

Kamp
Salamon

Retorika és szerkezet Bach Magnificatjában

„Die Noten machen den Text lebendig.” A hangok élővé teszik, megelevenítik a szöveget – mondja Luther (WA. TR 2545b). E megállapítás szerint a zene nem csupán Isten dicsőítésének és a lélek újjáteremtésének, hanem mint zengő, hangokba foglalt igehirdetés (*praedicatio sonora*) a Szentírás, az ige magyarázatának is megfelelő eszköze. Hogy egy adott szöveg értelmét, jelentését és tartalmát kiemeljék és megjelenítsék a lutheránus egyházzene kompozistái, gyakran nyúltak a retorika eszközeihez. A zenei retorika dallami, ritmikai és formai építőelemeit mindig a

Soprano I.
Soprano II.
Alto.
Tenore.
Basso.
Continuo.

Cre - - - do in u - num De - um, in

Cre - - - do in u - num De - um, in

unum De - um, in u - num De - um, in u - num De - um, in u - num De - um, in

do in u - num De - um, in unum De - um, in unum De - um, in

1. kotta

szövegi tartalom céljának (*Scopus des Textes*) érthetővé és transzparenssé tételének érdekében alkalmazták. „Gotts Wort will gepredigt und gesungen sein.” Isten igéje igényli, hogy hirdessék és énekeljék. A zene minden hangját a szövegre irányítsuk: „alle ihre Noten... auf den Text richten” – írja Luther (WA 35: 83).

A teljességet „die ganze Meinung” ábrázolni képes, retorikai figurákat alkalmazó kompozíció éppen úgy különbözik a Fundamental-kompozíciótól, mint az *Oratio figurata* az *Oratio propriatától*. Amikor Joachim Burmeister (1566–1629) rostocki zeneteoretikus *Tractus Musicus*ában a zenei retorika figurációiról azt írja, hogy olyan eljárás, amely az egyszerű kompozíciós formáktól eltér (*der von der einfachen Art der Komposition abweicht*), akkor nem tesz mást, mint Quintilianus gondolatát idézi vissza, aki a retorikát a szokásos beszédetől való eltérésként határozza meg.

Ha a zene hangokba foglalt prédikáció akar lenni, akkor figurákra, mégpedig a zenei retorika figuráira van szüksége. A zenei retorika vizsgálatának eredményei nemcsak a barokkra jellemző általános jelentőségét bizonyították, hanem azt is, hogy Johann Sebastian Bach zenéjében fontos szerepet tölt be a figuratan, a *Figurenlehre*. Mielőtt Bach *Magnificat*jának néhány tételét a retorika szemszögéből megvizsgálánk, te-

kintsünk át néhány alapfogalmat. Ilyen jellemző képszerű figura Bachnál a *katabasis*, a latin *descensio*, ereszkedés, *binabfahren*, *Erde*, *Hölle*, *Erniedrigung* stb. alkalmazása. Ellentéte a felemelkedést, mennyei eseményeket leíró

anabasis. Anabasis – katabasis: a zenében hosszabb szakaszokon lépcsőzetesen azonos irányba vezetett hangok sora (például J. S. Bach: *H-moll mise Credo*). (1. kotta)

Hypotyposis: kiemelkedő fontossággal bírtak a hypotyposis összefoglaló terminus meghatározása alá tartozó, zenén kívüli dolgokat leíró figurák. A képszerűség hangokba ábrázolva jelenik meg előttünk a BWV 56-os „Ich will den Kreuzstab gerne tragen” kantáta Nr. 2-es recitatívójában, ahol a cselló az élet tengerének hullámszerűségét ábrázolja. „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich.” (Vándorlásom a világban egy hajóúthoz hasonló.) (2. kotta)

Tirata: futam (Lauf). Olyan szavak képszerű megjelenítésében fordul elő, mint *werfen* (dob, hajt), *schleudern* (röpít, forgat), *blitzen* (villámlik), *durchbohren* (keresztüldöf, keresztülfúr), *reißen* (tép, szakít) stb. Johann Gottfried Walther zenei lexikonában ez áll: „Tirata oder Tirade bedeutet einen Zug oder Strich und überhaupt eine Reihe vieler Noten von einerlei Geltung, die sowohl auf- als absteigend einander gradatim folgen.” A Tirata vagy Tirade olyan hangokból álló vonal, egyáltalán olyan sor, melyben sok azonos értékű hang van, amelyek fel- és lefelé történő mozgásukban lépcsőzetesen követik egymást (például J. S. Bach: *János passió*, No. 61.) (WALTHER 1953, 609. o.). (3. kotta)

Passus duriusculus: egy szólam kemény és természetellenes menete önmagával szemben (Christoph Bernhard). A zenében akkor jön létre, ha a dallamvezetésben szűkített vagy bővített hangközök jelennek meg. Hallhatóvá lesz, hogy a szólam fáradtságosan, nehezen jut előre. Leggyakoribb formája a kromatikusan lefelé ereszkedő kvart távolságot bejáró osztinatobasszus vagy lamentobasszus (például J. S. Bach: *H-moll mise*, Crucifixus). (4. kotta)

Saltus duriusculus: kemény ugrás (ein harter Sprung). Ilyenek a bővített vagy szűkített hangközök, szeptimek és az oktávot meghaladó extrém ugrások. Ezért kitűnően alkalmas a zuhanás és a mélység ábrázolására.

CruX: a hangok kereszt rajzolatú elrendezése (például J. S. Bach: *Karácsonyi oratórium*, No. 16.) (5. kotta)




2. kotta





3. kotta




4. kotta

5. kotta



Apokope: elvágni, eltörni. Szünetekkel megszakított dallamvonal.

Circulatio: bekerítés, 4-hangos félkör pl. c-d-e-d. Két félkör kiad egy teljes kört (einen vollkommenen circul), például c-d-e-d-c-h-a-h.

A Bach korabeli mesterek mintegy száz retorikai figurát ismertek és használtak.

A BWV 243-as Magnificat Bach első lipcsei hivatali évében 1723 karácsonyán hangzott fel. Ezért az eredeti Esz-dúr hangnemű kompozíció BWV 243a Mária dicsőítő éneke mellett karácsonyi betéteket is tartalmaz, három kórustételt „Vom Himmel hoch”, „Freut euch und jubiliert”, „Gloria in excelsis Deo” és egy duettet „Virga Jesse floruit” szöveggel. 1732 és 1735 között Bach jelentős mértékben átdolgozza a művet. Esz-dúrból fél hanggal lejjebb D-dúrba transzponálja, a Blockflötek helyett harántfuvalákat, az oboák helyett két oboa d'amorét alkalmaz, valamint elhagyja a karácsonyi betéteket lehetővé téve ezzel a mű más egyházi ünnepeken való megszólaltatását. Mindenekelőtt a Lipcsében megtartott tradicionális három Mária-ünnepen: Mariae Reinigung (Mária tisztulása, február 2.), Mariae Verkündigung (angyali üdvözet, március 25.), Mariae Heimsuchung (Mária látogatása, július 2.), illetve húsvétkor és pünkösdkor.

Adagio.
Solo.

Qui - a re - spe - xit

hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,

qui - a re spe - xit hu - mi - li - ta - tem,

4
4
2

6. kotta

A *Magnificat* lényegét Pröhle Károly a Lukács evangéliumáról írt magyarázatában a következőképpen foglalja össze: „Mária elfogadja, hogy őt boldognak fogja mondani minden nemzedék, de nem az erényeiért, ahogyan a római Mária-kultusz teszi, még csak nem is hitéért, ahogyan Erzsébet gondolta, hanem egyedül azért, mert Isten rátekintett az ő csekély személyére, és nagy tervének eszközévé tette. Azonnal elhagyja ezt a vonalat is, mert Isten nemcsak vele cselekszik így, hanem mindig és mindenütt a kicsiny, a szegény és az elnyomott pártjára áll. Szembefordul a hatalmasokkal vagy pontosabban a hatalmaskodókkal, akik visszaélnak hatalmi helyzetükkel. Amikor Isten uralkodókat dönt le trónjukról, magasra emel megaláztatottakat, megsegít szegényeket, és szegénnyé tesz gazdagokat, akkor nem felforgató tevékenységet fejt ki, hanem helyreállítja a rendet.” (PRÖHLE 1991, 53. o.)

Pröhle Károly összefoglalása Bach művének harmadik, negyedik, hetedik és nyolcadik tételére vonatkozatható elsősorban.

Harmadik tétel

„Quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent 4 Omnes generationes.”

„Mert reá tekintett az ő szolgáló leányának alázatos álla-

potjára, mert ímé mostantól fogva boldognak mondanak engem (4) minden nemzetségek.” (6. és 7. kotta)

A paralel h-mollban megszólaló *Quia res pexit* kezdetű szoprán trióária az első jelentős affektuskontraszt a műben, melyet a D-dúr változatban Bach az adagio kiírással pontosít. A szoprán szólam és a különleges hangszínű oboa d'amore mint affektushangszer az emberi ínség és nyomorúság iránt érzékeny, szeretetteljes isteni odafordulást ábrázolja. A humilitatem kifejezés zenei hypotyposis figurája a katabasis, mely az oboa és az énekszólam ereszkedő dallammeneteiben nyer kifejezést, s melyek jellemzője a tiltott bővített szekund lépés. Az oboa d'amore szólójában emellett gyakran találunk kis szeptimeket és a 14. ütemben egy duo decimát is. Mindezek a *passus* és *saltus duriusculus* fogalomkörébe tartoznak. A barokk kor ezeket a meneteket és ugrásokat keménynek és fájdalmasnak hallotta. Ez azonban nem illik a méltán híres Bach-kutató, Philipp Spitta madonnafelfogásához. Inkább Luther elképzelésével harmonizál. „Ich hatt's gern so verdeutsch: Er hat angesehen das Elend und den Jammer; den das heisst das griechische Wort »tapeinosis« eigentlich im Hebraischen. Mit diesen klaren Worten wird angezeigt, dass sie ein verlassen und verworfen Aschenbrödel gewest ist... Und da sie den Sohn hatte, hat das Elend nicht aufgehört... Also, da die heilige Jungfrau in sich selbst erfahren, dass Gott in ihr so gross Ding wirket, wo sie doch gering, unansehnlich, arm und veracht gewesen, lehret sie der Heilige Geist diese reiche Kunst und Weisheit, dass Gott ein solcher Herr sei, der nichts andres zu schaffen habe als nur erhöhen, was niedrig ist, und erniedrigen, was da hoch ist, und kurzum zu brechen, was da ist bemacht, und zu machen, was zerbrochen ist.” (WA 7: [538] 544–604. Das Magnificat verdeutscht und ausgelegt)

„A legszívesebben így fordítottam volna németre: mert Ő reá tekintett az Ő szolgáló leányának ínségére és nyomorúságára (alázatosság helyett). Mert a héberben valójában ezt jelenti a görög »tapeinosis« szó. Mert ezek a világos szavak megmutatják és kifejezik, hogy nyomorúságos és szenvedő helyzetben, szenvedő állapotban volt. Világos, hogy egy elhagyott és eldobott, elhajított hamupipőke (Aschenbrödel) volt. És amikor már megszületett a fia, nyomorúsága nem szűnt meg... A Szent Szűz tehát önmagán tapasztalta meg, hogy az Isten benne milyen hatalmas dolgokat cselekedett, miközben ő oly kicsiny, jelentéktelen, szegény, megvetett és lenézett volt, és a Szentlélek arra a gazdag tudományra és bölcsességre oktatta, hogy az Isten olyan úr, akinek legfőbb cselekedete, hogy felemelje azt, aki megalázott, és megalázza azt, aki magát felmagasztalja, és eltörje azt, ami földi tákolmány, és összeillessze azt, ami eltörött.”

Luthert azért idéztük ilyen hosszasan, mert az ő Magnificat-értelmezése határozza meg Bach felfogását is. A *humilitas* nem az alázatosság erénye, hanem a szenvedés és nyomorúság állapota. Az *incarnatio* az első lépés a kereszt felé vezető úton.

The image displays a musical score for the Magnificat, featuring vocal and instrumental parts. The score is written in G major and 3/4 time. It includes a soprano vocal line, a tenor line, and a bass line. The lyrics are in Latin and German. A red cross symbol is placed above the first measure of the soprano line. The lyrics are: hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae: ec - ce, ec - ce, ec - ce, ecce enim ex hoc be - a - tam, ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam, be - a - tam me di - cent, be - a - tam, be - a - tam me di -

7. kotta

Negyedik tétel

Omnes generationes – minden nemzetségek

A tétel fő figurája az *emphasis*, a kiemelés hangsúlyos ismétlés által. Ez magában a téma fejbén is megvalósul (omnes omnes, hangrepetíció) majd a teljes téma többszöri megismétlésében, a kánonszerkezetben is.

8. kotta

(elszélesztést, szétszórást) a 24–26. ütemben a *Stärkemotiv* tizenhatodai, majd a 26–28. ütemben a *fuga alio nempe sensu*, a kóruszólamokon szertefoszló gyors, illékony, a zenekarral ellentétes irányba vezetett nyolcadok láttatják.

Szerkezet

1. a) Kéttagú oktávkánon
 - b) Négytagú oktávkánon
 - c) Nyolctagú emelkedő szekundkánon
2. a) Négy kvint és egy oktávkánon
 - b) Tíztagú emelkedő szekundkánon
3. Öttagú oktávkánon ciszról
4. Két homofon kórustömb a B és S kánontémára (8. kotta)

Hetedik tétel

„Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.” „Hatalmas dolgokat cselekedék karjának ereje által, elszélesztte az ő szívük gondolatában felfuvalkodottakat.”

A *Magnificat* középső tétele. A nyitó és záró kórusához hasonlóan, a teljes együttes trombiták és timpanik emelik ki a tétel hypotyposis jellegét, a harc és a győzelem zenei ábrázolását. Az első 24 ütem fúgaszerkezetének témája szinte énekelhetetlen nagy hangközugrásaival és virtuóz tizenhatodáival Albert Schweitzer szerint az erő (*Stärke, potentiam*) kifejezésére szolgálnak. Emellett fanfár jellegű homofon blokkok szólnak a zenekar többkórusos koncertálásában. Ez az állandóan ismétlődő *noema* az *analepsis* figurája. A folyamatosan megszólaló ritmus *basso ostinátót*, melyet a gyors hangrepetíció és az azt követő oktávugrás jellemez, Albert Schweitzer *Tumultmotiv*nak hívja, és a harc megjelenítését szolgálja (például BWV 80. Nr. 5.)

A második formaszakaszban (25–35. ütem) Bach a szöveget a figurák halmozásával szóról szóra ábrázolja. A dispersit

A gőgösöket, kevélyeket, felfuvalkodottakat a magasba kiáltott szűkített szeptim akkord noemája ábrázolja. A feszültséget az *ellipsis* figurája (disszonancia – szünet – disszonancia) fokozza tovább az adagio első bővített szext akkordjával, amellyel ismét az egész műre oly jellemző *antitheton*, a legélesebb kontraszt jön létre. (9–13. kotta)

A tétel szerkezete a permutációs elvnek megfelelően a hat állandó kontrapunkt jelenlétével ejt ámulatba. (1. ábra)

Nyolcadik tétel

„Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.” „Hatalmasokat dönt le trónjaikról, és alázatosakat magasztal fel.” (14. kotta)

A szöveg valamennyi apró részlete zenei ábrázolást nyer. A letaszítást a gyors skálák tiratája a hirtelen megtorpanást a *saltus duriusculus* és az *apokope* biztosítja. Az alázatosak felmagasztalását pedig a 9–12. ütem emelkedő anabasis-variációja rajzolja meg, miközben a hangszerek szinte a szélsőségségig fokozzák a hatást. Gondolok itt a 14. ütem tiratására, amelyet Bach csak a végső változatban alakított ki. Bámulatra méltó, hogy a szöveg legapróbb részlete milyen tévedhetetlen pontossággal jelenik meg anélkül, hogy kínos programzene vagy csupán a zenei retorika figuráinak összefüggéstelen egymásutánja jönne létre. A zenei retorika figuráit nem csupán epizódszerűen vagy madrigalisztikusan használja, hanem az egész kompozíciót meghatározó strukturális elemként. Ezt leggyakrabban az egyes figurák megismétlésével valósítja meg. Jó példa erre a „Fecit potentiam” tétel minden 5. ütemében megszólaló *analepsis* és a *tumultmotiv* osztnátója. De ott is, ahol különböző figurákat rendel egymás mellé összefüggő nagy formai egységeket alakít ki. A „Deposuit” tételben a 15–22. ütemig terjedő szakaszt egy feszültséggel teli katabasis-folyamatként az ezt követő 23–28. ütemig terjedő egységet antitetikus feszültséget oldó anabasisként értelmezhetjük. A Bach által alkalmazott figuratan (*Figurenlehre*) struktúraalkotó művészetében oldódik fel. Éppen ezért találóan értem Hans Heinrich Eggebrecht szavait: „Was Bachs Musik ausdrückt, ist so beschaffen, dass es in Strukturformen aufzuziehen vermag.” Bach zenéje annyira megmunkált (kidolgozott), hogy mondanivalója a különböző strukturális formákban születik meg, megteremtve ezzel a zenei retorika és a szerkezet tökéletes egy-
ségét (MEYER 1973).

Soprano I. 5 Fe - cit po - ten - ti - am, 5 fe - cit po - ten - ti - am.
Soprano II. 2 Fe - cit po - ten - ti - am, 3 fe - cit po - ten - ti - am.
Alto. 3 Fe - cit po - ten - ti - am, 2 fe - cit po - ten - ti - am.
Tenor. 1 Fe - cit po - ten - ti - am, 1 fe - cit po - ten - ti - am.
Basso. 6 Fe - cit po - ten - ti - am, 6 fe - cit po - ten - ti - am.

3 te - cit po - ten - ti - am, 3 te - cit po - ten - ti - am.
5 te - cit po - ten - ti - am, 5 te - cit po - ten - ti - am.
te | cit po - ten - ti - am, 1
1 - ti - am in bra - chio su 2b, po - ten - ti - am, 2 te - cit po - ten - ti - am, 2 in bra - chio su -
6 te - cit po - ten - ti - am, 6 te - cit po - ten - ti - am.

9. kotta

5 fe - cit po - ten - ti - am, 5 fe - cit po - ten - ti - am.
te | cit po - ten - ti - am, 1
1 - ti - am in bra - chio su 2b, po - te - ti - am, 2 te - cit po - ten - ti - am
2 o, di - sper - - - - 3 sil, fe - cit po - ten - ti - am, 3 fe - cit po - ten - ti - am, di -
6 te - cit po - ten - ti - am, 6 te - cit po - ten - ti - am.

5 te - cit po - ten - ti - am.
1 in bra - chio su 2b, po - ten - ti - am, 1 ti - am, in bra - chio su 2b, po - ten - ti - am.
2 in bra - chio su - - - - di - sper - - - - 3 sil, fe - cit po - ten - ti - am.
3 sper - - - - sil, di - sper - sil, 3 di - sper - - - - 4 sil, fe - cit po - ten - ti - am.
te | cit po - ten - ti - am.

10. kotta



5 fe - cit po - ten - ti - am,
 2 fe - cit po - ten - ti - am
 3 fe - cit po - ten - ti - am, di
 4 fe - cit po - ten - ti - am, di
 1 in bra - chi - o su - o
 2 di - sper - sit, di - sper - sit,
 3 di - sper - sit, di - sper - sit,
 4 sit, di - sper - sit, di - sper - sit,
 1 ti - am in bra - chi - o

1 fe - cit po - ten - ti - am,
 3 sit, fe - cit po - ten - ti - am,
 4 sit, fe - cit po - ten - ti - am,
 2 sit, fe - cit po - ten - ti - am,
 6 su - o, fe - cit po - ten - ti - am,
 1 - - - - -
 3 fe - cit po - ten - ti - am, di
 4 fe - cit po - ten - ti - am, di
 2 fe - cit po - ten - ti - am,
 6 fe - cit po - ten - ti - am
 1 - - - - -
 3 - - - - -
 4 sit, di - sper - sit, di - sper - sit,
 3 di - sper - sit, di - sper - sit,
 4 sit, di - sper - sit, di - sper - sit,
 2 di - sper - sit, di - sper - sit,
 6 di - sper - sit, di - sper - sit,
 2 in bra - chi - o su - o

11. kotta

1 - ti - am in bra - chi - o
 3 di - sper - sit,
 4 sper - sit, di - sper - sit,
 6 di - sper - sit, di - sper - sit,
 2 o, di - sper - sit,
 1 su - o, po - ten - ti - am,
 2 fe - cit po - ten - ti - am
 4 sit, fe - cit po - ten - ti - am,
 4 fe - cit po - ten - ti - am, di
 3 sit, fe - cit po - ten - ti - am,
 5 fe - cit po - ten - ti - am,
 6 sit, fe - cit po - ten - ti - am,
 6 fe - cit po - ten - ti - am

Felhasznált irodalom

- DÜRR, Alfred 1955. *Magnificat*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Kassel. (NBA II/3.)
- GECK, Martin 1961. J. S. Bach Weihnachts-Magnificat und sein Traditionszusammenhang. *Musik und Kirche*, 31. évf. 6. sz. 257–266. o.
- GLÖCKNER, A. 2003. Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a. Eine genuie Weihnachtsmusik? In: *Bach-Jahrbuch 2003*. Szerk. Schulze, Hans-Joachim – Wolff, Christoph. 37–46. o.
- KIRSCH, Winfried 1996. Magnificat. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart II*. 5. köt. Szerk. Finscher, Ludwig. Kassel. 1572–1579. o.
- MARSHALL, Robert L. 1989. The Origin of the Magnificat: a Lutheran Composer's Challenge. In: uő (szerk.): *The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance*. Schirmer Books, New York. 161–173. o.
- MEYER, Ulrich 1973. Musikalisch-rhetorische Figuren in J. S. Bachs „Magnificat“. *Musik und Kirche*, 43. évf. 4. sz. 172–181. o.
- NEUMANN, Werner 1953. *J. S. Bachs Chorfolge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- PRÓHLE Károly 1991. *Lukács evangéliuma. Fordítás és magyarázat*. Evangélikus Sajtóosztály, Budapest. 34–70. o.
- SCHULZE, Hans-Joachim 1979. *Nachwort der Peters Ausgabe des Magnificat*. Peters, Leipzig. 92–96. o.
- TUNGER, Albrecht 1978. J. S. Bachs Einlegesätze zum Magnificat. Beobachtungen und Überlegungen zu Ihrer Herkunft. In: *Bachstunden. Festschrift für Helmut Walcha zum 70. Geburtstag*. Szerk. Dehnhard, W. – Ritter, G.. Evangelischer Presseverband, Frankfurt am Main. 22–35. o.
- WALTHER, Johann Gottfried 1953. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec (1732)*. Bärenreiter, Kassel.

1 in bra - chi - o su - o
 2 di - sper - sit, di - sper - sit,
 4 sper - sit, di - sper - sit,
 6 di - sper - sit, di - sper - sit,
 2 in bra - chi - o su - o
 1 - - - - -
 2 di - sper - sit, di - sper - sit,
 4 sper - sit, di - sper - sit,
 6 di - sper - sit, di - sper - sit,
 2 in bra - chi - o su - o
 1 - - - - -
 2 di - sper - sit, di - sper - sit,
 4 sper - sit, di - sper - sit,
 6 di - sper - sit, di - sper - sit,
 2 in bra - chi - o su - o

12. kotta



Violini all'unisono.
Tenore.
Organo e Continuo.

13. kotta

bb	bb	bb	bb	bb	1111
bb	bb	bb	bb	bb	5522
bb	bb	bb	bb	bb	5544
aa	aa	aa	aa	aa	2233
aa	aa	aa	aa	aa	4455
aa	aa	aa	aa	aa	3366
55	33	55	55	1111	2222
23	55	1111	2222	3333	4444
32	1111	2222	3333	4444	3333
1111	2222	3333	4444	2266	5555
66	66	66	1111	6622	6666
A	B	A	A	B	A

14. kotta

1. ábra. A 7. tétel szerkezete

Kamp Salamon tanulmányait a Budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémián, a Bécsi Zeneakadémián Karl Österreicher karmester osztályában és a stuttgarti Bach Akadémián Helmuth Rillingnél végezte. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán a Karvezetés, Zenei Elméleti és Kórus Tanszék vezetője, habilitált egyetemi docense. A Lutheránia ének- és zenekar karnagya.

