Énekkar

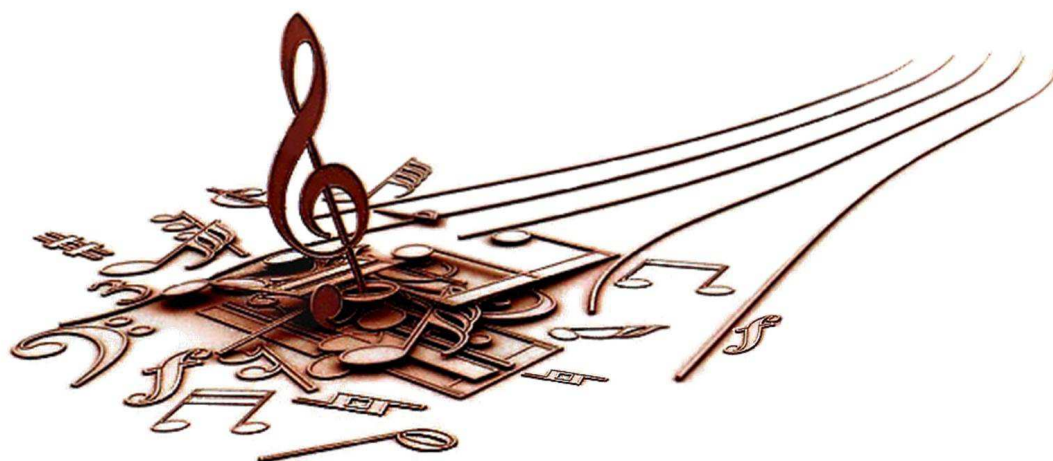
MUSICA AUREA

Ipolysági Vegyeskar (Szlovákia)

FANDANTE

Hódmezővásárhelyi Kamarakórus

A belépés díjtalan.



Koncertplakát

Forrás: Saját készítés

Határtalan Zene Kórustalálkozó

Május 18. Péntek

13:30 Érkezés, szálláshelyek
elfoglalása. vendégvárás
15:00 Indulás a szegedi
koncertre.
15:40 Fandante helyszíni próba
16:00 Musica Aurea helyszíni próba
16:20 Összkari helyszíni próba
17:00 Koncert
18:30 Indulás Algyőre
19:30 Vacsora

Május 19. Szombat

7:45– 8:30 Reggeli
8:45 Borbálafürdő/szegedi
kirándulás
12:30 Szegedi kirándulásról indulás
Algyőre
14:00 Indulás Algyőről a vásárhelyi
koncertre.
14:40 Fandante helyszíni próba
15:00 Musica Aurea helyszíni
próba
15:20 Összkari helyszíni próba
16:00 Koncert
17:30 Indulás Algyőre
19:30 Vacsora.

Május 20. Vasárnap

7:45– 8:30 Reggeli
10:00 Hódmezővásárhelyi Emlékpont megtekintése

Telefonos elérhetőségek:

Melegh Tamás: +3670/254-67-50
Szél Katalin: +3620/370-92-90



A kórusok számára készített információs lap a programról

Forrás: Saját készítés

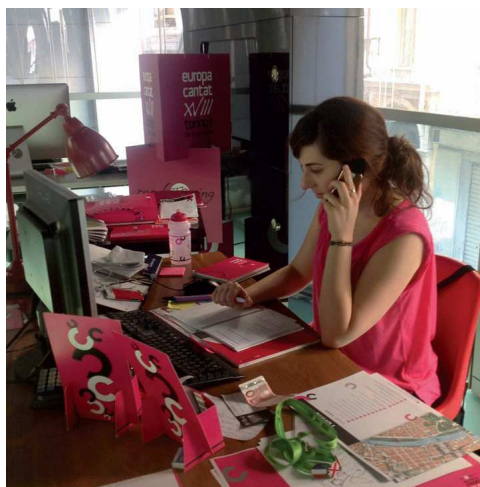
5. melléklet



11. kép. XVIII. Europa Cantat kórusfesztivál, YEMP résztvevők
Forrás: Saját tulajdon



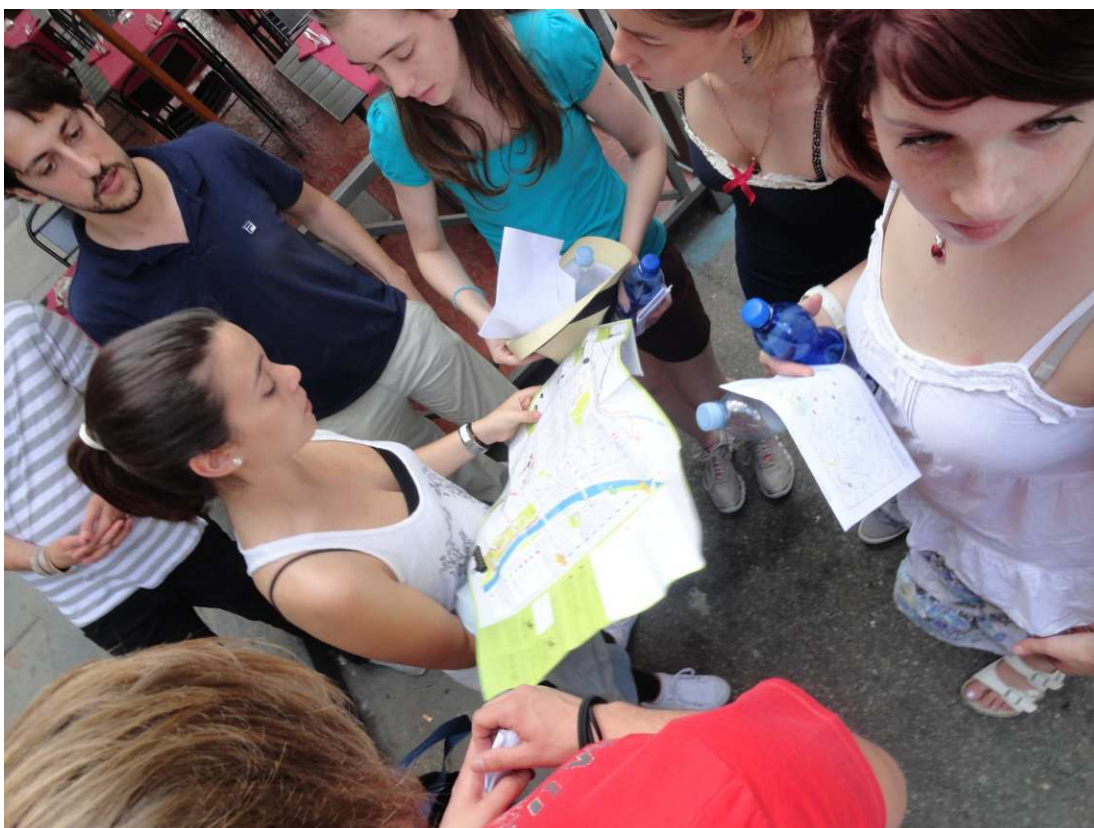
12. kép. A fesztivál önkéntesei
Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



13. kép. Munka a fesztivál irodában
Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



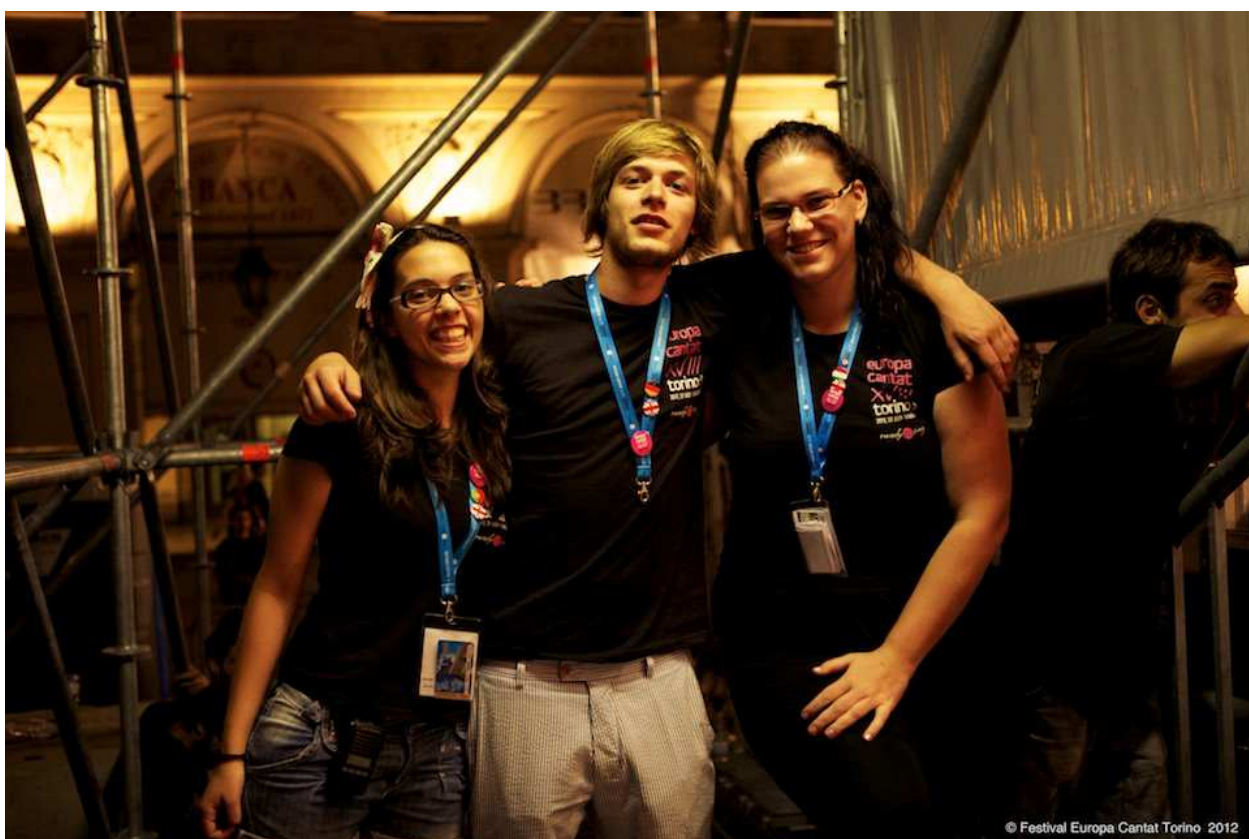
14. kép. YEMP csapatépítő tréning a workshop-on
Forrás: Saját tulajdon



15. kép. Elveszve Torinóban
Forrás: Saját tulajdon



16. kép. A Production team elindul felfedezni Torinót
Forrás: Saját tulajdon



17. kép. A kis csapat egy része nagyszínpadnál
Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



18. kép. „Fedezzük fel Venaria Reale-t!” Az Europa Cantat külső koncerthelyszíne
Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



19. kép. Koncert előtti pillanatkép a fesztivál életéből
Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



20. kép. Open Singing a Piazza San Carlo-n

Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



21. kép. A parádé. Végre mindenki együtt!

Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



22. Koncert kép I.

Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



23. Koncert kép II.

Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



24. kép. Záró pillanatok, a fesztivál véget ért

Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream



25. Kép. Megcsináltuk! Záró pillanatok egy másik szemszögből

Forrás: A fesztivál facebook oldala, https://www.facebook.com/ectorino2012/photos_stream