

SÁROSI - SZABÓ MÁRTA

**HANS KOESSLER MUNKÁSSÁGA
ÉS TANÁRI TEVÉKENYSÉGÉNEK HATÁSA
A 20. SZÁZADI MAGYAR ZENÉRE**

**THE LIFE-WORK OF HANS KOESSLER
AND THE INFLUENCE OF HIS TEACHING ACTIVITY
ON 20TH CENTURY HUNGARIAN MUSIC**

JYVÄSKYLÄ

2013

**HANS KOESSLER MUNKÁSSÁGA
ÉS TANÁRI TEVÉKENYSÉGÉNEK HATÁSA
A 20. SZÁZADI MAGYAR ZENÉRE**

**THE LIFE-WORK OF HANS KOESSLER
AND THE INFLUENCE OF HIS TEACHING ACTIVITY
ON 20TH CENTURY HUNGARIAN MUSIC**

MÁRTA SÁROSI - SZABÓ

Academic dissertation to be publicly discussed by
permission of the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in Auditorium D109, on May 24th, 2013 at 10 o'clock

Tiedekunta – Faculty	Faculty of Humanities
Laitos – Department	Department of Music
Tekijä – Author	Márta Sárosi-Szabó
Työn nimi – Title	HANS KOESSLER MUNKÁSSÁGA ÉS TANÁRI TEVÉKENYSÉGÉNEK HATÁSA A 20. SZÁZADI MAGYAR ZENÉRE THE LIFE-WORK OF HANS KOESSLER AND THE INFLUENCE OF HIS TEACHING ACTIVITY ON 20 TH CENTURY HUNGARIAN MUSIC
Oppiaine – Subject	Musicology
Työn laji – Level	PhD Dissertation
Aika – Month and year	May 2013
Sivumäärä – Number of pages	326+ cover pp
Tiivistelmä – Abstract	<p>The aim of the study is to learn about the almost unknown lifework of Hans Koessler (1853–1926), a German organist, conductor and composer. Koessler was one of the defining professors in the training of Hungarian musicians for decades at the Budapest Academy of Music. I also aim to study his even less known activity as a performing artist: organist and conductor. The Year-Books of the Academy of Music have provided me with authentic information in the research process of Koessler’s career as performing artist and professor. During his 22 years as choral conductor in Budapest he had professional contact with every single student at the Academy of Music. His lessons improved the pupils’ ear of music, skills of score reading, and he also acquainted his students and the Hungarian public with the masterpieces of European choral literature, so far unknown in Hungary. Only a few of Koessler’s compositions are played at concerts nowadays, only a small number of his works have been published. There has not been a detailed register compiled of his works, which is also a part of my task in this thesis. After getting acquainted with his available works, I wanted to give a detailed analysis of some of his typical compositions. The analysis aims to present the stylistic means characterizing Koessler’s individual compositional language, which, however, is strongly linked to German Romantic traditions. The focal point of the thesis is the study of Koessler’s activity as composer-professor. The most question was what material Koessler used to teach future Hungarian composers, and how he formed his curriculum in those years. I based my research on course descriptions and the examination of course books mentioned in the syllabuses. I paid attention to changes in the curriculum and listed the composers he used to teach. I compared his curricular programme with documents from the second half of the 20th century. My further aim was to examine how his most outstanding students – in chronological order: Ernő Dohnányi, Béla Bartók, and Zoltán Kodály, assessed his teaching. It was probable that the research based on details and documents would show a more refined and realistic picture. Finally, my main aim has become the detailed research of Zoltán Kodály’s activity as composer-teacher. By comparing the teaching methods of Kodály and Koessler I tried to find the answer to the question: how and in what aspects did Koessler’s teaching influence 20th century Hungarian music.</p>
• Asiasanat – Keywords:	History of music pedagogy, teaching of composition, music theory and analysis, Hans Koessler, Koessler’s catalogue, Zoltán Kodály
Säilytyspaikka – Depository:	University Library, Department of Music
Muita tietoja – Additional information	ISBN 978-951-39-5229-7

Author's address Márta Sárosi-Szabó
Faculty of Music
University of Debrecen, Hungary

Author's Email sszabom@gmail.com

Supervisor Professor Emeritus Matti Vainio
Department of Music
University of Jyväskylä, Finland

Reviewers Professor Emeritus Mihály Ittész
Ferenc Liszt University of Music
Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét, Hungary

Professor Péter Ordasi
Faculty of Music
University of Debrecen, Hungary

Opponent Professor Emeritus Mihály Ittész

CONTENTS – TARTALOMJEGYZÉK

1	PRESENTATION OF THE TOPIC AND THE AIM OF RESEARCH.....	7
2	THE METHODS OF RESEARCH.....	9
3	THE LIFE-WORK OF HANS KOESSLER.....	10
3.1	INTRODUCTION.....	10
3.2	THE LIFE OF HANS KOESSLER.....	11
3.3	THE FIRST YEARS OF THE BUDAPEST ACADEMY OF MUSIC.....	14
3.4	KOESSLER, THE ORGANIST.....	16
3.5	KOESSLER, THE ORGAN TEACHER.....	17
3.6	KOESSLER, THE CHORAL CONDUCTOR.....	18
3.6.1	Intermezzo about the question of language.....	20
3.7	KOESSLER, THE COMPOSER.....	22
3.8	THE ANALYSIS OF WORKS BY KOESSLER.....	24
3.8.1	<i>Der 46. Psalm (Gott ist uns're Zuversicht und Stärke)</i> [God is our refuge and strength] für Doppel- Soloquartett und Doppelchor (16stimmig, a cappella) ..	24
3.8.2	Trio-Suite für Violine, Bratsche und Klavier, a-moll.....	25
3.9	KOESSLER'S ACTIVITY AS TEACHER OF COMPOSITION.....	26
4	HANS KOESSLER AND HIS STUDENTS.....	31
4.1	ERNŐ DOHNÁNYI.....	31
4.2	BÉLA BARTÓK.....	34
4.2.1	Bartók's years at the Academy of Music as a student and as a teacher.....	34
4.2.2	Bartók's references to Koessler and his studies with him in his letters.....	37
4.3	ZOLTÁN KODÁLY.....	37
4.3.1	Kodály – a 20th century Hungarian uncovering the past and building the future 37	
4.3.2	The relationship of Kodály and Koessler.....	37
4.3.3	Kodály's activity as teacher of composition.....	39
5	THE RESULTS OF RESEARCH.....	40
6	A TÉMA BEMUTATÁSA ÉS A KUTATÁS CÉLJA.....	41
7	A KUTATÁS MÓDSZEREI.....	43
8	HANS KOESSLER MUNKÁSSÁGA.....	44
8.1	BEVEZETÉS.....	44
8.2	HANS KOESSLER ÉLETE.....	46
8.3	A BUDAPESTI ZENEAkadÉMIA MŰKÖDÉSÉNEK ELSŐ ÉVEI.....	50
8.4	KOESSLER, AZ ORGONAMŰVÉSZ.....	54
8.5	KOESSLER, AZ ORGONATANÁR.....	57
8.6	KOESSLER, A KÓRUSVEZETŐ.....	64
8.6.1	Intermezzo a nyelvkérdésről.....	73
8.7	KOESSLER, A ZENESZERZŐ.....	84

8.7.1 Koessler zeneszerzői munkássága	84
8.7.2 Hans Koessler műveinek jegyzéke	93
MŰJEGYZÉK.....	96
8.8 KOESSLER MŰVEK ELEMZÉSE	101
8.8.1 Hans Koessler: <i>Der 46. Psalm (Gott ist uns're Zuversicht und Stärke)</i> für Doppel - Soloquartett und Doppelchor (16stimmig, a cappella)	101
8.8.2 Hans Koessler: Trio Suite für Violine, Bratsche und Klavier.....	131
8.9 KOESSLER ZENESZERZÉS-TANÁRI TEVÉKENYSÉGE	152
9 HANS KOESSLER ÉS TANÍTVÁNYAI	172
9.1 DOHNÁNYI ERNŐ	172
9.2 BARTÓK BÉLA	177
9.2.1 Bartók tanulóévei és tanári tevékenysége a Zeneakadémián	177
9.2.2 Bartók levélbeli utalásai Koesslerre és a vele folytatott tanulmányokra	180
9.3 KODÁLY ZOLTÁN	191
9.3.1 Kodály – egy múltat feltáró és jövőt építő magyar a 20. században.....	191
9.3.2 Kodály Zoltán és Koessler kapcsolata	193
9.3.3 Kodály zeneakadémiai tanításának kezdete	200
9.3.4 Bors Irma jegyzetei	204
9.3.5 Kodály zeneszerzés-tanári tevékenysége	215
10 ZÁRSZÓ.....	230
KOTTAPÉLDÁK ÉS ÁBRÁK JEGYZÉKE	232
BIBLIOGRÁFIA.....	234
FÜGGELÉK – APPENDIX	244
KÉPEK ÉS DOKUMENTUMOK	
KOTTAMELLÉKLETEK	
H. Koessler: Der 46. Psalm	
H. Koessler: Trio-Suite	

1 PRESENTATION OF THE TOPIC AND THE AIM OF RESEARCH

I first came across the name of Hans Koessler, or rather János Koessler as a little schoolgirl. I was studying at the Kecskemét Music Primary School and I met the name of the German composer-professor while learning about Zoltán Kodály and Béla Bartók's life and studies.

From my readings as a child and later as a secondary school pupil I got the idea that the conservatism of the German Koessler hindered rather than helped the musical development of his pupils. With strict academic tasks he limited their creative fantasy and the improvement of their personality as composers. He – as a loyal representative of late German Romanticism – aimed at spreading the most significant musical language of European music culture, just like Brahms did: a bit of Hungarian touch in tone would do no harm. Their works, however, could be enduring and of European standard only if they preserved the crystallized methods of classical-romantic composition. He did all this as a foreigner, for he taught at the Hungarian Academy of Music in German.

During my further music studies, this idea became more refined, as I had a clearer picture of the cultural life of Hungary, and especially that of Budapest, typical of Kodály's time. I was not surprised by the German 'transmission of culture' any more, it became quite understandable viewed in the Hungarian culture of that period. I was able to accept Koessler's educational aims more easily.

As a student of the College of Music I asked my fellow students of composition the following question: how were they studying the art of composition, how could somebody become a composer in the late 1970s? I was expecting an explanation of what could be taught within this special field. My interest as teacher of musicology also included the material of theoretical courses for composition. This happened during the celebrations of the 100th anniversary of the Hungarian Academy of Music, which also placed the past of Hungarian music education in the spotlight.

I returned to Koessler in connection with Kodály, I can say, on a sidetrack. Discovering Kodály's work and life in as much detail as possible, has become my most important task. In his presentations, studies he presented his point of view about Hungarian culture, his predecessors, contemporaries, or music education. He formed my aspects on life, his work became an example in my profession as a teacher. I tried to help my

secondary school and college students to become future teachers following Kodály's example. This is how the Master's professor, Hans Koessler came into the limelight again: who was he as a musician and teacher? Do we have a realistic picture of him nowadays?

The objective of my studies is to learn about the almost unknown life of Hans Koessler (1853-1926), to map the studies and influences which formed his musical experience and knowledge. I also aim to study his even less known activity as a performing artist: organist and conductor. Only a few of Koessler's compositions are played at concerts nowadays, only a small number of his works have been published. There has not been a detailed register compiled of his works, which is also a part of my task in this thesis.

After getting acquainted with his available works, I wanted to give a detailed analysis of some of his typical compositions. The analysis aims to present the stylistic means characterizing Koessler's individual compositional language, which, however, is strongly linked to German Romantic traditions.

The focal point of the thesis is the study of Koessler's activity as composer-professor. The most important question was what material Koessler used to teach future Hungarian composers, and how he formed his curriculum in those years.

My further aim was to examine how his most outstanding students – in chronological order: Ernő Dohnányi, Béla Bartók, and Zoltán Kodály, assessed his teaching. It was probable that the research based on details and documents would show a more refined and realistic picture than I had sketched in the introduction.

Finally, my main aim has become the detailed research of Zoltán Kodály's activity as composer-teacher. By comparing the teaching methods of Kodály and Koessler I tried to find the answer to the question: how and in what aspects did Koessler's teaching influence 20th century Hungarian music?

2 THE METHODS OF RESEARCH

The first step in my research process was to collect all available materials which could provide data about Koessler's life and works. Sometimes I had to select the authentic ones from publications contradicting each other. I found a relatively significant number of scores of Koessler's compositions in the Music Library of the Ferenc Liszt University of Music, Budapest. The Academy of Music also preserves a great number of unpublished manuscripts. An essential part of my research was to give a detailed analysis of the works, study their stylistic features and compare them with those of German Romantic composers.

The carefully edited Year-Books of the Academy of Music have provided me with authentic information in the research process of Koessler's career as performing artist and professor.

His activity as organist and choral conductor was studied through descriptions and concert reviews of his era. I have collected the names of composers and works played by him and have compared them with modern concert and teaching methods.

I based my research on course descriptions and the examination of coursebooks mentioned in the syllabuses. I paid attention to changes in the curriculum and listed the composers he used to teach. I compared his curricular programme with documents from the second half of the 20th century.

I did practically the same when studying Kodály's teaching career. I had plenty of resource literature to examine Koessler's relationship with his students (Dohnányi, Bartók, Kodály). For this, I could use the data provided by their autobiographies, memoirs and letters.

3 THE LIFE-WORK OF HANS KOESSLER

3.1 Introduction

Three decades of the life and almost the entire professional activity of the Bavarian Hans Koessler (1853–1926), as organist, conductor and composer, were attached to the Budapest Academy of Music. The management of the institution (founded in 1875), invited the young musician in 1882 to teach organ and choral practice, as there were no professionally trained Hungarian experts for these tasks. In the following year, however, he was also requested to teach composition to first study composition students.

Koessler was one of the defining masters in the training of Hungarian musicians for decades. He is primarily mentioned as the composition teacher of the outstanding 20th century Hungarian composers, Béla Bartók, Zoltán Kodály, and Ernő Dohnányi. He was occasionally criticised for his conservatism and adherence to the German tradition but, on the whole, was an effective and highly respected master.

When his oeuvre is evaluated, his performing and creative activities, and also the part of his life-work which essentially called him to Budapest, namely founding and building up organ and choral instruction at the Academy of Music, receive little attention. As the first master of Hungarian choral teaching, he was a dedicated conductor and teacher of vocal training, encompassing the development of musical literacy, intonation and chamber singing skills.

My thesis principally aims at presenting the performing and creative activity of Hans Koessler in addition to investigating his diverse teaching activity. I also attempt to present a modest examination of the role he played in Hungarian musical life.

János Hammerschlag,¹ his organist-composition student wrote about his master:²

Koessler had extraordinary abilities: his stylistic knowledge in polyphony, his mastery of counterpoint, his astonishing sense of form were all exceptional gifts. But, above all, he had what Goethe calls the greatest treasure of mortals: a charismatic personality. His influence outgrew the small circle of composition

¹János Hammerschlag: 1885–1954, organist, harpsichordist and musicologist. He studied with Koessler and Dezső Antalffy-Zsiross, music critic of Pester Lloyd (1914–1920), then Nyugat [*The West*] (1923–1928) teacher at Nemzeti Zenede [*National Music School*] (1919–1954) and the Academy of Music (1952–1954)

²János Hammerschlag: "Hans Koessler", in *Nyugat* June 16, 1926, pp. 234–235

students. He taught musicianship, phrasing, the construction of musical forms to hundreds of later world-famous performing artists.

The "small circle of students" – including second study composition students – covered a significant number. We can safely state, attested by the year-books of the Academy of Music, that he was among the professors with the highest number of students in the history of the institution. During his first stay in Budapest (1882–1908), according to the year-books, he taught composition to 186 students. In the second period (1920–25) he taught 14. In addition, Koessler had an unrecorded number of private students. A large number of these 200 plus students studied composition only to enrich their knowledge of phrasing, form-building, and musicianship in their performing career.

The number of his organ students numbered nearly 60. They received a well-founded technical mastery, a thorough knowledge of their instrument, and insight into performance practice from their master as well as acquaintance with the organ literature. Koessler taught the organ only during his first period of tenure; afterwards, it was principally his former students who continued teaching and kept the organ school at a high level.

Chorus practice being a compulsory subject for all students for at least a year, Koessler, during his 22 years as a choral conductor, had professional contact with every single student at the Academy of Music.

3.2 The life of Hans Koessler

There is little information on record about the life and activity of Hans Koessler. His autobiography, written in the early 1920s, is an authentic source. Ágnes Gádor quoted it in her 1992 paper.³

Hans Koessler⁴ was born on 1st January 1853 in Waldeck, North Bavaria. He grew up in the village where his father was the teacher, choir leader, organist, parish-clerk, and even the notary.

³Ágnes Gádor: „Hans Koessler tanári működése a Zeneakadémián [*The teaching activity of Hans Koessler at the Academy of Music*] (1882–1908 and 1920–1925)”, in Kárpáti János (ed.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 4*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992. 69–124. pp. 69–74

⁴ His surname was also spelled *Kößler*. In Hungary he was often called *Koessler János*.

The young Koessler had no opportunity for serious music study, but gained early experience in practical music-making: he played the organ, occasionally the piano, standing in for his father, and also "composed". He remembered all the music he heard; he learned to read music and played figured bass on the organ by experience. He studied at a teacher's training college and became a teacher and organist in Neumarkt for a short time.

He began intensive, regular musical studies only at the age of 21 in Munich. Between 1874 and 1877 he studied organ and composition with Joseph von Rheinberger⁵, and choral conducting with Franz Wüllner⁶. He taught music theory and chorus practice in the music conservatory of Dresden as Wüllner's assistant (1877–1881), and conducted the local choral group (Liedertafel) (1879–1881). His work proved to be successful: in 1880 his choir received the first prize at an international choral competition in Cologne. He became a celebrated and popular choral conductor. In order to make ends meet he gave private lessons – this developed his abilities as a teacher. In 1881 he became conductor at the town theatre of Cologne. The job did not please him at all: Koessler, who was painstakingly thorough as a teacher, could hardly tolerate the theatrical "production line", where he had to conduct a work after few superficial rehearsals, often with the singers changing. Teaching suited him much better.

For this reason, he happily received Wüllner's letter of reference to Ferenc Liszt to undertake organ teaching and choral conducting at the Budapest Academy of Music, founded in 1875.

Hans Koessler's invitation to Budapest in 1882 was part of the extension of the Academy with new departments. The extension was decided in order to stop young Hungarian talent going abroad to study, so, in addition to piano and composition, new fields of study included the organ, voice, choral conducting and, a year later, the violin. Cello followed a year after.

From 1883, following the death of Robert Volkmann, the first composition teacher of the Academy, Koessler also took over the teaching of composition, becoming the teacher with the greatest number of lessons at the time; he taught 20 lessons a week. His

⁵Joseph von Rheinberger: 1839–1901, German composer, from 1860 teacher of the organ and composition, also church organist in Munich. In 1877 he was appointed court conductor and head of music. His most important works are sacred compositions (masses, requiems, cantatas, motets, and so on) and organ works (sonatas and concertos).

⁶Franz Wüllner: 1832–1902, German conductor, piano teacher at Munich Conservatory from 1856 and conductor of the court choir. He conducted first performances of Wagner operas (*Das Rheingold* 1869; *Die Walküre*, 1870). From 1877 he taught and conducted in Dresden, after 1884 in Cologne. His treatise on choral pedagogy, *Chorübungen der Münchener Musikschule* was first published in 1875 and went into several editions.

salary was proportionate, so he did not have to give private lessons and had some time left for composing. He remained very modest about his late-blooming compositional activity: his friends sent his works to competitions for new compositions or assisted in their performances.

His compositional style was conservative, a fact of which he was aware. He wrote in his autobiography:

With serene indifference and without a hint of resentment, I had to conclude that as a composer I was simply born too late.

His life in Pest was filled with teaching and preparation for his lessons. He spent his mornings at the piano, preparing for his lessons and composing. For over twenty years he taught four afternoons a week and participated in the concert life of Budapest. Otherwise he lived a withdrawn, solitary life.

He first asked permission to retire in 1904. Ödön Mihalovich, then director of the Academy of Music, asked him to remain in his post with the plea that there were no competent teachers in his fields of work. He was only able to retire in 1908.

On retirement he spent twelve years travelling in Germany, getting to know his native land. As he never married, he was not bound to any place by family ties. He composed most of his oeuvre during these years but, because of his wandering, peripatetic lifestyle many of these works were lost. We may well presume that some of his manuscripts are still in private hands, owned by the descendants of his friends.

In 1918 he settled down in Ansbach. In 1920 the Hungarian government stopped paying his pension, so – partly due to financial constraints, partly on the new director, Jenő Hubay's invitation – he returned to teach in Hungary. He ended his work in Budapest a year before his death, and returned to his homeland.

He died on 23 May 1926 in Ansbach.

3.3 The first years of the Budapest Academy of Music

Before examining Hans Koessler's teaching activity in Budapest, it is worth surveying the educational system he joined in 1882 as a teacher of the organ and choral singing.

Preparations for founding the 'National Hungarian Royal Academy of Music' started at the beginning of 1870. Various committees were set up and minutes taken at their meetings prove how financial constraints and representatives of music educational and theatrical institutions, fearing for their existence, obstructed the foundation.

Nevertheless the resolution to found the academy was evident both on the part of enthusiastic Hungarian professional musicians and also from parliamentary politicians who supported the cause. It was also clear that the personal support of the aging Liszt, his participation in the establishment and activity of the Academy of Music, was an opportunity not to be missed.

Finally, in March 1875 a decision was made about the financial support of the Academy of Music and the appointment of Ferenc Liszt as its president. Other appointees were Ferenc Erkel as director and teacher, Robert Volkmann as teacher, Kornél Ábrányi, interim teacher and secretary, and Sándor Nikolits as assistant teacher.

Teaching started on 14th November 1875. The late start of the academic year also meant that auditions were held late. In early November almost 70 applicants were auditioned, several of whom were already active performing musicians. Eventually 38 of them gained a place in the new institution,⁷ 14 students for piano and 24 for the theory (composition) classes. From among the pianists nine studied entirely or partly with Liszt, the rest were taught by Erkel. At the audition applicants not only had to play their prepared exam material but they were also examined in playing at first sight. Those applying for the theoretical classes were required as a minimum to know the intervals. Those who wanted to study in higher classes had to be competent in four-part harmonisation.

⁷ Sources give the number of students differently. Reasons may be that several students had dual first studies and some students left mid-year. We based our data on the year-book of the Academy of Music. Numbers should be considered approximate, expressing the order of magnitude.

In the first year the following subjects were taught:⁸

1. *theoretical and practical harmony*
2. *counterpoint*
3. *theoretical and practical composition*
4. *orchestration, with special regard to the characteristic instrumentation of Hungarian works*
5. *sacred music, connected to organ and choral music*
6. *analysis of the characteristics of Hungarian music*
7. *music history and aesthetics*
8. *the art of piano playing and its technical and artistic mastery.*

Teaching was conducted on two levels, depending on previous studies. Male and female students were taught separately and the language of tuition (German or Hungarian) for the theoretical subjects was also a matter of choice. Robert Volkmann taught subjects ~~in~~ concerning composition (Nos. 1–4 above); Ábrányi and Nikolits, parallel with Volkmann, taught the same subjects in Hungarian. Subjects related to Hungarian music were only taught in Hungarian.

The description of the content and material of the subjects was rather sketchy in the first year. In the second academic year, 1876/77, there was more detailed information about the two-year syllabus of *theoretical and practical harmony*.⁹

The material of the first year included practice of chords, chord progressions, diatonic harmony, simpler figurations (suspension, anticipation, passing notes), the theory and practice of tonal deviations and diatonic modulations.

In the second year, students covered alterations, characteristics of chromatic harmonic progressions, chromatic and enharmonic modulations, and the practice of chorale harmonization. The curriculum also included formal analysis.

⁸ *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév.* [The Year-Book of the Academy of Music for the 1882/83 Academic Year] pp. 3–4

⁹ Klára Gulyásné Somogyi: „Ábrányi Kornél a Zeneakadémián” [Kornél Ábrányi at the Academy of Music], in Kárpáti János (ed.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 4.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992. 7–68.; p. 26

The material of *counterpoint* contained simple and double counterpoint, and the theory and practice of canonic, imitational and fugal constructions.

The curricular description ensures the possibility of high-quality instruction. It also indicates that European standards characterized not only piano instruction, which bore the hallmark of Liszt's name, but also theoretical subjects and composition at the Academy of Music in Budapest.

The number of students grew year by year. The academic year of 1882/83 started with 122 students, three times as many as in 1875. Numbers also swelled with the growing number of departments. The first significant change in the subjects taught was in the year Koessler arrived in Pest: two new departments, *voice* and *organ* started, and *chorus singing* appeared as a new subject. The reasoning for inviting Koessler for the teaching position was the following:

For the departments of organ and choral singing [I suggest] the employment of János Koessler, who formerly taught at the Dresden Conservatory for four years with excellent results. At present he is theatrical conductor in Cologne. Koessler is ready to teach composition in addition to the above mentioned subjects if need be.¹⁰

3.4 Koessler, the organist

We can form an opinion about Koessler as an organist based on the works he played and on a small number of reviews that survived. During his years in Budapest he was a regular performer at the public concerts of the Academy of Music, given by the teachers and the students of the institution. The programme of these concerts was recorded in the year-books, so we can form a picture of the repertoire Koessler chose to perform himself; or he taught his students from earlier periods and contemporary music as is mentioned below.

Koessler made his Budapest début on 16 February 1883 with Bach's *Toccatà and Fugue in D minor* and *The Introduction to Liszt's The Legend of St. Elisabeth*. The occasion was the inauguration of the new organ of the Academy of Music which, at the time, was considered one of the best instruments of the Monarchy. Liszt was also present and had a good opinion of both the instrument and the player.

¹⁰Gádor (see above). p. 74. The draft of a letter sent to Minister of Culture, Ágoston Trefort, on 30 May 1882, handwriting of János (verebi) Végh, vice-president of the Academy of Music.

Earlier, in the first years of the Academy of Music, students of Liszt gave piano recitals. With the opening of new departments, concerts became more varied with other instruments and performances by the choir. Koessler regularly played the organ at these concerts himself, performing a representative Bach work, or one of his own compositions. Sometimes his organ students played. The choir of the Academy, led by Koessler, also sang regularly. Koessler combined his various fields of activity remarkably at these concerts as organist, teacher of the organ and the conductor of the choir of the Academy.

Koessler was also an organ expert and appraiser. In 1905, when the new building of the Academy of Music was designed, Koessler was requested to judge the plans for the new organ. This was Hungary's first concert organ, built by the German Heinrich Voit & Söhne organ factory. Koessler worked assiduously on surveying the design and he was not to blame for the shortcomings of the completed instrument. The plan of dispositions was prepared by Zsigmond Szautner Junior, and the organ was inaugurated on 7th May 1907. At the festive concert Dezső Antalffy-Zsiross played Liszt's *BACH Prelude and Fugue*. Both Szautner and Antalffy had been Koessler's students.

3.5 Koessler, the organ teacher

Instruments, according to the practice of the age, were taught in groups. Pupils took part in the shared lessons listening to the others. This was professionally and pedagogically useful, since communal learning ensured more depth for the students in getting acquainted with a piece; they could learn from the teacher's instructions addressed to another student and the presence of the others meant a permanent critical audience for them.

Tuition, which was built up gradually, was planned to last three years. The material, according to the year-book, was as follows:¹¹

The Herzog¹² organ school; the subject of registers; free preludes [improvisation]; church modes; church organ playing; works by Bach, Rheinberger [sic!], Liszt, Merkel, Buxtehude, Hesse, and Mendelssohn.

Compulsory second study subjects for organists were composition and choral practice.

¹¹ *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév [The Year-Book of the Academy of Music for the 1882/83 Academic Year]* pp. 21–22

¹² Johann Georg Herzog: 1822–1909, German organist and teacher. He taught Rheinberger in Munich. *Orgelschule*, first edition: Erlangen, 1867

Several of Koessler's organ students were also first study composition students; some took part in piano masterclasses as well, mostly in the class of István Thomán.

There were three to eight students a year in Koessler's organ class in the three-year course, which was extended to four years in 1894. Koessler's organ curriculum became crystallized by the early 1890s and it can be considered modern even now. In the choice of the works his wide-ranging knowledge of music literature was paired with good taste. He took into account both the artistic and the technical improvement of his students. His students played the organ works, four-hand pieces and organ concertos of composers like D. Buxtehude, J. S. Bach, G. F. Händel, F. Mendelssohn, F. Liszt, G. Merkel, J. Brahms, J. Rheinberger, G. E. Stehle and E. Bossi, similar to present-day organ repertoire.

The Academy wished to raise the standard of Hungarian church music practice. For this reason, a decree was accepted in 1891 declaring that organists were to receive instruction in choral conducting and lessons in church music (plainchant). This initiative can be considered as a forerunner of the later church music and choral conducting departments of the Academy of Music.

3.6 Koessler, the choral conductor

As it was mentioned in the introduction, the most successful field of activity of the young Koessler's brief professional career in Germany was choral conducting.

The syllabus of chorus practice, as designed by Koessler, included certain theoretical elements as well as tasks in general musical skill development and musical literacy. Students were grouped according to years of study, and received marks for their achievement. There were four marks from 'pass' to 'excellent'.

A basic requirement was "the knowledge of notation, musical hearing and certain vocal sight-reading skills."

The material of the subject during the three compulsory years was the following:

In the first year there were general elements of music theory, major and minor tonalities and their intervals, rhythm exercises, chords in major and minor, seventh chords (the dominant seventh and the diminished seventh), sight-reading exercises, and singing exercises from Wüllner's choral school (*Chorübungen der Münchener Musikschule*).

In the early years of training, second-year students received the same tuition as the first year. This was supplemented with more difficult sight-reading tasks, the practice of modulations to related tonalities, the recognition of enharmonic reinterpretations, the practice of modal scales and tonalities and the bicinia of Wüllner, Bertalotti, Lassus, Hassler and Handel. We can rightfully suppose that materials in use even today in solfège teaching in Hungary – such as the two-part works of Bertalotti and Lassus – arrived and took root in Hungarian music education due to Koessler's contribution.

In Year 3 the material consisted of the more difficult pieces of Wüllner's choral school, "Hungarian songs" by contemporary Hungarian composers (Kornél Ábrányi and László Zimay), and the masterworks of Renaissance composers, found in the Wüllner volume.

Works covered in each of the groups in a given year, studied for joint performance, were designated in the curriculum. These works also appear in the concert chronicle of the academic year. A large choir of approximately 100 members was formed each year, and they performed at three or four concerts annually.

Koessler taught high-quality choral material from Wüllner's collection. These works were different from the material usually performed in Hungary and were probably mostly unknown. The benefits of Koessler's influence can be seen in the selection of 20th century Hungarian choral collections: the works taught by him, and other works by the same composers, became familiar with the contribution of Koessler's students and are still alive in amateur and professional choral practice. This is another field where Koessler played a definitive role.

Koessler taught and performed works by the following earlier and contemporary composers during his years as teacher and leader of the choir:

J. Arcadelt, P. Palestrina, O. Lassus, T. L. Vittoria, G. Gastoldi, J. Gallus/Handl, L. Lechner, G. Gabrieli, Th. Morley, F. Anerio, J. Dowland, J. Bennet, H. L. Hassler, G. Aichinger, M. Vulpius, M. Praetorius, D. Friderici, H. Schütz, A. Hammerschmidt, J.-B. Lully, T. Bai, A. Scarlatti, G. Perti, A. Lotti, F. Durante, F. Vallotti, J. S. Bach, D. Perez, J. and M. Haydn, W. A. Mozart, L. Beethoven, M. Hauptmann; F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, R. Wagner, G. Verdi, J. Brahms, J. Rheinberger, and F. Nietzsche.

It is to be emphasised that the series in which Koessler programmed Liszt's motets and excerpts from his oratorios every year had already started during the master's lifetime.

The public concerts made Koessler's name and person known. The young Bavarian musician soon became an honoured and popular figure of the Academy of Music and gradually of the music scene of Pest. His activity as choir leader and teacher is indicated by the fact that he was involved in more than a third of the works performed at the public concerts of the Academy either as teacher or conductor. The rest of the works were prepared by the other eight teachers.

In July 1899 two pieces of Verdi's *Quattro pezzi sacri: Laudi alla vergine Maria* for female choir and *Ave Maria* for a *cappella* mixed choir were performed with Koessler conducting the students' choir. The first Hungarian performances of these works had importance in music history and these pieces have since found a permanent place in 20th century choral repertoire.

Koessler also taught Hungarian choral music to his students. As mentioned before, at the beginning he included works by K. Ábrányi and L. Zimay; later he taught works by Liszt and Erkel. He also taught some of his own pieces and some composed by his colleagues (R. Volkmann, Jenő Hubay, Viktor Herzfeld), as well as pieces by students of composition.

He gave up conducting the choir of the Academy in 1904 for health reasons.

3.6.1 Intermezzo about the question of language

At the end of the 19th century, the use of the German language in Hungarian cultural life did not indicate national identity but was the consequence of historical and cultural traditions. At the time Budapest was a "small German town". Only about 60 percent of the population spoke Hungarian, and this proportion was probably even lower among the intelligentsia.

At the same time, it must be understood that people attempting to support independent Hungarian art and culture wanted to exclude German and make Hungarian the sole language of official use, especially in the area of education. So, by the mid-1880s the governmental view – that it was intolerable that certain lessons were still held in German at the Hungarian Academy of Music – became more strongly voiced. In June 1889 Albin Csáky, minister of religion and culture, wrote a letter to Ödön Mihalovich, the director of

the Academy of Music, requesting him to call every teacher to teach in Hungarian, and allowed a respite of two years. This primarily involved Koessler and David Popper, the cellist of German – Czech origin. Koessler stated: "I will do my best to acquire the Hungarian language within two years."

Another side of the language question was referred to by Mihalovich when he defended his teachers, namely the teaching of foreign students who did not speak Hungarian or did not speak it at an appropriate level. This was especially important in the theoretical subjects where German language teaching had to be ensured for a growing number of foreign students.

After the two-year respite, Mihalovich rescued his teachers in a masterly way: "Popper understands Hungarian, and Koessler is very capable of translating Hungarian text." – with this they were exempt from more serious investigation.

Koessler held his lessons in German throughout his teaching career in Budapest, and his students and colleagues spoke German to him.

In 1902 music critic, Aurél Kern, a former Koessler student, attacked the Music Academy which he considered to be "of German spirit".¹³ He wrote that a Music Academy in Budapest with a German spirit is worse than no academy at all, so it should be closed.

Béla Bartók, who was a student of the Academy at the time, wrote in a letter to his mother:

What do you think about Aurél Kern's outburst on Sunday? To his proposal to close the Academy of Music!!! There is some truth in what he is saying. But he should take his hands off the Academy! What does he want to achieve? Is there a Hungarian cellist? Is there a Hungarian composer who could replace Koessler and take teaching over from him? [...]

It is still better to learn music at home in Hungarian with the exception of some departments than study all fields of music abroad.¹⁴

¹³Aurél Kern: „Zenei viszonyaink németsége” [*The German character of our musical circumstances*]. Budapesti Hírlap /ed.: Rákosi Jenő/ 9 November 1902

¹⁴Bartók Béla levelei. [*The letters of Béla Bartók*] ed.: Demény János, Zeneműkiadó, Budapest 1976, p. 31. No.19, dated 12th Nov. 1902

Bartók's reasoning was clear and factual. In the cultural atmosphere of late 19th century Budapest where Hungarian higher education in music was established, the participation of some German-speaking foreign experts was indispensable. Koessler and Popper were much more useful for Hungarian music and music education, teaching in German, than teachers of much lesser calibre and influence could have been in Hungarian. This then was not a language question but a professional one. Both teachers taught with such intensity, and ensured such a sanctuary for the young talent who remained in Hungary to study with them and their Hungarian colleagues, that there was no language problem in the following generation.

Géza Csáth, the doctor, writer and music critic, placed Koessler's role in a wider context in an article in *Nyugat* in 1908, the year of Koessler's retirement:

Let us survey modern music literature. Neither Reger's excessive polyphony, nor Debussy's enervated sumptuous harmonies will bring new blood, new *essence*. But there is the East. The Russians have already started the attack: Glinka, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Tanciev and Rachmaninov. Then the conquering troops of the Poles and Finns followed. And, simultaneously, the small army of Koessler. This army was organized for Hungary by a German, Yes, a German, who was unable to learn the Hungarian language.¹⁵

3.7 Koessler, the composer

Recognizing that one could only become a good adviser of students if he himself experimented in all genres of music, I did not leave any field of music uncultivated. But all my works remained under lock and bolt and I never burdened anyone with the intention of performing them.¹⁶

These two sentences are characteristic of Koessler's attitude as a composer and teacher of composition. If we refer back to his irregular training, which was mostly built on his talent, ambition and self-education, the quotation becomes even more important.

His first "compositions" were sacred works inspired by his childhood service: mass movements and arrangements of *Tantum ergo* and *Ave Maria* texts. In Neumarkt, during

¹⁵ Géza Csáth: „Koessler János”, *Nyugat* [The West] No. 24, 16 Dec. 1908. pp. 495-496

¹⁶ Gádor see above, p. 73

his service as town organist, he composed male choruses for the church, several of which he sent to Franz Xaver Witt, the president of the Cecília Society. Although the pieces were never returned, the master sent the following message to the young composer in the correspondence section of the journal of the Society:

'Your works show great talent but little schooling. Learn more and compare.'

Well, I had no more respite. I had to make up and wanted to make up for all I neglected. – wrote Koessler in his autobiography.

It was after this that he went to Munich to study with Rheinberger, whose teaching he found empirical and deficient, but his teacher's compositional activity and incontestable reputation gave him enough stimulus to continue training himself in his own proven method. This mostly meant stylistic studies, the analysis of the compositional techniques of earlier ages. These studies must have been the most valuable foundations of his later activity as a teacher of composition. His work in Dresden as choral director also helped to widen his horizons, because the thorough study of choral literature is a safe and proven way of learning and teaching music theory.

He had little time for composing in this period. He began composing regularly only later, during his decades of teaching in Budapest. Although he taught four afternoons a week, he spent most of his mornings engaged in composition.

Koessler composed slowly; the ripening of his movements was a careful process, characterized by the thoroughness of the scholarly composer. The most important features of his works are the employment of clear-cut traditional musical forms, the use of late-Romantic German tonal and harmonic relationships, profoundly flowing sound, and the occasional intellectual musical wit. His instrumental compositions are also influenced by the gestures of speech; they are clearly phrased, and have a colourful musical world.

His musical taste and compositional style are reminiscent of the recent past: Rheinberger, Brahms and the musical world of German romanticism in general; he was not an experimental composer. He had personal contact with Brahms; according to some sources they first met in Budapest. Afterwards they met in Germany and Switzerland several times.

Koessler may be considered as a follower of the German romantic masters not only in the tone of his works but also in the genres in which he composed. Vocal compositions have an emphatic role in his oeuvre, partly inspired and refined by his choral conducting work. His composition students received models from him primarily in this area, as they

sang these works in the choir of the Academy. Kodály mentioned several times what an expert Koessler was in choral technique and how well he employed his compositional ideas in his choral works.

He composed works for all kinds of choirs, *a cappella* works, pieces with piano or orchestral accompaniment, secular and sacred works and oratorios. He composed Lieder, an opera, orchestral works – two symphonies among them – symphonic variations, a concerto for violin and one for cello, chamber music for various ensembles (string quartets, a string quintet, chamber works with piano or organ, sonatas for violin and cello, *Hungarian Dances* and *German Dances* for violin and piano), and solo compositions for piano and organ.

Surveying his accessible works, we can uncover a relatively rich, basically late Romantic compositional oeuvre. His works number approximately 130; they have not yet been listed in detail. As referred to earlier, a significant part of his compositions may have been lost during his travels in Germany, so some of these may yet emerge from the inherited libraries of his friends.

The compilation and publication of the catalogue of his works, which is not by any means complete, is one of the central topics of this thesis.

3.8 The analysis of works by Koessler

One characteristic work from the two significant genres is analysed in detail in this paper. The analysis aims at presenting the stylistic means which characterize Koessler's individual compositional language which, however, is strongly linked to the Romantic German traditions.

Works analysed in these are the following:

3.8.1 *Der 46. Psalm (Gott ist uns're Zuversicht und Stärke)* [God is our refuge and strength] für Doppel- Soloquartett und Doppelchor (16stimmig, a cappella)

We do not know when exactly this large-scale *a cappella* work was composed. It was first performed in Vienna in 1894, after Koessler won the first prize of the competition organized by the Viennese Tonkünstlerverein (Viennese Society of Musicians). The work was submitted by a friend of his.

The work is built up like a motet. It fashions into shape the verses of the text by sensitive word-painting. The composition is very colourful, partly due to the rich vocal texture, and also to the very high quality of the choral writing. Its melodic and harmonic world, and the tonal relationships of the sections, follow the model of the early romantics, Schubert and Mendelssohn.

3.8.2 Trio-Suite für Violine, Bratsche und Klavier, a-moll

This four-movement composition was written around 1919, and was published in Berlin by Simrock in 1922.

The trio employs an unusual ensemble; even the title and the genre are not common. The warm tone of the two strings is contrasted with the colour of the piano which, in this case, also gives the bass foundation to the higher strings. The sound and stylistic features of the work are reminiscent of the German romantics, Brahms and Rheinberger, decades after their deaths. And if we consider that this romantic language is used within the framework of a classical form, we can see how far Koessler's style went back compared to that of his own contemporaries.

The opening movement in *A minor* starts with an *Adagio* introduction, a dialogue between the vigorous unison melody and the floating chordal accompaniments. Then it brings into play, by typical means of late-Romantic music, the Neapolitan minor key, ultra-third-related changes and chords with a diminished third.

The main part of the movement, the sonata-form *Allegro*, is characterized by musical material using major third-related tonal relations, and secondary dominant sequences, sometimes mechanically. Its flowing melodiousness contains fine motivic relationships.

The slow, lyrical movement, termed *Romanze*, is the moulding of two themes of different characters. The *Gavotte* is a burlesque tango in a traditional trio form.

The sonata-form *Finale* evokes the world of Schumann not only with its tone but also with some motivic references.

3.9 Koessler's activity as teacher of composition

At the beginning of the second year of Koessler's work in Budapest, it was apparent that, according to the contract made up in the previous year, he had to undertake the teaching of compositions as well. Due to the illness and death (on 29th October 1883) of Robert Volkmann,¹⁷ Koessler took over his composition students.

We know from Liszt's correspondence¹⁸ that János (verebi) Végh¹⁹ suggested that Koessler should become Volkmann's successor. Liszt – who had no high opinion of Volkmann as a teacher, considering him negligent and inefficient – was pleased with the idea. This also indicated that Koessler had already proved his professionalism and vocation, and news of his being a good teacher had reached Liszt. From 1883 onwards there were two teachers of first-study composition: Sándor Nikolits and Hans Koessler. Second study composition was taught by Gyula Erkel and Kornél Ábrányi.

Composition was also compulsory for piano students and their classes were very large. They had to cover the syllabus of the first two years of composition students. Whether they were taught together with first study students or separately depended on the standard and number of students. Later several second-study composition students continued composition studies, thus the number of double first-study students grew remarkably. The same was true for organ students. They studied both composition and organ with Koessler and several stayed on for more composition classes. These were the reasons for the large number of lessons Koessler had to teach.

The material and content of composition and general theoretical subjects often overlapped and frequently changed depending on departments and the individual syllabi of different teachers. When Koessler joined in composition teaching, the official syllabus was that of Robert Volkmann for first-study students and Kornél Ábrányi's for second study.

¹⁷R. Volkmann: 1815–1883, German composer, lived and worked in Pest from 1841. He was one of the first five teachers appointed in 1875 to the Academy of Music. He taught harmony and counterpoint, and later composition until his death. He did not learn Hungarian; he aimed at handing on German musical and cultural traditions to his students and used Hungarian motives in his works for colour.

¹⁸Franz Liszt. *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Ges. u. erl. Von Margit Prahács. Bp. 1966, Akadémiai Kiadó – Letters 534 and 535.

¹⁹János (verebi) Végh: 1845–1918, he studied law and became a judge but music was more important for him. He studied composition and between 1881–1887 was vice-president of the Academy of Music, an important colleague of Liszt.

Volkman's curriculum²⁰ contained the following:

Year 1: *harmony*

Year 2: *the study of melodics, applied harmony, genres and simple counterpoint*

Year 3: *double counterpoint and genres using counterpoint, the fugue*

Year 4: *double fugue, more extensive forms, general orchestration*

This curriculum appeared later in the year-books with the names of Nikolits and Koessler, too. There may have been individual differences, however, because Koessler – according to minutes taken at the exams – expected students to do certain contrapuntal exercises even in the first year.

The number of first-study composition students in the first decade was between seven and twenty-one annually. Then, from the middle of the 1890s a gradual growth began and figures went up to over 30 students. This number remained the same until the end of his first cycle. In addition, he taught second-study composition students. As he taught composition for eight hours a week, he probably taught the students in larger groups. Students in higher grades almost certainly received more individual attention.

In the autumn of 1889 the director, Ödön Michalovich ordered a revision and re-writing of curricula. Reconsideration of the content of tuition was requested based on the experiences of the fifteen years since the foundation of the Academy of Music and the most prominent teachers were asked to do the work.

The new material of composition prepared by Koessler was the following:²¹

Year 1: *Harmony in full, figuration, chorale harmonisation*

Year 2: *Simple counterpoint, double counterpoint in the octave, tenth and twelfth*

Year 3: *The theory and practice of the canon and the fugue*

Year 4: *Polyphonic movements. The double choir. The full theory of form. Analysis of classical and modern masterpieces. The theory and practice of conducting.*

This description of the subject is more detailed than the previous one. It probably reflects what Koessler actually taught. The emphasis on figuration and chorale harmonisation in

²⁰ *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév [The year-book of the Academy of Music]* p. 14

²¹ *A Zeneakadémia évkönyve 1903/04. tanév [The year-book of the Academy of Music]* p. 28

the first year are innovations. A certain concentration of the material is observed in Year 2 which encompasses the complete study of counterpoint. It was distributed according to the practice of the age. (This practice was to be best clarified in the textbook *Ellenponttan* [Counterpoint] written by a later student of Koessler, Albert Siklós in 1913.) The focus of material in Year 3 was the study of imitational counterpoint and the theory and practice of canonic and fugal construction. The material for Year 4 reflects Koessler's individual compositional interest in emphasising composition for double chorus, which was a model for Kodály as well in his early works for double chorus. Analysis was probably a part of the earlier material, left unmentioned in the curriculum. Teaching conducting as a possible performing activity for composer-conductors was innovative and necessary; concert performance at the end of the century required musicians who were prepared technically as well as in their theoretical knowledge and musical interpretation.

The material of first-study composition remained basically unchanged for the next decade. In the academic year starting in autumn 1900 there was, however, a larger number of compulsory second-study subjects which served the professional preparation of future composers.

During the four-year course of composition, students had to study the following subjects in the 1900/01 academic year: ²²

Year 1: piano, chorus practice, poetics

Year 2: piano, chorus practice, *music history*,

Year 3: *piano*, chorus practice, music history, *orchestration and score reading, the theory of Hungarian music*

Year 4: chorus practice, *music aesthetics, orchestration and score reading, liturgy.*

The basic element of Koessler's composition teaching was the acquisition of the compositional techniques of the music of earlier periods. In addition, he considered it his vocation to make his students acquainted with the works and manner of composition of the German romantic composers on whom he placed the highest value. Koessler was often criticised for not teaching the works of progressive contemporary composers – Richard Strauss, Gustav Mahler, or Claude Debussy, all his juniors. This was not to be expected of him in the first period of his teaching activity (up to 1908) since these composers were still

²² Subjects marked in italics indicate extension compared to the academic year 1886/87. In case of music history, its teaching was started earlier than before.

young and experimental. He was also criticised for teaching mostly German music to Hungarian students – he believed this music to be of the highest order in the near-past and present of European music, but he hoped that in the knowledge of this music his students would be able to establish their own distinct, Hungarian voices.

Géza Csáth wrote about this point:

He honoured and respected each of his students. He did not force his conviction on them and never raised any dogmatic barriers to their imagination. [...] we can state the fact that [Koessler's students] built up – unnoticed but fully – Hungarian art music.²³

Hans Koessler first applied for retirement in 1904, probably because of the unjust censure he received in the press.

In his application he reasoned that a new generation of Hungarian composers had grown up who could "take over the department without danger of being criticised" so, fulfilling his role, it was time for him to retire. Director Mihalovich, however, found his departure to be premature and a great loss professionally: on the one hand, because he considered Koessler to be one of the most successful teachers of the first decades of the Academy of Music, and on the other, he argued that a few more years were necessary until candidates for succeeding Koessler could be found. Eventually Koessler was persuaded to stay, so he carried on for four more years as a teacher of the organ and composition. He gave up leading the choir.

In order to achieve a gradual transition of generations, Viktor Herzfeld, with twenty years experience in theory teaching, took up first-study composition teaching in 1906 beside Koessler. Zoltán Kodály, who was employed in the autumn of 1907 as a teacher of theory, became composition teacher in 1908 after Koessler's retirement. Kodály's theory students were taken over by Leo Weiner, another Koessler student, who later also taught composition. After 1909 Albert Siklós (who graduated from Koessler's class in 1899) was also appointed to teach at the Academy of Music. First he taught minor subjects for composition students and later he also taught composition.

Thus Koessler was able to return to his homeland in 1908 and he spent his years in various places – summers usually in small German resorts, winters in big cities, sometimes returning to Budapest. He was at the height of creativity as a composer, and a significant portion of his works was created in this period.

²³ Csáth quoted above

In the autumn of 1920 he returned to teach in Budapest. Simultaneously with Koessler's return – or exactly for that reason – a specialist course in composition called 'artistic tuition' was started in the department of composition under his direction. This was an elite class with very strict auditions, and only the best, with secure knowledge of the previously studied material of lower classes, could get in.

During the five further years he spent in Budapest, Koessler had relatively few students (14 altogether), and artistic tuition made it possible to work more deeply and professionally with them. His students in this last period included Rezső Kókai and Viktor Vaszy.

Koessler's final year in Budapest coincided with the 50th anniversary of the foundation of the Academy of Music. A series of concerts were organized for the occasion, in the second of which, on 3rd May 1925, works by outstanding teachers of the institution were performed. Works by Erkel, Mihalovich, Volkmann, Szendy and Herzfeld constituted the programme, and Koessler's funeral ode *A megdicsőülthöz* [To the Transfigured] was also performed.

At the end of the academic year Koessler retired from teaching for good and returned to Ansbach. He did not have long to enjoy his well deserved second retirement, as he died on 23rd May 1926.

4 HANS KOESSLER AND HIS STUDENTS

In the second part of my thesis I wish to introduce the relationship of Koessler's most outstanding disciples with their master and his teaching methods. While in the first part, by uncovering facts based on documents, I have attempted to draw an objective picture of the activity of Koessler as a performing artist and teacher, in the second part my research focuses on what and how he taught and what his relationship with his students was like.

To examine this question, I surveyed the writings of Koessler's eminent students looking there for remarks and memories concerning Koessler. The portrait drawn, of course, characterizes not only Koessler, but also those who remembered him.

4.1 Ernő Dohnányi

The first outstanding musician among Hans Koessler's students was Ernő Dohnányi (1877 – 1960), born in Pozsony (now Bratislava, Slovakia). The 17-year-old pianist achieved great success as a concert musician in Pozsony and Vienna and had already composed about 70 pieces.

He was 20 when he received his degree as a performing artist on the piano and in composition, and subsequently gave concerts in the main concert halls of Europe and America for over 60 years. In the meantime, he went on composing, taught the piano and composition, and became an excellent conductor. He directed Hungary's most important musical institutions: he was president-conductor of the Philharmonic Society for 25 years, directed the music department of Hungarian Radio for seven years, and was twice the musical director of the Academy of Music. This brilliantly talented, highly intelligent musician with a remarkable capacity for work spent the last fifteen years of his life first in Austria, then the USA, teaching, giving concerts and making recordings until his death. He was a musical citizen of the world, like Liszt in the 19th century.

With sketching his life I would like to demonstrate that Dohnányi was an outstanding figure of Hungarian musical life after Ferenc Liszt. With the decision, made at 17, that he would go to Budapest to study instead of Vienna, Berlin or Paris, he significantly raised the status of the Academy of Music. From the point of view of the future of the young Academy it was of definitive importance to attract talented students,

who trusted in the future of the institution and remained at home instead of going abroad as before. Dohnányi's example shows that the Academy of Music, less than 20 years after its foundation, was valued highly enough for talented young Hungarians to remain at home and study there.

It is difficult to measure how many people were indirectly influenced by Dohnányi's example. There was one we definitely know of: Dohnányi directly swayed Bartók to go to Budapest from Pozsony – in spite of his successful audition in Vienna where he would have obtained a scholarship and which was much closer to home. It was Dohnányi's firm opinion that István Thomán's²⁴ professional guidance, Koessler's strictness and clarity of teaching, and the loving care of Budapest friends would be much more useful for the young, sensitive Bartók. Under the influence of their discussions at Christmas 1898 Bartók decided to continue his studies in Pest.

The relationship between Koessler and Dohnányi was very close and became a professional friendship over the years. Dohnányi described their first meeting in detail and the process of his audition in a letter sent to his father.²⁵ From this report we know that at the piano audition there was an 'aural examination'. After a scale in E flat minor, Chován²⁶ played a progression starting with an E flat minor chord as follows:



Based on his outstanding piano playing and successful theory audition, the committee suggested that Dohnányi be accepted into the third year class.

At the composition audition he first had to give a sample of his own works.²⁷ Then Koessler wrote a figured bass progression – on the board (again in E flat minor) which he had to play on the piano. Afterwards, he was asked to improvise variations on this progression as if on a theme.

²⁴István Thomán: 1862–1940, pianist and teacher; studied with F. Erkel, S. Nikolits and R.Volkman at the Budapest Academy of Music, a student of Liszt from 1883. Between 1889 and 1907 he taught piano at the Academy of Music, and was an authentic and influential bequeather of Lisztian pianistic and pedagogical traditions. He was an acknowledged concert pianist. In connection with Dohnányi he stated: "One thing I am very proud of in my musical career is that one of the greatest musicians, Liszt, was my master. My other pride is that another of the greatest musicians, Dohnányi, was my student."

²⁵*Dohnányi Ernő családi levelei*. Összeállította: Kelemen Éva. [*Ernő Dohnányi's family letters. Compiled by Éva Kelemen*] Országos Széchényi Könyvtár I Gondolat Kiadó I MTA Zenetudományi Intézet 2011, pp. 47-49, letter No. 23, 14 September 1894

²⁶Kálmán Chován: 1852–1928, piano teacher and composer; after his studies in Vienna, he taught at the Academy of Music from 1889 to 1916. His works in piano methodology are significant.

²⁷These were the following: String Sextet in B flat major (1893), the Scherzo of a string quartet (probably in A minor, 1893) and a Lied (*Das verlassene Mägdlein*).



Koessler officially suggested that he be accepted immediately in the second year. He esteemed Dohnányi's talent and later his indefatigable work, in which he followed his master, very highly.

Koessler's teaching meant a welcome discipline for the self-taught instinctive composer Dohnányi. Their relationship remained close, and we can trace their meetings in surviving documents and correspondence.

Koessler introduced Dohnányi to Goldmark, Brahms and d'Albert; he promoted performances of his works with letters of reference, and also helped him to obtain concert opportunities.

From among his most talented students Dohnányi's compositional attitude and the sound world of his compositions may have been the closest to his heart; it was in him that he saw accomplished all he had taught. The expectations and results of the Koessler-school can be seen in the natural use of the classical-romantic musical language, the continuation

of the Brahmsian traditions of chamber music with piano that Koessler so favoured, and the colourful, extremely elegant orchestration in Dohnányi's works.

Dohnányi, this exceptionally versatile musician, one of the greatest pianists of the 20th century, considered himself primarily a composer.²⁸

Although I performed in several capacities, I always thought of myself essentially as a composer. Because a composer is the only creative musician. And what he creates will survive after his death and make his name immortal for posterity. Speaking about my compositions, I can only repeat that I strived to be profound and exact in expression.

Dohnányi received help to achieve this aim from Koessler, and cherished it to the end of his life as a grateful disciple.

4.2 Béla Bartók

4.2.1 Bartók's years at the Academy of Music as a student and as a teacher

The paths of Bartók and Dohnányi followed similar routes.

Bartók arrived in Budapest as an excellent pianist and wished to pursue studies in composition similarly to Dohnányi. He was also accepted to study in a higher class in both departments.

His relationship with Koessler, however, was not as intimate as with Thomán, or as Dohnányi's was with Koessler. There may be several reasons for this. The most important one was Bartók's extreme sensitivity which made him reserved towards the rigid Koessler, who concealed his emotions. He could hardly bear Koessler's strictness; sometimes he did not immediately see the reason behind certain tasks. However, he undoubtedly regarded his master highly; this is obvious from the letters he wrote to his mother. He respected Koessler's professional knowledge, his teaching mentality, and the fact that he had sacrificed his life – during Bartók's student years already for more than two decades – to training Hungarian musicians.

It is difficult to ascertain how much Koessler meant to Bartók's development as a composer. It may not have been an easy task to teach Bartók: the unsociable and sickly

²⁸ Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet*. [Farewell and Message] München: Nemzetőr/Donau Druckerei, 1962, p. 27

young man who, however, worked enough for two as pianist and composer, and had his own definitive views as a musician, but whose private life was loaded with innate insecurities and who lived a solitary life in Budapest. Very few could penetrate the outer shell with which he surrounded himself and Koessler was not among them.

After the excellent composition audition, Koessler did not have a very high opinion of the works Bartók composed in his first student years. He voiced sharp criticism not only of his school exercises but also the cadenzas Bartók wrote to the Beethoven concertos he played. Koessler was not pleased with the hint of Richard Strauss influences in Bartók's works either. At the end of the third year he marked Bartók as 'eminent', 'excellent' being the top mark. This unequivocally meant that he was dissatisfied with Bartók's examination paper.

In spite of all these setbacks, the view which attributes Bartók's compositional crisis as a young composer to Koessler is an exaggeration. Several factors may have combined to cause the crisis: illness, physical weakness, solitude, and being mentally overburdened. He would also have expected the Academy to offer more professional challenges. His sensitivity – which is an indispensable quality of a composer and performing artist – may have contributed to this breakdown as well.

Bartók as a young pianist was much more successful. His concerts in Budapest and Vienna, where he played works by Schumann, Chopin, Liszt and R. Strauss, were enthusiastically received by both the audience and the critics. He first played a composition of his own in the spring of 1903²⁹ at the Royal Hall in Budapest.

[This] is the first time that I appear publicly as a composer: a historic date! *Pesti Napló* [Budapest Journal] reproved me for it, writing there are gaps and yawning gulfs in the piece. But they praise my playing.³⁰

About the companion piece of the composition, *Study for the Left Hand*,³¹ Bartók writes the following:

Yesterday I took the left-handed sonata to Koessler. He was satisfied with it. He said this was my best composition so far(?!), he had no objections either to the form or the content.

²⁹ *Ábránd* [Fancy] later the second of *Four Piano Pieces*

³⁰ *Bartók Béla levelei* [The Letters of Béla Bartók]. – ed.: János Demény. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. Letter No.33. to Mrs Béla Bartók to Pozsony. Budapest, 1st April 1903. p. 45

³¹ It was to become the first of *Four Piano Pieces*

Considering that this piece already employs Bartók's idiomatic language, we can say that Koessler by then was able to *read* and *understand* this language and, probably sincerely, admit its worth. The unique punctuation expressing doubt (?) used in Bartók's letters probably means that Bartók did not agree with the 'my best' labelling – although he was probably happy for being praised.

The next academic year and season was important for the composer-Bartók: the "*Kossuth*" *symphonic poem* was conceived – music with a basically new tone, brave both politically and musically, which was a symbolic and real leave-taking from the Koessler-school. Koessler called the work first heard in piano version 'acceptable on the whole' and he was expressly pleased with the final, orchestrated work: "He said it was very well (*ganz famos*) orchestrated, it is absolutely modern and will sound excellent."³²

The relationship between Bartók and Koessler, based on the available documents, may be considered a constantly developing professional and human relationship, which – as it is optimal in teacher-student relations – enriched both parties.

Bartók did not follow Koessler in his vocation of dedicated teacher. He started teaching the piano at the Academy of Music in January 1907, well before the end of Koessler's first tenure, so they became colleagues. Bartók, however, found teaching an onerous, exhausting and often futile occupation.

The picture establishing Bartók's teaching activity was drawn by himself in interviews and letters. This is not a picture of the enthusiastic teacher who considers it the aim of his lifework to pass on his knowledge to his students in every possible way. Perhaps, if he could have taught only masterclasses, only the best students after the first few years, this bad feeling of teaching under compulsion would not have dominated his attitude. This was the fault of the management of the Academy.

At the same time, his reclusive personality and his strict character were not in harmony with the approach to teaching which required openness. It is characteristic of Bartók's self-knowledge and disciplined way of life that he never undertook composition teaching. That is, he never undertook what Koessler, Kodály or, he who was closest to him in his background, Dohnányi, did: teaching composition, which is even more intimate than teaching an instrument and requires accessibility – partly allowing the student to see into his own compositional ideas and methods, partly to mould the student.

³²BBL Letter No. 49, Gmunden, 23rd August 1903. p. 59

4.2.2 Bartók's references to Koessler and his studies with him in his letters

This chapter itemizes all of Bartók's references to Koessler

4.3 Zoltán Kodály

4.3.1 Kodály – a 20th century Hungarian uncovering the past and building the future

The young Kodály arrived in Budapest also from the Northern part of the country, from Nagyszombat (now Trnava, Slovakia). He also had another branch of studies like Dohnányi and Bartók, but it was not musical: parallel to his compositional studies he earned a degree and a doctorate in Hungarian and German language and literature at Budapest University.

Based on the material he brought with him for the audition, Koessler suggested admission to the second year. Kodály, however, did not want to take the opportunity and started in the first year, wishing, with strict consistency, to make up for all the deficiencies he considered to be due to his almost self-taught musical background.

The long journey which Kodály accomplished in his life was the result of this mental power, this persevering self-determining work, which was already evident in his youth and later in his teaching activity, when he taught others to live similarly. The versatility of his life-work, his compositional, scholarly and pedagogical activity is unique and serves *as* an example to others. The paper evaluates his work in more detail.

4.3.2 The relationship of Kodály and Koessler

After Dohnányi and Bartók, Kodály's relationship with Koessler was yet again of a different kind.

Kodály was quite severe in judging Koessler's musicianship. His often quoted sentences, however, may sound even more strict when taken out of context. His contribution to a debate on music education, *Reflections on the reform plans of music education* was later

published.³³ In the introduction to this paper he wrote about German-style music education, comparing it to French and Italian traditions. Quoting Wagner and Berlioz he attests: solfège teaching preceding instrumental tuition, which improves the inner hearing and musical literacy of early learners, results in real music education in Latin countries. This is what he finds missing in German music education, which, quoting Wagner, he calls "a medley of mathematics, philosophy and gymnastics".

The result was the German musicians were unable to read in the sense a French or Italian musician is able to. An obvious example was Koessler who, when he checked our exercises, pressed the chords on the desk with a pencil between his fingers, because, although he was an excellent musician, he was unable to hear them inside without the innervated fingering.

This example shows what German music teaching was like.

Kodály gives recommendations for good music teaching in his propositions. Good music teaching focuses on acquiring musical literacy fast and easily, at a young age. It strengthens inner hearing and the imagination of the musical content of the printed music and provides a fast and effective foundation for musical activities in this way.

In a German film documentary made by Lutz Besch in 1964, the interviewer asked Kodály whether there was some connection between Koessler's dual activity as composer and choral conductor and his own inclination to compose choral works. Kodály gave a definitive answer. He wrote after six decades:³⁴

He undoubtedly supported this [composing choral works]. Koessler understood choral technique extremely well. Even if his works were not original, they were very well written for choir. As for myself, I wrote choral works even in my secondary school years for my pals. But Koessler definitely contributed to the strengthening of my love for choral music.

In this chapter Kodály's writings and interviews in connection with Koessler will be elaborated.

³³ Kodály Zoltán: *Visszatekintés*. [In Retrospect] Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. I. p. 253

³⁴ Vt. III. p. 542

4.3.3 Kodály's activity as teacher of composition

From among Koessler's three outstanding students Kodály was his successor and follower in teaching composition. 1907/08 was Kodály's first and Koessler's last year as teacher at the Academy of Music. The young teacher, freshly returned from his study tour in Berlin and Paris, probably knew better first what he did not what to teach: Rischbieter's³⁵ dry theory of music or Koessler's unsophisticated four-part exercises.

He, however, took over from Koessler and carried on the type of composition teaching which builds on the thorough study of the work of great masters, supplementing it with the promotion of an individual compositional language for his students and, at the same time, a typical Hungarian musical language. He worked on this with the determining power of the talented creative artist and an extremely influential teaching personality.

After surveying and evaluating the documents and his students' reminiscences in connection with Kodály's activity as composition teacher, I will return to the main topic of my thesis: summarizing the role Hans Koessler played in 20th century Hungarian musical life.

³⁵ Wilhelm Albert Rischbieter: 1834–1910, German music theorist, teacher of Dresden Conservatory. His textbook and collection of exercises was part of the curriculum of the Academy of Music during Kodály's years as a student and as a young teacher.

5 THE RESULTS OF RESEARCH

I consider the fact that details about the life of Koessler – so far unknown – have come to light as the most important result of my research.

Thus, we can state that in the first decades of the existence of the Hungarian Academy of Music he provided high standard education in the three fields of his musical career:

- in the education of organists, as a school founder, he provided his pupils with a well-founded technical mastery, a thorough knowledge of their instrument and insight into performance practice as well as acquaintance with organ literature.
- during his 22 years as choral conductor he had professional contact with every single student at the Academy of Music. His lessons improved the pupils' ear of music, skills of score reading, and he also acquainted his students and the Hungarian public with the masterpieces of European choral literature, so far unknown in Hungary.
- in teaching future composers, his method – based on studying the compositional techniques of older eras – proved to be successful. Teaching contemporary trends could not have been expected of him.

As a German musician, he was a perfect help in Hungarian music education and in making young Hungarian musicians remain in their home country.

The compilation and publication of the catalogue of his works is one of the most important results of my thesis. The study of his students' references to Koessler also provides new details about the students themselves.

In the year of the 160th anniversary of Koessler's birth German research may also receive a new impetus. The elaboration of the latest information will provide researchers with tasks for the future.

6 A TÉMA BEMUTATÁSA ÉS A KUTATÁS CÉLJA

Hans Koessler, vagy inkább Koessler János névvel kisdíák koromban találkoztam először. A kecskeméti Ének-Zenei Általános Iskola diákja voltam, s ott Kodály Zoltán, majd Bartók Béla életével, tanulóéveivel foglalkozva ismertem meg a német zeneszerzés-professzor nevét.

Akkori olvasmányaimból, a gyerek, majd középiskolás számára megközelíthető írásokból az fogalmazódott meg bennem, hogy a német Koessler konzervatívizmusa inkább hátráltatta tanítványai zenei fejlődését, mint segítette. Hogy szigorú, iskolás feladataival alkotó fantáziájukat korlátozta, egyéni zeneszerzői hangjuk kibontakozását gátolta. Mindezt pedig a német későromantika elkötelezett híveként tette, azzal a szándékkal, hogy az európai zenekultúra véleménye szerint legértékesebb zenei nyelvezetét a magyar fiatalok elsajátítsák, továbbéltessék. Lehetőleg úgy, ahogy Brahms tette: némi magyaros szint nem árt, ha alkalmaznak. De műveik csak akkor lehetnek időtállóak és európai színvonalúak, ha megőrzik a klasszikus-romantikus komponálásmód kikristályosodott módjait. Mindezt tette idegenként, hiszen németül tanított a magyar Zeneakadémián.

Későbbi zenei tanulmányaim idején ugyan árnyaltabb lett a kép, hiszen kirajzolódott előttem Kodályék tanulóéveinek, e korszaknak magyar kulturális élete, különösen pedig az akkori Budapesté. A német „kulturaközvetítés” szándékán már nem csodálkoztam, az az adott magyar kulturális közegben érthetővé vált. Koessler tanári tevékenységének törekvéseit ekkor már jobban el tudtam fogadni.

Amikor zeneművészeti főiskolásként kérdeztem zeneszerző-növendék társaimat: miként is tanulják ők a zeneszerzés-mesterséget, hogyan válik valaki az 1970-es évek második felében zeneszerzővé, arra kerestem választ, hogy mi az, ami tanítható/tanulható ezen a speciális szakterületen. Bontakozó zeneelmélet-tanári érdeklődésem a zeneszerzés-tanítás elméleti szaktárgyainak körére, azok tartalmára is kiterjedt. Mindez a Zeneakadémia fennállása 100. évfordulójának ünnepségsorozata idején történt, mely a magyarországi muzsikusképzés múltját is reflektorfénybe állította.

Koesslerhez Kodály kapcsán tértem vissza ismét, mondhatni mellékvágányon. Kodály életművének minél részletesebb megismerése folyamatos, magam vállalta feladattá vált. Előadásaiiban, írásaiban kifejtett nézetei a magyar kultúráról, elődökről és kortársakról, a zenei nevelésről szakma- és életszemléletemet formálta, példája tanári

tevékenységemben is iránymutató lett. Középiskolás és tanárjelölt főiskolás növendékeimet is Kodály példáját követve próbáltam segíteni. Így került előtérbe ismét a Mester tanára, Hans Koessler személye: ki is volt ő muzsikusként és tanárként, vajon reális-e az a kép, mely róla kialakult?

Kutatásaim célja Hans Koessler (1853–1926), az orgonista, karnagy és zeneszerző szinte ismeretlen életútjának megismerése, azoknak a tanulmányoknak és hatásoknak a számbavétele, amelyek zenei tapasztalatait, tudását formálták. Célja továbbá szintén kevésbé ismert előadóművészi – orgonaművészi és karnagyi – tevékenységének vizsgálata. A zeneszerző Koesslernek csak néhány darabja van jelen a jelenlegi koncertéletben, műveinek csak egy része került kiadásra. Műveiről részletes jegyzék eddig nem készült, ennek elkészítése is dolgozatom feladata lett.

Hozzáférhető műveinek megismerése után céлом volt néhány jellegzetes művének részletes elemzése. Az elemzés célja azoknak a stíluseszközöknek a kimutatása, amelyek Koessler sajátos, ugyanakkor a német romantikus hagyományokhoz erősen kötődő zeneszerzői nyelvezetét jellemzik.

Koessler zeneszerzés-tanári tevékenységének vizsgálata a dolgozat központi témája. A legfontosabb kérdés az volt, hogy milyen tananyagot tanított Koessler a magyar zeneszerző-növendékeknek, miként alakította tantervét az évtizedek során.

Kutatásaim további célja volt annak vizsgálata, hogy legkiválóbb növendékei – időrendi sorrendben: Dohnányi Ernő, Bartók Béla és Kodály Zoltán – miként értékelték Koessler tanítását. Feltételezhető volt ugyanis, hogy a részletes és dokumentumokra épülő kutatás árnyaltabb képet mutat arról, mint amit bevezetőmben felvázoltam.

Végül Kodály Zoltán zeneszerzés-tanári tevékenységének mélyebb vizsgálatát tűzttem ki céloomul. Koessler és Kodály tanításának összehasonlításával a dolgozat fő kérdésére kerestem a választ: miben és miként hatott Hans Koessler tanári tevékenysége a 20. századi magyar zenére?

7 A KUTATÁS MÓDSZEREI

A kutatási folyamatban először összegyűjtöttem minden olyan elérhető dokumentumot, amely adatokat szolgáltatott Hans Koessler életútjáról és műveiről. Olykor az egymásnak ellentmondó közlésekből kellett kiválasztani a hiteleset. Koessler kompozícióinak kottáit a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (Zeneakadémia) Zeneműtárában találtam meg jelentősebb számban. Számos kiadatlan kéziratot is őriz a Zeneakadémia. Munkám fontos része volt a művek részletes elemzése, stílusesszkezeinek vizsgálata, összehasonlítása a német romantikus zeneszerzők stílusjegyeivel.

Koessler előadóművészi és tanári tevékenységének vizsgálatához a Zeneakadémia gondosan vezetett évkönyvei adtak hiteles adatokat.

Az orgonaművész és a kórusvezető tevékenységét egykorú leírások, hangversenykritikák alapján tanulmányoztam. Összegyűjtöttem az általa játszott és tanított zeneszerzőket és műveiket, összehasonlítottam azt a mai tanítási- és koncertgyakorlattal.

Munkámat tantárgyleírások, valamint a tantervi programokban megjelölt tankönyvek vizsgálatára alapoztam. Figyelemmel kísértem a tantervek változásait, összegyűjtöttem az általa tanított zeneszerzőket. Tantárgyi programjait összehasonlítottam a 20. század második felének dokumentumaival.

Hasonlóan jártam el Kodály tanári tevékenységének tanulmányozása során is. Bőséges irodalom állt rendelkezésre a tanítványok (Dohnányi, Bartók és Kodály) Koesslerrel való kapcsolatának vizsgálatához. Ehhez a tanítványok önéletrajzi írásai, emlékezései, levelei szolgáltak adatokkal.

Őszinte köszönettel tartozom mindazoknak, akik munkámban segítettek: Matti Vainionak türelméért, Ittész Mihálynak egykori és jelenlegi tanításáért, Gulyásné Somogyi Klárának és P. Stébel Ildikónak könyvtári segítségükért, Ittész Katának és Nemesszeghy Lajosnak angol illetve német nyelvi segítségéért, Sárvári Józsefnek technikai segítségéért. Köszönöm családom türelmét és mindenekfelett férjem erőt adó, megértő és folyamatos támogatását.

8 HANS KOESSLER MUNKÁSSÁGA

8.1 Bevezetés

Hans Koessler életének három évtizede, szakmai tevékenységének pedig szinte teljes egésze a budapesti Zeneakadémiához köti. A működése első évtizedében járó fiatal intézmény vezetése 1882-ben az orgona és a karének tárgyak tanítására hívta meg az ifjú muzsikust, de már a következő évben – Robert Volkmann halála után – megbízták zeneszerzés főszakos növendékek oktatásával is. Ezzel évtizedekig – előbb 25 évig, 1883-tól 1908-ig, majd második tanári periódusában, 1920–1925 között újabb 5 évig – a magyarországi muzsikusképzés meghatározó mesterévé vált. Elsősorban zeneszerző-tanári feladatkörében tartjuk őt számon: a 20. század magyar zeneszerzőinek professzoraként. Konzervativizmusa és németisége miatt olykor támadások érték, de mindenképpen eredményes és köztiszteletben álló mester volt.

Életművének értékelésekor azonban nem kap elég figyelmet előadó- és alkotóművészi tevékenysége, valamint munkásságának az a része, amiért valójában Budapestre hívták, és amelyben szintén igazi iskolaalapítónak és -építőnek vált. Koessler volt a magyar zeneakadémiai orgonistaképzés és kórusélet első mestere, ez utóbbi kapcsán pedig a felsőfokú muzsikusképzésben a vokális képzés – belefoglalva a kottaolvasási, intonációs, kamaraéneklési készség fejlesztését is – elhivatott karnagy-tanára.

Dolgozatom fő célja Hans Koessler előadó- és alkotóművészi, valamint sokoldalú tanári tevékenységének bemutatása, a magyarországi zenei életben betöltött szerepének árnyaltabb vizsgálata.

Hans Koessler életéről, munkásságáról szűkszavú lexikoncikknek szólnak csupán. Mivel nem elsősorban zeneszerzőként és nem szülőföldjén, hanem inkább tanárként és egy idegen országban tevékenykedett, ez a szűkszavúság némiképpen indokoltnak tekinthető. Tanári tevékenységének eredményessége pedig leginkább az egykori tanítványok visszaemlékezései és életpályájuk értékei alapján mérhető.

Idézzük most Hammerschlag János,³⁶ az orgonista-zeneszerző tanítvány emlékezését Koesslerre, a mester halálának évéből:

³⁶Hammerschlag János: 1885–1954, orgona- és csembalóművész, zenetörténész, Koessler és Antalffy-Zsiross Dezső tanítványa, a Pester Lloyd (1914–1920), majd a Nyugat (1923–1928) zenekritikusa, a Nemzeti Zenede (1919–1954) és a Zeneakadémia (1952–1954) tanára.

Mily büszkék voltunk mi, fiatalok, kik – sok jelentkező közül bizony csak kevesen – érdemeseknek találtattunk, hogy a mester tanítványai lehessünk! És újdonsült hiúságunknak hízelgett, hogy nekünk koessleristáknak is kijutott abból a respektusból, mely az Akadémia sok neves tanára között megkülönböztetve Hans Koesslert körülvette, valahányszor csak patriarchális alakja az Andrassy-úti ház szűk folyosóin megjelent. [...]

Koessler képességei egészen rendkívüliek voltak: poliphon stílusismerete, kontrapunktikus tudása, bámulatos formaérzéke – csupa kivételes adomány. De mindezekon felül övé volt az, amit Goethe a halandók legnagyobb kincsének nevez: a személyiség varázsa. Hatása túlnőtt a kompozíciót tanulók kis körén. Frazéálni, formát felépíteni, muzsikálni tanította a világhírűvé lett előadóművészeink százait.³⁷

A „kompozíciót tanulók kis köre” – beleértve azokat is, akik a zeneszerzést kötelező tárgyként tanulták Koesslernél – valójában igen jelentős létszámot takar. Kimondhatjuk, a Zeneakadémia történetében a legtöbb növendéket oktató tanárok egyike Koessler volt, s ezt az állítást a Zeneakadémia évkönyvei igazolják. Első pesti tanári időszakában az évkönyvek dokumentumai szerint 186 növendéket tanított zeneszerzésre, majd a másodikban még 14-et. Ezt a számot növeli még nem nyilvántartott, valószínűleg kis számú magántanítványainak sora.

Érdekes idézni, kiket tart említésre méltónak Hammerschlag a kortárs zeneszerző-növendékek közül 1926-ban:

Íme a Koessler-iskola zeneszerzőinek névsora! Minden magyarázó szónál ékesebben bizonyítja Koessler jelentőségét: Ábrányi Emil, Antalfy-Zsíros Dezső, Bartók Béla, Bodon Pál, Czobor Károly, Dienzl Oszkár, Dohnányi Ernő, Gessler Ödön, Hermann László, Hetényi-Heidelberg Albert, Huszka Jenő, Jacobi Viktor, Jandl Béla, Kálmán Imre, Karácsonyi István, Kasics Otmán, Kern Aurél, Kodály Zoltán, König Péter, Kún László, Lavotta Rezső, Lendvai Ervin, Lichtenberg Emil, Meszlényi Róbert, Orbán Árpád, Pető Imre, Perényi Géza, Pogatsnigg Guido, Radó Aladár, Redl Pál, Reiner Frigyes, Rényi Aladár, Reschovszky Sándor, Siklós Albert, Stefanidesz Károly, Szántó Tivadar, Szeghó Sándor, Szendy Árpád, Szendrey Aladár, Szerémi

³⁷Hammerschlag János: „Hans Koessler”. *Nyugat* folyóirat, 19. évf. 12. szám, 1926. jún. 16. 234–235. o. Az idézeteket a dolgozat egészében betű szerinti hűséggel, a szóhasználat és a kiemelések megtartásával, ortográfiai változtatás nélkül közöljük.

Gusztáv, Tarnay Alajos, Toldy László, Unger Ernő, Várkonyi Béla, Wajdics Károly,
Weiner Leó, Zalánfi Aladár, Zsolt Nándor.³⁸

A hozzávetőlegesen 200 zeneszerzés-tanítványból persze sokan a Hammerschlag által említett második körbe tartoznak, akik zeneszerzés-tanulmányaik eredményeit elsősorban előadóművészként – a frazeálásban, formaépítésben, muzsikálásban – hasznosították.

Orgonista növendékeinek száma közel 60 volt. Ők jól megalapozott technikai tudást, hangszerkezelést és előadói felkészültséget, valamint az orgonairodalom értékeinek megismerését kaphatták mesterüktől. Orgonát csak első tanári periódusában tanított (1882-től 1908-ig), utána többnyire tanítványai – így Laub István (1907–1909), Antalffy-Zsiross Dezső (1909–1921-ig, majd 1925–1926), Zalánfi Aladár (1921–1950) és Schmidthauer Lajos (1934–1944) – folytatták európai színvonalú iskoláját.

Mivel azonban a karének tárgy minden növendéknek kötelező melléktárgy volt abban az időben, Koessler 22 éves karnagy–tanári munkája során a Zeneakadémia valamennyi növendékével szakmai kapcsolatba került.

8.2 Hans Koessler élete

A zeneakadémiai évkönyvek tartalmazzák Koessler budapesti tanári tevékenységének legfontosabb adatait. Amint már korábban említettük, életéről viszonylag kevés adat maradt fenn.

Hiteles forrást az az önéletrajzi írás ad, mely az 1920-as évek elején készült – keletkezésének pontos idejét nem tudjuk. Ezt Gádor Ágnes közölte tanulmányában, 1992-ben.³⁹ Nagyobbrészt önéletrajzán, a már említett lexikoncikkeken, valamint tanárkollégáinak és tanítványainak emlékező írásain és elszórt utalásokon alapul a következő áttekintés is.

³⁸A Hammerschlag által felsorolt tanítványok közül egyedül Unger Ernő az, aki Koessler második tanári periódusában volt növendéke. De tudjuk, hogy tanítványa volt ebben az időben többek között Kókai Rezső, Kentner Lajos, Thurzó Nagy Gábor és Vaszy Viktor is.

³⁹Gádor Ágnes: „Hans Koessler tanári működése a Zeneakadémián (1882–1908 és 1920–1925)”. In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei* 4. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992. 69–124. ide: 69–74. o.

Hans Koessler⁴⁰ 1853. január 1-jén az észak-bajor területen lévő Waldeckben⁴¹ született és ott is nevelkedett. Apja a település tanítója, egyben kóruskarnagya, orgonistája, sekrestyéje, sőt jegyzője is volt. A gyerek Koessler szorgosan kivette a részét a teendőkből: a mezőgazdasági munkától apja helyettesítéséig a templomi szolgálatban, kisebb testvérei felvigyázásáig. Komolyabb zenei tanulmányokra nem volt lehetősége, de korán gyakorlatot szerzett a muzsikálásban: apja helyett olykor orgonált, ha hozzájutott zongorán játszott és „komponált”. A hallott zenéket gyorsan megjegyezte, a kottaolvasást és a számozott basszus alapján történő orgonajátékot a napi gyakorlatban sajátította el.

Ha apám maga játszott az orgonán, akkor a misén én énekeltem az altszólámat. A lapról olvasást egyszerűnek találtam és nem értettem, hogy a tenorista és a basszista (ha egyáltalán jelen volt) hogyan énekelhet hamisan.⁴²

A középiskola és az eichstätti tanárképző elvégzése után rövid ideig tanított Leonbergben, majd orgonistaként működött Neumarktban.

Intenzív, rendszeres zenei tanulmányokat csak 21 évesen Münchenbe kerülve folytatott: 1874 és 1877 között Joseph von Rheinbergernél⁴³ orgonát és zeneszerzést tanult, Franz Wüllnernél⁴⁴ pedig kórusvezénylést. A drezdai konzervatóriumban Wüllner mellett zeneelméletet és karéneket tanított (1877–1881), és a helyi dalárda (Liedertafel) karnagya volt (1879–1881). Munkája igen sikeresnek bizonyult: 1880-ban egy kölni Nemzetközi Kórustalálkozón együttesével első díjat kapott, ünnepezt és népszerű karnaggyá vált. Közben megélhetése miatt folyamatosan magánórákat adott – ez edzette, fejlesztette tanári képességeit. 1881-ben a kölni városi színház karnagya lett. Ebben a feladatkörben azonban nem érezte jól magát: az inkább tanári alapossággal dolgozó Koessler nehezen viselte a színházi „üzemet”, hogy gyors és felületes próbák után kellett pódiumra állni, gyakran változó énekesekkel. A tanítás sokkal közelebb állt hozzá.

Ezért fogadta örömmel Wüllner ötletét és mestere Lisztnek küldött ajánlását az 1875-ben alapított budapesti Zeneakadémia orgonatanári és kóruskarnagyi feladatainak ellátására.

⁴⁰ Családi nevét *Köβler*nek is írták, Magyarországon gyakran *Koessler János*nak.

⁴¹ Waldeck im Fichtelgebirge, ma Kemnath német város része a Felső-Pfalzban.

⁴² Gádor i.m. 70. o.

⁴³ Joseph von Rheinberger: 1839–1901, német zeneszerző, 1860-tól zeneszerzés- és orgonatanár, valamint templomi orgonista Münchenben. 1877-től udvari karnagy és vezető egyházzenesz volt. Művei között legjelentősebbek egyházzenei kompozíciói (misék, rekviemek, kantáták, motetták stb.) és orgonaművei (szonáták, orgonaversenyek).

⁴⁴ Franz Wüllner: 1832–1902, német karmester, 1856-tól a müncheni konzervatórium zongoratanára, az udvari énekkar vezetője. Wagner operák ősbemutatójának karmestere volt (*A Rajna kincse*, 1869; *A walkür*, 1870). 1877-től Drezdában, majd 1884-től Kölnben tanított és vezényelt. *Chorübungen der Münchener Musikschule* c. kóruspedagógiai munkája először 1875-ben jelent meg, majd több kiadást is megért.

Koessler már a 70-es évek végén érdeklődött az esetleges tanári állás iránt, 1879 telén ezért Budapestre is elutazott. Ekkor találkozott először Johannes Brahmszal, aki 1879. december 8-án Budapesten c-moll-zongoranégyesének (op. 60) előadásában zongoristaként közreműködött, majd 2 nappal később II. szimfóniáját vezényelte. Ez utóbbi hangverseny után Brahms Robert Volkmannel, Franz Wüllnerrel és másokkal, többek között a fiatal Koesslerrel töltötte az estét. Brahms és Koessler személyes és szakmai kapcsolatáról a későbbiekben még részletesebben szólunk.

Hans Koessler 1882-es budapesti meghívásáig viszonylag rövid tanulmányok után gyors és sikeres pályát futott be. A meghívás a Trefort Ágoston kultuszminiszter által támogatott zeneakadémiai tanszakszűrés részeként jött létre. A tehetséges magyar fiatalok külföldre vándorlását kívánták megállítani azzal, hogy itthon a zongora és a zeneszerzés szakos képzés mellett elindult az orgona és a magánének tanszak, valamint az énekkari képzés, majd a következő évben a hegedű, ezt követően pedig a gordonka szak.

1883-tól kezdődően – Robert Volkmann,⁴⁵ a budapesti Zeneakadémia első zeneszerzéstanárnak halála után – Koessler a zeneszerzés tanítását is átvette, így heti 20 órával az akkori legmagasabb óraszámú tanító tanár lett. Ezzel arányos volt a fizetése is, így magánórákat anyagi okok miatt nem kellett adnia, és komponálásra is maradt ideje. Később induló komponálási tevékenységével szerény maradt, műveit olykor barátai küldték be valamely zeneszerzői pályázatra, vagy segítették bemutatását.

Zeneszerzői stílusa hagyománytisztelő, konzervatív volt, s ezzel maga is tisztában volt.

Ahogy önéletrajzában fogalmazott:

Derűs egykedvűséggel és minden bosszúság nélkül arra a meggyőződésre kellet jutnom, hogy zeneszerzőként egyszerűen túl későn jöttem a világra.⁴⁶

Zenei ízlésvilága és komponálásmódja közelebb állt az ő t megelőző generáció, Rheinberger, Brahms és általában a német romantika konzervatív szemléletűnek ítélt zenei világához; újító törekvések nem voltak jellemzőek alkotótevékenységére.

Pesti életét szinte kizárólag a tanítás és az arra való felkészülés töltötte ki. Délelőttjei a zongora mellett teltek, nagyjából órára készült, kisebb részben komponált. A Zeneakadémia Sugár úti (ma: Andrassy út) épületéhez közel bérelt lakást, mely először a

⁴⁵Robert Volkmann: 1815–1883, német zeneszerző, 1841-től Pesten élt és komponált, 1875-ben a Zeneakadémia első öt kinevezett tanárának egyike lett, összhangzattant és ellenponttant, majd zeneszerzést tanított haláláig. Magyarul nem beszélt, a német zenei és kulturális hagyományok átadását tűzte ki céljául; magyaros motívumokat mint színelemeket használt műveiben.

⁴⁶Gádor i.m. 73. o.

VII. kerületi Damjanich utcában volt, ahonnan 1887 elején az Andrássy út 72. szám alá költözött. 1889-től a Mária Valéria utca (ma: Apáczai Csere János utca) 14. számú ház IV. emeletén lakott, 1897-től az V. kerületi Rudolf rakpart (ma: Széchenyi rakpart) 7. szám alatt. A lakásbérlet díjára a fizetésétől elkülönített juttatást kapott az Akadémiától.

Több mint két évtizedig hetente négy délután tanított, részt vett a budapesti hangversenyéletben. Egyébként csendes, visszahúzódo, magányos életet élt.

Moravcsik Géza, a Zeneakadémia akkori titkára így ír erről:

Mint mindazok, a kik gondolataik és eszméik elzárt és kedvelt magányában érnek és fejlődnek, ő sem mutathat föl külső eseményekben változatos és gazdag életet.⁴⁷

A nyári szüneteket Németországban vagy Ausztriában töltötte: többnyire Münchenben vagy valamely osztrák üdülővárosban, legtöbbször Bad Ischlben. Itt a Brahms köréhez tartozók egyike volt.

Először 1904-ben adta be nyugdíjaztatási kérelmét. Mihalovich Ödön, a Zeneakadémia igazgatója azonban maradásra bírta azzal az indokkal, hogy pótlására még nincsenek megfelelő felkészültségű tanárok az általa tanított szakterületeken. Ez az idő 1908-ban jött el, akkor valóban nyugdíjba vonult.

Ezután 12 éven át utazgatott Németföldön, élvezte szabadságát, végre megismerte hazája korábban nem látott vidékeit. Mivel nem házasodott meg, család helyhez, házhoz nem kötötte. Távolabbi rokonságához tartozott a nála 20 évvel fiatalabb Max Reger, aki ebben az időben a lipcsei konzervatóriumban tanított, koncertező karmesterként sokat utazott, majd 1916-ban meghalt.

Visszavonulása után a nyarakat többek között a természeti szempontból szép fekvésű Wunsiedelben, Coburgban, Potsdamban, Waldeckben, a teleket inkább a nagyvárosokban, mint pl. Berlinben és Budapesten töltötte. Ebben az időszakban komponálta legtöbb művét, de azok jelentős része vándorló, otthonatlan életmódja miatt elkallódott. Feltételezhető, hogy kéziratának egy része ma is magánszemélyek, egykori barátai leszármazottainak birtokában vannak.

1918-ban egy ifjúkori barátja hívására Közép-Frankföldön, a „frank rokokó” városának nevezett Ansbachban telepedett le. Nyugdíja a háború végére elértéktelenedett, majd „Magyarországon a kommün jutott uralomra és beszüntette törvényes nyugdíjam folyósítását.”⁴⁸

⁴⁷ Moravcsik Géza: „Koessler János”. In: *A Zeneakadémia évkönyve 1908/09. tanév.* VI. o.

⁴⁸ Önéletrajz. Gádor i.m. 74. o.

A nélkülözéstől az a tanítványi segítség mentette meg, amelyet Kálmán Imre, az akkor már Bécsben élő, népszerű és jómódú operettkomponista nyújtott számára. Ő folyósította Koessler elmaradó nyugdíját és része volt abban is, hogy a budapesti Zeneakadémia visszahívja őt tanítani.

Így – részben anyagi kényszerből, részben pedig szakmai okokból, eleget téve Hubay Jenő igazgató felkérésének – 1920 ő szén visszatért Magyarországra tanítani. A Toldy Ferenc utcában egyik volt tanítványánál lakott, a napot minden reggel komponálással kezdte. Ekkor már csak a zeneszerzés mesterosztály növendékeit tanította, csendesen élt. A halála előtti évben, 1925-ben fejezte be pesti munkáját másodszor és tért vissza Ansbachba.

Azt tervezte, hogy összegyűjti elkallódott műveit, rendszerezi, kiadásra előkészíti azokat. Súlyosbodó betegsége, érlemeszedése azonban meggátolta ebben, majd kevéssel lábfej-amputációja után, 1926. május 23-án meghalt.

8.3 A budapesti Zeneakadémia működésének első éve

Mielőtt Hans Koessler budapesti tanári tevékenységének bemutatására térnénk, érdemes röviden áttekinteni azt a képzési rendszert, amelyhez mint orgona- és karénektanár 1882-ben csatlakozott.

A pesti Zeneakadémia (Országos Magyar Királyi Zeneakadémia) megalapításának előkészítése az 1870. év elején kezdődött. Különböféle bizottságok alakultak létrehozatala érdekében; ülések jegyzőkönyvei tanúskodnak arról, hogy egyrészt a pénzhiány, másrészt pedig a már működő zeneoktatási és színészeti intézmények egzisztenciáját féltő megnyilatkozások miatt húzódtott el az alapítás folyamata.

Az alapítási szándék azonban nyilvánvaló volt mind a lelkes magyarországi szakemberek, mind pedig az ügyet támogató parlamenti politikusok, így például Deák Ferenc, Apponyi Albert, Simonffy Kálmán, Trefort Ágoston részéről. Azzal is tisztában voltak, hogy az idős Liszt Ferenc előző évtizedben megerősödött magyar kapcsolatai és személyes ereje, a Zeneakadémia működésében való részvételi szándéka elszalaszthatatlan lehetőség.

Végül sikerült megragadni ezt az esélyt, és 1875 márciusában megszületett a döntés a Zeneakadémia költségvetéséről és Liszt Ferenc elnöki kinevezéséről. Mellette Erkel

Ferenc igazgatói és rendes tanári, Robert Volkmann rendes tanári, id. Ábrányi Kornél rendkívüli tanári és titkári, valamint Nikolits Sándor segédtanári kinevezést kapott.

A tanítás 1875. november 14-én kezdődött, az elhúzódó évkezdés késői felvételiket is jelentett. November elején közel hetven jelentkezőt hallgattak meg, közöttük olyan fiatal tehetségeket is, akik korábbi tanulmányaik alapján már koncertező művészek voltak. Végül is összesen 38 növendéket vettek fel:⁴⁹ 14 zongora tanszakost és 24 növendéket az elméleti (zeneszerzési) osztályokba. A zongoristák közül 9 lett részben vagy teljes egészében Liszt növendéke, a többiek Erkel Ferenc tanította. A felvételi vizsgán a zongoristáknak nemcsak az előkészített vizsgaanyagot kellett eljátszaniuk, hanem lapról játékot is kért tőlük a bizottság. Az elméleti tanszakok első évfolyamára felvételizőktől megkívánták legalább a hangközök ismeretét, a magasabb osztályba jelentkezők pedig négyzólamú harmonizációs feladatot is kaptak.

Az induló tanévben az oktatott tárgyak a következők voltak:⁵⁰

1. *elméleti és gyakorlati összhangzattan;*
2. *ellenpontozat;*
3. *elméleti és gyakorlati zeneszerzés;*
4. *hangszerelés, kapcsolatban a magyar zeneművek hangszerelésére vonatkozó sajtóságok feltüntetésével;*
5. *egyházi zene, kapcsolatban az orgona- és karének tanítással;*
6. *a magyar zene sajtóságainak elemzése;*
7. *zenetörténet és szépészet;*
8. *a zongora-művészet s annak legfőbb kiművelése.*

Az oktatás az előképzettségtől függően két szinten folyt, a férfi és lány növendékek külön csoportban, ill. német vagy magyar nyelven tanulták az elméleti tárgyakat. Robert Volkmann csak németül (az 1–4. pont alatt megnevezett, zeneszerzéssel kapcsolatos

⁴⁹ *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév.* 6. o.

A létszám különböző források szerint más és más, melynek oka a többtanzakos hallgatók jelenléte, valamint az évközi kimaradás lehet. Az adatközlésnél a Zeneakadémia évkönyvét vettük alapul, s a számok inkább a nagyságrendek kifejezését szolgálják.

⁵⁰ *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév.* 3–4. o.

Mivel az első hét tanévről évkönyv még nem készült, e kiadvány *Rövid történeti visszapillantás* c. fejezetében található adatok a kezdeti évekről.

tárgyakat), Ábrányi Kornél és Nikolits Sándor pedig Volkmannel párhuzamosan magyarul tanította osztályait. A magyar zenéhez kötődő tárgyakat csak magyarul oktatták.

A tantárgyak tartalmának, tananyagának leírása az első évben még meglehetősen vázlatos. A második, 1876/77-es tanév leirata már pontosabb információkat ad például az *elméleti és gyakorlati összhangzattan* kétéves anyagáról.

1. *A hangzatok ismerete, megfordítása; a hangzatokhoz nem tarozó zöngék [hangok] használata, minők a feltartóztatás [késleltetés], előrevétel [előlegzés] és átmenő hangok; skála kíséret dúr és mollban; átmenetek az egyik hangnemből a másikba diatonikus módon írásban és gyakorlatilag a zongorán; a harmóniai alakulások szabályai; a különböző összeköttetések gyakorlati szabályai; a hangnemi kitérések (modulációk)*

2. *A hangzatok kromatikus megmászása; kromatikus összeköttetés; korál kíséret és figuráció; a hangzatok enharmonikus átnevezése, átmenetek enharmonikus módon; egyszerű és összetett zenészeti képzések, a dalforma, a négyszólamú tétel; a mesterséges harmóniai alakulások tudományai, szinkópák, orgonapont; a zeneszerzés formai tana magába foglalva a kisebb formák válfajait, amint már érintetett, a dalforma és variációk.*

Az *ellenpontozati osztály* anyaga pedig a következőt tartalmazta:

*Az előadott tananyag magában foglalta az egyszerű és kettős ellenpontozatot, az instrumentális műformákat, a kánon, az imitáció minden válfaját, a két- és többszólamú fűgát, a kettős fűgát s gyakorlati szerzését.*⁵¹

Ez a tananyagleírás egy igényesen megtervezett, magas szintű képzés lehetőségét mutatja. Egyben azt is, hogy nem csupán a Liszt nevével fémjelzett zongoratanítás, hanem az elméleti tárgyak és a zeneszerzői mesterség oktatása is európai színvonalon indult a budapesti Zeneakadémián.

⁵¹ A fennmaradt év végi jelentés alapján, az eredeti szóhasználatot és helyesírást megtartva. Forrás: Gulyásné Somogyi Klára: „Ábrányi Kornél a Zeneakadémián”. In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 4.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992. 7–68. o.; ide: 26. o.

A növendékek létszáma évről évre növekedett, a következő összefoglalás nemcsak ezt, hanem a beiratkozott növendékek nemek szerinti bontását is tartalmazza:⁵²

tanév	összlétszám	férfi	nő
1875/76	38	20	18
1876/77	51	24	27
1877/78	62	31	31
1878/79	71	30	41
1879/80	90	35	55
1880/81	103	37	66
1881/82	99	39	60

Az 1882/83. tanévre az előző évi 99 főből 60 maradt, a többiek befejezték tanulmányaikat, illetve kimaradtak, vagy nem tettek vizsgát. Az új, beiratkozott növendékek száma viszont ugyanennyivel gyarapította a létszámot: összesen 122 fővel indult az új tanév. (A kimaradás ekkor is jelentős volt, közülük végül 97 fő fejezte be a tanévet.)

A létszám gyarapodásának fő oka bizonyára a tanszaktöbbités volt. Az első jelentős változás az oktatott tárgyak illetve tanszakok tekintetében épp Koessler Pestre érkezésének évében történt. Bár a Zeneakadémia szakmai tervezésének időszakában egy hétagú bizottság – melynek tagjai Ábrányi Kornél, Bartay Ede, Erkel Ferenc, Liszt Ferenc, Richter János, Széchenyi Imre és Robert Volkmann voltak, – részletesen kidolgozta és 1873. április 24-én kelt jegyzőkönyvében rögzítette is a tanszakok fokozatos kiépítésének rendjét, az első többitésre csak 1882-ben került sor. Az *ének* és az *orgona* volt a két új tanszak, a *karének* az új tárgy. Koessler felkérésének indoklása a következő volt:

Az orgona és karének tanszakaiban [ajánlom] Koessler Jánost, a drezdai Conservatóriumnak 4 éven át kitűnő eredménnyel működött volt tanárát, jelenleg

⁵² *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév.* 6. o.

Rajna melletti Kölnben a városi színház karnagyát, ki az említett két tárgyon felül szükség esetén a zeneszerzést is tanítani kész – évi 2000 fttal.⁵³

A magánének tanszakon Pauli Rikárd, a Nemzeti Színház tagja és Passy Cornet Adél, az Országos Színészeti Tanoda tanára kapott ajánlást (1200-1200 Ft fizetéssel).

Trefort Ágoston 1882. június 17-én elfogadta a javaslatot és a három tanár kinevezését jóváhagyta.

8.4 Koessler, az orgonaművész

Hans Koessler orgonista tevékenységéről különböző dokumentumok, utalások alapján alkothatunk képet. Ez a kép korántsem teljes, mivel azonban újabb dokumentumok csak esetlegesen bukkanhatnak elő, kísérletet teszünk az összegzésre.

Amint azt az életrajzi fejezetben már említettük, Koessler gyermekkorában és kora ifjúságában nem részesült alapos zeneelméleti és hangszeres képzésben. Korábban idézett önéletrajzában így ír „tanulmányairól”:

Ezen a területen nemigen voltam a szerencse fia. Csak a rettenetesen előadott, nagyon is kétes értékű egyházi zenét és a legszűkösebb együttessel és rosszul játszott, legvulgárisabb tánczenét ismertem meg. Apám egész meglehetősen hegedűs volt és engem is hegedülni akart tanítani. Sajnos semmilyen értelemben vett pedagógiai módszere nem volt. Nem volt hegedűiskolája sem és így arra kényszerült, hogy leírjon néhány kottát. [...]

Egyetlen vágyam azonban a zongora felé vonzott. [...] Előkerült egy zongoraiskola-féle is. Amikor apám nem volt otthon, a hangszernél ültem [egy helyi asztalosmester által valamelyest megjavított spinét volt ez] és gyakoroltam, nem is egészen eredménytelenül.⁵⁴

Középiszkolás éve alatt ugyan már volt zeneórája, de egyrészt a tudományok iránt felébredt érdeklődése általános tanulmányai felé terelték figyelmét, másrészt pedig társai sokkal alacsonyabb szinten álltak a zenélésben. Így tanárai „Hagyd a többieket, te ezt már úgyis tudod!” felszólítással inkább a gyengébb felkészültségűekkel foglalkoztak és nem sokat

⁵³1882. máj. 30-án Trefort Ágoston kultuszminiszterhez küldött levél fogalmazványa, (verebi) Végh János kézírása, Gádor i.m. 74. o.

⁵⁴Gádor i.m. 70. o.

törődtek a kiemelkedő képességű gyerek további fejlesztésével. Zongora sem volt a közelében.

Nagy hasznomra vált azonban, hogy istentiszteleteken orgonálhattam a szeminárium templomában. Ennek meglettek a következményei. Tanulmányaim befejezte után nem sokkal, 1871 novemberében az oberpfalzi Neumarktba hívtak városi orgonistának.⁵⁵

A hangszeres „alapozás” tehát teljességgel autodidakta módon történt. Szerencse, hogy a továbbiakban a kor és a környék legkiválóbb helyén, kiváló mesterek irányításával tanulhatott. A tehetséges és ambiciózus, a zene teljessége iránt érdeklődő fiatal Koessler egy ösztöndíjat elnyerve Münchenbe ment, ahol J. Rheinberger és F. Wüllner vezetésével három év alatt nemcsak az orgonajátékban, de a kórusvezetésben és a zeneszerzésben is pótolta hiányosságait és jelentős fejlődést mutatott.

A következő évek a sikeres karnagy évei voltak Drezdában, melyben Koessler fejlett zongora- és orgonajátéka mint a karvezetői tevékenység fontos feltétele, segítette kórusvezetői munkáját.

Az orgonista Koesslerről leginkább csak az általa játszott művek alapján formálhatunk véleményt. Budapesti évei alatt rendszeresen játszott a Zeneakadémia nyilvános tanári- és növendék-hangversenyein. Ezek műsora jól dokumentált, így képet kaphatunk arról, mit választott Koessler a régebbi korszakok és a kortársak orgonazenéjéből saját magának és növendékeinek, milyen repertoárja volt az induló orgonistaképzésnek Magyarországon. Hiszen Pestre hívásának – a karének tárgy bevezetése mellett – ez volt az eredeti oka, s mindez még Liszt életében, aktív zeneakadémiai elnöki és tanári munkája idején!

Koessler Pesten Bach és Liszt egy-egy művének (*d-moll toccata és fuga* ill. a *Szent Erzsébet legenda* bevezetője) előadásával mutatkozott be, 1883. február 16-án. Ekkor avatták fel a Sugár úti Zeneakadémia új orgonáját, az aradi *Dangl Antal és fia* cég hangszerét, melyet akkor a Monarchia egyik legkiválóbb hangszerének tartottak. A koncerten Liszt is jelen volt, valószínűleg ekkor hallotta először Koesslert orgonálni. Liszt igen jó véleménnyel volt a játékosról és a hangszerről: az orgonát jó hangú és szép kivitelezésű, dekoratív hangszernek tartotta.⁵⁶

⁵⁵ Gádor i.m. 71. o.

⁵⁶ A hangszer később Debrecenbe, majd Berettyóújfaluba került. Az ottani Református templomban Besnyő Ferenc nagyvárad mester 1840-ben épített orgonájához illesztették hozzá az 1930-as években, Árokháti Béla terve alapján, Rieger Ottó kivitelezésében. Az orgona a Liszt évfordulóra, 1936-ban készült el.

Korábban, a Zeneakadémia működésének első éveiben a növendékkoncertek szinte kizárólag Liszt zongorista növendékeinek hangversenyei voltak. Az új tanszakok – az ének és az orgona – elindulásával, a kórus megalakulásával 1882 után ezek vegyes összeállítású koncertekké váltak.

A hangversenyeken általában maga Koessler játszott orgonán egy-egy reprezentatív Bach művet, esetleg saját művét, vagy valamelyik orgonista növendéke közreműködött önálló orgonamű bemutatásával vagy kísérettel. A koncerteken rendszeresen fellépett az általa vezényelt kórus is: azaz kiválóan kombinálta tevékenységi területeit, az orgonaművészi, orgonatanári és kórusvezetői munkát ezeken az esteken.

Az 1883. november 7-én megrendezett hangversenyen az énekkar reprezentatív műsorral lépett közönség elé (Koessler karnagyi tevékenysége kapcsán erről még szó lesz). Ezen a hangversenyen szólalt meg az első Koessler mű is Pesten: a szerző maga játszotta *c-moll orgonaszonátájának* utolsó tételét (*Bevezetés és fuga*).

1884. március 16-án Koessler ismét fellépett szólistaként, J. S. Bach *a-moll preludium és fúgáját* (BWV 551) játszotta, s ezen a hangversenyen szólalt meg egyik első orgonista növendéke, Kozlák László előadásában Liszt *BACH – ábránd /fantázia / és fuga orgonára* c. darabja is. A koncerten Liszt is megjelent, a termet az érdeklődők zsúfolásig megtöltötték. Eljött Trefort miniszter, Erkel Ferenc, Schlauch Lőrinc püspök és számos más közéleti személyiség is.

Az idő múlásával maga egyre kevesebb alkalommal játszott, a koncerteken inkább vezényelt. Az orgonista feladatokat növendékeinek adta át mind a szólódarabok előadása, mind pedig a kísérek ellátása terén.

Kiemelendő még Koessler orgonista-előadóművészi tevékenységéből az 1887. október 21-én megrendezett Liszt születésnapjára való közreműködése. Ekkor az új *A capella* kórus a *Krisztus-oratóriumból* énekelt részleteket – erre Koessler karvezetői tevékenysége kapcsán még visszatérünk. Koessler Hubay Jenővel játszotta a *Koronázási mise Benedictusának* hegedű-orgona változatát.

Közben Koessler mint orgonaszakértő és értékbecslő, valamint átvevő is működött. Így például 1886 szeptemberében, amikor a Zeneakadémia orgonáját is készítő *Dangl Antal és fia* cégnek a gödöllői udvari kápolnában felállított hangszerét kellett véleményeznie.

1905-ben, a Zeneakadémia új épületének tervezési munkálatai idején Koesslert kérték fel az új orgona terveinek bírálatára is. Ez lett Magyarország első koncertorgonája, a német

Heinrich Voit & Söhne Orgonagyár kivitelezésében. Koessler sokat dolgozott a tervek áttekintésén, s nem rajta múlt, hogy az orgona végül is nem a várt minőségben készült el.

A diszpozíciótervet ifj. Szautner Zsigmond készítette, felavatására 1907. május 15-én került sor, az ünnepi koncerten Antalfy-Zsiross Dezső Liszt *BACH prelúdium és fúgáját* adta elő. Mindkét orgonista Koessler-növendék volt.

8.5 Koessler, az orgonatanár

A magyarországi orgonistaképzés évszázadokig az egyházak belső feladata és gyakorlata volt. Szervezett orgonatanításról a *Ratio Educationis* kibocsátásától (1777) kezdődően beszélhetünk. Mivel a kisebb településeken a tanítók látták el a kántori szolgálatot is, a tanítóképzésben fontos szerepe lett az elemi szintű kántorképzésnek. A nagyobb római katolikus, református és evangélikus központokban a jobb minőségű orgonákon a magasabb művészi szinten játszani képes orgonisták „iskolát” is működtettek, tanítványok vették körül őket.

Az 1882-ben megkezdett zeneakadémiai orgonistaképzés jelentős előrelépést eredményezett mind az egyházzenei gyakorlat, mind pedig az alsóbb szintű orgonatanítás terén. Hiszen a művészi szinten is játszani képes orgonisták többsége kántori szolgálatot is végzett, igényes tanári tevékenységükkel pedig emelték a kántorképzés színvonalát.

Koessler első budapesti tanévében (1882/83) három orgonista növendéke volt, őket heti három órában tanította, egy évfolyamon. A hangszeres tanítás a kor gyakorlata szerint csoportosan folyt, a növendékek egymást hallgatva vettek részt a közös órákon. Ennek szakmai-pedagógiai haszna jelentős volt, hiszen az egy-egy művel való közös foglalkozás mélyebb és többirányú műismeretet biztosított a növendékeknek, tanulhattak a társuknak szóló tanári instrukciókból és nem utolsó sorban folyamatosan kritikus „közönséget” jelentettek egymás számára.

A képzést három évre tervezték, mely felmenő rendszerben épült ki. Az első növendékek közül kiemelkedett a már korábban említett Kozlák László, aki szolistaaként és a kórus kísérelőjeként is gyakran szerepelt növendékhangversenyeken. Jeles növendéke volt még Pöltzl (Pöltzel) Géza is. A harmadik orgonista csak egy évig volt Koessler-növendék, utána kimaradt.

A tananyag az évkönyv dokumentumai szerint a következő volt:

Herzog⁵⁷ orgonaiskolája; a registerek tana; szabadpraeludiumok [improvizáció]; egyházi hangnemek; egyházi orgonajáték; Bach, Reinberger [sic!], Liszt, Merkel, Buxtehude, Hesse, Mendelssohn művei.⁵⁸

Az orgonista növendékek kötelező melléktárgya a zeneszerzés és a karének volt. Koessler orgonista tanítványai közül többen a zeneszerzést is főtárgyként tanulták, sokan a zongora mesterképzésben is részt vettek, általában Thomán István osztályában (ld. 144. lábj.).

A következő tanévben (1883/84) orgonista növendékeinek száma gyarapodott, immár két évfolyamon öt tanítványa volt. Az I. osztály tananyaga megegyezett az előző évivel, a II. évfolyamban a tananyag ez volt:

Bach, Haendl [sic!], Mendelssohn, Liszt, Buxtehude s mások orgona művei, régebbi és újabb orgonaszerzemények, praeludálás az egyházi s újabb hangnemekben, szabad gyakorlatok valamely adott tétel fölött.⁵⁹

Az 1884 áprilisában megtartott növendékhangverseny teljes egészében Koessler tanári és szervező munkáját mutatja. A felhangzó kórusművek mellett orgonista növendékei Händel és Rheinberger műveit játszották.

Koessler három tanszakon folyó, intenzív és sikeres működését a Zeneakadémia igazgatósága (másfél évvel alkalmazásának kezdete után, 1884. január 2-től) 60%-os fizetésemeléssel honorálta, így 31 évesen ő lett az intézmény legjobban fizetett és változatlanul a legmagasabb óraszámú tanító tanára.

A már három évfolyammal működő orgona tanszakra a következő tanévben (1884/85) kilenc növendék iratkozott be, hét végezte el a teljes évet. Koessler heti óraszámja e tanszakon hat volt. A tananyag a II. osztályban számozott basszus játékkal bővült, a III. osztályban pedig partitúra-olvasást is tanultak az orgonisták. Az évkönyv adatai szerint ebben a tanévben a zeneakadémiai hangversenyeken összesen 54 mű hangzott el, közülük 6 orgonamű és 19 kórusmű. Így a megszólaltatott művek közel felét Koessler tanította be ill. vezényelte.

A következő tanévben (1885/86) hét orgonista növendéke volt, s az évkönyvből kiderül, hogy az új jelentkezők közül kettőt nem vettek fel. Növendékeit ekkor is heti hat órában tanította.

⁵⁷ Johann Georg Herzog: 1822–1909, német orgonaművész, tanár, Münchenben Rheinberger tanára. *Orgelschule*; első kiadás: Erlangen: 1867

⁵⁸ *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév.* 21–22. o.

⁵⁹ *A Zeneakadémia évkönyve 1883/84. tanév.* 36. o.

Koessler tanári aktivitása a nyilvános növendékhangversenyek műsorszámait tekintve változatlanul kiemelkedő: a tanévben a növendékek által előadott 89 műből 29-et az énekkar, nyolcat pedig az orgonista növendékek szólaltattak meg, 52-t pedig a másik nyolc tanár növendékei. Azaz a Zeneakadémia nyilvános hangversenyein elhangzott művek 42 %-a mögött tanárként Koessler állt.

Az 1886/87. tanévben orgona főtanszakon öt növendék tanult nála (első osztályos nem volt), hetente 6 órában foglalkozott velük. A tanterv szerint a III. osztályban G. E. Stehle⁶⁰ darabjai jelentek meg új anyagként.

1886. október 22-én, a nyáron elhunyt Liszt születésnapján Stefanidesz Sándor orgonista növendéke játszotta Liszt *Orfeusz*ának orgonaváltozatát, a karének osztályok pedig a *137. zsoltárt* adták elő Zeillinger Károly (szintén Koessler növendék) orgonakíséretével.

Itt jegyezzük meg, hogy a németül tanító, környezetével kizárólag németül beszélő Koessler ebben a tanévben írja alá első ízben egyik tanítványának adott – egyébként német nyelvű – ajánlását magyaros szórenddel és keresztnév-kezdőbetűvel: Koessler J[ános].

A következő néhány évben az orgonista növendékek száma bizonyos csökkenést mutatott. Az 1887/88-as tanévben kettő volt (I. és II. osztályban egy-egy), a következőben csak egy II. osztályos növendék, Schwarz Hugó maradt. Ezt követően egy újabb növendékkal gyarapodott a képzés, majd 1890/91-re ismét három orgonista növendéke lett. A kevesebb növendék miatt orgona tárgyból óraszám az időben háromra csökkent, egyéb tevékenységei (karének, zeneszerzés órák) azonban még mindig az átlagos fölé vitték heti óraszámát. A növendéklétszám csökkenését leginkább az okozhatta, hogy az orgonatanaszak beindításának első éveiben mindazok, akik erre vártak, megkezdték és időközben be is fejezték tanulmányaikat. A hangszer templomi használata viszont továbbra sem igényelt művészi szintű tanulmányokat, ezt a feladatot a kántorok továbbra is ellátták, így az e körben tevékenykedők nem jelentkeztek a Zeneakadémiára.

Az alacsonyabb növendéklétszám ellenére a tehetséges és Koessler által kiválóan irányított növendékek rendszeresen felléptek a növendékhangversenyeken. Így 1887. október 21-én, amikor a már korábban említett Liszt születésnapjára hangversenyen Koessler akadémiai kórusa, az új, ún. *A capella* kórus (melyről a későbbiekben még részletesebben szólunk) Liszt *Krisztus-oratóriumából* énekelt részleteket. Elhangzott még a *BACH preludeum és fuga* Járjay-Janetschek István orgonista növendék előadásában.

⁶⁰Gustav Eduard Stehle: 1839–1915, német orgonaművész, zeneszerző és karmester. Svájcban tevékenykedett, miséket, motettákat, egyéb kórusműveket és orgonaműveket komponált.

A magyarországi egyházzenei gyakorlat színvonalának emelése érdekében is tenni kívánt az Akadémia. 1891. november 14-én egy fontos értekezletre került sor, melynek témája az egyházzene intenzívebb akadémiai tanításának előkészítése volt. Koessler aktívan résztvett a szakmai tervezet kidolgozásában, mint ahogy később a gyakorlati megvalósításban is. Határozatban rögzítették, hogy az orgonista növendékek karvezetői képzést is kapjanak, valamint „a katolikus liturgia és Gregoriánus ének tanítassék”. Okkal tekinthetjük ezt a kezdeményezést a Zeneakadémia későbbi egyházzene- ill. karvezető-képzése előzményének is.

A következő években (1891 és 1894 között) orgonista növendékeinek száma általában nyolc volt, kivételt az 1893-as esztendő jelent: akkor 11 diákja volt. Őket heti négy – hat órában tanította. A tanítás meglehetősen mostoha körülmények között folyt, ugyanis az épület hangversenyterme – ahol az orgonatanítás és -gyakorlás, valamint a karének órák is órarend szerint zajlottak – nem volt fűthető. Ez Koessler számára különösen kellemetlen volt, hiszen óráinak nagy részét ebben a teremben tartotta. Megoldást leginkább az új épület felépülésétől várhattak, erre azonban csak jóval később, 1907-ben került sor.

Az 1894/95. tanévben a korábban hároméves képzést orgona szakon is négyévesre bővítették. A már ismertetett tananyagot a negyedik évben „régibb és újabb nagymbeszabású orgonaművek, praeludiálás, improvisatio” egészítette ki. Az évkönyvekből is kiderül: erre az időre kikristályosodott az a tananyag, azoknak a szerzőknek a köre, akiknek műveit Koessler rendszeresen tanította: D. Buxtehude, J. S. Bach, G. F. Händel, F. Mendelssohn, Liszt Ferenc, G. Merkel, J. Brahms, J. Rheinberger, G. E. Stehle, Enrico Bossi szólódarabjait, négykezes orgonaműveit, orgonaversenyeit.

A művek kiválasztásánál széleskörű zeneirodalmi tájékozottsága jó ízléssel párosult, a növendékek technikai és művészi fejlesztését egyaránt figyelembe vette. Tanterve máig korszerűnek mondható, Koessler hatása a mai tantervek anyagában jól kimutatható. Összevetve a jelenleg érvényes zeneművészeti szakközépiskolai és főiskolai tananyaggal, említésre méltó különbség a Bach előtti mesterek játékában mutatkozik: Koessler nem tanított Pachelbelt, valamint az angol és a francia barokk ma már a tanítási gyakorlatban és a koncertéletben egyaránt jelen lévő szerzőit.

Ezekben az években (1893–1897 ill. 1898 között) két kiemelkedő tehetségű orgonista növendéke Kehrer Jenő és König (Király) Péter⁶¹ volt. E két fiatal orgonista rendszeresen játszott az akadémiai növendékhangversenyeken, többnyire Bach nagy prelúdium és fűgái, Bach és Händel orgonaversenyei, valamint Rheinberger orgonaszonátái közül választott műveket.

Az 1897/98. tanévben hét orgonista növendéket tanított, heti négy órában. Ebben az évben a korábbiaknál nagyobb az átfedés az orgonista és a zeneszerző növendékek között, ezt mutatja a vizsgahangversenyek műsora is. Orgonista növendékei saját kompozícióikkal is vizsgáztak, zeneszerző növendékei olykor maguk játszották orgonaműveiket (pl.: Kehrer Jenő orgonista ill. Fuchs Emil zeneszerző).

A következő években ifj. Ábrányi Emil⁶² és Laub István⁶³ emelkedik ki növendékeinek sorából. Mindketten orgonát és zeneszerzést tanultak Koesslernél és ezzel párhuzamosan folytattak Thománnál zongoratanulmányokat. Hozzájuk hasonló sokoldalúságot csak a Dohnányi–Bartók–Kodály növendékhármasnál láthatunk a következő években.

Ábrányi és Laub képes volt az orgonairodalom kiemelkedő alkotásainak elsajátítására és előadására. Mendelssohn *A-dúr orgonaszonátája*, Bach *c-moll passacagliája*, Händel *A-dúr orgonaversenyének* vizsgahangversenyen való megszólaltatása jelzi Ábrányi Emil orgonista képességeit. Laub István pedig a nagy Bach művek közül az *a-moll prelúdium és fűgát*, a *d-moll toccata és fűgát* adta elő nyilvános hangversenyen, valamint Enrico Bossi *Orgonaversenyét* játszotta záróhangversenyén. Az olasz Bossi (1861–1925), a Koesslernél fiatalabb, nemzetközi hírnévnek örvendő virtuóz koncert-orgonista, jelentős zeneszerző is volt. Különösen fontos, hogy Itáliában, az opera évszázadában Bossi zeneszerzői tevékenysége révén gazdagította a szimfonikus ill. hangszeres, ráadásul orgonairodalmat. Koessler tájékozottságát, széles látókörű és korszerű

⁶¹König (Király) Péter: 1870–1940, orgonista, zeneszerző, karnagy. 1904–1940-ig a szegedi Városi Zeneiskola igazgatója, a helyi zenei élet irányítója.

⁶²ifj. Ábrányi Emil: 1882–1970, zeneszerző, orgonista, karmester. 14 évesen került Koessler zeneszerzés, majd orgonista osztályába. Lipcsében karmesteri tanulmányokat folytatott, ezt követően Kölnben, Hannoverben színházi karmester. 1911-től a budapesti Operaház karnagya, 1921-től a Városi Színház igazgatója és a Zeneakadémia karmesteri tanfolyamának tanára volt. 1926–34-ig a Debreceni MÁV Filharmonikus Zenekar vezetőkaragya, 1942-től a Szegedi Városi Színház karmestere. Számos operát komponált, valamint szimfonikus zenekari műveket, kamaraműveket, kórusműveket és dalokat.

⁶³Laub István: 1883–1935, orgona- és zeneszerzés-tanulmányokat folytatott Koesslernél, zongorát Thománnál tanult, majd 1902-ben a debreceni Zenedében, később a kassai Városi Zeneiskolában tanított zongorát. A Zeneakadémián 1907-től 1935-ig zongorát, az első két évben orgonát is tanított: egy évig még Koessler mellett, majd egy tanévet önállóan vitt.

tananyagválasztását dicséri az a tény, hogy Bossi 1900-ban komponált és Lipcsében kiadott orgonaversenyét növendéke, Laub István 1901. május 3-án bemutatta Budapesten. Ábrányi és Laub mellett általában másik három növendék tanult orgonát Koesslernél ezekben az években.

A következő időszak – 1901-től 1908-ig – már az orgonatanár Koessler utolsó tanítási szakasza volt a Zeneakadémián. Növendékeinek száma három és kilenc között volt. Orgonista növendékei közül Kovács Dezső orgonakísérőként (Liszt: *137. zsoltár*, 1901. október 21.) és szólistaként (Brahms *Három korálelőjátéka*, 1902. május 26.) egyaránt aktív résztvevője volt a hallgatók hangversenyeinek.

1902 és 1906 között orgonista-zeneszerző tanítványa volt Antalffy-Zsiross Dezső⁶⁴ és Schmidthauer Lajos,⁶⁵ akik Merkel négy kézre írt *Orgonaszonátájával* mutatkoztak be nyilvános vizsgahangversenyen (1904. május 13.).

Koessler orgonatanári tevékenységének utolsó időszakában orgonatantervét részletesebben kidolgozta, mely tartalmazta az orgonisták speciális „melléktárgyait” is, mint a számozott basszus játék, improvizáció, partitúraolvasás.

Az 1903/04. tanévben a tananyag a következő volt:

I. osztály: *Herzog orgonaiskolója; a regiszterek tana; Schneider pedál-tanulmányai és Mendelssohn praeludiumai; egyházi hangnemek harmonizálása; egyházi orgonajáték; Bach triói; gyakorlatok a számozott basszusra.*

II. osztály: *Bach, Haendel, Mendelssohn, Liszt és más zeneköltők orgonaművei; régibb és újabb orgonaművek; szabad praeludiálás.*

III. osztály: *Bach, Rheinberger, Liszt, Stehle orgonaművei; régibb és újabb orgonaművek; partitúra-olvasás; praeludiálás az egyházi hangnemekben; improvizációk adott témákra.*

⁶⁴Antalffy-Zsiross Dezső: 1885–1945, zeneszerző, orgonaművész. Koesslernél befejezett tanulmányai után a korszak legkiválóbb muzsikus-tanárainál tanult: Lipcsében Karl Straube-nál és Max Regernél, majd Bolognában Enrico Bossinál. 1909-től 1921-ig és az 1925/26. tanévben a budapesti Zeneakadémia orgonatanára. Közben és ezután haláláig Amerikában élt: tanított, orgonistaként dolgozott, az *orgona Dohányjaként* tisztelték. Kompozíciói közül főként orgonaművei ismertek, pedagógiai és koncertdarabjai ma is az orgonisták képzésének és repertoárjának fontos művei. Orgonaiskolója nemcsak Koessler, hanem Bossi tanításának eredményeit is továbbélte.

⁶⁵Schmidthauer Lajos: 1882–1956, zeneszerző, orgonaművész. Koesslernél végzett tanulmányai után Lipcsében Karl Straube, majd Párizsban Alexandre Guilmant tanítványa lett, de tanult Enrico Bossinál is. Koncertező orgonaművész volt, kitűnően improvizált. A Zeneakadémia (1934–44) és a Nemzeti Zenede (1942–44) orgonatanára volt, orgonatervezőként is tevékenykedett.

IV. osztály: *Régibb és újabb nagybobszabásu orgonaművek; praeludiálás, improvisatio.*⁶⁶

A hagyományos Liszt-születésnap hangversenyen, 1904. október 22-én Antalffy-Zsiross Dezső Arányi Adrienne-nel, Hubay Jenő egyik növendékével a *Koronázási mise Benedictus*ának hegedű-orgona átíratát szólaltatta meg.

1906-ban Schmidthauer Lajos Guilmant *Orgonaszonátájának* I. tételével, Antalffy-Zsiross Dezső pedig Rheinberger *g-moll orgonaversenyének* I. tételével vizsgázott végzős növendékként.

Két kiváló növendékének távozása után még két évet töltött Koessler a Zeneakadémián. Orgonista tanítványainak száma e két tanévben nyolc illetve tizennégy(!) lett, így orgonatanári óraszámja is növekedett: heti hat illetve nyolc orgonaórása volt. Utolsó növendékeinek egyike 1905 és 1908 között Zalánfy Aladár⁶⁷ volt.

Az 1907/08. tanév volt Koessler első tanári ciklusának utolsó éve a Zeneakadémián.

Mihalovich Ödön igazgató – a miniszternek tett 1904-es ígérete szerint – Koessler távozását fokozatosan készítette elő. Ahogy a megelőző tanévben Herzfeld Viktort a zeneszerzés-tanításba, úgy ebben a tanévben Laub Istvánt az orgona-tanításba vonta be.

Koessler tanárnak, egészsége meggyöngyültével s 25 évi érdemes szolgálatai jutalmaként a vallás- és közoktatásügyi miniszter az orgona tanítását számára olyképen könnyítette meg, hogy melléje Laub Istvánt rendelte, aki annak idején a zongorán kívül az orgonából is művészi oklevelet nyert s aki az orgonanövendékek oktatását a mester irányítása mellett teljesítette.⁶⁸

Laub István valóban lelkiismeretesen folytatta Koessler tanzaképitő munkáját. Majd egy év múlva visszatért a zongoratanításhoz, hiszen Antalffy-Zsiross Dezső hazatérése után átvette az orgonisták tanítását. Avatott irányítása alatt (1909-1921) tovább fejlődött a képzés. Ennek, valamint az új épület új hangszere birtokbavételének is köszönhetően 10–14, majd a háborús idők apadása után az 1918/19. tanévben még több, 18 orgonista tanult

⁶⁶ *A Zeneakadémia évkönyve 1903/04. tanév.* 28–29. o.

⁶⁷Zalánfy Aladár: 1887–1959, orgonaművész, zeneszerző, organológus. Budapesti tanulmányai után Lipcsében Karl Straube és Sigfrid Karg-Elert tanítványa volt, majd Párizsban Charles-Marie Widornál tanult. Külföldön is koncertező művészként élt, hazatérése után 1913-tól a Nemzeti Zenede, 1921–1950-ig pedig a Zeneakadémia orgona és egyházzene tanára volt. Emellett a Szent István Bazilika, majd 1923-tól haláláig a Deák téri Evangélikus templom orgonistája volt.

⁶⁸ *A Zeneakadémia évkönyve 1907/08. tanév.* 9. o.

nála. Az 1920-as évek elején átlagosan 12 orgonista növendék tanult a Zeneakadémián. 1921-ben vette át a tanszak irányítását Zalánfy Aladár, aki három évtizedig a Zeneakadémia kiváló orgonaprofesszora, az egyházzenei képzés egyik meghatározó tanára lett.

Azok a búcsúztatások, amelyek Koessler budapesti tevékenységét méltatták, nem szóltak külön az orgonaművészről és tanárról, sokkal inkább a zeneszerzéstanárról, kórusvezetőről és az emberről. Pedig a magyarországi legfelsőbb szintű orgonistaképzés megalapításával, értékes és korszerű, európai színvonalú tantervének és repertoárjának kialakításával és orgonista generációk felnevelésével Koessler ezen a területen is kiemelkedő jelentőségű tevékenységet folytatott a Zeneakadémián.

8.6 Koessler, a kórusvezető

Amint azt már a bevezetőben említettük, Koessler rövid németországi szakmai gyakorlatának legsikeresebb területe a kórusvezetés volt.

A fiatal magyar Zeneakadémia vezetése komoly szerepet szánt a muzsikusképzésben az énekkari és egyben egyházzenei képzésnek. Erkel Ferenc – Liszt határozott kívánságára – 1876-tól kezdődően az orgona mellett az énekkari (egyházzenei) tanszék létrehozásán is fáradozott. Megvalósítása azonban részben személyi okok, részben pedig pénzügyi nehézségek miatt késlekedett. Ugyanis az a Fr. X. Witt,⁶⁹ akit e feladatra kizemelték, ebben az időben betegeskedett. A következő években pedig a Lisztet is „kiszolgáló”, távollétei alatt növendékeit is tanító zongoratanári testület bővítésének anyagi-személyi feltételeinek megteremtése volt az elsődleges cél.

S bár az énekkari képzés folyamatosan napirenden volt a Zeneakadémia vezetése és a minisztérium között (ez levélváltásaikból kiderül), a tanszak beindítását csak a Wüllner ajánlásával Pestre jönni kész Koessler alkalmazásával sikerült megvalósítaniuk. Időközben részletesen kidolgozták a képzés tervezetét, mely Erkel javaslatára rögzítette: az énekhangképzés és a karének minden zeneakadémiai növendéknek kötelező legyen.

A tantárgy 1882/83. tanévben történt bevezetésekor ez így is lett, s az eddigi három főtantárgy – a zeneszerzés, a zongora–orgona, valamint a magánének – mellett egy

⁶⁹Franz Xaver Witt: 1834–1888, német egyházzenesész, kóruskarnagy, a regensburgi papnevelde zenei vezetője, a Cecília-egyesület alapítója (1868).

hároméves „karének-iskolát”, mint kötelező melléktanszakot is nyitottak. Amint azt az évkönyv rögzíti:

A kar-ének tanfolyamában az intézet összes növendékei résztvenni tartoznak. Felmentést csak rendkívüli esetekben adhat az igazgató, a tanári értekezlet meghallgatása után.⁷⁰

A karének tárgy jórészt már Koessler–formálta tananyaga bizonyos elméleti ismereteket, valamint általános készségfejlesztési és kottaolvasási feladatokat is tartalmazott. Karénekre évfolyamok szerinti bontásban jártak a növendékek, teljesítményükre az elégségestől a kitűnőig terjedő négyfokozatú osztályzatot kaptak.

Alapkövetelmény a „hangjegyek ismerete, zenészeti hallás, némi *találási képesség*” volt. (Ez utóbbi énekes lapról olvasást jelentett a kor szóhasználatában.)

A hároméves tantárgy tananyaga az első tanévben a következő volt:

Az első osztályban általános zeneelméleti alapismeretek, a dúr és a moll hangnemek és hangközei, ritmusgyakorlatok, a dúr és a moll hangnemek hangzatai, négyeshangzatok (a domináns szeptim és a szűkített szeptim), lapról olvasási feladatok, énekes gyakorlatok Wüllner kariskolájából (*Chorübungen der Münchener Musikschule*).

Az induló képzésben a második osztály növendékei is az első osztály tananyagát tanulták. Ez kiegészült nehezebb lapról olvasási feladatokkal, a rokon hangnemekbe történő modulációk gyakorlásával, enharmonikus átértelmezések felismerésével, az egyházi (modális) hangsorok és hangnemek gyakorlásával, Wüllner, Bertalotti, Lassus, Hassler és Händel biciniumainak feldolgozásával.

A harmadik osztályban Wüllner kariskolájának nehezebb gyakorlatai, kortárs magyar szerzők (Ábrányi Kornél és Zimay László) „magyar dalai”, valamint Wüllner kariskolája gazdag reneszánsz kórusanyagának remekművei képezték a tananyagot.⁷¹

Ez a tanterv és tananyag a későbbi gyakorlatban tartósan bizonyult, ugyanis Koessler karnagy-tanári működése során szerkezetében nem, tartalmában is csak a kórusgyűjtemények és egyéb kiadványok megjelenését követően történtek változások.

⁷⁰ *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév.* 32. o.

⁷¹ *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév.* 24–25. oldal alapján

Még az 1907/08. tanévben is, amikor már Kun László⁷² vezette a karének tárgyat, lényegét tekintve hasonló tananyagot végeztek. Megmaradt a zenei olvasási készséget fejlesztő tevékenység, mely közvetlenül a kórusmunkát segítette, de közvetve a növendékek általános zenei felkészültségét gazdagította.

A dokumentum alapján joggal feltételezhetjük, hogy a magyarországi szolfézsoktatásban ma is használatos tananyagok – így elsősorban A. Bertalotti és O. Lassus kétszólamú művei – Koessler közreműködésével érkeztek Magyarországra és tanítványai tevékenysége segítségével gyökeresedtek meg a magyar zeneoktatásban.

A másik fontos tény, hogy Koessler Wüllner gyűjteményéből a korszak magyarországi kórusgyakorlatától jelentősen eltérő, értékes karirodalmi anyagot tanított. Valószínű, hogy ezek a művek korábban nem voltak ismertek Magyarországon. Ennek jótékony hatása közvetlenül megfigyelhető a 20. század magyar kórusgyűjteményeinek válogatásában: a Koessler-tanítványok közvetítésével terjedtek tovább e művek, ill. szerzőik egyéb művei, s élnek mindmáig az amatőr és a professzionális kórusgyakorlatban is. Ebben tehát Koesslernek szintén meghatározó szerepe volt.

Minden évben nagy létszámú kórus alakulhatott a növendékekből. Az alábbi összegzés hozzávetőlegesen közli a kórus évenkénti létszámát, mert az évközi mozgások (kimaradás, felmentés) miatt kisebb-nagyobb eltérések lehetségesek a valóságostól. Ugyanakkor minden évben csatlakoztak a kórushoz „hospitánsok”, akik más intézményekben tanultak, vagy már végzett hallgatóként visszajártak Koessler együttesébe. (Őket a létszámadatokban nem jelenítettük meg.)

A táblázat elsődlegesen a kóruslétszám nagyságrendjét mutatja: azt, hogy milyen létszámú osztályokban kellett Koesslernek az évfolyamokra bontott készségfejlesztő tevékenységet végeznie és azt, hogy kórusprogramjának megvalósításához milyen nagyságú együttes állt rendelkezésére. Mindig a leánynövendékekből volt több, ez olykor elérte az 2/3 – 1/3 arányt is.

⁷² Kun László: 1869–1939, cimbalomművész, karnagy, Koesslernél zeneszerzést tanult. A Zeneakadémián a cimbalom mellett a karének tárgyat is tanította.

tanév	kórustagok száma
1882/83	78
1883/84	102
1884/85	90
1885/86	71
1886/87	57
1887/88	70
1888/89	126
1889/90	67 (csak nőikar)
1890/91	96 (vegyeskar is)
1891/92	108
1892/93	119
1893/94	123
1894/95	85

Az 1895/96. tanévtől kezdődően az énekkar létszámát az évkönyvek nem, vagy csak hiányosan közlik, de a koncertprogramok ismeretében joggal feltételezhetjük, hogy változatlanul nagy, az eddigiekhez hasonló létszámban dolgoztak.

A fenti összefoglalás 1889-ig arányosan követi a Zeneakadémiai növendékek létszámának alakulását, azaz annak az elvnek a további érvényesülését, hogy valamennyi hallgató részesüljön karénekes képzésben – az említett szigorú felmentési lehetőségek mellett.

1889 után azonban a Zeneakadémia hallgatói létszámának ugrásszerű növekedése következett, ami nem járt együtt a kórus létszámának növekedésével.

Ennek több oka is megnevezhető. Elsőként az a változás, amely Mihalovich Ödön igazgatói kinevezése, 1887 után történt, s amely új tanszakok létrehozását, elsősorban a zenekari hangszerek fokozatos bevezetését jelentette. Így a már működő hegedű és gordonka tanszak után a gordon, majd a fúvós képzések is elindultak. Az 1890-es években a kürt, az oboa, a fuvola, a klarinét, a fagott, a harsona és a trombita főtárgyi oktatása kezdődött el a Zeneakadémián. E tanszakok növendékei számára nem volt kötelező a karének tárgy felvétele.

A másik ok, amely a növendékek összlétszámát növelte, de a kórusét nem vagy csak részben, az előkészítő tanfolyamok gazdagodása. Ugyanígy hatott a létszámarányokra az 1891 őszi megkezdett zenetanárképzés is.

A kórus létszáma tehát változatos műválasztásra adott lehetőséget Koesslernek, de minden bizonnyal komoly pedagógiai feladatot jelentett a kóruséneklésben, vokális kottaolvasásban gyakorlatlan muzsikusok karénekének vezetése.

A tananyag megjelölte azokat a kórusműveket, amelyeket az adott tanévben a közös előadás miatt minden évfolyamon tanultak, s ezek a művek az évkönyvek koncertkrónikájában is szerepeltek. Koessler együttese változó kartípusokkal (olykor csak nőikar, kisebb létszámú kamarakórus vagy nagy vegyeskar), évente általában négy alkalommal léptek pódiumra. Ezek a fellépések elsősorban zeneakadémiai növendékhangversenyeken és vizsgahangversenyeken történtek, de az *A capella kórus* (1887), majd az *Akadémiai vegyeskar* (1891) létrejötte után és működésének idején egyeb budapesti helyszíneken is felléptek. S hogy mindez a zeneakadémiai növendékek jelentős részének bevonásával történt, az a fiatal intézmény szakmai életének gazdagodását, a képzés színvonalának emelkedését eredményezte.

Annak bemutatására, hogy milyen szintű szakmai munka folyhatott a karének órákon, érdemes kiemelni, melyek voltak a Koessler által tanított és koncerten is előadott kórusművek, oratórium- és operarészletek.

Az első, 1882/83. tanévben a kórus Handl/Gallus: *Ecce, quomodo moritur justus*, J. Arcadelt: *Ave Maria*, M. Haydn: *Tenebrae facte sunt* latin szövegfeldolgozásait és Ábrányi Kornél⁷³ magyar dalfeldolgozásait énekelte a március 15-én megrendezésre került növendékhangversenyen. A tanév végi vizsgahangversenyeken (jún. 26. és 28.) a harmadik évfolyamos karénekes osztály L. Lechner, H. L. Hassler, G. Gastoldi, T. L. Vittoria, F. Vallotti és G. Perti egy-egy művét adta elő, és megszólalt egy Koessler-mű is, címe: *Három dal vegyeskarra*. Ez volt az első alkalom, amikor saját kórusművét vezényelte Budapesten.

⁷³Ábrányi Kornél: 1822–1903, zeneszerző, zenei író. Párizsban rövid ideig Chopin tanítványa volt. Pestre hazatérve megalapította a *Zenészet* c. folyóiratot (1860), az Országos Magyar Daléregyesületet (1867) és részt vett a Zeneakadémia létrehozásában is, melynek 1875–1883-ig titkára és tanára volt. Kompozíciói a 19. század második felének magyaros hangvételét mutatják (dalok, csárdások, kórusművek), tanulmányai a korszak fontos kordokumentumai, tankönyvei az induló Zeneakadémia oktatási segédanyagai voltak.

A következő tanévben (1883/84) az I. osztályban az előző tanévben kijelölt anyagot tanította, ehhez társultak Moritz Hauptmann duettjei és "a többi osztállyal közösen gyakoroltattak Parsifal I. és II. felvonásának karjai."⁷⁴

A II. és III. osztályban is változatlan volt az anyag, kissé bővítve: „nehezebb találási gyakorlatok mindennemű kulccsal, hármás (háromszólamú) kargyakorlatok Wüllnertől és Palestrinától. Wüllner: II. kötet.”

Mint ahogy azt az orgonatanár Koessler tevékenységénél említettük, a növendékhangversenyek műsorában kezdettől fogva szerencsésen kombinálta tevékenységi köreit: ő maga játszott orgonán, kórusát vezényelte, melyet gyakran orgonista növendékei kísértek. Ez a sokszínűség később gazdagodik zeneszerző növendékei műveinek bemutatásával is.

S hogy kórusépítő munkája hatékony és eredményes volt, azt az is bizonyítja, hogy a kórus 1883. november 7-én – ebben a tanévben kéthónapnyi közös próbamunka után – igényes műsorral lépett pódiumra. T. Bai: *O bone Jesu*, Palestrina: *Christus factus est*, D. Perez: *Tenebrae factae sunt*, R. Schumann: *Gute Nacht* és *Jägerlied*, J. Brahms: *Die Wollust in den Mayen* című kórusműveit, a Nikolits-növendék Orbán Árpád *Két népdalfeldolgozását*, valamint F. Mendelssohn-Bartholdy orgonakíséretes *Hymnusát* adták elő, sikerrel.⁷⁵

Ugyanebben a tanévben, 1884. március 16-án először énekelt a kórus Liszt műveket. Három motettáját szólaltatták meg: az egyik *Ave Mariat*, az egy énekszólamra és orgonára írt *Ave maris stellát* és az *O salutaris hostiat*. Az énekkar e művek mellett egy zeneakadémista növendék, Gáti Zoltán (szintén Nikolits-tanítvány) három darabját énekelte. (*Magyar dalok* – Álmaimban; Húzd rá cigány!; Amott egy agg cserfa zöldel.) A műveket nem a teljes kórus, hanem a III. évfolyam karének-osztálya adta elő.

1884. április 6-án a teljes koncert Koessler tanári és szervező munkáját mutatja. Orgonista növendékei játéka mellett a vegyeskar O. Lassus (*Ave regina*), F. Anerio (*Christus factus est*), A. Scarlatti (*Exultate Deo*), J. Haydn (*Der Greis*), D. Friderici (*Einstmals das Kind Cupido*), H. L. Hassler (*Gagliarda*) és R. Volkmann műveit adta elő. A zeneakadémista zeneszerzőjelöltek ismét Nikolits növendékei: Zeillinger Károly, Noséda K. Gyula, Elbert Imre és Orbán Árpád kaptak lehetőséget műveik megszólaltatására.

⁷⁴Koessler Wagner-tisztelete közvetlenül Wüllnertől ered, aki Wagner ősbemutatókat is vezényelt Münchenben.

⁷⁵Ezen a hangversenyen szólalt meg először Koessler orgonamű Pesten: a szerző előadásában a *c-moll orgonaszonáta* utolsó tétele – amint azt korábban említettük.

A régi kórosszerzők műveit azért neveztük meg, hogy a tanév három kórusfellépése mögött rejlő tanári-nevelő munkát reálisan megítélhessük. Koessler kórusvezető tevékenységének második tanévében jelentős eredménynek mondható e program megtanítása és pódiumra vitele, amint a zeneszerző-növendékek fejlődésének elősegítése is, műveik bemutatásával.

Az 1884/85. tanévben a nagykórossal közösen gyakorolt mű Liszt *Krisztus oratóriumának* két tétele volt. Április elsején az Egyetemi templomban szólalt meg a két részlet (*Stabat Mater* és *Die Seligkeiten*). A Zeneakadémia és a Színiiskola operatagozatának együtteseit és az énekes szólistákat - köztük az akkor legnépszerűbb Takáts Mihállyal - Koessler vezényelte. Liszt is jelen volt a hangversenyen, melyen a krónikások szerint a hatalmas tömegtől mozdulni is alig lehetett.⁷⁶

A tanévben a kórus által énekelt egyéb műveket változatlanul a Wüllner-féle gyűjteményből, vagy a kötet szerzőinek egyéb műveiből válogatta Koessler.

A nyilvános hangversenyek ismertté tették nevét és személyét. A fiatal német muzsikusz jelentős és tisztelt alakjává lett a Zeneakadémiának, és fokozatosan a pesti zenei életnek is. Az 1885/86. tanévben Koessler tanári aktivitása változatlanul kiemelkedő: mint már korábban, Koessler orgonatanári tevékenységének bemutatásakor említettük, e tanévben 29 művet énekelt az énekkar hangversenyen.

A tananyagbeosztás változatlan volt, a nyilvános hangversenyeken megszólaltak P. Palestrina, O. Lassus, T. L. Vittoria, H. L. Hassler, J. Dowland, Th. Morley és F. Mendelssohn-Bartholdy művei, bretagne-i, dán, skót és cseh népdalok, valamint Ábrányi Kornél magyar dalfeldolgozásai.

1886. március 10-én a gyenge és egyre fáradtabb, Pestről mégis hosszabb nyugat-európai útra készülő Liszt Ferenc köszöntésére rendezett hangversenyen két nagyobb lélegzetű művet adott elő a kórus: egy Bach motettát (vitatott: *Lob und Ehre*, BWV Anh. 162) és Schumann: *Nord oder Süd* c. kórusdalát.

Legány így ír erről:

[...] szerdán a Zeneakadémia ad búcsúhangversenyt tiszteletére. Nagy, színvonalas hallgatóság gyűlik arra össze. Köztük van Haynald, Schlauch, Liszt körül Erkel Ferenc és a tanári kar. Elején és végén Bach és Schumann kórusműve szép keret, jól

⁷⁶ forrás: Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874-1886*. Budapest: 1986. Zeneműkiadó, 229. o.

is éneklik, de illőbb lett volna, ha Koessler a búcsúhangverseny keretező számaiul Liszt műveiből tanított volna be valamit.⁷⁷

A jelenlévők nyilván nem tudhatták, legfeljebb érezték, hogy búcsúhangverseny volt ez, ahogy a másnap, március 11-én megtartott zongoraest is, Thomán István hangversenye. Liszt ezután vonatra szállt és többet valóban nem tért vissza Magyarországra, hosszú és fárasztó nyugat-európai útja után július 31-én Bayreuthban meghalt.

Koessler azonban – amint ezt már Liszt életében is tette – karnagyi, orgonaművészi és tanári tevékenységében a későbbiek folyamán jelentősen hozzájárult Liszt műveinek minél gyakoribb megszólalásához. Így volt ez az 1886. október 22-én megrendezett Liszt emlékhangversenyen is: Stefanidesz Sándor orgonista növendéke az *Orfeusz* orgonaváltozatát játszotta, a kórus pedig a *137. zsoltárt* énekelte Zeillinger Károly orgonakíséretével.

Visszatérve az előző tanévhez (1885/86), a májusi hangversenyen ún. „karénekestélyt” rendeztek. A kórus a zeneakadémista zeneszerző-növendékek művei mellett Mihalovich Ödön,⁷⁸ Ábrányi Kornél, Beliczay Gyula, Végh János és Koessler műveit is előadta. A *Victoria, resurrexit nostra gloria! – hymnus 6 szólamú vegyes karra* volt az első nagyobb szabású kórusmű, melyet művei közül pódiumra vitt Koessler. Kompozíciói előadatasára vonatkozó mértéktartása, szerénysége feltűnő: bizonyára személyiségéből és alapvető tanári attitűdjéből fakadt ez a tiszteletet érdemlő mértékletesség.

Az 1886/87. tanévben a tavaszi koncerten (1887. március 8.) a vegyeskar egy stílustörténetileg is izgalmas műsor-összeállítással szerepelt. Három különböző korszakban élt zeneszerző, G. P. da Palestrina, David Perez és M. Haydn *Tenebrae factae sunt* szövegfeldolgozásait állította egymás mellé Koessler. Ezzel megelőlegezte a modern stílusismeret-tanítás kedvelt módszerét: az azonos egyházi szöveg feldolgozásai tisztán állítják elének szerzőik és koruk stíláriis különbségeit, komponálási, harmonizációs sajátosságait.

Ezen a koncerten a már szokásosnak mondható szerzők – H. L. Hassler, G. Gastoldi, J. Brahms és R. Schumann – művei szerepeltek még.

⁷⁷ Legány i.m. 237. o.

⁷⁸ Mihalovich Ödön: 1842–1929, zeneszerző, zenei író, tanár. Pesten Mosonyi Mihály növendéke volt, majd Lipcsében Hauptmann-nál, Münchenben Corneliusnál tanult zeneszerzést. Személyes ismeretségbe került Wagnerrel és Liszttel, kapcsolatuk hazatérése után is élő maradt. 1881-től a Színitanoda, 1887–1919 között a Zeneakadémia igazgatója volt. Színpadi és szimfonikus műveket, kórusműveket és dalokat komponált.

1887 júniusában a karének-orgona esten O. Lassus, G. Gabrieli, J. Dowland és Th. Morley, valamint R. Schumann és F. Schubert művei mellett Koessler saját kompozíciót is vezényelt, bemutatóként: *Három dallam Arany Jánostól* (1. A toronyban delet harangoznak, 2. Éji dal, 3. Toborzó). A csokor kifejezetten a növendékkórus számára komponált sorozat volt.⁷⁹ A tanévzáró hangversenyen az énekkar J. Haydn: *Abendlied zu Gott* című Gellert-óda feldolgozását adta elő.

1887 júniusában, zeneakadémiai tanárságának ötödik évét betöltve kérte Erkel Ferenc igazgatótól végleges kinevezését, mely nyugdíj-jogosultságának volt feltétele. Ezt meg is kapta, de már az időközben kinevezett új igazgató, Mihalovich Ödön aláírásával.

Hogy az új igazgató nagyra becsülte Koessler karének-vezetői munkáját, azt az is bizonyítja, hogy kezdeményezte a három évfolyamos karének képzés megerősítését, a kórus stabilabbá tételét. Javasolta Trefort Ágoston miniszternek, hogy a végzett növendékek ill. külső tagok is tagjai lehessenek az akadémiai kórusnak, így a törzstagok biztosítanak az együttes folyamatos és töretlen, koncertképes életét. Az ötlet bizonyára Koessleről származott. Az engedélyt megkapták, így megszületett az *Országos Magyar Királyi Zeneakadémia A capella Énekkara*.

A következő tanévben, 1887. október 21-én Liszt születésnapja alkalmából ismét ünnepi estre került sor, az új *A capella* kórus Liszt *Krisztus-oratóriumából* énekelt részleteket.

Bár az évkönyvek olykor utalnak külső helyszíneken megrendezett növendékhangversenyekre is, azok pontos helyét csak esetlegesen tüntetik fel. Fennmaradt azonban egy híradás illetve műsor az 1888. február 27-én, a Vigadó kistermében megrendezett jótékonyági hangversenyéről, melynek bevételét az Országos Kiseddívó működésére ajánlották fel. Műsorán F. Durante, P. Palestrina, A. Scarlatti, J. Haydn és R. Schumann egy-egy nagyobb szabású műve és Koessler *O Sonn ich bin dein Strahl* című zongorakíséretes vegyeskari kánonja hangzott el.

Másik jelentős külső fellépésük egy, a Nemzeti Színházban tartott előadás második részének programja volt. Itt L. Vittoria, G. Aichinger műveit, Liszt *Pater nosterét* a *Krisztusból*, valamint a kortárs magyarok: Kapy [Kapi] Gyula⁸⁰ és Mihalovich Ödön egy-egy kompozícióját énekelték.

⁷⁹ A kézirat a budapesti Kodály Archívumban Kodály bejegyzéseivel megtalálható.

⁸⁰ Kapy Gyula: 1850–1923, zeneszerző. A soproni Evangélikus Tanítóképző tanára, majd igazgatója volt, összhangzattankönyvet írt és orgonaiskolát állított össze.

A tanév júniusi vizsgahangversenyén ismét nagyszabású kórusművek előadására vállalkozott az együttes: egy Bach és egy Brahms motettát⁸¹ adott elő az *A capella*-kar.

Az 1888/89. tanévben a kórus éves hangversenyei a szokásos rend szerint zajlottak. A decemberi hangversenyen L. Vittoria, O. Lassus, F. Anerio képviselte a reneszánsz szerzőket, J. Brahms pedig a szintén folyamatosan műsoron tartott német romantikusokat.

1889 áprilisában kortársak művei szólaltak meg a kórus előadásában, május végén pedig a Vigadó kistermében Koessler tanítványainak (Pogátsnik Guido, Szendy Árpád és Singer Ferdinánd) zenekari és kóruskompozíciói hangzottak el.

8.6.1 Intermezzo a nyelvkérdésről

Megszakítva Koessler kórusvezető-tanári tevékenységének bemutatását, itt kell szólnunk arról a kérdésről, mely Koessler budapesti évtizedei alatt rendszeresen felmerült, és amely miatt gyakori támadások érték. Ez pedig a nyelvhasználat kérdése volt. A bajor Koessler németül tanított, kollégáival is németül beszélt, ha hivatalos levelet kellett megfogalmaznia magyarul, azt segítséggel tette.

Az 1880-as évek második felében egyre erősödött az a kormányzati vélemény, mely szerint megengedhetetlen, hogy a Zeneakadémián bizonyos órák még mindig németül folynak, azt „a germanisatio melegágyának” tartották. Így 1889 júniusában a Trefort halála (1888) után helyére lépett miniszter, gróf Csáky Albin levélben hívta fel Mihalovich figyelmét arra, hogy ezt az állapotot meg kell szüntetni. Azon tanároktól, akik korábban engedélyt kaptak a német nyelven való tanításra, nyilatkozatot kért, melyben vállalják, hogy legfeljebb 2 év múltán óráikat magyar nyelven tartják. A három tanár: Hans Koessler, David Popper és Adele Passy Cornet ezt a nyilatkozatot meg is tette. Koessler ezt írta: „igyekezetemet odafordítom, hogy két év alatt a magyar nyelvet lehetőleg elsajátítsam.”

A nyelvhasználat kérdésének másik oldala, a külföldi, magyarul nem, vagy nem eléggé tudó növendékek gondja is felmerült ugyanekkor. Különösen az elméleti tárgyak

⁸¹ Az 1887/88. évi évkönyv 28. oldalán ez áll: *Bach: Motetta nyolcszólamú vegyeskarra; Brahms: op. 29 No 2 Motetta ötszólamú vegyeskarra* – ez utóbbi a *Schaffe in mir Gott ein rein Herz* zsoltárfeldolgozás. Meg kell jegyeznünk, hogy az Évkönyvekben és egyéb műsorfüzetekben a Bach művek címének és műfajának megnevezése gyakran hiányos vagy téves. Ezért a továbbiakban csak akkor nevezzük meg ezeket, ha pontos adatunk van.

esetében volt ez fontos, így a külföldi növendékek főként Koesslernél tanultak, és bizonyos magyar nyelvű órák (pl. zenetörténet) látogatása alól felmentést kaptak.

Mihalovich még újabb érvekkel próbálta a német nyelven folyó tanítást fenntartani. A miniszterhez írott levelében hangsúlyozta: egyrészt az érintett tanárok alkalmazásának kezdetén ilyen feltételt nem szabtak, másrészt pedig veszélyesnek tartotta az intézmény nyelvi zártságát, mely a jövőben további külföldi, vagy magyarul nem beszélő növendékek Pestre jövetelét gátolhatja meg.

A szigorú miniszteri válasz nem engedett: a rendelkezés betartatását kérte az igazgatótól. 1891 ő szén, amikor a két éves türelmi idő lejárt, Mihalovich nagyszerűen kimentette mindhármukat: „Passy Cornet Adél már tudja a legfontosabb kifejezéseket, Popper ért magyarul, Koessler pedig a magyar szöveget igen jól képes fordítani” – ezzel megmentette őket a komolyabb számonkéréstől.

Koessler ezek után is – és pesti tanársága alatt mindvégig – óráit németül tartotta, hallgatói és kollégái németül beszéltek vele.

A kérdés árnyaltabb vizsgálatok azonban nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a 19. század végén a német nyelv használata a magyar kulturális életben nem a nemzeti hovatartozás kérdése, hanem a történelmi és kulturális hagyományok és az abból kialakult helyzet következménye volt. Ebben az időben Budapest egy „német kisváros volt”, lakosságának csak kb. 60 %-a beszélt magyarul – a kultúra iránt érdeklődők esetében ez az arányszám valószínűleg még alacsonyabb volt.

Ugyanakkor érthető, hogy a független magyar művészeti és kulturális élet erősítésén fáradozók egyben a magyar nyelvhasználatot is kizárólagossá kívánták tenni. Különösen fontos területe volt e küzdelemnek az oktatás. A fokozatosan kialakuló és megerősödő magyar zenei felsőoktatás azonban szakmai okokból még nem nélkülözhetette a külföldi professzorok jelenlétét.

Ezt az ellentmondásos helyzetet és a nyelvkérdés ismételt fellángolását mutatja Kern Aurél,⁸² Koessler egykori növendékének későbbi híres kirohanása is a német szellemű Zeneakadémia ellen.

⁸²Kern Aurél: 1871–1928, zeneszerző, zenei író, 1886–1890 között Koessler tanítványa. Rendszeresen közölt zenei írásokat hazai és külföldi folyóiratokban, a Nemzeti Zenedében titkár majd elnök (1912–1927), közben két évig (1905–1917) a budapesti Operaházban igazgató volt. 1925-től a Magyar Rádió zenei tanácsosa volt.

Kern ezt írta:

A magyar zeneakadémia tanárai egyre-másra bocsátják közre a német dalfüzeteket s az ő munkájukon indul a fiatalok serege is. Ifjabb Ábrányi Emil, a szélsőbali poétának, a márciusi versek költőjének fia – német verseket zenésít meg. Szomorú szatíra a magyar muzsika németségéről. A rákfene fészke pedig a Zeneakadémia rút németsége. Ha költségvetésére kerül a sor, kérni fogunk egy kis obstrukciót. Mert ha semmi akadémiánk nincs, az egy hiány. De egy német lelkű, szellemű, nyelvű és irányú akadémia, – az a vérmérgezés, a halálos betegség a szervezetben. Meg fogjuk próbálni a harcot ez ellen a nyomorult állapot ellen. Harcba szólítjuk kollégáinkat, a magyar sajtót és keresni fogunk egy tisztességes, magyar országos képviselőt, a ki a zeneakadémia bezárását fogja indítványozni.⁸³

Az akkori diák, Bartók Béla a következőképpen fogalmazta meg véleményét Édesanyjának írt levelében:

Mit szólsz Kern Aurélnak vasárnapi kifakadásához! Indítványához, hogy zárják be a zeneakadémiát!!! Részben igaza van. De a zeneakadémiát ne bántsa! Mert ugyan mit akar?! Létezik-e csak egy magyar gordonkaművész? Vagy van-e oly magyar zeneszerző, a ki Koesslert pótolhatná? (s a ki elvállalná a tanárságot?) S még ha akadna is idővel egy, akkor sem lehetne a mostani sok éven át működő tanárokat elbocsátani. Ugyan mit akarnak?! Küzdjenek inkább az osztrák hadsereg zsarnoksága ellen. Mert a zeneakadémiára csak az jár, a ki akar. Ellenben az osztrák hadseregbe mindenkit belekényszerítenek, s mindenkire ráparancsolják a német nyelvet. Ez gyalázat! Ezen lehetne, kellene változtatni! De ugyan ki segíthet azon, hogy pl. nincs magyar gordonka-művészünk! Már csak jobb idehaza néhány tanszak kivételével magyarul tanulni zenét, mint minden tanszakot külföldön végezni!⁸⁴

Bartók érvelése világos és tényszerű. Abban a kulturális közegben, amelyben a magyar zeneművész-képzés a 19. század végi Budapesten kiépült, néhány területen nélkülözhetetlen volt a küllhoni mesterek – természetes módon német nyelvű – részvétele. Koessler és Popper sokkal többet használt a magyar zeneművészetnek és zeneoktatásnak – németül tanítva –, mint ha náluknál kisebb formátumú és hatóerejű muzsikustanárok tanítottak volna, magyarul. Ez nem nyelvi, hanem szakmai kérdés volt akkor, s mindketten olyan intenzív tanári erővel oktattak, – s szerencsére oly sok tehetséges magyar fiatal

⁸³ Kern Aurél: „Zenei viszonyaink németsége” *Budapesti Hírlap*, szerk.: Rákosi Jenő. 1902. november 9.

⁸⁴ *Bartók Béla levelei*. Szerk.: Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 19. levél, 1902. nov. 12. 31. o. (a továbbiakban: BBL)

maradt itthon abban a szakmai biztonságban, amelyet ő k és magyar professzortársaik biztosítottak, – hogy a következő, magyar anyanyelvű tanári generáció már tanítványaik közül megteremtődött.

Ezzel kapcsolatosan idézhetjük Molnár Antalt is:

Brahmsnak voltak magyar hívei, barátai. Már ifjúkorában zongorakísérője lett a világhíró (akkor csak német földet járó) Reményi Ede hegedűművészek. Sohasem ütközött nyelvi nehézségbe, ha Reményivel vagy Joachimmal, a szintén magyarországi származású nagy hegedűssel közlekedett. Bécsben sokat érintkezett a keszthelyi születésű Goldmarkkal; az is jól bírta a német nyelvet. Mikor műveit bemutatni Pestre (majd Budapestre) járt, könnyen tapasztalhatta, hogy az itteni muzikusok németül barátkoznak egymással, a legjobb zenekritikusok német hírlapokba írnak, vezető kamaragyűttesünk feje pedig Huber (Hubay) Jenő, a Hubay-kvartett csellistája a prágai születésű Popper Dávid, másodhegedűse a bécsi Herzfeld Viktor lovag, brácsása az osztrák parasztfi, Waldbauer József. De nemcsak operai (filharmonikus) zenekarunkban uralkodott a német nyelv; az ország első zeneintézetében (Országos Zeneakadémia) németül tanított zeneszerzést Koessler János, hangszerelést Szabó Xavér Ferenc. Ha Belvárosunkban térült fordult Johannes Brahms mester, és betért a Rózsavölgyi és Társa zeneműkereskedésbe, ott a német nyelvű Siebreich úr fogadta és adta át neki – kérésére – a kottában megjelent magyaros, népies számokat.⁸⁵

Csáth Géza⁸⁶ 1908-ban, Koessler első nyugdíjba vonulásának évében fogalmazta meg véleményét a századelő zenei életéről, és szélesebb összefüggésbe helyezte a magyarul nem beszélő Koessler szerepét.

A *Nyugat* folyóiratban megjelent cikkében ezt írja:

Tekintsünk végig az új zeneirodalmon. Sem Reger végletekig vitt polifóniája, sem Debussy enervált pompás harmóniái nem fognak friss vért, friss *lényeket* adni. De jönnek ám a keletiek. Az oroszok már megkezdették az előrenyomulást. Glinka, Csajkovszky, Rimszky-Korsakow, Tanciew és Rachmaninoff. Azután a lengyelek és a finnek hódító csapatai vonultak fel. És velök egyidőben Koessler kis hadserege.

⁸⁵ Molnár Antal: *Eretnek gondolatok a muzsikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 27. o.

⁸⁶ Csáth Géza: (er. Brenner József): 1887–1919, orvos, író, zenekritikus. Rendszeresen közölt zenei tárgyú cikkeket, zenekritikákat a *Huszadik Század* és a *Nyugat* című folyóiratokban, jó ízléssel ismerte fel és propagálta a fiatal magyar tehetségeket, így Bartók és Kodály korai műveinek értékeit is. Maga is komponált dalokat, zongoraműveket, kísérezőzenét saját színpadi műveihez.

Ezt a hadsereget Magyarországnak egy német ember állította, igen, egy német, aki magyarul nem tudott megtanulni.⁸⁷

Visszatérve Koessler karvezető-tanári tevékenységének krónikájához, az 1889/90. tanév kezdetén az Akadémia vezetői megvitatták az *A capella* kórus működésének nehézségeit. A gondokat az okozta, hogy a külső tagok – elsősorban a férfiak – zömmel egyetemisták voltak, akik nem megfelelő rendszerességgel vettek részt a próbákon, zenei felkészültségük nem érte el a megkívánt szintet, így nem segítették az együttes művészi munkáját. Ezért kimondták, hogy ebben a tanévben csak nőikar működjön az intézményben, kizárólag belső tagokkal.

Karéneken ebben az évben így csak nőikari művekkel foglalkoztak. Ennek megfelelően a két tavaszi hangversenyen a nőikari repertoár értékes, máig is gyakran énekelt darabjai kerültek előadásra: J. Brahms: *Ave Maria*; F. Schubert: *23. zsoltár, Ständchen, Gott in der Natur*; R. Schumann: *Der Wassermann, Soldatenbraut, Jäger Wohlgemut*. Koessler saját művei közül is műsorra tűzött néhányat (*Végrendelet* – Eötvös József báró költeménye, *Csipkerózsa, Incselkedő*), valamint tanítványai nőikari művei közül Kern Aurél – az idézett későbbi cikk írójának, akkor még zeneszerző-növendéknek – egyik darabját énekelték.

A következő tanévben (1890/91) a karénekes létszám 100 körüli volt, így a három évfolyamon ismét tudtak vegyeskart alakítani.

Az első tavaszi hangversenyen (március 16.) O. Lassus, L. Vittoria, J. Gallus/Handl, F. Schubert, L. Beethoven és R. Volkmann műveit énekelték. A második koncerten (május 27.) J. Brahms *Zigeunerlieder* sorozatából hangzottak el részletek, valamint kollégái (Lányi Ernő, Herzfeld Viktor és Mihalovich Ödön) kórusművei mellett a *Hymne an die Nacht (Az éjhez)* című saját kompozícióját is vezényelte. Ebben a tanévben még elhangzott Singer Nándor nevű növendékének *Ave Maria* kompozíciója is, melyben Schürger Jenő orgonista tanítványa közreműködött (június 14.) Ismét meg kell jegyeznünk, hogy hallgatói együttesel dicséretes ilyen gyakorisággal koncertezni, ez Koessler tanári munkájának töretlen hatékonyságát jelzi.

Az 1891/92. tanévben 108 növendéket tanított heti 4 órában, a két magasabb osztály ismét *A capella* kórust alkotott. Együtt Liszt *Laudate Dominum*át, Mihalovich *Magyar király-himnusz*át és egy Bach motettát tanultak. Ezekon kívül az énekkar a Liszt-

⁸⁷Csáth Géza: „Koessler János”. *Nyugat* folyóirat 1/24. 1908. dec. 16. 495–496. o.

szobor javára tartott ünnepi hangversenyen (1891. okt. 21.) megszólaltatta az *Angyalok karát* Goethe Faustjának 2. részéből. Az áprilisi hangversenyen Mozart *Ave verum corpus*-át vonószekerei kísérettel adták elő, valamint Bella Lipót.⁸⁸ *Christus factus est*, F. Mendelssohn: *Drei geistliche Lieder*, J. Brahms: *Virrasztás*, R. Schumann: *A vadász és Koessler: Heimatlos (Hazátlanul)* című művei hangzottak még el.

Az 1892. június 7-én megrendezett koronázási emlékünnepélyen először jelent meg az énekkar *Az Akadémia vegyeskara* név alatt. Mihalovich *Magyar király-himnusza* és a már korábban is előadott Liszt *Laudate Dominum* szólalt meg.

A következő tanévben (1892/93. tanév) 119 növendék járt a karének osztályokba, az *A capella* kar (a műsorfüzetekben Akadémiai Énekkar névvel) a II. és III. osztály növendékeiből állt. A kórus 1893. február 26-án P. Palestrina: *Tu es Petrus*, A. Lotti: *Crucifixus*, J. Brahms: *Zigeunerlieder* és Zimay László:⁸⁹ *Magyar király-himnusz* (ősbemutató) műsorblokkal szerepelt növendékhangversenyen.

1893. április 16-án a Vigadó nagytermében munkásoknak tartottak hangversenyt. Itt a program a februári hangverseny műsorából állt, kiegészítve Volkmann: *Isten jósága* és Mihalovich előző évben már bemutatott *Magyar király-himnuszával*.

Június 11-én két újabb bemutatóra került sor. Az Akadémiai énekkar Goldmark Károly:⁹⁰ *A kik a zenét művelik*, valamint Koessler kettős karra komponált *Gebet auf dem Wassern* (a műsorfüzet így fordította: *Ima a vizeken*) című művét énekelte – ez utóbbit kéziratból, első elhangzásként.

1892-ben jelent meg Dr. Harrach József⁹¹ *Magyar Arion* c. kórusgyűjteménye, mely a karének tantervében a későbbiekben *segédkönyvként* szerepel.⁹² Harrach bevezetőjében hangsúlyozza: az iskolai énektanítás sikertelenségének legfőbb okát abban látja, hogy mindaddig nem volt megfelelő énekgyűjtemény a tanórai és a kórusmunkához. Írásában megfogalmazza azt a véleményét is, hogy magyar karénekes irodalom

⁸⁸Bella Lipót (Jan Lavoslav Bella): 1843–1936, szlovák zeneszerző, főként egyházi műveket komponált, melyek közül több Magyarországon is elhangzott.

⁸⁹Zimay László: 1833–1900, zeneszerző, karnagy, zongorista, Mosonyi Mihály tanítványa. Népies kompozíciói igen népszerűek voltak. 1887-től a Nemzeti Zenede zongoratanára volt.

⁹⁰Goldmark Károly: 1830–1915, zeneszerző. Csak gyermek- és ifjúkorát töltötte Magyarországon, később Ausztriában élt. Magyar kapcsolatai mindvégig megmaradtak, itthon Liszt mellett a legnagyobb, nemzetközi hírnévvel is rendelkező zeneszerzőnek tekintették. Operái – elsősorban a Sába királynője –, szimfonikus művei, melyeket Brahms is nagyra tartott, kamarazenei alkotásai, dalai és kórusművei tették népszerűvé.

⁹¹Harrach József: 1849–1899, karnagy, zeneíró, tanár. 1888-tól a Zeneakadémia zenetörténet-tanára, rövid ideig titkára.

⁹²*Magyar Arion. Vegyeskarú Énekek Gyűjteménye – Iskolai használatra (polgári és kereskedelmi iskoláknak, tanítóképzőknek és gymnasiumoknak ajánlva.* Szerk.: Harrach József, Budapest: Lampel Róbert Cs. és kir. udv. Könyvkereskedés. 1892.

gyakorlatilag nem szerepel az iskolai együttesek műsorán, a külföldiek pedig megfelelő szövegfordítás hiányában nehezen terjedtek. Ezt a hiányt igyekezett pótolni a gyűjtemény közreadásával, melyet mintegy 10 éves munka, s a benne közölt darabok saját kórusával történő „kipróbálása” előzött meg.

Harrach válogatása tiszteletreméltó; értékes, ugyanakkor a fiatalok számára vonzó, jól énekelhető darabokat adott közre gyűjteményében.

A kötet első darabja Erkel *Himnusa* – C-ben közölve. Anyagának majdnem fele 19. századi magyar kórusmű és népies dalfeldolgozás, az európai karirodalmat J. Arcadelt, P. Palestrina, J. Handl/Gallus, J. S. Bach, M. Vulpius, M. Praetorius, D. Friderici, F. Mendelssohn-Bartholdy és mások vegyeskarai képviselik. Máig ritkaságnak nevezhető a gyűjtemény finn, svéd, skót, dán, orosz, olasz, francia, angol stb. népdalok vegyeskari és zongorakíséretes feldolgozásait tartalmazó része. A kiadvány valóban az akadémiai karének tárgy segédanyaga lett, mind a kórusművek közül, mind pedig a népdalfeldolgozásokból Koessler rendszeresen tanított és hangversenyen is előadott műveket.

Az 1893/94. tanévben ismét magas volt a létszám, 123 növendék tanult a három évfolyamon, s a II. és a III. ismét „koncertkórust” alkotott.

Az év programjában a régi szerzők közül P. Palestrina: *Missa Papae Marcelli* – Agnus Dei tétele, J. S. Bach: *Ein' feste Burg* korálfeldolgozása, J. Bennet és G. Gastoldi madrigáljai szerepeltek. A magyar kortársak, tanár-kollégák és tanítványok művei szintén részét képezték a tananyagnak illetve a koncerten előadott műveknek. Elhangoztak Káldy Gyula, Herzfeld Viktor, Végh János, Hubay Jenő művei, valamint a tanítványoké: Szent-Gály Gyula, Czobor Károly, Pallos Lipót, Pogátsnik Guido darabjai, a Harrach-féle *Magyar Arion*ból skót, olasz és román népdalfeldolgozások és Koessler saját kompozíciói és feldolgozásai: *Taboriták harci éneke*, *Kol Nidre*, *Pindaros ódája*.

A következő tanévben (1894/95) a nagy létszámú kórus az orgonista növendékekkel közös koncerteken F. Mendelssohn-Bartholdy *Hymnusát*, J. Brahms *Három motettáját* és F. Schubert *Mirjam diadaléneke* című nagyszabású, magasabb zenei felkészültséget és művészi kifejező erőt igénylő kórusműveit adta elő. Ebben a tanévben még egy Bach kantátát (*Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6), Schumann több művét (*Ungewitter*, *Der Rekrut*, *Schnitter Tod*), Káldy Gyula Rákóczi-nóta feldolgozásait, König (Király) Péter zsoltárfeldolgozását és román, olasz, magyar népdalfeldolgozásokat énekelt koncerteken a kórus. Ismét egy gazdag programú, a remekművekkel való találkozás élményét adó évad volt ez a zeneakadémistáknak.

1895/96. tanévtől kezdődően nem tudjuk, hogy karénekre hány növendék járt, az évkönyvek nem tudósítanak erről. A tanári óraszám azonban ismert: Koessler heti négy órában tanította őket.

Ebben az évben az *A capella* kórus műsorai is hiányosan vannak feljegyezve. Amit tudunk: 1896. május 21-én három Koessler növendék, Lichtenberger Emil, Purcsi János és Fleischmann Arnold műveit énekelte az énekkar. A két utóbbi fiatal azonos cím alatt, *Magyar dalok* címmel mutatott be kompozíciót. A művek megszületése és bemutatása bizonyítékul szolgál ahhoz, hogy Koessler bátorította és támogatta növendékeit „magyar hangvételű” kompozíciók írásában.

Egy héttel később két 17. századi német szerző, Andreas Hammerschmidt és Heinrich Schütz egy-egy motettája, valamint J. Brahms egyik világi műve szólalt meg a kórus hangversenyén.

1897. április 3-án meghalt Johannes Brahms. Koesslert személyes kapcsolatuk és zeneszerzői hitvallása miatt is mélyen érintette az „utolsó német romantikus” távozása. A Vegyeskar még ebben a hónapban, április 30-án elénekelte a *Nänie*-t (Gyászdal vegyeskarra és zenekarra, Schiller versére, 1881), Brahms egyik mindmáig ritkán megszólaló, grandiózus oratorikus művét. A mű előadását minden bizonnyal korábban eltervezte Koessler, hiszen megtanulása hosszabb próbafolyamatot igényel.

1897 júniusában még Schubert: *Gott in der Natur* című nőikari, zongorakíséretes kompozíciója és Koessler *51. zsoltára* szólalt meg a kórus előadásában.

Az 1897/98. tanévben az énekkar létszámát nem tudjuk, de koncertképességét bizonyítja, hogy aktívan közreműködtek a zeneszerző növendékek vizsgahangversenyein, és június 10-én Bach egyik kantátáját adták elő az akadémiai zenekarral.

A 1898/1899. tanévben a kórus Schubert *Gebet* c. nagyszabású kompozícióját énekelte azon a februári koncerten, melyen Ábrányi Emil Mendelssohn egyik orgonaszonátáját játszotta. A karének órákon ebben az évben is bőséges anyagot végeztek, többször is felléptek és részt vettek a nagy létszámú zeneszerző évfolyam kompozícióinak bemutatásában is.

Kiemelésre méltó közülük az évkönyv 70. oldalán rögzített tény: 1899. június 11-én Palestrina: *Tenebrae facte sunt* szövegfeldolgozása mellett megszólalt Verdi *Quattro pezzi sacri*jának két darabja is: a nőikari *Laudi alla vergine Maria* és az *a cappella* vegyeskarra komponált *Ave Maria*.

A művek budapesti előadása zenetörténeti esemény volt. Különösen igaz ez az *Ave Mariara*, mely egy *rejtélyes skálára* (*scala enigmatica*) épülve a 19. század végének egyik

legmodernebb *a cappella* alkotása. Kromatikája, hangnem- és harmóniakezelése messze túllépi szerzője egyéb kompozícióinak hangzásvilágát, intonációs feladatai magas szintű kóruskultúrát és előadói erőt igényelnek. A darab 1889-ben készült és tudjuk, hogy a szerző nem tervezte a négy mű (az említettekén kívül egy *Stabat Mater* vegyeskarra, zenekari kísérettel és egy kettős karra és zenekarra írt *Te Deum*) egy sorozatba illesztését. A párizsi bemutatón, 1898-ban is csak a másik három mű hangzott el, az *Ave Maria* nem. Elképzelhető, hogy a szerző sem hallhatta nyilvános koncerten az *Ave Maria*-t. Koessler 1899-es budapesti előadása tehát magyarországi bemutató volt, s egyben a *Laudi alla vergine Maria* bevezetését is jelentette a magyar nőikarok repertoárjába.

Koessler tanári munkáját általános elismerés övezte, tanártársai megnyilatkozásai, növendékei sikerei is ezt igazolták. Ebben az évben az évkönyv főhelyen közölte: „a király ő Felsége Koessler János tanárt a Ferencz József-érdemrend keresztjével tüntette ki.”

Az 1899/1900. tanévben az évkönyv megint szűkszavú: a karénekről csak a tanári óraszámot közli, az változatlanul heti négy. A kórusmunkáról és a hangversenyekről az tudható, hogy a május 16-i vizsgahangversenyen a Zeneakadémia ének- és zenekara egy Bach kantátát adott elő (nem tudjuk, melyiket), majd május 28-án műsorukon szerepelt M. Haydn: *Tenebrae factae sunt*, J. S. Bach: *Jöjj, oh halál*, A. Lotti: *Crucifixus* és egy H. L. Hassler kórusmű.

A következő tanév (1900/1901) tavaszi hangversenyén egy Bach kantátát adtak elő (az évkönyv ismét nem nevezi meg a címét), valamint Friedrich Nietzsche:⁹³ *Hymne an das Leben* (himnusz kórusra és zenekarra, 1887) című művét. A mű próbafolyamatáról az első évfolyamos Kodály is feljegyzést készít – igaz, annak kapcsán, hogy Ábrányi Emil (akkor ötödéves diáktársa) gúnyos mosollyal illetve Koessler egyik elhibázott kísérőakkordját.⁹⁴ Különleges műválasztás – s tekintettel arra, hogy Nietzsche 1900. augusztus 25-én halt meg, ismét egy friss aktualitás és megemlékezés Koessler részéről. A koncert időpontja 1901. május 20. volt.

⁹³Friedrich Nietzsche: 1844–1900, német filozófus, a bázeli egyetem professzora. Wagner lelkes híve és méltatója, 1869–72 között gyakori vendég volt Wagnerék otthonában, a Wagnerről szóló irodalom hiteles megalapozója. Bár később személyes kapcsolatuk megromlott, róla szóló írásai azonban – még ha Wagnerrel szembe fordulóvá is váltak – meghatározó jelentőségű kordokumentumok és értelmezések. Gyerekkorától kezdve aktívan foglalkozott zenével, komponált, improvizált zongorán. Művei főként zongoraművek, de írt kórusműveket és dalokat is, közöttük van néhány Petőfi versmegzenésítés is.

⁹⁴Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Szerk.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989. 122.o.

Az 1901/1902. tanévben a karének változatlanul négy órás elfoglaltságot jelentett Koesslernek. Az 1901. október 21-én rendezett Liszt hangversenyen Bartók Béla a *h-moll szonátát* játszotta, a nőikar pedig a *137. zsoltárt* adta elő Kovács Dezső orgonista növendék közreműködésével.

A tanév tavaszi hangversenyén, március 19-én Brahms műveket és R. Volkmann *Isten jósága* című darabját énekelte a kórus. A vizsgahangversenyeken 1902 májusában az énekkar O. Lassus, P. Palestrina, A. Scarlatti egy-egy művével, valamint a zeneszerző-diák Toldy László *Ave Mariájával* szerepelt, majd június elején még egy Bach motettát is előadtak.

1902. október 21-én a már hagyományos Liszt hangversenyen a kórus az *Ave maris stellát* énekelte. A tavaszi hangversenyen Giacomo Antonio Perti és Jean-Baptiste Lully művei mellett Koessler két kompozícióját is előadta az együttes: *Hazátlanul* és *Az éjhez* című műveket (*Drei ernste Chöre* 3. és 2. darabja).

Az 1903/1904. tanév az utolsó, melyben Koessler a karéneket vezette. A május 6-i hangversenyen Mozart *Ave verum corpusa*, Beethoven *Elegischer Gesang* és Haydn *Abendlied zu Gott* című műve hangzott el. A kortársak közül Zimay László: *Suhog a szél*; Mihalovich: *Repülj, repülj* és Koessler saját műve, a *Végrendelet* szerepelt. Ez az a mű, amely később is megszólalt zeneakadémiai hangversenyen: 1913-ban és 1923-ban.

A második vizsgahangversenyen, május 27-én F. Schubert, R. Schumann és R. Volkmann műveket énekelte a kórus, valamint Arany János három dallamának Koessler-feldolgozását.

Koessler 1904-ben kérte nyugdíjaztatását a Zeneakadémián. Ennek okait, majd elhalasztását később, zeneszerző-tanári tevékenységének tárgyalásánál fejtjük ki. Kórusvezetői tevékenységét azonban ekkor valóban befejezte. Az 1904/1905. tanév kezdetétől ugyanis – nyári tüdőgyulladás miatti gyengébb fizikai állapotára való tekintettel – felmentést kapott a karének vezetésétől, és a kórus 1904 ő szétől Szautner Zsigmond⁹⁵ irányításával működött tovább.

Koessler tanterve azonban nem változott, tantervi reform még a következő karnagy-tanár váltáskor sem született. Szautner után Kun László tanította a tárgyat, tananyaga változatlanul megőrizte a szolfézs-jellegű feladatokat is (laprólolvasási gyakorlatok, a

⁹⁵Szautner Zsigmond: 1844–1910, jogi tanulmányokkal párhuzamosan tanult zeneszerzést és zongorát a Nemzeti Zenedében. 1878-ban a Budai Ének- és Zeneakadémia igazgatója lett, 1886-tól a belvárosi Plébániatemplom karnagya. 1893-tól a ZAK egyházzenei képzésében tanít (liturgia, karnagyképző gyakorlat), 1904-től az énekkar vezetője. Haláláig tanított a Zeneakadémián.

különböző C-kulcsokban történő olvasás gyakorlása stb.). Segédkönyve változatlanul Wüllner *Kargyakorlatának* kötetei voltak, valamint a Harrach-féle *Magyar Arion*.

Ez a tanterv volt érvényes 1907-ben is, amikor Kodály megkezdte zeneelmélet-tanári tevékenységét a Zeneakadémián.

Koessler karvezető-tanári tevékenységének több mint 2 évtizede alatt az általa tanított és koncertpódiumon is előadott régebbi és kortárs *külföldi* kórusművek a következők voltak:

J. Arcadelt, P. Palestrina, O. Lassus, L. Vittoria, G. Gastoldi, J. Gallus/Handl, L. Lechner, G. Gabrieli, Th. Morley, F. Anerio, J. Dowland, J. Bennet, H. L. Hassler, G. Aichinger, M. Vulpius, M. Praetorius, D. Friderici, H. Schütz, A. Hammerschmidt, J.-B. Lully, T. Bai, A. Scarlatti, G. Perti, A. Lotti, F. Durante, F. Vallotti, J. S. Bach, D. Perez, J. Haydn, M. Haydn, W. A. Mozart, L. Beethoven, M. Hauptmann; F. Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann, R. Wagner, G. Verdi, J. Brahms, J. Rheinberger, F. Nietzsche.

A Koessler által tanított *magyar* szerzők, többnyire zeneakadémiai kollégái:

Liszt Ferenc, Robert Volkmann, Ábrányi Kornél, Goldmark Károly, Zimay László, Káldy Gyula, Mihalovich Ödön, verebi Végh János, Kapy [Kapi] Gyula, Herzfeld Viktor, Hubay Jenő,

valamint a zeneakadémiai *tanítványok* (nemcsak Koessler, hanem Nikolits tanítványai is):

Orbán Árpád, Gáti Zoltán, Zeillinger Károly, Noséda K. Gyula, Elbert Imre, Pogátsnik Guido, Szendy Árpád, Singer Nándor, Kern Aurél, Siklós (Schönwald) Albert, Lányi Ernő, Szent-Gály Gyula, Czobor Károly, Pallos Lipót, König (Király) Péter, Lichtenberger Emil, ifj. Toldy László, Waldbauer József, Purcsi János és Fleischmann Arnold.

Koessler *saját* művei:

Három dal vegyeskarra; Victoria, surrexit nostra gloria!; Három dallam Arany Jánostól; O Sonn ich bin dein Strahl; Végrendelet; Csipkerózsza; Incselkedő; Drei ernste Chöre (Ima a vizeken; Az éjhez; Hazátlanul); Taboriták harci éneke; Kol Nidre; Pindaros ódája; 51. zsoltár.

1908-ban, Koessler első zeneakadémiai tanári időszakának végén Moravcsik Géza az aktuális évkönyv számára készített írásában így jellemzi karnagyi munkáját:

Az ő sajátos vezénylő módja a karénekpróbákat egészében átalakította. Rendkívül értett az éneklés iránt való érdeklődés felköltéséhez. Minden törekvését az ének tökéletességére fordította, úgy hogy a hangmagasság tisztasága és biztos megtartása, a hang szépsége, a kiejtés, az előadás és felfogás nemessége és stílszerűsége addig szokatlan összhangban tűntek ki az ő vezetésénél.⁹⁶

8.7 Koessler, a zeneszerző

8.7.1 Koessler zeneszerzői munkássága

Felismerve, hogy az ember csak akkor lehet tanítványainak jó tanácsadója, ha maga is kísérletezett a zene minden műfajában és fajtájában, nem hagytam műveletlenül a zene egyik területét sem. De minden lakat és zár alatt maradt, és soha nem terheltem senkit műveim előadásának szándékával.⁹⁷

Ez a két mondat jellemző Koessler zeneszerzés-tanári és zeneszerzői habitusára egyaránt.

S ha visszautalunk tanulmányainak már említett rendszertelen, és leginkább saját tehetségére és ambíciójára, valamint önképzésre épülő voltára, az idézett mondatok tartalma is jelentősebbé válik.

Első „kompozíciói” egyházi művek voltak: gyerekkori templomi szolgálata ihlette misetételek, *Tantum ergo* és *Ave Maria* szövegfeldolgozások. Neumarktban, városi orgonista szolgálata idején egyházi férfikarokat komponált, melyek közül többet el is küldött Franz Xaver Wittnek, a Cecília Egyesület akkori elnökének. Noha a mester a darabokat nem küldte vissza, folyóiratának levelezési rovatában ezt üzent a fiatalembernek:

„Művei igen sok tehetséget, de kevés iskolázottságot mutatnak. Többet tanulni és összehasonlítani.” Nos, nem volt többé nyugalmam. Pótolni akartam és pótolnom kellett azt, amit elmulasztottam. – írja önéletrajzában Koessler.⁹⁸

⁹⁶ Moravcsik Géza: „Koessler János”. In: *A Zeneakadémia évkönyve 1908/09. tanév.* VI. o.

⁹⁷ Gádor i.m. 73. o.

⁹⁸ Gádor i.m. 71. o.

Ebben említi azt is, hogy 21 évesen hallott életében először operát, sőt mindjárt kettőt is: két egymást követő estén Mozart *Varázsfuvoláját* és Wagner *Trisztánját*. Ezek már müncheni élmények voltak, melyek fokozatosan bővültek Beethoven szimfóniáinak koncertélményeivel, erősítve pályaválasztását és szorgalmas felkészülését.

Münchenben Rheinberger zeneszerzés-tanítását ugyan „empirikusnak és hiányosnak” érezte, de tanárának zeneszerzői tevékenysége és elvitathatatlan tekintélye elegendő ösztönzést adott számára a már korábban is eredményesen végzett önképzés folytatására. Ez elsősorban stílustanulmányokat jelentett, a régi korok kompozíciós technikáinak elemzését – vélhetően ezzel és ekkor alapozta meg későbbi zeneszerzés-tanári tevékenységének legértékesebb rétegét. Drezdai elmélettanári és kórusvezetői munkája is segítette látókörének szélesedését, hiszen a kórusirodalom mélyebb tanulmányozása biztos és jól bevált útja a zeneelmélet-tanulásnak és -tanításnak. Ezekben az években szabad komponálásra alig jutott ideje, tanulmányai végzése mellett megélhetése biztosítása érdekében ugyanis magánórákat kellett adnia.

Korai kompozíciói elsősorban orgonaművek lehettek, prelúdiumok, egyéb kisebb orgonadarabok, melyeket a templomi szolgálatban Neumarktban játszhatott. Ezek közül nem maradt fenn bizonyítottan Koessler mű. Az első orgonamű, melyről adatunk van az a *c-moll orgonaszonáta*, melynek zárótételét (*Bevezetés és fuga*) második budapesti tanévének kezdetén, 1883. november 7-én maga játszott a budapesti Zeneakadémián.⁹⁹ A mű valószínűleg egy korábbi darab átdolgozása.

Szintén egyházi feladatköréhez kapcsolódott a neumarkti időszakban férfikari művek komponálása, s ez a drezdai évek alatt folytatódott. A kitűnő és sikeres drezdai Liedertafelnek alkalmi kompozíciók születtek ugyan, de a zeneszerző Koessler számára értékesebb volt az a tapasztalat, melyet a régi és a kortárs kórusműveivel való megismerkedés és tanításuk eredményezett.

A harmadik műfaj, amelyben fiatal éveiben is alkotott, a dal műfaja volt. Rövid kölni színházi karnagyai időszakában énekesekkel volt körülvéve, első dalai vélhetően ekkor születtek. Dalai jóval később kerültek kiadásra, ezek a kiadványok azonban nem tüntetik fel a keletkezés pontos idejét. Kézirat ebből a korai időszakból nem került látókörünkbe.

Az első mű, melyről bizonyosan tudjuk, hogy 1880 körül keletkezett, a negyedik – jelentőségében mindenképpen előbbre sorolható – műfaj korai darabja, a *g-moll*

⁹⁹Megjegyzendő, hogy a Zeneakadémia fennállásának 50. évfordulója alkalmából kiadott *Jubileumi Emlékkönyv* 159. oldalán, a hangversenyek összesített listájában ez a mű *prelúdium és fugaként* szerepel. Pontosabb és hitelesebb információnak tekinthető az adott tanévre vonatkozó évkönyv adata, mely a *c-moll orgonaszonáta* zárótételeként jelöli meg a darabot. *A Zeneakadémia évkönyve 1883/84. tanév.* 76. o.

vonósnégyes. Koessler zeneszerzői életművében a vonós kamarazenének fontos szerepe volt, ezért is szerencsés, hogy ezt a korai alkotást kéziratmásolatban a budapesti Zeneakadémia Kutatókönyvtárában tanulmányozhatjuk. A kézirat valószínűleg az 1902-es kiadást (Berlin, E. Bote & G. Bock) előkészítő tisztázat.

A mű Beethoven és Brahms vonósnégyes-tradícióit őrző alkotás. A négy tételes kompozícióban a nyitó *Allegro* után egy b-moll hangnemű, szélesen ívelő melodikájú *Adagio* tétel következik. A harmadik tétel *Scherzo* 6/8-ban; az F-dúr hangnemű, triós formájú tétel középrésze B-dúrban szól, megtartva a –1 dúr középrészek gyakori hangnemi rendjét. A zárótétel 3/4-es variáció-sorozat, a négy variáció a beethoveni karaktervariációk zeneszerzői eszközeit használja. A mű nemcsak professzionális kvartettek, hanem kedvtelésből muzsikáló amatőrök által is előadható, így a nyomtatásban megjelent kotta a korabeli házi-muzsikálásnak is játszani valót adott.

A művet 1906. január 19-én egy tanári hangversenyen Koessler tanárkollégái bemutatták: a Zeneakadémia hangversenytermében megrendezett koncerten Kemény Rezső, Kladvikó Vilmos, Szerémi Gusztáv és Schiffer Adolf adta elő.

A korai vonósnégyes bemutatása kapcsán kissé előrepergetett időből visszatérve Koessler budapesti éveinek kezdeteihez, megállapíthatjuk, hogy ekkor kezdett el rendszeres, napi tevékenységként komponálni.

Bár mindig magas óraszámokban tanított, de ez hetente általában négy délutánt vett igénybe. A délelőttök nagy részét komponálással töltötte. Zeneakadémiai évei kezdetén az alig harminc éves fiatal tanárnak valóban kettős feladata volt: zeneszerzőként kipróbálni azokat a műfajokat is, amelyekben addig kevesebb gyakorlatot szerzett és kialakítani tanítási módszerét, melyhez mintát saját tapasztalataiból csak keveset meríthetett.

A műfaji kísérletezésnek kevés nyoma maradt, ezt vélhetően valóban a tanításban használta fel. Az 1880-as évek második feléből fennmaradt kompozíciók ugyanis többségükben kórusművek, melyek a későbbiekben is jelentős részét képezik zeneszerzői munkásságának. Növendékei is e területen kaphattak tőle leginkább példát, hiszen e műveket ismerték, énekeltek az akadémiai kórusban. Kodály is utal arra, hogy Koessler kiválóan értett a kórus-technikához, zeneszerzői gondolatait nagyszerűen fejtette ki kórusműveiben.¹⁰⁰

¹⁰⁰Kodály Zoltán: *Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel*. Ford.: Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2012. 27. o. Az eredeti német nyelvű kiadás: „Kodály Zoltán, Mein Weg zur Musik, Fünf Gespräche mit Lutz Bresch”. Zürich: Verlags AG, 1966.

Az első saját kórusművek (*Drei gemischte Chöre* és *Victoria, surrexit nostra gloria!*) bemutatása után következett az a sorozat, mely több szempontból is különleges helyet foglal el a szerző és az intézmény életében. Arany János három dallamának vegyeskari feldolgozásai ezek, melyek Petőfi Sándor és Amade László¹⁰¹ verseire készültek. Batta András a következőket írja:

Minden bizonnyal a zeneakadémiai növendékek kórusára írta Koessler a műveket. Lojalitásból és bizonyításként. Bizonyítja, hogy ha a nyelvet nem is, a zenei nyelvet elsajátította.¹⁰²

Ez a zenei nyelv a 19. század magyar zenei nyelve, a dalárdák népszerű kórusműveinek hangja. A sorozat címe – mely olykor pontatlanul jelenik meg szakmunkákban is – a kézirat címlapja szerint, Koessler írásával *3 Melodien von Arany János für gemischten Chor gesetzt von H. Koessler*. A budapesti Kodály Archívumban megtalálható kézirat magyar címlapja Kodály kézírását örzi: *Három dallam Arany Jánostól. Vegyeskarra letette Koessler János*.¹⁰³ A kórusművek magyar szövegbeírása Koessleré, de Kodály toldotta bele a költők nevét (az első kettőhöz Petőfiét, a harmadikhoz Amade nevét), és végzett el egyéb kisebb szövegkorrekciókat.

Az első darab (*A toronyban delet harangoznak*) három versszakos, strófikusan feldolgozott, a-moll hangnemű kompozíció. A harmadik versszak:

*Élet, élet, áldástalan élet!
Számadásod velem mikor végzed?
Mikor mondd: menj isten hírével,
Porladdal porló szeretőddel!*

határozza meg a darab karakterét, melyhez a forduló szűk VII⁷-ek és a 4/8-on belüli kis nyújtott és éles ritmusok váltakozása, valamint a tripodikus soralkotás szolgál eszközzel.

A második darab (*Éji dal*) szintén strófikus, de osztott belső szólamai miatt nyolcszólamú, felrakását és hangnemi rendjét tekintve is differenciáltabb mű. A darab férfikari négy szólamúsággal kezdődik, ritmusvilágát ugyanaz a nyújtott-éles váltakozás jellemzi, mint az elsőét. De az A-dúr hangnem és a tetrapodikus soralkotás új karaktert eredményez, a négy soros darab orgonapontos kezdeténél megszólaló mD I⁷ pedig

¹⁰¹ Amade László: 1704–1764, költő, zeneszerző, több verse népdallá vált.

¹⁰² Batta András: „Zeneakadémiai tabló – múzsa és fáta Hans Koessler osztályában.” *Magyar zene* 35. 1994/2. 216–223. o.

¹⁰³ Köszönettel tartozom Kodály Zoltánné Péczely Saroltának, aki engedélyezte a szerzői kézirat tanulmányozását.

komolyabb harmonizációt sejtet. A második szövegsorban, a női szólamok belépésénél a hangnem C-dúr-ra vált, mely után a sor végén már a-mollban formál záradékot. A harmadik sor – bár más dallammal – ismét C-dúr-a-moll, melynek V. fokáról fordul vissza a negyedik sor A-dúr hangneméhez. Az utolsó sor megismétlésével együtt is mindössze 20 ütemes zenei miniatűr ötletgazdag, valóban magyar hangvételi kompozíció.

A harmadik darab (*Toborzó – A szép fényes katonának...*) prozódiaileg talán a legkevésbé sikerült, de a *Friss* tempójelzésű a-moll feldolgozás hatásosan zárja le a három tételből álló sorozatot.

Kodály is énekelhette, de legalábbis hallhatta a darabot, hiszen nemcsak 1887-ben, hanem 1904-ben, Kodály zeneakadémiai évei alatt is előadta ezt a kórus.

Koessler későbbi kórusművei között is van magyar szövegfeldolgozás. Közülük a szövegválasztás igényessége miatt kiemelkedik Eötvös József¹⁰⁴ *Végrendelet* című, 1845-ben írt költeményének feldolgozása. A négyszólamú nőikarra komponált zongorakíséretes mű érzékeny zenei feldolgozása a rezignált hangvételi versnek, Koessler kiválóan kezeli benne a zongora és a kórus párbeszédét.

Kórusművei közül ez hangzott el legtöbbször Budapesten: először 1890-ben, majd 1904-ben, ez utóbbi alkalommal az akadémiai karnagyi éveit lezáró májusi hangversenyen. Ezt követően 1913-ban – nem tudjuk, Koessler jelen volt-e –, majd azon az ünnepi estén is megszólalt a darab, amelyet 1923. május 14-én Koessler 70. születésnapja alkalmából rendeztek a Zeneakadémián. A hangversenyen ez a mű képviselte a kórusműveket, a szervezők pedig igényesen választották ki a többi műfajban született Koessler-alkotásokból is az ünnepi koncertre leginkább méltókat. A kórusdarabot a Zeneakadémia énekkara adta elő, Siklós Albert vezényelt.

Koessler kórusművei közül nemcsak szólamszáma miatt emelkedik ki a 46. zsoltár feldolgozása. A 16 szólamú *a cappella* kompozíció a műfaj történetében is jelentős alkotás, melyet külön fejezetben mutatunk be.

A dalok komponálása a kórusművekhez hasonló fontosságú volt Koessler zeneszerzői munkájában. Dalainak nagy része a rendkívül gazdag, 19. századi német nyelvű költészetből választott vers feldolgozása. A költők között szerepelnek a legnagyobbak: Goethe, Brentano, Eichendorff, Heine, Kopisch, Lenau, a 19. század első felének romantikus költői. Koessler szövegválasztásának és szövegkezelésének érzékenysége a német zeneszerző-elődök igényességéhez hasonlítható.

¹⁰⁴ Eötvös József: 1813–1871, író, költő, politikus.

Három kötetben megjelent 18 dalában a romantikus dalok jellegzetes típusainak példáit fedezhetjük fel. Az egyszerűbb dalai között van népdalszerű is: a *Schweizerlied* (Goethe) tercelő kísérete érzékeny zongoramozgásával kerüli el a közhelyszerű hangzást. Szintén népdalszerű a *Wiegenlied einer unglücklichen Mutter* című, Herder népdalgyűjteményéből választott szöveg feldolgozása. Bizonyára nem véletlen, hogy ez megegyezik J. Brahms kései *Esz-dúr intermezzójának* (op. 117 No 1, 1892) mottójával: *Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön...* Ez a sor a strófikus Koessler-dal refrénjeként mindhárom versszak végén ismétlődik, mely egyben zenei visszatérést is teremt a dalban.

Többi strófikus dala nem népdalszerű, mint német romantikus elődei oly gyakran. Az utolsó versszak Koesslernél általában kilép a strófikus kötöttségekből és önálló, új zenei anyaggal zárja a dalt. Így van ez a „*Was wird es sein?*” (H. Ölbermann) és az *Auf dem Wasser* (E. Geibel) című dalokban is.

Ebbe a csoportba tartozik az egyik Eichendorff vers (*Glück*) feldolgozása is, amely ujjongó hangvételével nemcsak a dalok között, hanem Koessler zenei karakterei között is ritkán megjelenő szint mutat. A vers kezdetének (*Ó, hogy ujjong, hogy dalol a lelkem! Alig tudom palástolni, mennyire boldog vagyok!*) széles ívű, nagy ugrásokkal jelentkező E-dúr hármashangzat felbontásai a zongora szólam hiányos kezdetű trioláival együtt rendkívül pezsgő, életteli hangvételt adnak.

A végigkomponált dalok sem hosszúak, karakterüket tekintve viszont széles skálán mozognak. Némelyik meglepi a hallgatót könnyed, már-már paródiaszerű bécsi klasszikus zárataival. Így a *Weit hinaus!*, Max Kahlbeck versének feldolgozásában Mozart tiszta II⁶ és V. fokú hármashangzatokat tartalmazó kadenciái bukkannak fel. Ugyanakkor szinte minden dalban – így az imént említettben is – jelen van a tercrokonság, akkordfordulatokban és hangnemi kapcsolatokban egyaránt.

A dalok között többségben vannak a komor, sötét tónusú művek, közülük nem egy Brahms hangját idézi. Koessler *Liebesklage der Elaine* (A. Tennyson) című elégikus hangvételű dala áll legközelebb ehhez, de a Lenau versfeldolgozás (*Herbst*) is rokona.

Koessler dalait budapesti évei alatt tanárkollégái rendszeresen előadták. Énekelte őket Hubay Jenő felesége, Czebián Róza is estélyeken, házi-muzsikálások alkalmával. Különösen az 1900-as évek elején hangzottak el gyakrabban, valószínű, hogy dalainak jelentős része ekkor készült. Az énekes növendékek tananyagába is bekerültek a Zeneakadémián, a növendékhangversenyek krónikájában megtalálható több is közülük.

A különleges összeállítású kamaradalkok (oboa, kürt és vonósnégyes kísérettel, melyeket zongorakíséretes formában is közreadott Koessler) viszont bizonyára egyedi hangzásuk miatt kaptak helyet a már említett 1923. májusi Koessler-koncerten.

A mai hangversenyek programjában alig szerepelnek dalai, pedig a dalirodalomban sokkal jobban elkülönülnek a német romantikus daloktól, mint például a gyakrabban elhangzó vonós kamaraművei műfajbeli társaiktól. Így különleges eseményként értékelhető az a tény, hogy 2000 novemberében a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeumban megrendezett „Liszt és az európai felsőfokú zeneoktatás” című konferencia hangversenyén több is elhangzott Koessler zongorakíséretes dalai közül. Érdemes megemlíteni a koncert többi szerzőjét is: Mihalovich, Popper, Liszt, Volkmann és Hubay dalai, valamint kamaraművei hangzottak el akkor, felidézve a Zeneakadémia első évtizedeinek hangversenyműsorait.

A vokális művek mellett a kamarazenei műfajokban volt Koessler a legaktívabb és talán legeredményesebb. A házi-muzsikálás alkalmainak „kiszolgálása” egyébként is feladata volt a századelő zeneszerzőinek, de Koessler esetében ezt személyes érdeklődése is erősítette. Bizonyára ösztönzően hatott rá a professzionális megszólaltatás lehetősége is: vonós kamarazenéjét Hubay és Popper vonósegyüttese európai színvonalon szólaltatták meg, Hubayt zongorán és orgonán kísérve maga is gyakran közreműködött. Az előadók szívesen játszották darabjait, témáit ötletgazdagnak, vonós szólamvezetését tisztának, polifonikus megoldásait pedig modernnek tartották.

Vonós kamarazenéjének vélhetően első darabját, a g-moll vonósnégyest már korai művei kapcsán érintettük. Az utolsót, az a-moll *Trio-suitet* pedig a dolgozat következő fejezetében részletesen bemutatjuk. A két mű keletkezése között eltel évtizedekben valóban „kísérletezett a zene minden műfajában és fajtájában” – ahogy idézett önéletrajzában írta, s ez vonatkozik a kamarazenére is.

Hegedű-zongora szonátáját a műkedvelő muzsikusnak, Kunwald Antalnak ajánlotta. A mű 1900 körül keletkezett, kiadására csak jóval később, 1922-ben került sor Strassburgban. A mű kézírata a Zeneakadémia könyvtárában megtalálható.

A négy tételes romantikus hegedű-zongora szonáta típusát találjuk ebben a nagyszabású kompozícióban. A 6/8-os nyitó *Allegro* belső tempó- és metrumváltásokkal tagolt, majd egy *Scherzo* feliratú, 3/8-os a-moll tétel követi. Ennek belső – quasi trio – szakasza a lassú tétel: 3/4-ben, C-dúrban, melyet a variáltan visszatérő *Scherzo* foglal valóban Triós formába. *Attacca* kapcsolódik ehhez a *Finale*, e-mollban és 4/4-ben, mely a

tétel zárószakaszában E-dúr-ra vált. A mű megszólaltatása virtuóz, jól megalapozott technikai és zenei felkészültségű hegedűst és zongoristát kíván.

Koessler *Magyar táncai* szép kétnyelvű címlappal jelentek meg a Süddeutscher Musikverlag gondozásában,¹⁰⁵ 1902-ben. Ahogy az Arany János-dallamok feldolgozásában a 19. századi magyar kóruszene hangját, úgy ebben a sorozatban a népszerű magyar hegedűmuzsika hangját találta meg Koessler. És persze ismét Brahms juthat eszünkbe, s az ő magyar hegedűsei: Reményi Ede és Joachim József, ahogy Koessler kapcsán Hubay. Budapesten élve szinte megkerülhetetlen volt a műfaj, s Koessler hatásos magyaros sorozatot komponált. A három darab külön is, együtt is előadásra került, többek között az 1923-as ünnepi Koessler-esten is – ekkor Hubay egyik növendéke, Laborcz Mária előadásában.

Koessler vonós kamarazenéjéből ma is készülnek felvételek, f-moll vonóshatos (1902) és d-moll vonósötöse (1913) több felvételen is elérhető. Ahogy a kéziratban fennmaradt F-dúr zongorás kvintett is, mely hangvételében közeli rokonságot mutat a következő fejezetben részletesebb elemzésre kerülő *Trio-szvit*tel.

Egyetlen operája – *Der Münzenfranz* – Anny Schaefer népszínművének feldolgozása. A háromfelvonásos „népi opera” cselekménye a 18–19. századi „szórakoztató” színpadi művek szerelmi szállal átszőtt története, a zene sem lépi túl az átlagdarabok átlagos színvonalát. Az opera 1902-re már elkészülhetett, bizonyára hosszabb komponálási folyamat eredményeként. 1903-ban Strassburgban elő is adták, Dohnányi Ernő jelenvolt a bemutatón, feljegyzése róla nem maradt.

Koessler nagyobb együttesre írt kompozíciói még a századvég előtt születtek. Legsikeresebb műve a *Sylvesterglocken* című világi rekviemje volt, mely 1897-ben készült és egy év múlva Bécsben bemutatták. Közrejátszott a gyors bemutatásban az is, hogy a 46. zsoltár ottani sikere, s ennek kapcsán Brahms támogató véleménye meggyőzte a bécsieket – elsősorban a karmester Wilhelm Gerickét, akiről a zsoltár kapcsán még részletesebben szólunk – Koessler újabb művének várhatóan kedvező fogadtatásáról. Az 1898-as bemutató valóban sikeres volt, majd később Wüllner vezénylete alatt Kölnben, Nikisch irányításával Lipcsében, majd Berlinben is előadták az oratóriumot. A kiadás is gyorsan

¹⁰⁵ *Ungarische Tanzweisen für Violine und Klavier /Magyar táncok hegedű és zongorára – No 1, 2, 3;*

történt, már 1897-ben megjelent a kotta Berlinben. A szöveg Max Kalbeck¹⁰⁶ alkotása, kinek verseit dalaiban is feldolgozta Koessler.

A mű budapesti bemutatója 1904 márciusában a Vigadóban volt. Moravcsik Géza Koessler-cikkében így ír a műről:

Ebben a világi requiemben a fenség, szigorú komolyság, keserű fájdalom és mély gyász megragadó közvetlenséggel jut kifejezésre.¹⁰⁷

Érdeemes megvizsgálni, mely műveket emeli ki a kortárs kritikus az életműből. A zeneszerző Koessleről ugyanis csak egy-egy műve bemutatása, illetve megszólaltatása kapcsán esett szó a budapesti sajtóban.

Moravcsik idézett írásában Koessler Brahms emlékének szentelt szimfonikus változatairól (Den Manen Joh. Brahms - Symphonische Variationen)¹⁰⁸ ezt írja:

[...] a kritika különféle módon ítélte meg. Sokan különösnek találták azt az eszmét, hogy szimfóniai változatok formájában akarja Brahms szellemi arcképét megrajzolni, amint azt a jó barát elképzelte. De akik kifogásolták is azt, hogy a szerző a személyi tulajdonságokat ennyire érvényesíteni igyekszik a zeneművészetben, azok is elismerték, hogy ez az életrajzi vázlat egészen eredeti, hogy hangszerelése kiváló, hogy a variációk nagyon jellemzők s mint a művészi eszme szemléltetésének eszközei, közvetlen erővel hatnak.¹⁰⁹

Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy Koessler jó ízlését is mutatja a műfajválasztás: a variációsorozat komponálása a nagy mesterekre emlékező művek esetében Brahmsnak is gyakori szokása volt – igaz, ezek a művek a mesterek eredeti témáit dolgozták fel.¹¹⁰

A darabban ha nem is pontos idézetként, de jelen van az I. szimfónia intonációja, megjelennek Brahms jellegzetes akkordfordulatai, hangszerelési megoldásai. Ez az, amit a kritikus tanítványok, majd az élesebb tollú zenekritikusok epigonizmusnak neveztek. Olyan zenének tartották, ami megszólalásig hasonlít Brahms zenéjére, de annak drámai ereje és költői ihletettsége nélkül. Van ebben igazság: Koessler kétségkívül követő volt,

¹⁰⁶Max Kalbeck: 1850 – 1921, német költő, zenei író, librettista. Münchener zenei tanulmányai után E. Hanslick ajánlására Bécsben folytatott zenekritikai tevékenységet. Brahms baráti köréhez tartozott, verseit többen feldolgozták. Főműve J. Brahms életrajza.

¹⁰⁷A *Zeneakadémia évkönyve 1908/09. tanév.* IX. o. Moravcsik megemlíti még a mű bemutatását Amsterdamban, Regensburgban és Bostonban is.

¹⁰⁸A mű első elhangzása a pesti Vigadóban, Richter János vezényletével 1900 januárjában volt.

¹⁰⁹i.m. IX. o.

¹¹⁰Idézzük csak a legismertebbeket: Variációk egy Haydn-témára (op. 56, 1873 – zenekari ill. kétfogorású mű); Variációk egy Schumann-témára (op. 23, 1861 – négykezes); 16 variáció egy Schumann-témára (op.9, 1854); 25 variáció és fuga egy Händel-témára (op.24, 1861); 28 variáció egy Paganini-témára (op.35, 1863).

Brahms hatása alól nem tudott és vélhetően nem is akart kiszabadulni. De sajátjaként használta a közös zenei nyelvet, és tisztában volt azzal is, hogy műveinek értéke és megítélése nem éri el Brahmsét.

Koessler lassan komponált, tételeit gondos folyamatban érlelte, a „gondolkodó zeneszerző” alaposágával. Műveit a tiszta, hagyományos zenei formák alkalmazása, a német későromantika hangnem- és harmóniakapcsolatainak továbbéltetése, a bensőségesen áradó hangzás, olykor az intellektuális zenei humor megjelenése jellemzi. Hangszeres kompozíciói is áthatottak a beszéd gesztusaival, tagoltságuk világos, de színekben gazdag zenei világot rajzol meg.

8.7.2 Hans Koessler műveinek jegyzéke

Hans Koessler kompozícióinak száma óvatosabb becslések szerint 100 feletti, más megítélés szerint - az elveszett darabokat jelentősebb mennyiségűnek ítélve – 130 körüli. Részletes műjegyzék mindeddig nem készült. A Koesslerrel kapcsolatos kutatások során kiderült, hogy jelen dolgozat is csak arra vállalkozhat, hogy megpróbálja összegezni és rendszerezni a hozzáférhető műveket, lehetőségeihez mérten bővíteni ezek körét és pontosítani az adatokat.

Koessler valószínűleg nem vezetett listát műveiről, erre vonatkozó dokumentum nem segíti a műjegyzék összeállítását. Az önéletrajzában, magánlevelezésében talált utalások egy-egy művének elhangzása kapcsán fontos adatokkal szolgálnak ugyan, de esetlegesek. Megbízható forrást leginkább a fennmaradt kéziratok, kinyomtatott kották jelentenek, valamint azoknak a koncerteknek a műsorai, melyeken elhangzottak művei. Ez utóbbi persze tartalmazhat tévedéseket, címhasználatbeli illetve fordítási félreértéseket, egyéb pontatlanságokat. A köszöntő és emlékező írások alkalmi műjegyzékei sem tekinthetők hiteles forrásnak, inkább csak arról adnak tájékoztatást, hogy milyen művekre volt valamiféle rálátása írójuknak.

Az első összegzést Koessler műveiről Moravcsik Géza, a Zeneakadémia titkára tette közzé abban a cikkében, mely az 1908/09. tanév évkönyvének kezdetén búcsúztatta a nyugdíjba vonuló zeneszerző-tanárt.¹¹¹

¹¹¹ *A Zeneakadémia évkönyve 1908/09. tanév.* VI–XII. o.

A cikk elsősorban Koessler tanári tevékenységét méltatja, részletesen bemutatva annak értékeit, tanításának és személyiségének növendékeire gyakorolt hatását. Bár jelzi, hogy zeneszerzői munkájának értékelése a zenetörténészek feladata lesz, mégis – általában műcsoportonként, de – röviden bemutatja, leginkább dicséri legfontosabb műveit.

A művek csoportosítása szakszerű, felsorolásuknál jelzi a nyomtatásban is megjelenteket. A kompozíciók keletkezésének és kiadásának dátumát azonban nem közli, mint ahogy a kinyomtatott művek kiadóját sem. Nyelve vegyes, legtöbbször magyarul adja meg a műcímet, olykor feltünteti a német eredeti címet is. A lista érdekessége, hogy a zongorakíséretes dalok számát összegzően hatvanra becsüli. Moravcsik „műjegyzéke” mindenképpen fontos dokumentum, hiszen még Koessler életében készült. Feltételezhetően konzultált is a szerzővel, valószínű, hogy segítséget kapott tőle a lista összeállításához.

A következő értékelhető műjegyzék a Koessler halála után megjelent legjelentősebb nekrológban olvasható. Szerzője Perényi Géza, Koessler egykori zeneszerző növendéke.¹¹²

Műfaja, valamint az emlékező Koesslerhez fűződő bensőséges viszonya miatt is, ismét a méltatás hangján szól.

Perényi jelzi, hogy áttekintette a Zeneakadémia könyvtárának Koessler anyagát, mind a kiadott, mind pedig a kéziratban őrzött műveket. Kutatásainak célja műjegyzék létrehozása volt, melyet lehetőségeihez mérten szakszerűen és teljességre törekvően meg is valósított.

A műcsoportok sorrendje ésszerűen kialakított, nyelve vegyes: a német költői szövegeket feldolgozó műveket (opera, kórusművek, dalok) eredeti címükkel ill. kezdősorukkal közli, a többit magyarul. A műfajmegjelölést címükben viselő kompozícióknál sorszámoz, bár ez nem minden esetben tükrözi a valós keletkezési sorrendet: így például a vonós kamaraművek számozása is félrevezető. A hangszeres művek többségénél közli a hangnemet is (zenekari művek, kamarazenei és szólóhangszerre írt művek esetében). Keletkezési évszámot nem közöl, kiadót is csak esetlegesen nevez meg.

A teljessé tétel és az összegzés szándékát tükrözi Perényi lábjegyzetes megjegyzése: kéri az olvasót, hogy küldje el *A zene* szerkesztőségnek esetleges

¹¹² Az írás *A zene* című folyóirat 1926. november 15-i számában jelent meg, 69–72.o.

kiegészítéseit, ha a listán szereplő műveken kívül bizonyíthatóan eredeti Koessler művekről tudomása van.

A következő említésre méltó műjegyzék-kísérlet 1986-ból származik. Koessler halálának 60. évfordulója alkalmából jelent meg Eberhard Otto, német muzikológus rövid emlékező írása.¹¹³

A tanulmány legfőbb értéke maga a megemlékezés ténye: hogy a hazájában kevésbé ismert muzikus életművét legalább az évforduló alkalmából felidézi. A közölt életrajz ugyan különféle történetek elmesélésébe torkollik, de tartalmaz néhány olyan elemet is, amely a németek számára megvilágíthatja Koessler budapesti tevékenységének jelentőségét.

A cikk végén közölt műjegyzék kevesebb művet tartalmaz, mint Perényi 60 évvel korábbi listája. Nem részletezi a „csokorba kötött” kórusműveket (pl. *Drei gemischte Chöre*), nem közli a dalkötetek egyes dalainak címét, ahogy azt Perényinél megtaláljuk. Közli viszont a kiadás évét, többnyire pontosan. Betűhibák, elírások azonban előfordulnak: Koessler operájának címe Eberhard Otto írásában *Der Mühlenfranz* a helyes *Münzenfranz* helyett.

A dolgozatban közzétett zeneműjegyzék forrásai:

a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (Budapest) Központi Könyvtárának kotta- és dokumentumanyagai;

a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (Budapest) Zenetörténeti Kutatókönyvtárának kéziratai, kotta- és dokumentumgyűjteménye;

az Országos Széchényi Könyvtár kottagyűjteménye;

egyéb internet-hivatkozások a Bibliográfiában találhatóak.

Megjegyzések: a műveket a kottakiadványokon található eredeti címük, alcímük szerint közöljük. A mű címe után a komponálás dátuma áll, ha az ismert. A műcsoportokon belül a műveket időrendi sorrendben közöljük. Ha a komponálás dátuma nem ismert, a kiadás dátuma szerinti sorrend érvényesül. A budapesti elhangzást külön feltüntetjük. Megjelöljük, ha a mű a Zeneakadémia, az Országos Széchényi Könyvtár vagy a Kodály Archívum kottagyűjteményében eredeti vagy másolat formájában megtalálható (ms. Zak., ms. OSZK, KA). A kiadatlan művek adatai másodlagos forrásból (sajtó, műsor stb.) származnak.

¹¹³ Eberhard Otto: „Hans Koessler” – Zu seinem 60. Todestag am 23. Mai 1986, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 109–119. o.

MÚJEGYZÉK

1. OPERA

Der Münzenfranz – Volksoper in 3 Akten, 1902 (?); szöveg: Anny Schaefer, kiadás: Berlin, E. Bote & G. Bock, 1902 (?), vagy 1908 (?); bemutató: Strassburg, 1903; megjegyzés: a nyitány négykezes változatban is megjelent.

2. MŰVEK KÓRUSRA, SZÓLISTÁKRA ÉS ZENEKARRA

Sylvesterglocken – Weltliches Requiem für Soli, Chor und Orchester, 1897; szöveg: Max Kalbeck, kiadás: Berlin, Adolph Fürstner, 1897; bemutató: Bécs, 1898; ajánlás: Wilhelm Gericke

Dem Verklärten – Trauerode für gemischten Chor und Orchester, 1897; szöveg: Max Kalbeck, kiadás: Berlin, N. Simrock, 1912; elhangzott: Budapest, 1907, 1925

Hymne an die Schönheit – für Männerchor und Orchester; szöveg: Wilhelm Conrad Gomoll, kiadás: Berlin, N. Simrock, 1912; ajánlás: Hans Sitt; OSZK

Dem Vaterlande – Deutscher Kampf- und Siegesgesang, aus den Psalmen zusammengestellt, für Bariton, Chor und Orchester, 1915 (?); kiadás: Berlin, N. Simrock, 1915

3. HANGSZERKÍSÉRETES KÓRUSMŰVEK

O Sonn' ich bin dein Strahl – Canon für gemischten Chor mit Clavierbegleitung elhangzott: Budapest, 1888; ms. Zak.

Végrendelet – négyszólamú nőikarra, zongorakísérettel; szöveg: Eötvös József, elhangzott: Budapest 1890, 1904, 1913 és 1923; ms. Zak.

Drei Frauenchöre mit Klavier – 1. Dornröschen 2. Verlorene Müh' 3. Tanzliedchen (1912?)

Missa in f-moll für Frauenstimmen (SSA) und obligate Orgel – kiadás: Stuttgart, Carus Verlag, 2010

4. KÍSÉRET NÉLKÜLI KÓRUSMŰVEK

Drei gemischte Chöre – kiadás: 1902, elhangzott: Budapest, 1883

Victoria, resurrexit nostra gloria! – hymnus 6 szólamú vegyeskarra, elhangzott: Budapest, 1886

Három dallam Arany Jánostól – vegyeskarra. 1. A toronyban delet harangoznak (Petőfi Sándor) 2. Éji dal (Petőfi Sándor?), 3. Toborzó (Amade László verse) 1887 (?), elhangzott: Budapest 1887, 1904, Kodály Archivum

Csipkerózsza – nőikarra, elhangzott: Budapest, 1890

Incselkedő – nőikarra, elhangzott: Budapest, 1890

Drei ernste Chöre – 1. *Gebet auf dem Wassern* – 8 szólamú kettős vegyeskar, bemutató: Budapest, 1893; 2. *Hymne an die Nacht* – 6 szólamú vegyeskar, elhangzott: Budapest, 1891; 3. *Heimatlos* – 4 szólamú vegyeskar, elhangzott: Budapest, 1892; kiadás: Süddeutscher Musikverlag, 1903 (?)

Der 46. Psalm – (*Gott ist uns're Zuversicht und Stärke*) für Doppel-Soloquartett und Doppelchor (16stimmig, a cappella), bemutató: 1894, Bécs; kiadás: Strassburg, Süddeutscher Musikverlag, 1902; ajánlás: Franz Wüllner

Taboriták harci éneke, Kol Nidre, Pindaros ódája – vegyeskari művek, elhangzottak: Budapest, 1894

Jelige a millenniumi ifjúsági hangversenyre – vegyeskar, 1896

Der 51. Psalm – (*Gott, sei mir gnädig...*) für gemischten Chor, a cappella, elhangzott: Budapest, 1897; kiadás: Berlin, E. Bote & G. Bock 1902; ms. Zak.

Altdeutsche Minnelieder in Madrigalform für Männerchor, 1913; kiadás: Strassburg, Süddeutscher Musikverlag, 1913

5 Frauenchöre – 4stimmig a cappella, 1. *Wenn ich ihn nur habe*; 2. *Ich bin zu Feld geschritten*; 3. *Minnelied*; 4. *Juchhe!*; 5. *Abendsegen*; kiadás: Berlin, Simrock; OSZK, ms. Zak.

Lenčuša (Böhmisches Volkslied) für gemischten Chor, a cappella, ms. Zak.

Salvum fac regem – férfikar; OSZK

Sechs Männerchöre 1914 (?)

Vaterländische Gesänge für Männerchor

Gaudeamus igitur

5. DALOK ZENEKAR VAGY KAMARAEGYÜTTES KÍSÉRETÉVEL

Kammergesänge – für eine Singstimme (Tenor, Sopran), Oboe, Horn und Streichquartett 1. *Die Bergstimme* (H. Heine); 2. *Nur einmal möcht' ich dir noch sagen* (J. Sturm); 3. *Ich hab' zur letzten, guten Nacht* (F. Dingelstedt); 4. *Der schwere Abend* (N. Lenau); 5. *So wand'r ich in die weite Welt* (W. Osterwald); 6. *Bettlerliebe* (Th. Storm); kiadás: Berlin, Simrock, 1912; elhangzott belőle: Budapest, 1923; megjegyzés: A dalok zongorakíséretes változata is kiadásra került.

5 Lieder – baritonszóló zenekari kísérettel

Drei Gesänge – für eine Baryton-Stimme mit Orchester, 1. *Weltgeist*; 2. *Einsamkeit*; ms. Zak. 3. *O schneller, mein Ross* (E. Geibel); megjegyzés: zongorakíséretes változata is elkészült

6. DALOK ÉS DUETT ZONGORAKÍSÉRETTTEL

Lieder und Gesänge – Ausgabe für höhere Stimmlage, Heft I., II., III.

I. 1. *Mein Herz ist tausend Freuden voll* (W. Osterwald); 2. *Meeresleuchten* (A. Kopisch); 3. *Liebesklage der Elaine* (A. Tennyson); 4. *Atlantis* (R. Prutz); 5. *Herbst* (N. Lenau); 6. *Nach Sevilla* (Cl. Brentano)

II. 1. *Was wird es sein?* (H. Ölbermann), 2. *Glück* (J. Eichendorff); 3. *Gefunden* (W. Goethe); 4. *Wiegenlied einer unglücklichen Mutter* (Schottisch nach Herder); 5. *Kein Mitleid!* (A. Meissner); 6. *Verratene Liebe* (Nach dem Neugriechischen von A. Chamisso)

III. 1. *Auf dem Wasser* (E. Geibel); 2. *Die Rose treibt ein rotes Blatt* (W. Osterwald); 3. *Ausgleichung* (S. Milow); 4. *Weit hinaus!* (M. Kalbeck); 5. *Das Blumenmädchen* (P. Mosenthal); 6. *Schweizerlied* (W. Goethe)

kiadó: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg

Kinderlieder für Gesangsstimme und Klavier – szöveg: F. Güll

„Kol Nidrei“ für Gesangsstimme und Klavier

Die Ilse – Lied für Gesang mit Klavier, vers: H. Heine; OSZK

Der Rosengarten – Volksliedbearbeitung für Gesang mit Klavier nach H. Löns;
OSZK

Knabe und Veilchen (Des Knaben Wunderhorn) szoprán- és tenorhangra,
zongorakísérettel (*duett*) 1889; ms. Zak.

7. ZENEKARI MŰVEK

F-dúr szimfónia

h-moll szimfónia

Symphonische Variationen – „Den Manen Joh. Brahms” für grosses Orchester
1899 (?), bemutató: Budapest 1900, kiadás: Lipcse, H. Seemann Nachfolger, 1901;
(négykezes zongoraátíratban is) elhangzott még: Budapest, 1923

8. VERSENYMŰVEK

Hegedűverseny – a-moll, bemutató: Budapest, 1897; ajánlás: Hubay Jenő; ms. Zak.

Passacaglia-Konzert – für Violine und Orchester, 1914; kiadás: Berlin, N. Simrock
1914; elhangzott: Budapest, 1923; ajánlás: Hubay Jenő

Gordonkaverseny - d-moll

9. KAMARAZENE

Streichquartett in g-moll – 1880 (?), kiadás: Berlin E. Bote & G. Bock, 1902;
elhangzott: Budapest, 1906; ajánlás: Julius Feldman; ms. Zak.

Streichsextett in f-moll für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli, kiadás:
Strassburg, Süddeutscher Musikverlag, 1902; ajánlás: Andor Saxlehner

Sonate in e-moll für Violine und Klavier 1900 (?), kiadás: Strassburg,
Süddeutscher Musikverlag, 1922; ajánlás: Anton (Antal) Kunwald; ms. Zak.

Ungarische Tanzweisen für Violine und Klavier /**Magyar tánczok** hegedű és
zongorára – No 1, 2, 3; 1902; kiadás: Strassburg, Süddeutscher Musikverlag,
1902; elhangzott: Budapest, 1923; ajánlás: Frau Emilie Saxlehner, megjegyzés:
kétnyelvű címlap

Deutsche Tanzweisen für Violine und Klavier – 1902; kiadás: Berlin, E. Bote &
G. Bock, 1902

Streichquartett in d-moll (?)

Streichquintett in d-moll – für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, 1913; kiadás: Berlin, N. Simrock, 1913; elhangzott: Budapest, 1923; ms. Zak

F-dúr kvintett – 2 hegedűre, brácsára, gordonkára és zongorára (1913?); OSZK

Trio-Suite in a-moll – für Violine, Bratsche und Klavier, 1919 (?), kiadás: Berlin, N. Simrock, 1922; ajánlás: Dohnányi Ernő (?)

Gordonkaszonáta

10. ORGONAMŰVEK, ORGONÁS KAMARAZENE

c-moll orgonaszonáta – elhangzott: Budapest, 1883

'*Allerseelen*' – Elegie für Violine (oder Oboe oder Violoncello) und Orgel; 1913 (?)

Suite für Violine und Orgel in a-moll, 1919 (?); elhangzott: Budapest, 1923

Canticum für Violine und Klavier (oder Orgel) (?)

11. ZONGORAMŰVEK:

Deutsche Walzerweisen

Fünf Klavierstücke – *Elegie, Humoreske, Gavotte, Valse chromatique, Capriccio*;
kiadás: Berlin, N. Simrock, 1913

Die verlorene Wette – Scherzando für Clavier; OSZK

8.8 Koessler művek elemzése

8.8.1 Hans Koessler: *Der 46. Psalm (Gott ist uns're Zuversicht und Stärke) für Doppel-Soloquartett und Doppelchor (16stimmig, a cappella)*

A nagyszabású *a cappella* kompozíció keletkezésének pontos idejét nem tudjuk. Bemutatásának éve azonban ismert, 1894-ben elhangzott a mű Bécsben. Amint az Koessler önéletrajzában olvasható, egyik (meg nem nevezett) barátja titokban, Koessler tudta nélkül elküldte a művet a bécsi Tonkünstlerverein pályázatára, melyen első díjat kapott. J. Brahms, aki 1886-tól a Társaság tiszteletbeli elnöke volt, maga is támogatta a mű díjazását és megszólaltatását. A bemutatást a kiváló karmester, Wilhelm. Gericke¹¹⁴ dirigálta, előbb egy kisebb együttes élén, majd a Musikfreunde nagy együttesével is előadta. A művet Koessler Franz Wüllnernek, egykori mesterének ajánlotta.

A mű felépítése motetta-szerkezetű, a zsoltár verseit egységnek tekintve, fűzészerűen dolgozza fel. A darab utolsó szakasza az első visszatérése, így keretes formát nyer a kompozíció.¹¹⁵

A 46. zsoltárt a Sion-énekek között tartjuk számon. Kulcsmondata a refrénként háromszor elhangzó mondat: *Der Herr Zebaoth ist mit uns, der Gott Jakobs ist unser Schutz. [A seregeknek Ura van mivélünk, Jákób Istene a mi erősségünk. (Sík Sándor fordítása.)]*

Isten megsegítő jelenlétének erejét fogalmazza meg ez a zsoltár, mellyel kapcsolatosan a teológusok óvatosságra intenek a történeti magyarázatokkal és hangsúlyozzák, hogy tudatos költői alkotásról van szó.

A zsoltár Koessler által feldolgozott szövege a következő:

Gott ist uns're Zuversicht und Stärke, eine Hilfe in den grossen Nöten, die uns troffen haben.

Darum fürchten wir uns nicht, wengleich die Welt unterginge und die Berge mitten ins Meer sänken,

¹¹⁴Wilhelm Gericke: 1845–1925, osztrák karmester és zeneszerző. Bécsben operakarmester, Brahms visszavonulása után ő vette át karmesteri pozícióját (Gesellschaft der Musikfreunde). Később két hosszabb időszakot töltött a Bostoni Szimfonikus Zenekar élén, de a kettő között, majd ezt követően visszatért Bécsbe.

¹¹⁵A mű teljes kottája megtalálható a dolgozat függelékében, melyben a zongorakivonat közlése csak a próbafolyamat segítségét szolgálja, a kompozíció kíséret nélküli kórusmű.

wenngleich das Meer wütete und wallete und von seinem Ungestüm die Berge einfielen.

Dennoch soll die Stadt Gottes fröhlich bleiben, mit ihren Brunnlein, da die heiligen Wohnungen des Höchsten sind.

Gott ist bei ihr, da rinnen, darum wird sie wohl bleiben (Darum soll sie fröhlich bleiben); Gott hilft ihr frühe.

Die Heiden müssen verzagen und die Königreiche fallen, das Erdreich muss vergehen, wenn er sich hören lässt.

Kommet her und schauet die Werke des Herrn, der auf Erden solch Zerstören angerichtet.

Er, der den Kriegen steuert in aller Welt; der Bogen zerbricht, der Spiesse zerschlägt, und Wagen mit Feuer verbrennet.

Seid ruhig und erkennet, dass ich Gott bin. Ich will Ehre einlegen unter den Heiden und auf Erden.

Seid ruhig und erkennet, dass er Gott ist. Er will Ehre einlegen auf Erden.

Der Herr Zebaoth ist mit uns, der Gott Jakobs ist unser Schutz.

Sík Sándor magyar fordítása:

Isten nekünk erő és oltalom;
igen próbált segítőnk szorongatásokon.
Azért nem félünk, bár a föld remeg,
s tenger szívébe hullnak a hegyek.
Vizei bár tájékozzanak, zengjenek,
rohamán bár hegyek rendüljenek:
A seregeknek Ura van mivélünk,
Jákob Istene a mi erősségünk.

Élővíz patakocskák vidítják Isten városát,
a Magasságbeli szentséges sátorát.
Az Isten lakik benne, meg nem inog soha:
már kora hajnalon Isten a gýmola.

Népek zúgtak, országok háborogtak,
de megdördült a hangja s a föld előtte szerteolvadt.

A seregeknek Ura van mivélünk,
Jákob Istene a mi erősségünk.

Jertek, lássátok az Úr tetteit,
a csoda-dolgokat, miket a földön végbevitt!
Aki a föld széléig megfékezi a hadakat,
íjjakat eltör, lándzsát összezúz, paizsot tűz lángjának ad.
Megálljatok s lássátok: az Isten én vagyok,
felséges a népek között, a földön felséges vagyok!
A seregeknek Ura van mivélünk,
Jákob Istene a mi erősségünk.

A szólamszáma miatt is gazdag színvilágú kompozícióban a kóruskezelés magas szintű mesterségbeli tudása mutatkozik meg. A két kórus és a két szólista-együttes használata, az ezek különböző párosításaiban rejlő antifonális szembeállítás – vagy csak váltakozás – lehetőségei igen szemléletes módon segítik a szövegtartalom zenei megfogalmazását.

A velencei többkórusos technika, a *coro spezzato*, mint a zoltáréneklés 16. századi módja folyamatosan tovább él a későbbi századokban is. Koessler 19. századvégi darabja e hagyomány tudatos továbbéltetésének értékes alkotása.

A mű melódia- és harmóniavilága, a részek hangnemi kapcsolódásai és szólamkezelése viszont a korai romantikusok, Schubert és Mendelssohn kórusműveinek mintáját követi.

A műre a tömörszerűség vertikális és horizontális irányban egyaránt érvényes: a magas szólamszám által elért monumentális hangzás lehetősége a versszakok tömbös, világos cezúrákkal tagolt feldolgozásával jár együtt.

Az egyes szövegszakaszok világosan elkülönítettek, s így kilenc zenei szakaszra tagolható a mű, melyben az utolsó egység szövegi és zenei értelemben is visszatérést hoz. (1. ábra)

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX
	A	B	C	D	E	F	G	H	I
ütemszám	1-22.	23-45.	46-107.	108-127.	128-167.	168-187.	188-212.	213-240.	241-279.
tonalitás ₁	4# (E)	0 (a)	4# (E)	1# (e)	1# (e)	0 (c)	0 (C,a)	4# (E,cisz)	4# (E)
metrum	4/2	C	3/4	C	6/4	C	3/2	4/2	4/2
tempó	E ₂ =68	104	84	72,84	92	80,132	58	96	68

¹ A részek főhangnemét jelzi, a kitérések és belső modulációk a részletesebb hangnemi, harmóniai elemzésnél kerülnek bemutatásra. A jelzett előjegyzés szerzői.

² az adott metrum-egység becsült metronómszáma (M.M.) - Koessler nem jelezte!

A szakaszok dinamikus, gyakran kontrasztos váltásait megvalósító zenei eszközök változatosak.

A legjelentősebb változásokat a tempó- és metrum-különbségek mutatják. Mindezek természetesen a szöveg váltás karakterkülönbségeinek kifejezői is, az előadási utasítások gyakran tempóra és előadasmódra együttesen vonatkoznak. (pl. az V. szakasz kezdete, 128. ü.: *Langsam und klagend*; a VII. szakasz kezdete, 188. ü.: *Langsam und mit erhob'ner Ruhe*; a VIII. szakasz kezdete, 213. ü.: *Bewegter und mit kraftvoller, freudiger Überzeugung*.)

A mű hangvételét alapvetően a nyugodtan áradó, bensőséges hang jellemzi. Éles tempóváltás az **A** és **B** szakaszok, az **F** szakasz két tagja között, majd a **H** szakasz indulásakor és ezen részek visszaváltásaikor történik.

Az egyes szakaszok előjegyzésváltással is jelzett önálló hangnemi egységeket alkotnak. Ezek a mű főhangnemének, az E-dúrnak rokonhangnemei: a cisz-moll, az e-moll, a C-dúr és az a-moll – a beethoveni-schuberti hangnemkapcsolatok körébe illőek: párhuzamos és azonos alapú dúr és moll, valamint tercrokron kapcsolatok. A távolabbinak tűnő c-mollt (**F**: 168-187.ü.) a drámai szövegábrázolás indokolja: *Er, der den Kriegen steuert in aller Welt; der Bogen zerbricht, der Spiesse zerschlägt, und Wagen mit Feuer verbrennet*.

Ez a c-moll terület (**F** szakasz) az e-moll és a C-dúr hangnemű zenei egység között áll, így közvetlen kapcsolódásai miatt beleillik a fentebb említett hangnemkapcsolati körbe.

A szakaszhatároknál megfigyelhető, olykor a kontrasztos részek között is szerves kapcsolódást biztosító zenei elemek a szerző egységteremtő szándékának megnyilvánulásai. Ezek a zeneszerzői ötletek a 19. század ismert megoldásai, inkább a hagyományos zenei nyelv használatát, mintsem eredeti invenciókat jeleznek.

A szakaszhatárokon a következő kapcsolódások találhatók:

- (1) Különböző metrumú, tempójú és karakterű, de azonos hangnemű szakaszokat (**D** és **E**, 127-128. ü.) „barokk módon”, a domináns félzárlat utáni szakaszkezdő tonikára való megérkezéssel köt össze.
- (2) A szakasz záró harmóniájának egy hangját kiemelve teremt kapcsolatot a két hangnem között az **A** és **B** között (22-23. ü.: $E: T_{\text{hang}} = a: D_{\text{hang}}$, felütésként), a **C** és **D** között (107-108. ü.: $E: T_{\text{hang}} = e: T_{\text{hang}}$). A közös D_{hang} teremt kapcsolatot az **F** és **G** szakasz között (187-189.ü.: $c: D_{\text{hang}} = C: D_{\text{hang}}$), valamint a **G** és **H** között is (212-213.ü., $a: D_{\text{hang}} = A: D_{\text{hang}}$). Az utóbbi esetben azonban a minore-maggiore

váltás a megelőző C-dúr és a kialakuló E-dúr hangnem között gyors, egy-egy ütemnyi közvetítőként működik.

(3) Egy hang köt át a **B** és **C** szakaszok között is (44-45. ü.), de ez a hang – a **B** szakasz a-moll hangnemének szűkített IV⁷ akkordját követően a várt V. fok, az E-dúr akkord kvinthangja, – a *h* hang, mely a **C** szakasz E-dúr hangnemének D_{hang} jává lesz. S így válik a sodró erejű *fortissimo* kétkórusos oktáv-unisono a *Dennoch* felett a kapcsolás eszközévé.

Az **E** és **F** szakaszok között is egy hang, a *c* köt át (168. ü.), ami viszont az e-moll S_{med} hangja, s a következő hangnem, a c-moll T_{hang}jává válik.

(4) A **H** és **I** közötti váltás (239-241. ü.) koronás szünettel tagolt Gisz-dúr – E-dúr tercrokon akkordkapcsolata egy, a barokkból jól ismert tételkapcsolat: a cisz-moll V. fokán megálló, általában lassú tétel(rész) a párhuzamos dúr hangnemben lévő új tétel(rész) I. fokára lép. A megérkezés élményét növeli ez a fordulat, hiszen az **I** szakasz kezdete (241. ü.) a mű reprízének kezdete is.

A szöveg tagoltsága határozza meg a kompozíció szakaszainak belső tagozódását, Koessler szövegkezelése érzékeny és kifejező.

A szakaszok formája kéttagú vagy háromtagú elrendezést mutat, a háromtagúság visszatéréses. E két formatípus dinamikusan váltakozik: a páratlan sorszámú szakaszok háromtagúak. A tagokon belüli kisformák változatosak, mélyükön azonban megtalálhatóak a klasszikus formaépülés hagyományai. A periódus-elvű binomiális kisformák motivikus viszonyai, belső korrespondenciái, záratainak és bővítményeinek formálása mesterségbeli tapasztalatokat és magasrendű formaérzéklet mutat. Koessler a bécsi klasszikus mesterekhez hasonlóan szimmetrizálja a bar-elvet, gyakran szekvenciális ismétléssel társítva. A szekvencia olykor mechanikusan túlfuttatott a műben – amint azt Koessler egyéb kompozícióiban tapasztalhatjuk. Mesteri módon bánik viszont a formai elízió lehetőségeivel: egy- és kétfázisú előfordulásai a kisformák belső cezúráinak átívelését segítik. A formaképzés szempontjából is speciális megoldásokat kínál a 16 szólam használata.

A zsoltárszöveg feldolgozásának indulása csendes, befelé mondott szöveg, a férfi szólamok orgonapontos kezdése ugyanakkor stabilitást sugall. A női szólamok az első frázis (a_1) domináns félzárlatán (4. ü.), csatlakoznak, így belépésük formai elízióval történik. A megismételt dallam harmonizációja dúsabb, de őrzi az első négy ütem alapvető elemét: a szekundakkordok és oldásuk szekvenciális menetét.

A megismételt előtag domináns félzárlata idején, a 7. ütemben az I. Kórus tenor szólama a kezdőmotívum funkciósan transzformált alakjának indításával mintegy megelőlegzi az I. Kórus szopránjában a 8. ütemben kezdődő utótag-dallamot. A széles ívű melódia alatti mozgékony, az eddigi motívumanyagból építkező társszólamok melodikus módon teremtenek harmonikus feszültséget: a súlyos helyen megszólaló késleltetések fokozatos levezetéssel oldódnak. Az archaizáló harmonikus elemek (diatonikus II^7 akkordok, terckésleltetések) a sokszor ismételt szöveg (*Gott ist uns're Zuversicht und Stärke*) erejét növelik.

Az erősen kibővült és fokozatosan továbbszótt utótag (a_2) a második szövegsor megjelenésekor (*eine Hilfe in den grossen Nöten*) cisz-mollba modulál. A moduláció eszköze is a diatonikus szeptimakkord: a $disz^7 - Gis^7$ -re vezetésével, a cisz-moll $II^7 - V^7$ kapcsolatával szerves moduláció megy végbe. Közben a basszus szólamokban ismételt felhangzó a_1 motívumok már cisz-mollba transzformáltak, s az alapvetően lefelé ívelő a_2 fejmotívum ellenszólamaként vannak jelen.

A 13. ütemben elért dinamikai és magasságbeli csúcspont pillanatában a tenor szólamokban először elmondott 2. szövegsor (*eine Hilfe...*) az 1. szövegsor fejmotívumával (a_1) szólal meg. A kettős kar azonos szólamai egyesülnek, s az erőteljes kadenciaépítés álzárlatban csendesedik (15. ü.). E kadencia szubdominánsa is barokkosan archaizáló akkord: IV^7 , mely a terckésleltetéses V^{87} után érkezik meg a VI. fokra. Így csatlakozik a 3. szövegsor (*die uns getroffen haben*) az eddigiekhez: a II. Kórus sötét tónusú, mély regiszterben megszólaló szubdomináns harmóniatömbjei zeneileg bővítményként hatnak (a_3). A kétfázisú elízióval belépő I. Kórus szoprándallama (17. ü.) a korábbi záró motívum (15. ü.) szaggatottabb ismétlése, egyben pedig a 16. ütem a_3 motívumának funkciósan áthelyezett imitációja. Az újabb álzárlatot követő harmadik kadencia-nekifutás új eleme a domináns nónakkord, mely után az álzárlatos fordulat VI. foka a visszatérő E-dúr hangnem IV. fokává válik.

A rövid, jelzésszerű visszatérést az először megszólaló szólista együttes magas szólamai éneklik (a₁, 20-22. ü.). Keret is, kontraszt is ez, hiszen visszatér a mű kezdőmotívuma vékonyra „hangszerelt” módon, de most basszus nélkül. Az előző záradék harmonizációja tovább egyszerűsödik, a tétel fő motívumát főként alaphármasokkal harmonizálja (I – VI – IV – V⁴³ – III⁶ – I). A finoman lebegő III⁶ különlegesen puha végkicsengést ad. Tiszta, nemes, egyszerű harmonizáció, mendelssohni hangvétel jellemzi a szakaszt.

A második szakasz (B) hangneme a-mollra vált, s a negyedes lüktetés anapestusai, azok mechanikus ismétlődései a szövegábrázolás kitűnő eszközei (*Darum fürchten wir uns nicht*, b₁ motívum).

Energisch und bewegt.

23

The image shows a musical score for three voices. The top part is for the first choir (I. Chor.) with a Bass line. The middle part is for a Tenor. The bottom part is for the second choir (II. Chor.) with a Bass line. All parts are in 4/4 time and marked with a forte 'f' dynamic. The lyrics are 'Da-rum fürch - ten wir uns nicht,'. A box with the number '23' is placed above the first measure of the Bass line in the first choir part.

1. Koessler: 46. zsoltár

A két kórus férfi és női szólamainak kánonszerű motívumismétlései gyors hangnemi átfordulással járnak együtt: az álzárlatos fordulat (24-25. ü.) után a motívum d-mollban ismétlődik. Az előző E-dúr zárlatban szereplő III⁶ most mollban válik kadenciális elemmé, bővített színezete, elugró szólammozgása miatt azonban éppen a zaklatottság kifejezőeszköze lesz. A kopogó ritmusképletek után hirtelen megáll a forgás és a *Wenn gleich die Welt unterginge* világvége-megidézése a mély szólamok súlyos, fortissimo *d* hangismétléseivel kapnak különleges nyomatékot (27. ü.). Amint a hirtelen visszaváltás is kitűnő dramaturgiai eszköz, melyet az imént kiemelt *d* hang harmonikus szerepének megváltoztatása jelez: a d-moll T_{hangja} a következő szűkített gisz⁷ kvinthangjává válik, mely az a-mollba visszatérés VII⁷ akkordja. A rövid megtorpanás után megismétlődik a b₁ motívuma, majd a 30. ütemben a súlyos, késleltető VI⁷, majd a párhuzamos oktávmenet

dúsítja a hangzást. Az F^7 - d^6 - $disz^7$ harmóniamenetben a hangnem e-mollra vált, az ismételten megszólaló b_1 motívum sodrását a mély szólamok hosszú értékei fékezik.

A következő szövegsort (*Wenn gleich das Meer wütete*) e hangokon, de vékonyabb hangszereléssel indítja (32. ü.) és vezeti tovább az új szövegszakaszra. A b_2 motívum tenger-ábrázolása nyolcad-mozgásos, lendületes basszusmotívum, melyet a felső szólamokban a b_1 átritvizált, sűrített, de dallami gesztusaiból jól felismerhető motívumanyaga ellenpontoz (33. ü.). Az I. Kórus basszusának skálamenete az f-moll hangnembe illeszkedik, s a II. Kórus basszusának c orgonapontja felett egyértelművé válik az új hangnem: a 33. ütem elején e-mollban elért c hang az f-moll dominánsává válik. A két kórus közötti tömbszerű ismétlődések után (33-35. ü.) egy nagy szekundonként emelkedő moduláció sor következik: a 35-36. ütem f-természetes moll: $V_3^4 = g: IV_3^4$ átértelmezése a folyamat elindítója, mely újabb természetes mollbeli $V^7 = IV^7$ után a-mollba vezet (37-38. ü.).

Az új szövegszakasz (*und/wenn von seinem Ungestüm die Berge einfielen*), a hegyeket összezúzó erő zenei ábrázolása két akkord, a szűkített $disz^7$ és a természetes mollbeli a^7 különböző alakjainak ingamozgásával történik (38-39.ü.). Majd a g dallamhang eltűnése után tisztul a kép: az a_4^6 -nek a $disz^7$ fordítások közötti átmenő szerepének rögzítésével, a szöveg homofón nyolcszólamú együttmondásával érkezünk a drámai módon nyitva maradó szűkített IV^7 -ekhez (43. ü.). A hatalmas generálpauza után megszólaló h hang átkötő szerepéről már a szakaszok kapcsolódásának csoportosításakor említést tettünk, a levezető elcsendesedés oktáveséssel történik.

A harmadik szakasz (C) újdonsága a 3/4-es lüktetésen belüli bensőséges hang, melynek szövegi-tartalmi- és karakter-rokonsága jól érzékelhető J. Brahms *Német requiemje* IV. tételének indításával.

46 Andante (weich und anmüthig).

p dolce

I. Solo-Quartett.

Den - noch soll die Stadt Got - tes fröh - lich blei - ben, fröh - lich blei - ben

Den - noch soll die Stadt Got - tes fröh - lich blei - ben, fröh - lich blei - ben

Den - noch soll die Stadt Got - tes fröh - lich blei - ben, fröh - lich blei - ben

Den - noch soll die Stadt Got - tes fröh - lich blei - ben, fröh - lich blei - ben

2. Koessler: 46. zsolttár

A nyolcütemes előtag (c_1) dallama, orgonapontos kezdése és domináns félzárata, majd variált ismétlése erősen emlékeztet a darab kezdetére (a_1), annak páratlan lüktetésű transzformációjaként hat.

Az előző szakasz (B) záró *Tutti* oktávhangzása után az új szakasz (C) I. Szólókvartett *p dolce* indítása a karakterváltás fontos eszköze. A vékonyabb faktúrát a szólamok ívelt ellenmozgása teszi szelíden mozgékonyvá. A kétütemes motívumok sora emelkedő fokozást eredményez, a váltódomináns jellegű IV^7 -mel elért domináns félzárlat félperiódusnyi zenei anyagot határol. A bécsi klasszikus formaképzés barokk harmonizálással társul: az orgonapontos kezdés, a hangsúlyos diatonikus $VI^7 - II$, majd ennek mellékdomináns alterációval erősített változata, s a már említett zárlati szubdomináns jelzi ezt.

Az előtag variált ismétlése tömörebben szól a belépő I. Kórusnál, a változatlan dinamikai szint ellenére. A szöveg ismételt, a harmonizáció lényegében változatlan, az alsó szólamok felütő jellegű díszítő nyolcadmozgásai viszont újak (54-61. ü.).

A várt utótag (c_2) újabb hangszínváltással tagolt, a két szólókvartett indítja (62. ü.). Az I. Alt által továbbvezetett melódia ellenpontoszó szólamokkal és szekvenciális ismétlődéssel viszi tovább a szöveget (*mit ihren Brunnlein...*).

J. BRAHMS: EIN DEUTSCHES REQUIEM op. 45.

IV.

Mäßig bewegt.
Sopran.

Alt.

Tenor.

Bass.

p Wie lieblich

Mäßig bewegt.

p dolce

6

sind deine Wohngen, Herr Ze - ba - oth, Herr

sind deine Wohngen, Herr Ze - ba - oth, Herr

sind deine Wohngen, Herr Ze - ba - oth, Herr

lich deine Wohngen, Herr Ze - ba - oth, Herr

12

Ze - ba - oth,

Ze - ba - oth,

Ze - ba - oth,

Ze - ba - oth,

3. Brahms: Ein deutsches Requiem IV. t.

A szakasz első váratlan formai és hangnemi eseménye a 66. ütemben van. A két kórus nyolcszólamú, tömörszerű *forte* belépése a korai romantikusok hangnemváltásait idézi: a -4-es tercrokon hangnemen (C-dúrban) megszólaló bővítmény nyomatékosító erejű szövegismétlés. Mindezt nagyívű szólammozgásokkal, a C: I – V⁷– I keretein belül teszi, majd közvetlen tercrokon fordulattal (C: I – mD III⁶) tér vissza az E-dúrba.

66

I. Chor.

mit ih - ren Brünn - lein,

mit ih - ren Brünn - lein,

mit ih - ren Brünn - lein,

mit ih - ren Brünn - lein,

II. Chor.

mit ih - ren Brünn - lein,

mit ih - ren Brünn - lein,

mit ih - ren Brünn - lein,

mit ih - ren Brünn - lein,

4. Koessler: 46. zsoltár

A kórusok hosszan lecsengő záróhangja felett diadalmasan visszalépő nyolcszólamú szólóegyüttes befejezi az abbamaradt szöveget: *da die heiligen Wohnungen des Höchsten sind* (68-72. ü.).¹¹⁶

¹¹⁶ E sor szövegében is tartalmazza a kulcsszavakat a már jelzett Brahms-párhuzamhoz: *deine Wohnungen* Brahmsnál ill. *heiligen Wohnungen* Koesslernél.

Az ünnepélyesen egyszerűen harmonizált négyütemes frázis nemcsak a szöveget, de a bővítménnyel megszakított utótagot is befejezi, a 62-65. és a 68-72. ütemek két frázisa alkotja az előtag (c₁) kiegyenlítő párját (c₂). A frázis ismétlése (71-75. ü.) kétfázisú elízióval beléptetve a kettős karon szólal meg. A variálás eszköze nemcsak a szélesebb ívű dallam, hanem a tovább egyszerűsített, régiesített harmonizáció is: az I⁶ helyett a plagális félléppéssel elért III. fok áll, mely a VI., majd IV. fokra továbblépve modális ízű akkordmenetet eredményez. A kadencia terckörülírással V⁷ akkordja zárja a periódus-szerkezetű első tagot.

A rövid középrész (c₃, 76-83. ü.) Trió-jellegét a vékonyabb és mélyebb hangzás, az átmenet nélküli hangnembváltás utáni A-dúr adja. A szólisták férfikarán megszólaló fejmotívum *szó-mi'* szeretetteljes kezdőugrása azonban visszaidézi a 71-72. ütem szoprándallamát, s a harmonizáció is megmarad a megelőző frázis egyszerűségében. Az álzárattal tagolt egység végén a II⁷-ről elért V. fok terckésleltető figurája szintén rímeli a 74-75. ütemére, majd I. fokon zár. Így az alapvetően kontrasztáló jellegű periódusnyi középrész apró elemeiben kötődik a főrész zárósorához, kifinomult zeneszerzői megoldásokat felmutatva. Szövegi oka van ennek, hiszen a c₃ egység *Gott ist bei ihr...* szövegtartalma egyívű folytatása a megelőző sornak.

A motivikus munka érzékenységét jelzi az a formaalkotás is, mely a szakasz harmadik egységében, a visszatérésben található. A 83. ütemben a középrészhez ismét formai elízióval kötött visszatérés (c_{1v}) szinte észrevétlenül kezdődik a szólisták női szólamaival. Az I. Szoprán dallamát a 86. ütemben az I. Tenor folytatja és zárja le tonikai egészszárattal, eddig nem hallott módon. Ez a 8 ütemes egység ugyanis a c₁ nyitott végű előtag (46-53. ü.) erős korrespondenciát mutató utótagja is lehetett volna. A visszatérés formai szakaszában alakítja először zárttá, így nyolcütemes periódussá.



5. Koessler: 46. zsoltár

A 83-84. ütemek motívuma még A-dúrban és E-dúrban is értelmezhető, a Trió hangneme csak a 85-86. ütemben váltja fel a visszatérés hangneme.

A következő ütemek a bachi korál-harmonizációkból jól ismert, jellegzetes barokk akkordmenetek felbukkanása (J. S. Bach: *Was frag ich nach der Welt*; BWV 94., er.: Adúr):



6. J. S. Bach: *Was frag ich nach der Welt*

A Koessler mű 87-90. ütemeiben a kiemelt fordulat szubdomináns-cserével ismételve így hangzik:



7. Koessler: 46. zsoltár

Az említett vékonyabb felrakás, a variált fejmotívum és a bújtatott dallamfolytatás miatt valódi visszatérés-élményt a 90-93. ütem ismét *szó-mi'* ugrással kezdődő, a c_1 frázis második felét (50-53. ü.) visszaidéző motívumpárja ad. A domináns orgonapont feletti szűkített IV^7 (93. ü.) Mendelssohn neobarokk félzáratait idézi:

F. Mendelssohn - Bartholdy: Elias No. 14. 30-33. ütem

daß dies Volk wis - se, daß du Herr Gott bist, daß du ihr Herz da-nach be - keh - rest.

8. Mendelssohn: Elias

Csak egy negyednyi egység alatt lefutó zenei pillanat ez Koesslernél, mégis elegendő ahhoz, hogy felidézze Mendelssohn zenéjét. Az *Éliás* idézett részletének egyéb jellegzetes elemeit részben már említettük, s még a zsoltár további szakaszainak elemzése során említeni fogjuk, mint Mendelssohnra jellemző sajátosságokat. Így a fenti négy ütemben a gyors, neobarokk átbillenést a párhuzamos dúrba, a szekvenciás motívumismétlést, a nónás késleltetést a súlyos szubdomináns akkordban, vagy éppen a dezalterációs menetet (vD II⁷ fordítás alaphelyzetű, diatonikus II. fokra történő vezetését) – valamennyire található példa Koessler zsoltárában is.

A C szakasz zárását átszövi a c₁ fejmotívum különböző alakjainak sűrű, imitációs feldolgozása, majd a két kórus egyesült szólamai mondják ki a *Gott hilft ihr frühe* zárómondatot. Az elhalkuló, majd kilépő tömeg után a szólókar a *szó-mi*’ ugrásos motívum és a kórus zárómotívumának váltakozó, ellenpontos összeillesztésével csendesíti el a szakaszt: *darum soll sie fröhlich bleiben*.

Ez az egyik leghosszabb szakasza a műnek, melynek klasszikus formaképzése, a visszatéréses háromtagúság speciális belső arányai és a tagok zenei tartalmának összefüggései a zeneszerző kiváló kompozíciós képességeit mutatják. Azt a tehetséget, amellyel össze tudta egyeztetni a zsoltárvers folyamatos előrehaladását a visszatéréses zenei forma alapvető visszakanyarodásával, viszonylagos zártságával.

A IV. szakasz (D) e-moll hangneme meglepő módon egy C-dúr akkorddal kezdődik, mely az épp lecsengő E-dúr akkordok után ismét a –4 tercron kapcsolat élményét adja. Hogy ez az e-moll VI. foka, az csak lassan bontakozik ki: a bővített 6-es II₃⁴ és annak V. fokra oldása, majd a motívum egyszerűbb szubdominánsal történő ismétlése után a harmadik

motívumban válik bizonyossá, hogy nem E-dúr mollbeli területén, hanem önálló és erős e-moll hangnemben vagyunk. A harmadik motívum az *Éliás* idézett részlete kapcsán említett romantikus dezalterációs fordulatot is tartalmazza: a váltódomináns II_3^4 diatonikus II_3^4 -ra lép. A harmóniamenet plagális oldással I. fokra érkezik – először a szakasz folyamán, hiszen az eddigi motívumok V. fokon nyitva maradtak. Ahogy a negyedik motívum is a két súlyos szubdomináns után:

108 1. mot. 2. mot.

e: VI II_3^4 V_1 VI IV V_1

3. mot. 4. mot.

P *mf*

I II_3^4 III I IV III V_1

9. Koessler: 46. zsoltár

A fenti nyolc ütemben (d_1) a szaggatottan sorolt motívumok monotonitása, a négyszer, három különböző színezettel exponált II_3^4 jelenléte ismét a szövegfestés eszköze: *Die Heiden müssen verzagen und die Königreiche fallen.*

Az erőteljes és ritmikus férfikari motívumok után a szöveg ismétlésének a szóló női hangokon történő megszólalása – a fentebb említett dezalterációs váltással – az elerőtlenedés és a félelem hangját mutatja. Majd a negyedik motívum végének dominánsszuhanása után indul a szakasz második egysége (d_2) a kórus-basszusok oktávmenetének sodró erejével (*Das Erdreich muss vergehen...*).

(finatisch) 116

ff

I.-II. Chor.

Das Erd- reich muss ver - ge - hen, das Erd- reich muss ver - ge - hen

10. Koessler: 46. zsoltár

A kétütemes motívumalkotás változatlan marad, melyet a kromatikus fejmotívum szekvenciás ismétlése és a daktilusok kopogása erősít. A harmadik motívum már diminuált terjedelmű, bár ismételt, a negyediktől kezdve pedig a letisztult együtemes adoniszi sor ismétlődéseinek változatos mozgásirányú, de alapvetően lefelé tartó íve másfél oktávot jár be, tölt ki.

A hangnemek változásai is a sűrítés eszközei, a 2–2 ütemes e-moll – d-moll – e-moll (116-121. ü.) hangnemi ingát követően ütemenként változóan d-moll, a-moll, h-moll érintésével érkezik vissza az e-mollhoz, majd nyomatékosítva ismét.

A d_2 egység többnyire álzárlatos fordulattal elért új, érintett hangnemeinek meghatározó színeleme a basszus váltóhangos figurációjával kialakuló szűk terces IV^7 gyakori alkalmazása.

A romantikus szubdomináns V. fokra történő oldásaiban a felső (itt kísérő) szólamokban megjelenő szűkített kvintugrások (lefelé és felfelé!) a *megdördülő hang* drámai szófestései. A szeptim helyzetű IV^7 – V kapcsolatok szólamvezetése mintaszerűen „szabályos”: a tenor szólam leugró kvintjével kerüli el a kvintpárhuzamot.

A kísérő szólamok, a két kórus szoprán, alt és tenor szólamai a vezető basszusokkal kontrasztáló zenei anyagot énekelnek: nagy ívű, ismét szext (bár most k_6) ugrásos homofón akkordtömböket. Csak a végére csendesedik el a drámai erejű rész, az eddigi nyolcszólamú hangzás megfelelő szólamai egyesülnek és négyszólamú vegyeskarként fejezik be a szakaszt.

124 *ff* *ritard.*

I. Chor.

wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.

wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.

wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.

das Erd - reich muss ver - ge - hen, das Erd - reich muss ver - ge - hen.

II. Chor.

wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.

wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.

wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.

das Erd - reich muss ver - ge - hen, das Erd - reich muss ver - ge - hen.

11. Koessler: 46. zsoltár

A szintén e-moll alaphangnemű V. (E) szakasz a páratlan szakaszok visszatérési formáját mutatja. A 6/4-es, hajlékonyan finom lüktetésű zene a szólisták karával kezdődik, tercmenetes, alsó váltóhangos figurációkkal díszítve (e_1). A *Kommet her* hívása az egymásra rétegzett szólambelépésekben bontakozik ki, melyhez csendesesen kapcsolódik a két kórus belépő domináns akkordja. A harmonizáció rendkívül egyszerű, csak a második motívum (130-132. ü.) gyors a-moll áttétele okoz pillanatnyi váltást. Az e-dallamos mollbeli harmóniamenet (135. ü.) a II. Szóló-kvartett dallami csúcspontjára vezet (*und schauet die Werke des Herrn*), melynek kinyílása rövid G-dúr ütemet hoz. A visszaváltás és a levezetés ismét fokozatos, Brahms sötét tónusú, szekvenciás moll zenéit idézi.

Az e-moll késleltetett V. fokán véget érő e_1 taghoz a felkiáltás erejével kapcsolódik a középrész (e_2 , 144.ü.): nónakkorddá válik a domináns, az oktávugrásos téma imitáló szólampárjai rétegeire bontják annak felső négyeshangzatát, a VII⁷-et:

144 *ff* der auf Er - den
solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren an - ge - rich - tet,
der auf Er - den solch Zer - stö - ren, an - ge - rich - tet

I. Chor.
Alto Tenor Bass

II. Chor.
Alto Tenor Bass

der auf Er - den

12. Koessler: 46. zsoltár

A három ütemig tartó szólamkereszteződéses, oktávugrásos feszítő szűkített szeptimhangzás a negyedikben késleltetve, álzárlatosan oldódik. Majd áthelyezi ugyanezt magasabbra és a II_3^4 akkordba illeszkedően (148-150.ü.), bővülő szólamsszámmal, hasonló erővel szólal meg. A levezetése a $\text{VII}^7 - \text{V}^7$ szinonim dominánsokkal történik.

A visszatérés (e_{1v}) – mely szövegi visszatérés is egyben – ismét elíziósan csatlakozik a középrészhez, annak záradéki tonikájával együtt indul. A harmonizáció változatlan, változik azonban a „szereposztás”: a szakasz kezdetén a szólisták által bemutatott e_1 témakezdetet most a kórus énekli, a szólisták pedig az e_2 oktávugrásos motívumát visszaidézve rémült felkiáltással harsogják a *solch Zerstören* szavakat. Így a szakasz két egymást követő, kontrasztáló motívumanyaga egy időben szólal meg, különleges zenei és tartalmi szintézist adva a szakasz végén. A szólisták nyolcszólamú kara végül keretként visszaidézi a szakaszkezdő kétütemes motívumot, de a szóisméltést megtöri egy jelentős generálpauza, mely után először érkezik relatív súlyos ütemrésze a záróhang.

A következő szakasz (VI. F) ismét a kétanyagú, a rövidebb és dinamikusabb „tételtípusba” sorolható. A hat ütemes *Maestoso* (f_1) az e T_{hang} utáni c hangról indít, majd a II. Kórus alt – basszus c -természetes moll párhuzamos skálamenetével alakul ki az új hangnem, a c -moll.

A bevezetésben a két kórus minden szót nyomatékositva, töredezetten, oktáv-utánütésekkel mondja a szöveget: *Er, der den Kriegen steuert in aller Welt* (168-174. ü.) Majd a súlyosan ereszkedő skálamenet diminuált és ritmizált változata adja az f_2 fejmotívumát.



13. Koessler: 46. zsoltár

A mozgalmasan izgatott téma az erőteljes mozdulatokat igen szemléletesen ábrázolja: *der Bogen zerbricht, der Spiesse zerschlägt.*

A kórusok közötti kánonszerű ismétlés funkciósan áthelyezett szekvenciális ismétlődéssel jár együtt: a 175-176. ütemek tonikai tartalma a 177-178.-ban dominánsba tevődik át. Ezt követően a kétütemes egységek feleződése és az újabb szekvenciális emelkedés sűrítő erejével – kissé már mechanikus módon – érkezik meg a szakasz drámai csúcspontjához. A 182-184. ütemek majdnem két oktávnyi, oktáverősített (S-T) skálamenetével szólal meg az *und Wagen mit Feuer verbrennet* szövegsor, utólag is értelmet adva a tűz-láng ábrázolás rövidebb-hosszabb skálamotívumainak.

A szakasz vége erejét megtartva homofón akkordtömbökben egyesül. Az előző lefelé zuhanás után ugyanazzal a szöveggel felfelé nyit: előbb az Esz-dúr I_4^6 – váltódomináns II_5^6 -jére, majd a c -moll bővített szextes II_3^4 – V. fokára.

Az elcsendesülés hangjának gyönyörű ábrázolása található a következő (VII., G) szakaszban. Az előző szakasz vibrálóan energikus végkicsengése a c -moll dominánsa volt, mely betölti a hosszú generál pauzát is. Az új szakasz viszont a felütő közös dominánshang után tömören felrakott C-dúr akkordokkal indít, a nyolcszólamú szólistakar magasztos nyugalommal mondja a szöveget: *Seid ruhig und erkennet, dass ich Gott bin.*

Az ismét hármassal váltó metrumban a tonikai orgonapontos basszus felett megszólaló akkordtömbök csendesen ringanak. A lefelé szekvenciázó mozgás a négy ütemes frázis (g_1) a záradékban kimozdul a szubdominánsra és a dominánson hagy nyitva (192. ü.).

A következő négy ütem (193-196. ü.) ritmikai és záradéki korrespondenciája miatt az előző frázis variánsának tekinthető (g_{1v}). A harmonizáció változása: a szélesen felrakott szűkített I^7 és annak lépcsőzetesen, késleltetésekkel történő feloldása, majd továbbvezetése a puha III^6 -en keresztül az V^7 -re, áradóan meleg *forte*-val jár együtt. A félzárlatos kadencia „rímélése” (196. ü.) a variáltan ismételt előtag képét sejteti.

A belépő kórusok szintén egy nyolcszólamú együttesként szólnak és visszhangozzák átfordítva az előző mondatot: *Seid ruhig und erkennet, dass er Gott ist*. A nagy együttes ismét elízióval kapcsolódik a folyamatba. A szólisták kadenciáját erősen átformálja az álzárlati hatású mellékdomináns I^7 , mely egy 9 ütemes (197-205. ü.) egység kezdete (g_2). Ebben az összefüggésben vizsgálva a $g_1 - g_{1v} - g_2$ 17 üteme egy, a bécsi klasszikusoknál is gyakran alkalmazott szimmetrizált *bar-elvű* periódust alkot.

Az *Abgesang* (g_2) önmagában is *bar-elvű*-nek tekinthető, melyben a *Stollen*-motívumok mellékdomináns szekvenciával kapcsolódnak össze, és a harmadik szekvencia-tag indításával éri el csúcspontját, mely az *Abgesang* *Abgesang*-jává válik (201-205. ü.). A szimmetrikusan kapcsolódó egységek apró aszimmetriáját a nagy *Abgesang* 9 ütemessége adja, melyet a két kórus fokozást és kinyílást eredményező, egy ütemmel elcsúsztatott rétegesen imitatív szerkezete eredményez.

Az egész szakaszra jellemző az akkordok kromatikus kapcsolása, melynek chopini-mendelssohni eszköze, a bővített kvintés V^7 (197. ü.), valamint a III. fokú szubmoll⁷ és ezek késleltetett feloldásai, a romantika finom és szeretetteljes harmonikus gesztusai.

A kórusok záradékába visszakapcsolódó szólista-együttesek a szöveg visszatérésével együtt járó formai visszatérést hoznak (205-213. ü.) Ismét a klasszikusokat idéző a sűrítés, a tömörítés: a szakasz nyitó, előtagjellegű négy üteméhez (g_1 , 189-192. ü.) utótagként társul az *Abgesang* (g_2 , 201-205.ü., II. Kórus) záró négy üteme. A két ismert frázis újfajta összekapcsolása együttesen alkot egy periódust.

Záradéka azonban különleges módon vezet át a következő szakaszhoz.

209

C: V³ I⁷ II V⁶ I VII⁶
a: II^b IV⁷ V⁴ 3 3 3 I²

14. Koessler: 46. zsoltár

A párhuzamos moll az első közvetítő hangnem, de az a-moll nápolyi⁶ – szűkített IV⁷ fordulata itt szűk terces IV⁷-mel van jelen. A régies terckörülíró fordulattal díszített V. fok pedig a pikardiai terces I. fokra érkezik meg.

A kadencia *e – a* zárólépése az I. Kórus basszusában kezdődő, fúgaszerkezetben komponált szakasz (VIII., H) témájának (*h*₁) nyitólépése lesz.

213 **Bewegter und mit kraftvoller, freudiger Überzeugung.**

I. Chor. *Baß.* *f*
Der Herr Ze-ba-oth ist mit uns, der Gott Ja - kobs ist un-ser Schutz,

II. Chor. *Baß.* *f*
Der Herr. Ze - ba - oth. ist mit uns, ist un-ser Schutz,

15. Koessler: 46. zsoltár

Az A-dúr akkordot kiépítő kezdőmotívum leugró k⁷ ugrása már az E-dúr tonikát sejteti, mely a domináns hangra visszaugorva 7↓ 6↑ szekvenciális ismétlődéssel folytatódik. Az E-dúr hangnemet erősíti a II. Kórus basszusában megszólaló komplementer ritmusú ellenszólam is (*h*₂). A fúgatéma második motívuma felező skálamozgással sűrít, majd a két basszus szólam egyesül. A tenor szólamok már együttesen lépnek be, így a kiépülő kórusfúga négyzólamú, de a kóruszólamok kettőzött erejével szól.

A szakasz a zsoltár refrénjének szövegét, legfőbb gondolatát dolgozza fel. A zsoltárszövegben valóban refrénként, háromszor áll ez a sor,¹¹⁷ Koessler azonban csak egyszer, ebben a fűgában dolgozza fel. A refrén két soros, melynek tagoltságát a fűgató téma két, szünettel elválasztott – bár épp a hangközök említett szekvenciális ismétlődésével egybekapcsolt – motívuma érzékenyen jelez: *Der Herr Zebaoth ist mit uns, der Gott Jakobs ist unser Schutz.*

A kórusfűgák első témabemutatásához általában ellenszólam járul Bach és a romantikus mesterek fűgaszerkesztésű műveiben, tétel-szakaszaiban is. Ez az ellenszólam azonban szabadabban kezelt a hangszeres fűgák kontraszsubjektumánál. Így van ez ebben a műben is, a II. Kórus basszusában bemutatott zenei anyag (h₂) gyakran fejmotívuma nélkül, kisebb-nagyobb transzformációkkal jelenik meg a fűgató téma elhangzása mellett. Alapvető funkcióját azonban maradéktalanul betölti: olyan kiegészítő kontraszt, mely a téma karakterét erősíti.

Az expozíció szabályszerűen felépített, a kórusfűgák gyakori emelkedő szólambelépítési rendjét mutatja.

A téma vége jól behatárolható, terjedelme a 15. kottapéldában bemutatott négy ütem. A tenorban a *Comes* (216. ü.) torlasztásos belépése – a mű folyamán formai cezúrákban oly sokszor jelenlévő elíziós összekapcsoláshoz hasonlóan – a folyamatosság megteremtésének polifón lehetőségét teremti meg. Ez kihat a fűgaszakasz egészére.

A fűgató témában rejltő, fentebb már kifejtett hangnemváltás (A-dúrból E-dúrba érkezés) a reális válaszó témabelépésekben természetesen megjelenik, így a tenor *Comese* (2. fázis, 216-219. ü.) E-dúrból H-dúrba érkezik. A téma lehajló záró motívuma azonban kitűnő lehetőséget ad a visszakanyarodáshoz: az ereszkedő skálamenetet megtörő tercugrással visszatér az E-dúrhoz. Így változatlan marad a téma terjedelme és függelék nélkül csatlakozhat hozzá az alt belépő *Dux* témája (3. fázis, 220. ü.). A torlasztásos témabelépítési rend következtében a 4. fázis kezdetén (223. ü.) az alt melodikus kadenciája már szabadon felfelé ível és beleolvad az immár négyszólamú harmóniamenetbe. A szopránban belépő negyedik szólam első motívumát a tenor párhuzamos dallammozgása erősíti (223. ü.), majd annak új karakterű ellenszólamává válik. A szoprán a *Comes* alak (4. fázis) végét a H-dúr helyett cisz-moll domináns hangjára viszi, melynek ismétlései alatt jól érzékelhető cisz-moll tonika alakul ki (226. ü.).

¹¹⁷ Az elemzés betűjelei alapján a B és a D szakasz után áll refrén.

Az itt záruló fűgaexpozicióban a h₂-vel jelölt frázis középső motívuma változatos alakokat öltve bukkan fel a különböző szólamokban.

Koessler a továbbiakban is igen tömören szerkeszti a szakaszt, a szövegi kötöttségből is adódóan közjáték nélkül. Az expozició cisz-moll zárlata után ugyanis a szoprán lecsengő záró motívumát az alt alsó szeptim-imitációja viszi tovább (226. ü.), majd ugyanez a motívum a szopránban ismételve az eddig megszokott módon válik ellenszólamává a tenorban belépő h₁ fűgatémának (228. ü.).

A cisz-mollban megszólaló transzformált téma a mű legfeszültebb szakaszát indítja el. Ennek egyik oka a moll hangnemek megjelenése és gyakori váltakozása: a röviden érintett H-dúr (229. ü.) után a szakasz végéig kizárólag moll hangnemekben járunk. A teljes téma még gisz-mollban indítva és disz-mollt érintve a basszusban szólal meg (230-233. ü.), majd a szopránban utoljára, fisz-mollban kezdve és cisz-mollba visszaérkezve, melodikusan kiszélesítve (236-240. ü.).

A feszültségteremtés másik eszköze a tématorlasztások alkalmazása. Ez először a 230. ütemben belépő basszustémánál sűríti a zenei szövetet, hiszen az eddigi négyütemnyi belépési távolság két és fél ütemre csökken. Majd tovább sűríti a 234. ütemben induló sorozattal, melyben a tenor és az alt csak a fűgatéma első motívumát szólaltatja meg, egy ütemes beléptetéssel cisz-mollban illetve gisz-mollban. Ebbe a folyamatba kapcsolódik bele a szoprán már említett utolsó teljes témaelhangzása (236-240. ü.). Nem marad abba azonban tématorlasztások sora: az alt az immár elért cisz-moll hangnemet erősíti a 237. ütemben elhangzó témamotívumával, majd végül oktáverősítéssel, orgonapedálszerűen a basszusban hangzik el a kadenciába futó, transzformált témafeje (238-240. ü.).

A téma moll transzformációiban változik a belső szeptimugrás színezete is. Amikor egyértelmű a domináns mollba fordulás, akkor az eredetileg k⁷ ugrás sz⁷-re változik: így a 231., 234. és 236. ütemben. A szakasz második felének rajzosan kromatikus szólammozgásai, intenzív polifóniája, rövid szekvenciás ismétlődései sűrű és romantikus hangzást eredményeznek.

Ezért is olyan nagyhatású a befejezés letisztulása: a több mint három oktávra kiszélesedő hangzás nagy ívű szoprándallama a kadenciális basszusmenet felett, mozgékony tenorral és támasztó alttal, a barokk félzárlatos tételvégeket idéző módon harsogja az utolsó sort:

der Gott Ja - kobs ist un - ser Schutz.

ist mit uns, ist un - ser Schutz.

ist un - ser Schutz, ist un - ser Schutz.

der Herr Ze-ba - oth ist mit uns.

cisz: V² I¹ 3 VII¹ I IV⁷ 7 II¹ IV⁶ V₃

16. Koessler: 46. zsoltár

A motettába illesztett kórusfűga-szakasz különlegessége az, hogy annak második fele hangnem-karaktert vált: E-dúrból cisz-mollba helyezi át a tonális központot. Sajátos zeneszerzői megoldás ez, mely egyéni módon erősíti, nyomatékosítja a szöveg tartalmát.

Ettől eltekintve azonban ez a kórusfűga kifejezetten szabályszerűnek mondható, az expozíció kiépítése, a második rész feldolgozási technikái, polifón szövete magasrendű zeneszerzői felkészültséget mutat.

Az utolsó, szövegi és zenei értelemben egyaránt visszatérést hozó szakasz (IX. D) csendessége, homofóniája, vékonyabb „hangszerelése” igazi kontrasztot jelent az előző után, s egyben a visszatérés nyugalalmát is megadja.

A visszatérő a₁ témát a szólolisták magas szólamainak tercettjei éneklék, szemben a darab kezdetével: ott a kórusok férfi és női szólamainak antifonális váltakozásával indult. A harmonizáció is megegyezik mindaddig, amíg az I. Kórus tenorja halkán, de határozottan be nem lép az előző szakasz (H) fűgatémájával (h₁, 245. ü.). Az eredetileg 3#-es rendszerből a 4#-esbe vezető fűgatéma itt a szubdomináns szintről indít és pontos, teljes terjedelmében történő megszólalásával érzékelik a 3#-es diatóniába.

241 Sopran. **Ruhig** (Tempo I).

I. Solo-Quartett.

Sopran. *p* Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - - ke.

Alt. *p* Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - - ke.

Tenor. *p* Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht und Stär - ke.

II. Solo-Quartett.

Sopran. (Tempo I). *mf* Gott ist uns' - re

Alt. *mf* Gott ist uns' - re

Tenor. *mf* Gott ist uns' - re

I. Chor. *p*, aber Der



II. Solo-Quartett.

Zu - versicht und Stär - - ke.

Zu - versicht und Stär - - ke.

Zu - versicht und Stär - - ke.

Alt.

I. Chor. *bestimmt.* Herr Ze-ba-oth ist mit uns, der Gott Ja - kobs - ist un - ser Schutz.

Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke, Gott

17. Koessler: 46. zsoltár

A fűgatéma beléptetése így nemcsak tematikusan, hanem harmonikus-hangnemi szempontból is különleges. A tenor szólam *d* hangja felett kialakuló, autentikus főlépéssel elért szubtonális VII. fok erősen archaizáló hatású, s a továbbvezetése A-dúr VII⁷ akkordjára egy tritonusz-fordulatot hoz. A 246. ütem kezdetén megszólaló V² és levezetése az új tonikára (A-dúr) megerősíti a hangnemet.

A szakasz következő váratlan eseménye az a_1 témafejtés I-ben történő megszólalása, mely először a tenor fűgatémájának ellenszólamaként jelentkezik és egy mívesen formált kétszólamú reneszánsz záradékot képez azzal. Ezek a zárlati figurák a későbbiekben is megjelennek a szólam párok között, melyek azonban beleolvadnak a közben tovább sűrűsödő polifón szövetbe. A szakasz legkülönlegesebb szerkesztésbeli eleme ugyanis a II. Kórus tenorjában a 247. ütemben torlasztott imitációval megjelenő a_1 motívum, majd ennek folyamatos polifonikus jelenléte a szakasz csúcspontjáig (262. ü.). Mivel azonban a **H** szakasz fűgatémája (h_1) – kezdetben teljes terjedelmében, majd csak első motívumával – meghatározó, folyamatosan visszatérő téma marad, az említett csúcspontig terjedő rész e két téma (a_1 és h_1) kontrapunktikus társításából szőtt kéttémás fűgaszakasszá válik.

I. Chor.

Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke, Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und
 uns, der Gott Ja - kobs ist un - ser Schutz. Gott ist uns' - re

II. Chor.

Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke
 Der Herr Ze - ba - oth ist mit uns, der
 Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke und
 Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke

I. Chor.

Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke
 Stär - ke, Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke, Gott ist
 Zu - versicht und Stär - ke (h!) ke Gott ist
 Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke, Gott ist uns' - re Zu - ver -

II. Chor.

Gott Ja - kobs ist un - ser Schutz,
 Stär - ke, Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke, Gott ist uns' - re
 ke, ist uns' - re Zu - ver - sichts und Stär - ke, A

2

piu f a

I. Chor.

ke, **a** Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke, **a**
 Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke, Gott ist
 uns' - re Zu - versicht, Gott ist uns' re Zu - versicht und Stär - ke,
 sicht und Stär - ke. Der Herr Ze - ba - oth ist mit uns, der Gott Ja - kobs ist

II. Chor.

Gott Ja - kobs ist, un - ser Schutz. **h** *piu f a* Gott ist uns' - re Zu - versicht und
 Gott ist uns' - re Zu - versicht. Der Herr Ze - ba oth ist mit uns, der
 Zu - ver - sicht, Der Herr Ze - ba - oth ist mit
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht und Stär - ke, Gott ist uns' - re Zu - versicht und

A

261 **ff** Allmählich breiter.

I. Chor.

ei - ne Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten,
 uns' - re Zu - ver - sicht, ei - ne Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten,
 Gott ist uns' - re Zu - versicht in grossen Nö - ten,
 un - ser Schutz, ei - ne Hil - fe in gro - s - s - sen Nö - ten,

II. Chor.

Stär - ke, ei - ne Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten,
 Gott Ja - kobs ist, un - ser Schutz, ei - ne Hil - fe in den grossen Nö - ten,
 uns Gott ist uns' - re Zu - versicht in grossen Nö - ten,
 Stär - ke, ei - ne Hil - fe in Nö - ten, in Nö - ten,

(fisz) cisz

18. Koessler: 46. zsoltár

A 262. ütemben a polifónia homofóniára tisztul és a nyolcszólamú kórus az együttmondás erejével éneklia a szöveget: *eine Hilfe in den grossen Nöten*.

Ez a rész már a nyitó szakasz megfelelő motívumának pontos visszatérése: a 13-17. ütemig terjedő, álzárlatba futó frázis ismétlése. A folytatás, az első részben a₃-nak nevezett frázis visszatérése azonban hoz még új elemet: a 267. ütem elején megszólaló *nápolyi* alaphelyzetű II. fokú akkord mély, sötét és csendes megszólalása után a II^{6b} – V. fokú nóvakkord fájdalmas hangja az emlékezés hangja lesz.

265 Sehr ruhig. *più p*
 die uns getroffen haben.
più p
 die uns getroffen haben.
più p
 die uns getroffen haben.
più p
 die uns getroffen haben.

p *pp*
 die uns getroffen haben, die uns getroffen haben.
p *pp*
 die uns getroffen haben, die uns getroffen haben.
p *pp*
 die uns getroffen haben, die uns getroffen haben.
p *pp*
 die uns getroffen haben, die uns getroffen haben.

19. Koessler: 46. zsoltár

Az első szakasz végéhez hasonlóan a szólókar keretként éneklia a kezdőmotívumot, de kadenciális fordulattal le is zárja azt. A kódává fejlődő zenei anyag a teljes együttes

fokozatos bekapcsolódásával, szekvenciális építkezéssel szélesedik a csúcspontig, a 274. ütemben megszólaló II. fokú alaphelyzetű akkordig. A kódában egy másik egyszerű hangzat is fontos szerepet kap: az utolsó domináns akkord a III⁶.

A lecsendesedés a szólisták enyhén variált búcsúmotívumával történik, s ahogy kezdődött, úgy is ér véget a mű: a férfiszólisták E-dúr akkordjával.

A kompozíció a kórusirodalom különleges alkotása, melyben a műfaji tradíciók, a megelőző korszakok komponálási mintái éppúgy felfedezhetők, mint a komponista német romantikus hangja. A csiszolt zeneszerzői technika érzékeny szövegkezeléssel társul, a mű melódiaképzése és harmonizációja sajátos szépséget hordoz.

A kórusmű megszólaltatása bizonyára jelentős élményt adott volna előadóknak és közönségnek egyaránt az elmúlt bő évszázadban. Mint ahogy jelentős feladatot is: igényes próbamunkát, előadói erőt igénylőt. Előadásának legfőbb feltétele a nagy létszámú, polifón éneklésre érett együttes és annak irányítására képes karnagy.

Nem tudunk arról, hogy a mű valaha is elhangzott volna Magyarországon. Az bizonyos, hogy Koessler nem vezényelte zeneakadémiai vagy más koncerthelyszínen, így valószínűleg nem is tanította diák-együttesének.¹¹⁸ Pedig kórusának létszáma, az egyre erősödő énekes szólista-képzés bizonyára lehetővé tette volna a mű megszólaltatását. Hogy ő maga nem vállalkozott erre, annak okát talán abban kereshetjük, hogy a nagyszabású kompozíció próbamunkája más művektől vonta volna el az iskolai feladatokat is ellátó együttes idejét, erejét.

Nem tudjuk, mi volt a valódi ok, de sajnálhatjuk, hogy így történt. Ahogy karnagy-tanári tevékenysége során oly sok régi és kortárs kórusmű bemutatásával elindította a művek magyarországi előadásainak sorát, úgy saját, kétségkívül legjelentősebb kórusművének megszólaltatása is megalapozhatta volna a mű későbbi előadásait.

¹¹⁸A Zeneakadémia évkönyveiben megbízható pontossággal követhető a koncertek műsora, ez a mű nem szerepel az előadott Koessler művek között. A Zenetudományi Intézetben jelenleg készülő 20. századi koncertadatbázisban sem szerepel elhangzása. Zeneszerzésórákon bizonyosan tanulmányozták a darabot, erre utalnak Koessler tanítványai. A Zeneakadémia könyvtárában található kottapéldány ceruzás bejegyzései pedig arról tanúskodnak, hogy karnagy *foglalkozhatott* a darabbal. Későbbi esetleges előadásának dokumentuma azonban nem ismert.

8.8.2 Hans Koessler: Trio Suite für Violine, Bratsche und Klavier

A négytételes kompozíció 1919 táján készült, s hamar kiadásra került: 1922-ben Berlinben jelent meg a Simrock kiadó gondozásában.

A mű különleges hangszer-összeállítású, a címadás, műfaji megnevezés sem szokványos. A két vonós hangszer közeli hangszíne meleg tónust biztosít, s a zongora nemcsak a kontrasztos szín, de a basszus szerepét is betölti. A darab hangzása, stílusjegyei alapján a német romantikusok, Brahms és Schumann stílusát élte tovább, évtizedekkel a mesterek halála után. S ha figyelembe vesszük, hogy ez a romantikus nyelvezet a barokk és bécsi klasszikus formaképzés némileg kitágított keretein belül szólal meg, a mű Koessler sajátos, kissé megkésett komponálásmódját mutatja.

A *Trio-suite* ajánlása Dohnányi Ernőnek szól.

Legfőbb mintául Koessler számára Brahms zongoratriói szolgálhattak: e műfajban öt Brahms kompozíciót említhetünk, változó előadó-együttessel. Klasszikus értelemben vett zongoratrió (zongora, hegedű és gordonka együttese) három született, a *H-dúr* (Op. 8, 1854 / 1889), a *C-dúr* (Op. 87, 1882) és a *c-moll* (Op. 101, 1886) *trió*. De Brahms is írt különleges összeállítású zongoratriókat: az *Esz-dúr triót* natúrürtre vagy brácsára, hegedűre és zongorára (Op. 40, 1865), az *a-moll triót* pedig klarinétra, gordonkára és zongorára (Op. 114, 1891).

A Koessler mű címében rejlő utalás különleges kettősséget takar: műfajilag a négytételes klasszikus-romantikus kamaraművek csoportjába sorolható, de a barokk szvitmuzsika Gavotte tétele helyettesíti benne a „klasszicizálódott” Menüettet.

A darab négy tétele kítűnő lehetőséget kínál az elemzőnek arra, hogy megvizsgálja a két hagyományos formatípus, a szonáta-szerkezetű bécsi klasszikus formaképzés (I. és IV. tétel), valamint a két, egymással többé-kevésbé kontrasztáló karakterű zenei anyagból felépülő barokk formaépítés (II. és III. tétel) jelenlétét a műben.

Elemzésünk így a tételek formai felépítésének és hangnemi viszonyainak feltárását tűzi ki céljául. Tudjuk, hogy a dallami, ritmikai, harmóniai, a hangszerelésre vonatkozó elemzés szinte elválaszthatatlan a szűkebb értelemben vett formai elemzéstől, de erre jelen dolgozatrészen csak utalások történhetnek. (A mű kottája megtalálható a dolgozat függelékében.)

II. tétel – ROMANZE

Kezdjük a II. tétellel, mely a négytétéles cikluson belül a lassú tétel szerepét tölti be. Az *Adagio non troppo* tempójelzésű, poétikus hangvételű *Romanze* folytatja a 18-19. századi osztrák-német románcok sorát. Műfaji-karakterbeli előzményeinek leginkább Mozart románctételei (pl.: *Esz-dúr kürtverseny* K. 447 II. t.), az *Eine kleine Nachtmusik* K.525 II. tétele, és természetesen Beethoven G-dúr (op.40) és F-dúr (op.50) hegedűs románcai, valamint Brahms *Romanze* feliratú kis darabjai (pl. *6 Klavierstücke* op. 118, no 5, F-dúr) és még inkább románc hangvételű kamaramű-tételei tekinthetők.

Az említett rokon tételek általában 4/4-es metrumúak, Koessleré pedig a maga 3/4-es lüktetésével tovább szelídít, lágyít a románc-karakteren. A tétel hangneme F-dúr, azaz a cikluson belüli lassútételek szubdomináns régiójában szól. Az a-moll hangnemet címében megjelölő kompozíció I. tétele A-dúrban végződik, így az első két tétel kapcsolatában a nagy terces tercrokön hangnemváltás élményét élhetjük meg.

A zongora négyütemes előtag-motívuma (a_1) a klasszikus 1+1+2 ütemes, a *bar-elvre* emlékeztető elrendezést mutat. Szerkezetileg ugyanígy épül fel a hegedűszólam melodikailag és ritmikailag is teljesen eltérő előtagja (a_2), mely az ismételt a_1 frázissal együtt szólal meg. Így két önálló karakterű téma képezi az ismételt előtagot, mely a tonikai orgonapont feletti kezdés után nyit a domináns félzárlatra.

Romanze

Adagio non troppo

dolce e espr.
p

Adagio non troppo

dolce più p

p

più p

mp

p

20. Koessler: Trio-suite II.t.

A nyolcüttemnyi kettőzött előtag után nyolc ütemes utótag következik (a_3). Zenei anyaga alapvetően az a_2 frázis triolás fejmotívumú anyagából építkezik, de az a_1 jellegzetes kis nyújtott ritmusú motívumai gazdagítják a kiteljesedő hangzást. Sajátos szintézist és *Abgesang*ot jelent ez a nyolc ütem, az első tag (A, 16 ütem) *bar-elvű* értelmezése szerint. (Két négyütemes *Stollen* után következik a nyolcüttemnyi *Abgesang*: a bar-elv szimmetrizált alakja.) Hasonló formai építkezést találhatunk a 46. zsoltár G szakaszában is (188-205. ü), ahogy Koessler klasszikus mintákon alapuló kisforma-építésében oly gyakran.

Az első nyolc ütem csendes állóképe után rendkívül mozgalmassá válik a második nyolc ütem zenei anyaga. A különböző ritmusmotívumok párhuzamos, egymást erősítő mozgása vagy éppen ellenpontosítása, a tizenhatodik oktávus megjelenése sűrű és egyre gazdagodó hangzást eredményez. A dinamika fokozatosan erősödik, s közben gyors és

Az ismét elhangzó **B** tag is ugyanazt a hangnemi utat járja be, mint első megszólalásakor, de egy kvinttel lejjebb: mivel az indulása a 44. ütem F-dúr hangneméből történik, így a b-moll V. fokára érkezik (56. ü.).

Az **A** tag utolsó elhangzása folytatja ezt, így B-dúrban indul. Az elsőt (1-16. ü.) ismétli azzal a rövidítéssel, hogy az a₁ és a₂ motívumokat csak együttesen hozza. Ettől eltekintve teljesen megegyezik azzal, így a szubdominánsról a tonikára emelkedik és zár a tétel F-dúrban. A kódát is a két fő motívumból formálja és nemcsak a búcsúmotívum mollszubdominánsai keltik a hallgatóban azt az érzést, hogy Brahms hangja él tovább ebben a zenében.

II. t. (Romanze)

A			B		A _v		
a ₂					a ₂		
a ₁		a ₃	b ₁	b ₂ (a _{3v})	a ₂	a ₁	a ₃
4	a ₁	8	4	8	4	4	8
1-4. ü.	5-8. ü.	9-16. ü.	17-20. ü.	21-28. ü.	29-32. ü.	33-36. ü.	37-44. ü.
F (V)	F (V)	Desz A F a C(l)	b esz	Esz g f(V)	F (V)	F (V)	B Gesz Desz F(l)

B _v		A _{vv}		
		a ₂		
b ₁	b ₂ (a _{3v})	a ₃		a ₄
4	8	a ₁	8	9
45-48. ü.	49-56. ü.	57-60. ü.	61-68. ü.	69-77. ü.
esz asz	Asz c b(v)	B (V)	Gesz D B d F(l)	F (l)

3. ábra Koessler: Trio-suite II.t.

(Megjegyzés: a dőlt betűvel jelzett hangnemek csak kitérést jelentenek.)

A nagy felületek (**A** és **B** tag) egyszerű váltakozása és belső tartalmuk modulációs-akkordikus gazdagsága, a tagok hangnemi áthelyezése és az így létrejövő plagális hangnemterv hagyománytisztelő és modern is egyben.

III. tétel – GAVOTTE

A III. tétel *Gavotte* felirata és az ennek megfelelő lüktetés, a két negyed felütés és tempó a *suite* címbeli megjelölését látszik indokolni. Amint a benne tisztán felismerhető Triós forma is, mely a barokk suite-tételek (mint tudjuk, nem csak a Menüettek) hagyományos formája.

Ez a *Gavotte* azonban megmutatja Koessler zeneműveiben ritkán megnyilvánuló humorát, a zenei groteszk találó és ötletgazdag megfogalmazására is kész zeneszerzői attitűdjét. A tétel ugyanis sokkal inkább emlékeztet a 19. század vége óta Európában is oly népszerű latin amerikai táncok mozdulatait, gesztusait tükröző zenékre, mint a *Gavotte*-ra.

Gavotte

The musical score for 'Gavotte' is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a common time signature (C). The music starts with a piano (p) dynamic. The second system continues the piece, featuring a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written for piano and includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

21. Koessler: Trio-suite III.t.

Elsősorban a kubai gyökerű *habanera* ritmus- és dallamvilágával mutat rokonságot ez a zene, valamint annak a 20. század elején már jól ismert európai műzenei feldolgozásaival (Bizet: *Carmen* – "L'amour est un oiseau rebelle"; Debussy: *Lindaraja, Estampes – Soirée dans Granade*). De kedvelt társasági tánc volt a vele rokon dél-amerikai *tangó* is, mely az 1910-es években Európa nagyvárosaiban rendkívüli népszerűségnek örvendett.

Ez a különleges, fanyar humorú táncjáték azonban maradéktalanul beleillik a Triós forma hagyományos formai és hangnemi rendjébe. A Trió rész (B, 35-62. ü.) a tétel főhangnemének, C-dúrnak –1 hangnemén, F-dúrban szól, s ez a tag önmagában is visszatéréses háromtagú formát mutat. Karakterkülönbsége is jól érzékelhető: a főrész (A) energikus *staccato*i és hirtelen megtorpanásai, majd széles ívű zárószakasza után a *pp grazioso* új szintet hoz (b₁). Az inkább népitánc-jellegű, erős korrespondenciát mutató nyolc ütemes periódus az eddigieknél is egyszerűbb zenei anyag, melyet a Trió középrészének (b₂) némileg mozgalmassabb, d-mollba kitérő, domináns félzáraton nyitva maradó mondata követ. A visszatérés (b₁) némileg áthangszerelt, de tartalmát tekintve pontos.

A főrész (A) is háromtagú, de nem visszatéréses. Az első nyolc ütem (a₁) mindkét frázisa előtagjellegű, mindkettő dominánsra vezet, de a második nyitása erőteljesebb a váltódomináns jelenléte miatt. A középső zenei anyag (a₂) kezdete erős rokonságot mutat a kezdőmotívummal (a₁), de alapvetően különbözik a folytatásuk: a hegedű és a brácsa lefelé tartó oktáv-skálamenetében izgalmas „színhátjáték” történik. Az először csak mollszubdominánsal színezett C-dúr c-mollra vált, majd Esz-dúr és g-moll/G-dúr emelkedésével érkezik vissza a C-dúrba. A sorozat emlékeztet ugyan a II. tétel tercrokonsággal kombinált modulációira, de lényegesen áttetszőbb azoknál. Viszont ez a terület az, amelyben a tétel folyamán egyedül mutatkozik némi imitációs szétcsúszás a két vonós hangszer között az egyébként többnyire párhuzamos, egymást erősítő szólamvezetésben. A harmadik tematikus anyag (a₃) melodikus tartalma a legerősebb a tételben. Az a₃ belső tagolás nélküli zenei mondat második felének ismétlése bővülést eredményez, ezzel zárja a tagot.

A főrész (A) visszatérése pontos, a tétel végén a zárómotívumból képez rövid kódát, majd a táncritmusból akkordikus záróütemeket (a₄).

A tagok között rövid, kissé sematikus motívum-ismétlődéseket tartalmazó bővítmények állnak, melyek mindkét esetben az előző rész zárlatát erősítik, nem átvezetések (x_1 és x_2).

III. t. (Gavotte)

A				B			
a1 4+4 1-8. ü. C (V)	a2 4+4 9-16. ü. C c Esz g/G C (V)	a3 8+4 17-28. ü. C (I)	x1 6 29-34. ü. C (I)	b1 4+4 35-42. ü. F I	b2 4+6 43-52. ü. d F d (V) F	b1 4+4 53-60. ü. F F (I)	

A				
x2 2 61-62. ü. F (I)	a1 F	a2 28 63-90. ü. (I)	a3 F	a4 6 91-96. ü. (I)

4. ábra Koessler: Trio-suite III.t.

A II. és III. tétel tehát a két tagból felépülő tiszta zenei formák keretein belüli életeli, romantikus zenei nyelvű kamaramuzsika.

A saroktételek hagyománytisztelő szonáta-szerkezetű tételek.

I. tétel

Az a-moll hangnemű nyitótétel a nagyszabású romantikus kamaraművek súlyos, erőteljes kezdőtételeinek mintáját követi. Különlegessége, hogy jelentékeny hosszúságú és zenei tartalmú *Adagio* bevezetéssel kezdődik, utána vált a szonáta-*Allegro*ra. Ez utóbbi felépítése a hagyományokat többnyire szabályosan követő forma.

Az *Adagio* bevezetés a sodró lendületű négy oktávós zongora-menet és a fájdalmasan lebegő vonós akkordkíséret párbeszédével indul. A nyolc ütemes nyitóegység ismétlése egy erőteljes funkció átétellel az *F* szubdomináns tartalmú oktávra nyit, mely a következő hangnem, b-moll dominánsává válik. Ez a meglepő fordulat, majd a nyitótéma b-mollban történő ismétlése a nápolyi moll hangnem jelenlétét exponálja a mű kezdetén.

SUITE

Hans Koessler

Violine

Adagio

con sord.

p (colore)

Bratsche

con sord.

pizz.

arco

p

Klavier

Adagio

ff marc.

a

mf

più p

p

mf

più p

pizz.

più p

ff

b

mf

più p

arco

p

mf

più p

F

b: IV⁷ V³

22. Koessler: Trio-suite I.t.

Küzdelmes, drámai indulás ez, s a folytatás is bőven tartogat feszültséget. A nyitóegység harmadik indulása ugyanis a b-moll V. foka után egy *gesz*-tartalmú *fisz*-szel erőteljes álzárlati hatást eredményez. Az F-dúr – *fisz*-moll váltás (16-17. ü.) közös tercű fordulattal az iménti b-moll ultratercokon hangnemében, G-dúrban folytatódik a bevezetés. Egy új, az eddigieknél lényegesen melodikusabb, záró jellegű szakasz ez (a 20. ütemtől), melyet a különféle ritmusképletek együttélése és a különböző szerepkörökben feltűnő domináns vagy ál-domináns hangzású akkordok jelenléte tesz dinamikussá.

A mellékdomináns akkordok között „megbújó” tercokon inga (G – H – G, 23-25. ü.), a moduláció két „iskolapéldája”: a bővített 6-es harmóniával elért új tonalitás (G-dúrból F-dúrba, 26-27. ü.) és a mellékdomináns akkord szűkített terces akkorddá történő enharmonikus átértelmezése mint modulációs eszköz (F-dúrból a-mollba, 30-31. ü.) a romantikus akkordkapcsolatok és hangnem-összekapcsolások gyönyörű megjelenései.

A küzdelmes visszaérkezés az a-mollba a 31. ütemben történik, majd a Koesslerre oly jellemző, a formarészek között szerves kapcsolatot teremtő szándék itt a szonáta-Allegro főtémája vonós ellenszólamának finom bevezetésében valósul meg (32-34. ütem hegedű és brácsa szólama).

A tétel főrésze szonáta-szerkezetű, az önálló karakterrel rendelkező tématerületek jól elkülöníthetőek.

17

senza Sord. *ff* *pp dolce*

senza Sord. *ff* *pp dolce*

più f *fisz* *ff* *pp*

G:V $IV_3^{b\flat}$ I_4^{\flat} V^2

21

p cresc. *p*

p

I^{\flat} III_{mb}^{\flat} VI_3^{\flat} II_6^2 V^6 I_{mb}^2

22

mf *f*

mf *f*

mf *f*

III_{mb}^{\flat} I_{mb}^{\flat} III_3^{\flat} $F; IV_3^{b\flat}$ I_4^{\flat} V^2

3

Musical score for Trio-suite I.t. by Koessler, measures 29-39. The score is in 3/4 time and features piano, violin, and cello parts. It includes dynamic markings like *piu f*, *ff*, *mf*, and *p*, and articulation like *rit.*. Chord symbols for piano are provided below the staff.

Chord symbols for piano: I^6 , III^6_{im} , V^6_{mD} , II^2_{W} , V^6 , $a: I^6_{mD}$, $a: IV^7$, V^7 .

23. Koessler: Trio-suite I.t.

A főtéma-terület a 35-74. ütemig tartó szakasz. Jellegetes eleme a kis nyújtott ritmus, mely először szünettel tagolt alakban jelentkezik, s folyamatosan töltődik ki és érik „magyaros” motívummá. Legtisztábban a három hangszer együttes játékában a 47. ütemtől hallható.

A négyütemnyi a-moll domináns akkord után a főtéma variált ismétlése erős korrespondenciát mutató utótagkezdetnek hat az 55. ütemben. A kétszer 20 ütemnyi szakasz – az áthangszereléseken túlmenően – csak kadenciájában különbözik: a második rész a C-dúr dominánsán hagy nyitva, előkészítve a hangnemet az expozíció második témájának (melléktéma, 75. ü.).

24. Koessler: Trio-suite I.t.

Az új ritmikai arculattal és széles ívű dallammal belépő vonós téma mellett azonban tovább lököt az előző téma a zongorán, immár C-dúrba transzformált alakban. A szólamcserés motívumáthelyezések utáni fejlesztések újabb tercrokon hangnenváltásokkal járnak együtt. A 111. ütemben témarangú zenei anyag szólal meg (3. téma, zárótéma), de még változékony tonálisban. A 6# / 6b előjegyzés hangnemi szintjéről érkezik az expozíciót lezáró stabil hangnemhez, az E-dúrhoz, mely a 139. ütemben kezdődő kódával nyer megerősítést.

A feldolgozási terület kezdetét az augmentált dallamtöredékek komplementer mozgása csendesíti le, majd újjáéleszti és újrailleszti az expozíció fontosabb motívumait. A hangnemileg változékony szakasz kromatikus emelkedései és mellékdomináns szekvenciái a szonáta-szerkezet középrészének romantikus elemei.

A Reprízben (212. ü.) a nyitott végű főtéma harmadik hangnemi irányba visz. Az expozícióban előbb a-moll dominánsán (54. ü.), majd C-dúr dominánsán (74. ü.) készítette elő a hangnemet a régi-új tonalitásnak, a visszatérésben csak egyszer hangzik el és az F-dúr dominánsán marad nyitva (231. ü.).

Ez a moduláció hasonló utat jelöl ki, mint amit a Romanze tétel és a Finale is bejár: a szubdomináns dúrból közelíti a záró tonikát. Az expozíció teljes melléktéma-területe visszatér F-dúrból indulva (232. ü.), a négy kvinttel magasabb tonikai dúrba, A-dúrba érkezve.

A tétel elemzése után álljon itt egy, az áttekintést segítő vázlatos összefoglalás a tétel formai és hangnemi viszonyairól, belső arányairól:

I. tétel					
Adagio bevezetés	Allegro Expozíció				Feldolgozás
34	1. téma 40	2. téma 36	3. téma 28	kóda 18	55
1-34. ü.	35-74. ü.	75-110. ü.	111-138. ü.	139-156. ü.	157 – 212. ü.
a b G F a (V)	a B a B C (V)	C a C	fisz/Fisz gisz B E	E (I)	a esz \nearrow fisz mD szekv. F a krom.

Visszatérés			
1. téma 20	2. téma 36	3. téma 28	kóda 22
212-231. ü.	232-267. ü.	268-295. ü.	296-317. ü.
a B F (V)	F d F	h/H cisz Esz A(I)	A (I)

5. ábra Koessler: Trio-suite I. t.

IV. tétel – FINALE

A IV. tétel szintén a mű globális hangnemében, a-mollban indul és A-dúrban fejeződik be. A szonáta-elv erőteljesen érvényesül a tételben, de több olyan sajátos megoldással, amely nem tekinthető szokványosnak vagy éppen hagyományosnak. Ezek közül elsősorban a főtéma kevésbé jelentős témaanyagát, a tételben betöltött kevésbé jelentős szerepét, ezzel szemben a melléktéma kiemelt fontosságát kell előljáróban kiemelniük.

A tétel bevezető ütemei az első tétel lassú bevezetésének erőteljes oktavmeneteit idézik, de szerepcserével: itt a vonósok kezdenek. A zongorán megszólaló főtéma (Ft₁) jellegzetesen 3/4-es ritmusú, frázis-terjedelmű (4 ütemes) zenei anyagával egy időben hangzik a főtéma-terület másik meghatározó motívuma a vonós szólamok oktavmozgásában.

A főtéma-terület e két zenei anyag szekvenciális fejlesztésével, A-dúr – a-moll, f-moll – F-dúr érintésével, egy F – H nónakkord kissé suta poláris váltásával éri el az E-dúrt, majd a G-dúr és a-moll szekvenciatag után e-mollban érkezünk pikardiai terces tonikai kadenciához (24. ü.).

Finale

The musical score for the Finale of Trio-suite IV.t. by Koessler is presented in two systems. The first system shows the initial measures, marked 'Vivace' and 'ff'. The second system continues the piece, featuring dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *più f*. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

25. Koessler: Trio-suite IV.t.

A 25. ütemben induló hatütemes frázis formai funkcióját többféleképpen lehet értelmezni. Előbb a főtémacsoport második tagjának tűnhet, amely C-dúrban indul ugyan, de elhangzása után azonnal megszólal a-mollban is. A C-dúrban történő bemutatás akár a párhuzamos dúrban megszólaló melléktémát is jelenthetné, de zenei anyaga kevésbé

témarangú, bár kétségkívül egyéni szint hoz a bővített hármashangzatot tartalmazó ingamozgás (F₂).

A frázis gyors hangnemi áthelyezései (az említett a-mollba valamint F-dúrba, majd Desz-dúrba, B-dúrba, változatos, romantikus eszközökkel) már az átvezető részek jellegzetes feszültségteremtő vonásait idézik, így e terület sokkal inkább a hagyományos átvezető szakasz szerepét tölti be (F_{2/átv.}).

Az átvezetés a Koesslernél már korábban is említett, olykor a hallgató/elemző számára már mechanikusan túlfuttatott szekvenciális menetek egyike. Itt a kétütemes szekvenciatagok V – I kapcsolatok sorával emelkednek c-mollból félhangonként (cisz-, d-, esz-moll érintésével) e-mollba (50. ü.), melyet egy váltóakkordos – szintén kissé sokszor ismételt, de kétségkívül hatásos – akkordfigurációval erősít meg. Ennek elemei az e-moll V. fokával, a H-dúr akkorddal váltakozó disz-moll, majd a váltóakkord szerepkörében felvillanó szűkterces IV².

Ez a rendkívül zaklatott szakasz kisimul a mind terjedelmében, mind pedig melodikus gazdagságában a főtémmával erősen kontrasztáló és annál lényegesen jelentékenyebb melléktéma megjelenésekor (Mt₁, 63. ü.). Az e-moll V. foka E-dúr I. fokára vezet, a szélesen áradó dallam a korai romantikusok, Schubert, Schumann melléktémáit idézik fel. Bár az első nyolc ütem periódus-előtagot sejtet, a folytatás folyamatos továbbszövése, elodázott záratai és gazdag modulációs tartalma erős aszimmetriát eredményez, s az „előtag” 18 ütemes lesz. Az E-dúr mint melléktéma-hangnem egyesíti a moll szonátaelvű tételek két leggyakoribb melléktéma-hangnemét, a domináns-moll funkciós szintjét és a párhuzamos dúr színezetét.

A melléktéma-csoport első egysége fisz-moll érintésével az E-dúr –3-as tercrokon hangnemében, G-dúrban lezár (88. ü.), majd hirtelen színváltással következik a melléktéma-csoport második tagja (Mt₂, 89. ü.). A négyütemes frázis először f-mollban szólal meg, majd V – I típusú modulációs láncsal esz-mollban, majd e-mollban ismétlődik, végül diadalmasan G-dúrban hangzik el. A fokozás nemcsak a folyamatos hangnemi emelkedéssel valósul meg, hanem *crescendo*val és *accelerando*val is együtt jár. Így az eredeti tempóban visszatérő melléktéma (Mt_{1v}, 105. ü.) szélesen áradó vonós oktávmozgással, ismét e téma kiemelt szerepét hangsúlyozza. Mindez C-dúrban, a klasszikus moll-szonátaforma hagyományos melléktéma-szintjén szól. A visszatérés rövidített és új elemet is hoz: az első elhangzás domináns félzárlatos előtagját itt egy grandiózus álzárattal a mollbeli VI. fok akkordjára vezeti (111. ü.) és annak hangnemében (Asz-dúrban) folytatja tovább. A rövid tercrokon kitérés után gyors enharmonikus

modulációval vált vissza C-dúrba, s itt szólal meg a témacsoport záró-búcsúzó frázis-terjedelmű témája (Mt₃/Zt, 118. ü.): igazi bécsi hangvételű, tercelő muzsika. A C-organapont feletti motívumismétlések nem erőtlenednek el, energikus *forte*val záródik az expozíció (134. ü.).

IV. t. Finale

EXPOZÍCIÓ

Főtéma - terület		Melléktéma – terület			
bev. Ft ₁	Ft ₂ / átvezetés	Mt ₁	Mt ₂	Mt _{iv}	Mt ₃ /2t
4+20	38	8+18	16	13	17
1-24. ü.	25-62. ü.	63-88. ü.	89-104. ü.	105-117. ü.	118-134. ü.
a A f F E G a e (#) C a F Desz B c 7 e (V)		E fisz G (I) f esz e G (I) C Asz C (I) C (I)			
kromatikus emelkedés					

6. ábra Koessler: Trio-suite IV. t.

A várt feldolgozási rész ismét drámai hangultváltással indul, a C–Esz₃⁴ tercrokon akkordváltás tercrokon hangnembváltást eredményez, az új hangnem az imént érintett Asz-dúr. Ennek a határozott karakterű négyütemes frázisnak a későbbiek során még szerepe lesz, nevezzük a kidolgozás bevezető frázisának (K_b).

A Koessler művek esetében gyakran – talán bántóan is gyakran – feltett kérdés, hogy zenéje *általában* és az aktuális részletekben *éppen* kinek a zenéjére emlékeztet, itt okkal feltehető és könnyen megválaszolható. Az Asz-dúrban felhangzó két ütemes motívum ugyanis nem a *hasonló*, hanem az *idézet* kategóriába tartozik, Schumann *Carnavalj*ának kezdetét idézi:

Préambule Robert Schumann, Op. 9
(Komponiert 1834 und 1835)

Quasi maestoso (♩ = 138)

26. Schumann: Carnaval

Az idézet beágyazása mesteri: a zongora és a vonós duett párbeszédében villan fel a motívum (K₁), majd így lesz ez még kétszer: a 167-174. ütemig Desz-dúrban, majd a 195-198. ütemig Gesz-dúrban.



27. Koessler: Trio-suite IV. t.

S a folytatás is a romantikus tündértánc-zenék hangja, Schumanné, Mendelssohné – hogy engedjünk kicsit az említett csábításnak, és hasonlítsuk Koessler zenéjét a német elődök zenéjéhez. A 146. ütemben kezdődő rendkívül finom hangzású, a zongora két- és háromvonalas regiszterében csilingelő új téma (K₂) egészen új karaktert jelenít meg. Koessler zenéjében ritkán található hasonló, sokkal inkább használja a súlyosabb, sötétebb zenei színeket. Ez a téma először F-dúrban jelenik meg az Asz-dúr *carnavali* idézet (K₁) után, majd B-dúrban a Desz-dúr (K₁) után (174. ü.).

KÖZÉPRÉSZ / KIDOLGOZÁS

K _b	K ₁	K ₂	K _b	K ₁	K ₂	K _b	K ₁
4	8	17	4	8	17	4	4
135-146. ü.		146-162. ü.	163-174. ü.		174-190. ü.	191-198. ü.	
Asz		F C (I)	b Desz		B F	esz Gesz	

7. ábra Koessler: Trio-suite IV. t.

A két egybefonódó új téma a tétel centrumában szinte elfelejteti az elemző-hallgatóval, hogy a szonáta-expozíció utáni feldolgozási szakasz területén járunk. Formai mintát persze bőven találunk ehhez: az új témát hozó epizód-jellegű középtagra Mozartnál (pl.: C-dúr zongoraszonáta K. 330 III. t.), a Trió-jellegű középrészre Beethovennél (pl. f-moll zongoraszonáta op. 2 no.1 IV. t.). A K_1 téma harmadik elhangzása után, sőt arra torlasztva megjelenik a Ft_1 jellegzetes kvartugrásos témafeje, (199. ü.) azaz mégiscsak elindít egy feldolgozás-jellegű szakaszt. A folytatásból azonban kiderül, hogy a feldolgozás és a visszatérés egybeolvad, a főtéma csak erősen bújtatottan, variáltan jelenik meg itt, tonikai hangnemen nem tér vissza. Ehhez társul a basszusban ismétlődő, zakatoló *carnaval*-ritmus, tovább gyengítve a visszatérés erejét. A kromatikusan emelkedő hangnemek (asz-, a-, b-, h-moll, C-dúr, d-moll a 199-208. ütemek alatt) végül az a-moll pikardiai terces I. fokú zárlatához vezetnek a 212. ütemben. Ez a zárlat a 23-24. ütem e-moll zárlatának megfelelője.

A tétel további részében az expozíció valamennyi tematikus anyaga eredeti sorrendjében visszatér, de egy kvinttel lejjebb. Ez azt jelenti, hogy az Ft_{2atv} . a szubdomináns szintről, F-dúrból indít és járja be ugyanazt a hangnemi-modulációs utat, amit az expozícióban megtett.

Repríz		REPRÍZ			
Főtéma – terület		Melléktéma – terület			
Ft_{1v}	Ft_2	Mt_1	Mt_2	Mt_{1v}	$Mt_3/2t$
14	38	8+18	16	13	18
199-212. ü.	213-250. ü.	251-276. ü.	277-292. ü.	293-305. ü.	306-323. ü.
asz a b h C d a (#)	F d B Gesz Esz f a(V)	A h C(l)	b asz a (V)	A F A (l)	A (l)
	kromatikusan emelkedés				

8. ábra Koessler: Trio-suite IV. t.

Jól bevált, régi zeneszerzői megoldása ez a tonikára történő „visszaemelkedésnek”, Koessler is gyakran él vele (például e mű Romanze tételében is).

Apró variációk és jelentős szólamcserék persze előfordulnak, így az immár A-dúrban megszólaló melléktéma (251. ü.) nem a hegedűn, hanem a brácsán szólal meg. Az szinte természetes, hogy a melléktéma nem mollba transzformáltan szólal meg, hanem megőrzi dúr karakterét és a tonikai dúr hangnemen tér vissza. S hogy ezt a darab végéig

megtarthassa, egy ponton, a melléktéma-terület második témájánál változtat, nagyon egyszerűen: az expozíció 97-104. üteme között lezajló e-moll – G-dúr váltást már nem járja be a 285-292. ütem között, hanem marad a-mollban. Így a korábbi C-dúr helyett A-dúrban szólal meg a *Tempo I* terület széles ívű melléktéma-visszatérése, majd a zárótéma is.

Különleges szintézist mutató szerkezetű tétel ez, mely a középrész – kidolgozás sajátos kettősségével és a főtéma – melléktéma viszony hagyományos hierarchiájának átrendezésével a szonáta-szerkezetek sorában egyedi darab. S mivel a tétel egy pezsgően lendületes, kontrasztokban gazdag, a hallgató számára élményt adó szépségeket felmutató kompozíció, méltó módon zárja ezt a nagyszabású művet.

Koessler zenéjét hallgatva, a ritka pódium-előadások, hangfelvételek kapcsán megjelenő kritikákat olvasva tapasztalhatjuk, hogy műveit talán túlságosan is gyakran más zeneszerzőkéhez hasonlítva vizsgálják – amint ezt a IV. tétel kapcsán már említettük. A „kire hasonlít, mire emlékeztet?” kérdésre történő folytonos válaszkérés helyett érdemes figyelemben tartani: az egységes zenei nyelvet beszélő zeneszerzők körében ezek a hasonlóságok még a karizmatikus alkotóegyéniségek között is fennállnak.

Koessler műveit nem sorolhatjuk a nagy példaképekével – közülük is kiemelten Brahmséval – egy szintre, de hogy a hasonló zenei nyelven megfogalmazott kompozíciói között egyéni költői tartalommal bíró, ihletett műveket is találunk, arra ez a kamaramű is meggyőző példa.

8.9 Koessler zeneszerzés-tanári tevékenysége

Koessler második budapesti tanévének kezdetén már látható volt, hogy az egy évvel korábbi alkalmaztatásakor szerződésébe foglaltak szerint a zeneszerzés tárgyat is tanítania kell. Robert Volkmann betegsége, majd 1883. október 29-én bekövetkezett halála miatt növendékeit Koessler vette át.

Liszt levelezéséből¹¹⁹ kiderül, hogy verebi Végh János¹²⁰ javasolta Koesslert Volkmann utódául. Liszt – aki egyébként nem volt jó véleménnyel Volkmann tanári működéséről, őt hanyagnak, kevésé alaposnak tartotta, – örömmel fogadta a javaslatot. Ez azt is jelzi, hogy Koessler már az első tanévben bizonyította komolyságát, elhivatottságát és tanításának jó híre Liszthez is eljutott. Ettől az évtől kezdve így ketten látták el a zeneszerzés főtanzak tanítását: Nikolits Sándor és Koessler, a melléktárgyasokat pedig Erkel Gyula és Ábrányi Kornél tanította.

Zeneszerzést a nagy létszámú zongora osztály hallgatóinak is kötelező volt tanulni, mégpedig úgy, hogy a zeneszerzés főtanzak I. és II. évfolyamának tananyagát kellett elvégezniük. Hogy ezt a zeneszerzés főszakosokkal egy csoportba tartozva végezték-e, vagy külön csoportot alkottak, az az adott évfolyam összetételétől és létszámától függött. Többen közülük később sem hagyták abba e stúdiumot, így jelentős lett a kétszakosok száma. Ugyanez vonatkozott az induló orgona tanzak növendékeire is – mint korábban említettük –, különösen a tanár, Hans Koessler személye miatt. Ez a tény indokolja a magas zeneszerzés-tanári óraszámot.

A zeneszerzés tantárgy és az általános elméleti tárgyak viszonyát illetően gyakran változott azok átfedése és belső tartalma, tanzakoktól és a tanárok egyéni tantervétől függően.

Amint azt korábban, a Zeneakadémia 1875. évi tantárgyi struktúrájának bemutatásakor idéztük, az *összhangattan*, *ellenponttan*, a *zeneszerzés*, a *hangszerelés*, az *egyházi zene*, a *magyar zene sajátosságai*, a *zenetörténet* és a *zeneesztétika* már a kezdeti időktől részét képezte az oktatásnak.

Amikor Koessler bekapcsolódott a zeneszerzés-tanításba, Robert Volkmann, valamint Ábrányi Kornél tanterve volt a hivatalos tanterv – ez utóbbi a zeneszerzést nem

¹¹⁹ Franz Liszt: *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886*. Ges. u. erl. Von Margit Prahács. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966. 534. és 535. levél

¹²⁰(verebi) Végh János: 1845–1918, zeneszerző. Jogi végzettséggel is rendelkezett, így előbb bíró, majd 1881–1887-ig a Zeneakadémia elnökhelyettese, Liszt egyik legfontosabb munkatársa volt.

főtárgyként tanuló csoportoknak.

Volkman tanterve a következőket tartalmazta:

- I. osztály: *az összhangzattan;*
- II. osztály: *a dallamtan, az alkalmazott összhangzattan, a műformák és az egyszerű ellenpontozat;*
- III. osztály: *a kettős ellenpontozat, az ellenpontozati műformák, a fuga;*
- IV. osztály: *a kettős fuga a nagyobb műformák, általános hangszerelés.*¹²¹

Ez a tanterv szerepel a következő években zeneszerzés főtárgyat tanító Nikolits és Koessler neve alatt is az évkönyvekben. Egyéni eltérések azonban lehettek, ugyanis Koessler – a vizsgák jegyzőkönyve szerint – már első osztályos növendékeitől is elvárt bizonyos ellenponttani feladatok megoldását is.

Ábrányi Kornél tanterve részletesebb, és valószínűleg a gyengébb előképzettségű, ill. zongorafőszakos, zömmel lánynövendékek osztályaiban volt használatos. Érdemes idézni ezt is, hiszen képet alkothatunk általa az akkori zenészképzés egyik ma is gyakran viták keresztjében álló területéről, a hangszeres növendékek elméleti képzésének feladatairól.

- I. osztály: *a hangközök elméleti és gyakorlati alkalmazása; a különböző hangzatok alakulása s ezek megfordítása; a széthangzó hangzatok egybekötési szabályai; a harmóniai egymásutánok alakításának különféle módozatai; a fél és egész zárlatok elmélete és gyakorlati alkalmazása; a hangnemi kitérések elmélete és gyakorlati alkalmazása; a négyszólamú tételek szabályai; a számjelzés elmélete és gyakorlati alkalmazása.*
- II. osztály: *a mesterséges harmoniai alakítások: a) az átfutó és váltakozó zöngék; b) az elütések, c) a synkopák, d) a késleltetések, e) az előlegzések, f) az orgona pont elméleti és gyakorlati alkalmazása; a polyphonicus tétel elmélete és gyakorlati alkalmazása; a dallamtan; a zenei gondolatok alakításának elmélete és gyakorlati alkalmazása, a ritmikai képletezések elméleti és gyakorlati alkalmazása.*
- III. osztály: *a polyphonicus kidolgozás; a figurált Choral; az ellenpontozat s a zenei műformák elmélete és gyakorlati kidolgozása; a zeneszerzés technicalai*

¹²¹ *A Zeneakadémia évkönyve 1882/83. tanév. 14. o.*

szabályai; a zenészeti szépzészet alapelvei és a classicus és romanticus zeneirály lényege és azok termékeinek szépzészeti elemzése, különös tekintettel a magyar zene sajátóságaira.

IV. osztály: *a növendékek a régibb miniszteri rendeletek és alapszabályok értelmében a zeneszerzés terén folytattak tanulmányokat.*

*Az I. és II. osztálybeli növendékek tankönyve: Elméleti és gyakorlati összhangzattan Ábrányi Kornéltól.*¹²²

Koessler az 1883/84. tanévben hat zeneszerző-növendéket (három lányt és három fiút) tanított heti négy órában. A Volkmanntól átvett növendékek osztályba sorolásával, a hallgatók felkészültségével Koessler nem volt elégedett, így a tanév végén jegyzőkönyv készült arról, hogy Koessler mely osztályokba sorolta át az érintett növendékeket.

Koessler első zeneszerzés-tanári tanévének végén, 1884 tavaszán a főtanszakos vizsga a következő feladatokból állt:

Írásbeli házidolgozat (ellenpont) és szóbeli vizsga, melyen a szóban adott feladatokat a táblánál kellett megoldaniuk.

I. osztály: *egyszerű ellenpontgyakorlatok és négyszólamú hanggyakorlatok; (akkordfűzési gyakorlatok, klasszikus összhangzattan lehetett!)*

III. osztály: *kánon- és fúgaszerkesztés.*¹²³

A feladatokat a növendékek sikeresen megoldották.

A következő tanévben ismét tanszakbővítésre került sor. Ekkor indult Huber Károly vezetésével a hegedű szak, mely hamarosan a magyar zeneakadémiai oktatás egyik legeredményesebb képzésévé vált. Azt a törést, amit Huber Károly 1885 decemberében bekövetkezett halála okozott, Liszt közbenjárására fia, Hubay (Huber) Jenő¹²⁴ segített áthidalni.

¹²² *A Zeneakadémia évkönyve 1882/3. tanév.* 15. o.

¹²³ A minisztériumnak küldött beszámoló alapján.

¹²⁴ Hubay Jenő: 1858–1937, hegedűművész, tanár, zeneszerző. Első tanára apja volt, majd Berlinben Joachim József növendéke lett. 1876–78-ig Budapesten Volkmann-nál zeneszerzést tanult, több alkalommal játszott együtt Liszt Ferencsel. Szólistaként koncertezett Európa jelentős nagyvárosaiban, 1882–86 között a brüsszeli Királyi Konzervatórium tanára volt. 1886-ban hazaköltözött, apja utódként vezette a Zeneakadémia hegedű tanszakát. 1890-től kamarazenét is tanított, David Popperrel vonósnégyest alapított, közben folytatta szólista-turnéit Európa-szerte. Tanítványai közül többen világhírű hegedűművészek lettek. Folyamatosan komponált, operái Európa és Amerika operaházaiban is sikert arattak. 1919–1934 között a Zeneakadémia igazgatója volt,

1886 tavaszán Liszt Ferenc utolsó európai útjának fontos állomása volt Brüsszel: azért utazott oda, hogy Hubayt hazahívja. A fiatal hegedűművész az ottani Királyi Konzervatórium tanári állásáról, és vele együtt a könnyebb koncertezési lehetőségekről mondott le azért, hogy itthon európai szinten folytatódhasson az apja által elindított hegedűs képzés.

Hubay egyik feltétele hazatérése előtt az volt, hogy a vonósképzés kiterjedjen a csellistaképzésre is, s a tanári feladatok ellátására a cseh David Popper¹²⁵ kérjék fel. A fiatal magyar Zeneakadémia jövőjét, európai rangját alapozta meg e két kiváló vonós alkalmazása, akik egyéni áldozatvállalásukkal felcserélték a szabad, koncertező európai művész státuszát a budapesti tanári kötöttségek mellett működő előadó- és alkotóművész státuszával. Az intézmény többi tanára, így Koessler is örömmel fogadta a két új kollégát, amint azt Koessler zeneszerzői tevékenységénél említettük, a tőlük kapott inspiráció születendő kompozícióira is hatással volt.

A hegedű tanszak indulásának évében (1884/85. tanév) Koesslernek öt zeneszerző növendéke volt. A tananyag és a vizsgaanyag megegyezett az előző tanév anyagával, a IV. év anyaga a fúga és az alaktan (formatan) elmélete és gyakorlata volt.

Az év végi vizsgahangversenyeken korábban csak Nikolits növendékeinek kórusművei hangzottak el, ebben az évben azonban első saját növendékei is lehetőséget kaptak a kórusal történő bemutatkozásra. Így Lányi Ernő *Három magyar dal*, valamint Waldbauer József *Adoramus te* című műve szólalt meg a vegyeskar előadásában. A tanév végi zenekari hangversenyen Erkel Gyula vezényelte Waldbauer *Nyitányát*.

Az 1885/86. tanévben 13 zeneszerzés főszakos növendéke volt, akiket hat órában tanított. A tananyag beosztása hasonló volt a korábbihoz: az I. osztályban *összhangzattan*, a II. osztályban *ellenpontozat*, a III. osztályban *négyszólamú gyakorlatok, kettős ellenpontozat, utánszat [imitáció], fuga és kánon*, a IV. osztályban pedig *fuga, alaktan [formatan], hangszerelés szerepelt*.¹²⁶

közben turnézott Prágában, Finnországban, Franciaországban. Szimfóniái, hegedű- és brácsaversenyei, hegedűdarabjai és dalai sajátos magyar színt hordoznak.

¹²⁵ David Popper: 1843–1913, gordonkaművész, tanár, zeneszerző. Prágai tanulmányai után koncertezett Európa-szerte, több alkalommal Magyarországon is. A bécsi udvari opera vezetőcsellistája volt, majd 1886-tól haláláig a gordonka- és a vonósnégyes-játék tanára a budapesti Zeneakadémián. Szólistaként, a Hubay-Popper vonósnégyes alapítójaként, később a Zeneakadémia zenekarának karmestereként a magyar zeneélet meghatározó egyénisége volt. Gordonkaversenyei, zongorakíséretes gordonkadarabjai, átírtai, valamint pedagógiai művei máig a koncertélet és a csellótanítás alpművei.

¹²⁶ *A Zeneakadémia évkönyve 1885/86. tanév.* 27. o.

A következő (1886/87.) tanévben Koesslernek négy főtárgyas zeneszerző növendéke volt, valamennyien első évfolyamosok. Mellettük 14 zongora, három hegedű és egy cselló főszakos tanult nála (kötelező) zeneszerzést.

A zeneszerzés főszakos növendékek kötelező *melléktárgyként* ekkor a következőket tanulták:

- I. évf.: *zongora, magyar prozódia és karének*
- II. évf.: *zongora és karének*
- III. évf.: *zenetörténet és karének*
- IV. évf.: *zenetörténet és karének*

Az 1887/88. tanévben három zeneszerzés főtárgyas növendéket tanított, a többi zeneszerzés melléktárgyas hallgatóval együttesen kilenc órában.

Az 1888/89. tanévben a növendékek beosztását átszervezték. Az időközben gyarapodó létszámú hegedű és gordonka főszakosok és a zongorista lányok ezentúl a zeneszerzést (immár létszámtól függetlenül) nem a főszakosokkal együtt tanulták, hanem őket Beliczay Gyulához¹²⁷ osztották be. Az orgonisták és a zongorista fiúk továbbra is Koesslernél, a zeneszerzés főszakosokkal együtt tanulták a tárgyat.

Ebben a tanévben Koesslernek így csak 18 órája volt, zeneszerzés főtárgyat nyolc, orgonát négy és karéneket hat órában tanított. Az említett új rendelkezések ellenére három vonós hozzá kérte magát külön engedéllyel zeneszerzésből, így a nyolc zeneszerző növendék mellett összesen hét hangszeres hallgatója is volt a hivatalosan is hozzájáró zongoristákkal és orgonistákkal együtt.

1889 őszén Mihalovich Ödön igazgató elrendelte a tantervek felülvizsgálatát és szükség szerinti átdolgozását. A képzés tartalmát érintő megújítást az alapítás óta eltelt másfél évtized tapasztalatainak szükséges feldolgozásával indokolta, a feladat elvégzésére az intézmény vezetőtanáraiból egy bizottságot alakított. Erre a munkára egy hónapos határidőt kaptak.

¹²⁷ Beliczay Gyula: 1835–1893, zeneszerző, zongoraművész, zenei író. Pozsonyban és Bécsben tanult, bécsi hangverseny-tudósításai a Zenészet Lapokban jelentek meg. 1871-ben költözött Pestre, ahol vasúti főmérőként dolgozott, majd 1888–92 között a Zeneakadémia tanára volt. Korának egyik ismert és népszerű zeneszerzője volt, műveit külföldön is játszották és kiadták.

A felkért tanárok a következők voltak:

Herzfeld Viktor – 1888–1918 között tanított a Zeneakadémián, ekkor a zeneelmélet, zeneesztétika, zenetörténet tanára

Hans Koessler – a zeneszerzés, orgona, karének tanára

Chován Kálmán – 1889–1916, zongoratanár

Erkel Gyula – 1878–1908, a zongora, zeneszerzés, zeneelmélet tanára

Fáyl Frigyes – 1885–1906, a zongora melléktárgy tanára

Thomán István – 1889–1907, zongoratanár

David Popper – 1886–1913, a gordonka, kamarazene tanára

Az évszámokból az is jól látható, hogy az 1880-as évek második felében a fiatal intézmény tanári kara egy újabb frissítésen esett át, s az igazgató ezt az erőt kívánta a tantervmegújításban felhasználni.

A Koessler vezetése alatt elkészített zeneszerzés tananyag – mely még az 1903/04. tanévben is érvényes volt – a következő lett:¹²⁸

I. osztály: *Az egész összhangzattan, a figuratio, chorálok harmonizálása.*

II. osztály: *Az egyszerű ellenpont, a kettős ellenpont az oktávában, deczimában és duodeczimában.*

III. osztály: *A kánon és a fuga elmélete és gyakorlása. A dalforma.*

IV. osztály: *A többszólamú tétel. A kettős kar. Az egész alaktan. Klasszikus és modern remekművek elemzése. A dirigálás elmélete és gyakorlása.*

Ez a tantárgyleírás a korábbiaknál részletesebb, vélhetően Koessler tanításának valós tartalmát foglalja össze. Újdonság az első tanév anyagában a figuráció kiemelése. A korálharmonizálás eddig is tananyag lehetett, ahogy azt Ábrányi idézett tantervében is megtaláljuk. A tananyag bizonyos mértékű sűrítését jelzi, hogy az ellenpont-tanulmányok teljes egésze a II. osztályra tevődött át. Ennek részletesebb bontása a kor gyakorlata szerint történt, mely legtisztább formában majd a későbbi tanítvány, Siklós Albert 1913-ban megjelenő *Ellenponttan* című tankönyvében nyer megfogalmazást. Így az imitációs

¹²⁸ *A Zeneakadémia évkönyve 1903/04. tanév.* 28. o.

ellenpont tanulmányozása, a kánon- és fúgaszerkesztés elmélete és gyakorlása a harmadik év tananyagának gerincét képezhette.

A negyedik osztály anyagának részletesebb bontása, a kettős karra való komponálás kiemelése Koessler egyéni zeneszerzői érdeklődését és erényeit is tükrözi, mely Kodály számára is mintául szolgált korai kétkórusos művei komponálásakor. A műelemzés pedig – amint az Bartók későbbi utalásaiból is kiderül – minden bizonnyal bőségesen szerepelt a tananyagban korábban is. Ennek rögzítése történt meg az új tantervben.

A dirigálás mint a zeneszerző-karmester lehetséges aktív, előadói tevékenységének tanítása szintén korszerű és szükséges volt, a 19. század végi hangversenyélet nemcsak zeneelméleti, kottaértelmezési, hanem vezényléstechnikai szempontból is felkészült muzsikuskokat igényelt. A karmesterképzés önállóan csak 1946-ban indult el Ferencsik János, majd Somogyi László vezetésével. Addig a magyar karmesterek hangszeres tanulmányok után magukat képezték karmesterré, vagy külföldön tanultak.

Ide csatlakozik az a történet, melyet Molnár Antal ír le Kodályról.¹²⁹ Molnár 15 éves korában Kodály magánöbendője volt, és 1905-ben részt vett azon a vezénylési vizsgán, amely kötelező feladat volt a zeneszerzés szakos növendékek számára. Kodály a műsorfűzet szerint egy Bach kantátát¹³⁰ vezényelt és nem a megszokott dirigens-módon vezette az előadást. A hangszercsoportok között járkálva intett be a muzsikuskoknak, csak a megszólaló zenére koncentrálna, a közönséget és főként a színpadi viselkedés szabályait figyelmen kívül hagyva. A történet a fiatal Kodály habitusára jellemző, de igazolja azt is, hogy a Koesslerék által bevezetett dirigálási gyakorlat rögzült a zeneakadémiai képzésben.

A Koessler első zeneszerzés-tanári éve alatt kialakult növendéklétszám és szakos összetétel néhány évig állandósult, csak a belső arányai változtak. Mindig nagy létszámú osztályokat tanított. Heti óraszám azonban létszámtól függetlenül heti nyolc óra volt – így okkal feltételezhető, hogy sokkal inkább a csoportos tanítás eszközeivel tudott élni, különösen a nem főszakos növendékeknél. Csak a magasabb évfolyamos zeneszerző növendékek esetében nyílt mód a több időt igénylő egyéni munkára.

Az 1896/97. tanévben az évkönyv 23 zeneszerzés főszakos növendéket regisztrál – legalábbis a tanév indulásakor. Valószínű, hogy a vizsgát nem tett illetve évközben kimaradt növendékek regisztrációja nem volt mindig pontos.

¹²⁹ *Így láttuk Kodályt.* Harmincöt emlékezés. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1979. 9–17. ide: 12.o.

¹³⁰ BWV 53 (?) A. Dürr szerint szerzője valószínűleg Georg Melchior Hoffmann

Az 1897/98. tanévtől kezdődően ugrásszerű változás következett be a főszakosok létszámában. Ebben a tanévben 30 főtárgyas növendéke volt, mellette 11 a zeneszerzést melléktárgyként tanulók száma.

A következő tíz évben – Koessler első tanári ciklusának végéig – a zeneszerzés főtárgyas és a tárgyat melléktárgyként tanuló növendékek száma együttesen jelenik meg az évkönyvekben. Ez a létszám 23 és 38 fő között mozgott, az utolsó, 1907/08. tanévben kiugróan magas, 42 fő volt e tárgyból hallgatóinak száma. Őket is változatlanul heti nyolc órában tanította.

Az évkönyvek krónikájából kiemelésre méltóak azok a növendékhangversenyek, jelentősebb zeneakadémiai események, melyek Koessler zeneszerző-tanári tevékenységének eredményeit mutatják.

1891. március 20-án nagyszabású zenekari koncertre került sor a Vigadó nagytermében, melyen Erkel Sándor az Operaház és a Zeneakadémia közös zenekarát vezényelte. A koncerten Koessler zeneszerző növendékeinek művei is megszólaltak: Singer Nándor *d-moll nyitánya* és *Ünnepi indulója*, Kun László *Scherzoja* és *Magyar rapszódiaja*, valamint Pogátsnik Guido *Asz-dúr szimfóniája*. Hangszerelés tanáruk Szabó Xavér Ferenc volt. Az esemény oly nagy sikert aratott, hogy Csáky miniszter levélben nyilvánította ki elismerését Mihalovichnak és a két tanárnak.

Az évkönyv lelkes beszámolót ad az 1897. június 3-án, szintén a Vigadó nagytermében megrendezett akadémiai zenekari estről, melyen a zeneszerzés szak növendékeinek műveit mutatták be. Elhangzott König (Király) Péter *Ünnepi nyitánya*, Schmitt Gusztáv *Hegedűversenyének* I. tételle, Lichtenberger Emil *Scherzoja*, Dienzl Oszkár *Magyar Suite*-je, valamint Dohnányi Ernő *F-dúr szimfóniája* és *Zrínyi nyitánya*. Az esten jelen volt Wlassics Gyula vallás- és közoktatási miniszter, valamint a kormány több tagja is, ugyanis ekkor adták át Dohnányinak a Millenniumi Király-díjat. Ahogy a krónikás írja:

[Wlassics Gyula] e hangverseny alkalmából elismerését fejezte ki az elért szép eredményért Mihalovich Ödön igazgatónak, Koessler Jánosnak, a zeneszerzés tanárának, Szabó X. Ferencznek, a hangszerelés tanárának, Erkel Gyula tanárnak, a zenekari művek betanításáért és vezényléseért. [...] A zeneszerzés tanszak növendékeit is elismerés illeti ama buzgaloméért, amelyet a zeneszerzés terén kifejtettek; mutatja ezt ama körülmény is, hogy műveikből még egy második

hangverseny műsorára is jutott bőséges anyag. E tanévben a növendékek hat zeneszerzője versenyzett műveivel a nyilvánosság előtt.¹³¹

Az említett második hangverseny pedig június 20-án volt, melyen a növendékek kamaraművei szerepeltek: König (Király) Péter *Vonóshatosának* I. és II. tétéle, Dohnányi *Vonóshatosának* I. tétéle, P. Nagy Zoltán:¹³² *Szonáta zongorára*, I. tétel; Schmitt Gusztáv: *Esz-dúr vonósnégyes*; Dohnányi: *Két scherzo*; König: *Suite vonószeneikarra*.

Ekkor Dohnányi Ernő már utolsó éves, hiszen 1894. szeptember 13. óta a pesti Akadémia növendéke, és azonnal a II. osztályba nyert felvételt zongora és zeneszerzés szakra. (Dohnányival a dolgozatban külön fejezetben foglalkozunk.)

Koessler teremtett utat Dohnányi számára Brahms felé is, ajánlásának következtében Brahms műsorra tűzte a pályakezdő komponista *c-moll zongora-quintettjét* (op. 1, 1895) a bécsi Tonkünstlerverein hangversenyén.

Koessler Brahmshez fűződő mély szakmai és személyes kötődéséről már korábban szóltunk. Kórusvezetői munkájának egyik kiemelkedő teljesítménye volt a *Nänie* megszólaltatása zeneakadémiai együttesével, Brahms halála után három héttel.

Brahms zenei-szellemi hagyatékának ápolása, zenei nyelvezetének és komponálásmódjának átörökítése nem mint feladat, hanem mint magától értetődő tevékenység volt jelen Koessler zeneszerzői és tanári életében. Tanítványai Koesslerre vonatkozó feljegyzései, írásai ugyan nem utalnak arra, hogy óráin Brahms műveket elemeztek volna, hogy Koessler direkt módon Brahms stílusát tanította volna. Tanításában csak átszűrten, közvetve volt jelen Brahms zenéje, mégis mindenki számára nyilvánvaló volt: mesterük zeneszerzőként és tanárként is zenei példaképe, Brahms követője. Tette ezt igaz lélekkel: amint korábban már idéztük, önmagát kicsit „megkésett” 19. századi zeneszerzőnek tartotta, s hitte, hogy zeneszerző növendékeinek Brahms nemcsak német, de európai, tiszta, hagyománytisztelő komponálásmódját, zenei nyelvezetét ismerniük kell, mely saját stílusuk, hangjuk kiérlelésében nem gátat, hanem inkább szakmai segítséget jelent majd.

Koessler zeneszerzés-tanári tevékenységének fő eleme a régi korok zeneszerzői technikáinak elsajátíttatása volt.

¹³¹ *A Zeneakadémia évkönyve 1896/97. tanév.*

¹³² Psenyeczky Nagy Zoltán: 1873–1932, zongoraművész, zeneszerző, Thomán István és Koessler növendéke. Tanítóképezdei tanár, később a debreceni Városi Zeneiskola igazgatóhelyettese, majd 1923-tól 1932-ig igazgatója volt. Főként zongoraműveket, kórusokat és dalokat komponált, zeneelméleti munkái a debreceni zeneoktatás fontos segédkönyvei voltak.

Hogy Koessler tanítása nem volt igazán „naprakész”, nem tartalmazta a legújabb európai irányzatokat, az erre a meggyőződésére vezethető vissza. De – legalábbis első tanári ciklusának végéig – ez nem is volt elvárható tőle, hiszen a legjelentősebb fiatal kortársak, Richard Strauss, Gustav Mahler vagy éppen Claude Debussy zenéje még sokkal inkább az avantgard körébe tartozott.

Visszatérve Koessler budapesti zeneszerző-tanári tevékenységének krónikájához, a következő, 1897/98. tanévben 30 főtanzaszkos zeneszerzés növendéke volt, melléktanzaszkos pedig 11.

1898. június 26-án a tanév ötödik vizsgálhangversenye Koessler zeneszerzés szakos növendékeinek koncertje volt. Ekkor szerepelt először jelentős hangverseny műsorán Schönwald Albert műve, aki 1896-99 között volt Koessler növendéke és később *Siklós Albert*¹³³ néven vált ismertté. Siklós *Suite antique vonószekarra* című műve hangzott el ekkor, mellette bemutatták Lichtenberger Emil, Csiky J.(Jenő? János?), Szegő Sándor és Dienzl Oszkár kamaraműveit ill. kóruskompozícióit is.

Ilyen gazdag felhozatal még eddig nem volt: mind a műfaji gazdagság, mind pedig a zeneszerző növendékek száma azt mutatja, hogy Koessler neve és tanításának híre vonzó a fiatalok körében. 16 év kitartó és következetes tanári munkájával mindhárom tanszakon tartósan képes volt fenntartani a képzés színvonalát.

Nemcsak Koessler növendékeinek száma gyarapodott, hanem a Zeneakadémia hallgatóinak száma is ugrásszerűen megnőtt a század utolsó évtizedében. Az 1900/1901. tanév évkönyve összegzi a létszámokat: az első évben, 1875-ben 38 növendék volt, 1880-ban lépte át először a növendéklétszám a 100-at, 1891-ben 252, 1895-ben pedig már 373. A századfordulón 16 tanszak működött: valamennyi zenekari hangszert oktatták már ekkor, s megvalósult Liszt egykori álma, a cimbalomosztály megnyitása is.

Bizonyos, hogy a jelentkezők számának növekedése lehetővé tette az igényesebb válogatást is, így a felvételi vizsgákon magasabb szintű teljesítménnyel lehetett csak megfelelni. Közben pedig azok a jól képzett muzsikuskok, akik már az első évtizedekben a Zeneakadémián végeztek, saját növendékeiket küldték felvételizni egykori intézményükbe.

¹³³Siklós Albert: 1878–1942, zeneszerző, gordonkaművész, jogi tanulmányokat is folytatott. Zenekari csellista, majd 1905-től a Fodor Zeneiskolában tanított. 1909-től haláláig a zeneakadémia tanára, hangszerelést, partitúraolvasást, zeneszerzést, zeneelméletet és egyéb elméleti tárgyakat tanított, 1918-tól a zeneszerzés tanszék vezetője volt. Teljes tankönyvsorozatot írt *Zeneköltészettan* címmel: I. *Összhangzattan*, 1907; (Koesslernek ajánlva) II. *Ellenponttan*, 1913; III. *Formatan*, 1912; IV-V: *Hangszerelésttan*, 1909–10. Jelentős munkája még *A vezérkönyvolvasás útmutatója*, 1911. Az ő tanszékvezetése idején hívták vissza tanítani Koesslert 1920-ban.

Az 1898/99. tanévben zeneszerzés főszakon 25 növendék, melléktanszakon öt tanult Koesslernél. A következő tanévekben (1899 – 1903 között) az évkönyvek nem tüntetik fel külön a főszakos és a kötelező zeneszerzést tanulók számát, a növendéklétszám együttesen 23 és 29 között volt, változatlanul heti nyolc órában foglalkozott velük.

1899. június 18-án Koessler zeneszerző növendékeinek koncertjén Siklós Albert, Ábrányi Emil, Haasz Rikárd, Várkonyi Béla, Gyémánt Miklós kamara- ill. zenekari művei hangzottak el, közülük legjelentősebb Siklós *XCIII. zsoltára* énekkarra, énekes szólistákra, orgonára és zenekarra.

Az 1899/1900. tanév 23 regisztrált növendéke között volt Bartók Béla. (Koesslerrel való kapcsolatáról dolgozatunkban külön fejezet szól.)

A zeneszerzés főszakosok főtárgyi tananyagának belső összetétele változatlan maradt az 1890-es tantervi reform óta, de melléktárgyaik az 1900/01. tanévre már a következőképpen módosultak:

I. osztály: zongora, karének, poetika

II. osztály: zongora, karének, *zenetörténet*

III. osztály: *zongora*, karének, *zenetörténet*, *hangszerelés és partitúraolvasás, a magyar zene elmélete*

IV. osztály: karének, *zene-aesztetika*, *hangszerelés és partitúraolvasás, liturgia*¹³⁴

Ebben a tanévben lépett be a tanítványok sorába Kodály Zoltán. (Dolgozatunkban önálló fejezetben foglalkozunk munkásságával és Koesslerrel való kapcsolatával.)

1901. november 29-én az Operaházban a zeneszerzés szak elmúlt 2 évben végzett növendékeinek műveiből rendeztek hangversenyt, Kerner István vezényletével. Várkonyi Béla, Haasz Rikárd, Ábrányi Emil és Siklós Albert szimfonikus zenekarra írt tételei és zongoraversenyei hangzottak el a koncerten.

Az 1902/03. tanévben zeneszerző növendékeinek hangversenyeiről nincs hír az évkönyvben. Később Kodály is megjegyzi, hogy nem volt minden évben koncertlehetőségük, zenekari műveket csak ritkán tudtak pódiumra állítani. Pedig időközben tovább gazdagodott a tanszak egy újabb kiváló növendékkel: Weiner Leó már másodéves ebben a tanévben.

¹³⁴ A dőlt betűvel kiemelt tárgyak az 1886/87. tanévhez viszonyítva bővülést, vagy – például a zenetörténet esetében – időbeni előrehozatalt mutatnak.

Közben Bartók folyamatosan tájékoztatja Édesanyját Koesslerrel való óráiról, tapasztalatairól. Ekkor történt gyors levélváltásuk is, mely Kern Aurél korábban idézett cikkéhez, a *Zenei viszonyaink németége* (1902. november 9.) című íráshoz kapcsolódik, s melyben Bartók kiáll a németül tanító professzorok mellett.

Az 1903/1904. tanévben 37 zeneszerző növendékről ír az évkönyv. 1904. február 29-én a zeneszerzés szakon a megelőző tanévben végzett zeneszerzők műveiből jóteknysági hangversenyt rendeztek az Operaházban. A zenekari esten, melyen az Opera zenekarát Kerner István vezényelte, elhangzott Bartók *Scherzoja* is, mely a vázlatként megmaradt Esz-dúr szimfónia (DD 68, 1902) 1903-ban meghangszerelt tétele. Bartók ennek tervéről így ír Édesanyjának:

[...] tegnap bucsúztam Koessleről, a ki ugy kívánja hogy azt a scherzot, melyet a filharmónikusokhoz akartam benyujtani, egy jövő évi, az Operaházban tartandó zeneakadémiai növendék hangversenyen adják elő. Hát igaza is van, ezzel csakugyan tartozom a zeneakadémiának.¹³⁵

A februári műsorban Bartók műve mellett elhangzott még Toldy László: *Szerenád*, Redl Pál: *Szimfónia* - I. tétel, Radó Elek (másol: Etel!): *Capriccio*, Kálmán Imre:¹³⁶ *Saturnalia* és Lavotta Rezső: *Suite* című műve.

E tanév végén Koessler beadta nyugdíjaztatási kérelmét. A beadvány nem maradt fenn, csak Mihalovich ennek kapcsán a miniszternek írt levelét ismerjük, 1904. május 7-i keltezéssel.¹³⁷ Ebből a levélből kiderül Koessler kérelmének oka, egyben Mihalovich határozott szándéka is, hogy a miniszterrel közösen maradásra bírják Koesslert.

A levél utal arra, hogy Koessler alkalmazásának kezdetén, különösen pedig Volkmann halála után nem volt zeneszerzés-tanításra alkalmas tanár Magyarországon. Koesslernek az a meggyőződése, miszerint a növendékeknek mindenekelőtt meg kell ismerniük a régebbi korok zeneszerzés-technikáit és a közelmúlt – nála nyilván a német romantika – komponálásmódját, Mihalovich szerint is helyes és eredményes útja a képzésnek. Erre alapozva a tehetséges növendék megtalálhatja mind egyéni, mind pedig nemzeti hangját:

¹³⁵ BBL 42. levél, özv. Bartók Bélánénak Pozsonyba, 1903. június 18. 53. o.

¹³⁶ Kálmán Imréről a következőkben még szólunk.

¹³⁷ Gádor i.m. 108–109. o.

[...] a valódi, az istenadta tehetség aztán, a midőn önállóságra jut, úgyis csak a nemzet bélyegét fogja művein feltüntetni. [...] Valamint nemzeti műköltészetünk az antik és modern művelt népek irodalmának és műremekeinek tanulmányán át jutott el az önállósághoz, úgy műzenénket is a világirodalom nagy mestereinek átértése és példája vezet az óhajtott nemzeti ideál felé. S a midőn tehetséges ifjú zeneszerzőinknek, Dohnányinak, König Péternek, Siklósnak, Ábrányi Emilnek vagy Bartóknak fejlődését figyeljük meg, örömmel látjuk a törekvést a kitűzött cél felé, de egyúttal lehetetlen el nem ismernünk mindebben Koessler alapvető munkásságát, a kit az új nemzedék tanítója gyanánt tisztel és ismer el.

Mihalovich kifejti, hogy Koessler nyugdíjazási kérelmét véleménye szerint az ellene irányuló sajtótámadások miatt adta be. Ezek, miszerint „a rákfene fészke pedig a Zeneakadémia rút németsege” személyesen és méltatlanul érintették Koesslert.

Az ellene intézett támadások alaptalanságát jellemzi az a körülmény is, hogy Koessler idegen nyelvűsége mellett is melegen együtt érzett növendékeivel, nemzeti érzésüket lelkéből támogatta.

Koessler visszavonulási szándékát azzal indokolta, hogy időközben felnőtt egy új és magyar zeneszerző nemzedék, akik tanszékét „a megtámadtatás veszélye nélkül foglalhatják el”, így szerepét betöltve kíván visszavonulni.

Mihalovich azonban korainak és szakmailag mindenképpen veszteségnek tartotta volna Koessler távozását. Egyrészt azért, mert a Zeneakadémia első évtizedei egyik legeredményesebb, leglelküimeretesebb tanárának tekintette Koesslert, aki Pesten kizárólag a tanításnak élt, másrészt pedig azért, mert úgy gondolta:

[...] utódainak körvonalai, bár eléggé észrevehetőleg, de még csak a jövőben bontakoznak ki előttünk s Koesslernek rögtöni távozása intézetünk súlyos veszteségével járna együtt. Néhány évre még mindenesetre szükségünk volna ezen fontos és nehéz kérdés megoldásához.

Ezért az igazgató arra kérte a minisztert, hogy a kérvényre adandó válaszában bírja maradásra Koesslert, mellyel egyben bizalmáról is biztosíthatná őt, elismerve egyelőre pótolhatatlan munkáját. Így a Zeneakadémia is időt nyerhet a pótlására valóban alkalmas tanár kiválasztására.

Sem a miniszter levele, sem egyéb dokumentum nem maradt fenn, de tény, hogy Mihalovich kívánsága megvalósult, Koessler a következő éveket még a pesti Zeneakadémián töltötte.

Az 1904/1905. tanév kezdetétől Koessler nem vezette tovább az intézményi karéneket. Közvetlen okot erre nyári betegsége miatti gyengébb fizikai állapota adott, de nyilván az Akadémia vezetése a nyugdíjaztatási kérelem visszavonásáért cserébe, könnyíteni kívánt feladatain. A kórus vezetését – mint már korábban említettük – Szaütner Zsigmond vette át.

Az elméleti képzésben ebben a tanévben újítást vezettek be: az előkészítő tanfolyam elméleti oktatását kiegészítették a zenediktálás tantárgyának beállításával. Ez a képzés 3-4 éves volt, amely az akadémiai képzésre készítette fel a növendékeket és 14 hangszeres tanszakot ölelt fel. Így a zenediktálás gyakorlata megelőzte a zeneelmélet tanulást.

A karének vezetésének átadása után Koessler csak heti 14 órában tanított, zeneszerzést 33 növendéknek nyolc órában. Tanítványai június 5-én vizsgáztak a Zeneakadémia hangversenytermében. Antalffy-Zsiross saját *Orgonafügáját* játszotta, a műsor többi részét vonós kamarazene képezte: Lendvai Ervin, Meszlényi Róbert, Jacobi Viktor, Szirmai Albert, Weiner Leó és Kovács Sándor művei. Ekkor szerepelt először Kodály mű is nyilvános vizsgahangversenyen: egy vonóstrió és egy vonósnégyes-tétel. A vonóstrió 1957-ben került kiadásra *Intermezzo vonóstrióra* címmel Molnár Antal: *Az ifjú Kodály a zeneszerzés válaszutján* című tanulmányának kottamellékletében, majd önálló kottakiadványként is (1976, Editio Musica). Kodály művei nem arattak kiemelkedő sikert, sokkal inkább Weiner Leó darabjai: öt jutalmazták zeneszerzői tevékenységéért.

Koessler az 1905/1906. tanévben 33 növendéket, az 1906/1907-ban pedig 38-at tanított zeneszerzésre, heti nyolc órában.

Az 1906/1907. tanév Koessler zeneakadémiai tanárságának 25. éve volt. Az évkönyv méltó köszöntéssel kezd, idézve Mihalovich igazgató ünnepi beszédét. Koessler munkásságának legfőbb értékét a magyarországi zeneszerzőképzés és zeneszerzés-tanítás megalapozásában és megerősödésében kifejtett tevékenységében látta. Zeneszerzői és tanári erényei mellett hangsúlyozta:

Mint ember fenkölt érzelmű és nemes gondolkodású, mint barát hű, megbízható és áldozatkész. Bár az emberekkel való érintkezése olykor érdes és kérges, szíve mindig nemes és kristálytisza.

Az ünnepséget követő vacsorán Koessler – megköszönve a köszöntést – elmondta: érzésben és lélekben magyarnak vallja magát és örvend, „ha új hazája közművelődésében némi része volt.”

A Mihalovich által említett „érdes és kérges” stílust, olykor bántó, gúnyos megjegyzéseit több növendéke is felidézte később – ahogy Hammerschlag János is a *Nyugatban* megjelent, bevezetőnkben már idézett cikkében. Ő azonban szarkasztikus humornak nevezte ezt, mely Koessler egyéniségének jellemző vonása volt. Zárkózott, magányos ember volt, nehezen nyílt meg, még a hozzá egyébként közelállóknak sem.

Az a vélemény is megfogalmazódott, hogy olykor csapongva tanított, mindig a számára legfontosabb elemét ragadta meg a kínálkozó órai helyzetnek. Ezekből a megtervezhetetlen helyzetekből azonban élményt adó előadások születtek: tudását és tapasztalatait bármikor mozgósítani tudta. Lelkesedése hallgatóit is magával ragadta, különösen Bach és Beethoven elemzéseit, azok részletezően alapos módját őrizte meg a tanítványi emlékezet. Még ellenpont-tanítását is élvezetesnek tartották, pedig a zeneszerzésnek ez a területe sosem volt igazán kedvelt a diákok körében. Kompozícióikat érvekkel bírálta – még ha a megbíráltak nem is mindig fogadták el véleményét. Tanácsait azonban komolyan vették, személyét, elhivatottságát tisztelték. Növendékeit folyamatos, kitartó munkára készítette, szigora legendás volt. S ahogy a diákok körében oly sokszor megtörténik, Koessler tanítványai is csak később tudták megítélni mindannak valós értékét és hasznát, amit tanulóéveik alatt tőle kaptak.

Mihalovich fokozatos tanári nemzedékváltási programja szerint az 1906/07. tanévtől kezdődően Herzfeld Viktort¹³⁸ is bevonták a zeneszerzés-tanításba. Herzfeld a tárgyat melléktárgyként tanuló 14 növendéket tanította.

Az 1907/08. tanév Koessler első pesti tanári ciklusának utolsó éve volt a Zeneakadémián. 42 zeneszerző növendéke volt ebben az évben, de a Zeneakadémia hallgatóinak összlétszáma is igen magas, 531 fő volt.

1907 januárjában kezdi el tanári tevékenységét a Zeneakadémián Bartók, szeptemberben pedig Kodály.

¹³⁸ Herzfeld Viktor: 1856–1919, zeneszerző, hegedűművész. A bécsi konzervatóriumban tanult, Linzben és Lipcsében operai karmester volt, majd Berlinben zeneszerzés-mesteriskoláját végzett. 1886-ban Budapestre költözött, a Hubay–Popper vonósnégyes másodhegedűse lett. 1888-tól a Zeneakadémia zeneelmélet, majd 1906-tól zeneszerzés tanára. Tanított továbbá zenetörténetet, zeneesztétikát és kamarazenét is. Tanári és zenekritikus tevékenysége jelentősebb, mint zeneszerzői munkássága. A *fűga* címmel tanulmányt írt 1913-ban.

Kodály a zeneelmélet tárgyat a hangszeres tanszakok növendékeinek tanította, majd Koessler 1908-as nyugdíjba vonulása után lett a zeneszerzés főtárgy tanára. Kodálynak a hangszeres osztályokban végzett zeneelmélet-tanári tevékenységét Weiner Leó vette át, aki később zeneszerzést is tanított. 1909-től Siklós Albert is bekapcsolódott a zeneakadémiai tanításba, előbb a zeneszerzőképzés melléktárgyait, majd zeneszerzés főtárgyat is tanított.

Mihalovich Koessler második nyugdíjazási kérelmét a miniszternek azzal a kéréssel továbbította, hogy 26 letöltött év után – tekintettel arra, hogy mindig magas óraszámban, párhuzamosan több szakon is tanított – nyugdíját a teljes, 30 évnyi szolgálati idő beszámításával állapítsák meg.

Az 1908/09. tanév évkönyvének első cikke Koesslert búcsúztatja. Moravcsik Géza, a zeneakadémia pedagógiatanára és titkára írásában kiemeli: Koessler a Zeneakadémia működésének szinte a kezdetektől meghatározó és iskolateremtő egyénisége volt, tanári munkájával jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy az intézmény időközben rangot szerzett Európában.

A méltatás részletesen szól Koessler karnagy, zeneszerzői és tanári tevékenységéről, melyet korábban már idéztünk. Most következzen néhány lelkes sor Koessler zeneszerzés-tanári erényeiről: hallgatóságát magával ragadó, karizmatikus egyéniségű tanárként ábrázolja:

[...] aki tőle tanult, az alaposan elsajátította a zeneszerzés tudását s nemcsak biztos alapot, komoly irányt nyert általa, de egyuttal átörökölte tőle őszinte lelkesedését és művészetének igaz szeretetét. [...] Új, alapos képzettségű zeneszerző nemzedéket nevelt föl, mely itthon és külföldön egyaránt dicsőségére válik.

Az évkönyvben közölt búcsúztató cikk a korszak sajátos stílusának megfelelően a személyes életvitelt, egészséget és lelki beállítódást tükröző részleteket is közöl. Így azt is, hogy Koessler, aki egy emberöltőn át csak a tanításnak élt, pesti tartózkodásának teljes idejét a zeneakadémiai oktatás töltötte ki, 1904-es betegsége után munkájában fokozatos könnyítésekre szorult. A kórusvezetés befejezése, majd az orgona tanítás csökkentése erejének megfogyatkozása miatt történt, végül – amint azt Mihalovich igazgatóval, valamint a miniszterrel történt megállapodás előrevetítette – 1908-as nyugdíjazása kedélyállapotának megromlása miatt is elodázhatatlanná vált. De közben valóban megteremtődtek pótlásának feltételei is Herzfeld és Kodály alkalmazásával.

Csáth Géza így írt 1908-ban, Koessler első nyugdíjba vonulása kapcsán tanári munkájáról a *Nyugatban*:

Minden növendékét megbecsülte és respektálta. Nem oktrojált rájuk meggyőződést és nem rakott soha gátakat az iskola nevében fantáziájuk elé.¹³⁹

Hans Koessler nyugdíjba vonulása után végre tartósan hazatérhetett szülőföldjére. Amint már korábban idézett önéletrajzában írja:

Az idegenben töltött hosszú évek hazafivá tesznek, és így azt a feladatot tűztem magam elé, hogy megismerjem Németország minden részét és pótoljam az elmulasztottakat. 12 éven át utazgattam az országban, a telet a nagyvárosban, a tavaszt egy kis székvárosban, a nyarat és az őszt vidéken és a tengernél töltve, nyugodtan és csendben élvezve a természetet, tudományos tanulmányokkal foglalkozva vagy zenét alkotva, soha nem parancsolva (vagyis: alkalmatlankodva) és mindennek előtt: a zeneszerzőt elrejtve.

Az I. világháború utáni gazdasági helyzetben budapesti nyugdíjának értéke jelentősen romlott. Majd – amint önéletrajzában írja:

Magyarországon a kommün jutott uralomra és beszüntette törvényes nyugdíjam folyósítását, így arra kényszerültem, hogy elfogadjam Hubay Jenőnek, az Akadémia akkori igazgatójának sürgető felszólítását a zeneszerző mesterosztály átvételére vonatkozóan. 1920 ő szén ismét visszatértem Budapestre, de remélem, hogy nem túl hosszú idő múlva ismét visszatérhetek Németországba és életemet ott fejzegetem be.¹⁴⁰

A Koessler által leírt nehézségekkel kapcsolatos az a történet, melyet Batta András közöl írásában.¹⁴¹ Kálmán Imre, Koessler akkoriban legsikeresebb egykori növendéke, hírt vette, hogy szeretve tisztelt professzorának nyugdíját megvonták. Maga vállalta, hogy vele egyező értékű juttatást folyósít Koesslernek, míg helyzete nem rendeződik. Ezt az összeget utóbb Hubay igazgató – a Zeneakadémia nevében, köszönettel – Kálmán Imrének visszatérítette, s valószínű, hogy együtt tervezték meg Koessler visszahívását a Zeneakadémiára. Ez Koesslernek ismét anyagi biztonságot jelentett.

¹³⁹Csáth Géza: „Koessler János”. *Nyugat* folyóirat 1/24. szám, 1908. dec. 16. 495–496. o.

¹⁴⁰Gádor i.m. 74.o.

¹⁴¹Batta András: „Zeneakadémiai tabló – múzsa és fáta Hans Koessler osztályában.” *Magyar zene* 35. 1994/2. ide: 217.o.

Hubay – akivel 1886-tól Koessler nyugdíjba vonulásáig Pesten tanártársak, kamarapartnerek voltak, és akivel kölcsönösen tisztelték egymást – úgy gondolta: Koessler visszahívásával átmenetileg kezelhető a Herzfeld halála (1919. február 20.) és a tavaszi politikai események miatt kialakult tanárkérdés a zeneszerzés-képzésben. A vallás- és közoktatásügyi miniszterhez címzett levelében ezt írta:

Azok a tehetséges ifjú zeneszerzők, a kik Herzfeld Viktor halála után a zeneszerzés tanszakának tanítását átvették, minden jóakaraturk és igyekezetük mellett sem állhatták útját az utóbbi időkben a lelkükben megzavart növendékek szellemi alkotásaiban megnyilvánuló kóros törekvéseknek.

Ezért indítványozta, hogy hívják vissza Koesslert, aki képes „az egészséges és megokolt haladással nem ellenkező konzervativizmust” visszaállítani a zeneszerzőképzésben.

Koessler visszatéréseivel egyidőben – vagy éppen ennek okán – a zeneszerzés szakon is elindították a művészképzőt, melynek növendékeit Koessler tanította. Ennek komoly felvételi vizsgája volt, és csak az alacsonyabb évfolyamok anyagának biztos ismeretében nyerhettek felvételt a legtehetségesebbek.

Így Koessler első „újrakezdő” tanévében (1920/21. tanév) két elsőéves művészképzős hallgatót tanított. Mellette Siklós Albert az akadémiai, Weiner Leó pedig az előkészítő tanfolyamon tanít zeneszerzést.

1921 ősztől Kodály – felfüggesztése után – ismét tanít az intézményben, az akadémiai tanfolyamon. Koesslernek ebben a tanévben kilenc művészképzős növendéke volt.

A következő tanévben 1923. május 14-én Koesslert 70. születésnapja alkalmából ünnepi koncerttel, szerzői esttel köszöntötte a Zeneakadémia. A műveket növendékek játszották, tanártársai készítették elő és vezényelték. Elhangzott: *Suite hegedűre és orgonára* – 5. tétel (fuga); *Végrendelet* (kórusmű Eötvös József költeményére); *Vonósötös*; *Kamaradalok vonósnégyes, oboa és kürt kísérettel*; *Magyar táncok hegedűre és zongorára*; *Szimfonikus változatok zenekarra*.¹⁴²

Az ünnepi hangverseny előtt, április 26-án Pártos Ödön egy növendékhangversenyen játszotta Koessler *Passacaglia-koncertjét*.

Ebben a tanévben négy zeneszerző növendéke volt, az 1923/24. tanévben egy, az utolsóban pedig ismét négy – közöttük volt Kókai Rezső és Vaszy Viktor.

¹⁴² A hangverseny műsorának másolata a Függelékben megtalálható.

Koessler utolsó pesti éve egyben a Zeneakadémia fennállásának 50. tanéve is volt. Ebből az alkalomból hangversenysorozatot rendeztek, melyben a másodikon, 1925. május 3-án az intézmény kiemelkedő tanárainak művei hangzottak el. A műsorban Erkel, Mihalovich, Volkmann, Szendy és Herzfeld művei szerepeltek, s elhangzott Koessler gyászódaja, a *Dem Verklärten (A megdicsőülthöz)* című kompozíció is.

A jubileumi évben a legkiválóbb tanárokat Horthy Miklós érdeméremmel tüntette ki. Koessler mellett kitüntetést kapott Bartók Béla, Hegedűs Gyula, Kodály Zoltán, Szabados Béla és Weiner Leó is. A jubileumi évkönyv összegzi az elmúlt 50 év nyilvános hangversenyeinek műsorát. Ezek szerint 30 alkalommal hangzott el Koessler mű ezen alkalmakkor.

Az 1924/25. tanév végén Koessler végleg visszavonult a tanítástól és visszaköltözött Bajorországba, Ansbach városába. Nem sokáig élvezte másodsorra kiérdemelt pihenőidejét, 1926. május 23-án meghalt.

A tanévről szóló évkönyvben Moravcsik Géza írt nekrológot Koesslerről. Idézi ebben az egy évvel korábbi búcsúünnepség szónokai közül a tanítványok nevében felszólaló Siklós Albert szavait:

A nagy mesterek szeretetét, megértését, a zenei szép iránti rajongást Önnek köszönhetjük, Mester, az Ön páratlan pedagógiai zsenialitásának.

Akkori válaszában Koessler felidézte Pestre jövetelének és maradásának okait. Egyrészt azt, hogy számára a tanítás mindig a legfontosabb volt, s hogy ezért nem sajnálta feladni németországi karnagyi tevékenységét sem. Másrészt a maradás okairól így nyilatkozott:

[...] én az akkori mélyen látó közoktatásügyi miniszternek, Trefortnak, kézszerítással tettem ígéretet, hogy a zeneakadémiát addig el nem hagyom, amíg ő miniszter marad. Aztán pedig be kellett látnom, hogy az akkori viszonyok közt az én pedagógiai működésem hasznosabbá és jelentékenyebbé válik Magyarországon, mint Németországban – és ezért maradtam itt Trefort halála után is. Ezt az elhatározásomat most sem bántam meg, mert a tárgyi és ethikai szempont előttem mindig fontosabb volt a személyinél. Midőn átvettem a zeneszerzés tanítását, akkor éreztem magamat igazán elememben. Növendékeim érdekében mindinkább elmélyedtem ennek a tanszagnak tanulmányozásába, sőt magam is kezdtem komponálni, hogy növendékeimnek ne csak elméletileg, de gyakorlatilag is előljárjak. Ezt a tanulmányt még ma sem látom befejezettnek. Velem született tulajdonságom az, hogy mindig tanulónak érzem magamat, sőt egész életem folyása egy szegény, igénytelen tanulóé,

akinek minden egyéb (dicsőség, megtiszteltetés, vagyon, fényűzés) teljesen közömbös, mert minden mulandó és hiu.¹⁴³

Koessler *ars poeticájának* ezek a legjellemzőbb mondatai, egyéniségének jellemző vonásai, hivatástudatának és minden támadás ellenére tanúsított hűségének és kitartásának indokai.

¹⁴³ Gádor i.m. 120. o.

9 HANS KOESSLER ÉS TANÍTVÁNYAI

A dolgozat második részében Hans Koessler három, a 20. századi magyar zenei életben legjelentősebb szerepet betöltő tanítványának mesterükkel és tanításával való kapcsolatát kívánjuk bemutatni. Míg az első részben a dokumentumok meghatározta tények feltárásával objektív képet kívántunk adni Koessler előadóművészi és tanári tevékenységéről, addig a második részben a kutatás arra irányult, hogy mit és hogyan tanított, milyen tanári-emberi viszonyban állt növendékeivel.

Ennek vizsgálata tanítványainak Koesslerre vonatkozó írásai, emlékezései áttekintésével történt meg. Az így megfogalmazott gondolatok azonban nemcsak Koesslerről, hanem az emlékezőkről kialakult ismereteinket is gazdagítják.

9.1 Dohnányi Ernő

Hans Koessler növendékei közül a pozsonyi születésű Dohnányi Ernő (1877 – 1960) volt az első európai mércével mérten is kiemelkedő tehetségű muzsikus. A 17 éves zongorista budapesti zeneakadémiai felvételi előtt már jelentős koncertsikereket aratott Pozsonyban és Bécsben, emellett addig közel 70 művet komponált.

20 évesen kapta meg zongoraművészi és zeneszerzői diplomáját, majd több mint 60 évig koncertezett Európa és Amerika jelentős hangversenytermeiben. Eközben folyamatosan komponált, tanított zongorát és zeneszerzést, kiváló karmesterré lett. Magyarország legrangosabb zenei intézményeit vezette: 25 évig a Filharmóniai Társaság elnök-karnagya volt, hét évig a Magyar Rádió zenei osztályát irányította, kétszer volt a Zeneakadémia főigazgatója, ahol évtizedekig tanított. Ez a briliáns tehetségű, rendkívüli teherbírású és intelligenciájú muzsikus életének utolsó másfél évtizedében előbb Ausztriában, majd Amerikában élt, haláláig tanított, hangversenyezett, lemezfelvételeket készített. Zenei világpolgár volt, mint Liszt Ferenc a 19. században.

Változatos életútjának vázlatos felidézésével azt szeretnénk igazolni, hogy Dohnányi Ernő a Liszt Ferenc utáni magyar zeneművészet kiemelkedő alakja volt.

17 éves korában hozott döntésével pedig, hogy Pozsonyból nem a közeli Bécsbe, vagy Berlinbe, esetleg Párizsba ment tanulni, hanem Budapestre, jelentős mértékben

növelte a Zeneakadémia rangját. Az induló Zeneakadémia jövője szempontjából ugyanis meghatározó jelentőségű volt, hogy milyen tehetségű növendékek fogadják el a felkínált tanulási lehetőséget. Hogy a fiatalok mernek-e bízni az intézmény jövőjében és itthon maradnak-e, vagy továbbra is külföldre mennek tanulni. Dohnányi példája azt mutatta, hogy a magyar Zeneakadémia, nem egészen 20 évvel alapítása után már érdemes volt arra, hogy a magyar fiatalok itthon maradjanak és itthon tanuljanak.

S hogy ez a példa közvetve kikre hatott, nehéz felmérni. Egyet azonban biztosan tudunk: Dohnányinak nagy szerepe volt abban, hogy Bartók Pozsonyból – sikeres bécsi felvételi után, ottani ösztöndíj-lehetősége és a földrajzi közelség ellenére is – inkább Pestre ment továbbtanulni. Dohnányi határozott véleménye volt ugyanis, hogy Thomán István¹⁴⁴ szakmai vezetése, Koessler szigorú és tiszta tanítása, valamint pesti ismerőseik szeretetteljes gondoskodása hasznosabb lesz az érzékeny lelkű fiatal Bartók számára, mintha Bécsbe menne. Az 1898 karácsonyán történt beszélgetéseik hatására született meg Bartók elhatározása: ő is Pesten folytatja tanulmányait.

A tanítványok közül Dohnányi az, aki részletesen feljegyezte, mi is volt a zeneakadémiai felvételi vizsga anyaga 1894 szeptemberében. Édesapjának küldött beszámolójában leírja a vizsga menetét.¹⁴⁵

Ebből kiderül, hogy a zongora felvételin is volt ún. hallásvizsgálat. Dohnányinak a korábban játszott esz-moll skála után egy esz-moll akkorddal indított sorozatot játszott Chován,¹⁴⁶ a következők szerint:

¹⁴⁴Thomán István: 1862–1940, zongoraművész, tanár. A budapesti Zeneakadémián Erkel Ferenc, Nikolits Sándor és Robert Volkmann növendéke, 1883-tól Liszt-tanítvány. 1889–1907 között a Zeneakadémia zongoratanára, a liszti zongorista-hagyományok és -pedagógia hiteles és nagyhatású folytatója. Koncertzongoristaként is elismert művész volt.

¹⁴⁵*Dohnányi Ernő családi levelei*. Összeáll.: Kelemen Éva. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, Gondolat Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet, 2011. 23. levél, 1894. szeptember 14. 47–49. o. (a továbbiakban: DECsL)

¹⁴⁶Chován Kálmán: 1852–1928, zongorapedagógus, zeneszerző. Bécsi tanulmányok után 1889–1916 között a Zeneakadémia tanára. Zongorametodikai munkái jelentősek.



28. felvételi feladat 1894-ben

Az akkordok megnevezését ugyan Dohnányi könnyű feladatnak ítélte, ma úgy gondoljuk, sem az akkori, sem pedig a mai hangszeres felvételiző diákok többségének nem lehetett egyszerű a felismerés és a megnevezés.¹⁴⁷

Kiemelkedő zongorajátéka és a sikeres elméleti vizsga után a bizottság a zongora szak harmadik osztályába javasolta felvételét. Thománnal való tanulói időszakát inkább a tapasztaltabb muzsikusként és a fiatal zseni kollegiális kapcsolatával jellemezhetjük. 1927-ben, évtizedek múltán Thomán így nyilatkozott:

Zenei pályám egyik legfőbb büszkesége, hogy a zenészek egyik legnagyobbja, Liszt volt a mesterem, – és a másik nagy büszkeségem, hogy a zenészek egy másik legnagyobbja, Dohnányi Ernő volt tanítványom.

A zeneszerzés felvételén először műveiből kellett részleteket játszania¹⁴⁸. Majd Koessler egy számozott basszus-sort írt a táblára (szintén esz-mollban), melyet előbb zongorán kellett megszólaltatnia, ezt követően pedig variációkat rögtönözni erre mint témára.



29. a felvételi feladat 1894-ben

¹⁴⁷ Mindkét kottapélda forrása: Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. 24–25. o.

¹⁴⁸ Ezek a következők voltak: B-dúr vonós-szextett (1893), egy vonósnégyes (vlsz. a-moll, 1893) *Scherzoja* és egy dal (*Das verlassene Mägdelein*).



29. b felvételi feladat 1894-ben

A harmóniasor kitalálója kiváló zenei és pedagógiai érzékkel bírt, s az akkordsor igazolja azt a véleményt, hogy egy rövid összhangzattan példa is alkalmas lehet a növendék tudásának gyors felmérésére.

Dohnányinak variációkat kellett rögtönöznie erre a „témára”, melyet elismerően fogadott a bizottság. Koessler hivatalosan a II. osztályba javasolta felvételét.

Dohnányi tehetségét, később pedig kitartó, mesterét mindenben követő munkáját tanára nagyra becsülte. Koessler tanítása az eddig még „tanulatlanul”, ösztönösen komponáló Dohnányi számára az örömmel vállalt fegyelmet jelentette.

Koessler és Dohnányi kapcsolata rendkívül kiegyensúlyozott volt, s az idők folyamán inkább szakmai-baráti kapcsolattá nemesült.

Dohnányi rövid zeneakadémiai tanulmányi ideje után is gyakran találkoztak, ezeket a találkozásokat a fennmaradt dokumentumok, levelek alapján követhetjük. Koessler mutatta be Dohnányit Goldmarknak és Brahmsnak, műveinek előadásait ajánlásokkal segítette, koncertlehetőségekhez juttatta.

Ő segített Dohnányinak kapcsolatot teremteni Eugen d’Albert-rel,¹⁴⁹ akit mint Liszt-növendéket jól ismert, s akit a legjelentősebb Beethoven-játékosnak tartott. A Koessler szervezte nyári találkozásaikon Bernriedben (Németország, 1897) olykor mindhárman részt vettek, Dohnányi és d’Albert kapcsolata később is szoros maradt.

¹⁴⁹ Eugen d’Albert: 1864–1932, zongoraművész, zeneszerző. Európa-szerte koncertező művész, aki mintegy 20 operát, versenyműveket, kamaraműveket komponált, Bach orgonaműveit zongoraátíratban népszerűsítette.

Dohnányi készülő zongoraversenyét a két mester segítette, a fiatal komponista szeptember közepéig marad Bernriedben. A mű ajánlása d'Albert-nek szól, Dohnányi hálás volt azért, hogy segített felkészülni a számára oly fontos őszi berlini bemutatkozó koncertekre. És persze Koesslernek is, hogy d'Albert-rel megismertette.

Dohnányi írja apjának küldött levelében:

[Koessler] müncheni tartózkodása alatt engem az ott megforduló karmestereknek nyakára sózott, úgy, hogy a tél folyamán esetleg Drezdában meg Chemnitzben is fogok játszani.¹⁵⁰

A lehetőség meg is valósult: 1898. január 3-án Drezdában Liszt Esz-dúr zongoraversenyét játszotta.

Dohnányi sűrű levelezésében az egyik levél¹⁵¹ Gmundenből (Ausztria) arról tudósít, hogy Koesslerrel két kirándulást tettek a hegyekben. A következő levél¹⁵² Krimmlből (Ausztria) érkezett hűgához, melyben Koesslerrel tett többnapos gyalogtúráról számol be. Másodlagos forrásokból tudjuk, hogy Dohnányi jelen volt Koessler operájának (*Der Münzenfranz*) 1903-as strassburgi bemutatóján. Sajnálatos, hogy erről további részletek nem maradtak fenn.

Kiemelkedő tehetségű tanítványai közül Dohnányi műveinek hangzásvilága, zeneszerzői alkata és egyénisége állhatott legközelebb Koesslerhez, benne látta leginkább kiteljesedni mindazt, amit növendékeinek tanított. Dohnányi műveiben a klasszikus-romantikus zenei nyelv természetes használata, a zongorás kamarazene Koessler által oly tisztelt brahmsi hagyományainak továbbéltetése, a színekben gazdag és rendkívül elegáns hangszerezés – mind a Koessler-iskola elvárása s egyben eredménye is.

Maga Dohnányi, ez a rendkívül sokoldalú muzsikusként, a XX. század egyik legkiválóbb zongoraművésze, magát inkább zeneszerzőnek tartotta.

Leginkább komponistának éreztem magam, ha többféle minőségben is szerepeltem. Mert csak a komponista az alkotó. És az, amit alkot, halála után is fennmarad – halhatatlanná teszi – fenntartja nevét az utókor számára. Ha kompozícióimról

¹⁵⁰ DECsl: 61. levél, 1897. szept. 1. 85.o.

¹⁵¹ DECsl: 118. levél, 1901. szept. 15. 124.o.

¹⁵² DECsl: 133. levél, 1903. júl. 22. 133. o.

beszélék, újra csak azt ismétélhetem, hogy igyekeztem mélyreható és a kifejezésben pontos lenni.¹⁵³

Dohnányi ehhez kapott segítséget Koessler-től, s ezt élete végéig hálás tanítványként őrizte.

9.2 Bartók Béla

9.2.1 Bartók tanulóévei és tanári tevékenysége a Zeneakadémián

Bartók és Dohnányi útja között számos hasonló elem fedezhető fel. Bartók is kiváló zongoristaként érkezett Budapestre, és zeneszerző tanulmányokat is kívánt folytatni, mint Dohnányi. Őt is magasabb osztályba vették fel mindkét szakon.

Kapcsolata Koesslerrel azonban nem volt olyan bensőséges, mint Thománnal, vagy mint amilyen Dohnányinak Koesslerrel. Ennek több oka is lehetett. A legfőbb ok Bartók különleges érzékenysége, mely a szikárabb, érzelmeit nehezebben kimutató Koesslerrel szemben tartózkodóvá tette. Koessler szigorúságát is nehezen viselte Bartók, feladatainak értelmét olykor nem látta át azonnal. Az azonban bizonyos, hogy tisztelte mesterét, ez Édesanyjának írt leveleiből egyértelműen kiderül. Becsülte szakmai tudását, tiszteletet parancsoló tanári mentalitását, áldozatvállalását, hogy életét – Bartók tanulmányai idején már két évtizede – a magyarországi zenészképzésnek szentelte.

Hogy zeneszerzői fejlődésében Koessler valójában mennyit segített Bartóknak, azt nehéz felmérni. A fiatal Bartókot ugyanis nem lehetett könnyű tanítani: a zárkózott, beteges, mégis két ember munkáját vállaló fiatalember muzsikusként határozott elképzelésekkel rendelkezett, magánemberként viszont sok belső bizonytalansággal terhelt, alapvetően magányosan élte diákéveit Pesten. Azon a burkon, mellyel körülvette magát, csak keveseknek sikerült áthatolni, s Koessler nem tartozott ezek közé.

Koessler a kiváló zeneszerzés felvételi vizsga után nem volt jó véleménnyel Bartók első zeneakadémiai évei alatt született kompozícióiról. Éles bírálata nemcsak az iskolai feladatok megoldására, hanem a Bartók által játszott Beethoven zongoraversenyekhez készült kadenciákra is vonatkozott. Koessler nem örült a Bartók számára oly fontos Richard Strauss-élmények Bartók kompozícióiba való áttünéseinek

¹⁵³ Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr/Donau Druckerei, 1962. 27. o.

sem, a harmadik közös tanévük végén adott jeles (második fokozata az osztályzásnak, nem kitűnő) pedig egyértelműen a vizsgadolgozatával való elégedetlenségét mutatta.

Mindezek ellenére túlzásnak tarthatjuk azt a véleményt, miszerint Bartók fiatalkori zeneszerzői válságának okozója maga Koessler lett volna. Vélhetően több tényező együttesen okozhatta ezt a válságot: a gyakori betegeskedés, fizikai gyengeség, magány, szellemi leterheltség. Az is közrejátszhatott ebben, hogy a Zeneakadémián több szakmai kihívást várt volna, de legfőbb már említett érzékenysége lehetett – mely egyben az alkotó- és előadóművész elengedhetetlen tulajdonsága is.

Az ifjú zongorista Bartók sokkal sikeresebb volt, mint a zeneszerző. Budapesti és bécsi koncertjein mind a közönség, mind pedig a kritika lelkesen fogadta Schumann, Chopin, Liszt és R. Strauss műveinek megszólaltatását. Saját művet először 1903 tavaszán játszott¹⁵⁴ a budapesti Royal-teremben, megszólaltatása az

[...] első eset, hogy mint zeneszerző szerepelek a nyilvánosság előtt: nevezetes dátum. Le is hordta szerzeményemet a *Pesti Napló* azt írván róla, hogy hézagos, meg hogy tátongó ürességek vannak benne; ellenben a játékomat dicséri.¹⁵⁵

A Bartók által jelzett kritikusi vélemény nem egyedi, később is megmarad e kettősség Bartók megítélésében: a zeneszerzőt támadják, a zongoristát dicsérik.

A mű testvér-darabjáról, a *Tanulmány balkézre*¹⁵⁶ című kompozícióról a következőt írja Bartók:

Tegnap elvittem a balkezes szonátát Koesslernek. Meg volt elégedve; aszonta ez eddig a legjobb kompozícióm. (?!), nincs kifogásolni valója sem a formát, sem a tartalmat illetőleg.¹⁵⁷

Tekintettel arra, hogy a mű már Bartók egyéni nyelvezetén megszólaló kompozíció, kimondható: Koessler ekkorra már képes volt *olvasni* és *érteni* ezt a nyelvet, s vélhetően őszintén elismerni annak értékeit. A bartóki levelek sajátos, kételkedést kifejező írásjele

¹⁵⁴ *Ábránd*. A mű a *Négy zongoradarab* 2. darabja lesz. Gruberné (Kodály későbbi felesége) jóvoltából gyorsan ismertté vált az értő muzsikustársak körében. Szalonjában hallotta Dohnányi, aki nem tudván, hogy ki a szerző, így vélekedett: „Ez a darab vagy Strausstól van, vagy Bartóktól.” Később úgy gondolja, „modernizált Csajkovszky.” Thomán inkább Brahmsosnak tartja, de nagyon tetszik neki, Herzfeld Lisztesnek gondolja, mások Wagnert vélik felfedezni benne. Bartók jót derült a felvetéseken és az egymástól jelentősen különböző vélekedéseken: „Szóval egyiknek sincs igaza. Az van, hogy furcsaságok vannak benne.” forrás: BBL 29. sz. levél özv. Bartók Bélánénak, 1903. márc. 4. 40. o.

¹⁵⁵ BBL 33. levél, 1903. ápr. 1. 45. o.

¹⁵⁶ A *Négy zongoradarab* 1. műve lesz.

¹⁵⁷ BBL 27. levél, 1903. febr. 15. 38. o.

(?!) viszont arra utal, hogy Bartók nem ért egyet a „legjobb” minősítéssel – bár nyilván örömmel fogadta Koessler dicséretét.

A következő tanév és egyben évad a zeneszerző Bartók éve: megszületik a „*Kossuth*” *szimfóniai költemény* – egy gyökeresen új hangvételű, politikai és zenei értelemben egyaránt merész darab, mely valóságosan is kilépést jelentett a Koessler-iskolából. Koessler már a zongorán megszólaltatott darabot is „általában véve jónak” nevezte, a készre hangszerelt művel pedig kifejezetten elégedett volt: „azt mondta, nagyon jól (*ganz famos*) teljesen modernül van hangszerelve; kitűnően fog hangzani.”¹⁵⁸

Bartók nem követte Koesslert az elhivatott tanár életútját illetően. Még Koessler első tanári periódusának vége előtt, 1907 januárjában megkezdte zongoratanári tevékenységét a Zeneakadémián, így kollégák is lettek. Koesslerrel szemben azonban Bartók kezdettől fogva terhesnek, fárasztónak és gyakran hiábavalónak tartotta a tanítást.

A Bartók tanári tevékenységéről kialakult képet saját maga rajzolta meg nyilatkozataiban, leveleiben. Ez a kép nem a lelkes, tudását mindenmódon átadni szándékozó, a növendékek tanítását életprogramjának tekintő tanár képe. Valószínű, hogy ha csak mesterosztályt vitt volna, ha néhány tanári év után valóban csak a legtehetségesebbeket taníthatta volna, ez a tartózkodás, a kényszerűségből végzett tevékenység rossz érzése nem uralkodott volna el rajta. Ez az Akadémia vezetésének hibája volt.

Ugyanakkor egyéniségének zártsága, szigorúan szikár emberi megnyilvánulásai nem kedveztek a tanári pálya nyitottságot igénylő attitűdjének. Jellemző Bartók önismeretére és fegyelmezett életvezetésére, hogy zeneszerzés-tanítást hivatalosan soha nem vállalt. Azaz nem vállalta azt, amit Koessler vagy Kodály, vagy az ő életútjához leginkább hasonló életű Dohnányi is: a zeneszerzés-tanítást, amely a hangszer-tanításnál is személyesebb nyitottságot kíván. Hiszen egyrészt saját zeneszerzői elképzeléseibe, kompozíciós módszereibe is beláttatni enged, másrészt a zeneszerző-jelölt formálásához is elengedhetetlenül szükséges az említett nyitottság.

¹⁵⁸BBL 49. levél, 1903. aug. 23. 59. o.

9.2.2 Bartók levélbeli utalásai Koesslerre és a vele folytatott tanulmányokra

Bartók pozsonyi elmélettanáránál, *Anton Hyrtl*nél jól megalapozott összhangzattani tudásra tehetett szert. Bár szűkszavú önéletrajzában egykori tanárának nevét nem említi, de a szlovákiai Bartók kutatás feltárta Hyrtl tanári munkájának értékeit, összegyűjtötte kiváló muzsikussá vált tanítványait.

Bartók azonban nem tudhatta, hogy a méltó társak nélkül, magánórákon megszerzett tudásával miként felel meg a zeneakadémiai követelményeknek. Ezért az első akadémiai évben természetes módon a többiekhez mérte felkészültségét. Ezzel kapcsolatosan némi megkönnyebbüléssel ezt írta Édesanyjának:

A mi az összhangzattant illeti, a többieknek sincs nagyobb gyakorlottságuk, azonban természetesen a legjobban én akarnám csinálni.

A partitúraolvasásánál egy egyszerű 4 kulcsban írott 4 szólamú tételt kellett mindenkinek játszani és otthon kell majd sokat gyakorolni ilyesmit. [...]

Az ellenpontnál Koessler t. úr néhány bachi példát mutatott és hozzátette:

*„Ilyesmit természetesen csak Bach tud írni.”*¹⁵⁹

Az a vélekedés, miszerint Bartók nem kapott Koesslertől megfelelő segítséget és biztatást zeneszerzői fejlődéséhez, nagy valószínűséggel azokon a levélrészleteken alapulhat, melyeket olykor a pillanatnyi történések következtében fogalmazott. Ilyen elkeseredett hangú levél volt az is, amelyet 1900. január 5-én, első tanévének felénél írt Édesanyjának.

Kedves Mama,

tegnap vittem el a quintettet; Koessler úr azt mondta, hogy az egész nem jó, ne is folytassam, hanem kezdjek egyszerűbbeket, a dalformában.

Hogy micsoda nem jó, azt nem tudom, mert csak általánosságban beszélt: hogy jobban kellene megválogatni a témákat stb. Eszerint egyik téma sem ér semmit; csakhogy, ha ezek nem érnek semmit, akkor nem tudom fogok-e például egy év mulva valamit érőket írni tudni. Egyáltalán mért nem mondta már tavaly januárban

¹⁵⁹ BBL 2. levél, 1899. szept. 22. 14. o.

[első, a felvételit megelőző meghallgatása idején], hogy azok a darabok sem érnek semmit. Az én véleményem szerint ez a quintett minden tekintetben jobb a tavalyi quartettnél. Én akkor azt gondoltam, hogy általában véve jók a kompozícióim, csak még egyetmást kellene igazítani rajtuk főleg formailag; de hát ha nem lehet rajtuk semmit sem igazítani, mert olyan rosszak, az már baj.¹⁶⁰

A friss iskolai kudarcát gyorsan és elkeseredetten leíró Bartók személyes hangú panaszában nyilván eltúlozza az esemény súlyát és jelentőségét. Jól elképzelhető a szituáció: Koessler vélhetően nem a legszerencsésebben reagált az ifjú által oly fontosnak tartott mű bírálatakor, s ahelyett, hogy konkrét tanácsokat adott volna a javításra, az „iskolás” utat választotta: írjon egyszerűbbet, azt, ami épp egy kitűzött feladat, majd később foglalkozzon nagyobb szabású kompozíciókkal. Koessler pedagógiai-szakmai tévedése abban állt, hogy nem ismerte fel időben: Bartókkal másként kell haladnia, mint korábbi növendékeivel (beleértve Dohnányit is!), mert különleges tehetsége sajátos érzékenységgel társul. Az ehhez hasonló esetek viszont gyengíthették Bartók bizalmát mesterében.

Hasonló konfliktusba kerültek a Bartók által előadott zongoraversenyek kadenciáival kapcsolatosan is. Két tanára ellentétes véleménye, olykor Koessler Bartók által következtetlenek tartott bírálata adott okot a panaszra.

Még meg kell említenem, hogy a legközelebbi házi hangversenyen (hogy mikor lesz, azt még senki sem tudja) játszani fogom Beethoven C moll koncertjének I. tételét; ehhez írtam egy kadenciát, melyet már régebben előjátszottam Thomán urnak, a ki elég jónak találta. Koessler úr azonban sok forma hibát talált benne. Most kijavítottam; de még mindig nem jó, t.i. most megint tartalmi hibákat talált Koessler (melyek azonban már előbb is benn voltak) tehát most újból át kell dolgoznom.¹⁶¹

Ugyanebben a levélben azonban a lezárás előtt, mintegy mellékesen megjegyzi:

A zeneszerzés összes tárgyaiból én kivülem még Ábrányinak volt kitünője.

Egy évvel később Bartók egy másik Beethoven zongoraverseny kadenciáját is elvitte Koesslerhez – ez valószínűleg nem volt kötelező feladata, hanem valóban kíváncsi

¹⁶⁰ BBL 4. levél, 1900. jan. 5. 16. o.

¹⁶¹ *Bartók Béla családi levelei*. Szerk.: ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne, Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 22. levél, 1900. febr. 25. / 26. 29. o. (a továbbiakban: BBCsL)

lehetett tanára véleményére. S mint az előzőekből kiderült, tanácsait – ha olykor fenntartásokkal is, de – elfogadta, a kívánt módosításokat elvégezte.

Beethoven G dur hangversenyéhez kadenciát tákoltam össze, melyet Koessler jónak talált.¹⁶²

Hogy kapcsolatuk a hétköznapiakban és kritikus helyzetekben kiegyensúlyozott és kölcsönösen tiszteletteljes volt, azt viszont az is mutatja, hogy az órai munkák egyeb momentumairól Bartók nem írt Édesanyjának – akit pedig minden rendkívüli eseményről tájékoztatott. Leírja azonban, hogy az év végi vizsgaprodukcióját elégedettséggel nyugtázta és jónak értékelte Koessler.

Én a zeneszerzési vizsgát nem nagy dolognak tartom, mert ha azt a rongy fugát sem tudnám helyesen megcsinálni, akkor - - - stb. stb. Különböen Koessler meg volt vele elégedve. A Mambrinyé is jó volt, a Felecie-ét is megdicsérték, s még az a kitüntetés is érte, hogy egy kompozíciója eljátszására szólították fel; persze ő egy unikum mint leány zeneszerző, már t. i. aki csakugyan szerez zenét. (Valaki azt mondta: íme egy nőnemű fúga.)¹⁶³

Az a sokat és sokak által emlegetett zeneszerzői – alkotói válság, mely meráni útjáról való visszatérését követte, leveleiben is megfogalmazódik. De az ok is jobban körvonalazódik: a már emlegetett kettős terhelés, az időhiány, az elmélyült munkához szükséges nyugalom és az általános tapasztalatszerzés vágya olvasható a következő sorokban is:

Koesslerrel nem jól megy a dolog; mert igen kevés időm van; alig tudok valamit dolgozni. Nem tudom, hogy mi lesz. A zongorát semmi esetre sem akarom elhanyagolni; mindennap kell 3 órát játszanom. Inkább operát vagy mást mulasztok el. Nem is voltam még operában. Sétálni nem igen mehetek, mert olyan rossz (!!) az idő, illetve nagyon is jó. 2 hete nem esett s dacára a sok öntözésnek rettenetes a por mindenütt.¹⁶⁴

Hogy döntésének, t.i. a zongoragyakorlás előtérbe helyezésének eredménye oly gyorsan sikert hozott, az nagy megerősítést jelentett Bartók számára. Ezzel kijelölte szerepét nemcsak a Zeneakadémián, hanem a budapesti zenei életben is: a Dohnányit követő

¹⁶² BBCsL 34. levél, 1901. ápr. 26 [és 27] 43. o.

¹⁶³ BBL 15. levél, 1900. jún. 16. 28. o.

¹⁶⁴ BBCsL 39. levél, 1901. okt. 5. 47. o.

évfolyamok legkiválóbb zongoristájának ismerték el. A mű, mellyel ezt elérte, Liszt *h-moll szonátája* volt, az alkalom pedig a Liszt születésének 90. évfordulója tiszteletére rendezett ünnepi hangverseny (1901. okt. 21.). Még aznap este így számol be Édesanyjának:

Kedves Mama,

Óriási siker! nagyszerű volt! A tanár urak el voltak ragadtatva. Sokat vártak, de ennyit még sem. – A publikum előtt 3-szor jelentem meg. Thomán tanár ur azt mondta, most csak vigyázzak az egészségemre, mert nagy jövő vár reám. – Már a főpróbán is nagyon tetszettem; az igazgató átölelt és megcsókolt s azt mondta, hogy gyönyörű volt. Csakhogy ő szerinte és Popper szerint a „cantilenék” nem voltak még elég „espressívók”. Most azonban azt mondták, az igazgató is, hogy még szebben játszottam, mint a főpróbán; a dallamos részekben több volt az érzés. Az igazgató ur néhányszor gratulált, s kifejezte nagy örömét; átölelt stb. Koesslernek, Herzfeldnek is nagyon tetszett. A mint bevégeztem a játékot, elsőnek Koessler gratulált. Általában annyian gratuláltak, s annyi bókot kaptam (a növendékektől), mint még soha. Kemény tanár ur azt mondta, hogy a legritkább eset, hogy ritmikailag ily tökéletesen lehessen hallani játszani. Erkel tanárnak már a főpróbán is *egészen* tetszett; azt mondta, beszéljenek a többiek akármit, az espressívó-rol, neki mégis így tetszik. Ne változtassak, játszam csak is férfiasan. – Kemény is azt mondta, hogy bár itt nálunk nagy súlyt fektetnek az espressivo játékra, de pl. Németországban már nem; ott ennek tulságba vitelét még nagy hibának is tartják. – Hát így megoszlanak a vélemények. – Hogy hány növendék gratulált, és miket mondtak, azt nem is lehet mind leírni. Hogy én leszek egyike a legnagyobb zongoraművészeknek; hogy boldogok, mert az én kollégáim illetve kolleganőimnek nevezhetik magokat, hogy II. Dohnányi vagyok. – Szóval ilyen sikere rég nem volt valakinek az akadémián. – És mégis volt egy zavaró momentuma a diadalnak, (bár a mivel nem kell törődni) s ezt Szendy tanár okozta. Már a főpróbán nem volt elragadtatva, hanem azt mondta, hogy billentésem a „cantabilé”knél nélkülözi a poezist, nem elég lágy, kifejező; s hogy nem tudok bánni a pedállal. Erkel tanár megbotránykozott eljárásán. Különbem neki pl. D’Albert, Busoni, Sauer nem hogy nem tetszik, hanem lerántja őket a sárga földig. –Ma pedig játékom végeztével hozzám jött, gratulált s csak arra figyelmeztetett, hogy nem játszottam mindenütt korrektül. Néhányszor tényleg tévedésből más hangot játszottam, dehát – – – – –. Nohát az mind egy, akármit is beszél Szendy. – Most legalább megismerkedtem mind a tanárokkal. A kiket eddig nem ismertem, mind jöttek gratulálni. – Sok nő-növendék, a kit nem ismertem,

gratulált. Ez elég furcsa volt. Lámpaláza helyettem a tanár úrnak volt. Ha legközelebb (év végén) játszom, úgy el kell jönnöd; hadd gratuláljanak neked is.

[...] Hogy mit ír a kritika azzal nem kell törődni, mert a kritikusok mind bambák.¹⁶⁵

Érdekes, mindkettőjükre és egyben a lassan kialakuló új helyzetre is jellemző a következő történet, melyet néhány nappal a Liszt-koncert utáni újabb fellépésével kapcsolatosan ír Bartók.

Furcsa dolog történt a szombati főpróbán, mielőtt kimentem a pódiumra, hozzám lép Koessler és átadja szimfonikus variációit, mely most jelent meg 4 kézre. Én a nagy zürzavarban nem értettem, mit akar vele. Egyszer csak hívnak ki, mire Koessler: Was! sie spielen?, Ja was spielen sie denn?! (Mi az? Ön játszik? És mit fog játszani?) Ilyet! nem is tudta, hogy játszom. – Azt akarta, hogy szerdán délután játsszam azt neki elő valakivel, hogy megítélhesse, jól van-e letéve zongorára.¹⁶⁶

A következő levélrészlet a korai Esz-dúr (DD 68) szimfóniához kapcsolódik, melynek zongora-fogalmazványa 1902-ben készült el.

Tegnap vittem Koesslernek a szimfónia scherzóját. Meg volt elégedve vele. Óra után Grubernéhez mentem, a ki persze kíváncsi volt szimfóniámra, s dacára hogy el sietett hazulról, meghallgatta a 3 tételt. Az elsőre azt mondta, hogy nagyon érdekes és nagyon lendületes, de a főmotívum nagyon kihasználta; a II.-ra (andante) azt, hogy inkább érdekes, mint szép; a III. tetszett legjobban.¹⁶⁷

A levél folytatása egy másik történet leírása, mely a századelő akadémiai szemléletét mutatja:

Mikor beiratkoztam a zeneszerzésre, asszongya a titkár: aztán most komponáljon is. Hivatkoztam szimfóniámra. Erre ő asszongya: igen de komponáljon – asszongya – valami magyart. Mire én nevetni kezdek. Erre ő asszonda: no lám! ilyenek maguk. Ha asszongyuk, komponáljanak valami

¹⁶⁵ BBCsL 40. levél, 1901. okt. 21.47–48. o.

¹⁶⁶ BBCsL 41. levél, 1901. okt. 26–30. között, 49. o.

¹⁶⁷ BBCsL 67. levél, 1902. október 16. 70. o.

magyart, hát elkezdnek nevetni. Odajött erre az igazgató s figyelmembe ajánlotta Arany „Rodostó”-ját. Asszongya lehet erre valamit komponálni s beleszólni a Rákóczi induló hangjait. – No iszen gratulálok magamnak!

Az utolsó mondat vélhetően arra utal, hogy Bartók 1896-ban foglalkozott a Rákóczi indulóval, elkészítette annak négykezes átdolgozását. Az igazgatói tanács azonban nagyon emlékeztet Koessler tanítására a magyaros elemek használatát illetően: színfoltként, jelezve a téma és a szerző nemzeti hovatartozását.

Abban a nevezetes levélben, melyben Kern Aurél „a Zeneakadémia rút németisége” elleni „kifakadását” kommentálja Bartók, s amelyben határozottan kiáll Koessler és a magyar Zeneakadémián németül tanító professzorok mellett, beszámol egy, a korábbiaknál sokkal érettebb, a tanárhoz és a tanítványhoz is méltó órai történésről is Édesanyjának.

Ma vittem el a lassú tételt¹⁶⁸ Koesslernek, a ki ezt mondta: Az adagio-ban szerelemnek kell lenni; ebben a tételben pedig nincsen szerelemtől szó. Ez pedig baj. De a modern zeneszerzésnek egyik hátránya az, hogy nem tud adagio-kat produkálni. Épp ezért a zeneszerzők ezt lehetőleg elkerülik. A mit másoktól kívánunk, azt ő nem követelheti tőlem. Ezért csak folytassam (t.i. a szimfóniát). Ha nem jut eszembe valami jobb, úgy maradhat ez a tétel, dacára hogy nem mondható sikerültnek. – Tudvalevőleg Koessler nagyon szigorú az adagio-k elbírálásánál. Azt szokta mondani: Hogy valaki adagio-t írasson, kell hogy átélt legyen (mit?! Valószínűleg szerelmet, s a mi azzal együtt jár: csalódásokat, elragadtatást, fájdalmat, stb.). Ez utóbbit, hogy t.i. az élményeknek befolyása legyen a kompozíciók minéműségére, én nem hiszem. Én már mindenfélét átéltem, tehetségem is van (legalább azt mondják) fentebbi szabály szerint tehát kellene jó adagiokat írnom. Egyébiránt Dohnányi adagio-it sem tartja kifogástalanoknak Koessler. (Én sem!)¹⁶⁹

Koessler és Bartók kapcsolatának változását a két idézett levél – az 1900 januárjában keltezett és az 1902. novemberi – alapján vizsgálva megállapíthatjuk, hogy lényegesen megértőbb és elfogadóbb mindkettőjük vélemény-nyilvánítása, de megtartják alapvető karakterüket és vélemény-különbőségüket. Koessler határozott állásfoglalása bizonyos tételtípusokkal – leginkább az általa is oly mívesen és gyakran használt *Adagio*val –

¹⁶⁸ A már korábban említett Esz-dúr szimfónia II. tétéle

¹⁶⁹ BBL 19. levél, 1902. nov. 12. 31–32. o.

kapcsolatosan világos, de tiszteletben tartva Bartók munkáját, már nem a kategorikus újraírást javasolja. Bartók alapvető kétkedését Koessler véleményével kapcsolatosan nem leplezi, de érezhetően elgondolkodtatja, hiszi, hogy Koessler tapasztalatokra alapozza megfogalmazását, és egyetértést mutat a probléma komolyságát illetően.

Ujfalussy József hívja fel figyelmünket arra, hogy ez utóbbi levélrészlet tartalmilag ellentétes párja – vagy éppen Bartók lelki-alkotói gazdagodását mutató folytatása – az 1909. február 3-án Ziegler Mártának és Herminának írt levelének következő részlete:¹⁷⁰

Erősen hiszem és vallom, hogy minden igaz művészet – a külvilágból magunkba szedett impressziók – az „élmény”-ek hatása alatt nyilvánul meg. [...] Nem tudok másképpen művészeti termékeket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dühének, bosszújának, torzító gúnyának, szarkazmusának megnyilatkozását. Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajzánál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit.¹⁷¹

A két levélrészlet az érettebb, tapasztaltabb Bartók véleményét állítja szembe a fiataléval. Ez egyben utólagos megerősítése is Koessler szavainak.

A következő levélben leírt történet további részleteket tár fel kettőjük lassan kollegiálissá érő kapcsolatáról.

Most sokat kellett firkálnom, leírtam a szimfónia 4. tételét, hogy ma elvihessem Koesslernek. Már előbb eljátszottam Grubernének, a kinek első hallásra nem annyira, mint másodikra megnyerte a tetszését. Azt mondta, hogy az I. tétel óta nagyot haladtam. S neki a scherzo után ez tetszik legjobban. Koessler már nem volt oly bőkezű a dicséretben, mert mindenfélét kifogásolt; de kevés lévén az idő, nem kritizálhatta még az egész tételt, csak egy részét. – Óra után bevonultunk Koessler vezetése alatt a nagy terembe, s ott előjátszottam neki a Heldenlebet. Bámulatát fejezte ki, hogy ezt a dolgot kívülről tudom, ellenben a Heldenlebet magát szidta; egyébként szépen beszélt; azt mondta, engem nem akar kapacitálni, másrészt azonban attól nem

¹⁷⁰Ujfalussy József: „Bartók és a programzene.” *Bárdos Szimpóziumok. 25 év – 25 előadás.* Szerk.: S. Szabó Márta. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010. 75. o.

¹⁷¹BBL 177. levél, 1909. febr. 3. 145. o.

áll el, hogy meg ne mondja a saját véleményét. Persze! Hiszen mindenkinek meg lehet a maga véleménye.¹⁷²

Az Bartók számára is nyilvánvaló lehetett, hogy Koessler nem lesz R. Strauss híve, hogy számára egészen mást jelent a *Hősi élet*. De az elismerés – persze, elsősorban az interpretációért –, és talán a tisztelet ennek az új zenének a megértéséért és terjesztéséért benne volt Koessler mondataiban. S az ifjú is türelmesebben fogadta a kritikát, az övével ellentétes véleményt.

A szimfónia tételeinek folyamatos csiszolása, órára vitele közben újabb zongoradarabok születtek, melyek a későbbi *Négy zongoradarab* részei lettek. A szokás immár gyakorlattá vált: előbb Grubernének mutatja meg a friss kompozíciókat, véleményét, tanácsait szívesen fogadja, majd ezt követően viszi órára Koesslerhez.

1903. február elején (10. és 12. között) keltezett levelében ezt írja Édesanyjának:

Legujabban komponáltam egy kis zongoradarabot a mely nagyon tetszik Grubernének; fogja majd játszani, ha leirtam. Koesslernek még sem ezt, sem a balkezest nem mutattam. Majd legközelebb. Szimfóniám utolsó tételére Koessler olyan különös dolgokat tanácsolt, a melyeket valószínűleg nem követek.¹⁷³

Az 1903. február 15-én, szintén Édesanyjához írott levelében¹⁷⁴ Bartók előbb bécsi koncertjének pesti visszhangjáról, sikerének híreről számolt be. Majd első önálló estje, az akkoriban tervezett nagyszentmiklósi hangverseny műsoráról, a közreműködő énekes személyéről, saját programjának lehetséges időtartamáról ír. 70 perces műsorában két kompozíciója is szerepelt: az első, ekkor még névtelen darabja később *I. Ábránd* címmel került kiadásra (*Négy zongoradarab 2.*, Gruber Emmának ajánlva), a második, a *Tanulmány balkézre* (*Négy zongoradarab 1.*, Thomán Istvánnak ajánlva, komponálása a kottabejegyzés szerint 1903 január), melyre vonatkozóan levelének folytatásában ezt írja:

¹⁷² BBL 23. levél, 1903. jan. 17. 35. o.

¹⁷³ BBCsL 85. levél, 1903. február elején (10. és 12. között), 86. o.

¹⁷⁴ BBL 27. levél, 1903. febr. 15. 38. o.

Tegnap elvittem a balkezes szonátát Koesslernek. Meg volt elégedve; aszonta ez eddig a legjobb kompozícióm. (?!), nincs kifogásolni valója sem a formát, sem a tartalmat illetőleg. Szerdán viszem a <névtelet>.

Amint arra az előző fejezetben e sorok idézése kapcsán utaltunk, fontos volt ez az elismerés abban a folyamatban, amit Koessler fokozatos *Bartók-megértésének* tekinthetünk.

Bartók Thománról leveleiben is mindig a legnagyobb elismeréssel, a szakmai és baráti segítségért hálás tanítvány szeretetével írt. 1927-ben, Thomán István művészi pályafutásának 40. évfordulója alkalmából Bartók interjút adott Tóth Aladárnak.¹⁷⁵ Ebben részletesen bemutatja és igen nagyra értékeli Thomán zongoraművészi és pedagógusi tevékenységét, a fiatalok zenei kifejező erejét gazdagító, ugyanakkor türelmes és szeretetteljes egyéniségét.

Thomán és Koessler rivalizálása – kölcsönös tiszteletük ellenére – valószínűleg közismert lehetett, melyet Bartók a következő levélben, pesti tanulóéveinek vége felé érint.

Most vasárnap jelentettem be Thomán t. urnak, hogy nyáron Dohnányihoz megyek, s kérdém, nem ellenzi-e? S ő azt mondta, miért ellenezné? Azaz nem ellenzi. S azután is, meg másnap is ép oly barátságos és szívélyes volt, mint azelőtt. Azonban kedden Grubernénak (a ki különben már tőlem megtudta ezt a dolgot) elmesélte ezt, s hozzá tette hogy őt ez a dolog nagyon bántja; ugyan mi szükségem van – mondja – arra, hogy aztán még Dohnányihoz menjek, a nélkül is nagy sikerem volna véleménye szerint. De azért – így folytatja – rám nem haragszik, mert nagyon tisztességesen jártam el. [...] meséli nekem Gruberné, hogy annak idején Koessler! adott Dohnányinak d’Alberthez ajánló levelet. Már mostan Thomán, hogy vissza adja Koesslernek a kölcsönt, szeretne engem valahogyan Strauss-hoz juttatni. Igaz! Micsoda pech! Hallom hogy Straussot Amerikába szerződtették őt évre! (Talán nem igaz.) Ez rám mindenesetre malheur volna!¹⁷⁶

¹⁷⁵Tóth Aladár: „Thomán Istvánról”. *Zenei Szemle* XI/3 (1927. január), 93–95. o. In.: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Közr.: Wilhelm András. Budapest: Kijarat Kiadó, 2000. 80–83. o.

¹⁷⁶BBL 28. levél, 1903. márc. 18. 43. o. Bartók itt R. Strauss tervezett hosszabb amerikai útjának hírére utal, melyből végül is egy kéthónapos koncertturné valósult meg 1904 tavaszán.

Az 1902/03. tanév végén tanáraitól való búcsúzásáról is beszámol Édesanyjának.

[...] tegnap bucsúztam Koessleről, a ki úgy kívánja hogy azt a scherzot, melyet a filharmónikusokhoz akartam benyújtani, egy jövő évi, az Operaházban tartandó zeneakadémiai növendék hangversenyen adják elő. Hát igaza is van, ezzel csakugyan tartozom a zeneakadémiának. Meghallgatta „Kossuth” szimfóniámat, melyet általában véve jónak mondott. Szeretné, ha azt a szüniidőben meghangszerelném, s akkor ezt is elő adnák azon a hangversenyen. Én nem bánom; ezt is meg tehetem.¹⁷⁷

Hogy Koessler az 1902-es szimfónia-kezdemény scherzo tételének előadatását szorgalmazta, az érthető: ez a hangvétel ízlésvilágának megfelelő. De hogy a *Kossuth szimfónia* előadásának ötletét is felveti, az már jelentős előrelépés Koessler nyitottságát, a merész bartóki hang és témaválasztás elfogadásának lehetőségét illetően.

Ujfalussy József mutat rá arra, hogy Bartók fiatalkori művei között sok a scherzo. Említi a pozsonyi időszak egy *scherzóját* zongorára, az 1902-es szimfónia egyedül meghangszerelt *Scherzo* tételét, az 1903-ban keletkezett *Négy zongoradarab* zárótételét, majd az 1904-ben zongorára és zenekarra írt *Scherzot*. Ujfalussy a liszti scherzo-örökség folytatásának tekinti ezt a vonulatot, az ironikus Liszt-hang továbbvitelének és sajátos újrafogalmazásának.¹⁷⁸

A Dohnányiék társaságában töltött gmundeni nyáron (1903. augusztus) Koessler is meglátogatta ő ket. A *Kossuth szimfónia* immár készre hangszerelt változatával Koessler nagyon elégedett volt, „azt mondta, nagyon jól (ganz famos) teljesen modernül van hangszerelve; kitűnően fog hangzani.”¹⁷⁹

A *Kossuth* bemutatására 1904. január 13-án került sor Kerner István vezényletével, a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekara előadásában. Ezt követően valósult meg a Richter Jánossal már korábban egyeztetett manchesteri bemutató 1904. február 18-án. (Utána legközelebb 1961-ben játsszák újra a művet.)

A szimfóniatétel (Scherzo) csak később, 1905. március 15-én hangzott el először, egy koncerten Liszt *Haláltáncával*. A karmester ismét Kerner István volt, a hangverseny a Vigadó Nagytermében került megrendezésre. A sikeres koncert után

¹⁷⁷ BBL 42. levél, 1903. jún. 18. 53. o.

¹⁷⁸ Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1976. 48–49. o.

¹⁷⁹ BBL 49. levél, 1903. aug. 23. 59. o.

Bartók levelezőlapot küld Édesanyjának Koessler gratulációjával, melyet a jelenlévők is aláírnak.

Hans Koebler bedauert sehr daß Sie heute nicht Zeuge des großen Erfolges Ihres Sohnes sein konnten. (Koessler János nagyon sajnálja, hogy Ön nem lehetett ma tanúja fia nagy sikerének.)¹⁸⁰

Az aláírók között volt Mihalovich Ödön, Aggházy Károly és Ilonka, Herzfeld Viktor és Végh János is.

A Bartók levelekben fellelhető két további utalás nem hordoz jelentős tartalmat. Az 1903. szeptember 1-jén Gmundenben keltezett egy létre nem jött találkozásról ír:

Tegnap Koessler nálam volt, de nem talált itthon: visszaadta látogatásomat.¹⁸¹

Az 1907 eleji beszámoló pedig Koessler február 16-án tartott jubileumi ünnepségéről ír, melyet budapesti tanári kinevezésének 25. évfordulója alkalmából rendeztek a Zeneakadémián. A levélrészlet inkább csak az atmoszféra érzékeltetését, az ünnepséget követő bankett kiadásait, valamint Koessler és Popper szóváltását említi röviden.¹⁸²

Bartók és Koessler kapcsolatát a megismert dokumentumok alapján egy folyamatosan fejlődő szakmai-emberi kapcsolatnak tekinthetjük, melyben – amint az általában a tanár-diák viszonyban optimális esetben történni szokott – mindkét fél gazdagodott.

¹⁸⁰ BBCsL 129. levél, 1905. márc. 15. 128. o.

¹⁸¹ BBL 50. levél, 1903. szept. 1. 61. o.

¹⁸² BBL 129. levél, 1907 eleje, 116. o.

9.3 Kodály Zoltán

9.3.1 Kodály – egy múltat feltáró és jövőt építő magyar a 20. században

Az ifjú Kodály is Magyarország északi részéről, Nagyszombatból (ma: Trnava, Szlovákia) érkezett Budapestre. Ő sem csak zeneszerzést tanult, ahogy Dohnányi és Bartók, de nem is csak zenét: zeneakadémiai tanulmányaival párhuzamosan a Tudományegyetem magyar–német szakát is elvégezte és doktorált.

A felvételre hozott kompozíciói (*Ave Maria*, 1897; *Trio*, 1899) alapján Koessler a második osztályba javasolta felvételét, ő azonban nem élt a lehetőséggel: az első osztályba iratkozott be, s szigorú következetességgel pótolni kívánta mindazokat a hiányosságokat, amelyeket szinte autodidakta zenei felkészülése miatt érezhetett. Ne feledjük: ezt tette Koessler is, amikor 21 éves korában végre komolyabb zenei tanulmányokat kezdhetett Münchenben.

Az a nagyívű életút, amelyet Kodály megtett, ennek a már fiatal éveiben is megmutakozó szellemi erőnek, kitartó önépítő munkának, majd tanárként másokat is erre nevelő tevékenységnek lett az eredménye.

Maga vállalta feladatainak három fő területét kiemelve azt mondhatjuk: Kodály Zoltán zeneszerző, tudós és pedagógus volt egy személyben. Ezek a tevékenységek egyenként is teljes embert kívánnak, különösen abban a gazdagságban, ahogy ezeket Kodály művelte. Ugyanakkor állandó kölcsönhatásban is álltak egymással, hiszen a tudós Kodály egy-egy „felfedezése” – legyen az a régi magyar irodalom egyik ritka gyöngyszeme vagy egy népdal – inspirációt adott a zeneszerző Kodály számára, a zeneszerző Kodály pedig a legnemesebb értelemben nevelt a költői szövegek kórusműbeültetésével, elénekeltetésével. És fordítva: Kodály a zenepedagógus feladatot adott a zeneszerzőnek, aki mintegy másfél-ezer énekgyakorlattal is szolgálta a zenei nevelést, a zeneszerző pedig újabb és újabb kutatásokra ösztönözte a tudóst – hogy csak a legközvetlenebb kölcsönhatásokat említsem.

A *zeneszerző* Kodály életműve jól ismert. Örömteli tény, hogy művei Magyarország és a világ hangversenytermeiben rendszeresen megszólalnak, kórusművei pedig – mint a 20. századi és az egyetemes kórusirodalom kiemelkedő alkotásai – iskolai és felnőtt kórusok, kedvtelésből éneklő és hivatásos énekkarak repertoárjának alapművei.

A *pedagógus* Kodály tevékenységének két erőteljes ága van. Az egyik Kodály Zoltán több mint 50 éves aktív tanári tevékenysége, melynek folyamatában tanítványainak életpályájukat meghatározó jelentőségű szakmai-szellemi útvalót adott. A másik, a még szélesebb hatóerejű tanítás abban a zenepedagógiai koncepcióban valósul meg, melyben valamennyien tanítványai lehetünk, és sokat kell tennünk és tanulnunk ahhoz, hogy értő és méltó tanítványai lehessünk. A Kodály Zoltán írásaiból, előadásaiból és személyes útmutatásaiból kirajzolódó nevelési út ugyanis messzemenően túllép egy szűkebb szakterület, a zenepedagógia határain. A zene ugyanis a léleknevelés, az embernevelés egyik különösen hatékony eszköze. Kodályt idézve:

Teljes lelki élet zene nélkül nincs. Vannak a léleknek régiói, melyekbe csak a zene világít be. A zene rendeltetése: belső világunk jobb megismerése, felvirágozása és kiteljesedése. A népek legendái isteni eredetűnek tartják. S ahol az emberi megismerés határait érzük, ott a zene még túlmutat rajtuk, olyan világba, melyet megismerni nem, csak sejteni lehet.¹⁸³

A *tudós* Kodály Zoltán munkásságának középpontjában a népzene kutatás állt. A népzene kutató Kodály gyűjtő- és rendszerező tevékenysége jól dokumentált, ma már részleteiben is megismerhető; jelentősége pedig az általa gyűjtött népdalok ezreivel, az általa kidolgozott rendszerezési elvek életképességével, és nem utolsósorban az általa létrehozott népzene tudományi „iskola” hatásával mérhető. Van azonban egy másik tudományág, melynek tanult mestere és élete végéig aktív gyarapítója volt, s ez a *nyelvészet*, azon belül is a magyar nyelvvel való tudományos igényű, egyben gyakorlati jellegű munka.

Kodály hagyatéka rendkívül gazdag szellemi hagyaték, tanítása az egyik legszélesebb körű tanítás a 20. századi Magyarországon.

¹⁸³Kodály Zoltán: „Mire való a zenei önképzőkör?” (1944) In: *Visszatekintés*. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. I. 156. o. (a továbbiakban: Vt I)

9.3.2 Kodály Zoltán és Koessler kapcsolata

Kodálynak Koesslerrel való kapcsolata – Dohnányi és Bartók után – egy másféle, társaitól eltérő vonásokat mutató emberi kapcsolat.

Kodály Koessler muzsikusságának megítélésében szigorú volt. Sokat idézett mondatai azonban szöveggörnyezetükből kiragadva még szigorúbbnak tűnhetnek. A *Reflexiók a zeneoktatás reform-tervezetéhez* cím alatt később nyomtatásban is megjelent felszólalásának¹⁸⁴ bevezetőjében ugyanis a német típusú zeneoktatásról szól. Összeveti azt a francia–olasz zeneoktatással, Wagnert és Berliozt idézve igazolja: a latin típusú, a hangszeres képzést megelőző szolfézsoktatás, a kottaolvasást és belső hallást fejlesztő kezdőtanítás eredményezhet igazi zenei képzést. Ezt hiányolja a német zenetanításban, Wagnert idézve azt „a matematika, a filozófia és gimnasztika keverékének” mondja.

Az eredmény az volt, hogy a német zenészek nem is tudtak olvasni olyan értelemben, mint ahogyan a francia-olasz zenész tud. Eklatáns példa erre Koessler, aki mikor dolgozatot javított, ujjai közé fogott ceruzával nyomogatta az asztalon az akkordokat, mert kitűnő zenész léte sem volt képes azokat a fogás beidegzése nélkül belsőleg hallani.

Ez a példa is mutatja, hogy milyen volt a német zenetanítás.¹⁸⁵

Kodály javaslataiban leírja, hogy milyen is a jó zenetanítás. Az, amely előtérbe helyezi a kottaolvasás minél gyorsabb és gördülékenyebb elsajátítását kisgyermekkorban. Az, amely a belső hallás fejlesztését, a kottakép zenei tartalmának elképzelését erősíti, így gyors és hatékony megalapozója a zenével való foglalkozásnak.

A zenei nevelés továbbfejlesztését szolgáló Kodály-nyilatkozat után térjünk vissza a diákevekhez, miként emlékezik Kodály a Koesslernél folytatott tanulmányokra.

Tanárunk, Hans Koessler, megcsontosodott Brahms-hívó volt, ebben a szellemben nevelt minket. Koessler nemcsak műveivel, hanem külső megjelenésében is – lengő szakállával, mely sötét színét sokáig megőrizte – afféle Brahms-hasonmás volt. [...] A technikai tudnivalók elsajátítása után – ezt Koessler irányításával igen alaposan

¹⁸⁴ Kodály Zoltán: Felszólalás a Zeneművész Szövetség Pedagógiai Szakosztályának ülésén, 1952. márc.28-án. *Vt. I.* 253.o.

¹⁸⁵ Koessler védelmében hozzá kell tennünk: melyben ő valójában nem részesült – legalábbis a Kodály által legfontosabbnak tartott életkorban, gyermekkorában nem.

végeztük – válaszáút előtt állottunk: Brahms epigonokká válunk, vagy a magunk útját követjük? A 'magunk útja' voltaképpen már ki volt jelölve számunkra, hiszen évtizedek óta beszéltek a megteremtésre vagy újjáteremtésre váró magyar zenéről. Előttünk sokan próbálkoztak már vele – Liszt Ferenc és az operaszerző Erkel munkásságáról semmiképp nem feledkezhetünk meg.

Nekünk persze valami mást kellett csinálnunk.¹⁸⁶

Mielőtt azonban ez a „más”, ez az „új” megszületett volna, Koessler növendékei közül talán leginkább Kodály került Brahms hatása alá. Ez vélhetőleg nem csak Koessler tanítása, hanem Kodály egyéni érdeklődése és zeneszerzői alkata miatt is történt így. Amint azt Dalos Anna közléséből tudjuk,¹⁸⁷ a zeneakadémiai tanulmányok idejéből fennmaradt jegyzetek tanúsága szerint Kodály sokkal többet és behatóbban foglalkozott Brahms műveivel, mint amennyit tanára megkövetelhetett tőle. Vizsgálta és részletesen elemezte Brahms *d-moll hegedű-zongora szonátája* (Op. 108) négy tételének formai rendjét, az egyes témák tematikus összefüggéseit. Ezzel kapcsolatosan Dalos Anna kimutatja Kodály 1903 tavaszán keletkezett *Szonátínájának* brahmsi elemeit. Rámutat a *d-moll hegedű-zongora szonáta* témáival való tematikus rokonságokra, a feldolgozási szakaszban a kompozíciós technika hasonlóságára az egyes témátöredékek kontrapunktikus összekapcsolásában és a kóda tonikai orgonapontra épülő plagális kimozdulásában. Nem a sémakövetés, az utánzás, hanem sokkal inkább a korábbi évszázadok zeneszerzés-tanulásának módja valósul meg ebben a hasonlatosságban: a pályája kezdetén haladó ifjú zeneszerző tanulmányozza és birtokba veszi azt a komponálásmódot, mely számára minta, s mindezt saját kompozícióban valósítja meg. (Ezt tette Koessler is fiatal éveiben.) A hasonlóság mellett ugyanis a különbözőség legalább annyira szembetűnő, s a zeneszerzői egyéniség is jól érzékelhető ebben a korai kompozícióban.

A másik korai mű, mely látszólag szintén a német romantikusok hatását mutatja, Kodály kamarazene termésének egyik legnépszerűbb darabja, az 1905-ben komponált

¹⁸⁶Kodály Zoltán: „Önarckép”. Televíziós interjú német nyelven, 1965. *Vt. III.* 584. o.

¹⁸⁷Dalos Anna: „'A jó öreg Koessler' és a Brahms-tradíció. Kodály Zoltán zeneszerzés-tanulmányairól”. *Zenetudományi dolgozatok 2000*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 105-116.o.

Adagio. Amint az Kodály egy 1958-ban Gerle Róbert¹⁸⁸ hegedűművésznek írt válaszeleveléből kiderül, „egy tervezett [hegedű-zongora] sz.[onáta] maradványa”.¹⁸⁹

Kodály így kommentálta a mű elhangzását a Nyugat-Barátok Körében tartott előadásában, 1932-ben:

[...] ez a legsikeresebb művem. Semmilyen művemet ilyen sokszor nem játszották még [...]. Pedig ez egy nagyon régi művem; abból az időből származik, amikor a népdalról semmit sem tudtam, nem többet, mint ami a levegőben volt és felszínre került – úgyhogy ebből következtetést lehetne vonni, hogyan írtam volna később, ha pl. nem jutok el falura, vagy nincs népdal, vagy nem kerülök kontaktusba vele. [...] Ez meglehetősen világos és elég folyékony és internacionálisan érthető stílus; nincs lopva senkitől, kell, hogy legyen benne valami egyéniség, mint sikere mutatja, könnyen hozzáférhető, és ha folytattam volna, könnyebb és gyorsabb siker útjaira jutottam volna.¹⁹⁰

Ahogy Koessler megtanulta a német romantikusok hangját, úgy Kodály is, de mindketten sajátos, csak rájuk jellemző módon használták ezt a zenei nyelvet.

Emlékező nyilatkozatában Kodály is kifejti, életműve ismeretében pedig tudjuk: a magyar népzene megismerése és megismerkedése a századelő francia zenéjével valóban más útra terelte. Ugyanakkor az is megállapítható, hogy míg Bartók sosem került igazán mélyen Brahms hatása alá, addig Kodály zeneszerzői indulásának mindenképpen meghatározó pesti élménye volt a Brahms művekkel való – koncerten egyébként ritka – találkozás.

A Brémai Televízió megbízásából 1964-ben Lutz Besch-sel folytatott beszélgetései során többször is utalt Kodály Koesslerre. Arra a kérdésre, hogy ki volt a zeneszerzéstanára, Kodály a következőt válaszolta:

Egy bajor muzsikussal, Hans Koesslerrel, Rheinberger tanítványa. Zeneszerzőként soha nem került az első vonalba, az én korosztályomig azonban minden magyar zeneszerző nála tanult. Fiatal muzikusaink körében akkortájt kezdett éledezni a

¹⁸⁸Gerle Róbert: 1924–2005, hegedűművész, 1942-ben Hubay-díjas lett. Életének nagyobbik részében Amerikában élt, legfontosabb munkája: *A hegedűgyakorlás művészete* magyarul 1987-ben jelent meg a Zeneműkiadó gondozásában.

¹⁸⁹Legány Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 880. levél, 250.o.

¹⁹⁰Kodály Zoltán: „Vallomás”. *Vt. II.* 487–488. o.

modern mozgalom – ezzel ő már nem tartott lépést. Támadt is emiatt némi nézetletérés. Fejlődése megrekedt Brahms körül.¹⁹¹

Ahogy Kodály sem tanította műveit zeneszerző növendékeinek, úgy tudjuk, hogy Koessler sem. A néhány énekelt és koncerten elhangzott darabján túlmenően kevés művét ismerhette, hallhatta Kodály. Így a zeneszerző Koesslerről kialakult képe bizonyára nem lehetett teljes. Az élvonal alatt Brahms szintjét értette, s ebben igaza volt: ebbe az élvonalba valóban nem lehetett besorolni Koesslert.

A beszélgetés folyamán a riporternak arra a kérdésére, hogy lehet-e összefüggés Koessler zeneszerző-tanári és kórusvezetői kettős tevékenysége, és Kodály alapvető vonzalma a kórusművek komponálása iránt, határozott választ adott.

Ezt [a kórusok komponálását] Koessler kétségkívül támogatta. Kiválóan értett a kórustechnikához. Ha nem is voltak eredeti dolgai: nagyon jól voltak kórusra alkalmazva. Én magam már kezdettől, sőt diákéveimtől fogva írtam kórusokat pajtásaimnak. De Koessler bizonyosan hozzájárult ahhoz, hogy erősödjék szeretetem a kórusmuzsika iránt.¹⁹²

Kodály szavai igazolják azt a véleményünket, hogy Koessler a vokális kompozíciók alkotásában volt leginkább jártas, s ebbe a körbe tapasztalataink szerint a dalok és az oratorikus művek is beletartoznak. Ez a biztonság, a kórusra történő komponálás technikájának birtoklása kerülhetett át leginkább zeneszerzés-tanításába, s hogy ez találkozott Kodály személyes érdeklődésével, az a magyar kórusirodalom felvirágzását eredményezte.

Máshol így nyilatkozik:

A kóruszenében, melyhez természetemnél fogva mindig is különleges vonzalmat éreztem, különösen hasznosnak bizonyult tanárom, Hans Koessler irányítása. Ő maga kórusvezetőként nyújtotta tudása javát és ilyen vonatkozásban jó tanácsokkal látott el. Kisebb kórusművek során át így jutottam a *Psalmus Hungaricus*ig. Itthon is, külföldön is ez volt az első nagy sikerem.¹⁹³

¹⁹¹Kodály Zoltán: *Utam a zenéhez. Őt beszélgetés Lutz Besch-sel*. Ford.: Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2012. 26. o. Az eredeti német nyelvű kiadás: „Kodály Zoltán, Mein Weg zur Musik, Fünf Gespräche mit Lutz Besch”. Zürich: Verlags AG, 1966.

¹⁹²i. m. 27. o.

¹⁹³Kodály Zoltán: „Önarckép”. Televíziós interjú német nyelven, 1965. Ford.: Bónis Ferenc. *Vt.* III. 587–588.o.

A már többször idézett első beszélgetésük végén Besch az akkori zeneszerzés-tanítás hangsúlyos pontjairól kérdezi Kodályt. Erre a kérdésre adott válaszában a zeneszerzésórák kötelező feladatainak a fűga- és a szonáta-írást említi, melyekben meg kellett felelniük az „iskolai szabályoknak”.

Az utolsó évben azonban (akkor négy év volt a tanulmányi idő, ma öt) már csak szabad komponálás volt. Koessler helyeselte, hogy „magyar stílus”-sal próbálkozzunk. De azt tanácsolta: szorítkozzunk ebben egy ciklikus mű egyik vagy másik tételére. Ahogy Brahms tette zongoranégyesében vagy B-dúr zongoraversenyében.

Kettőjük között természetesen ebben a kérdésben lehetett a legnagyobb a véleménykülönbség. Ami egy német muzsikusnak – és nemcsak Koesslernek, hanem Brahmsnak is – a magyaros szint jelentette a 19–20. század fordulóján, az a még fiatal Kodály számára is más tartalommal bírt.

Többször is felidézte Kodály ezt a Koessler-kijelentést. Először 1932-ben egyik budapesti előadásán, mely *Népdal és közönség* címmel a Visszatekintésben olvasható.¹⁹⁴ Kodály a népdal műzenében történő felhasználása, annak történeti elemei kapcsán nyelvi párhuzammal él előadásában. Felidézi azt a polémiát, amely az 1800-as évek elején folyt arról, hogy alkalmas-e a magyar nyelv a hivatalos használatra és ezzel együtt az irodalmi értékteremtésre. Ugyanez 100 évvel később a magyar népzene a műzenében való felhasználhatósága kapcsán merült fel.

Abban az időben mondotta Koessler János a Zeneakadémián, egy többszövevényes, magyarságra törekvő munkánk láttára, hogy elég volna az utolsó tételben némi magyarosság, ahogy Brahms csinálta g-moll zongoranégyesének utolsó tételében. Koesslernek ugyanis az volt a nézete, hogy a magyar jelleg a magasabb zenében csak módjával, itt-ott alkalmazott színtel lehet. „Nem lehet egész este tájszólásban beszélni.”¹⁹⁵

Amit ő tőlünk kívánt, az olyan lett volna, mintha egy magyar színdarabot idegen nyelven írnának meg, és csupán néhány magyar káromkodással fűszereznék.

Előadásában később megfogalmazza:

¹⁹⁴ Vt. III. 28–29. o.

¹⁹⁵ Ugyanezt a mondatot Kodály egy 1950-ben készült írásában is idézi, ott így felvezetve: [Koessler] „Debussy Pelléasáról így nyilatkozott: »Man kann nicht einen ganzen Abend im Dialekt sprechen«” forrás: *A folklorista Bartók* Vt. II. 450. o.

A nemzeti zene csak népi talajban fakadhat. Igazi zenei internacionalizmus a magasabb zenében nincsen. [...] A magyar zeneszerzőnek mindenekelőtt magyarnak kell lennie; ahogyan Wagner is elsősorban német volt, Verdi elsősorban olasz. [...] mind a ketten mélyen gyökereztek a maguk nemzetének talajában, és elérték a legnagyobb eredményt, mert nagy tömegeket éreztek maguk mögött. [...] Átfogó lelki reorganizációra van szükség, amelynek fontos eszköze lehet a magyar népzene.¹⁹⁶

Az előadás tartalma szoros rokonságot mutat Bartók 1931. márciusában megfogalmazott gondolataival, melyeket pozsonyi, majd budapesti előadásain mondott el és *A népi zene hatása a mai műzenére* címmel 1931. májusában írásban is megjelent.¹⁹⁷

Bartók tanulmánya részletesen bemutatja a népdal (a parasztzene) hatásának és a műzenében való megjelenésének lehetséges formáit, szintjeit. Kodály inkább átfogóan, a magyar kultúra közönségének és a magyarság kulturális közössége megteremtésének szempontjából vizsgálja a kérdést. Mint annyiszor máskor és máshol, ebben is kiválóan kiegészítve egymást.

Kodály legszemélyesebb hangú megnyilatkozása 1906. novemberi napló-feljegyzésében olvasható. Koessleről való búcsúzása kapcsán ír a mester egykori erejéről és akkori magányosságáról, megkeseredettségéről.

Ez a derék, igazi race-muzsikusz, ez a remek koponya (bévül értem, kitűnő, erős észtehetség) többet érdemelt volna. Kár, hogy annyi keserűség halmozódott föl benne. Micsoda világító és melegítő lehetett volna belőle, mikor még így is, tele szarcasmussal és iróniával (ami mindig csak leplezett elégedetlenség), annyit tud világítani. Akkor tán még most is tudna nekem tovább világítani. [...] Elmentem, megköszöntem neki, Kein Wort von Dank (=szó se legyen köszönetről), vágott közbe, de elkomolyodott, mikor elmondtam, hogy: besonders für die höchste Lehre, dass man sein eigener Meister sein muss (= különösen a legfőbb tanításért, hogy legyünk saját magunk mesterei).¹⁹⁸

Kodály valóban megfogadta ezt a tanácsot és tanárként maga is erre nevelte növendékeit.

¹⁹⁶ Kodály Zoltán: „Népdal és közönség.” 1932. *Vt. III.* 29. o.

¹⁹⁷ Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére” *Új Idők, XXXVII, 20., (1931.május); Bartók Béla írásai I.* Közr.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 138–147. o.

¹⁹⁸ Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* Szerk.: Vargyas Lajos, Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989. 121. o.

Végül idézve ismét a Lutz Besch-sel készült interjúsorozatot, az új zene elfogadásával kapcsolatosan Kodály a közönséget nyitottabbnak tartja a hivatásos zenészeknél.

A hivatásos muzsikuskok erőteljesen ragaszkodnak a megtanult és hagyományossá vált dolgokhoz, nem tudnak megszabadulni tőlük. Koessler is így kell megítélni. *Amit egyszer megtanult, azt tekinti érvényesnek, nem is megy tehát tovább. Az elfogulatlan közönség azonban tökéletesen megérzi, hogy mi az, ami él, ami jelentékeny - és részt kíván belőle.*¹⁹⁹

Kodály késői Koessler-utalásai tükrözik azt az összetett, több forrásból erőt merítő indulást, mely Kodály diákéveit jellemezte. Koessler mellett megismerte és elsajátította a *német romantika* zenei nyelvét. Hasznára vált, építkezett belőle. Az 1907 tavaszán tett párizsi tanulmányútján az új francia zene, elsősorban Debussy zenéje mintát adott számára, hogyan lehet a 20. század elején *nem német* zenét komponálni. S a harmadik, kétségkívül legfontosabb forrás a *magyar népzene* fokozatos, intenzív és egyre mélyebb megismerése volt, melynek talaján az *új magyar műzene*, ezen belül is Kodály egyéni hangjának megteremtése megvalósulhatott.

¹⁹⁹ i.m. 73.o.

9.3.3 Kodály zeneakadémiai tanításának kezdete

Kodály Zoltán 1907-ben lett a Zeneakadémia tanára. Tanári tevékenységének korai kezdete utólag, életműve ismeretében természetes, magától értetődő tény. A tanítás mint életprogram közvetlen és közvetett módon is jelen volt Kodály életművében.

A Zeneakadémia 1907/1908-as tanévének évkönyvében alkalmaztatásának indokaként ez olvasható:

A növendékek megszorodásával s Herzfeld tanár működésének a zeneszerzési tanszakra való átutalásával új zeneelméleti tanár beállítása vált szükségessé. Ezen munkakör teljesítésére dr. Kodály Zoltán alkalmaztatott, aki mint tehetséges zeneszerző és nemzeti zenénk sajtóságait kutató széles tudású író, már mint intézetünk egykori növendéke is rátermettségének bizonyosságát adta.²⁰⁰

Kodály ekkor ún. rendkívüli tanár, zeneelméletet tanít az instrumentális tanszakok növendékeinek.

Eősze László közlése szerint Kodály 1961-ben megjegyezte: tanári kinevezését inkább magántanítványai kiváló vizsgaeredményeinek, mintsem az évkönyvben említett zeneszerzői és népzene kutatói tevékenységének köszönhette. A zeneakadémiai diákevek alatt magán-növendékek tanításával igyekezett pénzt keresni, de Bartókkal ellentétben, aki ezt a szinte köztelező szombat délutáni diák-tanárságot nem kedvelte, Kodály rendkívül komolyan ellátta feladatát és valóban jó híre és eredménye lett házitanítói munkájának. Molnár Antal,²⁰¹ a tehetséges fiatal hegedűs volt egyik első növendéke, akit két évig tanított. Fontos adalékot nyújt az ifjú Kodály habitusának elképzeléséhez az a portré, amit a nálánál mindössze 8 évvel fiatalabb, érett gondolkodású kamasz fiú, Molnár Antal megrajzolt. Ezt írja emlékezéseiben:

[Kodály] igen szigorúan követelte a feladatok elvégzését, de sohasem hangos szóval. Csak olyan magától értetődő, csendes módon, mintha levegőszívásról vagy táplálkozásról lett volna szó.²⁰²

²⁰⁰ *A Zeneakadémia évkönyve 1907/08. tanév.* 3. o.

²⁰¹ Molnár Antal: 1890 – 1983, zeneszerző, zenetörténész, brácsaművész, tanár. Kodály magántanítványa, majd Herzfeldnél tanult zeneszerzést. A Waldbauer vonósnégyes és a Dohnányi-Hubay zongoranégyes tagja. A Székesfővárosi Zeneiskola, majd 1919–1959 között a Zeneakadémia zenetörténet-, esztétika-, kamarazene- és zeneelmélet-tanára. A modern magyar zenetudomány egyik megalapítója.

²⁰² Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Harmincöt emlékezés.* Budapest: Zeneműkiadó 1979. 9. o.

Hogy a tanulást a legtermészetesebb, ugyanakkor élményt adó napi feladatként tudta elfogadtatni növendékével, későbbi tanítványai is gyakran emlegették.

Az első tanévben hangszer főszakos növendékeknek tanított zeneelméletet, majd 1908-ban Koessler nyugdíjazása után megkapta a zeneszerzés tanszak első osztályát. Az 1912/13. tanévben tanította a zeneszerzés szak második évfolyamos hallgatóit is, de a teljes képzés végigvitelére csak 1917-től lett volna lehetősége. Ez szakadt meg az 1919-es zeneakadémiai aligazgatói kinevezése, illetve a Reinitz Béla vezetete zenei direktóriumban való részvétele miatti fegyelmi eljárás idején: két évre felfüggesztették tanári állásából.

1921 ő szétől taníthatott ismét, majd 1923-tól 1940-ig végigvihette osztályait a teljes, négyéves képzésben. Bartók 1940-ben történt távozása után Kodály vette át a helyét a Magyar Tudományos Akadémián a népzenei gyűjtemény kiadásának előkészítésében végzett munkában. S bár még néhány hónapra visszatért a zeneszerzés-tanításhoz (Siklós Albert halála után helyettesként ő fejezte be az 1941/42-es tanévet), 1942-ben történt nyugdíjazása után már nem tanított zeneszerzést.

Az 1907/08. tanévben Herzfeld Viktor és Kodály tanította az *Általános zeneelmélet* tantárgyat, mely kétéves kötelező tárgy volt valamennyi hangszeres növendék számára. A magánénekesek zeneelmélet-tanára Szabó Xavér Ferenc volt, ők külön csoportban tanultak, a hangszereseknél jóval egyszerűbb tananyagot végeztek.

Az 1907/08-as évkönyv 62. oldalán részletesen megtalálható a Kodály és Herzfeld által is tanított, a hangszeres növendékeknek előírt zeneelmélet-tananyag.

Az I. osztály bevezetéssel kezdődik, melynek célja a növendékek tudásának felmérése, esetleges hiányosságaik pótlása volt. Ebben a részben helyet kap a hangközök, hangnemek és hangzatok áttekintése.

Ezt követően az akkordok négyzólamú szerkesztésének elmélete és gyakorlata következik, melynek tankönyvéül Rischbieter (ld. később) feladatgyűjteményét használták. A tanterv megnevezi az első 20 szakasz (fejezet) írásbeli kidolgozását és külön kiemeli az „*egyszerűbb példáknek zongorán való játszását.*”

A II. osztály anyaga három részre tagolódik. Az első részben folytatódik az összhangzattan tanulása Rischbieter könyve alapján. A hagyományos haladás szerinti késleltetések, majd egyéb figurációk és a modulációtan következik, mely utóbbihoz zongorás gyakorlatok szintén társulnak. Ezek a gyakorlatok C-kulcsban lejegyzett feladatokat is tartalmaznak és kitérnek a tágszerkesztésű szólamvezetés sajátos problémáira.

Megjelenik a szopránharmonizáció mint feladat, valamint a klasszikus művek harmonikus elemzése is.

A tananyag második részében *ellenponttan* szerepel, egyszerű kétszólamú gyakorlatok formájában. Az anyag tartalmazza az ún. *ellenpontozati formákat* is: az imitációt, a kánont és a fűgát.

A harmadik rész, az *alaktan* a barokk szvit táncformáit tanítja, az ún. *modern zenei formák* közül a dalformát, a rondóformát és a szonátaformát emeli ki. Amint a harmóniatannál, úgy a formatannál is követelmény a klasszikus művek *alaktani* elemzése.

Ez a tananyag, ennek sikeres elvégzése a hangszeres diákok számára tartalmas és mély, jól megalapozott elméleti tudást biztosíthatott. Különösen kiemelendő az ellenponttal való foglalkozás, mely ebben az időszakban nem tartozott még a zeneelmélet-oktatás szűkebben értelmezett tananyagába. Tekintettel arra, hogy hangszeres növendékeik az ún. ellenpontozati formákkal (imitáció, kánon, fűga) napi hangszeres gyakorlatukban találkoztak, a szerkesztésmódjukkal való mélyebb, nyilván elemző megközelítésű megismerkedés elengedhetetlen feladata a zeneelméletnek.

Az a tankönyv, melyet a tanterv előírt, W. A. *Rischbieter*²⁰³ könyve és példatára volt. Rischbieter zeneelméleti munkáit a harmóniatan és az ellenponttan oktatásban Európa-szerte, így Budapesten is használták. A *Der Harmonieschüler* első része szisztematikusan megtanítja és gyakoroltatja a fő- és mellékhármasok fűzését dúrban majd mollban, zömmel szűk, de olykor tág fekvést is alkalmazva, majd bevezeti a szextakkordokat és a zárlati kvartszextet, immár mindkét hangnemtípusban. Ezt követően a domináns szeptimakkord következik, majd annak fordításai. A mellékszeptimakkordokat típusonként csoportosítja, szólamvezetési problémáit részletesen tanítja.

Az első alterált akkordok a kromatikus átmenőhangok bevezetésével jelennek meg, így a dallamban megjelenő bővített kvint I. és V. fokon, hármashangzatban és négyeshangzatban egyaránt. Hasonló módon vezeti be a váltódomináns akkordot dúrban és a bővített szextes akkordcsalád mindhárom tagját mollban.

²⁰³Wilhelm Albert Rischbieter: 1834–1910, német zeneteoretikus, a drezdai Konzervatórium tanára. Zeneelmélet-tankönyvei Európa-szerte általánosan használt segédanyagok voltak. A budapesti tanterv is ezt ajánlotta.

Az álzárlatot tágabb értelemben, nem csupán az V–VI. fok kapcsolatában szemlélteti. Mindehhez bőséges példatárral szolgál, a feladatsor számozatlan basszusok harmonizációját is kéri a növendéktől.

A tankönyv felépítésének alaposabb vizsgálata nyilvánvalóvá teszi, hogy Rischbieter könyve mintául szolgálhatott többek között Kesztlér Lőrinc²⁰⁴ *Összhangzattan* könyvének, mely 1928-as első kiadása óta folyamatosan használatos a magyar zeneelmélet-tanításban.

Rischbieter *összhangzattan* könyvének szemléletéről Kodálynak nem volt jó véleménye.

Tanári munkájára még csak készülődve, 1906/07-es berlini tanulmányútján lelkesen részt vett az ottani főiskola frissen kinevezett zeneszerzéstanára, *Paul Juon*²⁰⁵ óráin. Bartóknak címzett levelében – berlini tapasztalatait összegezve – így ír:

Az egyetlen Juonnak van némi fiziognomiája (az összhangzattant kétszólamban kezdi tanítani). Annak a sok mechanikus Rischbieterezésnek igazán nincs sok értelme. Az örökös 4-szólamúság pedig halálig meglátszik mindenkin, aki *csak* Koessler tanítványa. – No, az én „reformjaim” egyelőre a Rischb.[bieter] kiküszöbölésére szorítkoznak majd. Egyebet mit lehet kezdeni az összhangzattant mellékszakkép „űző” (vagy fordítva?) instrumen-talistákkal?²⁰⁶

Tény azonban, hogy nemcsak a fentebb idézett, Kodály pályakezdése idején kötelező érvényű tantervben szerepel Rischbieter tankönyve, hanem hosszú ideig – legalább alternatív tankönyvként – meg is marad. Mellette megjelent a tantervben Siklós Albert időközben elkészült *Összhangzattan* könyve, a *Zeneköltészettan* gyűjtőcím alatt kiadott sorozat első kötete, mely korszerűbb választási lehetőséget kínált.

Kodály tanítási módszerét illetően a hangszeres növendékek zeneelmélet-tanításáról viszonylag kevés adat áll rendelkezésünkre. Leginkább magántanítványainak feljegyzéseiből következtethetünk arra, milyen módon taníthatott a pályakezdő tanár. Az bizonyos, hogy *összhangzattan*-tanítása mindig hallásgyakorlatokba vezetett, soha nem elégedett meg a tanított jelenségek elméleti magyarázatának megértésével. Csak azután fogalmazták meg a jelenség tartalmát, amikor meggyőződött arról, hogy a növendék hallja

²⁰⁴Kesztlér Lőrinc: 1892–1978, zeneszerző, tanár, a Zeneakadémián Herzfeld és Kodály tanítványa volt. 1921-től a Nemzeti Zenede, 1949–1973-ig a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola tanára volt. Tanári tevékenysége jelentősebb alkotómunkájánál, kórusművei és klasszikus szerzők kamaraműveinek fűvösötös-átirataiban jelen vannak a mai koncertéletben is.

²⁰⁵Paul Juon (Pavel Fjodorovics): 1872 – 1940, orosz születésű zeneszerző, 1897-től Berlinben tanított. Brahms stílusához közelálló kamaraművei a századfordulón népszerűek voltak, később azonban elsajátított a francia impresszionisták zenei nyelvezetét is.

²⁰⁶*Documenta Bartókiana*. Szerk.: Denijs Dille. Budapest: 1970. 137.o.

is, nem csak érti az anyagot. A tréning, a tanult anyag mély és alapos begyakorlása azonban nem maradhatott el Kodály óráin. Ebben is szigorú és következetes volt, ugyanakkor türelmes és kitartó. Addig nem engedte a továbblépést, amíg a növendék nem volt képes a harmóniamenetek zongorán történő folyamatos megszólaltatására, hallás utáni felismerésére, vagy éppen önálló harmonizációs feladat megoldására. Azaz a *mechanikus Rischbierezést*, csupán az összhangzattan példák kidolgozására szorítkozó harmóniatanítást már a kezdeti időkben is elkerülte.

Hogy miként tette volna ezt, ha még az összhangzattanban kevésbé járatos fiataloknak kellett volna továbbra is zeneelméletet tanítania, az kiderül abból a jegyzetanyagból, mely Bors Irma (M. Virginia, 1905–1993) Kodálynál végzett tananyagáról maradt fenn.

9.3.4 Bors Irma jegyzetei

Kodály nem írt zeneszerzés-tankönyvet, összhangzattan- vagy formatankönyvet. Tanításának tartalma így csak közvetetten tanulmányozható: a fennmaradt jegyzetekből, Kodály írásaiból és a tanítványok visszaemlékezéseiből. Különösen fontos dokumentum Bors Irma összhangzattan jegyzete,²⁰⁷ mely az 1930-as évek második felében Kodálynál folytatott tanulmányainak kivonata, egykori füzetek másolata. Bors Irmát családi kapcsolatok fűzték Kodályékhoz, így nyilatkozott erről Gábor Lillának:²⁰⁸

Anyai nagyapám, Gráf Oszkár, akárcsak Kodály apja, állomásfőnök volt, és több ízben őt váltotta hivatali utódjaként. Így történt Galántán is. A két család között meghitt ismeretség szövődött. Közös zenélésekre is sor került: nagyanyám nemegyszer együtt négykezesezett Kodály édesanyjával. Én magam gyerekkorom óta tanultam zongorázni, s habár a szegedi egyetemen elvégeztem a fizika-kémia-mennyiségtan szakot, utóbb mégis úgy határoztam, hogy az iskolai énektanári pályát választom. Amikor erről Kodálynak szóltam, egyetértett szándékommal, de ragaszkodott ahhoz, hogy a zongora kivételével minden tárgyra ő tanítson

²⁰⁷ A jegyzetek tisztázását Bors Irma 1992-ben adta át a Kodály Archívumnak, jelzete: X-73, másolatát őrzi a kecskeméti Kodály Intézet is. Ezúton szeretnék köszönetet mondani az anyag tanulmányozásának lehetőségéért a Kodály Intézet könyvtárosaiknak.

²⁰⁸ Gábor Lilla: „Kodály pedagógiájának nyomában. Kerényi György és Bors Irma visszaemlékezése II.” In: Ittész Mihály (szerk.): *A Kodály Intézet Évkönyve III*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1986. 34. o.

otthonában, ő készítsen föl a pályára, csak vizsgázni járjak be a Polgári Iskolai Tanárképző Főiskolára. Ezután három évig jóformán naponta jártam Kodályhoz.

Ez a három év 1935 és 1938 között volt. Kodály azonban nemcsak összhangzattanra tanította Bors Irmát, hanem formálódó zenepedagógiai elképzelései egyik lehetséges megvalósítójának is tekintette őt. Bors Irma tanári életpályája igazolta Kodály bizalmát: egyike lett azoknak a szakmailag felkészült, elhivatott énektanároknak, akik az iskolai gyakorlatban a legmagasabb szinten képesek voltak megvalósítani elképzeléseit.

Mint már említettük, Bors Irma jegyzetei *tisztázatok*, melyeket füzetek alapján készített, s az akkori – esetleg Kodály bejegyzéseit is tartalmazó – füzeteket nem tartotta meg. Mivel az anyag nem eredeti, nem Kodálytól származik, így az esetleges tévedések, hibák lehetőségét is magában hordozza. A jegyzetanyag alapos áttekintése után megállapíthatjuk, hogy értelmi zavart okozó hibát nem, elírást is alig találunk benne. Alapossága, szakszerűsége miatt így Kodály összhangzattan-tanításának legteljesebb dokumentumának tekinthető.²⁰⁹

Ha Kodály tanítását összevetjük a már említett Rischbieter tankönyv – s az ezzel szoros rokonságot mutató Keszler összhangzattan – felépítésével, alapvető különbséget mutat Kodály tanításának rugalmasabb, életszerűbb felépítése, tartalma. Ez elsősorban abban mutatkozik meg, hogy míg Rischbieter a diatóniával részletesen és elsősorban logikai úton megközelítve foglalkozik, addig Kodály már az egyszerű harmóniák gyakorlása közben bevezeti a késleltetések és a modulációk egyszerűbb eseteit.

A késleltetések ezen a szinten olyan átmenő- és váltóhangos figurációkat jelentenek, amelyek az akkordok kapcsolatát szervezettebbé teszik, gyakorlásuk az élő zenében fellelhető zenei folyamatokhoz hasonló harmonikus vázak gyakorlását jelenti. Kodály összhangzattan-tanításának forrásait Dalos Anna közléséből ismerjük.²¹⁰

A Kodály által tanulmányozott, bejegyzéseivel fennmaradt kötetek közül legkorszerűbbnek Rudolf Louis és Ludwig Thuille *Harmonielehrjéjé*t tartja, Kodály tanításában valószínű, hogy leginkább ennek hatása érvényesült. Bár ez a könyv is a hagyományos diatónia – kromatika felosztás szerint halad, de a 20. század elején megjelent

²⁰⁹ A teljes jegyzetanyag feldolgozása és a tanítási gyakorlatban történő alkalmazása a kutatók és a tanárok közös, még el nem végzett feladata.

²¹⁰ Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 147–151. o.

szakmunkák között egyedülállóan vizsgálja az akkordok zenei folyamatokban betöltött szerepét, modulációs lehetőségeit.

Kodály tanításában is elkülönült a diatonikus és az alterált akkordok tanítása, Bors Irma jegyzetei alapján azonban egy élő, az akkordkapcsolatokból felépülő, s egyben az alkotó zenei gondolkodást segítő rendszer bontakozik ki.

A harmóniatan tanítását Kodály is a főhármasok mozgásformáival kezdte, mely tartalmazta a váltások (autentikus és plagális ingamozgások), valamint a kadenciák gyakorlását. Az említett késleltetések és modulációk (diatonikus, közös akkordos átmenetek) már ezen a szinten bevezetésre kerültek.

A mellékhármasok közül a II. fok, mint a IV. fok helyettese, erős és gyakori szubdominánsként szerepelt először a tananyagban. A megerősített szubdomináns az I – IV – II – V – I akkordsorban kap értelmet, mely a szólamvezetés szempontjából is hasznos gyakorlat. A főhármasokhoz hasonlóan a II. fokú akkorddal történő diatonikus modulációs lehetőséget is gyakoroltatta Kodály. A VI. fokot a IV. fokkal való kapcsolatában, valamint álzárlatos kapcsolatban (V – VI) is részletesen tanította, mégpedig differenciált formában, különbséget téve a mollbeli és dúrbeli megjelenések szólamvezetési sajátosságai között. A III. fokkal különösen gazdag fejezet foglalkozik, rávilágítva arra, hogy Kodály domináns és tonikai funkcióként egyaránt értelmezte az akkordot, harmonikus környezetétől függően. Változatos és szemléletes példák sorozatával mutatta meg ezt a kettősséget, a kivételes szólamvezetési helyzeteket, diatonikus modulációs lehetőségeket is gyakoroltatva.

A mellékhármasok tanítását szekvenciát tartalmazó gyakorlatokkal zárta. Ezekben rövidebb és hosszabb alapképletek (minták) szekvenciális meneteit mutatja, felhívja a figyelmet a szekvenciális menetekben előforduló mechanikus ismétlődés erejére, mely eddig nem tapasztalt, kivételes kettőzéseket is eredményez (pl. alapkettőzött VII. fok). A szekvenciákkal történő moduláció különösen értékes ötlete Kodály feladatsorainak, melyekkel a teljes kvintkörön végighaladhat. A lefelé haladó tercmenetek sorozata a párhuzamos ill. szubdomináns hangnemekbe történő moduláció lehetőségét kínálja, melyhez befejezéseket (kadenciákat) attól függően csatolt Kodály, hogy a szekvencia utolsó akkordja hangsúlyos vagy hangsúlytalan ütemegységre érkezik-e. A rugalmas zenei gondolkodásnak, mint a zeneelmélet-tanítás egyik fontos céljának kitűnő fejlesztési lehetősége ez, hiszen a tanulás ezen korai szakaszában a hangnemek közötti szabad mozgást gyakoroltatja. A modulációtan a mai gyakorlatban – helytelenül – a tanulmányok második szakaszára marad, vagy éppen külön stúdiumként jelentkezik a zenei képésben.

A kadenciák fontos elemeként a zárlati I_4^6 akkordot a főhármasok szext fordításainál korábban vezette be Kodály, zenei és nem pedig logikai rendet követve. Tanította kapcsolódásait a megelőző akkordokkal (IV., II. és VI. fok) és továbbvezetését az V. fokra.

A főhármasok szext fordításai az összhangzattan tanításban mindig váltópontot jelentenek, hiszen az addig többnyire mechanikus szabályszerűségekre épülő szerkesztési elveket szükségszerűen felváltja egy kreatívabb, az akkordmenet folyamatában előretékintő gondolkodásmód. Ez együtt jár azzal is, hogy a szólamvezetés dallamformálási lehetőségeket is magában hordoz, ezért több egyenértékű jó megoldás is születhet. Így eljutunk a harmonikus váz kötöttségével történő „komponálás” első lépcsőfokához – hiszen a harmóniak szólamvezetésében adódó szabadság a dallamképzés alakításában az egyéni ízlés, választás „kompozíciós szabadságát” eredményezi.

A már korábban tanított akkordokhoz hasonlóan a főhármasok szextfordításait is előbb váltóakkordos fordulatokban tanította Kodály. Az akkordokat összes lehetséges szerepkörükben gyakoroltatta: így az I^6 akkordot mint az autentikus ill. a plagális kör tökéletlen lezárását, mint szubdomináns akkordok közötti átmenőakkordot és mint a III. fok helyettesét.

Az V^6 kadenciában történő megjelenése után részletesen foglalkoztak a IV^6 kadenciális előfordulásaival és kettőzési lehetőségeivel V. fok ill. zárlati I_4^6 előtt.

Az átmenő IV^6 speciális szerepe és a VI. fok környezetében megjelenő IV^6 külön vizsgálat és gyakorlás tárgyát képezte. A főhármashangzatok alaphelyzetű akkordjainak és szextfordításainak kapcsolatában a változatos kettőzésekre való törekvést kívánta meg Kodály, ami a főszextek egymásutánjában már kötelező érvényűvé is válik.

A fejezet végén ismét kitéréseket és modulációkat tartalmazó akkordsorokat adott, melyekben a főszextek dinamikus, előremozdító szerepet játszottak. A moduláló szekvencia pedig, amely az $V - I^6 - IV$ kapcsolatban a IV. fokot a nagy szekunddal lejjebbi hangnem V. fokának értelmezi, végighalad az egészhangú skála fokain.

A terckettőzött mellékszexteket *telthangzású akkordokként* jellemzi Kodály, mivel a felső szólamokban a hangzat mindhárom hangja szerepel. Ennek bevezetése a lehető legtermészetesebben a szubdomináns funkció megerősítéseként, alaphelyzetű II. fok után történt. A II^6 plagális akkordmenetben való gyakorlása, majd I. fokra történő oldása szintén szoros akkordmenetet és egyszerű szólamvezetést eredményez, így gyakorlásra kiválóan alkalmas. Csak ezt kövezően vezette be Kodály a $II^6 - V$ kapcsolat problematikusabb ellenmozgását, valamint az I. fokot követő II^6 szólamvezetési irányainak gyakorlását.

A VII⁶ váltóakkordos és átmenőakkordos előfordulásait, terckettőzését szintén alaposan gyakoroltatta, késleltetésszerű plagális kapcsolataira is kitért. A különleges szólamvezetések és kettőzési esetek, valamint ezek láncszerű menete is szerepelt a tananyagban.

A II⁶ és VII⁶ kivételes kettőzéseit bőséges feladatadással tanította Kodály, a szólamvezetés aktuális megoldásait részletesen indokolva. A többi mellékszextakkord bevezetése szintén csoportban történt, ami a kapcsolódásaik általánosítható szabályai szempontjából pedagógiailag nagyon hasznos. A gyakoroltatásnak ebben a fejezetben is fontos eleme a szekvencia, melyekhez kadenciák gazdag sorát ajánlja Kodály, de a két mellékszext, a III⁶ és a VI⁶ sajátos funkciók szerepét is részletesen bemutatja (pl. a III⁶ mint a késleltetett domináns ill. az V. fok helyettese, ill. a III⁶ és a VI⁶ egymással való kapcsolatai).

Mivel a zárlati₄⁶ akkordokat kadenciális szerepük fontossága miatt már jóval korábban tanította, így a hármashangzatokkal történő foglalkozás utolsó fejezeteként az átmenő (átfutó) és váltó₄⁶ akkordokat tárgyalja.

A négyeshangzatokkal történő foglalkozást Kodály is a domináns szeptimakkord tanításával kezdi, a hagyományos és a mai összhangzattanokkal összevetve jelentős eltérés e fejezetben nincs. Ami a részletező alaposságot illeti, Kodály ebben is példát ad mind a részjelenségek szétválasztásával, mind pedig azok gyakoroltatásával. Ezek közül kiemelendő az V⁷ álzárlatos oldásával történő kitérések vagy átmenetek (modulációk) az egynevű és a párhuzamos hangnemekbe, vagy a domináns szeptimakkordok közé ékelődő váltóakkordos figurációk számbavétele.

A domináns szeptimakkordok fordításainak tanítási sorrendje ismét nem logikai, hanem fontossági sorrendet mutat. Először az V₅⁶ akkordot, majd az V²-ot, végül pedig az V₃⁴-ot tanítja, minden lehetséges előfordulásukban. A fejezet végén kiemelten foglalkozik a D⁷ fordításainak egymásutánjából adódó szólamvezetési kérdésekkel.

A mellékszseptimakkordok bevezetésében és tárgyalásában a hagyományos összhangzattan tanítás útját követte Kodály is, alaposan begyakoroltatva az érzékeny szeptimhang előkészítését és továbbvezetését. A gyakorlatokban – különösen az álzárlatok és szekvenciák esetében – segíti a növendéket a *mintákban* illetve *modellekben* történő gondolkodás, hiszen pl. az V⁷ – VI minta követése leegyszerűsíti az új akkordkapcsolatok megértését és gyakorlati alkalmazását. Az *analóg* vagy *analógiás* gondolkodás mint az induktív gondolkodás egyik formája a zeneelmélet-tanításnak ezen a fokon előtérbe kerül,

hiszen a növendékek rendelkeznek már elegendő ismerettel és tapasztalattal, így azok mintaként történő felhasználása az új jelenségek rögzítésében segítik őket.

A szeptimhangzatok egymásutánja és álzárlatos kapcsolódásainak tanulmányozása szintén a szólamvezetés szigorú rendjére, a teljes és hiányos alakok megjelenésének törvényszerűségeire hívja fel a figyelmet.

A szeptimfordítások közül először a $\frac{6}{5}$ akkordokkal foglalkozott Kodály, közöttük is kiemelten a $\text{II}_{\frac{6}{5}}$ -tel. A többi mellészeptim $\frac{6}{5}$ egy fejezetben kapott helyet, azonban kiemelte a moll hangnem $\text{III}_{\frac{6}{5}}$ – VI fordulatát fontossága miatt.

Az V^7 fordításokhoz hasonlóan a szekundakkordok következtek a tanítási folyamatban. Előbb szekvenciális menetben történt a kissé mechanikus begyakorlás, majd a két fontos típus, az átmenő (átfutó) és az orgonapontos (előkészített) szekundakkord részletes feldolgozása volt a tananyag. Ezt követték a terckvart fordítások: szintén a II. fokút tanította külön, a többit egy fejezetben. A különféle fordítások egymásutánja, kadenciális összefüggéseik, álzárlatos kapcsolódásaik, majd szekvenciák szerepelnek a feladatok között. A zeneműrészletek mint harmonikus példák is fokozatosan gyarapodnak a jegyzetben, ezen a területen Bach korálfeldolgozásainak részletein mutatta be Kodály a szólamvezetés ajánlott, vagy éppen különleges eseteit.

A jegyzetben a nónakkordok fejezete zárja a diatonikus összhangzattant.

Az összhangzattan-tanítás folyamatának egyik legfontosabb kérdése, hogy az alterált akkordok tanítását mikor és milyen sorrendben, csoportosításban végzi.

Kodály az alterált akkordokat a teljes diatónia alapos tanulmányozása és gyakorlása után vezette be – a jegyzet legalábbis erről tanúskodik. Nehéz elképzelni azonban, hogy a gyakorlatban éles határt húzott volna a diatónia és a kromatika közé, különösen nem zeneszerzői hajlamú növendékei esetében. A rendelkezésünkre álló jegyzet azonban a szisztematikusan felépített, célirányos és intenzív tanítás modellje.

Kodály az alterált akkordok fajtáit a következőképpen nevezi meg:

1. bővített alterációk
2. szűkített alterációk
3. mellékdominánsok
4. moll- és dúrszubdominánsok
5. nápolyi csoport
6. bővített szextes alterációk

(1) A bővített alterációk alatt a bővített kvintes hármás- és négyeshangzatokat érti, melyek kromatikus átmenőhangot létesítenek két akkord között.

Dúrban négy lehetséges és használatos bő kvintes akkordot említ: az I., IV., V. és II. fokra épülőt, míg mollban kettőt: a VI. és VII. fokút. A többi akkord ilyen jellegű alterációját a fellépő enharmónia miatt kizárja.

Az egyes akkordok részletes tárgyalását is ebben a sorrendben találjuk a jegyzetben.

Az alteráció eredményeként létrejövő hangzások vizsgálatánál Kodály alkalmazta a *relatív* és *abszolút alteráció* kifejezést, mely sajnálatosan kiszorult a mai zeneelméleti szaknyelv és a zeneelmélet-tanítás szóhasználatából. A fogalom pár azonban ismert a 20. század elején használt magyar zeneelméleti szaknyelvben. Siklós Albert több kiadást is megért *Összhangzattan* könyvében, annak *Módosított összhangok (alteráció)* című fejezetében így definiálja e fogalmakat:

1. *Relatív módosítás keletkezik, ha a módosító jel oly hangzattá alakítja át az eredeti akkordot, mely az eddig tárgyalt [diatonikus] hármás- és hetedhangzatok valamelyikével azonos.*

2. *Abszolút módosításhoz akkor jutunk, ha a módosítással oly hangzatot nyerünk, mely nem azonosítható az eddig tárgyalt hármás- és hetedhangzatok egyikével sem, hanem csak mint módosítás magyarázható meg.²¹¹*

Kodály tanítása szerint is célszerű megvizsgálni mind az elemzés, mind pedig a tanítás során, hogy az alterált akkord beleillik-e bármely más hangnem módosítatlan hangzatkészletébe, így relatív alterációnak nevezhető, vagy pedig nincs olyan hangnem, amelyben az adott hangzás módosítás nélkül szerepelne, így az abszolút alteráció körébe sorolható. A már korábban említett analógiás gondolkodás pedagógiai haszna itt is kiválóan érvényesülhet.

A relatív alteráció példaként azokat az emelt kvintű, de nagy szeptimes akkordokat említi (dúr: I., IV., moll: VI. fok), melyek az összhangzatos moll III. fokának hangzasképével egyeznek meg, tehát mindig van olyan moll hangnem, melynek III. foka lehet a bővített kvintes szeptim.

A kis szeptimes akkordok bővített kvintes alterációja esetében létrejövő szűkített tercet az abszolút alteráció ismertetőjegyének nevezte Kodály. Szemléltetése a romantikában oly

²¹¹Siklós Albert: *Összhangzattan iskolai és magánhasználatra 240 példával és lecke-gyűjteménnyel*. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadása, 1916. 85. o.

Szekvenciákat és modulációkat is tartalmaz az anyag a szűkített akkordokkal, megmutatva az enharmonikus írásmód lehetőségeit és aktuális szabályszerűségeit.

Külön fejezet foglalkozik a jegyzetben az ún. *Kis akkordokkal* (rövidítése: pl. K III – dúrban: *m s ta r*). Ez a dúrbeli VII⁷ mintájú, szűkített hármassal kis szeptimmal (a mai szóhasználatban *féliszűk⁷, ti⁷, szubmoll⁷* akkord), elkülönítendő a szűkített kvintesszűkített szeptimtől. Dúrban ezt a IV., I., III. és VI. fokon, mollban pedig a VI. fokon tekintette használatosnak Kodály, ez utóbbit a dúrsubdominánsok csoportjába is sorolta. Ennek az alteráció-típusnak a részletező és alapos feldolgozása Kodálynál azért is kiemelendő, mert az alterációkkal bővebben foglalkozó szakmunkák általában nem fordítanak külön figyelmet az akkordtípusra, legfeljebb a IV. fokú előfordulására. Kodály pedig ezek fordításait is tanította.

(3) A mellékdomináns akkordok tárgyalása Bors Irma jegyzetében súlyának és fontosságának megfelelő terjedelmű és tartalmú.

A váltódomináns alaphármassal és szextfordításával kezdődik a fejezet, és elnevezésben Kodály ennek logikáját viszi tovább, azaz a mD I. fok a szubdomináns dominánssá, a mD VI. a II. fok dominánssá stb. Összeveti a szinonim akkordokkal is: a rokon Kis akkordokkal és a szűkített akkordokkal.

A jegyzet kitér a IV. fokból képzett domináns szerkezetű akkordokra is. Rögzíti, hogy valójában nem nevezhető mellékdominánsnak, mert a mellékdominánsok mintájára csak az eredeti hangnemből történő kilépéssel oldható fel. Ezt azonban mint modulációs lehetőséget említi, mollban a dúrsubdominánsok körébe is sorolja.

A következő alfejezet szintén sajátos, ritkán elkülönített csoportot jelez Kodály összhangzattanában: „Éppúgy, mint az V⁷-et a kvinthang emelésével B V⁷ hangzattá változtathatjuk, a mellékdominánsok némelyikét is tovább alterálhatjuk bővített mellékdominánssá.” Ez a megfogalmazás sem szokványos, de valós jelenségeket takar, a kromatikus szólamvezetés inkább már romantikus példáira vonatkozóan.

A mellékdomináns szekvenciák „szabályos” gyakoroltatása után különleges esetként említi Beethoven Op. 14/2 G-dúr zongoraszonátájának nevezetes részletét. A variációs *Andante* tétel témájának kódája a szeptimhangok következetes felfelé vezetésével a szekvencia emelkedő erejét hagyja érvényesülni (17–20. ü.).

(4) A mollszubdominánsok és a dúrsubdominánsok (kölcsonzótt akkordok) fejezetcím alatt Kodály párhuzamba állította és sajátos módon együtt kezelte e két akkordtípust. Megnevezte dúrban a leszállított VI. fok hangját (la), mely mollszubdominánsokat eredményez és mollban a felemelt VI. fok hangját (fi), mely viszont dúrsubdominánsokat.

Mindkét körből a IV. és a II. fok a „legértékesebb” – amint a jegyzetben olvasható -, az egynevű mollból ill. dúrból kölcsönzött akkordok ezek. A dúrszubdominánsok gyakran csupán a dallamos moll exponált melodikai elemei miatt létrejövő hangzások (a *mi – fi – szí* dallammenet harmonizációi).

Kiemeli a jegyzet a mollból kölcsönzött VII. fokú akkordot (*t – r – f – la*) és hangsúlyozza, hogy legalább annyira tartozik ebbe a csoportba is, mint a szűkített szeptimek csoportjába. A dúrszubdomináns VII. fok mollban (*szí – t – r – fi*) inkább átmenőhangos helyzetben fordul elő.

A dúrszubdomináns VI. fok mollban a párhuzamos dúr félszűk IV⁷-e lehet, míg a dúrbeli leszállított VI. fok bővített hármast ad.

Bőséges példák sora követi az elvi összegzést a fontosakra: a mS II⁷ fordításaira, a mollból kölcsönzött VI. fokra.

Ebben a fejezetben még egy sajátos alterációtípust tanított Kodály: a leszállított vezetőhangot tartalmazó akkordok körét. Sem a korabeli, sem pedig a későbbi magyar zeneelméleti munkák nem különítik el önálló típusként ezeket, hasonló kiemelésük csak a már említett Louis – Thuille-féle tankönyvben található.

A leszállított vezetőhang dúrban leginkább a VII. és az V. fokot érinti: a *ta – r – f* dúr akkord és a *s – ta – r* moll akkord színváltását eredményezi. Ide sorolható még a III. fokú szűkített hármas is (*m – s – ta*).

„Mollban a vezetőhang hiánya *eol* harmonizációt jelez, nem érezhető alterációnak” – olvasható a jegyzetben Kodály megjegyzése. A természetes mollbeli VII. fok (*s – t – r*), V. fok (*m – s – t*) és III. fok (*d – m – s*) gyakran a párhuzamos dúrba történő rövidebb-hosszabb átlépés eszköze is, és mint ilyen, nem annyira a funkció, mint inkább a modális harmonizáció sajátossága. (Megjegyzendő, hogy a *taval* színezett dúrbeli alakok is hasonló érzetet keltenek.)

(5) A nápolyi szextakkordot Kodály a legerősebb szubdomináns akkordnak nevezi, mollban és dúrban egyaránt. Szólamvezetésének szabályait egyszerűen visszavezeti a diatonikus II⁶ szólamvezetésére, de felhívja a figyelmet a dúrbeli alak I. fok utáni b2 veszélyére.

Hogy Kodály tanítása mennyire rendszerben gondolkodó és teljességre törekvő volt, azt a nápolyi akkordcsalád valamennyi, inkább csak a (késő)romantikus zenében előforduló alakjainak megnevezése, akkordkapcsolási feladatainak gyakorlása is mutatja. Bors Irma jegyzetében megtalálható a nápolyi alaphármas, a nápolyi szeptimakkord és

valamennyi fordítása, valamint a nápolyi hangzatokkal történő modulációk a már eddig is tapasztalt elmélyítő gyakorlatokkal.

Rövidebben ugyan, de említi a nápolyi-domináns akkordot, a bővített nápolyi dominánst, a mellék-nápolyi akkordokat és a moll színezetű nápolyi hangzatot is. A fejezet végén moduláló szekvenciákat játszatott (?) nápolyi hangzatokkal.

A jegyzetnek ezt a részét tanulmányozva fel kell tennünk a kérdést: vajon a növendék, az énektanári szakvizsgára készülő Bors Irma képes volt-e ezeket, a mai szakzenész képzésben vélhetően magasabb tudással bíró növendékeknek is nehéz elméleti tudnivalókat feldolgozni? A Kodály által lejegyzett akkordsorokat zongorán megszólaltatni? Mennyire lehetett átlagos ez az elvárás az akkori tanárjelöltektől? Valószínű, hogy kevésbé, sokkal inkább Kodály már említett teljes rendszerben való gondolkodásának megnyilvánulása ez, hogy az akkordcsalád valamennyi lehetséges, előforduló tagját megnevezte, bemutatta.

(6) A bővített szextes akkordcsaláddal jelentős, mintegy 50 oldalnyi terjedelemben foglalkozik a jegyzet, mely ráadásul befejezetlenül maradt. A domináns oktávára két irányból megérkező alterált akkordok szerepe a zenében és a zeneelméleti szakirodalomban egyaránt kiemelkedő, de Kodály összegzése új elemekkel gazdagítja az akkordcsalád értelmezését.

Az az összefoglaló táblázat, mely a jegyzet 379. oldalán található, rámutat a bővített szextes akkordok és a többi alterált szubdomináns kapcsolatára, kiemelve a mollbeli és a váltódomináns alterációk sajátos szintézisét és annak harmonikus erejét. Jelzi az enharmonikus alakok különféle szerepét, és az akkordcsalád valamennyi tagját az abszolút alterációk körébe sorolja.

A barokk és a bécsi klasszikus zenében még rögzített szerkezetű akkordok romantikus „fordításainak” jelölésére Kodály az angol zenei szaknyelvből ismert *German sixth* (bővített kvintszext) és *French sixth* (bővített terckvart) magyar változatait ajánlja. Dalos Anna Kodály számára forrásként Ebenezer Prout: *Harmony: Its Theory and Practice* című, 1903-ban Londonban megjelent munkáját nevezi meg. Tudjuk, hogy Siklós Albert is használta magyar nyelvű szakmunkáiban az elnevezést. Már korábban idézett *Összhangzattanában* kottapéldával illusztrálva mutatja be a *francia szextet* és a *német szextet*, megnevezve angol nevüket is. Itt vezeti be Siklós a nápolyi szext elnevezést is – ez

utóbbi történetileg így magyarázva: „a 17. században a nápolyi zeneszerzők alkalmazták tragikus hangulatok ecsetelésére.”²¹²

Bár az írott magyar szakirodalomban nem maradt fenn a *német* és *francia* szext elnevezés, a beszélt szaknyelvben mégis élő lehetett. Ennek bizonyítéka az, hogy a szaknyelv korábbi állapotában rögzült, mai határainkon kívül élő magyar szakemberek tapasztalataim szerint mindmáig használják a *német* és a *francia akkord* megnevezést. Siklós és Kodály javaslata tehát ma is megszívlelendő: a nápolyi akkord elnevezéshez hasonlóan, épp az akkordok erős karaktere és változatos megjelenési módja miatt leegyszerűsíténé az akkordcsalád „beazonosítását”, különböző alakjainak elnevezését.

Bors Irma jegyzetei szerint Kodály szisztematikusan végighaladt a szűkített terc akkordon belüli lehetséges elhelyezkedésein, a bővített szextes akkordok más funkcióba történő áthelyezésein.

A fejezethez tartozó kitérések, modulációk és szekvenciák gyakorlása a rendkívüli figyelemmel összeállított „tankönyv” befejezetlenül maradt vége.

Magasabb szinten természetesen ezeknek az ismereteknek az alkotó felhasználása következett. Ehhez kreatív, ugyanakkor munka- és időigényes feladatokat adott Kodály növendékeinek. Például azt, hogy gyűjtsék össze a leggazdagabb funkció, a szubdomináns akkordok lehetséges előfordulásait, csoportosítsák a modulációk fajtáit stb.

Ezzel visszakanyarodtunk Kodály zeneakadémiai zeneszerzés-tanításához.

9.3.5 Kodály zeneszerzés-tanári tevékenysége

Kodály tehát második tanévében, 1908 őszén – Koessler nyugdíjba vonulása után – kezdte el zeneszerzés-főtárgytanári tevékenységét. Emellett tovább folytatta a hangszeres növendékek zeneelmélet-tanítását is.

Herzfeld Viktor húszévnnyi zeneelmélet-tanári tapasztalat birtokában még Koessler mellett, fokozatosan növekvő óraszámban 1906-ban megkezdte a zeneszerzés főtárgy tanítását, de kinevezése erre a feladatkörre szintén 1908-ban történt meg.

Mielőtt Kodály zeneszerzés-tanári munkájának bemutatására térnénk, érdemes áttekinteni, mi szerepelt a Koesslertől örökölt tantervben.²¹³

²¹² Siklós i.m. 88. o.

²¹³ *A Zeneakadémia évkönyve 1908/09. tanév.* 39–40. o.

A zeneszerzés főtárgyat ekkor négy évfolyamon tanították.

Az I. osztályban a klasszikus összhangzattan elmélete és gyakorlata szerepel, a tanév anyaga – bár nem részletezi a tanítás mélységét, de – tartalmazza annak általános elemeit. Így a négyszólamú akkordfűzést, a számozott basszus kidolgozását és játékát, a figurációkat és modulációtant is. A zeneszerzői tevékenység megalapozásához nélkülözhetetlen számozatlan basszusok kidolgozását, egyszerű dallamok négyszólamú harmonizálását is megnevezi a tananyag. A feldolgozás módjánál az írásbeli kidolgozást és a zongorán történő megszólaltatást egyensúlyban tartja, megnevezi a harmonikus elemzést mint gyakorlati formát is.

A II. osztályban ellenponttant tanultak. Az egyszerű, két- és háromszólamú ellenpont gyakorlata mellett Bach korál-harmonizációinak tanulmányozását tartalmazza a tananyag. A koráldallamok ellenpontos feldolgozását különféle kartípusokra jelöli meg, valamint korálvariációk komponálása szerepel a tananyagban.

Ebben az évben foglalkoztak a kis két- és háromtagú dalformával és bizonyos vonósnégyes-tanulmányok komponálásával: adott témákat dolgoztak fel vonósnégyesre és variáció-sorozatot írtak erre az előadó-együttesre.

A III. osztályban az összetett dalforma példáinak tanulmányozása után e formarend szerint komponált darabok képezték a zeneszerzési feladatot is. Ugyanígy a szvit-tételek táncípusainak elmélete és gyakorlata szerepelt a tantervben. Az ellenponttan folytatásaként kettős ellenpont tanulmányok következtek oktávban, decimában és duodecimában.

Az imitáció és a koráldallamok imitációs feldolgozása, a kánon és a fúga zárta a tanév anyagát.

A IV. osztályban a kettős karra történő komponálás képezett külön anyagrészt, majd az eddig még nem gyakorolt összetett formák, a rondó- és a szonátaforma következett. Kiemelt helyet kapott a klasszikus és modern művek elemzése. Ezt követően a zeneszerzői tevékenységet bőre szabja: kamarazenei, zenekari és vokális művek komponálása állt a tantervben.

S hogy mindez miként valósult meg a tanítás napi gyakorlatában, az a tanárok egyéni tanítási elveinek, meggyőződésének és anyagválogatásának következtében erős különbségeket mutatott. Így volt ez Európa-szerte, mióta az intézményes zeneszerzőképzés meghonosodott a zenei szakképzésben.

A 20. századi zeneszerzés-tanítás különböző iskoláinak oktatási módszereit, tananyagát és szemléletét ugyanis alapvetően azok a mesterek határozták meg, akik hosszabb-rövidebb ideig ezen iskolák tanárai voltak. Mivel az európai zenében a század első évtizedére az a viszonylagos közös zenei nyelv is felbomlik, amely a romantikus zene általánosítható sajátosságaival jellemezhető volt, a zeneszerzésben megmutatkozó különbségek a zeneszerzés-tanításban is jelentkeztek.

Ugyanakkor megfigyelhető, hogy a zenetörténeti korszakok rétegződésével, az új irányzatok és zeneszerzői technikák kialakulásával együtt bizonyos hasonlóságok találhatók a jelentős zeneszerző-iskolák módszertanát illetően. Ez elsősorban abban nyilvánul meg, hogy ezek alapjait a régi zeneszerzési technikák, a zenetörténeti stíluskorszakok remekműveinek megismerése képezte, a mester-tanárok saját stílusukat – és általában a „moderneket” – nem, vagy csak érintőlegesen tanították.

Kodály és Schönberg tanítására mindenképpen vonatkozik ez a megállapítás, így bármennyire is távol esik egymástól a két zeneszerző kompozíciós világa, tanárként hasonló módon építették fel tananyagukat.

Hindemith tanári tevékenységében nagyobb hangsúlyt kapott a szabad kompozíciók írása, a növendékek modern zenei eszköztárának megalapozása. Tanítása is célirányosabb volt, sokat idézett mondata: „So macht man’s, bitte!” („így kell ezt, kérem!”) is ezt jelzi.²¹⁴

Kodály zeneszerzés-tanításának másik alapgondolata azonban sokkal átsűrtebben, kevésbé direkt módon valósult meg. A Schönbergéhez hasonló, az *európai* gyökerű zeneszerzői mesterségbeli tudás megalapozásának következetes végigvitele mellett a *magyar* zeneszerzők képzésének célja sajátos tanári feladatokat adott Kodálynak. Ennek a folyamata azonban kevésbé volt látható, eredménye pedig csak tanítványai életművének ismeretében mérhető.

Kodály zeneszerzés-tanításáról egykori növendékeinek visszaemlékezései gazdag forrásanyagot kínálnak. Az emlékezések – természetüknél fogva – gyakran szubjektív hangúak, de minden esetben az elfogadás, a tanulmányok idején tapasztalt komoly és

²¹⁴Kodály és Hindemith iskolájának összevetéséről Gárdonyi Zoltántól maradtak ránk feljegyzések, melyeket később még idézünk. Gárdonyi Zoltán: „Négy szemeszter Hindemith iskolájában.” *Magyar Zene* 4. 1964. május 2. 151–157. o.

fejlesztő munka elfogadásának egyéni hangú megfogalmazásai. Ugyanakkor érezhetően nehéz feladat számukra Kodály tanítását bemutatni, jellegzetességeit feltárni.

Gárdonyi Zoltán²¹⁵ emlékező írása végén a következőket írja:

A szó szoros értelmében vett zeneszerzéstani előadást Kodálytól nem hallottam, ellenben úgy érzem, hogy a műalkotások közös tanulmányozása és saját dolgozataink megbírálása során sikerült a zeneszerzés alapelveiből és az esztétikai gondolkodásmódból a mestertől egyet-mást elsajátítanunk.²¹⁶

Gárdonyi említi az aktív zeneszerzői hallás fejlesztésének szándékát Kodály tanításában. Ezt elsősorban hallásgyakorlatok segítségével tette, mely nem tartozik a zeneszerzésórák szorosan vett feladattípusai közé. Híresek voltak disszonáns ötszólamú akkordjai, melyek zongorás megszólaltatása után azok feloldási lehetőségeit is kérte tanítványaitól. Ezek a gyakorlatok az aktív, értelmező hallás fejlesztésén túl a harmonikus fantázia gazdagodását is eredményezték.

Szintén gyakorlatnak, de már a zenei folyamatokhoz szorosabban kapcsolódónak tekinthető a dallam nélküli ritmus-strófák komponálása. Bárdos Lajos²¹⁷ visszaemlékezésében megjegyzi:

[...] alighanem ő a világ egyetlen zeneszerzéstanára, aki a tanítást dobperiódus komponálásával kezdte [...]. Más tanár kezdetben többnyire kis zongoradarabok komponáltatásával fog hozzá a tanításhoz.²¹⁸

Ezt mint formatani feladatot is haszonnal végezheték, de Kodály a témák ritmikai felépítésének csiszoltsága érdekében is készítettett pusztán a ritmusra koncentráltó ritmussorokat.

A melódiaképzés sajátosságait vokális területen Kodály elsősorban Palestrina dallamformálását tanulmányozva tanította. Helyet kaptak tananyagában Lassus és más reneszánsz szerzők – így Vittoria, Marenzio, Anerio – kórusművei is. Az énekszerű

²¹⁵Gárdonyi Zoltán: 1906 – 1986, zeneszerző, zenetörténész. Zeneszerzés tanulmányait Budapesten Kodálynál, majd Berlinben Hindemith-nél végezte. Zenetudományi doktorátust szerzett Berlinben, majd a soproni Evangélikus Tanítóképző ének- és zenetanára, a Liszt Ferenc zeneegyesület karnagya. 1941–1967-ig a Zeneakadémia zenetudományi szaktárgyainak tanára. 1972-től haláláig Németországban élt.

²¹⁶Gárdonyi Zoltán: „Kodály, a zenepedagógus”. *Magyar Zenei Szemle* II/12. 1942. december

²¹⁷Bárdos Lajos: 1899 – 1986, zeneszerző, karnagy, zenetudós. A Zeneakadémián Siklós és Kodály növendéke volt. Középkolai énektanár, majd 1928–1968-ig a Zeneakadémia tanára. A Cecilia- és a Palestrina-kórus karnagya, a Mátyás-templom zenei vezetője, Kerényi Györggyel és Kertész Gyulával megszervezte az Éneklő Ifjúság mozgalmat. Nagyhatású pedagógus és muzikológus, a magyar zeneelméleti oktatás iskolateremtő mestere.

²¹⁸Gábor Lilla: „Kodály pedagógiájának nyomában.” *Kodály szemináriumok. Válogatás a nyári tanfolyamokon elhangzott előadásokból.* 1970–1980. Budapest: Tankönyvkiadó, 1982, 68-69. o.

dallamalkotás elsajátítására kiemelt figyelmet fordított Kodály, s ebben a vokális kóruspolifónia alkotásait tekintette mintának.

A kontrapunktikus szerkesztéshez kapcsolódó feladatok megoldásában volt legnehezebb megfelelni Kodály elvárásainak. Ezen a területen különösen szigorú volt; a reneszánsz és barokk ellenponttechnika gyakorlatával egyszerre kívánta zeneszerzői fegyelemre szoktatni tanítványait, ugyanakkor saját kompozícióik megalkotásához zeneszerzői-technikai ötletet is adni.

A hangszeres dallamalkotás példáit legtöbbször Bachtól vette, különösen a szólóhegedűre és szólócellóra írt kompozíciók kerültek középpontba.

Veress Sándor²¹⁹ Kodály tanításáról a következőket mondta:

Ha a leglényegesebbet szeretném abból kiemelni, amit Kodály tanítása nekem útravalóul adott, akkor ezt össze tudom foglalni egyetlen szóban: a dallamot. Ő tudta, hogyan lehet egy fiatal muzsikusból a dallam iránti érzéket felébreszteni, és értett ahhoz, hogy a zene nagy titkát, a dallammá összekapaszkodó hangok csodáját továbbadja. Ma egy dallamtalan és dallam ellenes korban az a szilárd meggyőződés, hogy a zene lelke a melódia. Csak még a ritmus, az élet őseleme a társa neki ebben. Minden más szín, hangzásregiszter, térhatás és a különböző komponálási technikák és végül az olyan fogalmak, mint az atonális és tonális – véleményem szerint csupán másodlagos jelentőségűek.²²⁰

A harmóniatan, azon belül is a klasszikus összhangzattan ismerete az akadémiai képzés kezdete óta alapkövetelmény volt a zeneszerzők oktatásában, a követelményszint fokozatos emelkedése mellett.

Kodály szigorúan megkívánta a klasszikus összhangzattan biztos ismeretét és gyakorlatát zeneszerző-tanítványaitól. „Kodály harmóniatanítása teljességgel a funkcióelmélet alapján áll, de azt egészen egyéni módon bővíti ki.” – állapítja meg Gárdonyi 1942-ben. Ugyanakkor tanítványai megjegyzik: a harmonizációs feladatokban a basszus dallamképzésében a szopránéhoz hasonló igényességet várt el, a belső szólamokat gyakran elénekeltette növendékeivel, hogy azok esetleges sutaságaira rávilágítson.

²¹⁹ Veress Sándor: 1907 – 1992, zeneszerző, zongoraművész, népzene kutató. Kodály zeneszerzés- és Bartók zongora-tanítványa. Népzene kutató munkáját Lajtha László mellett kezdte, majd Bartók felkérésére népzenei rendszerező munkát végzett. 1944-től elméleti tárgyakat tanított a Zeneakadémián. 1949-től Svájcban élt, 1950-től a berni konzervatórium zeneszerzészstanára, később az ottani egyetem zenetudományi fakultásának professzora volt.

²²⁰ Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 216. o.

A modulációtan gyakorlati feladatainak megoldásában is következetesen bírálta a sematikus megoldásokat. Különösen a vokális tételek modulációs eszközeinek megválasztásában kívánta meg az igényességet, beleértve a dallamformálás aktuális érzékenységét is. A kiinduló hangnem és az elért célhangnem közötti kapcsolat kiépítésének módját, arányait szintén szigorú figyelemmel vizsgálta. A modulációk erejét a folyamat motivikus felépítettsége is segíti, melyre felhívta növendékei figyelmét.

A zeneszerzőképzés másik fontos területe, a formatani ismeretek és elemzési tapasztalatok gyarapítása, a formaérzék fejlesztése és az alkotó formaképzés gyakorlása Kodály iskolájában nagy fontossággal bírt.

A formatani sémákat – melyek valójában nagyon röviden összefoglalhatóak – Kodály is alapvetően a bécsi klasszikus mesterek művein keresztül tanította, de jelentős szerepet szánt Bach formaképzése tanulmányozásának is.

A szövegfeldolgozások esetében Kodály a filológus igényességével bíralt. A magyar szövegek ritmikájának zenébe történő átültetését a lehető legszervelesebb módon kívánta meg növendékeitől. A feldolgozott szövegek belső szerkezete és tartalma viszont nyilvánvalóan hat a zenei forma alakulására – ezt számos vokális kompozíció tanulmányozása kapcsán tudatosította Kodály növendékeiben.

Mint már említettük, a műelemzés és a műismeret gyarapítása a zeneszerzőképzés egyik alappillére volt Kodály tanításában. Itt kell visszautalnunk arra, hogy Koessler tanári munkájának is kiemelten fontos eleme volt ez.

Kodály növendékeinek sok értékes zeneművet kellett elemezni, megismerni, az általa adott szempontok szerint összevetni és csoportosítani. Így az egyes korszakok vagy zeneszerzők zeneszerzési módszereinek sajátosságait az elemzett-megismert zenei anyag alapján maguk fogalmazhatták meg, nem volt szükség deduktív pedagógiai eljárásokra. Ez az aktív műismeret, a Kodály által ajánlott remekművek megismerése gazdagította a növendékek zenetörténeti, forma- és műfaj történeti tapasztalatait, és ami talán még fontosabb, jelentősen hatott ízlésük, esztétikai érzékük alakulására. Ez pedig egyéni útjuk, komponálásmódjuk kialakulására döntő hatással volt.

Járdányi Pál,²²¹ Kodály egyik késői növendéke (1938-tól 1940-ig, I. és II. éves korában, majd 1942-ben Siklós Albert halála után csoporttársaival együtt vele fejezték be a IV. évet) így ír Kodály tanításáról:

²²¹Járdányi Pál: 1920–1966, zeneszerző, népzene kutató. A Zeneakadémián zeneszerzést Kodálynál és Siklósnál, hegedűt Zathureczkynél tanult. 13 évig tanított népzene t a Zeneakadémián, 1946-tól haláláig az MTA Népzene kutató Csoportjának munkatársa volt.

[Kodály egyik] főelve: az irodalom minél tüzetesebb ismerete. Ez ismét tanításának objektív módját mutatja. Szívja magába a fiatal koponya a legkülönbözőbb mesterek, stílusok remekeit! Egyénisége így lesz legjobban mentes minden egyoldalúságtól. A különböző stílusok elsajátításával mintegy felfegyverzi magát: kielégítő technikai készségre tesz szert.²²²

Kodály nem utat jelölt ki növendékeinek, hanem lehetőségeket mutatott – elsősorban a múltból. Saját kompozícióit nem vonta be a zeneszerző-tanításba, nem hivatkozott azokra, tanárként teljes mértékben függetleníteni tudta magát saját alkotótevékenységétől. Mindez nem jelentette azt, hogy növendékei – akik természetesen részesei voltak mesterük új művei bemutatónak, régebbi kompozíciói újabb előadásainak és iskolai feladat nélkül is tanulmányozták Kodály műveit – ne kerültek volna Kodály zenéjének hatása alá és ne érintette volna meg őket inspiráló erőként Kodály zeneszerzői tevékenysége.

Horusitzky Zoltán²²³ ezt írja:

[...] az új magyar zenei világ főleg Kodály műveiben tárult elém. Még Kodály zeneszerző növendéke voltam, amikor a *Psalmus hungaricus* és Bartók *Táncszvitjé*t hallottam: ezek egész életem komponálási irányát meghatározó élményeknek bizonyultak. Bartók és Kodály zenei világa győzött meg arról, hogy a klasszikus és romantikus remekművek értékelése és csodálata mellett ez a stílus az, amellyel őszintén ki tudom magam fejezni.²²⁴

A régi zenéssel való intenzív foglalkozás mellett a szabad kompozíciók, önálló szerzemények megírását is folyamatos munkával várta el növendékeitől Kodály.

Járdányi így ír erről már idézett Kodály-írásában:

A zeneszerző-órákra hozott kompozíciókat mindig önmagukban bírálta. A szerzemény általános jellegéhez, követelményeihez mérten állapította meg annak hibáit.²²⁵

A művek alapjául szolgáló témák megformálásában rendkívül igényes volt, Kodály csak a kiérleltet megfogalmazott, feldolgozásra minden szempontból érdemes témát hagyta jóvá. Volt olyan növendékcsoportja, mely tagjainak fél évig periódusok illetve periódusnyi terjedelmű zenei egységek szerkesztése volt a feladata, egy szólamban.

²²²Járdányi Pál: „Kodály. A tanítvány szemével”. *Forrás*, 1943. január. In: *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. szerk.: Berlász Melinda. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000, 190. o.

²²³Horusitzky Zoltán: 1903 – 1985, zeneszerző, zongoraművész, zenei író. 1922–26 között Kodály növendéke, 1927–49-ig a Székesfevárosi Felsőbb Zeneiskola tanára, majd igazgatója, 1946–1968 között a Zeneakadémia zongoratanára.

²²⁴Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 146. o.

²²⁵i.m. 190. o.

A téma kidolgozása terén is komoly és elmélyült munkát kívánt növendékeiktől, a témában rejlő feldolgozási lehetőségek minél mélyebb feltárását és alkalmazását. Következetessége e tekintetben is példaértékű volt: türelmes és kitaró munkára nevelte őket, figyelme az alkotófolyamat részleteire is kiterjedt. Az egy témából kibontott kompozíciókban elsősorban a barokk ellenpont-tanulmányok áttételes haszna érvényesült.

A két vagy több témából építkező zenei szerkezetek, a szonátaelvű kompozíciók alkotása szintén szigorúan kezelt „iskolai feladat” volt Kodály zeneszerzés-osztályában. A régi mesterek közül elsősorban Beethoven szonátatételeit elemezték, ez a munka a témakarakterek vizsgálata szempontjából is gazdag tapasztalatokat adott a fiataloknak. Fontos volt az a megállapítása, hogy a főtéma csak ritkán periodizáló zenei anyag. Kodály közös elemzéseik során felhívta növendékei figyelmét arra is, hogy a főtéma és a melléktéma sajátos viszonyának vizsgálata mellett a melléktéma és a zárótéma közötti szakasz érzékeny melodikus történéseit is figyeljék meg.

Az alkotó munkában a témák olyan feldolgozása, hogy ennek folyamatában a tételegység is létrejöjjön, új, másfajta zeneszerzői megoldásokat kívánt. A szerves egységgé formálás, az átvezető részek kimunkálása a zeneszerzővé válás magasiskolája, melyben Kodály ismét csak szigorú bírálóként, ugyanakkor egy-egy mondatával, tanácsával továbblendítő segítőként vett részt.

A rondók tanulmányozására különösen sok időt szánt. Olykor egy teljes félétvet töltöttek a francia *clavicinisták* rondóinak tanulmányozásával és ezzel párhuzamosan stílusgyakorlatok készítésével.

Kodály a hangszerelést mint fontos gyakorlati tevékenységet a zeneszerzés-oktatás szerves részeként kezelte. A kompozíciós munka meghatározó elemének tartotta ugyanis azt, hogy mind a témaalkotásban, mind pedig az adott előadóegyüttesre történő feldolgozásban a hangszeresítés maradéktalanul érvényesüljön. Ebben ismét az elődök szóló- és kamaraműveinek, kisebb-nagyobb együttesekre komponált tételeinek alapos tanulmányozása volt segítségükre.

Az elkészült műveket – akár hangszerelési feladat, akár önálló kompozíció volt, – lehetőség szerint az órákon meg is szólaltatták, hogy az elképzelt hangzást a valós megszólalás hallási kontrollja mellett vizsgálhassák. Erről már Molnár Antal is ír Kodállal 1905 és 1907 között végzett tanulmányait felidézve.

A második évben – mely Kodály berlini, majd párizsi tanulmányútja miatt erősen töredezett lehetett – hangszerelésre és önálló kompozíciók írására is sor került a Molnárék

lakásán lezajlott órákon, s az elkészült vonóstételeket azonnal meg is szólaltatták. Ebben a házimuzsikálásban Kodály maga is részt vett mint csellista.

Ez a gyakorlat később, akadémiai tanításának időszakában is megmaradt, melyet tanítványai rendkívül hasznosnak tartottak. Így volt ez a dalok esetében is, melyeknél a szövegmegzenésítés prozódiai megoldása, a dallamalkotás módja, a vokális és hangszeres szólamszövés anyagszerűsége „vizsgázott” ezen az első elhangzáson. Ádám Jenő²²⁶ említi, hogy a harmadik tanévben komponáltak dalokat, főként Ady verseket dolgoztak fel – közöttük például a később Kodály által is feldolgozott *Akik mindig elkésnek* címűt. Az elkészült dalokat az órákon azonnal meg is szólaltatták, általában Ádám Jenő énekelt. Kiváló lapról éneklési-játszási feladatot is jelentett ez a növendékeknek

Tanítványai elsősorban Mozart zongora-hegedű szonátáit, zongora- és vonóstrióit, vonósnégyeseit, különböző hangszer-összeállítású divertimentóit említik, mint a hangszerelés stúdiumok fontos darabjait. A vonósnégyes irodalomban Haydn és Beethoven művei mellett Debussy vonósnégyese is gyakran a tananyag része volt, a romantikus zongorás kamarazenében leginkább Brahms művei kerültek elemzésre. A vonószekari művek hangszerelési sajátosságainak tanulmányozására az egykori zeneszerzéstanárr-előd, R. Volkmann vonóskari szerenádjai adtak példákat, de vizsgálták E. Elgar és Csajkovszkij műveit is. Külön stúdiumot jelentett a fúvószekari irodalom, melyben Mozart divertimentói mellett Anton Reicha fúvósötöseinek hangszerelési megoldásait tanulmányozták. A művek értelmezésének módja, belső összefüggéseinek vizsgálati módszere, s mellette a zeneszerzés-technikai ismeretek gazdagítása a kompozíciókkal való találkozás komplex élményét adta növendékeinek.

A bécsi klasszikus zenekar hangszerkezelésének gyakorlata Mozart művein keresztül került feldolgozásra. Kodály kiemelt figyelmet fordított a fafúvós akkordok mozarti felrakására, a kürtök használatára, valamint a vonós és fafúvós szólamok viszonyára, arányára. Ahogy a rondóforma esetében a *Couperin-rondót*, úgy a hangszerelés tekintetében a *Mozart-zenekart* tekintette mintának, ezzel foglalkoztak tartósan. A romantikus művek hangszerelési kérdéseit csak érintőlegesen vizsgálták.

A partitúrajátékban is megkívánta a hangszerek hangszínének megkülönböztetését, érzékeny és kifejező játékmóddal történő megszólaltatását. A teljes zenei anyag –

²²⁶Ádám Jenő: 1896–1982, zeneszerző, zenepedagógus, karnagy. Az I. világháborúban orosz hadifogságba került, ott kórust, zenekart szervezett, zeneiskolát alapított. Hazatérése után – aktív magyar-történelem szakos tanári tevékenysége mellett – 1921–25 között tanult Kodálynál, majd Németországban karmester-diplomát szerzett. 1929–59-ig a Zeneakadémia tanára, oratorikus művek karnagya, Kodály munkatársa zenei nevelési koncepciójának módszertani kidolgozásában

sokszólamú vokális vagy hangszeres kompozíció – áttekintése és zongorás előadása tanítványai napi feladata volt, ha megakadtak, írásban kérte a kritikus ütemek kidolgozását. Liszt zongorakivonataira hangsúlyozottan felhívta növendékei figyelmét, alaposan tanulmányozták Beethoven szimfóniatételeinek átiratait is.

Ennek fordítottja, zongoraművek hangszerelési feladatainak elkészítése sem maradt ki a képzésből. Kodály előszeretettel jelölt ki olyan zongoraművet, amelynek zenekari változatát maga a szerző is elkészítette. A tanítványok Grieg *Holberg-szvitjét* említik, melynek vonószekari hangszerelését adta feladatul Kodály, majd összevetették azt a szerző által készített átdolgozással. A hangszerelés technikai feladatának megoldása így találkozhatott az újraalkotás művészi lehetőségeinek felismerésével.

Az általában negyedik évben kötelezően írt vonósnégyes tételekben a közös megszólaltatás során a homogén hangzású együttes szólamvezetési feladatainak megoldása, a hangzás egyensúlyának érzékelése és a formai arányok megítélése vált könnyebbé az ifjú alkotó számára. Horusitzky Zoltán említi, hogy rendelkezésükre állt egy vonósnégyes, melynek primáriusa diáktársuk, Hannover György (1907–1935), a Hangversenyzenekar későbbi koncertmestere, egy ideig a Waldbauer vonósnégyes tagja volt. A „zongorán komponált” vonósnégyesek problémái azonnal megmutakoztak az élő együttes megszólalásakor, s a folytatáshoz, esetleges javításokhoz is inspirációt nyertek a fiatalok. Kodály pedig az egyik órától a másikig elkészült szakasz meghallgatása után rendszerint bólintással jelezte az elfogadást – ha ez elmaradt, a növendék tudta, át kell dolgoznia a bemutatott részt. Különösen érzékenyen kezelte a nyitótétel feldolgozási szakaszát, volt, aki hónapokig próbálkozott újabb verziókkal, mire Kodály elfogadta.

A zeneszerzőképzés szaktárgyainak egymást erősítő jellegét éppen attól az évtől kezdve tudták a Zeneakadémián érvényre juttatni, amikor Kodály visszakapta katedráját. 1921-ben a három legfontosabb tárgy, a formatan, ellenponttan, hangszerelés tanítását mindkét zeneszerző osztályban egy tanár vezetésével tanulták a fiatalok, négy éven át. Ez az első Kodály-osztály esetében azt jelentette, hogy a fiatalok rendkívül intenzív munkával, a zeneszerzés legfontosabb részterületeit egységben vizsgálva és gyakorolva végezheték tanulmányaikat.

Kodálynak a magyar népzene iránti elkötelezettsége a szakemberek, így tanítványai számára is nyilvánvaló volt. Mégis, a dallamalkotás gyakorlatában nem tanította a népdalszerűséget, nem várta el növendékeitől, hogy az ő – és természetesen Bartók – útját követve tekintsék mintának a magyar népdal melodikáját. Az azonban tény, hogy

tanítványainak egy része mesterük kompozícióit hallva, azok népzenei ihletettségét felfedezve tanítás nélkül is követőjévé vált.

Ahogy Gárdonyi Zoltán korábban már említett dolgozatában, 1942-ben írta: „Kodály tanításában tehát a magyar melodika nem tantétel, hanem életpélda.”

Ez a példa nemcsak növendékeire, hanem a következő zeneszerző generációkra is hatott. A népdal gesztusai, dallamfordulatai, ritmikai jellegzetességei, a népdalszerű sorszerkezetek jelenléte, mint a magyar zenei anyanyelv megannyi sajátos eleme öntudatlanul is felbukkan műveikben.

Mások, például Kósa György,²²⁷ tudatosan nem követték ezt az utat, bár elismerték Bartók és Kodály e téren kifejtett munkásságát, annak jelentőségét. Vélhetően benne volt ebben – az egyéni alkotói hajlam mellett – az epigonizmustól való félelem is.

A népdal harmonizációkat különleges zeneszerzői feladatként végeztette Kodály, éppen a funkciós-klasszikus harmonizációs feladatok ellenpárjaként. Hiszen Bartók szerint is:

[...] a primitív dallamokban nincs semmi utalás hármashangzatok sztereotip összekapcsolására. Ez a negatívum nem jelent mást, mint bizonyos korlátok hiányát. A korlátok hiánya pedig nagyobb szabadságot nyújt annak, aki tud élni a szabadsággal.²²⁸

Kodály ezt a szabadságot kívánta felismertetni, s ezzel egyéni harmonizációs ötleteiket kibontakoztatni – emellett persze a népdallal történő zeneszerzői találkozást is elősegíteni.

Olykor az új növendékekkel való ismerkedést is egy számukra vélhetően ismeretlen „magyar dallam” harmonizációs feladatának megoldásával kezdte. Így volt ez akkor is, amikor kényszerű szabadságáról visszatérve, 1921-ben átvette a másodéves zeneszerzők tanítását Weiner Leótól. A táblára felírt dallamhoz csak ennyi utasítást adott: „Harmonizálják meg! Meg akarom ismerni magukat!” – azaz nem szóban, hanem zenével, saját „kompozícióval” kérte bemutatkozásukat. Az már Kodály tanári szikárságának jellegzetes vonása, hogy ezen az órán mást nem is mondott, s az összeszedett kottalapokról, a harmonizációs feladat megoldásáról, véleményéről később sem szólt.²²⁹

²²⁷Kósa György: 1897 – 1984, zeneszerző, zongoraművész. Kodály és Herzfeld zeneszerzés, Dohnányi és Bartók zongoratanítványa. Operai korrepetitor, majd karmester Tripoliszban. 1927–1962 között a budapesti Zeneakadémia zongoratanára.

²²⁸Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére.” In: *Bartók Béla írásai I.* Közr.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 142. o.

²²⁹A történetet Horusitzky idézi fel, i.m. 17. o.

Kodály zeneszerzés-tanári tevékenységének kapcsán említést kíván az a cikk, mely *Moderne Musik / Werke der Kompositionszöglinge der Hochschule für Musik = Modern zene / A Zeneművészeti Főiskola zeneszerző-növendékeinek művei*²³⁰ címmel jelent meg egy német nyelvű budapesti napilapban, 1925. május 28-án.

Diósy Béla éles hangú kritikája Kodály növendékeinek szerzői estjét²³¹ bírálja. Méltatja Koessler – éppen befejezett – zeneszerzés-tanári tevékenységét, kiemelve, hogy

[...] évről évre megmutatkozott a lelkiismeretesség, a szigorú művészi törvényszerűségeken alapuló iskolázottság, a dicséretreméltó szerkesztéstechnikai tudás még a kevésbé tehetséges tanítványok munkáiban is. [...] Amit a legutóbbi napokban hallhattunk [...] csak arra jó, hogy a legszorongatóbb félelemmel töltsön el bennünket a sokatígérően felvirágzott magyar zeneművészet jövője iránt.

A kritikus írásában kifejti, hogy a zeneszerzőjelöltek munkáiban a tehetség és a képzelőerő hiánya mellett a szakmai tudás és felkészültség hiánya volt tapasztalható, s ezt tanáruk, Kodály hibájaként rója fel. A „modernség” álcája mögött tanulatlanságot, a zenei szaktudás hiányát látja, mely véleménye szerint dilettantizmushoz vezet. Felhívja a Zeneakadémia vezetőinek figyelmét arra, hogy a zeneszerzőképzésben mindaddig érvényesült „nemes konzervatívizmus pedagógiai elvének” megőrzése alapvető feladat, s majd ha a fiatal már kellően felkészült, egyéni stílusának, hangjának megteremtése az ő feladata és felelőssége. „De egy felnövekvő teljes nemzedék céltudatos, egyoldalúan anarchista befolyásolása: kútmérgezés.” – írja Diósy.

A két estét betöltő koncertek műsorából dicséri Deutsch Antal vonósnégyesét és Kovács István zongoravariációit, elfogadhatónak tartja Hodula István három dalát és Stokker József zongorára írt változatait.

Keményen, olykor vulgáris hasonlatokkal élve bírálja Fuchs Emil fúvósszerenádját, Szelényi István fuvola-zongora szonátáját, Horusitzky Zoltán öt zongoradarabját és a többi vonósnégyest: Bárdos Lajos, Kerényi György és Ádám Jenő műveit.

De bírálja az előadók többségét és a közönséget is, mely tetszésének adott hangot a koncerteken. Ez utóbbit egyben védelmezni is kívánja azzal, hogy felvilágosítja őket: nem modern művészetet, hanem „technikai csalást” hallhattak, „mely rövid időn belül remélhetőleg leszerepel.”

²³⁰ *Neues Pester Journal* LIV/119, 6–7. o., Ford.: Bónis Ferenc ford.: *Vt. III.* 657–659. o.

²³¹ A hangverseny műsorának másolata a Függelékben megtalálható.

Kodály azonnal reagált a támadásra, nem önmaga, hanem növendékei védelmében, valamint az évtizedek óta folyamatosan megtapasztalható értetlenséggel szemben. Válaszcikkét németül fogalmazta, és a Diósy kritikáját közlő *Neues Pester Journal*ban kívánta megjelentetni, de a szerkesztőség megtagadta a közlést. A válaszcikket magyarul, kissé tömörebbre fogalmazva *Tizenhárom fiatal muzsikus*²³² címmel a Budapesti Hírlap adta közre 1925. június 14-én.

Cikkében leginkább a gyűlölet hangja ellen tiltakozik, valamint leszögezi, hogy a magyar zenei életben még mindig hiányzik a magyar tradíció és a világműveltség egyesítésének szándékával fellépők felismerése. A cigányzene vagy a német tradíciók továbbéltetése – ez a választási lehetőség a kritikusok zöme szerint.

Kodály hangsúlyozza: a közönség nyitottabb és alkalmasabb az új magyar zeneművészet befogadására. A magyarságnak a nyelvben és a kultúrában való megerősítése lehet a közös cél, Kodály kemény mondatai élesen bírálják az e cél megvalósulása ellen felelőtlenül fellépő nyilatkozókat. A cikk végén írja Kodály:

Nem akarunk többé zenei gyarmat lenni. Se német, se más. Megvan nekünk a magunk mondanivalója, a világ kezd már ránk figyelni.

Írásában egyenként értékeli tanítványai munkáját – ismerve Kodály legendás szófukarságát, lehet, hogy szóban hasonlót a korábbi évek alatt növendékei nem kaptak tőle. Tárnyilagos, a valós értékeket feltáró mondatai tanári portréjának is fontos dokumentumai.

Ugyancsak 1925. június 14-én jelent meg Kodály rövid nyilatkozata a *Világ* c. napilapban.²³³ Ebben hangsúlyozza: éppen a kevésbé önálló, Schumann és Brahms zenei nyelvét beszélő növendékek kaptak dicséretet a kritikustól.

Azokat, akik már túl vannak az utánzáson, tehát az előbbieknél technikailag is sokkal magasabb fokon állnak, azonkívül magyar népzenei alapon próbálnak elindulni, a sárka földig leszólja.

Kodály kijelenti: a kritikus sem a zeneszerzői technika, sem pedig az esztétikai és nemzeti értékek megítéléséhez nem rendelkezik megfelelő felkészültséggel és ízléssel, így arra nem is alkalmas.

²³² Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal muzsikus.” In: *Vt. III.* Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 447–451.o.

²³³ „Kodály Zoltán a magyar zenészek neveléséről.” *Világ*, XVI/131, 20. o., *Vt III.* 659–660. o.

Kodály tanáregyéniségének jellegzetes vonása volt imént említett szűkszavúsága. Mondatait röviden és nagyon precízen fogalmazta, és erre nevelte tanítványait is. Nagyon kevés szóval tanított, magyarázott, mondatai viszont nemcsak megfogalmazásukban, hanem tartalmuk mélységében is rendkívül koncentráltak voltak.

A hozott feladatok minősítésében a dicséret általában csak ennyi volt: *Jó!* Kodály sok feladatot adott, melyek írásbeli részét mindig alaposan átnézte. A hibákat megjelölte, a javítást a diáknak kellett elvégeznie. Figyelme kiterjedt a rendezett kottairás megkövetelésére is.

Határozott tanári magatartása nem engedte a lustaságot: növendékei később is gyakran emlegették, hogy elképzelhetetlen volt óráira nem felkészülten menni, hiszen a folyamatos tanulást és a tudást oly magától értetődőnek tekintette Kodály.

Seiber Mátyás²³⁴ Kodályt mint egyedülálló tanáregyéniséget mutatja be, mint a *tanításművészet* megvalósítóját.

Annál a különös, szuggesztív kényszerítő erőnél fogva, mely belőle kiárad, kicsiholja a tanítványból a legjavát annak, amire az képes, ezáltal fejlődését hatalmasan elősegíti, és fantáziáját megtermékenyíti.²³⁵

Kodály pedagógiájában a tanítványok általában csak utólag vették észre, hogy milyen szisztematikusan felépített úton jutottak el a mesterségbeli tudás magas szintjére. Ugyanakkor ebben a folyamatban azt is megtapasztalhatták, hogy a zeneszerzővé váláshoz, tehetségük kibontakoztatásához a folyamatos tanulás, a napi feladatok elvégzése nélkül nem juthatnak el. A szakmai önállóságra nevelés, a független, egyéni hang megtalálásának és megteremtésének útja, a „zenei igazmondásra”, alkotói őszinteségre szoktatás Kodály pedagógiájának alapeleme volt ez.

Kodály és mestere, Koessler tanítását összevetni nehéz, hiszen más gyökerekkel és más célokkal, egymástól jelentősen eltérő tanári habitussal végezték napi munkájukat. Az anyagválasztás igényessége, a régi zenék és stílusok megismertetésének erőteljes szándéka, a zeneszerzői eszközök tanítható részének elsajátíttatása azonban mindkettőjük tanári tevékenységének meghatározó eleme volt. S hogy a bajor Hans Koessler által

²³⁴ Seiber Mátyás: 1905–1960, zeneszerző, 1921–25 között Kodály növendéke. 1933-ig Frankfurtban, majd 1935-től Londonban él, tanít, kórust vezet és komponál, zenéjében a jazz elemeinek hatása is felfedezhető. Autóbalesetben hunyt el.

²³⁵ Seiber Mátyás: „Kodály, a tanító” *Crescendo* I/3 (1926. november)

megalapozott *magyarországi* zeneszerzőképzés *magyar* zeneszerzőképzéssé válhatott, abban Kodály Zoltánnak elévülhetetlen szerepe volt.

10 ZÁRSZÓ

Kutatásaim legfontosabb eredményének azt tartom, hogy Hans Koessler tevékenységének eddig még fel nem tárt részletei váltak ismertté.

Kimondható, hogy a magyar zeneakadémiai oktatás kezdeti évtizedeiben Koessler mindhárom szakterületén európai színvonalú képzést folytatott.

Az orgonistaképzésben iskolaalapítókén jól megalapozott technikai tudást, hangszerkezelést és előadói felkészültséget, valamint az orgonairodalom értékeinek megismerését adta növendékeinek. Orgonista növendékei tanítását folytatva nemzetközileg is elismert magyar orgonaiskolát hoztak létre, mely kiváló orgonaművészeket képez ma is.

Kórusvezetőként 22 éves karnagy–tanári munkája során a Zeneakadémia valamennyi növendékével szakmai kapcsolatba került. A kóruséneklés kapcsán olyan kórusművekkel ismertette meg hallgatóit és a közönséget, amelyek az akkori magyarországi kórusgyakorlatban ismeretlenek voltak. Ezek – az európai karirodalom régi évszádainak remekművei, valamint a kortárs külföldi és magyar darabok – alapját képezték a 20. századi kórusélet megújításának, melyet Kodály folytat majd zeneszerzői, és az igényes kóruséletet erősítő tevékenységével.

Koessler kórusórái a növendékek hallási- és kottaolvasási készségeit is fejlesztették, így a magyarországi szolfézs és zeneelméleti képzés megalapozásában, annak értékes szakmai anyagainak bevezetésében is elvülhetetlen szerepe volt.

A zeneszerző-képzésben a korábbi korszakok zeneműveinek és zeneszerzői technikáinak elsajátításán alapuló tanítása eredményes volt és megfelelt az akkori európai konzervatóriumok tanítási metódusainak. A magyar zeneszerzőképzés ma is követi ezt az utat, a régi értékek megőrzése mellett azonban nyitottabban törekedve a kortárs irányzatok tananyagba történő beemelésére.

Német muzsikusként kiválóan segítette a magyarországi zenészképzés megalapozását, a fiatal magyar muzsikuskok itthon-maradását.

A részletes Koessler–műjegyzék összeállítása és annak közzététele jelen dolgozat másik fontos eredménye. A tanítványok Koesslerre vonatkozó utalásainak feldolgozása a megnyilatkozókról is új adatokkal szolgál.

2013-ban, Koessler születésének 160. évfordulójának évében a németországi adatfeltárások is újabb lendületet kaphatnak. A felszínre kerülő új információk

feldolgozása folyamatos feladatot ad a kutató számára, így megkezdett munkámat további, a témához tartozó részterületek vizsgálatával kívánom folytatni.

KOTTAPÉLDÁK ÉS ÁBRÁK JEGYZÉKE

	kottapélda	oldalszám
H. KOESSLER: Der 46. Psalm	1.	107
	2.	109
J. BRAHMS: Ein deutsches Requiem IV. t.	3.	110
H. KOESSLER: Der 46. Psalm	4.	111
	5.	112
J. S. BACH: Was frag ich nach der Welt	6.	113
H. KOESSLER: Der 46. Psalm	7.	113
F. MENDELSSOHN: Elias	8.	114
H. KOESSLER: Der 46. Psalm	9.	115
	10.	116
	11.	117
	12.	118
	13.	119
	14.	121
	15.	121
	16.	124
	17.	125
	18.	127-128
	19.	129
H. KOESSLER: Trio-suite II. t.	20.	133
Trio-suite III. t.	21.	136
Trio-suite I. t.	22.	139
	23.	141-142
	24.	143

Trio-suite IV. t.	25.	146
R. SCHUMANN: Carnaval	26.	148
H. KOESSLER: Trio-suite IV. t.	27.	149
Felvételi feladat 1894-ben	28.	174
Felvételi feladat 1894-ben	29.a)	174
Felvételi feladat 1894-ben	29.b)	175

	ábra	oldalszám
H. KOESSLER: Der 46. Psalm	1.	103
H. KOESSLER: Trio-suite II. t.	2.	134
	3.	135
Trio-suite III. t.	4.	138
Trio-suite I. t.	5.	144
Trio-suite IV. t.	6.	148
	7.	149
	8.	150

BIBLIOGRÁFIA

- Ábrányi Kornél:** *Elméleti s gyakorlati összhangzattan.* Budapest: Franklin, 1881.
- Ábrányi Kornél:** *A magyar zene sajátosságai. Magán- és oktatási célra.* Budapest: Rózsavölgyi, 1893.
- Ábrányi Kornél:** *A magyar zene a 19-ik században.* Budapest: Pannónia, 1900.
- Bárdos Lajos:** „Liszt Ferenc »népi« hangsorai”. In: Uő.: *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről. 1929-1969.* Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- Bárdos Lajos:** „Modális harmóniák Liszt műveiben”. In: Uő.: *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről. 1929–1969.* Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- Bárdos Lajos:** *Liszt Ferenc, a jövő zenésze.* Budapest: Akadémiai, 1976.
- Bárdos Lajos:** *Modális harmóniák. Adalékok a reneszánsz műzene összhangzattanához, elsősorban Palestrina énekkari műveinek alapján.* Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Bárdos Lajos:** „Romantikus harmóniák”. Bárdos Lajos előadásai alapján összeállította Póczonyi Mária. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é. n.
- Bartalus István:** *Zene-káté Lobe után.* Pest: Lampel Róbert, 1863.
- Bartalus István:** *Magyar Orpheus, vegyes tartalmú zenegyűjtemény XVIII–XIX. sz..* Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1869.
- Bartay András:** *Magyar Apollo avagy útmutatás a Generál-bass játszásának, a' harmónia ösméretére s a hangszerzésre vezető alapos rendszabásainak megtanulására.* Kétszáz-hat metszett kottapéldákkal. Pest, 1835.
- ifj. Bartók Béla:** *Apám életének krónikája.* Munkatárs: Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bátori Lajos:** *Gyakorlati összhangzattan az egyházi orgonajáték követelményeire való különös tekintettel.* Budapest: Pesti Kivny., 1900.

- Batta** András: „Zeneakadémiai tabló – múzsa és fáta Hans Koessler osztályában.” *Magyar zene*, 35. 1994/2
- Berlász** Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- Bischoff**, Kaspar Jacob: *Harmonielehre*. Mainz: Diemer, 1890.
- Bloom**, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bónis** Ferenc: „Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében”. In: Uő. (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Bónis** Ferenc: *Így láttuk Kodályt. Harmincöt emlékezés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Bónis** Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992.
- Bónis** Ferenc: *Kodály emlékkönyv 1997. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Budapest: Püski, 1997.
- Bónis** Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korunkról. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Budapest: Püski, 2001.
- Bónis** Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2002.
- Bónis** Ferenc (szerk.): *A nemzeti romantika világáról. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Budapest: Püski, 2005.
- Bónis** Ferenc: *Élet-pálya: Kodály Zoltán*. Budapest: Balassi Kiadó–Kodály Archívum, 2011.
- Breuer** János: „Bartók és Kodály”. In: Uő.: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető, 1978.
- Breuer** János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Breuer** János (szerk.): *Kodály-mérleg, 1982. (Tanulmányok)*. Budapest: Gondolat, 1982.

- Breuer János:** „Kodály, a 'Brahmin'”. *Muzsika* 40/11 (1997. november)
- Breuer János:** *Kodály és kora. Válogatott tanulmányok*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002.
- Brockhaus – Riemann Zenei lexikon.** A magyar kiadás szerk.: Boronkay Antal. I–III. Budapest: 1985.
- Brück Gyula:** *Összhangzattanra előkészítő gyakorlatias zeneelméleti kézikönyv, kérdésekben és feleletekben*. Budapest: Wodianer, 1907.
- Bußler, Ludwig:** *Musikalische Formenlehre in dreiunddreißig Aufgaben*. Berlin: Carl Habel, 1894.
- Csáth Géza:** „Koessler János”, *Nyugat* 1/24 (1908. dec.16.)
- Dalos Anna:** „Miért éppen Jeppesen? Kodály és az ellenpont-tankönyvek”. *Magyar zene* 38/1 (2000. január)
- Dalos Anna:** „'A jó öreg Koessler' és a Brahms-tradíció. Kodály Zoltán zeneszerzés-tanulmányairól”. *Zenatudományi dolgozatok 2000*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2000.
- Dalos Anna:** „»Nem Kodály-iskola, de magyar!« Gondolatok a Kodály-iskola kialakulásáról”. *Holmi* XVI/9 (2002. szeptember)
- Dalos Anna:** „Kodály Zoltán formatani terminológiájáról”. *Muzsika* 46/9 (2003. szeptember)
- Dalos Anna:** *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- Demény János:** *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Dille, Denijs:** (szerk.): *Documenta Bartókiana*. Budapest: 1970.
- Dobray József:** *Musikai eszméreték és Oktatások a Compositio Theoriajára nézve*. Debreczen: kéziratos könyv, 1832.
- Dobszay László:** *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 2012.
- Dohnányi Ernő:** *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr/Donau Druckerei, 1962.

- Eősze** László: *Kodály Zoltán*. Kis Zenei könyvtár 37. Budapest: Gondolat, 1967.
- Eősze** László: *Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Eősze** László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Napról napra...13. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Eősze** László: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- Eősze** László: „Kodály Zoltán származása és családja”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- Gábor** Lilla: „Kodály pedagógiájának nyomában – Kerényi György és Bors Irma visszaemlékezései”. In: Ittész Mihály (szerk.): *A Kodály Intézet évkönyve III*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1986.
- Gádor** Ágnes: „Hans Koessler tanári működése a Zeneakadémián (1882–1908 és 1920–1925)”. In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből*. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Közleményei 4. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.
- Gádor** Ágnes – **Szirányi** Gábor: *A Zeneakadémia*. Budapest: M és M Goldprint KFT. 1997.
- Gárdonyi** Zoltán: „Kodály, a zenepedagógus”. *Magyar Zenei Szemle* II/12 (1942. december)
- Gárdonyi** Zoltán: „Négy szemeszter Hindemith iskolájában.” *Magyar Zene* 4. (1964. május 2.)
- Gárdonyi** Zsolt – **Nordhoff**, Hubert: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.
- Gulyásné** Somogyi Klára: „Ábrányi Kornél a Zeneakadémián” In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből*. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Közleményei 4. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.
- Hammerschlag** János: „Hans Koessler.” *Nyugat*, 19/12. 1926. jún. 16.

- Harrach** József (szerk.): *Magyar Arion. Vegyeskarú Énekek Gyűjteménye*. Budapest: Lampel Róbert Cs. és kir. udv. Könyvkereskedés, 1892.
- Horusitzky** Zoltán: „Zeneszerzés-tanárom: Kodály Zoltán.” In: Ittész Mihály (szerk.): *A Kodály Intézet évkönyve* (I.). Kecskemét: Kodály Intézet, 1982.
- Ittész** Mihály (szerk.): *A Kodály Intézet évkönyve*. III. Kecskemét: Kodály Intézet, 1986.
- Ittész** Mihály: *22 zenei írás. (Kodály és ...elődök, kortársak, utódok)*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1999.
- Ittész** Mihály (szerk.): *A Kodály Intézet évkönyve 1975 – 2000*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2001.
- Ittész** Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*. Budapest: Argumentum Kiadó – Kodály Zoltán Archívum, 2012.
- Járdányi** Pál. „Kodály. A tanítvány szemével”. *Forrás*, 1943. január. In: *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. szerk.: Berlász Melinda. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000.
- Jeppesen**, Knud: *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935. Magyarul: *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. Ford.: Ormay Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Kalbeck**, Max: *Johannes Brahms*. Wien: Wiener Verlag, 1904.
- Kapi** Gyula (szerk.): *Összhangzattani gyakorlókönyv, zeneiskolák s tanítóképző intézetek számára*. Budapest: Franklin, 1887.
- Kapi** Gyula (szerk.): *Összhangzattani gyakorlókönyv, zeneiskolák s tanítóképző intézetek számára*. II. füzet. Budapest: Franklin, 1888.
- Kapronyi** Teréz (szerk.): *A magyar népdal strófa-szerkezetétől Arany János népdalgyűjteményéig. Pillantás Kodály Zoltán tudományos alkotóműhelyébe*. Kiállítási katalógus. Budapest: Kodály Archívum, 2011.

- Kárpáti János:** *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből.* A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 4. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992.
- Kecskeméti István:** *A zeneszerző Kodály.* Kecskemét: Kodály Intézet, 1986.
- Kelemen Éva** (össz.): *Dohnányi Ernő családi levelei.* Budapest: Gondolat Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, 2011.
- Keresztes Nóra** (szerk.): *Agócsi Szimpózium 2010.* Pécs: PTE MK, 2010.
- Kern Aurél:** „Zenei viszonyaink németsége.” *Budapesti Hírlap*, szerk.: Rákosi Jenő. 1902. november 9.
- Keszler Lőrinc:** *Összhangzattan. A klasszikus zene összhangrendjének elmélete.* Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Kodály Zoltán:** *Visszatekintés I–II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.
- Kodály Zoltán:** *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- Kodály Zoltán:** *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* Szerk.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.
- Kodály Zoltán:** *Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel.* Ford.: Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2012. Az eredeti német nyelvű kiadás: „Kodály Zoltán, Mein Weg zur Musik, Fünf Gespräche mit Lutz Bresch”. Zürich: Verlags AG, 1966.
- Legány Dezső** (szerk.): *Kodály Zoltán levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Legány Dezső:** *Liszt Ferenc Magyarországon (1874–1886).* Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- Lendvai Ernő:** *Bartók és Kodály harmóniavilága.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Louis, Rudolf - Thuille, Ludwig:** *Harmonielehre.* Stuttgart: Carl Grüninger, é.n. [1907]
- Mátyás János:** *Hány színe van az életnek? Beszélgetések Bárdos Lajossal. Dokumentumok.* Budapest: Ikon kiadó, 1996.

- Molnár Antal:** *Gyakorlókönyv az összhangzattan tanításához.* Budapest: Dante, 1923.
- Molnár Antal:** *Összhangzattan mint melléktárgy. Iskolai és magánhasználatra az I. akadémiai osztály tanulói számára.* Budapest: Dante, 1931.
- Molnár Antal:** „Kodály Zoltán”. In: Uő.: *Magamról, másokról.* Budapest: Gondolat, 1974.
- Molnár Antal:** *Eretnek gondolatok a muzsikáról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Molnár Antal:** *Brahms.* Zenei Kiskönyvtár. Budapest: Gondolat, 1983.
- Nikolits Sándor:** *Elemi zeneelmélet: kérdések és feleletek rövid idegen műsótárral, iskolai tanulásra.* Budapest: Méry, 1892.
- Otto, Eberhard:** „Hans Koessler. Zu seinem 60. Todestag am 23. Mai 1986”. Tutzing: Schneider, 1986.
- Prahács Margit:** „Franz Liszt”. *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- Prout, Ebenezer:** *Harmony: Its Theory and Practice.* London: Augener, 1903.
- Rischbieter, Wilhelm:** *Erläuterungen und Aufgaben zum Studium des Contrapunkts.* Berlin: Ries & Erler, 1884.
- Rischbieter, Wilhelm:** *Der Harmonieschüler.* Teil I: *Aufgaben und Regeln.* Teil II: *Erläuterungen und Beispiele.* Berlin: Ries & Erler, 1904
- Schoenberg, Arnold:** *Harmonielehre.* Wien: Universal Edition, 1911.
- Schoenberg, Arnold:** *A zeneszerzés alapjai.* Ford.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Sechter, Simon:** *Die Grundsätze der musikalischen Komposition..* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854.
- Sechter, Simon:** *A Zeneköltészet alapelvei.* Ford.: Komlóssy Lajos. Debreczen: 1862.
- Seiber Mátyás:** „Kodály, a tanító”. *Crescendo*1/3 (1926. november)
- Siklós Albert:** *Összhangzattan iskolai és magánhasználatra.* Budapest: Rozsnyai, 1916

- Siklós Albert:** *Ellenponttan*. Budapest: Rozsnyai, 1913.
- Siklós Albert:** *Zenei formatan. Alaktan*. Budapest: Rozsnyai, 1923.
- Solymosi Ferenc – Czár Attila:** *Magyarország orgonái*. kiadó: Magyarországi Orgonák Alapítvány, Kiskunhalas: 2005.
- Somfai László:** „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai”. In: *Zenetudományi dolgozatok*. Szerk.: Berlász Melinda, Domokos Mária. Budapest: MTA ZTI 1979.
- Somfai László:** *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000.
- S. Szabó Márta:** *Egy múltat feltáró és jövőt építő magyar a 20. században. Gondolatok Kodály Zoltán életművéről*. Debrecen: Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar, 2009.
- S. Szabó Márta (szerk.):** *Bárdos Szimpóziumok. 25 év – 25 előadás*. Debrecen: Egyetemi Kiadó, 2010.
- Szabolcsi Bence – Tóth Aladár:** *Zenei lexikon*. I–III. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- Szabolcsi Bence:** *Kodályról és Bartókról. Szabolcsi Bence művei 5*. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.
- Szalay Olga:** *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.
- Szatmári Endre:** *Debrecen zenei élete a századfordulótól napjainkig*. Debrecen: DMVT Műv. Oszt., 1975.
- Szelényi István:** *Rendszeres modulációtan*. Budapest: Modern Magyar Muzikusok Szabad Egyesülete, 1927.
- Szelényi István:** *Gyakorlati modulációtan. Stílustörténeti alapon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1960.
- Szelényi István:** *A romantikus zene harmóniavilága*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- Szelényi István:** „Emlékezés a Tanár úrra. Kodály a zeneszerzés-tanár”. *Magyar Zene* 8/2 (1967. április).

- Szent-Gály Gyula:** *Zeneelmélet iskolai és magánhasználatra*. Kecskemét: Metzger, 1896.
- Szent-Gály Gyula:** *Zene-elmélet*. Kecskemét: Gallia, 1903.
- Sz. Farkas Márta – Gombos László (szerk.):** Dohnányi Évkönyv 2005. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
- Szőllősy András:** *Kodály művészete*. Budapest: Pósa Károly Könyvkereskedő, 1943.
- Tari Lujza – Sz. Farkas Márta (szerk.):** *A Nemzeti Zenede*. Budapest: LFZE Budapesti Tanárképző Intézete, 2005.
- Ujfalussy József:** *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, Budapest, 1976.
- Ujfalussy József:** (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Ujfalussy József:** „Kodály és Debussy”. In: Uő.: *Zenéről, esztétikáról. Cikkek, tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Ujfalussy József:** „Az ifjú Kodály életprogramja”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992.
- Ujfalussy József:** „Kodály Zoltán esztétikája”. In: *Zenetudományi dolgozatok*. Szerk.: Berlász Melinda, Domokos Mária. Budapest: MTA ZTI 1997–1998
- Vainio, Matti:** *A finn zene története*. Debrecen: Ethnica Alapítvány, KLTE 1991.
- Vázsonyi Bálint:** *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971;
- Vikárius László:** *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Jelenkor, 1999.
- Wilheim András (szerk.):** *Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000.
- Weiner Leó:** *A zenei formák vázlatos ismertetése. Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia melléktanszakosai és a Középfiskolai Énektanítóképző Tanfolyam hallgatói részére*. Budapest: Rozsnyai, 1911.

Weiner Leó: *A hangszeres zene formái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.

Wüllner, Franz: *Chorübungen der Münchener Musikschule*. I – III. München: Theodor Ackermann, 1877, 1880, 1905.

Young, Percy M.: *Zoltán Kodály. A Hungarian musician*. London: Ernest Benn, 1964.

A Zeneakadémia évkönyvei 1882/83. tanév – 1924/25. tanév

Orsz. Királyi Zeneművészeti Főiskola Jubileumi Emlékkönyve 1875–1925. Közreadja az Orsz. Kir. Zeneművészeti Főiskola, Budapest: 1925.

Közös keresőfelületek elérhetőségi helyei:

1/ <http://konyvtar.hu/katalogus>

2/ <http://www.mokka.hu>

3/ <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>

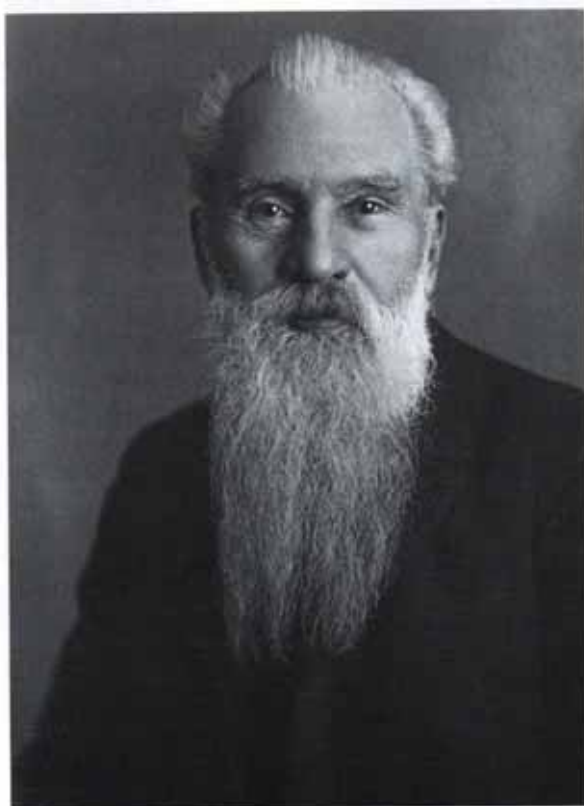
4/ <http://info.bmc.hu/zenei-konyvtar/>

5/ <http://www.klassika.info/Komponisten>

6/ <http://www.worldcat.org>

7/ <http://www.imslp.org>

KÉPEK



Hans Koessler (1853-1926)



Koessler szülőháza Waldeckben



Hans Koessler növendékeivel 1906-ban

A képen balról jobbra, ülő sor: Jacobi Viktor, Meszlényi Róbert, Hans Koessler, Kovács Sándor, álló sor: Szirmai Albert, Kodály Zoltán, Lendvai Ervin, Szendrei Aladár, Müller Károly, Weiner Leó

- V. Hubay. Concerto dramatique I. tétel *Sonkoly István*
(Tanára: Zsolt Nándor)
- VI. Pierné G. Solo de concert. Op. 35. *Dulánszky Rajmond*
(Tan.: Wieschendorff H.)
- VII. a) Brahms. Májusi éj
b) Schubert. Hová?
c) Mendelssohn. Boszorkánydal } Dalok ... *Gavora Jolán*
(Tanára: Sik József)
- VIII. Bassi I. Rigoletto-ábránd *Schützenhoffer János*
(Tanára: Förster Ferenc)

XV. Május 14-én Koessler-ünnepély.

- I. Koessler. Suite hegedűre és orgonára. 5. tétel: Fuga } Előadják { *Rimanóczy János* (hegedű)
} *Riegler Ernő* (orgona)
(Tanáraik: Dr. Hubay Jenő és Zalánfy Aladár)
- II. Koessler. Végrendelet (Eötvös József költeménye) vegyeskarra, zongora-kísérettel } *A Főiskola énekkara*
(Tanár: Siklós Albert)
- III. Koessler. Vonósötös: } Előadják { *Stern Rózsá* (I. hegedű)
1. Allegro appassionato. — 2. } *Sándor Ervin* (II. hegedű)
Adagio. — 3. Scherzo. — } *Gellért Ferenc* (I. brácsa)
4. Allegretto con moto. } *Kessler Jenő* (II. brácsa)
} *Roth György* (gordonka)
(Tanár: Schiffer Adolf)
- IV. Koessler. Kamaradatok vonós- } Előadják { *Polányi Magda* (ének)
négyes, oboa és kürt-kísérettel } *(Tanára: Sik József)*
} *Országh Tivadár* (I. heg.)
} *Steiner Béla* (II. hegedű)
} *Banda Márton* (brácsa)
} *Baranyay Gyula* (gord.)
} *Fischer István* (oboa)
} *Konti Izidor* (kürt)
- V. Koessler. Magyar táncok hegedűre, zongora-kísérettel *Laborcz Mária*
(Tanára: Dr. Hubay Jenő)
- VI. Koessler. Szimfonikus változatok nagy zenekarra. Előadja *A Főiskola zenekara.*
- A IV. és VI. számokat betanította és vezényli: *Kemény Rezső*
főiskolai tanár.

Hans Koessler szerzői/születésnap

hangversenyének műsora 1923. május 14-én

XVIII. Május 27-én (1925)

(A zeneszerző növendékek műveiből.)

I. **Deutsch Antal.** Vonósnégyes.

I. Allegro. II. Presto. III. Adagio. IV. Allegro.

Előadják: *Hannover György*
Gellért Ferenc
Lehner Jenő
Berger Endre

II. **Horusitzky Zoltán.** Öt zongoradarab.

Előadja: *a szerző*
(Tanára: Laub István)

III. **Bárdos Lajos.** Vonósnégyes.

I. Allegro. II. Lento. III. Allegro vivace

Előadják: *Pártos Ödön*
Biró Miklós
Garai György
Helényi Gyula

IV. **Hodula István.** Három dal.

1. Temetés a tengeren (Ady)
2. La meditazione di colombina (Doria)
3. Halott van a házban (Takács E.)

Előadja: *Stampf Anna*
(Tan: P. Maleczky Bianka)

V. **Dr. Kerényi György.** Vonósnégyes.

I. Lento. II. Molto allegro.

Előadják: *Gertler Endre*
Ney Tibor
Lehner Jenő
Hütter Pál

VI. **Kovács István** Változatok zongorára. Előadja: *a szerző*

(Tan.: Keéri-Szántó Imre)

VII. **Ádám Jenő.** Vonósnégyes.

I. Allegro vivace. II. Lento rubato. III. Tema
con variazioni... ..

Előadják: *Pártos Ödön*
Biró Miklós
Garai György
Helényi Gyula

¹⁾ A betanított művek szerzőinek tanára: *Kodály Zoltán.*

Kodály zeneszerző növendékeinek hangversenye

1925. május 27-én

Aufführungsrecht
vorbehalten!

DER 46. PSALM.

Hans Koessler.

Ruhig und feierlich.

Sopran. *p* Gott ist uns' - re

Alt. *p* Gott ist uns' - re

I. CHOR.
Tenor. *pp* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und Stär - ke,
Bass. *pp* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und Stär - ke,

Sopran. *p* Gott ist uns' - re

Alt. *p* Gott ist uns' - re

II. CHOR.
Tenor. *pp* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und Stär - ke,
Bass. *pp* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und Stär - ke,

CLAVIER. *ppp*

[5]

I. Chor.
Sopran. *mf* Zu - ver - sichts und Stär - ke, *mf* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und
Alt. *mf* Zu - ver - sichts und Stär - ke, *mf* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts,
Tenor. *mf* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und Stär - ke,
Bass. *p* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und Stär - ke,

II. Chor.
Sopran. *mf* Zu - ver - sichts und Stär - ke, *mf* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und
Alt. *mf* Zu - ver - sichts und Stär - ke, *mf* Gott ist uns' - re
Tenor. *mf* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und Stär - ke, *mf* Gott ist uns' - re
Bass. *p* Gott ist uns' - re Zu - ver - sichts und Stär - ke,

poco a poco cresc.

I. Chor.

II. Chor.

Stär - ke, ei - ne Hil - fe, ei - ne Hil - fe
 ei - ne Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten, ei - ne
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht, ei - ne Hil - fe
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht, Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht und
 Stär - ke, ei - ne Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten,
 Zu - ver - sicht und Stär - ke, uns' - re Zu - ver - sicht und Stär - ke, ei - ne
 Zu - ver - sicht, ei - ne Hil - fe
 Gott ist uns - re Zu - ver - sicht und Stär - ke, ei - ne

I. Chor.

II. Chor.

poco rit.

in den gro - ssen Nö - ten, die uns ge - trof - fen
 Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten, die uns ge - trof - fen
 in den gro - ssen Nö - ten, die uns ge - trof - fen
 Stär - ke in den gro - ssen Nö - ten, die uns ge - trof - fen
 ei - ne Hil - fe in Nö - ten, die uns ge - trof - fen ha - ben, die
 Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten, die uns ge - trof - fen ha - ben, die
 in den gro - ssen Nö - ten, die uns ge - trof - fen ha - ben, die
 Hil - fe in Nö - ten, die uns ge - trof - fen ha - ben, die

poco rit.

[18]

a tempo

I. Solo-Quartett.

Sopran.
Gott ist uns'-re Zu - ver - sicht.

Alt.
p espr.
Gott ist uns'-re Zu - ver - sicht.

Tenor.
p
Gott ist uns'-re Zu - ver - sicht.

Bass.
p
Gott ist uns'-re Zu - ver - sicht.

II. Solo-Quartett.

Sopran.
p
Gott ist uns'-re Zu - ver - sicht.

Alt.
p
Gott ist uns'-re Zu - ver - sicht.

Tenor.
p
Gott ist uns'-re Zu - ver - sicht.

Bass.
p
Gott ist uns'-re Zu - ver - sicht.

I. Chor.

ha - ben.

ha - ben.

ha - ben.

ha - ben.

Da - rum

II. Chor.

uns ge - trof - fen ha - ben.

uns ge - trof - fen ha - ben.

uns ge - trof - fen ha - ben.

Da - rum

Da - rum

ppp

[32]

I. Chor.

nieht, da - rum fürch-ten wir uns nicht, da - rum fürch-ten wir uns
 nicht, da - rum fürch-ten wir uns nicht, da - rum fürch-ten wir uns
 ken, da - rum fürch-ten wir uns nicht, da - rum fürch-ten wir uns

ken, wenn gleich das Meer wü - te - te und wal - le -

II. Chor.

nieht, da - rum fürch-ten wir uns nicht,
 ken, da - rum fürch-ten wir uns nicht,
 ken, da - rum fürch-ten wir uns nicht,

ken, wenn gleich das Meer, das Meer wü - te - te, wenn gleich das

[36]

I. Chor.

nieht, da - rum fürchten wir uns nicht, wenn von sei - nem Un - ge - stüm die
 nicht, da - rum fürchten wir uns nicht, wenn von sei - nem Un - ge -
 nicht, da - rum fürchten wir uns nicht, wenn von sei - nem Un - ge -

te, wenn gleich das Meer wü - te - te und wal - le - te und von sei - nem Un - ge -

II. Chor.

da - rum fürchten wir uns nicht, wenn von sei - nem Un - ge - stüm die Ber - ge ein - fie - len,
 da - rum fürchten wir uns nicht, wenn von sei - nem Un - ge - stüm die
 da - rum fürchten wir uns nicht, wenn von sei - nem Un - ge - stüm die

Meer wü - te - te und wal - le - te und von sei - nem Un - ge - stüm die

I. Solo-Quartett.

mit
mit
mit
mit

II. Solo-Quartett.

I. Chor.

p dolce
den - noch soll die Stadt Got - tes fröh - lich blei - ben, fröh - lich blei - ben,
p dolce
den - noch soll die Stadt Got - tes fröh - lich blei - ben, fröh - lich blei - ben,
p dolce
den - noch soll die Stadt Got - tes fröh - lich blei - ben,
p dolce
den - noch soll die Stadt Got - tes fröh - lich blei - ben,

II. Chor.

p
- noch.
p
- noch.

I. Solo-Quartett.

fröh - lich, fröh - lich blei - ben, da die hei - li - gen
 ih - ren Brunnlein, mit ih - ren Brunnlein, da die hei - li - gen
 ih - ren Brunnlein, mit ih - ren Brunnlein, da die hei - li - gen
 ih - ren Brunnlein, mit ih - ren Brunnlein, da die hei - li - gen

II. Solo-Quartett.

fröh - lich, fröh - lich blei - ben, da die hei - li - gen
 fröh - lich, fröh - lich blei - ben, da die hei - li - gen
 fröh - lich, fröh - lich blei - ben, da die hei - li - gen
 fröh - lich, fröh - lich blei - ben, da die hei - li - gen

I. Chor.

mit ih - ren Brünn - lein, mit ih - ren Brünn - lein,
 mit ih - ren Brünn - lein, mit ih - ren Brünn - lein,
 mit ih - ren Brünn - lein, mit ih - ren Brünn - lein,
 mit ih - ren Brünn - lein, mit ih - ren Brünn - lein,

II. Chor.

mit ih - ren Brünn - lein, mit ih - ren Brünn - lein,
 mit ih - ren Brünn - lein, mit ih - ren Brünn - lein,
 mit ih - ren Brünn - lein, mit ih - ren Brünn - lein,
 mit ih - ren Brünn - lein, mit ih - ren Brünn - lein,

Accompanying piano part with chords and melodic lines.

[70]

Etwas bewegter.

I. Solo-Quartett.

Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 Woh-nun-gen des Höch - sten sind. *mf* Gott ist bei ihr, da
 Woh-nun-gen des Höch - sten sind. *mf* Gott ist bei ihr, da

II. Solo-Quartett.

Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 Woh-nun-gen des Höch - sten sind. *mf* Gott ist bei ihr, da
 Woh-nun-gen des Höch - sten sind. *mf* Gott ist bei ihr, da

I. Chor.

da die hei - li - gen Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 da die hei - li - gen Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 da die hel - li - gen Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 da die hel - li - gen Woh-nun-gen des Höch - sten sind.

II. Chor.

da die hei - li - gen Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 da die hei - li - gen Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 da die hel - li - gen Woh-nun-gen des Höch - sten sind.
 da die hel - li - gen Woh-nun-gen des Höch - sten sind.

I. Solo-Quartett.

Da - rum soll sie fröh - lich
Da - rum soll sie fröh - lich
rin - nen, da - rum wird sie wohl blei - ben, Gott
rin - nen, da - rum wird sie wohl blei - ben, Gott

II. Solo-Quartett.

Da - rum soll sie fröh - lich
Da - rum soll sie fröh - lich
rin - nen, da - rum wird sie wohl blei - ben, Gott
rin - nen, da - rum wird sie wohl blei - ben, Gott

(Etwas zurückhalten)

I. Solo-Quartett.

blei - ben, da - rum soll sie fröh - lich
blei - ben, da - rum soll sie fröh - lich
hilft ihr frü - he, Gott hilft ihr frü - he,
hilft ihr frü - he, Gott hilft ihr frü - he,

II. Solo-Quartett.

blei - ben, da - rum soll sie fröh - lich
blei - ben, da - rum soll sie fröh - lich
hilft ihr frü - he, Gott hilft ihr frü - he,
hilft ihr frü - he, Gott hilft ihr frü - he,

[93]

I. Solo-Quartett.

blei - - ben,

blei - - ben,

II. Solo-Quartett.

blei - - ben,

blei - - ben,

I. Chor.

Gott hilft ihr frü - - he, Gott hilft, Gott hilft ihr

Gott hilft ihr frü - - he, Gott hilft, Gott hilft ihr

Gott hilft ihr frü - - he, Gott hilft, Gott hilft ihr frü - -

Gott hilft ihr frü - he, Gott hilft, Gott hilft ihr frü - he,

II. Chor.

Gott hilft ihr frü - - he, Gott hilft, Gott hilft ihr

Gott hilft ihr frü - - he, Gott hilft, Gott hilft ihr frü - he,

Gott hilft ihr frü - - he, Gott hilft, Gott hilft ihr frü - he,

Gott hilft ihr frü - - he, Gott hilft, Gott hilft ihr frü - he,

Gott hilft ihr frü - - he, Gott hilft, Gott hilft ihr frü - he,

I. Solo-Quartett.

f espr. soll früh - lich blei - - - ben. *rit.* *p*

soll früh - lich blei - - - ben. *p*

f espr. da - rum soll sie früh - lich blei - ben, Gott hilft. *p*

da - rum soll sie früh - lich blei - ben, Gott hilft.

II. Solo-Quartett.

f espr. da - rum soll sie früh - - - lich blei - ben. *p*

da - rum soll sie früh - - - lich blei - ben. *p*

f espr. soll früh - lich blei - ben. *p*

da - rum soll sie früh - lich blei - - - ben.

I. Chor.

pp frü - he, Gott hilft. *pp*

pp frü - he, Gott hilft. *pp*

pp he, Gott hilft. *pp* Die

pp Gott hilft. *pp* Die

II. Chor.

pp frü - he, Gott hilft. *pp*

pp Gott hilft. *pp*

pp Gott hilft. *pp* Die

pp Gott hilft. *pp* Die

pp *ff*

Breit und bestimmt.

(schüchtern)

(bestimmt)

I. Solo-Quartett.

Die Hei-den müs-sen ver-za-gen und die

Die Hei-den müs-sen ver-za-gen und die

II. Solo-Quartett.

Die Hei-den müs-sen ver-za-gen und die

Die Hei-den müs-sen ver-za-gen und die

I. Chor.

Hei-den müs-sen ver-za-gen und die Kö-nig-rei-che fal-len.

Hei-den müs-sen ver-za-gen und die Kö-nig-rei-che fal-len.

II. Chor.

Hei-den müs-sen ver-za-gen und die Kö-nig-rei-che fal-len.

Hei-den müs-sen ver-za-gen und die Kö-nig-rei-che fal-len.

[114]

Bewegt.

I. Solo-Quartett.

Two vocal staves for the I. Solo-Quartett. The lyrics are: *Kö-nig-rei-che fal-len.* The music is marked *ff*.

II. Solo-Quartett.

Two vocal staves for the II. Solo-Quartett. The lyrics are: *Kö-nig-rei-che fal-len.* The music is marked *ff*.

I. Chor.

Four vocal staves for the I. Chor. The lyrics are: *Das Erd-reich muss ver-ge-hen, das Erd-reich*. The music is marked *ff* and includes the instruction *(fanatisch)*.

II. Chor.

Four vocal staves for the II. Chor. The lyrics are: *Das Erd-reich muss ver-ge-hen, das Erd-reich*. The music is marked *ff* and includes the instruction *(fanatisch)*.

Piano accompaniment for the entire section, marked *ff*.

I. Chor.

muss ver - ge - hen, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich
 muss ver - ge - hen, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich
 muss ver - ge - hen, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich

ge - - hen, das Erd - reich muss ver - ge - - hen, das Erd - reich muss ver -

II. Chor.

muss ver - ge - hen, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich
 muss ver - ge - hen, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich
 muss ver - ge - hen, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich

ge - - hen, das Erd - reich muss ver - ge - - hen, das Erd - reich muss ver -

ritard.

I. Chor.

hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.
 hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.
 hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.

ge - - hen, das Erd - reich muss ver - ge - - hen, das Erd - reich muss ver - ge - - hen.

II. Chor.

hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.
 hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.
 hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt, wenn er sich hö - ren lässt.

ge - - hen, das Erd - reich muss ver - ge - - hen, das Erd - reich muss ver - ge - - hen.

Langsam und klagend.

I. Solo-Quartett.

mf espr.
Kom - met her, kom - met her, kom - met her

II. Solo-Quartett.

mf
Kom - met her, kom - met her und schau - et die

I. Chor.

pp
Kommt,
pp
Kommt,
pp
Kommt,
pp
Kommt,

II. Chor.

pp

[133]

I. Solo-Quartett.

und schau - et die Wer - ke des Herrn, kommt her — die Wer - ke des
 und schau - et die Wer - ke des Herrn, kommt her und schau - et die Wer - ke des
 und schau - et die Wer - ke des Herrn, kommt her und schau - et die Wer - ke des
 und schau - et die Wer - ke des Herrn, kommt her und schau - et die Wer - ke des

II. Solo-Quartett.

Wer - ke des Herrn, kommt her — und schau - et die Wer - ke des Herrn, die
 Wer - ke des Herrn, kommt her — und schau - et die Wer - ke des Herrn, die
 Wer - ke des Herrn, kommt her — und schau - et die Wer - ke des Herrn, die
 Wer - ke des Herrn, kommt her — und schau - et die Wer - ke des Herrn, die

I. Chor.

kommt und schau - et, kommt
 kommt und schau - et, kommt
 kommt und schau - et, kommt
 kommt und schau - et, kommt

II. Chor.

Kommt, kommt und schau - et, kommt her,
 Kommt, kommt und schau - et, kommt her,
 Kommt, kommt und schau - et, kommt her,
 Kommt, kommt und schau - et, kommt her,

I. Solo-Quartett.

Herrn, und schau-et die Wer-ke des Herrn, der auf Er - den solch Zer - stö - ren, solch Zer-

II. Solo-Quartett.

Wer-ke des Herrn, und schau-et die Wer-ke des Herrn, der auf Er - den solch Zer-stö - ren

I. Chor.

her und schau-et,

II. Chor.

kommt her und schau-et,

[143]

Etwas bewegter.

I. Solo-Quartett.

stö - - ren an - ge - rich - tet,
 stö - - ren an - ge - rich - tet,
 stö - - ren an - ge - rich - tet,
 stö - - ren an - ge - rich - tet,

II. Solo-Quartett.

an - ge - rich - tet,
 an - ge - rich - tet,
 an - ge - rich - tet,
 an - ge - rich - tet,

I. Chor.

(Mit dem Ausdruck des Entsetzens)

der auf Er - - den solch Zer - stö - - ren, solch Zer - stö - - ren
 der auf Er - - den solch Zer - stö - - ren an - ge - .

II. Chor.

der auf Er - - den solch Zer - stö - - ren, solch Zer - stö - - ren
 der auf Er - - den solch Zer - stö - - ren an - ge - .

pp
ff

I. Solo-Quartett.

II. Solo-Quartett.

I. Chor.

ff der auf Er - den solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - - ren an - ge -
riten.
 an - ge-rich-tet,
 rich - tet, der auf Er - den solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren an - ge - rich - tet.
ff der auf Er - den solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren an - ge - rich - tet.

II. Chor.

ff der auf Er - den solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - - ren an - ge -
 an - ge-rich-tet,
 rich - tet, der auf Er - den solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren an - ge - rich - tet.
ff der auf Er - den solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren an - ge - rich - tet.

Tempo I.

I. Solo-Quartett.

solch Zer-stö-ren,
solch Zer-stö-ren,
solch Zer-stö-ren.
solch Zer-stö-ren,

II. Solo-Quartett.

solch Zer-stö-ren,
solch Zer-stö-ren,
solch Zer-stö-ren,
solch Zer-stö-ren,

I. Chor.

rich-tet. Kom-met her, kom-met her, Kom-met her, kommt, kom-met her

II. Chor.

rich-tet. Kom-met her und schau-et die Kom-met her und schau-et die Kom-met her und schau-et die Kom-met her und schau-et die

I. Solo-Quartett.

solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren.

solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren.

solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren.

solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren.

II. Solo-Quartett.

solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren.

solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren.

solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren.

solch Zer - stö - ren, solch Zer - stö - ren.

I. Chor.

und schau - et die Wer - ke des Herrn, kommt her und schau - et die Wer - ke des Herrn, der auf

und schau - et die Wer - ke des Herrn, kommt und schau - et die Wer - ke des Herrn, der auf

und schau - et die Wer - ke des Herrn, kommt her und schau - et die Wer - ke des Herrn,

und schau - et die Wer - ke des Herrn, und schau - et die Wer - ke des Herrn,

II. Chor.

Wer - ke des Herrn, kommt her und schau - et die Wer - ke des Herrn, der auf

Wer - ke des Herrn, kommt her und schau - et die Wer - ke des Herrn, der auf

Wer - ke des Herrn, kommt her und schau - et die Wer - ke des Herrn,

Wer - ke des Herrn, kommt schau - et die Wer - ke des Herrn,

I. Chor.

più f. Er, Er, der den Krie - gen steu - ert in al - ler

più f. Er, Er, der den Krie - gen steu - ert in al - ler

più f. Er, Er, der den Krie - gen steu - ert in al - ler

più f. Er, Er, der den Krie - gen steu - ert in al - ler

II. Chor.

più f. Er, Er, der den Krie - gen steu - ert in al - ler

più f. Er, Er, der den Krie - gen steu - ert in al - ler

più f. Er, Er, der den Krie - gen steu - ert in al - ler

più f. Er, Er, der den Krie - gen steu - ert in al - ler

I. Chor.

ff Welt; der Bo - - gen zer - bricht, der Spie - - sse zer - schlägt, der

ff Welt; der Bo - gen zer - bricht, der Spie - sse zer - schlägt, der

ff Welt; der Bo - - gen zer - bricht, der Spie - - sse zer - schlägt, der

ff Welt; der Bo - gen zer - bricht, der Spie - sse zer - schlägt, der

II. Chor.

ff Welt; der Bo - - gen zer - bricht, der Spie - - sse zer - schlägt, der

ff Welt; der Bo - gen zer - bricht, der Spie - sse zer - schlägt, der

ff Welt; der Bo - - gen zer - bricht, der Spie - - sse zer - schlägt, der

ff Welt; der Bo - gen zer - bricht, der Spie - sse zer - schlägt, der

[179]

I. Chor.

Bo - gen zer-bricht, der Spie - sse zerschlägt, der Bo - gen zer-bricht und Wa - - gen mit

Bo - gen zer-bricht, zer - schlägt, zer - bricht und Wa - -

Bo - gen zer-bricht, der Spie - sse zerschlägt, der Bo - gen zer-bricht und Wa - - gen mit

Bo - gen zer-bricht, zer - schlägt, zer - bricht und Wa - -

II. Chor.

schlägt, zer - bricht, zer - schlägt, zer - bricht und Wa - -

Bo - gen zer-bricht, zer - schlägt, zer - bricht und Wa - -

schlägt, zer - bricht, zer - schlägt, zer - bricht und Wa - -

Bo - gen zer-bricht, zer - schlägt, zer - bricht und Wa - gen mit

[183]

I. Chor.

Feu - - er ver - bren - net, der Wa - gen mit Feu - er ver - bren - net.

- - gen mit Feu - er ver - bren - net, der Wa - gen mit Feu - er ver - bren - net.

Feu - - er ver - bren - net, der Wa - gen mit Feu - er ver - bren - net.

- - gen mit Feu - er ver - bren - net, der Wa - gen mit Feu - er ver - bren - net.

II. Chor.

- - gen mit Feu - er ver - bren - net, der Wa - gen mit Feu - er ver - bren - net.

- - gen mit Feu - er ver - bren - net, der Wa - gen mit Feu - er ver - bren - net.

- - gen mit Feu - er ver - bren - net, der Wa - gen mit Feu - er ver - bren - net.

Feu - - er ver - bren - net, der Wa - gen mit Feu - er ver - bren - net.

[197]

I. Solo-Quartett.

den.
den.
den.
den.

II. Solo-Quartett.

den.
den.
den.
den.

Von demuthvoller Ergebung allmählig übergehen zu heiliger Begeisterung.

I. Chor.

pp Seid ru - hig und er - ken - net, dass er Gott ist. Er will Eh - re ein -
pp Seid ru - hig und er - ken - net, dass er Gott ist. Er will Eh - re ein -
pp Seid ru - hig und er - ken - net, dass er Gott ist. Er will Eh - re ein -
pp Seid ru - hig und er - ken - net, dass er Gott ist. Er will Eh - re ein -

II. Chor.

ru - hig und er - ken - net, dass er Gott ist. Er will Eh - re ein - le - gen un - ter den
 ru - hig und er - ken - net, dass er Gott ist. Er will Eh - re ein - le - gen un - ter den
 ru - hig und er - ken - net, dass er Gott ist. Er will Eh - re ein - le - gen un - ter den
 ru - hig und er - ken - net, dass er Gott ist. Er will Eh - re ein - le - gen un - ter den

pp
 ru - hig und er - ken - net, dass er Gott ist. Er will Eh - re ein - le - gen un - ter den

I. Solo-Quartett.

Seid ru-hig und er-ken-net, dass ich Gott bin. Ich will Eh-re ein-

II. Solo-Quartett.

Seid ru-hig und er-ken-net, dass ich Gott bin. Ich will Eh-re ein-

I. Chor.

le-gen auf Er-den.

II. Chor.

Hei-den und auf Er-den.

I. Solo-Quartett.

le - gen un-ter den Hel - den und auf Er - - den.

II. Solo-Quartett.

le - gen un-ter den Hel - den und auf Er - - den.

Bewegter und mit kraftvoller, freudiger Überzeugung.

I. Chor.

Der Herr Ze - ba - oth ist mit uns, der Gott Ja - kobs ist

II. Chor.

Der Herr Ze - ba - oth ist mit uns, ist

[241] Ruhig (Tempo f).

I. Solo-Quartett.

Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - - ke.

Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - - ke.

Gott ist uns' - re Zu - - ver - sicht und Stär - - ke.

II. Solo-Quartett.

Gott ist uns' - re Zu - versicht und

Gott ist uns' - re Zu - versicht und

Gott ist uns' - re Zu - versicht und

I. Chor.

p, aber bestimmt

Der Herr Ze - ba - oth - ist mit

II. Chor.

pp *p*

[246]

I. Solo-Quartett.

Four staves of musical notation for the I. Solo-Quartett, measures 1 through 5. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notes are mostly rests, indicating a silent or sustained section.

II. Solo-Quartett.

Four staves of musical notation for the II. Solo-Quartett, measures 1 through 5. The lyrics "Stär - ke," are written under the vocal lines.

I. Chor.

Four staves of musical notation for the I. Chor, measures 1 through 5. The lyrics are: "Gott ist uns'-re Zu - versicht und Stär-ke, Gott ist uns' . . re Zu - ver - sicht und uns, der Gott Ja - kobs ist un - ser Schutz. Gott ist uns' - re". Dynamics include *p* and *mf*.

II. Chor.

Four staves of musical notation for the II. Chor, measures 1 through 5. The lyrics are: "Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - - ke. Der Herr Ze-ba-eth ist mit uns, der Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - - ke und Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - -". Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*.

Piano accompaniment for measures 1 through 5, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features chords and moving lines in both hands.

I. Chor.

Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke,
 Stär - ke, Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht und Stär - ke,
 Zu - versicht un' Stär - ke, Gott ist

II. Chor.

Der Herr Ze - ba - oth ist mit uns, der
 Gott Ja - kobs ist un - ser Schutz,
 Stär - ke, Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke, Gott ist uns' - re
 ke, ist uns' - re Zu - ver - sacht und Stär - ke,

I. Chor.

più f
 ke, Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke,
 Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke, Gott ist
 uns' - re Zu - ver - sacht, Gott ist uns' - re Zu - versicht und Stär - ke,
 sacht und Stär - ke. Der Herr Ze - ba - oth ist mit uns, der Gott Ja - kobs ist

II. Chor.

più f
 Gott Ja - kobs ist un - ser Schutz. *più f* Gott ist uns' - re Zu - versicht und
 Gott ist uns' - re Zu - versicht. Der Herr Ze - ba - oth ist mit uns, der
 Zu - ver - sacht. Der Herr Ze - ba - oth ist mit
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht und Stär - ke, Gott ist uns' - re Zu - versicht und

I. Chor.

ei - ne Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten,
 uns' - re Zu - ver - sicht, ei - ne Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten,
 Gott ist uns' - re Zu - versicht in grossen Nö - ten,
 un - ser 'Schutz, ei - ne Hil - fe in gro - ssen Nö - ten,

II. Chor.

Stär - ke, ei - ne Hil - fe in den gro - ssen Nö - ten, die
 Gott Ja - kobs ist un - ser Schutz, ei - ne Hil - fe in den grossen Nö - ten, die
 uns Gott ist uns' - re Zu - versicht in grossen Nö - ten, die
 Stär - ke, ei - ne Hil - fe in Nö - ten, in Nö - ten, die

[265]

Sehr ruhig.

I. Chor.

die uns ge - trof - fen ha - ben.
 die uns ge - trof - fen ha - ben.
 die uns ge - trof - fen ha - ben.
 die uns ge - trof - fen ha - ben.

II. Chor.

uns ge - trof - fen ha - ben, die uns ge - trof - fen ha -
 uns ge - trof - fen ha - ben, die uns ge - trof - fen ha -
 uns ge - trof - fen ha - ben, die uns ge - trof - fen ha -
 uns ge - trof - fen ha - ben, die uns ge - trof - fen ha -

I. Solo-Quartett.

Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht.

Gott ist uns' - re Zu - versicht.

Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht.

Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht.

II. Solo-Quartett.

Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht.

Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht.

Gott ist uns' - re Zu - versicht.

Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht.

I. Chor.

a tempo

Gott ist

Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht, Gott ist

Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht

II. Chor.

ben.

ben.

ben.

ben.

Gott ist uns' - re Zu - versicht und

Gott ist uns' - re Zu - ver - sicht und Stär - ke, ist

[274]

Breiter.

I. Solo-Quartett.

Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht.
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht.
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht.
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht.

II. Solo-Quartett.

Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht.
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht.
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht.
 Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht.

I. Chor.

uns' - re Zu - ver - sacht.
 sacht und Stär - ke.
 uns' - re Zu - ver - sacht.
 Gott, Gott ist uns' - re Zu - ver - sacht.

II. Chor.

Zu - ver - sacht und Stär - ke.
 Stär - ke, ist uns' - re Zu - ver - sacht.
 Stär - ke, ist uns' - re Zu - ver - sacht.
 uns' - re Zu - ver - sacht.

TRIO⁼ SUITE

FÜR
VIOLINE
BRATSCHHE UND KLAVIER

VON
HANS KOESSLER

Preis M 6.— netto
zuzüglich Teuerungszuschlag

Aufführungsrecht vorbehalten.
Vertrag und Eigentum für alle Länder

N. SIMROCK G.M.B.H.

BERLIN

LEIPZIG

LONDON, W.
Alfred Lengnick & Co.
14, Berners Street



PARIS
Max Eschig
45, Rue de la Harpe

Sole Agents for the United States of America
T. B. HARMS COMPANY, NEW YORK
Copyright for the British Empire by Simrock & Co. London

SUITE

Hans Koeßler

Adagio

Violine *con Bord.* *p (dolore)*

Bratsche *con Bord.* *pizz.* *arco* *più p* *p*

Klavier *ff marc.*

[6]

[12]

4 [17]

senza Sord. *ff* *pp dolce*

senza Sord. *ff* *pp dolce*

pizz f *pp*

[21]

p espr. *p*

p

[24]

mf *mf*

mf

[28]

pizz f *pizz f*

pizz f

[31]

5

Musical score for measures 31-34. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *ff*, *mf*, *mp*, and *p*. A *rit.* marking is present in the vocal line.

[35] Allegro

Musical score for measures 35-38. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The tempo is marked *Allegro*.

[39]

Musical score for measures 39-42. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *f* and *p*.

[43]

Musical score for measures 43-46. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *mp* and *mf*.

44392

8 [47]

Musical score for measures 47-50. The system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff), and a bass line (bass clef). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *mf* and *f*.

[51]

Musical score for measures 51-55. The system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff), and a bass line (bass clef). A common time signature 'C' is indicated above the vocal line. Dynamics include *piu f* and *f*.

[56]

Musical score for measures 56-60. The system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff), and a bass line (bass clef). Dynamics include *p* and *f*.

[60]

Musical score for measures 60-64. The system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff), and a bass line (bass clef). Dynamics include *p*.

[64]

7

Musical score for measures 64-67. The score is in 3/4 time and features a vocal line, a horn line, and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line. Dynamics include *mf* and *f*.

[68]

Musical score for measures 68-71. The score continues with the vocal line, horn line, and piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note bass line. Dynamics include *piu f*.

[72]

Musical score for measures 72-75. The score includes tempo changes to *Meno mosso* and *rit.*, and dynamic markings *p dolce ed expr.* and *p*. The piano part continues with the eighth-note bass line.

[76]

Musical score for measures 76-79. The score includes a section marked *IV* and dynamic markings *mf*. The piano part continues with the eighth-note bass line.

15192

s [81]

Musical score for measures 81-85. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a long note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. Dynamic markings include *più p* and *p*.

[86]

Musical score for measures 86-90. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. Dynamic markings include *mf*.

[91]

Musical score for measures 91-95. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. Dynamic markings include *p espr.* and *p dolce*.

[96]

Musical score for measures 96-100. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. Dynamic markings include *espr.* and *mf*.

14392

[101]

9

Musical score for measures 101-105. The score is in 3/4 time and consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal parts begin with a melody in measure 101, marked *mf*. In measure 103, the vocal parts are marked *dolce* and *p*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the right hand. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*.

[106]

Musical score for measures 106-110. The score is in 3/4 time and consists of three staves: two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb). The vocal parts begin with a melody in measure 106, marked *mf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the right hand. Dynamics include *mf*.

[111]

Musical score for measures 111-115. The score is in 3/4 time and consists of three staves: two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F#, C#). The vocal parts begin with a melody in measure 111, marked *f*. In measure 112, the vocal parts are marked *forz.*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f*.

[115]

Musical score for measures 115-119. The score is in 3/4 time and consists of three staves: two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F#, C#). The vocal parts begin with a melody in measure 115. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f*.

14392

10 [119]

Musical score for measures 119-122. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef), both marked *stringendo*. The second system includes a piano right-hand part (treble clef) and a piano left-hand part (bass clef), both marked *stringendo*. The piano accompaniment features dense chordal textures and rhythmic patterns.

[123]

Musical score for measures 123-126. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef), both marked *Tempo I* and *più f*. The second system includes a piano right-hand part (treble clef) and a piano left-hand part (bass clef), both marked *Tempo I* and *più f*. The piano accompaniment features dense chordal textures and rhythmic patterns.

[127]

Musical score for measures 127-130. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The second system includes a piano right-hand part (treble clef) and a piano left-hand part (bass clef). The piano accompaniment features dense chordal textures and rhythmic patterns.

[131]

Musical score for measures 131-134. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The second system includes a piano right-hand part (treble clef) and a piano left-hand part (bass clef). The piano accompaniment features dense chordal textures and rhythmic patterns.

[136]

11

Musical score for measures 136-140. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three staves: a vocal line (top), a flute line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The piano part consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *mf* and *p*.

[141]

Musical score for measures 141-145. The score continues in the same key and time signature. The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line. Dynamics include *mf* and *p*.

[146]

Musical score for measures 146-150. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. Dynamics include *p* and *mf*.

[151]

Musical score for measures 151-155. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. Dynamics include *piu p* and *pp*. The score concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

14392

12 [158]

Musical score for measures 158-164. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a bass line. Dynamics include *pp*, *mp espr.*, and *pp*. There are also some markings like *mp* and *pp* in the piano part.

[165]

Musical score for measures 165-170. The score is in 3/4 time. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note B4, a quarter note A4, and a half note G4. The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a bass line. Dynamics include *piu p* and *p*.

[171]

Musical score for measures 171-176. The score is in 3/4 time. The vocal line begins with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a bass line. Dynamics include *mf*.

[177]

Musical score for measures 177-182. The score is in 3/4 time. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note B4, a quarter note A4, and a half note G4. The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a bass line. Dynamics include *piu p* and *p*.

14392

[182]

13

Musical score for measures 182-187. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include *mp* and *mf*. Trills are marked with *tr* above the notes.

[188]

Musical score for measures 188-191. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (Bb, Eb). It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include *mf*. Triplet markings are present over the piano accompaniment.

[192]

Musical score for measures 192-195. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (Bb, Eb). It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include *f* and *marc.* (marcato).

[196]

Musical score for measures 196-201. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (Bb, Eb). It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include *f*. Triplet markings are present over the piano accompaniment.

14392

14 [200]

Musical score for measures 200-203. The score is written for voice and piano. The voice part consists of a single melodic line with a long note in measure 200. The piano accompaniment features a complex texture with triplets in the bass line and chords in the right hand.

[204]

Musical score for measures 204-207. The score is written for voice and piano. The voice part begins with a *più f* dynamic marking. The piano accompaniment features a complex texture with chords in the right hand and a rhythmic pattern in the bass line.

[208]

Musical score for measures 208-211. The score is written for voice and piano. The voice part features a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a complex texture with chords in the right hand and a rhythmic pattern in the bass line.

[212]

Musical score for measures 212-215. The score is written for voice and piano. The voice part features a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a complex texture with chords in the right hand and a rhythmic pattern in the bass line.

[216]

15

Musical score for measures 216-219. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

[220]

Musical score for measures 220-223. The score is written for four staves: two vocal staves and two piano staves. The key signature has one flat. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

[224]

Musical score for measures 224-227. The score is written for four staves: two vocal staves and two piano staves. The key signature has one flat. Dynamics include *f* (forte). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

[228]

Musical score for measures 228-231. The score is written for four staves: two vocal staves and two piano staves. The key signature has one flat. Dynamics include *piu f* (pianissimo forte). The word *ritard.* (ritardando) is written above the vocal staves in measures 229 and 230. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

1490c

16 [232]

Meno mosso
dolce e espr.

Meno mosso

[237]

mf *più p* *p*

[242]

mf

[247]

p espr. *p dolce*

14802

[253]

17

Musical score for measures 253-258. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a steady eighth-note bass line. Dynamics include *mf* and *p*.

[259]

Musical score for measures 259-264. The score is in 3/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mp*, *mf*, *p*, *più p*, *dolce p*, and *esp*.

[265]

Musical score for measures 265-270. The score is in 3/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *f esp.*

[270]

Musical score for measures 270-275. The score is in 3/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f*.

11392

18 [274]

Musical score for measures 274-277. The system includes a vocal line with a long melisma, a piano accompaniment with chords, and a bass line with triplets.

[278]

Musical score for measures 278-281. The system includes a vocal line with a long melisma, a piano accompaniment with chords, and a bass line with triplets. The word *stringendo* is written above the vocal line and below the piano accompaniment.

[282] Tempo I

Musical score for measures 282-285. The system includes a vocal line with a long melisma, a piano accompaniment with chords, and a bass line with triplets. The word *Tempo I* is written above the piano accompaniment, and *più f* is written below the piano accompaniment.

[286]

Musical score for measures 286-289. The system includes a vocal line with a long melisma, a piano accompaniment with chords, and a bass line with triplets.

14392

[291]

19

Musical score for measures 291-296. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a vocal line (top staff), a flute line (middle staff), and a piano accompaniment (bottom two staves). Dynamics include *mp* and *p*. The piano part has a steady eighth-note bass line.

[297]

Musical score for measures 297-302. The score continues with the same instrumentation. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*. The piano part features a consistent eighth-note bass line.

[303]

Musical score for measures 303-308. The score continues with the same instrumentation. Dynamics include *piu f* and *ff*. The piano part features a consistent eighth-note bass line.

[309]

Musical score for measures 309-314. The score continues with the same instrumentation. Dynamics include *ff*. The piano part features a consistent eighth-note bass line. A rehearsal mark '15392' is located at the bottom of the page.

15392

Romanze

Adagio non troppo *dolce e espr.*

p

Adagio non troppo

dolce
più p

p

più p

[5]

più p

dolce
più p

p

più p

[10]

mp

mp

mp

mf

[14]

21

[18]

[22]

[26]

pp dolcissimo

22 [29]

Musical score for measures 22-29. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a *dolce* marking. The piano accompaniment consists of a right-hand part with triplets and a left-hand part with chords. Dynamics include *mp* and *più p*.

[34]

Musical score for measures 34-39. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a *più p* marking. The piano accompaniment features a right-hand part with triplets and a left-hand part with chords. Dynamics include *mp cpr*, *più p*, *p*, and *mp*.

[39]

Musical score for measures 39-42. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a *mp* marking. The piano accompaniment features a right-hand part with triplets and a left-hand part with chords. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.

[42]

Musical score for measures 42-45. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a *più f* marking. The piano accompaniment features a right-hand part with triplets and a left-hand part with chords. Dynamics include *più f*, *ff*, and *p*.

14392

[45]

Musical score for measures 45-47. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves: two for the vocal line (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The vocal lines are marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The music is characterized by arpeggiated chords and melodic lines.

[48]

Musical score for measures 48-50. The score continues in the same key signature and time signature. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal lines are marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The music features arpeggiated chords and melodic lines.

[51]

Musical score for measures 51-54. The score continues in the same key signature and time signature. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal lines are marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The music features arpeggiated chords and melodic lines.

[55]

Musical score for measures 55-58. The score continues in the same key signature and time signature. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal lines are marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The music features arpeggiated chords and melodic lines.

14392

24 [59]

Musical score for measures 59-62. The system includes a vocal line (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics *più p*, *dolce*, and *p*. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, marked with *più p*. Measure 62 contains a triplet in the vocal line.

[63]

Musical score for measures 63-65. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with slurs and accents, marked with *p*. The piano accompaniment features chords and moving lines, marked with *mp* and *mf*. Measure 65 contains a triplet in the piano accompaniment.

[66]

Musical score for measures 66-70. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with slurs and accents, marked with *più f*, *ff*, and *più p*. The piano accompaniment features chords and moving lines, marked with *più f*, *tr*, *ff*, and *dolce più p*. Measure 70 contains a triplet in the piano accompaniment.

[70]

Musical score for measures 70-74. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with slurs and accents, marked with *p* and *pp*. The piano accompaniment features chords and moving lines, marked with *p* and *pp*. Measure 74 contains a triplet in the piano accompaniment.

Gavotte

First system of the Gavotte. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic, followed by piano (*p*), mezzo-piano (*mp*), and piano (*p*) dynamics. The vocal part enters with a piano (*p*) dynamic.

[6]

Second system of the Gavotte, marked with a [6] rehearsal sign. The piano part features mezzo-forte (*mf*) and *più f* dynamics. The vocal part features mezzo-piano (*mp*) and *più f* dynamics.

[11]

Third system of the Gavotte, marked with a [11] rehearsal sign. The piano part features mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*) dynamics. The vocal part features mezzo-forte (*mf*), *dolce*, piano (*p*), and mezzo-piano (*mp*) dynamics.

14392

28 [16]

Violin I: *mf*

Violin II: *mf*

Piano: *mf*

[21]

Violin I: *f*

Violin II: *f*

Piano: *f*

Violin I: *più f*

Violin II: *più f*

Piano: *più f*

[26]

Violin I: *mp*

Violin II: *mp*

Piano: *mf*

Violin I: *mp*

Violin II: *mp*

Piano: *mp*

[31]

Violin I: *pizz.*

Violin II: *pizz.*

Piano: *p*

Violin I: *arco*

Violin II: *arco*

Piano: *pp*

Violin I: *pp*

Violin II: *pp*

Piano: *pp*

[37]

27

Musical score for measures 37-42. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. The melodic line includes dynamic markings *p*, *mf*, and *ff*.

[43]

Musical score for measures 43-47. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings *ff* and *p*. The melodic line includes dynamic markings *ff* and *p*.

[48]

Musical score for measures 48-54. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings *mp*, *f*, and *p*, and tempo markings *ritard.* and *a tempo*. The melodic line includes dynamic markings *mp*, *f*, and *p*, and tempo markings *ritard.* and *a tempo*. The word *grazioso* is written above the piano part in measure 54.

[56]

Musical score for measures 56-61. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings *mf* and *f*. The melodic line includes dynamic markings *mf* and *f*. The score includes first and second endings for measures 60 and 61.

15/192

Tempo I

Tempo I

[67]

[72]

[76]

[80] 29

Musical score for measures 80-83. The system includes a vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line has a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *piu f* and *f*.

[84]

Musical score for measures 84-87. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *ff*.

[88]

Musical score for measures 88-91. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

[92]

Musical score for measures 92-95. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *pizz*, *arco*, *p*, and *ff*.

15392

Finale

Vivace

Vivace

[10]

[18]

[25]

[33]

31

Musical score for measures 33-39. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves: two for the vocal line (Soprano and Alto) and one for the piano accompaniment. The vocal lines are marked with dynamics such as *mp*, *mf*, and *p*, and include the instruction *arco*. The piano accompaniment is marked with *p* and *mp*. The music concludes with a fermata over the final notes.

[40]

Musical score for measures 40-47. The score continues in the same key signature and time signature. The vocal lines show a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The piano accompaniment features a steady bass line with chords, marked with *mf* and *f*. The instruction *arco* is present in the vocal staves.

[48]

Musical score for measures 48-54. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The vocal lines are marked with *piu f*. The piano accompaniment is marked with *piu f* and features a more complex harmonic texture with many chords. The music ends with a fermata.

[55]

Musical score for measures 55-61. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The vocal lines are marked with *ff* and conclude with the instruction *dolce ed esp*. The piano accompaniment is marked with *ff* and features a dense, rhythmic accompaniment with many chords. The music ends with a fermata.

14502

32 [63]

Meno mosso

Musical notation for measures 63-66, top system. The music is in a major key with a treble clef. It features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *p* dynamic marking.

Meno mosso

Musical notation for measures 63-66, bottom system. The music is in a major key with a bass clef. It features a melodic line with dynamic markings of *più p*, *p*, and *più p*.

[71]

Musical notation for measures 67-70, top system. The music is in a major key with a treble clef. It features a melodic line with a dynamic marking of *mp expr.* and a *p expr.* dynamic marking.

Musical notation for measures 67-70, bottom system. The music is in a major key with a bass clef. It features a melodic line with a dynamic marking of *mp*.

[78]

Musical notation for measures 71-77, top system. The music is in a major key with a treble clef. It features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *f* dynamic marking.

Musical notation for measures 71-77, bottom system. The music is in a major key with a bass clef. It features a melodic line with dynamic markings of *più f*, *p*, *più p*, *dolce*, and *più p*.

[85]

Musical notation for measures 78-84, top system. The music is in a major key with a treble clef. It features a melodic line with dynamic markings of *più f*, *p*, *più p*, *dolce*, and *più p*.

Musical notation for measures 78-84, bottom system. The music is in a major key with a bass clef. It features a melodic line with dynamic markings of *più f*, *p*, and *più p*.

14392

[92]

33

Musical score for measures 92-97. The score is in 3/4 time and features three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The piano part includes triplets and arpeggiated chords.

[98]

Musical score for measures 98-103. The score is in 3/4 time and features three staves: two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo marking is *poco a poco accel.* (poco a poco accel.). The dynamics range from *f* (forte) to *mf*. The piano part includes triplets and arpeggiated chords.

[104]

Musical score for measures 104-107. The score is in 3/4 time and features three staves: two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo marking is *Tempo I*. The dynamics range from *piu f espr.* (piu f espr.) to *piu f* (piu f). The piano part includes triplets and arpeggiated chords.

[108]

Musical score for measures 108-113. The score is in 3/4 time and features three staves: two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature has two flats. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *ff*. The piano part includes triplets and arpeggiated chords.

14392

34 [112]

Musical score for measures 112-115. The system includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line. A first ending bracket labeled '8' spans measures 113-115.

[116]

Musical score for measures 116-119. The system includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line. Dynamics include *f* (forte) in measures 117 and 118.

[120]

Musical score for measures 120-123. The system includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in measures 121 and 122.

[124]

Musical score for measures 124-127. The system includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line. Dynamics include *p* (piano) and *più p* (pianissimo) in the vocal line and piano part.

[129]

35

Musical score for measures 129-133. The score includes a vocal line, a piano accompaniment, and a double bass line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*.

[134]

Musical score for measures 134-140. The score includes a vocal line, a piano accompaniment, and a double bass line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p*, *ff*, and *f*. The word *heftig* is written above the piano part.

[141]

Musical score for measures 141-147. The score includes a vocal line, a piano accompaniment, and a double bass line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf* and *pp*.

[148]

Musical score for measures 148-153. The score includes a vocal line, a piano accompaniment, and a double bass line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *pp* and *p*.

K.392

36 [154]

Musical score for measures 154-158. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*, *ppiu p*, and *p*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 156-158.

[159]

Musical score for measures 159-163. The score is in 3/4 time. The piano accompaniment features a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The word *heftig* is written above the right hand in measures 162 and 163. A first ending bracket labeled '8' spans measures 160-163.

[164]

Musical score for measures 164-170. The score is in 3/4 time. The piano accompaniment features a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 165-170.

[171]

Musical score for measures 171-175. The score is in 3/4 time. The piano accompaniment features a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 172-175.

14392

[177]

37

Musical score for measures 177-181. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

[182]

Musical score for measures 182-186. The score continues in 3/4 time with one flat. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the right hand and a bass line with some rests in the left hand.

[187]

Musical score for measures 187-192. The score continues in 3/4 time with one flat. Dynamics include *mp*, *mf*, and *ff*. The piano part becomes more complex with chords and moving lines in both hands. The vocal line has some fermatas and dynamic markings like "stacc" and "heftig".

[193]

Musical score for measures 193-197. The score continues in 3/4 time with one flat. Dynamics include *mf* and *f*. The piano accompaniment features a strong bass line with chords and some sixteenth-note patterns in the right hand.

14302

38 [201]

Musical score for measures 201-206. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a whole note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *piu f* and *f*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 205 and 206.

[207]

Musical score for measures 207-212. The score continues in 2/4 time with the same key signature. The vocal line features a more active melodic line with eighth notes. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *ff*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 211 and 212.

[213]

Musical score for measures 213-216. The score continues in 2/4 time with the same key signature. The vocal line features a melodic line with triplets. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *piu p* and *p*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 215 and 216.

[217]

Musical score for measures 217-222. The score continues in 2/4 time with the same key signature. The vocal line features a melodic line with triplets. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *arco*, *p*, *mf*, and *pizz.*. A first ending bracket labeled '8' spans measures 221 and 222.

14392

[221]

39

Musical score for measures 221-224. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It consists of four staves: two for the violin and viola, and two for the piano. The violin and viola parts are marked with *arco* and dynamic markings of *mp* and *mf*. The piano part includes a *pp* marking in the right hand and a *mf* marking in the left hand.

[225]

Musical score for measures 225-228. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It consists of four staves: two for the violin and viola, and two for the piano. The violin and viola parts are marked with *pizz.* and *arco* and dynamic markings of *p* and *mp*. The piano part includes a *pp* marking in the right hand and a *mp* marking in the left hand.

[229]

Musical score for measures 229-232. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It consists of four staves: two for the violin and viola, and two for the piano. The violin and viola parts are marked with *arco* and dynamic markings of *mf*. The piano part includes a *mf* marking in the right hand and a *mf* marking in the left hand.

[233]

Musical score for measures 233-236. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It consists of four staves: two for the violin and viola, and two for the piano. The violin and viola parts are marked with *piu f* and dynamic markings of *f*. The piano part includes a *f* marking in the right hand and a *piu f* marking in the left hand. A *8 basso* marking is present at the bottom left of the piano part.

14390

40 [239]

Musical score for measures 239-243. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

[244]

Musical score for measures 244-250. The score is in 3/4 time. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and ties, and a dynamic marking of *ff*. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines, also marked *ff*. A dynamic marking of *p dolce ed espr* appears in the right hand towards the end of the section. The key signature has one sharp (F#).

[251]

Musical score for measures 251-258. The tempo is marked *Meno mosso*. The score is in 3/4 time. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and ties, marked *p dolce*. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines, marked *piu p*. The key signature has two sharps (F# and C#).

[259]

Musical score for measures 259-266. The score is in 3/4 time. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and ties, marked *mp espr*. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines, marked *mp*. The key signature has two sharps (F# and C#).

14392

[265]

Musical score for measures 265-270. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line. Dynamics include *mf* and *f*. A page number '41' is in the top right corner.

[271]

Musical score for measures 271-277. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line. Dynamics include *f*, *piu f*, *p*, and *piu p*. The word *dolce* is written above the vocal line in measure 277.

[278]

Musical score for measures 278-283. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line. Dynamics include *mp*.

[284]

Musical score for measures 284-289. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line. Dynamics include *mf*. The instruction *poco a poco accel.* is written above the vocal line in measures 285 and 288.

14392

42 [289]

Musical score for measures 289-292. The system includes vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *f* and *piu f eppr.*

[293] Tempo I

Musical score for measures 293-296. The system includes vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *Tempo I*. Dynamics include *piu f*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

[297]

Musical score for measures 297-300. The system includes vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#). Dynamics include *ff*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

[301]

Musical score for measures 301-304. The system includes vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

[305]

43

Musical score for measures 305-308. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with a fermata on the first measure, a piano line with chords, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) and forte (f).

[309]

Musical score for measures 309-312. The score continues in G major and 3/4 time. The vocal line has a fermata on the first measure. The piano line features chords with a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass line continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (mf) and piano (p).

[313]

Musical score for measures 313-316. The score continues in G major and 3/4 time. The vocal line has a fermata on the first measure. The piano line features chords with a mezzo-piano (mp) dynamic. The bass line continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include mezzo-piano (mp), piano (p), and piano-piu (piu p).

[317]

Musical score for measures 317-320. The score continues in G major and 3/4 time. The vocal line has a fermata on the first measure. The piano line features chords with a forte (f) dynamic. The bass line continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include forte (f) and fortissimo (ff).

14392

Stich und Druck von C. C. Röder Ges.H. Leipzig.