

Dalos Anna

Ajtón lakattal

**Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon
(1957-1989)**

Akadémiai doktori értekezés

Budapest

2019

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	4
Előszó	6
1. Szimfonikus önarckép	21
2. Szervánszky Endre elmaradt forradalma	39
3. Járdányi, a konzervatív	53
4. Dávid Gyula dodekafon fordulata	72
5. Kurtág Darmstadt vonzásában	88
6. Una rapsodia ungherese	107
7. A Harmincasok pályakezdése	119
8. Légy jó mindhalálig!	134
9. Modernitáskísérletek	147
10. A Harmincasok kibontakozása	161
11. Bornemisza Péter mondásai	175
12. A magány szimfóniái	189
13. Úton a neoavantgárd felé	199
14. Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd	219
15. Különféle improvizációk	231
16. Az Improvizációktól a Csongor és Tündéig	245
17. A magányos hős apoteózisa	253
18. Parlando rubato	267
19. Hódolat Kodálynak	280
20. A zeneszerzői szerep keresése	293
21. Ligeti útján	305
22. Elidegenített idézetek	322
23. Elektroakusztikus zenei kísérletek	335
24. Egy szovjet zeneszerző Magyarországon	346
25. Halálfúga	360
26. 18. századi relikviák	375
27. Kurtág és a zenei forma	392
28. Popularitás és absztrakció	414
29. Romantikus olvasmányok	428
30. Halotti szertartás	442
Bibliográfia	456
A disszertáció-fejezetek korábbi megjelenéseinek adatai	490

Köszönetnyilvánítás

Nagydoktori disszertációm elkészítéséhez igen sok magánszemély, illetve intézmény nyújtott segítséget. Nagy hálával tartozom azoknak a zeneszerzőknek – Csemiczky Miklósnak, az időközben elhunyt Dobos Kálmánnak, Eötvös Péternek, Faragó Bélának, Hollós Máténak, Jeney Zoltánnak, Láng Istvánnak, az időközben elhunyt Lendvay Kamillónak, Madarász Ivánnak, Sári Józsefnek, Sárosi Lászlónak, Selmeczi Györgynek, Soós Andrásnak, Szemző Tibornak, Vajda Jánosnak és Vidovszky Lászlónak –, akik munkámat kottákkal, hangfelvételekkel és beszélgetésekkel-émlékezésekkel támogatták. Hasonlóképpen hálás vagyok számos zeneszerző örökösének – Bozayné Varga Erzsébetnek, Durkó Péternek és az időközben elhunyt Gerencsér Ritának, Járdányi Gergelynek és Zsófiának, Szokolay Orsolyának –, hogy dokumentumokkal segítettek a korszak zeneszerzés-történetének feldolgozásában. Több zenei intézmény és azok munkatársai is támogattak a repertoár felmérésében: köszönettel tartozom az MTA BTK Zenetudományi Intézet Zenetudományi Szakkönyvtára, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtára munkatársainak, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára munkatársainak, különösképpen Kelemen Évának, a Budapest Music Center Zenei Információs Központ és Könyvtárának és az ott dolgozó Hodozsó Gyulának, a Magyar Rádió Hangtára, valamint a Magyar Zeneszerzők Egyesülete munkatársainak. Külön köszönet illeti a Paul Sacher Alapítványt, különös tekintettel Heidy Zimmermannra, aki nagymértékben segítette Kurtág-kutatásaimat. Köszönettel tartozom egykori professzoraimnak, Kárpáti Jánosnak és Somfai Lászlónak, akik megosztották velem emlékeiket, valamint Halász Péternek, aki Kurtág Györggyel és Szervánszky Endrével kapcsolatos saját kutatásainak eredményeit és szakirodalmi gyűjtéseit bocsátotta rendelkezésemre. Nagy hálával gondolok Csonka Szabina Babettre, Meszéna Beátára és Németh G. Istvánra, akik disszertációm kottapéldáit készítették, valamint Tomka Eszterre, aki korrektorként segített a dolgozat végleges alakjának kialakításában. Köszönettel tartozom az MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum munkatársainak az ösztönző környezetért, különösképpen Wutzel Eszter Emíliának, aki minden esetben pillanatok alatt előkerítette gyűjteményeinkből a munkámhoz szükséges dokumentumokat.

Külön köszönet illeti Zenetudományi Intézetbeli igazgatómat, Richter Pált bátorításáért. Végül, de nem utolsó sorban köszönettel tartozom kislányomnak és férjemnek türelmükért és a stabil háttérért, amit a nyugodt és kiegyensúlyozott munkához biztosítottak.

Dalos Anna

Budapest, 2019. január 27.

Előszó

Kurtág György 1981-ben, op. 22-es Hét dalának ötödik tételeként zenésítette meg Károlyi Amynak azt a versét – *Ajtón lakattal* –, amelynek címét értekezésem címéül választottam. Károlyi Amy költeménye politizáló alkotás, a szöveg nyílt idézetként használ fel a Kádár-korszak híressé vált három T-jéből kettőt („A túrt és tiltott határán”). Bár Kurtág művészetétől nem idegen a rejtett, ellenzéki politizálás – amelynek hazai hagyománya legalább Kodály Zoltán *Psalmus Hungaricus*áig visszavezethető –, ilyen nyílt utalással az életmű más darabjaiban nem találkozunk. A Károlyi-vers címében megjelenő kép, a lakattal lezárt ajtó, annak az életérzésnek a metaforája, amely a magyar alkotóművészek alapélménye lehetett 1956 után. Az ajtón keresztül egy másik világba lehet eljutni, egy olyan világba, amelyről van ugyan tudomásunk, sőt meglehetősen sokat is tudunk róla, de amelyet megközelíteni, annak tapasztalatait saját univerzumunkba beépíteni, interiorizálni – mivel az ajtó lakattal van lezárva – lehetetlen. S habár azon az ajtón – mint látni fogjuk – keresztül lehetett jutni, mi több, a közlekedés még kétirányú is volt, a korszak alkotóművészei mégiscsak úgy élték meg: mindaz, ami az ajtó másik oldalán hozzátartozik az élet realitáshoz – s ezt a realitást a „nyugat”, a „modernitás”, a „szabadság” fogalmaival írták le –, valójában megközelíthetetlen. Jelen értekezés elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, hogy a reménytelennek tűnő elzártságban valójában miként is reagáltak-reflektáltak a magyar zeneszerzők az ajtó túloldalának zenei valóságára.

Az elmúlt évtizedekben igen sok tanulmány, monográfia, forrásközreadás született történészek, irodalmárok, művészettörténészek tollából az 1956 és 1989 közötti művészsorsokról, s az alkotóknak a politikai-kulturális hatalomhoz fűződő viszonyáról. Alapmunkának tekinthető ezen a téren Ständeisky Éva két könyve, amely elsősorban levéltári források, illetve sajtódokumentumok alapján a művészek-írók mozgásterét, a hatalommal, a kulturális vagy éppen a politikai irányítással szembeni-melletti megnyilvánulásokat vizsgálja.¹ Hasonló megközelítéssel élt Kisantal Tamás és Menyhárt Anna az általuk szerkesztett *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak*

¹ Ständeisky Éva: *Az írók és a hatalom (1956–1963)*. (Budapest: 1956-os Intézet, 1996.) Uő.: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. (Budapest: 1956-os Intézet, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2005.)

művészete című kötetben, amely az irodalmon és irodalompolitikán túl a képzőművészet, a színház, a film és a populáris kultúra kérdéseivel is foglalkozott.² A képzőművészeti avantgárdnak és a hozzá kapcsolódó ellenzékiességnek a kérdéseit járta körül a *Második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet* című kötet néhány tanulmánya.³

E tanulmányok szembetűnő vonása, hogy komolyzenéről meglehetősen kevés szó esik bennük: különösképpen az írókkal összevetve a zeneszerzők mintha sokkal kevésbé vettek volna részt a politikai diskurzusban, jelenlétük a napi politikai nyilvánosság előtt sem volt látható. Az 1956-os forradalomban való részvételéért egy zeneszerző sem került börtönbe, a forradalomban való szerepvállalásáért is csupán egy komponistát, Járdányi Pált érte súlyos retorzió, eltávolították zeneakadémiai tanári állásából.⁴ Csizmadia Ervinnek a magyar demokratikus ellenzékéről szóló háromkötetes munkája alig említ zenészeket.⁵ Révész Sándor Aczél György-monográfiájában pedig szinte egyáltalán nem esik szó a politikusnak a zeneélet formálásában betöltött szerepéről, a tizenhárom oldalas névmutatóban Andor Éva, Bartók Béla, Házy Erzsébet, Kocsis Zoltán, Kodály Zoltán, Kósa György, Malina János és Szabolcsi Bence neve jelenik csak meg, mintha a nemzetközi szinten is sikerágazatként elkönyvelt zeneipar nem állt volna egyébként a kulturális politika, s így Aczél György érdeklődésének előterében.⁶

A zeneélet, a zeneszerzés figyelmen kívül hagyása e munkákban elsősorban azzal magyarázható, hogy maguknak a korszakot vizsgáló kutatóknak a horizontján esik kívül a komolyzene. A korszak zeneélete feltárásának levéltári alap kutatása zenetörténészekre hárul. Péteri Lóránt munkái e hiátust igyekeznek betölteni.⁷ Ugyanakkor érdemes felhívni a

² Kisantal Tamás–Menyhárt Anna: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. (Budapest: József Attila Kör, L'Harmattan Kiadó, 2005.)

³ Hans Knoll (összeáll.): *Második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.)

⁴ Vargyas Lajos: „Emlékezés Járdányi Pálra.” *Magyar Zene* 32/1 (1992. március): 6–7. 7. Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. (Budapest: Mágus, 2004.), 7.

⁵ Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék*. (Budapest: T-Twins Kiadó, 1995.)

⁶ Révész Sándor: *Aczél és korunk*. (Budapest: Sík Kiadó, 1997.)

⁷ Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967).” In: Berlász Melinda (ed.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2007.), 97–174. Uő.: „»A mi népünk az Ön népe, de az enyém is...« Kodály Zoltán, Kádár János és a paternalista gondolkodásmód.” *Magyar Zene* 51/2 (2013. május): 121–141. Uő.: „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok.” *Korall* 14/51 (2013. május): 161–185. Uő.: „Az új zenéről

figyelmet arra, hogy a zeneélet és a zeneszerzés perifériára szorulása összefügg azzal is, hogy e művészeti ág a többi művészettől meglehetősen elzárva bontakozik ki, ami feltehetően speciális tudást igénylő természetéből és kevésbé konkretizálható alapanyagából: a hangokból is fakad. A zeneélet zártságának következménye, hogy a zenészek a művésztsadalmon belül egy sok tekintetben elkülönült mikrotársadalmat hoznak létre, amelynek saját hierarchikus szabályai és működési mechanizmusai vannak.

Ez természetesen befolyásolja a nyilvánosság előtti politizálás módozatait is. Még az olyan, a politikai intézményrendszerbe betagozódó, a kor meghatározása szerint „elkötelezett” muzsikusok is, mint Sári Tibor, vagy később Láng István, hangsúlyozottan – és nem függetlenül a korszak politikailag is meghatározott irányvonalától – a szakma és a szakmaiság keretein belül kívántak megnyilvánulni,⁸ és csupán kivételes esetnek tekinthető a párton kívüli, ám rendkívüli közismertségnek örvendő Petrovics Emil parlamenti képviselősége 1966 és 1985 között.⁹ Disszertációm – Szabó Ferenc, Kadosa Pál, Székely Endre, Mihály András portréjának felvázolásával – többek között azt is be kívánja mutatni, miként reagáltak a megváltozott viszonyokra azok a kommunista meggyőződésű művészek, akik ifjúkorukban az illegális mozgalomban szocializálódtak. De azt is igyekszem vizsgálni, hogy a különböző nemzedékekhez tartozó zeneszerzők – különösképpen Kurtág György, a Harmincasok, illetve az Új Zenei Stúdió tagjai – politizáltak-e műveikkel, kompozícióik megnyilatkozásoknak tekinthetőek-e a hatalom ellenében vagy amellett.

A zeneszerzők a legkevésbé sem voltak apolitikus értelmiségiek. Már 1957-ben született három, a reprezentatív szimfónia műfajába tartozó mű, amely 1956 októberének eseményeire reflektált. Lajtha László VII. szimfóniája, Kósa György a sokatmondó *Mohács* alcímet viselő, szintén VII. szimfóniája, valamint Székely Endre Szimfóniája mottókkal, a program közlésével vagy éppen jellegzetes hangütéseivel, zenei gesztusaival jelzi a

szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországon: Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása.” *Magyar Zene* 52/2 (2014. július): 161–174.

⁸ J. Győri László: „Minden darabom dráma. Láng István 85 éves.” *Muzsika* 51/3 (2018. március): 10–13. 12.

⁹ Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül. Második könyv (1967–2007)*. (Budapest: Agave Könyvek kiadó, 2010.), 45–52.

nemzeti tragédia művészi feldolgozásának igényét. Utóbb – a rendszerváltást követően – Szokolay Sándor is utalt a rejtjeles politizálás szándékára *A tűz márciusa* című, 1958-as Ady-oratóriuma kapcsán, mondván, hogy a mű nem csupán 1848, de – kimondatlanul is – 1956 előtti tiszteletadásnak is készült.¹⁰ A rejtjeles politizálásnak nagy, Kodály harmincas évekbeli műveitől eredeztethető hagyománya van a magyar zeneszerzésben.¹¹ A Lajtha-, Kósa- és Székely-féle reflexióknál áttételesebben politizál például Kurtág György koncertója, a *Bornemisza Péter mondásai* (1963–1969), amely nem kizárólag 1956-ot, de a Kádárral való szennyes kiegyezés morális elfogadhatatlanságát is művészi feldolgozás tárgyává teszi. Feltűnő ugyanakkor, hogy az évfordulókhoz, nemzeti ünnepekhez kapcsolódó, állami megrendelésre komponált művek az évek előrehaladtával egyre kevesebb politikai utalást tartalmaztak: Maros Rudolf 1969-es, *Monumentum* című zenekari műve, bár a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulója alkalmából készült, sokkal inkább az ekkor már modernista zeneszerzőnek Bartók életművéhez való viszonyát értékeli újra.¹² Kurrens módon politizáló tematikával szinte csak Sárai Tibor „évértékelő” kompozícióiban (*Diagnosis* ’69, 1969; *Diagnosis* ’79, 1979) találkozunk, de ezek esetében is csak a szövegválasztás utal politikai állásfoglalásra. A „kettős beszéd” retorikája azonban – legyen szó verbális nyilatkozatokról vagy zeneművekről – a magyar zeneszerzők gyakorlatának részét is képezte.¹³

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy disszertációm nem a zeneélet ágenseinek mozgásteréről szól. Nem levéltári iratok alapján kívánom elemezni a politika-zenepolitika zeneszerzőkre-zeneszerzésre gyakorolt hatását. Sokkal inkább az foglalkoztat, miként viszonyultak a kádári Magyarországon élő komponisták különböző nemzedékei a modernitáshoz és annak különféle megjelenési formáihoz, az új bécsi iskolához, a darmstadti vagy a lengyel avantgárdhoz, vagy éppen az amerikai experimentális zenéhez saját kompozícióikban. De legalább ilyen mértékben összpontosítok arra a kérdésre

¹⁰ Lásd Bónis Ferenc 2013-as interjút Szokolay Sándorral: Bónis Ferenc: „Szokolay Sándor (1931–2013). Nekrológ helyett.” *Hitel* 27/3 (2014. március): 57–61. 58.

¹¹ Tallián Tibor: „Kodály háborús kórusművei.” In: Uő.: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből (1940–1956)*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2015.), 102–107.

¹² Dalos Anna: *Maros Rudolf*. (Budapest: Mágus, 2001.), 20.

¹³ Lásd ehhez: Jákfalvi Magdolna: „Kettős beszéd – egyenes értés.” In: Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. (Budapest: József Attila-kör–L’Harmattan Kiadó, 2005.), 94–107.

is, mi vezette a bartóki hagyományaira büszke, és ezért alapvetően modernista beállítottságú magyar zeneszerzést a nyolcvanas évek előbb neokonzervatív, majd posztmodern fordulatához. A modernitás változatos formáinak zeneszerzői recepciója szoros szimbiózisban élt a nyugatról alkotott – és igen sokféle alakban megmutatkozó – képzetekkel is. A magyar zeneszerzés nyugathoz fűződő viszonya meglehetősen sokrétű és igen gyakran ambivalens is: felismerhető benne az elérhetetlen iránti vágyakozás, a kompetitív kedv, a nyugaton való érvényesülés szándéka, de legalább ennyire az elzárkózás is.¹⁴

Munkám középpontjában a zeneszerzés történetének, maguknak a zeneműveknek a vizsgálata áll. Arra igyekszem választ keresni, hogy a műalkotások mit árulnak el a komponistáknak a modernitáshoz, illetve a nyugathoz fűződő viszonyáról, és mit mondanak arról, miként látják-láttatják sajátos élethelyzetüket kompozícióikon keresztül a zeneszerzők. Mindez azt is jelenti, minden esetben a zene alapanyagából indulok ki, a leírt és a hangzó jelek, a zeneszerzői technikák, a művekben felismerhető rejtett programok-utalások, alkalmanként a művek keletkezéstörténeti forrásai (vázlatok, feljegyzések), azaz végeredményben a poétika feltárására törekszem. A Kádár-korról szóló tudományos irodalomban feltűnően kevéssé vizsgálták azt a kérdést, valójában hogyan érezték magukat az emberek, különösképpen a művészek 1956 és 1989 között Magyarországon, és különféle megnyilvánulásaik – legyen szó műalkotásokról vagy a hétköznapi dokumentumairól – milyen módon dokumentálják ezt a negyven év alatt folyamatosan alakuló-változó életérzést.¹⁵

Az 1956 utáni időszakról szóló tanulmányaiban Rainer M. János is csak általánosságban beszél a Kádár-kori „életérzésről”, a kádári hétköznapi realitásairól és azok jellemzőiről.¹⁶ Értekezésemben abból az alapfeltevésből

¹⁴ Igen kevés kísérlet történt arra, hogy a magyar kulturális-tudományos elit nyugathoz fűződő viszonyát tudományos feldolgozás tárgyává tegyék. A politikatudomány és -történet oldaláról Csizmadia Ervin írt monográfiát a hazai politikai-társadalomtudományi elit vitáiról Nyugat-Európáról és a nyugatosodás folyamatáról, elsősorban az 1978–1979 utáni időszakra fókuszálva: Csizmadia Ervin: *Diskurzus és diktatúra. A magyar értelmiség vitái Nyugat-Európáról a késő Kádár-rendszerben*. (Budapest: Századvég Kiadó, 2001.)

¹⁵ Vásárhelyi Mária – aktuálpolitikai felhangoktól sem mentes – szociológiai vizsgálatot végzett az emlékeztörténet alapján. *Csalóka emlékezet. A 20. század történelme a közgondolkodásban*. (Budapest: Kalligram, 2007.)

¹⁶ Rainer M. János: „Reformmérleg: konszolidált hétköznapiak.” In: Uő.: *A Kádár-korszak. 1956–1989.* (= Romsics Ignác (szerk.): Magyarország története 22.). (Budapest: Kossuth Kiadó, 2010.), 54–64.

indulok ki, hogy ez az „életérzés” egy olyan állapot, amelyet meghatároz a Magyar Népköztársaság mindennapi valósága. Ennek a mindennapi valóságnak a lenyomata felismerhető kell legyen a műalkotásokban, így a zenei kompozíciókban is, mi több, sok tekintetben a művek erről a mindennapi valóságról szólnak. Talán a leginkább sokatmondó példája ennek az értekezés számos pontján felbukkanó, először Durkó Zsolt életművében megjelenő szabadság–kötöttség kettősség, amely tisztán zeneszerzés-technikai szempontból az aleatória és a kötött, azaz megkomponált letét váltakozásának tudatos alkalmazásában ragadható meg. A Harmincasok generációjához, valamint az Új Zenei Stúdió köréhez tartozó zeneszerzők korabeli nyilatkozatai azonban egyértelművé teszik, a szabadság–kötöttség pár szembeállítás az előbb említett életérzéshez, azaz a mindennapi valósághoz kapcsolódó, szimbolikus jelentést is hordoz, és szoros rokonságban áll a Károlyi Amy „ajtón lakattal” metaforájával is, amely szintén a szabadság és a megkötöttség jelképeként értelmezhető.¹⁷

A művészet és a Kádár-kor mindennapi realitásainak feltárására tett egyedi kísérletként tekintek György Péter 2014-ben megjelent könyvére – *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*¹⁸ –, amely esettanulmányokat sorakoztat fel a Kádár-kori irodalomról, képzőművészetről, építészetéről. A könyvben bemutatott műalkotásokat György Péter a Kádár-kor reprezentációiként határozza meg.¹⁹ Úgy véli, hogy az e korszakban született művek megértését jelentős mértékben megnehezíti, hogy csak egy „magától értetődőnek hitt imaginárius esztétikai térben” lehettek érvényesek.²⁰ Habár disszertációm – vállaltan a kánonépítés szándékával – arra is törekszik, hogy a mára nagyrészt könyvtárak homályába merült zeneművek iránti előadóművészi érdeklődést felkeltse, mivel azt az álláspontot képviseli, hogy a Kádár-kor zeneszerzése számos, ma is érvényes műalkotást termelt, nem vitatja György

¹⁷ Durkó Zsolt a *Ludus stellaris*hoz írott gépiratos önelemzésében úgy fogalmazott, hogy sem a túlzott kötöttség, sem a túlzott szabadság nem szerencsés. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Durkó Zsolt letéti gyűjtemény, jelzet nélkül. Vidovszky László az Új Zenei Stúdió improvizációs gyakorlatával kapcsolatban így nyilatkozott: „A teljesen kötetlen improvizációkat hamar abbahagytuk, a saját darabjainkban és a kiválasztott külföldi szerzőkben is a kötöttség és a szabadság egyensúlyát kerestük.” Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.), 10.

¹⁸ György Péter: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. (Budapest: Magvető, 2014.)

¹⁹ I. m., 10.

²⁰ I. m., 12.

Péter megfigyelését, miszerint e műveket elsősorban eredeti kontextusukban lehet és kell megérteni.

Úgy vélem, György Péter saját nemzedéke felől közelít a korszak művészetéhez: a magyar irodalom 1980-as évekbeli jelentős fordulata, Esterházy Péter és Nádas Péter fellépése felől visszatekintve látja úgy, hogy a korábban keletkezett művek érvényüket veszítették.²¹ Az Új Zenei Stúdióról szóló disszertációjában Szitha Tünde hasonló jelentőségüként írja le az experimentális zeneszerzés megjelenését Magyarországon.²² Habár az Új Zenei Stúdió valóban új kifejezési formákat keresett a hetvenes években, a korszak teljes kompozíciós repertoárját és fogadtatástörténetét áttekintve inkább úgy tűnik: ez a fordulat alapjaiban nem változtatta meg a magyar zeneszerzést, sőt az Új Zenei Stúdió tagjai is meglehetősen hamar, a nyolcvanas évek elején megjelenő posztmodern irányzatokkal párhuzamosan a hagyomány újraértelmezése felé fordultak. Sőt az experimentális zene inkább a nyolcvanas évek posztmodern fordulata előkészítőjének tekinthető.²³ A korszak zeneműveinek a természetes kiválasztódás nyomán megszülető utóélete pedig sajátos módon alakítja a kánont: Petrovics Emil *C'est la guerre*-je, Durkó Zsolt *Halotti beszéde*, Vajda János *Márió és a varázslója*, mi több, Kurtág György teljes életműve legalább annyira kiemelkedő jelentőségű művekként hatnak a ma hallgatója számára, mint Vidovszky László *Schroeder halála* című zongoradarabja, a *Nárcisz és Echó* vagy Jeney Zoltán *Halotti szertartása*.

A magyar zeneszerzés történetében lényeginek tűnik ugyanakkor György Péter egy másik megfigyelése, amely szerint a korszak művészei „végül tehetetlenül elfogadták, kizárólagos világukként ismerték el a szocialista Magyarországot, kényszerű partnerek lettek az egyetlen, államosított társadalmi valóság felépítésében, amelynek szűkös voltát látták ugyan, ám biztonságára rászorultak”.²⁴ A zeneszerzők ragaszkodását a Kádár-korszak nyújtotta biztonsághoz a rendszerváltás körüli heves szakmai viták

²¹ I. m., 13.

²² Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1970–1990 között*. PhD-értekezés. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.), V.

²³ Michael Nymannak az amerikai experimentális zenéről szóló könyve Cage-et nevezi meg az első posztmodern zeneszerzőként. Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor. (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.), 14.

²⁴ György, i. m., 345.

dokumentálják.²⁵ A biztonsághoz való ragaszkodást ugyanakkor szocializációs kérdésnek is tekintem, s ez a különböző alkotói-értelmiségi magatartásformák elemzését is szükségessé teszi. Arra a kérdésre keresek választ, hogy ebben a biztonságot nyújtó, szűkös világban milyen mozgástérben helyezhették el műveiket a zeneszerzők. Úgy is fogalmazhatok, hogy Czesław Miłosz modelljét követve értelmiségi stratégiákat vizsgállok egy diktatúrában.²⁶ E stratégiák felgöngyölítésének alapját azonban nem a magán- és közélet dokumentumai, hanem elsősorban a zeneművek képezik.

Éppen ezért disszertációmban az egyes kompozíciók kritikai megközelítésű analízise kulcsfontosságú. Az értekezés fejezetei egy-egy zeneszerző pályájának egyes szakaszait mutatják be, más fejezetek egy nemzedék bizonyos időszakban komponált teljes repertoárját vizsgálják, alkalmanként csupán egy mű kerül górcső alá, megint máskor pedig műfajokat, zeneszerzői technikákat, társadalmilag meghatározott témákat tárgyal munkám. Az elemzett műveket nem csupán életrajzi mozzanatokkal kapcsolom össze, de bevonom az értelmezésbe a zeneélet korabeli diskurzusait is. Úgy gondolom, e diskurzus a művekre éppúgy hatást gyakorolt, mint ahogy a művek is hatással voltak a mindenkori diskurzusra: a kétféle megnyilvánulás – a műveké és a kritikáké-interjúké – ugyanazoknak a kérdésfelvetéseknek, gondolkodási sémáknak a két arcát mutatják be. Emellett fontosnak tartom, hogy reflektáljak a zeneszerzők nyilatkozataira, írásaira, mint olyan dokumentumokra, amelyek a művek rejtett utalásait segítenek felfedni. Arra is törekszem, hogy az időszak zeneszerzői termését a kortárs európai és amerikai zeneszerzés-történet kontextusában helyezzem el, rávilágítva egyfelől arra, mi az, amit a magyar

²⁵ Többek között: Feuer Mária: „Kár lenne tévedni! Beszélgetés Durkó Zsolttal, a Magyar Zeneművészeti Társaság elnökével.” *Muzsika* 22/4 (1989. április): 3–7.; Strém Kálmán: „Nyílt levél Durkó Zsoltnak.” *Muzsika* 22/5 (1989. május): 3–4.; Strém Kálmán: „Szatócs a szentélyben? (Zene és vállalkozás).” *Muzsika* 22/6 (1989. június): 3–10.

²⁶ Czesław Miłosz: *A rabul ejtett értelem*. Ford.: Fejér Irén, Gimes Romána, Murányi Beatrix, Pálfalvi Lajos. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992.) Hasonlóképpen értelmiségi életstratégiákat mutat be könyvében Wolfgang Kraus: *Kultúra és hatalom. A vágyak átváltozása*. Ford.: Révai Gábor, Szabó Veronika. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1993.) E kötet azonban a nyugati demokráciákban az értelmiségre és a magasművészetekre leselkedő veszélyeket vizsgálja, s ennek nyomán a kötetben a keleti autoritárius államok művészetpolitikája szinte pozitív példaként jelenik meg. Egyes nagy hatású értelmiségiek magatartásformáit mutatja be Paul Johnson *Értelmiségiek* című monográfiájában, rámutatva a könyveik és életvezetésük között feszülő ellentmondásokra. Ford.: Gy. Horváth László, Walkóné Békés Ágnes, Elekes Dóra, Nagy Nóra, Lukács Laura, Somogyi Pál László, Gerevich András, Rodics Eszter. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010.)

zeneszerzők valóban tudtak és értettek a párhuzamos zenei irányokból, és mi az, ami életművük szempontjából inkább termékeny félreértésként szolgált.

Az értekezés az 1956 és 1989 között tevékenykedő mindegyik nemzedék munkásságát vizsgálja, abból kiindulva, hogy a modernitás különféle hullámaira a különböző generációk mind másként reagáltak: mást gondoltak a magyar zene megújulásáról azok, akik az 1945 előtti zeneélet működését is megtapasztalhatták, mint azok, akik 1945 után vagy éppen 1956 után léptek színre, nem beszélve azokról, akik a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján váltak a zeneélet szereplőivé. Igyekeztem minden, kiadott kottával, hangfelvétellel rendelkező zeneszerzőről szót ejteni munkámban.²⁷ Az elsősorban használati zenét – különösképpen pedagógiai műveket – komponáló zeneszerzők tevékenysége azonban kívül esett érdeklődési területemen.²⁸ Elemzéseimben végeredményben a zeneszerzőknek a modernitással és az őket körülvevő világgal kapcsolatos, művészi alakba öntött személyes élményeit kívánom feltárni, a művek mögött az alkotó mint ember alakját felvillantani.

Kutatásaim kezdetén nem kellett teljesen szűz területre lépnem. A 20. század második felének magyar zeneszerzéséről több, különböző terjedelmű és mélységű összefoglalás is született. A nagyközönségnek szólt Kroó György 1970-ben készült, a teljes repertoárt feldolgozó, *A magyar zeneszerzés huszonöt éve* című összefoglalása, amelyet szerzője öt évvel később kibővített.²⁹ Rövidebb terjedelemben, de a nemzetközi olvasóközönség érdeklődésére számítva született Tallián Tibor német nyelvű összefoglalása.³⁰ Az 1945 utáni időszak feldolgozottsága tehát lényegesen részletesebbnek tekinthető, mint az évszázad más korszakaié.³¹ Mégsem egyszerű az 1956 és

²⁷ Ez a magyarázata annak, hogy például az érzékeny tollú komponistáról, Kalmár Lászlóról igen kevés szó esik disszertációmban: művei alig jelentek meg nyomtatásban, hagyatékának pedig csak töredéke férhető hozzá. (A hagyaték egy részét a Pannonhalmi Bencés Apátság őrzi.) A kicsiny életművet hátrahagyó Huzella Elek műveit szintén nem elemzem.

²⁸ Ezért nem esik szó például Karai József vagy Szőnyi Erzsébet kórusműveiről, Hidas Frigyes fűvósokra írott darabjairól, illetve Sulyok Imre egyházzenei műveiről. Film- és színházi zenéről – amelyeket a magyar zeneszerzők nagy számban komponáltak – szintén csak utalás formájában említődnek disszertációmban.

²⁹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.) Uő.: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.)

³⁰ Tallián Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. (Budapest: Frankfurt '99 Kht., 1999.)

³¹ Breuer János elsősorban propagandacélokat szolgáló könyve nem annyira a zeneszerzésre, mint inkább a zeneéletre fókuszál. Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) Tallián Tibor *Magyar képek* című tanulmánykötete az 1940 és 1955 közötti időszak esetében tekinthető hiánypótlónak. Tallián, *Magyar képek*, i. m.

1989 között eltelt három és fél évtized zeneszerzői repertoárjának áttekintése, egyáltalán: ennek a repertoárnak a felmérése.

A Berlász Melinda szerkesztésében megjelenő *Magyar zeneszerzők* sorozat ugyan a jelen disszertációban tárgyalt zeneszerzők jelentős hányadáról megbízható műjegyzékkel szolgál, sok komponista művéről, azok adatairól meglehetősen kevés információ gyűjthető össze. Az Editio Musica Budapest kiadványában (*Contemporary Hungarian Composers*) fellelhető műjegyzéki adatok messzemenően nem megbízhatóak,³² és a Budapest Music Center honlapján található műlisták adatai is erős kritikával kezelendők.³³ Annak köszönhetően, hogy a kottakiadás a rendszerváltásig stabilan igyekezett követni a zeneszerzői termést, a repertoár jelentős része hozzáférhető nyomtatott kotta formájában.³⁴ A hangfelvételek részben a Hungaroton sokszor újrakiadott felvételei alapján, más esetekben a Magyar Rádió Archívumában érhetőek el. A korabeli vitákról, de egyes művek pontos keletkezési dátumairól, bemutatóiról a zenei szaksajtóból – elsősorban a havonta megjelenő Muzsikából – lehet információkat összegyűjteni.

A korszak elemzője számára felbecsülhetetlen értékkel bírnak a zeneszerzői nyilatkozatok. Ezek közül mintaértékű lehetett már a kortársak számára is Földes Imre *Harmincasok* című interjúkötete,³⁵ amelynek címe egyben egy zeneszerzés-generáció nevét is adta, egyszerre utalva a zeneszerzők életkorára és születésének évtizedére. E mintát követte harminc évvel később Hollós Máté *Az életmű fele* című beszélgetéskötetével, amelyben a kilencvenes évek elejének harmincasai szólaltak meg.³⁶ A hetvenes években Feuer Mária készített interjúkat az Élet és Irodalom számára, amelyek önálló kötetekben jelentek meg.³⁷ Varga Bálint András kiadványában – *3 kérdés 82 zeneszerző* –

³² Varga Bálint András (szerk.): *Contemporary Hungarian Composers*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1989.)

³³ <https://info.bmc.hu/muveszek/> (utolsó megtekintés: 2018. 07. 27.).

³⁴ A kottakiadás felhozatala ugyanakkor nem tekinthető egyenletesnek. Sok esetben kéziratokból kellett dolgoznom. E tekintetben nagy segítségemre volt az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának, illetve az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának gyűjteménye. Sok segítséget nyújtottak munkámban maguk a zeneszerzők, illetve örököseik is.

³⁵ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.)

³⁶ Hollós Máté: *Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben*. (Budapest: Akkord, 1997.)

³⁷ Feuer Mária: *88 muzsikás műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.); Uő.: *50 muzsikás műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.); uő.: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.)

nemzetközi nagyságok mellett a magyar zeneszerzés leginkább meghatározó tagjai is megszólalhattak.³⁸ Hasonlóképpen a zeneszerzők személyes megnyilvánulásaként tekinthetünk önéletrajzi publikációikra: Petrovics Emil sokat vitatott önéletrajza éppúgy a haszonnal forgatható önvallomások közé tartozik,³⁹ mint Weber Kristófnak Vidovszky Lászlóval készült interjúorozata,⁴⁰ vagy a Holnap Kiadó által kezdeményezett, de végül félbeszakadt *A magyar zeneszerzés mesterei* sorozat, amelyben Durkó Zsolt, Kurtág György, Soproni József, Szöllősy András interjúi, nyilatkozatai, műveik recepciójának dokumentumai találhatók meg.⁴¹

A művek recepciójának dokumentumai különösképpen azért bírnak meghatározó jelentőséggel disszertációm szempontjából, mert a kompozíciók értelmezésébe beépítem a kortárs diskurzus fellelhető forrásait, a szerzői nyilatkozatokon túlmenően elsősorban az alkotások kritikai fogadtatását. A kortárs zene kiemelt szerepre tett szert a magyar zenekritikában: Breuer János, Pernye András napilapokban (Népszabadság, Magyar Nemzet), Kárpáti János, Kroó György hetilapban és a rádióban (Élet és Irodalom, Új Zenei Újság) szemlélte az új magyar zenét.⁴² A Muzsika havi rendszerességgel számolt be az új művekről, és interjúkat is közölt a zeneszerzőkkel. Az 1959-ben induló Magyar Zene első másfél évtizedének évfolyamai szintén reflektáltak a kortárs zenére.⁴³

A sajtótermékek egyszerre nyújtanak alapanyagot ahhoz, hogy felmérjük, mit ismert-ismerhetett a magyar zeneélet a 20. század zenetörténetéből és kortárs zenéjéből, valamint lehetővé teszik, hogy feltárhassuk, miként értelmezték az új magyar zenét a kortársak, milyen

³⁸ Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.)

³⁹ Petrovics, i. m. Az első kötet adatai: *Önarckép – álarc nélkül. 1930–1966*. (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.) A kritikához lásd: Hollós Máté: „Egy meghíusult barátság története.” *Muzsika* 41/7 (2008. július): 47–48.

⁴⁰ Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.)

⁴¹ Kárpáti János: *Szóllósy András*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005.); *Durkó Zsolt*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005.); *Kurtág György*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.); *Soproni József*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2012.)

⁴² Kroó György kritikái több kötetben jelentek meg: Kroó György: *A mikrofonnál Kroó György. Új Zenei Újság 1960–1980*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.); Batta András et al. (szerk.): *A mikrofonnál Kroó György. 1981–1997*. (Budapest: Magyar Rádió, 1998.); Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. (Budapest: Klasszikus és Jazz, 2011.) Pernye András válogatott kritikáit Mikusi Balázs adta közre: *Budapest hangversenytermeiben. 1959–1975*. (Budapest: Osiris, 2012.) Breuer János, Kárpáti János és Pernye András kritikáinak gyűjteménye megtalálható az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum gyűjteményében.

⁴³ Kortárs zenéről szóló kritika 1976-ban jelent meg utoljára a Magyar Zenében.

mozzanatokot emeltek ki, mit tartottak lényegesnek a modern zene formálódásában. Azaz, másként fogalmazva: a kritikák a diskurzus alakulását mutatják meg. Ezek közül a legfontosabb az a kérdés lehetett, ami Kroó György könyvének is kiindulópontjává lett, ti. miként tud – a bartóki és kodályi modellt és nívót követve – ez a művészet egyszerre tradicionális és modern lenni, illetve mi biztosíthatja vezető szerepét a nemzetközi zeneszerzésben.⁴⁴ Ennek ellenére a kritikai diskurzus specifikusan a magyar kontextusra fókuszált, meg sem kísérelt részt venni az új zenéről szóló nemzetközi közbeszédben.

Mindez azzal is összefügghet, hogy a magyar zenekritikusok, zenei közírók, sőt zeneszerzők többsége meglehetősen korlátozott ismeretekkel rendelkezett a nyugati zenei tendenciákról. Az Új Zenei Stúdió tagjai több korabeli nyilatkozatukban is hangsúlyozták, hogy mindazok, akik róluk kritikát írnak, valójában a zenéjüket meghatározó amerikai experimentális zene kontextusán kívülről szemlélik munkásságukat, így azt megítélni sem tudják.⁴⁵ Bár kétségtelen, hogy az experimentális zene képviselői Amerikában is többször hivatkoztak arra, hogy zenéjüket csak azok érthetik meg, akik ismerik annak szakmai kiindulópontjait,⁴⁶ a hazai tájékozatlanságnak – nemcsak az experimentális zene terén, de például a szerializmussal kapcsolatosan is – számos példáját lehet tapasztalni.⁴⁷ Az Új Zenei Stúdió koncertrendező és gyakorlati zenei tevékenységét épp az ösztönözte, hogy egy addig nem ismert repertoár szólalhasson meg magyarországi koncerteken,⁴⁸ ami különösen abban a tekintetben figyelemre méltó, hogy egyébként a hangversenyrendezés sem zárkózott el az új zenétől.⁴⁹ Az Új Zenei Stúdió zeneszerzőinek előadóművészi tevékenysége jelentős előrelépésként értékelhető a Harmincasokra jellemző magatartásformához képest is: az idősebb nemzedék ugyanis elsősorban

⁴⁴ Kroó, A magyar zeneszerzés 30 éve, i. m., 86–89.

⁴⁵ Vidovszky László: „Fontos a mű hatása.” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 91–95. 94. Jeney Zoltán: „A zeneszerzés alapja a zenei gyakorlat.” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978., 111–116. 111.

⁴⁶ Benjamin Piekut: Piekut, Benjamin: „When Orchestras Attack! John Cage Meets the New York Philharmonic.” In: Uő.: *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press, 2011. 20–64. 51.

⁴⁷ Lásd ehhez az értekezés 7., *A Harmincasok kibontakozása* című fejezetét.

⁴⁸ Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990.” *Magyar Zene* L/3 (2012. augusztus): 303–348.

⁴⁹ Lásd ehhez tanulmányomat: „Új zenei repertoár Magyarországon (1957–1967).” *Magyar Zene* 45/1 (2007. február): 29–35.

hallásélmények alapján fogadta be a modern zenét, kották elemzésével csak a legkritikább esetben foglalkoztak, és az új zenei előadóiként sem léptek közönség elé.⁵⁰ A kritikusok számára pedig a darmstadti új zene vagy az experimentális zene gyakorlatának meg nem ismerése végeredményben a megértés gátjának is bizonyult: nemcsak az Új Zenei Stúdió tevékenysége, de Kurtág Györgynek a darmstadti avantgárdhoz fűződő kapcsolata vagy éppen Durkó Zsoltnak a lengyel avantgárdra vagy az olasz kortárs zenére történő alkotói reflexiója is az értékelők horizontján kívül esett.⁵¹

Az új magyar zene nemzetközi versenyképessége is sok vitát gerjesztett a korabeli zenei szaksajtóban. Kroó György beszámolt a magyar sikerekről a nemzeti rádiók által közösen rendezett *Tribune Internationale des Compositeurs* fesztiválokon,⁵² ám a sikerek ellenére is elmondható, hogy a magyar zeneszerzés nemzetközi jelenléte meglehetősen esetleges volt: Kurtág György, Durkó Zsolt nemzetközi megjelenése a nyolcvanas évek elejére esett – Durkó külföldi pályájának nagymértékű kibontakozása minden bizonnyal a zeneszerző korai halála miatt szakadt félbe. A Varsói Ősszel 1956-tól kezdődően önmaguknak a nemzetközi új zenei piacon reprezentatív megjelenést biztosító lengyel zeneszerzők előnye a rendszerváltásig behozhatatlannak bizonyult.⁵³ Annak ellenére alakult ez így, hogy a magyar zeneszerzők stiláris tekintetben meglehetősen hamar utolérték lengyel kollégáikat, és a hatvanas évek végétől kezdve a két nemzet zeneszerzésében megjelenő irányzatok – amint az Adrian Thomas könyvéből nyomon követhető⁵⁴ – már párhuzamosan bontakoztak ki. A lengyel zeneszerzés – de

⁵⁰ I. m., 29.

⁵¹ Kroó részletesen elemezte a Durkó zenéjére jellemző két alaptípust, amelyeket maga a zeneszerző „psicogrammá”-nak, illetve „organismi”-nek nevezett, ám nem utalt arra, hogy ez a két típus Lutosławskinál is megfigyelhet a „Hésitant” és „Direct” párban. Kroó, A magyar zeneszerzés 30 éve, i. m., 158. Lutosławskihoz lásd: Adrian Thomas: *Polish Music since Szymanowsky*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005.), 238.

⁵² Lásd ehhez: Kroó, Zenei panoráma, i. m.: „Tribune, 1981.”, 358–359., 1981. július 4.; „Tribune Internationale des Compositeurs.”, 392–394., 1983. június 24.

⁵³ A Varsói Ősz koncepciójának kialakításában meghatározó szerepet játszott a lengyel zeneszerzők igénye, hogy részeseivé válhassanak a nemzetközi zeneszerzői vérkeringésnek. Lisa Jakelski: *Making New Music in Cold War Poland. The Warsaw Autumn Festival, 1956–1968*. (Oakland: University of California Press, 2017.), 21.

⁵⁴ Adrian Thomas, i. m. A szovjet érdekszférába tartozó más országok egyidejű zeneszerzéséről meglehetősen kevés információt lehet szerezni. Kivételt képez Valentina Sandu-Dediu könyve az 1944 utáni román zeneszerzésről, amely azonban elsősorban a korszak történeti hátterének felvázolásakor inkább tankönyv jellegű összefoglalásnak tekinthető. A zenei elemzések alapjául igen sok esetben a szerzői önanalízisek szolgálnak. Valentina Sandu-Dediu: *Rumänische Musik nach 1944*. (Saarbrücken: Pfau, 2006.)

legalább ennyire a Varsói Őszön megszerezhető zenei tapasztalatok sora – csak a hatvanas években szolgált felszabadító modellként a magyar komponisták számára.⁵⁵

A nemzetközi jelenlét hiánya befolyásolja a magyar zene nemzetközi zenetudományi recepcióját is. A korszak magyar zeneszerző-diskurzusairól és kompozíciós irányairól szó esik Rachel Beckles Willson Ligeti György és Kurtág György párhuzamos pályáját bemutató, angolszász közönségre számító könyvében,⁵⁶ illetve a *Bornemisza Péter mondásairól* szóló monográfiájában.⁵⁷ Az alkalmat erre mindkét esetben Kurtág életművének bemutatása adja – Kurtág ugyanis nemzetközi tekintetben a legtöbbet elemzett kortárs magyar zeneszerző.⁵⁸ Jelentősebb, elsősorban német nyelvű tudományos feldolgozása van Eötvös Péter életművének,⁵⁹ illetve az Új Zenei Stúdió Cage-recepciójáról született angol nyelvű tanulmány.⁶⁰ A nemzetközi reflexió szükségessége nem csupán a művek külföldi koncerttermekben való megszólaltatásának esélyét csökkenti, de megnehezíti a korszak kutatójának munkáját is. A fogadtatás bőséges hazai dokumentummennyisége mellett lehetetlenné teszi annak vizsgálatát, miként látták, vagy látják ma a kor magyar zeneszerzését a kívülálló szemével. Disszertációmban ugyanakkor törekedtem arra, hogy az előbb felsorolt nemzetközi szakirodalomra is reflektáljak, annak esetleges téves interpretációira felhívjam a figyelmet.

E disszertáció közel tizenhárom éves munka eredménye. 2005-ben, OTKA posztdoktori ösztöndíjasként kezdtem el vizsgálni az 1956 és 1989 közötti magyar zeneszerzés történetét. Már akkor is monográfiaként képzeltem el munkámat, ám a repertoár feldolgozása a tervezettnél több évet vett igénybe.

⁵⁵ Dalos, „Új zenei repertoár,” i. m., 30.

⁵⁶ Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.)

⁵⁷ Rachel Beckles Willson: *The Sayings of Péter Bornemisza, op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. (Aldershot: Ashgate, 2003.)

⁵⁸ A teljességhez közelítő Kurtág-bibliográfia található Varga Bálint András már említett, a Holnap Kiadónál megjelent könyvében: Varga, Kurtág, i. m., 223–231.

⁵⁹ Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Mainz: Schott, 2005.); Michael Kunkel (Hrsg.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. (Saarbrücken: Pfau, 2007.) Habár Eötvös Péter a disszertációmban vizsgált időszak nagy részét külföldön töltötte, oly szoros kapcsolatban állt a hazai zenei élettel, hogy munkásságát elemzem disszertációmban. Hasonlóképpen szó esik Sári Józsefnek Nyugat-Németországban elkezdett műveiről is. Ligeti György azonban csupán a magyar zeneszerzés egyik nyugati modelljeként szerepel az értekezésben.

⁶⁰ Alan Williams: „Bp ♥ NY: The New Music Studio 1971–1980.” *Perspectives of New Music* 43/1 (2005. tél): 212–235.

A disszertáció fejezeteinek nagy része hazai és nemzetközi konferencia-előadások, publikációk formájában csiszolódott.⁶¹ Tudatosan nem vállalkoztam arra, hogy a korszak zeneéletének és zeneszerzésének kronologikus rendbe illesztett, folyamatos narrációját adjam. Sokkal inkább képfelvételek – esettanulmányok – egymásutánjában gondolkodtam. Úgy vélem, disszertációm ennek ellenére is egységes képet tud adni a magyar zene történetének egyik leggazdagabb és végeredményben talán legsikeresebb időszakáról.

⁶¹ A disszertáció végén külön listázom, hogy egyes fejezetek mikor, hol jelentek meg.

1. Szimfonikus önarckép

Kodály Zoltánnak a Luzerni Fesztiválzenekar megbízásából 1961-ben elkészült Szimfóniája a budapesti bemutatót követően kisebb vihart kavart a magyar zeneéletben. Az 1956 utáni kulturális politika enyhülése a magyar zeneszerzők mindegyik nemzedéke számára lehetővé tette, hogy a nyugat-európai zenei irányzatokban tájékozódjanak, a legfiatalabbak pedig a korábbi domináns, éppen Kodály, illetve Bartók nevével fémjelzett magyar tradíciótól elfordulva Schoenberg, Berg, Webern és saját kortársaik: Boulez, Nono, Lutosławski, Penderecki és Stockhausen zenéjét kezdték befogadni.¹ Az olyan fiatal zenetudósok és zenekritikusok, mint Kroó György vagy Pernye András a magyar zene megújítása és saját nemzedékük képviselői mellett érveltek, és szembefordultak az ötvenes évek kulturális politikájával, valamint esztétikai ideológiájával, amely a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus eszményében manifestálódott.² Ebben a zenetörténeti kontextusban hangsúlyozott C-dúr tonalitásával, dallamközpontúságával és hagyományos formai felépítésével Kodály Szimfóniája szükségszerűen elutasításra lett.

Ez az elméleti elutasítás csak óvatosan fogalmazódhatott meg nyilvánosan, hiszen Kodály autoritása túlságosan is nagy volt ahhoz, hogy művészetéről a nyilvánosság előtt bárki is negatív kontextusban szólhasson. Mégis feltűnő, hogy Kroó György a magyar zeneszerzés 25 évéről szóló összefoglalásában csak futólag említette meg e kompozíciót,³ és e sokatmondó gesztussal gyakorlatilag kizárta azt a magyar zene haladásorientált történetéből. Pernye András a magyarországi bemutatóról (1962. június 11.) szóló kritikájában is csupán pár problematikus mozzanatra világított rá.⁴ Egyrészt felhívta a figyelmet a forma elnagyoltsága és az alaposan kidolgozott részletek közötti ellentmondásra, másrészt viszont e kidolgozottságot túlságosan is mechanikusnak találta. Egyik mondatával egyenesen odáig ment, hogy tapintatosan – vagy éppenséggel inkább képmutatón: a zeneszerző

¹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 106–125. Lásd ehhez még tanulmányomat: „Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967).” *Magyar Zene* XLV/1 (2007. február): 29–35.

² Ujfalussy József: „Előszó a mai magyar zenei alkotóművészetéhez.” *Magyar Zene* VIII/3 (1963. június): 227–230.

³ Kroó, i. m., 55.

⁴ Pernye András: „Bemutatták Kodály Zoltán szimfóniáját.” *Magyar Nemzet* 25/158 (1962. június 15.): 4.

nagyságrendjére hivatkozva – arra szólította fel az idős mestert, hagyjon fel a komponálással:

Ahol ilyen sokrétű, gazdag világgal találjuk szemben magunkat, ahol a tökéletes „megkomponáltság” ilyen magasrendű példájának lehetünk tanúi – ott talán nem is várunk folytatásra. Úgy éreztük, hogy a kodályi eszmekör és komponálási technika eljutott önkifejezésének csúcspontjára.⁵

A mű értelmezésekor valamiképpen még Kodály hívei is zavarban érezhették magukat, amit leginkább a Kodály-monográfus Eősze László apologetikus értékelésének érezhetően védekező hangja, valamint az írásaiból kiolvasható, igazoló jellegű megfogalmazások tesznek nyilvánvalóvá.⁶ De a kortársak reakciói is hasonlóak. Az egykori Kodály-tanítvány, Horusitzky Zoltán, a budapesti bemutató recenzenseként Kodály művét – ezt az „igazi szimfóniát”-t – szembeállítja a modern zene „divatos »sokk-hatás«”-aival, „formabontás”-ával, és a szimfóniát egy olyan ember hitvallásaként értelmezi, „aki erősen hisz az élet szépségében, az emberiség jövőjében, és azokhoz szól, akik a problémák előtt nem menekülnek tébolyba, se a magányba, és nem tagadják az élet értelmét”.⁷ Horusitzky értelmezése a konzervatív Kodály képét erősíti, ám felfogása szerint e konzervativizmus mint érték jelenik meg: e szerint a szimfónia tudatosan a korszak elutasítandó modernizmusának ellenében született.

Külföldön – habár a luzerni és a velencei előadást követően Széll György Amerikában többször is műsorra tűzte a darabot⁸ – tudomást sem vettek Kodály szimfóniájáról, s ez a kompozíció kurrens értékelésén is nyomot hagyott. A *Neues Handbuch der musikalischen Gattungen* szimfóniának

⁵ I.h.

⁶ Lásd ehhez: Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.), 266. De több mint két évtizeddel későbbi tanulmányából is kiolvasható a védekező attitűd: „[Kodály] a múltat követve minden tétivel a jövőt építette.” Eősze László: „Kodály Zoltán örök ifjúsága.” In: Uő.: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. (Budapest: Osiris, 2000.), 128–138. 138.

⁷ Horusitzky Zoltán: „Kodály Zoltán Szimfóniája.” *Magyar Zene* III/6 (1962. december): 604.

⁸ Eősze László Clevelandet és New Yorkot említi könyvében. Eősze, *Kodály életének krónikája*, i. m., 268.

szentelt két kötete meg sem említi Kodály kompozícióját,⁹ az új *MGG* pedig csak a mű hosszú keletkezéstörténetére hivatkozik.¹⁰ Az új *Grove Dictionary* szimfónia szócikke szerint Kodály műve, ez az „erőtlen tanulmány” még Kadosa kései, expresszív szimfóniáival sem állja ki az összehasonlítás próbáját.¹¹

A művel leginkább együttérző elemző, Breuer János még 1982-ben is a „fáradó test lankadását” véli felfedezni a kompozícióban, elsősorban a 3. tételben, amelyet Breuer szerint Kodály automatizmusokból írt meg.¹² Habár a két szélső tétel – így Breuer – „Kodály legszigorúbban szerkesztett nagyformái közé tartozik [...], a konstrukció azonban sok helyütt fölébe kerül az inspirációnak”.¹³ Breuer véleménye szerint a mű legsikerültebb-legszemélyesebb, más Kodály-kompozíciókkal is egyenrangú tétele a lassú.¹⁴ Breuer elemzése különös figyelemmel fordul az álidézetek, a jellegzetes kodályi hangvételek felé, mind a 2., mind pedig a két szélső tétel esetében is, és ezekre hivatkozva a szimfóniát mint fiktív autobiográfiát írja le: „a partitúrát felütve mintha egy meg nem írt önéletrajz hangokká transzformált oldalait lapozgatnánk”.¹⁵

A gondolat, hogy a szimfónia fiktív önéletrajz lenne, rendkívül gyümölcsöző, s ha Kodály több évtizedes vonzódását a narratív folyamatokhoz is tekintetbe vesszük, egy efféle értelmezés teljes mértékig megállhatja a helyét. Nemcsak a színpadi művek – a *Háry János* és a *Székely fonó* –, de a hangszeres kompozíciók önéletrajzi háttéréről is egyre több információ áll rendelkezésünkre.¹⁶ A kései műveket pedig – mint azt a Szimfónia példáján bemutatni szándékozom – fokozottan jellemzi az állandó önreflexió.

⁹ Wolfram Steinbeck-Christoph von Blumröder (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 3/2: Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Stationen der Symphonik seit 1900.* (Laaber: Laaber, 2002.)

¹⁰ Ludwig Finscher: „Symphonie.” In: Uő. (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 9.* (Kassel: Bärenreiter, 1998.), 114.

¹¹ Stephen Walsh: „Symphony.” In: Stanley Sadie (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol.: 24.* (London: Macmillan, 2001.), 847.

¹² Breuer János: *Kodály-kalauz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.), 281.

¹³ I. m., 279.

¹⁴ I. m., 283.

¹⁵ I. m., 279.

¹⁶ Tallián Tibor: „Kodály Zoltán kalandozásai Ithakátul a Székelyföldre.” *Magyar Zene* XLVI/3 (2008. augusztus): 239–250. Valamint lásd Kodály-könyvem vonatkozó passzusait: *Forma, harmónia, ellentét. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* (Budapest: Rózsavölgyi, 2007.), 81–117.

1956 és 1966 között Kodály 28, különböző műfajhoz tartozó művet komponált (1. táblázat): énekgyakorlatokat (a 22, a 66 és a 77 énekgyakorlatot), a capella kórusműveket gyermek-, női-, férfi- és vegyeskarra (köztük olyan híressé vált darabokat, mint az *I will go look for Death*, az *An Ode for Music* vagy a *Mohács*), egy orgonakíséretes kórusművet (*Laudes organi*) és egy dalt (*Epitaphium Joannis Hunyadi*). Szöveges kompozíciókról lévén szó tematikailag is jól elkülöníthetőek a kompozíciók: a három különböző tematikai csoportba tartozó művek közül az elsőhöz olyan alkotások tartoznak, amelyek – 1956 traumájára reflektálva¹⁷ – Magyarország sorsával és jövőjével foglalkoznak, mint az *Arany szabadság*, a *Mohács*, az *Epitaphium Joannis Hunyadi* és a *Franciaországi változásokra*, és Kodály életművének egy jellegzetes, a harmincas évekre visszavezethető irányát folytatják. Feltűnő ugyanakkor, hogy ez a csoport korábbi jelentőségéhez képest háttérbe szorul: a 24 ekkor keletkezett darab közül mindössze négy tartozik ide.¹⁸

A második csoport – szintén egy korábbi, a húszas évek közepéig visszavezethető típushoz tartozóan – az ifjúságot szólítja meg, gyermekek számára vagy gyermekekről szóló kompozíciók tartoznak ide. E csoportot reprezentálja a *Házasodik a vakond*, a *Méz, méz, méz*, a *Harasztosi legények*, *Az éneklő ifjúsághoz*, a *Fancy* és az énekgyakorlatok. Ugyanakkor a halál, saját ifjúsága, illetve a saját életére történő visszatekintés, valamint a zene megváltó szerepe áll a harmadik csoport középpontjában: ide tartozik a *Meghalok, meghalok*, az *I will go look for Death*, a *Media vita in morte sumus*, a *Jövel, Szentlélek Úristen*, a *Sík Sándor Te Deuma*, a *Hegyi éjszakák V. tétéle*, az *An Ode for Music* és a *Laudes Organi*. Egyértelműen ez, a tematikailag is újdonságként megjelenő csoport áll az utolsó alkotói fázis középpontjában. A Szimfónia, amely a kései alkotóperiódus egyetlen olyan műve, amely nem használ vokális szólamokat, minden kétséget kizáróan szintén e csoporthoz tartozik.¹⁹

¹⁷ A *Magyarország címere*, a *nándori toronyőr* és az *Emléksorok Fáy Andrásnak* még az 1956-os forradalom előtt keletkeztek, ugyanakkor mindhárom középpontjában Magyarország sorsa áll.

¹⁸ 1931 és 1947 között keletkezett vegyeskaraiban a nemzet sorsával és jelenével foglalkozó textusok aránya lényegesen nagyobb: 29 kompozícióból 13.

¹⁹ Az 1966-ban komponált *Magyar mise* nem tartozik egyik tematikai csoporthoz sem.

1956	• Magyarország címere • A nándori toronyőr • Emléksorok Fáy Andrásnak
1957	• Arany szabadság • Meghalok, meghalok
1958	• Házasodik a vakond • Méz, méz, méz
1959	• I will go look for Death • Fancy
1960	• Media vita in morte sumus • Öt hegyi mari népdal
1961	• Jövel, Szentlélek Úristen • Sík Sándor Te Deuma • Harasztosi legények • Szimfónia
1962	• Az éneklő ifjúsághoz • Hegyi éjszakák V. • 22 és 66 kétszólamú énekgyakorlat • Kis emberek dalai
1963	• An Ode for Music • A franciaországi változásokra
1964	• The Music Makers
1965	• Mohács • Epitaphium Joannis Hunyadi
1966	• Magyar mise • Laudes organi • 77 kétszólamú énekgyakorlat

1. táblázat, Kodály Zoltán kompozíciói (1956–1966)

Régóta jól ismert tény, hogy az 1. tétel témája és expozíciója már az 1930-as években elkészült. Maga Kodály mesélte el többször is a történetet, milyen erővel tört fel a téma belőle, amikor egyszer, egy hosszú nap után a Zeneakadémiáról hazatértében a földalattin feljegyezte azt egy villamosjegyre, nehogy elfelejtse, s otthon, egy ültő helyében felvázolta az expozíciót.²⁰ A beavatottak az ötvenes években már két befejezett tételről tudtak.²¹ A lassú tétel azonban csak Emma asszony halála (1959) után született meg. Kodály végül a Luzerni Fesztivál zenekarának felkérésére zárta le a kompozíciót 1959 és 1961 között.²² Weissmann János információja szerint Kodály a 3. tétel bevezető szakaszát írta meg legutoljára.²³ Az ősbemutatóra – a zeneszerző jelenlétében – végül 1961. augusztus 16-án került sor Luzernben. A zenekart Fricsay Ferenc vezényelte.

A zeneszerző Arturo Toscanini emlékének ajánlotta kompozícióját a következő latin szavakkal: „In memoriam Arturo Toscanini. »...is etenim saepenumero me adhortatus est...«” A latin idézet („gyakorta sarkallt arra...”), amelyet Kodály először a Toscanini kérésére átdolgozott *Nyári este* partitúrájában használt, Nikolausz Kopernikustól származik, mégpedig korszakalkotó könyvének, a *De revolutionibus Orbium*nak (1536) az előszavából. Kopernikusz ezekkel a szavakkal utal Tiedemann Giese kulmi püspökre, aki többször is bátorította, hogy adja ki művét.²⁴ És valóban: Toscanini gyakorta buzdította Kodályt arra, írjon számára zenekari műveket: nemcsak a *Nyári este* átdolgozása köszönheti ennek létrejöttét, de a *Marosszéki táncok* hangszerelése is.²⁵

²⁰ Kodály Zoltán: „Kérdések keresztútjában. Közönségtalálkozó a Dartmouth College-ban (1965).” In: Uő.: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. III.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.), 139–140. „A Szimfóniáról (1962).” I. m., 522. „A Szimfóniáról és a Háy Jánosról (1962).” I. m., 524. „Emlékek (1963).” I. m., 530–531. „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschsel. Harmadik beszélgetés (1965).” I. m., 552–553.

²¹ Percy M. Young: *Zoltán Kodály: A Hungarian Musician.* (London: Ernest Benn, 1964.), 153. Breuer, i. m., 272.

²² Breuer, i. m., 272–274.

²³ John S. Weissmann: „Kodály’s Symphony: A Morphological Study.” *Tempo* 60 (1962): 19–36. 34.

²⁴ Kopernikusz művének kritikai kiadása megtalálható az interneten: <http://philosci40.unibe.ch/lehre/winter04/kop-text.pdf> (utolsó megtekintés: 2018. 08. 09.). Kodály szenvedélyesen gyűjtötte és használta a latin mondásokat (salse dicta). Lásd ehhez: Nádasi Alfonz: *Mi mindenre emlékezett Kodály?* (Miskolc: Felsőmagyarországi kiadó, 2000.).

²⁵ Breuer, i. m., 158.

Kodály többször, szinte ugyanazokkal a szavakkal mesélte el, miként kérte fel őt Toscanini, hogy foglalkozzon a szimfónia műfajával:

Mindenki tudja, hogy a mi nemzedékünk nem írt szimfóniát. Azt hittük, hogy ez a forma már elavult. Toscanini egyszer említette nekem, hogy szimfóniát keres, mert az összes létező szimfóniát előadta már. Nem tudtam más ismeretlen művet ajánlani, mint két Volkmann-szimfóniát. Azt kérdezte, miért nem tudok, miért nem akarok én szimfóniával próbálkozni. Vitatkoztunk: azt mondtam, hogy ez egy elöregedett műfaj; erre azt válaszolta, hogy a műfaj nem öregedhet meg, ha új és eredeti tartalommal tudják megtölteni. Aztán egy napon, óráimról hazatérve, oly hirtelen támadt egy szimfonikus gondolatom, hogy az első ütemet a villamosjegyemre írtam. Hazatérve felvázoltam az első tétel egész expozícióját. [...] Másokra bízom annak megítélését, hogy a műfaj elöregedett-e vagy sem.²⁶

A műfaj feltételezett elöregedése különös jelentőséggel kellett bírjon Kodály számára. Megfogalmazása háttérében azonban egy sajátos ellentmondás sejlik fel: egyfelől – mint írja – azért nem fejezte be a Szimfóniát a harmincas években, mert a műfaj addigra véleménye szerint elöregedett, másfelől viszont 1961-re, amikor végül is lezárta a kompozíciót, a műfaj valóban anakronisztikussá vált. Mi több, a kézirat címlapján Kodály feltüntette a mű hangnemét is, a C-dúrt.²⁷ A régimódi-elöregedett műfaj és hangnem választása tehát tudatos lehetett, annak ellenére, hogy Kodály Szimfóniája mindössze háromtétéles, így a bécsi klasszikus hagyomány helyett egy korábbi tradícióra – talán a barokk olasz nyitány-szimfóniára – hivatkozik.²⁸ Elavultnak tűnik az 1. tétel melléktémája is (1. kottapélda). A letét – a maga ostinato basszusaival, a brácsa síró motívumával, valamint a klarinét hullámzó duettjével – egyértelműen Brahms szimfonikus zeneszerzői megoldásaira hivatkozik, arra a

²⁶ Kodály Zoltán: „Emlékek”, Visszatekintés III., i. m., 530–531.

²⁷ A C-dúr hangnemmegjelölést a nyomtatott partitúra már nem tartalmazza. A korszakban mindössze egy C-dúr szimfónia született, Nino Rota III. szimfóniája (1956–1957).

²⁸ Ezt az értelmezést hangsúlyozza Eöszé László és Percy Young is. Weissmann János viszont „nagyra nőtt da capo-forma”-ként írja le a háromtétélességet, hivatkozva a két szélső tétel tematikai és karakterbeli rokonságára. Eöszé, Kodály életének krónikája, i. m., 266. Young, Kodály, i. m., 154. Weissmann, „Kodály’s Symphony”, i. m., 19.

zeneszerzőre tehát, aki Kodály számára, hivatalos zenei tanulmányai kezdetén, a legfontosabb zeneszerzői modellként szolgált.²⁹

1. kottapélda, Kodály: Szimfónia, 1. tétel, melléktéma

Eberhard Hüppe utal arra, hogy első világháború utáni legitimációját a szimfónia műfaja nem a műfajtörténetből, hanem a mindenkori kulturális kontextusból nyeri.³⁰ A második világháború után az új zene képviselői a szimfóniában egy letűnt időszak reliktumát vélték felismerni, és úgy gondolták, a műfaj folytathatatlan.³¹ Mindebből az következik, hogy azok számára, akik a darmstadti avantgárdtól el kívántak határolódni – mint a fiatalabb zeneszerzők közül Hans Werner Henze vagy Karl Amadeus Hartmann –, a műfaj szimbolikus jelentőségre tett szert.

Ez a gondolat rendkívül gyümölcsözőnek bizonyul, ha Kodály Szimfóniáját a műfaj történetében kívánjuk elhelyezni. Tagadhatatlan ugyanis, hogy Kodály – mint arra a korábban idézett kortársi értelmezések is rávilágítanak – tudatosan kora modernitásának ellenében komponálta meg művét. Mégsem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az ötvenes-hatvanas években Angliában nagy számban keletkeztek szimfóniák, Ralph Vaughan

²⁹ Breuer János: „Kodály, a »Brahmin«,” *Muzsika* XL/11 (1997 november): 37–40. Dalos, Forma, harmónia, ellenpont, i. m., 44–62.

³⁰ Eberhard Hüppe-Günter Moseler: „Gattungspluralitäten.” *Handbuch der musikalischen Gattungen*, i. m., 154.

³¹ I. m., 167.

Williams, William Walton, Malcolm Arnold és Michael Tippett művei, amelyekben egy tudatosan megélt történeti megkésetttség nyilvánult meg, és amelyekben a zeneszerzők nem a modernitásra, hanem a zenei értelemben jelentőségteljes értékre fektetnek súlyt.³² Kodály művének a kortárs angol zenei gyakorlattal való összekapcsolása ráadásul történeti dokumentumokkal is alátámasztható, mivel a zeneszerző – angol kiadójának, a Boosey & Hawkesnak hála – ebben az időszakban szoros kapcsolatot alakított ki a szigetország zenei életével.³³ E kapcsolat megérinthette Kodály zeneszerzői hangját is, olyannyira, hogy műveiben angol biográfusa, Percy Young egyenesen a jellegzetes angol humor elemeit ismerte fel.³⁴

Ami Kodály individuális humorát illeti, számos, nemcsak zenei, de személyes bizonyíték is van rá.³⁵ Éppen a Szimfóniával kapcsolatban feltűnő a leginkább, milyen vidáman viszonyult ahhoz, hogy első szimfóniáját közel nyolcvanévesen fejezte be. 1961. augusztus 16-án a hegedűművész Telmányi Emilnek a következő szöveggel küldött egy, a luzerni Kunsthaut ábrázoló képeslapot:

Ebben a Kunsthautban zajlott le a fiatal kezdő első kísérlete a szimfonia terén. Ha megél, talán még várható tőle valami.³⁶

1962. április 19-én Kodály jelenlétében, Bruno Maderna vezényletével a velencei biennálén is elhangzott a Szimfónia. Olaszországból hazatérve Kodály interjút adott a *Film, Színház, Muzsikának*, amelyben összefoglalta Velencében szerzett tapasztalatait.³⁷ Ez a dokumentum egyike azon kevés megnyilatkozásainak, amelyekben nyilvános véleményt formált a kortárs zenéről. Nemcsak nemzedéktársairól, Webernről, Stravinskyról és

³² I. h. Lásd még: Harper-Scott, J. P. E.: „'Our Time North': Walton's First Symphony, Sibelianism, and the Nationalisation of Modernism in England.” *Music & Letters* 89/4 (November 2008): 562–589.

³³ Young, Kodály, i. m., 149–150.

³⁴ Percy M. Young: „British Strands in the Kodály Heritage (A Historical Perspective).” In: Bónis Ferenc (et al.): *International Kodály Conference 1982*. (Budapest: Editio Musica, 1986.), 148.

³⁵ Humoráról igen sokat elárul ifj. Bartók Béla emlékezése: Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt*. (Budapest: Püski, 1994.), 18–24.

³⁶ Legány Dezső (közr.): *Kodály Zoltán levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.), 285.

³⁷ Kodály Zoltán: „Velence után. Nyilatkozat. (1962).” *Visszatekintés* III., i. m., 454–455.

Malipieróról beszélt, de olyan fiatalabb zeneszerzőkről is, mint Earle Brown, Włodzimierz Kotoński vagy Elliott Carter. Kritikus hangon határolódott el például Brown *Available Forms II* című darabjától, miközben az irányított aleatória technikáját feltűnően pontosan írta le:

Azon a hangversenyen, melyen a Szimfóniát előadták, elhangzott Earle Brown amerikai zeneszerző műve is. Egyszerre két dirigens vezényelte, a szerző és Bruno Maderna. A zenekar fele az egyik karmesterre, a másik fele a másikra figyelt. Maga a zene félig-meddig rögtönözve, az előadás során „szövődött”: a zenészek bizonyos számok és kézjelek szerint „vegyítették” a műnek azokat a leírt részeit, amelyeket a karmesterek az adott pillanatban a legalkalmasabbnak véltek. Ez az „új zene” a koktélnak egy formája. Mi öregek már csak tiszta bort iszunk.³⁸

A kérdésre, hogy kit ismert meg a legújabb zenei irányzatok képviselői közül, Luigi Nono nevével válaszolt:

Leült mellém az egyik koncerten. Épp egy Kotoński nevű lengyel zeneszerző művét játszották, ami egyáltalán nem tetszett nekem. Mondom Nonónak: „mi ez? medvebarlang, ahonnan felrepül egy madár?” Nono nagy barátságosan „megvédett” a saját szavaim ellen: „ez bizonyára nem a Maestro véleménye, talán csak önöknél értelmezik így az effajta műveket – ez abszolút zene.” „Épp ezt nem érzem benne” – válaszoltam neki.³⁹

Habár véleménye az avantgárdról egyértelműen negatív volt, nem lehet nem észrevenni, milyen fontos volt számára, hogy a kortárs zene hírességei, mint Luigi Nono vagy Severino Gazzelloni, aki még egy művet is rendelt tőle,⁴⁰ mekkora tisztelettel övezték alakját. Ezért is említette olyan nagy hangsúllyal, hogy Luigi Nono őt „Maestro”-nak szólította. Nem szabad azonban arról sem megfeledkeznünk, hogy Kodály hosszú évek óta először

³⁸ I. m. 454.

³⁹ I. m. 455.

⁴⁰ I. h.

vehetett rész egy nemzetközi kortárs zenei fesztiválon – a harmincas évek óta teljes mértékig el volt szakítva az új zenei szintértől.⁴¹ A dokumentumok arra utalnak, velencei utazását nagy sikerként élte meg.

Az interjúban természetesen nem állta meg, hogy Stravinsky Szimfóniájáról ne nyilatkozzon negatívan.⁴² Habár Stravinsky zeneszerzői tevékenységét már korábban is élesen bírálta,⁴³ e nyilatkozatból inkább a versenyzés szándékát lehet kiolvasni. Újszülött gyermeke, a C-dúr szimfónia Kodály számára – mint látni fogjuk nagyon is személyes okokból – rendkívüli fontosságra tett szert, gyakorlatilag az egyetlen olyan műve volt, amelyről tudhatjuk: szívéhez szokatlanul közel állt.⁴⁴ Egyes dokumentumok még arról a frusztrációról is tanúskodnak, amelyet a mű negatív fogadtatása kiváltott belőle. 1964. március 11-én a Bajor Rádió új zenei koncertjeinek adásáról így írt Percy Youngnak:

Now, that Kubelik became chief conductor it is going a little more reasonable. But very amusing the self-explicative essays of the authors. If they use some traditional expression, they hurry to excuse, and say, it is not in the old meaning. Christóbal Halffter: „Das Wort Sinfonia soll keinerlei Erinnerung an klassische Formen wachrufen“ and so on.⁴⁵

⁴¹ 1929. november 17-én vett részt utoljára új zene fesztiválon. Eöszé László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.), 128.

⁴² Kodály, Velence után, i. m., 454.

⁴³ Kodály azért kritizálta Stravinskyt, mert orosz korszakának véget vetett. Kodály Zoltán: „A népdal szerepe az orosz és magyar zeneművészetben. Előadása (1946).” In: Uő.: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. I.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.), 187.

⁴⁴ Kodály sosem beszélt műveihez való viszonyáról. A Nyári este 1930-as Universal Edition kiadású átdolgozásához írt előszava szokatlanul érzelmes hangvételű, a későbbi, Boosey & Hawkes (Copyright 1939) kiadásból azonban kihagyta. Az érzelmesség nyilvánvalóan a középkorú zeneszerző ifjúkori alkotásának szól. Ám a bevezető végén idézett Dante-idézet a *La vita nuova*-ból („Questo Sonetto non divido, perocché assai lo manifesta la sua ragione”) egyértelművé teszi Kodály álláspontját: a zenéről nem kell beszélni, beszél az magáért. Kodály Zoltán: „Nyári este. Előszó a partitúrához (1930).” In: Uő.: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.), 486.

⁴⁵ Dezső Legáný-Dénes Legáný (közr.): *Zoltán Kodály Letters in English, French, German, Italian, Latin*. (Budapest: Argumentum–Kodály Archivum, 2002.), 434. Magyar fordításban: „Most, hogy Kubelik lett a vezető karmester, józanabból zajlanak a dolgok. Nagyon szórakoztatóak a szerzők önmagyarázó dolgozatai. Ha egy hagyományos kifejezéssel élnek, azonnal sietnek, hogy elnézést kérjenek miatta, mondván: nem a régi értelemben használják. Christóbal Halffter: »a Sinfonia szó nem a klasszikus formák emlékét idézi«, stb.” Kodály Cristóbal Halffter Szimfóniájára hivatkozik (1963).

Ez az idézet nemcsak azt bizonyítja, hogy a tradicionális zeneszerzés háttérbe szorulása aggasztotta Kodályt, de azt is, hogy úgy érezte: azon döntését, miszerint egy régimódi szimfóniát ír, igazolnia kell. Életkörülményei pszichológiai szempontból magyarázattal szolgálnak sérülékenységre. 1958. november 22-én hunyt el első felesége, Emma, ami a 76 éves zeneszerzőt mélységes csapásként érte.⁴⁶ Egy év múlva, mindenki számára váratlanul, úgy döntött, feleségül veszi a nála közel hatvan évvel fiatalabb Péczely Saroltát, aki utolsó éveinek társa lett. A fiatalasszony részt vett a Szimfónia luzerni ősbemutatóján, a velencei biennálén és a budapesti bemutatón is.⁴⁷ Kodály minden bizonnyal imponálni kívánt fiatal feleségének, sikeres emberként akart mutatkozni előtte.⁴⁸ Ugyanakkor a művével kapcsolatos frusztrációk és csalódások háttérben művészi okok is rejtőzhetnek.

A két szélső tétel rokon vonásokat mutat. A szonátaforma váza mindkét tételben jól felismerhető. Az 1. tétel felépítése igen arányos (az expozíció 191, a kidolgozás 89, a visszatérés 179 ütem). A főtéma pentaton fordulatokból áll, s e fordulatok magyar népdalok formuláira hivatkoznak. Ám ez az idealizált, nem létező népdal csak töredékesen mutatkozik meg, mintha épp a szemünk előtt keletkezne. A teljességhez legközelebb álló alakja is csak a visszatérésben (283. ütem) jelenik meg, ahol a magyar nemzeti romantika, a verbunkos stílus elemei társulnak hozzá. A melléktéma ugyanakkor – mint láthattuk – Brahms-émlékeket ébreszt. A tétel egyetlen olyan jellegzetessége, amely a formatan tankönyvi szabályaitól eltér, az a hangsúlyos modulációs szakasz, amely nemcsak a kidolgozásban, hanem a visszatérésben is dominál, és amely az expozíció határozott, bár néha d-dórral színezett C-dúr hangnemét ellensúlyozza.

⁴⁶ Lásd ehhez Kate és Ernst Rothhoz 1959. január 8-án írott levelét: Zoltán Kodály Letters, i. m., 355–356.

⁴⁷ Eöszé, Kodály életének krónikája, i. m., 266., 268., 269.

⁴⁸ A házasság, illetve Kodály „kérkedő” viselkedése – a zeneszerző és felesége 1960-as angliai utazásának iratanyagában található dokumentumok szerint – a kulturális politika irányítóinak is szemet szúrt. Lásd ehhez: Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967). Kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* (Budapest: Rózsavölgyi, 2007.), 97–174. 119.

Habár a 3. tétel formarészei hasonlóképpen jól elkülöníthetők, feltűnő, hogy a visszatérés – már ami a kromatikát és a modulációkat illeti – a kidolgozás jegyeit viseli magán. Népdaltematika uralja ezt a tételt is, de a témák, a tánckarakter következtében, lényegesen rövidebbek. Percy Young a verbunkos gyors szakaszaival hozza kapcsolatba e hangvételt.⁴⁹ Bizonyos szakaszok Csajkovszkij hangütéseit idézik fel, különösképpen a 4. szimfónia orosz népdalra épülő zárótételének hangját.⁵⁰ Ebben a tételben Kodály még egy jellegzetes zárlati formulát is alkalmaz, amely az orosz népdalok mixolíd zárlatára hajaz (23–24. ütem). Feltűnő továbbá a visszatérés akaratlagos banalitása, elsősorban az a csúfondáros kétnegyedes effektus, amely Kodály korábbi műveinek – *Marosszéki táncok*, *Galántai táncok*, *Páva variációk*, *Concerto* – is jellemző eleme volt.

A C-dúr hangnem és a modulációk formájában megjelenő kromatika kettőssége mindkét tétel vezérmotívuma. A kettő szembeállítás elsősorban a tételek zárókadenciájában mutatkozik meg. Az 1. tétel utolsó C-dúr akkordja egy glissando-effektus után jelenik meg, amelyben a Desz, Esz–Disz, Fesz–Gesz, Asz–Gisz, H, C és D hangok szólalnak meg. A C-dúr oldást a Desz és a H hang feszültsége készíti elő. Ez az akkordkapcsolat Kodály záratainak egyik legjellegzetesebb formája.⁵¹ Ugyanebből a feszültségből (Desz–H) építkezik a 3. tétel zárókadenciája is, ahol a Desz, H, Disz, F, G, Asz hangok jelennek meg. Disszonancia és konszonancia párban áll a záratokban.

Ez a párosítás a nagyobb felületekre is jellemző. Az 1. tétel reprízének végén (2. kottapélda) két kromatikus, egymással szembeállított kromatikus menetet hallunk (Gesz, G, Asz, A, B, H, és vele szemben: Esz, D, Desz, Cesz, B, A – a C mindkettőből hiányzik), amely tonális bizonytalanságot vált ki. A folyamat végén Kodály nem oldja fel a disszonanciát.

⁴⁹ Young, Zoltán Kodály, i. m., 161–162.

⁵⁰ Kodály maga is hivatkozik a Csajkovszkij-tételre és a népdalepizódra a Lutz Beschsel folytatott beszélgetésben. Kodály, „Utam a zenéhez”, i. m., 552.

⁵¹ A Lendvai Ernő által Kodály-dominánsnak nevezett alakzat értelmezéséről lásd Kodály-könyvem vonatkozó fejezetét: Dalos, Forma, harmónia, ellenpont, i. m., 170–188. Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 19–21.

div.

f

VI. non div.

I.

II.

Vle.

Vc.

Cb.

2. kottapélda, Kodály: Szimfónia, 1. tétel, kromatikus menet (250–258. ütem)

A 3. tétel repriméje pedig e disszonancia ellenpólusát adja: egy kromatikus basszusmenet után, amely egyébként az expozíciónak és a kidolgozásnak is kulcsfontosságú tematikai eleme, a 426. ütemben a basszus eléri a G hangot, amelyre egy orgonapont épül. A 429. ütemtől kezdődően a trombita egy C-dúr skálát szólaltat meg (3. kottapélda).

senza sord.

I. II.

Tr. in Do

Timp.

cresc.

ff

I.

VI.

II.

Vle.

Vc.

Cb.

3. kottapélda, Kodály: Szimfónia, 3. tétel, C-dúr skála a trombitán (429–436. ütem)

Ez a momentum, amelyben a tonalitás fons et origója, a C-dúr szólal meg, különleges jelentéssel bír, és a mű rejtett üzenetének kulcsát is hordozza.

A C-dúr ugyanis úgy jelenik meg ebben a pillanatban, mint az egyetlen biztos pont egy kromatikus kor kromatikus világában. A C-dúr effajta

értelmezését alátámasztja Kodály egyidős vegyeskarának, a Seiber Mátyás emlékére írt *Media vita in morte sumus* (1960) kórusnak egy hangfestő mozzanata is: a kromatikus basszusskálát, diszsonáns akkordokat felhasználó kompozícióban az 57–58. ütemben a szopránban felhangzó „Salvator”, azaz megmentő szavakhoz a C-dúr I. fokú hármashangzatának hangjait (g-e-c) társítja Kodály. Ám a Szimfónia 3. tételében a C-dúr skála elhangzása mégsem vált ki apoteózist, Kodály tudatosan kerüli az áttételek nélküli heroikus hangütést. A C-dúr skálához itt sokkal inkább trivialitás, és ennek révén: önirónia, humor és rezignáció kapcsolódik. Mintha a szimfónia főhőse, Kodály művészi projekciója⁵² tisztában lenne azzal, hogy a kortárs világ – mint a *Media vitában* megfestett szörnyűséges élet – kromatikából épül fel, de ennek ellenére meggyőződéssel kívánná képviselni a C-dúr alakjában megjelenő, avított tonalitást. Még akkor is, ha ez valamiképpen régmódinak vagy nevetségesnek tűnik is.

Breuer János a két szélső tételben felismerni vélte inspirációhiányt – mint láthattuk – Kodály magas életkorával magyarázta, és automatizmusokról beszélt, amelyek a kompozíciós munkát meghatározták. A 2. tételt ugyanakkor kiemelte az egész szimfónia kontextusából, mondván, a tétel „Kodály legszebb, legszemélyesebb lassú zenéi közé” tartozik,⁵³ és mint ilyen, Emma „megrendítő búcsúztató éneke”-ként értelmezhető.⁵⁴ Breuer felsorolta a felismerhető önidézeteket is, és ezek alapján megkísérelte a tétel programját is feltárni.⁵⁵ Értékelése mindazonáltal ellentmondásoktól terhes. Ugyanis a lassú tétel készült el legutoljára, tehát épp ez kellene hogy a „test fáradásának” jegyeit a leginkább magán viselje. Ráadásul a tétel jellegzetes kodályi hangütésekre épül, olyan megoldásokra, amelyek számos korábbi Kodály-mű sajátjai.

A tétel variációs szerkezetet követ. Témája egy olyan dallam, amelynek szerkezete egy négysoros, ereszkedő magyar népdalra emlékeztet. A dallam

⁵² Edward T. Cone: *The Composer's Voice*. (Berkeley: University of California Press, 1974.), 57.

⁵³ Breuer, Kodály-kalauz, i. m., 283.

⁵⁴ I. m., 280. Meglepő, Kodály milyen tárgyyszerűen írt Ernst Rothnak egy 1961. május 31. datálású levélben erről a tételről: „Ich schrieb [an Guignard], dass die Symphonie 2/3 fix u. fertig, und der Rest, der kürzeste Mittelsatz rechtzeitig fertig wird.” Legány-Legány, Kodály Letters, i. m., 380.

⁵⁵ I. h.

három variációban jelenik meg cantus firmusként, e három változat azonban három különböző karaktert követ. Az első (39–64. ütem) Kodály jellegzetes magyar hangjához kapcsolódik. A hangütés fő jellegzetessége a hangszeres népzenei improvizációra történő utalás, amelyet itt a fuvola és egy hegedű szólaltat meg. A témát ez az improvizációs formula öleli körül. Ugyanez a magyar hang jelenik meg az *Adagióban*, a *Háry Jánosban* („Tiszán innen, Dunán túl”), a *Páva-variációk*-ban és a *Concertóban*. Barokk stílusjegyekkel játszik a 2. változat (64–80. ütem), ahol az augmentált cantus firmushoz kontrapunktikus szöveg társul. A kontrapunkt mindig mint a tudás, a tanultság jelképe jelenik meg Kodály művészetében. Hasonló kontrapunktikus megoldások jelennek meg – nagyon is hasonló konnotációval – például a *Concerto lassú* tételeiben.⁵⁶ A 3. variáció (87–98. ütem) egy harmadik kodályi toposszal dolgozik, mégpedig azzal a jellegzetes Isten-hanggal, amelynek paradigmikus alakja a *Psalmus Hungaricus* középrészében jelenik meg. A hárfaarpeggiók itt fuvolán szólalnak meg, miközben a téma új formát ölt.

A népdaltéma variációkban megjelenő három alakja arra utal, hogy e tételben többről van szó, mint Emma „megrendítő búcsúztató éneké”-ről. A 2. tétel minden bizonnyal nem Emma asszonyi arcképét festi meg, hanem mindazt, ami a zeneszerző gondolkodásában felesége alakjához kapcsolódik. Mintha a mindig változó népdaltéma életének állandóságát (Emmát) reprezentálná,⁵⁷ ami olyan több évtizedes kodályi életelvek öveznek, mint a hazaszeretet, a tudás és az istenhit. A két évtizeddel korábban befejezett *Concerto lassú* tételei ugyanezeket az életelveket társítják a kompozícióba ékelt két lassú tételhez is,⁵⁸ mint ahogy ezeket az életelveket vizsgálja felül a *Páva-variációk* sorozata is.⁵⁹ Ebből arra következtethetünk, hogy a Szimfónia – kései befejezése ellenére – tartalmilag és poétikailag egygyökerű a harmincas évek két nagy szimfonikus Kodály-kompozíciójával, akár a harmincas évekbeli kodályi önértelmezés triptichonja harmadik darabjaként is

⁵⁶ Dalos, Forma, harmónia, ellenpont, i. m., 302–306.

⁵⁷ A magyar népdal Kodály gondolkodásában minden bizonnyal „a nő”, azaz Emma alakjával kapcsolódott össze. Ezt támasztja alá Örzse és a Háziasszony szerepének Emmával való azonosítása. Erről részletesen lásd tanulmányomat: „Nausikaa, Sappho és más szerelmes nők: Kodály Zoltán és az antikvitás.” In: Dalos Anna: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2015.), 33–44.

⁵⁸ Dalos, Forma, harmónia, ellenpont, i. m., 302–306.

⁵⁹ I. m., 116–117.

felfoghatjuk. Ezzel magyarázható a három mű technikai eszköztárának azonossága. Ez a megközelítés azonban joggal veti fel a kérdést: értelmezhető-e ezek után egyáltalán a Szimfónia a hatvanas évek magyar zeneszerzésének kontextusában?

A lassú tétel effajta poétikai-tartalmi értelmezése következményekkel bír a teljes mű interpretációja szempontjából is, különösképpen akkor, ha komolyan vesszük Breuer János feltételezését, miszerint a mű egy fiktív önéletrajz. Kodály kompozícióiban az I. vonósnégyes (1909) óta felismerhető egy jellegzetes narratív folyamat, amely egy hős életének egyes eseményeit – amelyek azonban nem konkrét történetek – mutatja be.⁶⁰ A Szimfónia ráadásul úgy épül fel, mint egy fejlődésregény: a pályakezdéstől a magyar zene felfedezésén és az Emma iránt érzett szerelmen, valamint a tudás megszerzésén és Isten újrafelfedezésén keresztül egészen a jelenkorig ível. A legkülönösebb az, hogy ez a jelen – ellentétben a múlttal – sohasem idealizált, és még csak nem is heroizált, hanem öniróniával fűszerezve a jelen konfliktusait mutatja be.

Mindebből az következik, hogy az 1. tétel – a szemünk előtt keletkező népdaltémával az expozícióban, illetve a téma romantikus, vagyis népzenei értelemben nem hiteles megjelenésével a reprízben, éppúgy, mint a Brahmsra utaló melléktéma – a pályakezdés szakaszát jeleníti meg, miközben a 3. tétel az idős alkotó éveit reprezentálja. A C-dúr skála a meg-, vagy éppen elöregedett főhőst jelképezi, egy olyan zeneszerzőt tehát, aki egy kaotikus, azaz kromatikus világban is makacsul ragaszkodik a tonalitás alakjában megmutatkozó rendhez. Mégis, Kodály képes arra, hogy öniróniával közelítsen e makacs ragaszkodáshoz, mintha tisztában lenne elvei régimódiságával. Vagyis a felhasznált, jól ismert kodályi hangütések nem az idős mester inspirációhiányát, hanem alkotói önértelmezését dokumentálják.

Percy Young hangsúlyozta, hogy szimfóniájában Kodály nem Beethoven útját járta, mivel műve semmit sem mond a sorsról, a heroizmusról, a szellemről vagy éppen Istenről. E szerint a Szimfónia alapvetően optimista alkotás, amelyből hiányzik minden, ami tragikus: sokkal inkább egy

⁶⁰ I. m., 81–100.

shakespeare-i komédiát idéz fel.⁶¹ Young értelmezése valójában Kodály magyarázatát visszhangozza, amely a velencei biennálé programfüzete számára íródott 1962-ben: „A mű optimizmust kíván kifejezni: egy boldogabb jövő reményét. »Clarior est solito post maxima nubila Phoebus.«”⁶² A kodályi jelentésmeghatározás ellenére is úgy vélem, a Szimfónia több, mint egy optimista credo. Sokkal inkább Kodály életművének egy semmivel sem összehasonlítható dokumentuma. A zeneszerző azon vágyát fejezi ki, hogy az új zene ege alatt újra megtalálja saját helyét, és nyolcvanévesen is hozzáadhassa sajátos hangját a nagy zenei univerzumhoz.

⁶¹ Young, Zoltán Kodály, i. m., 164.

⁶² Kodály Zoltán: „Szimfónia (1962).” Visszatekintés III., i. m., 521.

Szervánszky művészete – hasonlóan nemzedéke más tagjaihoz – bartóki és kodályi ideálokban gyökerezett. 1952–1953-ban keletkezett Fuvolaversenye Bartók melodikáját idéző dallamokra épül, amelyekben dominál a kvart hangköz. A zeneszerző előszeretettel alkalmaz – Lendvai Ernő terminusát használva – modellskálákat, amelyek megint csak Bartók dallamaira emlékeztetnek. Szervánszky az ötvenes évek tipikus hangvételeit is használja, például a Bartók Hegedűversenyének kezdetét idéző, líraian idillikus nyitótételben, vagy a katonás hangszerelésben, amelyben a piccolo és a rézfúvósok játszanak meghatározó szerepet. Kínaiás pentaton hangfelületeket hoz létre, illetve egy jellegzetes, népi hangszeres improvizációt idéző magyar hangvételt is. Ez utóbbi hangvételek Kodály Zoltán életművének jellegzetes elemei, ezekre épül például az 1939-es *Páva-variációk* sorozata.

Jelentős tehát a különbség Szervánszky 1953-ban és 1959-ben komponált művei között. A Hat zenekari darabbal, mint Kroó György fogalmazott, „Szervánszky határozottan belép az avantgarde effektus- és színbirodalmának kapuján”.² Kroó hivatkozása az avantgárdra csak az 1960. január 14-ei bemutató kontextusában érthető meg, amely mind a kortárs zenekritika, mind az utókor történeti elbeszéléseiben forradalmi fordulópontként jelenik meg a magyar zenetörténetben.³ Kovács János a Muzsikának írott kritikájában hangsúlyozta, hogy Szervánszky műve semmihez sem hasonlítható, amit addig Magyarországon írtak.⁴ Ráadásul – mint Kovács fogalmazott – ez a kísérleti kompozíció Szervánszky útkeresését dokumentálja, ám mégsem tekinthető „szenzációra leső bűvészmutatvány”-nak, mivel sokkal inkább egy „halálosan őszinte próbálkozás [...], hogy [Szervánszky] kikiáltta rettegésének és belső pesszimizmusának élményét, amelyről úgy érzi, hogy a szavak és a tiszta fogalmak nem adhatnak képet”.⁵ A zeneszerző és zenekritikus Jemnitz Sándor, aki a húszas–harmincas években Schoenberg köréhez tartozott,⁶ kiemelte, mennyire becsületre méltó az az „engedménytelen elszántság, amellyel [Szervánszky] vállalta az eddigi

² Kroó, i. m., 103.

³ Erre utal Bónis Ferenc 2011-es megemlékező tanulmánya: „Emlékező sorok Szervánszky Endréről.” *Hítel* 24/12 (2011. december): 55–58. 57–58.

⁴ Kovács János: „Szervánszky Hat zenekari darabjáról.” *Muzsika* 3/3 (1960. március): 40–42. 40.

⁵ I. m., 41.

⁶ Lásd Lampert Vera Előszavát az általa szerkesztett Jemnitz-kötetben: *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973.), 5–19. 12–13.

irányával homlokegyenest ellenkező lépést, s azzal együtt a köznapi közvetlenség látszatát, mert művészi szükségérzete a magasabbrendű következetesség felé vezette őt”.⁷

Az olyan kifejezések használata, mint „kísérleti”, „forradalmi”, „új utak keresése”, „őszinte próbálkozás”, „engedménytelen elszántság” vagy „következetesség”, olyan toposzokkal operálnak, amelyek hagyományosan a 20. századi avantgárdal állnak kapcsolatban. Ugyanakkor mégiscsak tagadhatatlan, hogy a magyar kritikusok szóhasználata 19. századi ideálokra támaszkodik, amikor Szervánszky stílári fordulatát a zeneszerző személyiségével, vagy éppen az életre épülő művészet koncepciójával kapcsolják össze, illetve amikor arra kívánnak rávilágítani, mit is szándékozott a komponista kifejezni e stílári váltással.

E fejezetben elsősorban Szervánszky forradalmi lépésének kontextusára kívánok rákérdezni, és magyarázatot keresek arra, hogy pár kompozíció és egy hosszabb terméketlen periódus után végül is miért tért le a zeneszerző erről az útról. Kérdéseim a következők:

- 1) Szervánszky stílári fordulata valóban avantgárd fordulópontként értelmezhető?
- 2) A kortárs befogadók értették-e egyáltalán Szervánszky új művészetét? Egyáltalán: mit tudtak a nyugati új zenéről 1959-ben?
- 3) Milyen ideológiai-politikai fogadtatásban részesült a Hat zenekari darab?
- 4) Mennyiben befolyásolta műveinek befogadását maga Szervánszky, milyen mértékig látta és láttatta magát olyan forradalmárnak, aki egy ügy érdekében feláldozta korábbi művészi imázsát?
- 5) Milyen alkotói fázisok előzték meg és követték a Hat zenekari darab komponálását Szervánszky életművében?

Előre kívánom bocsátani, hogy Szervánszky Hat zenekari darabja nem avantgárd, és nem is neoavantgárd alkotás. Szervánszky Webern zenéjére reflektál benne, és dodekafon elemeket használ, ami eleve jelzi, hogy közel ötven évvel korábbi zeneszerzés-technikai eszményeket követ. Sem Webern, sem mestere, Schoenberg nem voltak avantgárd zeneszerzők – a 20. századi expresszionista modernitás képviselőiként léptek színre. A nagy összefoglaló

⁷ Jemnitz Sándor: „Modern művek zenekari estje (január 14.)” *Országos Filharmóniai Műsorfüzet* 7. (1960. február 8–14.): 34–35. 35.

zenetörténetkönyvek a korszak zenei avantgárdját az olasz futuristák mozgalmával kapcsolják össze, valamint az ifjú Szovjetunió zeneszerzőinek párhuzamos törekvéseivel.⁸ E mozgalmak zeneszerzői attitűdje nagymértékben experimentális, míg Webern, aki hagyományos zenei eszközökkel dolgozott, mindig a zenetörténeti múltra hivatkozott.⁹ A darmstadti zenei kör ötvenes évekbeli törekvése, hogy kisajátítsák Webernt, és mint szerialista zeneszerzőt mutassák be,¹⁰ szintén nem értelmezhető avantgárd legitimációs igényként. Nemcsak azért, mert az avantgárd mozgalmak tagadják a legitimáció szükségességét,¹¹ hanem azért is, mert a szerializmus és a totális determináció eszméje a 20. századi modernitások sokadik hullámát képviseli, amit végül, az ötvenes években John Cage experimentális – vagyis neoavantgárd – technikái kérdőjeleztek meg.¹²

Habár Szervánszky szinte semmit sem tudott a kortárs szeriális technikáról, és Cage nevét is csak 1959-ben ismerhette meg¹³ – a zeneszerző művei jóval később jutottak el Magyarországra¹⁴ –, zenekari darabjai kétségtelenül mutatnak valamennyi experimentális vonást. A *Hat* zenekari darab valójában hat tanulmány, amelyekben Szervánszky egy új zeneszerzői technikai elsajátítására törekszik. Kárpáti János már 1963-ban, a mű második előadásáról szóló kritikájában jelezte, hogy e kompozíciók a zeneszerzői technika egy olyan didaktikus fázisát reprezentálják, amelyen minden jelentősebb zeneszerző keresztülmegy.¹⁵ Kroó pedig arra utalt, hogy Szervánszky „a provincia művésze, távol a stílus világközpontjától. A *Hat zenekari darab* a magyar zenetörténeti fejlődés számára jelent mérföldkövet.”¹⁶

⁸ Hermann Danuser: „Die avantgardistische Revolte.” In: Uő.: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. (Laaber: Laaber, 1984.), 97–113. Richard Taruskin: „Socialist Realism and the Soviet Avant-Garde.” In: Uő.: *The Oxford History of Western Music. Vol 4. Early Twentieth Century*. (Oxford: Oxford University Press, 2005.), 775–780.

⁹ Danuser, i. m., 143–144. Taruskin, i. m., 675–741.

¹⁰ Lásd a „Wandlungen des Webern-Bildes” című fejezetet a Gianmario Borio–Hermann Danuser szerkesztette kötetben: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966*. 1. Band. (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.), 213–266.

¹¹ Kappanyos András: „Avantgárd és kanonizáció.” BUKSZ 13/1 (2002. tavasz): 48–58. 49.

¹² Borio–Danuser, i. m., 52.

¹³ Cage zenéjéről először Várnai Péter darmstadti beszámolójában esett szó: „Modern muzsika Darmstadtban.” *Muzsika* 2/12 (1959. december): 32–33.

¹⁴ Lásd ehhez Alan Williams tanulmányát: „Bp ♥ NY: The New Music Studio 1971–1980.” *Perspectives of New Music* 43/1 (2005. tél): 212–235. 213., 218.

¹⁵ Kárpáti János: „A Magyar Állami Hangversenyzenekar.” *Muzsika* 6/4 (1963. április): 40–41. 41.

¹⁶ Kroó, i. m., 104.

Vagyis: Szervánszky ciklusa nem esztétikai értelemben fajsúlyos műalkotás, hanem inkább jelentős történeti dokumentum.¹⁷

A korabeli terminológiai zűrzavarral magyarázható, hogy a kortársak avantgárd fordulatként kísérelték meg leírni Szervánszky művészetének stílári változását. A zeneszerzők és zenetudósok nem ismerték pontosan az utolsó évtized olyan divatos szakkifejezéseinek jelentését, mint dodekafónia, szerializmus, punktualizmus vagy totális determináció, és a darmstadti kör egyes terminusait – posztszerializmus, indetermináció, experimentális zene – nem is használták. Kókai Rezső próbált elsőként rendet teremteni a terminológiai káoszban, aki 1958–1959-ben rádió-előadásokat tartott az új zenéről, majd ezeket az előadásokat először a Muzsika hasábjain, végül pedig könyv formában a nyilvánosság elé tárta.¹⁸ Ezek a tanulmányok hosszú ideig az egyetlen információforrást jelentették Magyarországon a kortárs zenei technikákról.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy gyakran Kókai is bizonytalan volt a szeriális technika egy-egy fogalmának tényleges jelentésével kapcsolatban. A punktualizmus kifejezést például – amelyet később Szervánszky művészetének magyarázatára is használtak – az elektronikus zenéről szóló fejezetbe illesztette. Kókai értelmezésében a punktualizmus, ami „igazán a szeriális zene”,¹⁹ az a mód, ahogyan a totális determináció – vagyis a zenei paraméterek preformált meghatározása – megvalósul egy kompozícióban: „A leírt módon szerkesztett műben az egyes hangok (hangjegyek) már csak mint bizonyos »pontok« nyernek alkalmazást, melyeknek elhelyezkedéséről az előre megszerkesztett »sorok« gondoskodnak.”²⁰ A Kókai-féle meghatározás homályossága is sejteni engedi, hogy a punktualizmus kifejezés ebben az időszakban meglehetősen újnak mondható. Először 1951-ben használta Herbert Eimert, a darmstadti kör vezető teoretikusa, aki Karlheinz Stockhausen és Pierre Boulez zenéjét akarta segítségével meghatározni. Hans Heinrich Eggebrecht két rétegét különíti el a kifejezésnek: 1) a kifejezés

¹⁷ Esztétikai minőség és történeti jelentőség különbségéhez lásd: Carl Dahlhaus: „Das Werturteil als Gegenstand und als Prämisse.” In: Uő.: *Grundlagen der Musikgeschichte*. (Köln: Hans Gerig, 1977.), 139–171. Különösen: 150–152.

¹⁸ A könyvet tanítványával, Fábán Imrével közösen adta ki: Kókai Rezső–Fábán Imre: *Századunk zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1961.) A könyv előtörténetéhez lásd Kókai előszavát: 5–6.

¹⁹ I. m., 80.

²⁰ I. m., 79.

segédeszközként működött a szerializmus első fázisában, mivel lehetővé tette, hogy a zeneszerzők hidat építsenek saját, elektronikus kompozícióik és Webern zenéje között, mégpedig oly módon, hogy a *Reihe* hangjait a teljes szeriális struktúra kiindulópontjaiként fogták fel; 2) a punktualizmus egy hallási tapasztalatot határoz meg; a zeneszerző célja, hogy a hangokat izolálja egymástól, s ezáltal olyan formát hozzon létre, amelyben az egyirányú zenei folyamatok helyét a különböző eseményekből létrejövő forma veszi át.²¹ Ez utóbbi értelemben tekinthető Szervánszky zenéje punktuálisnak.

A Kókai-féle homályos megfogalmazás mellett a Hat zenekari darabról szóló kritikák is egyértelművé teszik, milyen kevésbé értékelték a kortárs szakemberek, mi is történik Szervánszky műhelyében. Jemnitz Sándor például – aki pedig II. világháború előtti személyes kapcsolatai révén a legtöbbet tudhatta a második bécsi iskola művészetéről – kísérletet sem tett arra, hogy leírja Szervánszky zeneszerzői technikáját. Egyedül Kovács János említett pár zenei jellegzetességet – például a dallamok hiányát, a tételek rövidségét, az ütőhangszerek dominanciáját –, de ő sem kérdezett rá az alkalmazásuk hátterében rejlő okokra.²²

Szervánszky sokkal tájékozottabb volt kritikusainál, és hosszan készült zenei forradalmára. Hagyatékában több olyan, feltehetően az ötvenes évek második feléből származó jegyzetfüzet található, amely Webern és Schoenberg műveinek Reihéit sorolja fel.²³ E füzetek és a beléjük illesztett géppapírok egy része szöveges elemzéseket is tartalmaz, ezek azonban nem Szervánszky elemzései, hanem általa készített nyersfordítások. Három különböző dokumentum – két kézírásos füzet és egy gépirat – René Leibowitz Schoenberg op. 31-es zenekari variációiról szóló, 1949-ben publikált könyve egy részének fordítását tartalmazza,²⁴ egy különálló gépirat pedig két elemzést őrzött meg Webernről, az egyiket Henri Pousseur, a másikat Christian Wolff tollából.

²¹ Hans Heinrich Eggebrecht: „Punktueller Musik.” (1972). In: Albrecht Riethmüller (szerk.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. V. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1972.), 1–3. 1.

²² Kovács, i. m., 40.

²³ Szervánszky-hagyaték, Budapest Music Center, Vázlatok, töredékek, KT 077791.

²⁴ René Leibowitz: *Introduction à la musique de douze sons: Les variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg*. (Párizs: L'Arche, 1949.) Szervánszky feljegyezte azt is, hogy a fordítás egyes szakaszaival mely hónap mely napján végzett. Az év dátuma azonban sehol sem szerepel.

Mindkét analízis 1955-ben, a *die Reihe* ünnepi Webern-számában jelent meg.²⁵ Mindazonáltal feltételezhető, hogy Szervánszky Webern iránti érdeklődése szorosan összefüggött azzal is, hogy az ötvenes években egyaránt csalódott a korszak zenei ideáljaiban és politikájában.

Szervánszky már 1954-ben hátat fordított a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus diatonikus-tonális világának, illetve az azt követő neoromantikus stílusirányzatnak. A *József Attila Concertó*val egyidős *Három Petőfi-kórus* (1954) hangzása feltűnően sötét és disszonáns. A közvetlenül az 1956-os forradalom előtt és után komponált Három dal szövegválasztása jelzi a zeneszerző életében bekövetkezett depressziót.²⁶ A Három dal a *Petőfi-kórusok*hoz képest is rendkívül disszonáns, nem ismeri a diatóniát, ugyanakkor Szervánszky még hivatkozik a műfaj hagyományaira: mindegyik dalban megjelenik a szófestés technikája, s a második dal egyértelműen egy 19. századi gondoladal hangulatát és ritmikáját idézi fel (Tóth Árpád: *Esti kertben*).

A Három dal – mint oly sok más Szervánszky-kompozíció – modellskálákra épül. A modellskálák feltűnően gyakori használata jelzi, hogy Szervánszky zeneszerzői gondolkodására nagy hatást gyakoroltak Lendvai Ernő Bartók-elemzései, nemcsak elemző módszere, hanem a bartóki zenei jelentés értelmezése. Lendvai két zenei szférát határolt el Bartók műveiben, egy démonikus-irreális világot, amelyet „infernó”-ként határozott meg, s amely a kromatika, a modellskálák és az arany metszés alkalmazására épült, és egy optimista-ideális szférát, a bartóki „Paradisó”-t, amelyben az egész hangú és az akusztikus skála, valamint a periodicitás dominál.²⁷ Szervánszkyt magával ragadta Bartók démoni hangvétele, mint azt az 1957-ben komponált II. vonósnégyes egyértelműen bizonyítja: a kompozícióban az 1:2-es modellskálával, a Fibonacci-sorral és az arany metszés szabályaival dolgozott.²⁸

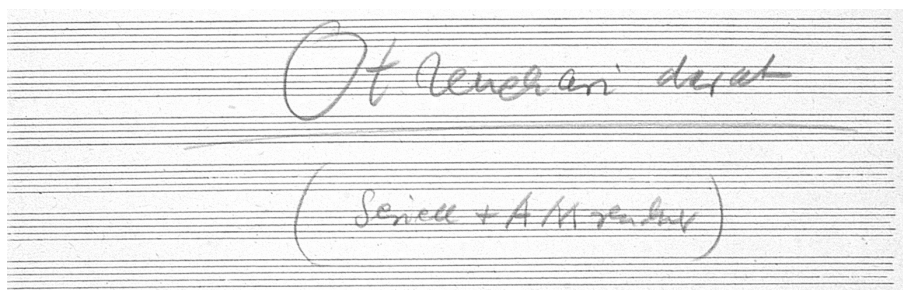
²⁵ Henri Pousseur: „Anton Weberns organische Musik.” és Christian Wolff: „Kontrollierte Bewegung.” In: Herbert Eimert (szerk.): *Anton Webern. Die Reihe* 2. (Wien: Universal Edition, 1955.), 56–65. és 66–68.

²⁶ Szervánszky Járdányi Pállal együtt a Magyar Zeneművészek Szövetsége nevében aláírta a Magyar Értelmiség Forradalmi Bizottságának 1956. október 28-ai felhívását. A forradalom bukását – Járdányihoz hasonlóan – meghasonlással fogadta.

²⁷ Lendvai Ernő: *Bartók stílusa a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre és a Zene húros, ütőhangszerekre és celestára tükrében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955.), 34.

²⁸ Lásd ehhez tanulmányomat: „Bartók, Lendvai, und die Lage der ungarischen Komposition um 1955.” *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006. szeptember): 427–439.

Az 1:2-es modell alkalmazása mindazonáltal problémákat vont maga után Szervánszky zeneszerzői műhelyében. A II. vonósnégyes témái – és igaz ez sok későbbi Szervánszky-műre is²⁹ – mind a modellskálákra épülnek, s ezáltal megkötik a zeneszerző kezét. Szervánszky csak skálatémákkal dolgozhatott. Ennek ellenére úgy döntött, hogy a schoenbergi–weberti dodekafóniát Lendvai Ernő elméletével fogja kombinálni, mint arra a Hat zenekari darab kéziratanyagának egyik vázlata is utal: ezen a vázlatlapon az akkor még Öt zenekari darabként elképzelt ciklus címe alá írja fel: „Seriell + AM rendszer” (1. fakszimile).³⁰ Másként fogalmazva Szervánszky 1959-ben, a stiláris fordulat részeként nem kívánt szakítani a magyar hagyománnyal. A hagyományhoz való ragaszkodás azonban – mint látni fogjuk – a tényleges stiláris váltás gátjának bizonyult.



1. fakszimile, Szervánszky, Öt (később Hat) zenekari darab, Budapest Music Center, KT 077752

A tényleges stiláris váltás másik akadály a zeneszerző személyisége lehetett. A Hat zenekari darab 1963-as, második előadásáról szóló kritikáikban Kárpáti János és Breuer János egyaránt utaltak arra, hogy a három évvel korábbi ősbemutató felért egy botránnyal.³¹ Asztalos Sándor adott hangot a mű hivatalos bírálatának a rádióban,³² és az akkor még új zene ellenlábasaként fellépő Pernye András megtámadta Szervánszkyt a Magyar Nemzet hasábjain, mondván: e kompozíció nem mű, inkább „valami fura akusztikus kísérlet”.³³

²⁹ Ezt tanúsítják a Három vallásos ének és az Éj vázlatai Szervánszky hagyatékában. Budapest Music Center KT 077739 és KT 077703.

³⁰ Szervánszky-hagyaték, Budapest Music Center, KT 077752.

³¹ Kárpáti, i. m., 41. Breuer János: „Ferencsik János az Állami Hangversenyzenekar élén.” *Népszabadság* (1963. február 3.): 16.

³² Asztalos Sándor rádiós beszámolója elveszett, de naplójában Fodor András hivatkozik rá: *Ezer este Fülep Lajossal*. 1. kötet. (Budapest: Magvető, 1986.), 704.

³³ Pernye András: „Új magyar mű.” *Magyar Nemzet* 16/13 (1960. január 16.): 4.

Ugyanakkor Fodor András naplói, amelyeket bátran a hatvanas–hetvenes évek magyar művésztelmisségének életformáját rögzítő történeti forrásként értékelhetünk, arról tanúskodnak, hogy a Zeneakadémia kakasülőjét megtöltő fiatalok demonstrációt szerveztek a mű mellett, s így fejezték ki tetszésüket.³⁴ A hivatásos kritikusok többsége is Szervánszky és kompozíciója mellett foglalt állást.

Ennek ellenére Szervánszky komoly lelki válságon ment keresztül a bemutató után. Attól félt – mint arról Fodor András naplói tanúskodnak –, hogy „miután nacionalistának nem kiálthatták ki, kozmopolita elhajlónak tekintik majd, a fő veszély megtestesítőjének, akit most büntetni kell”.³⁵ Fodor elbeszélése szerint Szervánszky ahhoz is ragaszkodott, hogy „ő a dodekafóniának csak az eszközeit veszi át, mint Bartókék a Debussy-féle impresszionista hangszíneket, de ritmusban ő igazi giusto magyar hangot használ, és ő nem akar innét elmenni, nem akar felelőtlenül hősködni”.³⁶ Mint Fodor érzékenyen megállapította: Szervánszky „szenvet a prófétaságtól”,³⁷ és kétségbeesésében összeállította azon műveinek jegyzékét, amelyek feketelistára kerültek.³⁸ Mivel úgy érezte, a perifériára sodortatott, kapcsolatba lépett dr. Végh László underground, neoavantgárd körével, és aktívan részt vett magánlakásokon szervezett zenei és művészi szeánszaikon is.³⁹

Ambíciója, hogy egyszerre legyen up-to-date és magyar, illetve a prófétaszerep átélése megbénította Szervánszkyt. 1959-et követően viszonylagosan kevés művet komponált (2. táblázat). 1959 és 1965 között a Hat zenekari darabon kívül három további reprezentatív alkotása keletkezett: *Sötét mennyország* című oratóriuma Pilinszky János verseire, amely a magyar *Egy varsói menekültnek* készült (1963),⁴⁰ zenekarra írott Variációi (1964–1965), illetve Klarinétversenye (1965). Ezekkel egy időben számos alkalmi művet is írt, ezek azonban korábbi stílusát képviselik.

³⁴ Fodor, i. m., 678.

³⁵ Fodor, i. m. 698.

³⁶ Fodor, i. m. 2. kötet, 22.

³⁷ I. h.

³⁸ I. h.

³⁹ Tábor Ádám: „A kezdet: dr. Végh.” *Élet és Irodalom* 48/37 (2004. szeptember 10.): 15.

⁴⁰ Kroó, i. m., 104.

1954	• Három Petőfi-kórus
1955–1956	• Három dal
1956–1957	• II. vonósnégyes
1958	• Akiket a pacsira elkísér (filmzene)
1959	• Hat zenekari darab • Három kínai dal férfikarra
1960	• Karácsonyi dalok vegyeskarra • Csontváry (filmzene) • Légy jó mindhalálig (filmzene)
1961	• Névnep a Cserénynél • Concertino furulyára (átirat) • Megöltek egy leányt (filmzene)
1962	• Az ezernevű lány • Macbeth (rádiójáték-kísérőzene)
1963	• Sötét mennyország
1964–1965	• Variációk zenekarra
1965	• Klarinétverseny
1966	• Szigeti veszedelem (rádiójáték-kísérőzene)
1968	• Kalevala (rádiójáték-kísérőzene)
1972	• Három vallásos ének • Két duó két fuvolára
1974–1975	• 17 etűd fuvolára • Az éj
1975	• Ez a kislány gyöngyöt fűz

2. táblázat, Szervánszky Endre kompozíciói (1954–1975)

1965 és 1972 között mindössze két kísérőzenét komponált a Magyar Rádió számára, majd életművét pár alkalmi, illetve pedagógiai kompozíció mellett két reprezentatívnak szánt alkotással zárta le, a befejezetlenül maradt *Három*

vallásos énekkel (1972),⁴¹ illetve a Petőfi versére komponált *Éj* című kantátával (1974–1975).

E két kompozíció – mint arra a kéziratos vázlatokban újra és újra előbukkanó modellskálatervek is utalnak⁴² – újból tudatosan reflektálnak Lendvai Ernő elméletére, és az 1956–1957 körüli Szervánszky-stílus jegyeit viselik magukon.

Kreativitása és produktivitása elvesztésének okai benne rejlenek a Hat zenekari darabban. Szervánszky tudatosan tartja magát távol a 20. századi magyar zene jellegzetes megoldásaitól. Saját zeneszerzői automatizmusai ellenében kíván komponálni: ezért játszanak a Hat zenekari darabban olyan kulcsfontosságú szerepet az ütőhangszerek. Szervánszky kerüli a dallamos írásmódot, inkább dallamtöredékekkel és -foszlányokkal dolgozik, mint ahogy a hangszeres effektusok és az előzmények nélküli disszonáns akkordok váratlan megjelenésével is számol. Ezek révén sikerül izolálnia – a punktualizmus értelmében – a zenei eseményeket, amelyek vagy szabad, vagy éppen tükörformába illeszkednek.

Mindazonáltal nehéznek bizonyult az automatizmusok ellenében dolgozni, amit leginkább az 5. és 6. tétel igazol. Az 5. tétel folyamán alig történik valami: az időtlenség érzetét csak egy-egy zenei zaj zavarja meg. A zajokat ütőhangszerek, illetve hangszeres effektusok, például glissandók hozzák létre. A mozgás hiánya a hosszan tartott akkordokból ered (5. kottapélda). Az 5. tétellel szemben a 6. gyors és folyamatosan előrehaladó ritmikai formulákra épül. A formulákat többnyire itt is ütőhangszerek szólaltatják meg, míg a fúvósok a mozgás merev hátterének kialakításában játszanak meghatározó szerepet (6. kottapélda). A két tétel nem tagadhatja bartóki eredetét: az 5. az 1926-os Szabadban ciklus *Az éjszaka zenéje* tételére reflektál, míg a 6. *A csodálatos mandarin Hajszájára*.

⁴¹ A műnek két kézirata maradt fenn a Szervánszky-hagyatékban. Az egyik kottásfüzetben őrzi a jelenlegi 1. tétel zenéjét. A másik kézirat legalább négytétélesnek tervezett verziót mutat, amelyben a véglegesnek tűnő tételrend sincs összhangban a háromtétéles verzióval: a ciklus elé Szervánszky tervezett egy első tételt, amely azonban nem készült el. Budapest Music Center KT 077739.

⁴² Az *Éj* vázlataiban felbukkanó modellskálákra épül a teljes kompozíció: T Cisz-E-C-B, D Asz-H-D-F, S Fisz-A-C-Esz. A *Három vallásos ének* három tétele pedig – a vázlatokból kiolvasható módon – a három következő modellskálára épül: T: g-asz-b-h-cisz-d-e-f, D: d-esz-f-fisz-gisz-a-h-c, S: c-cisz-disz-e-fisz-g-a-b. Szervánszky mindkét mű esetében feltünteti a tonikai, a domináns és a szubdomináns tengely hangjait. Budapest Music Center KT 077703.

Fl. I. *p* *pp*

Cl. I. *p* *pp*

Cl. bass. *p* *pp*

Timp. I. *pp*

Tb. picc. *poco ff*

Tb. rull. *pp*

Tam. *p*

Arpa *Sola* *p*

Vi. I. *pppp*

Vi. II. *pppp*

(3) Vle. *pppp*

(3) Vle. *pppp*

(3) Vle. *pppp*

(3) Vle. *pppp*

Ob. *pppp*

5. kottapélda, Szervánszky: Hat zenekari darab, 5. tétel

1. Timp. *f* *Soli*

2. Timp. *p*

Tb. picc. *sub pp*

Ptti (a2) *p*

Gr. C. $\frac{12-2}{8} \frac{2}{2}$ *p*

1. Timp. *f* *Soli*

2. Timp. *f* *pp*

Trg. *p*

Tb. basco *p*

Tb. picc. *p*

Tb. rull. $\frac{2-12}{2} \frac{12}{8}$ *pp*

6. kottapélda, Szervánszky: Hat zenekari darab, 6. tétel

A másik három weberni kompozíció, amely ebben az időszakban Szervánszky műhelyében keletkezett, már más zeneszerzés-technikai problémákkal néz szembe, és kétségtelenül magasabb technikai színvonalat képviselnek, mint a

Hat zenekari darab. A *Sötét mennyország* című oratórium azt a kérdést feszegeti, miként lehet dodekafon-punktuális zenét írni vokális szólamokra. E kérdés annál is égetőbbnek bizonyult, mivel Szervánszky olyan zenei környezetben alkotott, amelynek hagyományosan a középpontjában állt a vokális zene, s amely sajátos – a kodályi, illetve a népzenei hagyományra hivatkozó – prozódiai és melódiai gyakorlattal rendelkezett.⁴³ Oratóriumában Szervánszky kísérletet tett arra, hogy szakítson e praxissal, éppen ezért a kórus számára nem írt dallamokat, hanem elsősorban hang- és akkordisméltlésekre, hosszú tartott akkordokra támaszkodott, illetve kromatikus dallamtöredékeket alkalmazott.

Mégis egyértelmű, hogy ez a lemondás leszűkítette zeneszerzői mozgásterét. A zenekari Variációk éppúgy, mint a Klarinétverseny, bizonyítja, hogy új zenét sokkal természetesebb módon komponált zenekarra, mint kórusra; ezekben a kompozíciókban sokkal magabiztosabbnak mutatkozik technikai értelemben. A Variációk valójában öt zenekari darabot rejt magában, amelyekben Szervánszky elsősorban azzal kísérletezik, miként tud hosszabb dodekafon felületeket – nagyobb terjedelmű tételeket – punktuális módon felépíteni. Mivel Szervánszky tartózkodik a hosszú, eseménytelen szakaszoktól, úgy is mondhatjuk, teleírja a formákat, egyfajta *horror vacui* érzékelhető a tételek struktúrájában.

A Concerto a versenymű klasszikus műfaja felvetette kérdésekre reflektál. Szervánszky érzékelhetően nem törődik a hagyomány elvárásaival, hanem elsősorban az foglalkoztatja, miként lehet modern dallamokat írni egy szólóhangszer számára. Dallamai nagy hangközugrásokra (N7, B4), illetve a kromatikus skála tizenkét hangjára épülnek. Míg a klarinétszólamnak sikerül elkerülni a magyar tradíció hagyományos *pattern*jeinek alkalmazását, a zenekari csak nehezen találja meg szerepét. Mindössze a zajos kísérő feladatát kapja a kompozícióban.

⁴³ 1955-ben heves vita bontakozott ki az Új Zenei Szemlében a magyar zenei prozodiáról Molnár Imre frissen megjelent könyve nyomán, amely jelentős mértékben kijelölte a magyar prozódia törvényeinek értelmezési tartományát. Molnár Imre: *A magyar hanglejtés rendszere – A magyar énekbeszéd recitatívóban és ariozóban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954. A vitában a következő vélemények jelentek meg: Hegedűs Lajos: „Molnár Imre: A magyar hanglejtés rendszere – A magyar énekbeszéd recitatívóban és ariozóban.” *Új Zenei Szemle* VI/1 (1955. január): 25–29. Bárdos Lajos: „Mégegyszer a beszéddallam könyvéről.” *Új Zenei Szemle* VI/2 (1955. február): 17–27. László Zsigmond: „Hanglejtés és énekbeszéd (Szélgjegyzetek dr. Molnár Imre könyvéhez).” *Új Zenei Szemle* VI/3 (1955. március): 20–27.

A Klarinétverseny után Szervánszky hosszú ideig semmit sem komponált. A Variációk és a Klarinétverseny azt a technikai színvonalat képviselik, amelyet Szervánszky el tudott érni. Más szavakkal: a zeneszerző stiláris fordulatainak határait jelölik ki. Szervánszky inspirációvesztése tehát sokkal kevésbé függött össze a Hat zenekari darab negatív fogadtatásával, illetve elképzelt prófétai szerepével, mint inkább egy zeneszerzői problémával. 1965-ben Szervánszky Endre nem volt képes választ adni arra a lényeges kérdésre, miként oldja meg azokat a zeneszerzői problémákat, amelyeket saját kompozíciói felvetnek. A kérdést végül tanítványainak nemzedéke tette újra fel, s ők voltak azok, akik előkészítették a talajt a magyarországi neoavantgárd zene hetvenes évekbeli felvirágzására is.

3. Járdányi, a konzervatív

Csaknem mindegyik [zeneszerző] teleszívta tüdejét a Bartók-zene tiszta, erős levegőjével. Nincs ma számottevő fiatal zeneszerző, akin nyomot ne hagyott volna művészete. Ő és Kodály: a mai magyar zeneszerzés friss, de immár klasszikussá kristályosodott hagyománya. Az természetes, hogy ki-ki a maga módján és a maga mértékével merít a hagyományból. Vannak epigonok is? Bizonyára. De vigyáznunk kell a Bartók-epigonizmus veszedelmének hangoztatásával.

Bartók a zenetörténet legnagyobb, legmerészebb forradalmárai közül való. Újításai oly feltűnőek, jellegzetesek, hogy még a gyakorlatlanabb hallgató is rájuk ismer. S ha egy-egy ilyen sajátos, új bartóki eszköz felbukkan a mai szerzők műveiben, tüstént Bartókra gondol a hallgató. De ez még nem bizonyosan epigonizmus! A bartóki új eszköz mellett, mögött egyéni mondanivaló rejtőzhet.¹

Járdányi Pál idézett szavai – amelyek *Bartók követése* című, 1955-ös írásában olvashatók – a bartóki hagyományt olyan zenei nyelvként határozzák meg, amelyet bárki felhasználhat művészi mondanivalója kifejtéséhez anélkül, hogy ez a felhasználás szükségszerűen maga után vonná az epigonizmus vádját. Az epigonizmus kifejezés háromszori hangsúlyos, ám nyilvánvalóan magyarázkodó említése azonban sejteni engedi, hogy Járdányi a korabeli szakmai közbeszéd egyik állandóan visszatérő, s feltehetően negatív összefüggésben megfogalmazott elemére reflektál, mégpedig egyértelműen védekező alapállásból. A vád, amellyel többek között őt is – a Járdányi-ügy kirobbanása óta ráadásul nyilvánosan² – illették, úgy tűnik, konstans szorongást váltott ki belőle.

Már 1943-as Kodály-írásában is szükségesnek találta, hogy magyarázatot fűzzön a Kodály-tanítványok „elfogultságá”-hoz és „utód” mivoltához,³ s ettől kezdve igen gyakran utalt írásaiban a modellkövetés

¹ Járdányi Pál: „Bartók követése.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, é. n. [2000]), 174–176. 174–175. A továbbiakban: JPÖI.

² Ujfalussy József: „»Járdányi ügy« a Magyar Zeneművészek Szövetségében.” *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 14–18.

³ Járdányi Pál: „Kodály. A tanítvány szemével”, JPÖI, 189–191. 190.

jelenségére.⁴ S ha részben igazat is adhatunk Tallián Tibornak, aki úgy fogalmazott, hogy Járdányi „soha nem félt az epigonizmus vádjától, ellenkezőleg, számára az utószületettség ténye, vagyis hogy Bartók és Kodály kezdeményezését folytathatta, megtiszteltetést jelentett, kiapadhatatlan élményforrást és kötelező feladatot,”⁵ nem szabad megfélemlenünk arról sem, hogy Bartók és Kodály követése mást és mást jelentett a negyvenes, az ötvenes és a hatvanas években, s az utód szerep helyi értéke különösképpen az 1956 utáni új zenei fordulatot követően alapjaiban módosult. A megváltozott kontextus azonban nemcsak Járdányi műveinek fogadtatását befolyásolta,⁶ de őt magát is korábbi ideáljai érvényességének felülvizsgálatára kényszerítette.

Járdányi Pál utolsó alkotói korszaka egybeesik nagyszabású népdalrendszerezési munkálataival. A népdaltípusok meghatározásakor-osztályozásakor a zeneszerző-népzene kutató – esztétikai szempontból – egyértelműen kodályi elveket követett. A *Magyar népdaltípusok Bevezetője* látványosan árulkodik erről: „Általában: a legtipikusabb alak egyben a legszebb is. Tipikus és szép: ritkán kerülnek ellentétbe a népzeneben. A nemzedékről nemzedékre szálló népdalt százezrek, milliók alakítják, csiszolják, tökéletesítik. Többnyire a legszebb változat él legtovább, virágzik legdúsabban.”⁷ A gondolatot, miszerint „a legtipikusabb alak egyben a legszebb is”, Járdányi Kodály népzene tudományi munkásságából és mestere műveiből egyaránt lesűrthette – talán ezzel magyarázható, hogy a *Magyar népdaltípusok*-kötet bemutatott fő típusdallamai többnyire megegyeznek a Kodály feldolgozta változatokkal.⁸ A válogatással Járdányi mindazonáltal

⁴ Kusz Veronika: „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 223–274. 231.

⁵ Tallián Tibor: „Kísérőfüzet.” *Járdányi Pál művei.* (Budapest: Hungaroton, 2000, HCD 32742), 9.

⁶ Tallián Tibor így jellemezte recepciótörténeti oldalról Járdányi helyzetét: „A neovantgárd betörése idején alkotói magatartása konzervatívnak tűnt a muzsikustársadalom hangadó köreiben; az életműve értékelése körüli bizonytalanságra Kecskeméti István 1967-ben megjelent, mélyen rokonszenvező Járdányi-életrajzának bizonyos fokig védekező érveléséből is következtethetünk.” Tallián, i. m., 11. A korszakról szóló összefoglalásában Kroó György épp csak megemlíti Járdányi nevét: Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 111–112.

⁷ Járdányi Pál: *Magyar népdaltípusok I–II* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 7.

⁸ Járdányi a Népzene kutató Csoport típusborítói általában egy teoretikus típusváltozatot, azaz a típus ideális alakját tüntette fel, s végül az ehhez legközelebb álló alakot tette a típus élére. Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin: „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza.” In: Richter Pál–Rudasné Bajcsay Márta (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2003 I.* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2003), 219–328. 223. Járdányi egyébként saját

egyben kanonizációs gesztust is gyakorolt, annál is inkább, mivel a két kötet elsősorban a laikusok számára készült.⁹ A kodályi eszmeiség iránti elkötelezettségét jelzi az is, hogy a két népdaltípuskötet kiadása után, 1965-ben, az úgynevezett „pozsonyi típus-jegyzék”-ben módosított a típusok sorrendjén, s a típusrend élére a Páva-dallamot helyezte.¹⁰ A Páva-dallam – és vele összefüggésben a *Páva-variációk* sorozata – szimbolikus jelentőséggel kellett bírjon Járdányi számára: a magyar népzeneről szóló, nyolc részből álló, 1966-os rádiós sorozatában egy teljes előadást szentelt neki, s a benne megnyilvánuló „sűrített tartalmú dallameszmé”-re hivatkozva a dallamot a magyar népzene jelképeként határozta meg.¹¹

A Páva-dallam azonban nemcsak a kodályi eszméhez és Kodály eszményeihez köthető szimbolikus, de tisztán zenei jelentőséggel is bírt. Járdányi számára a Páva-dallamban paradigmátikus módon megjelenő pentatónia – mint az már az 1951-es I. zenei hét vitáján kiderült – centrális szerepet töltött be az új magyar zene univerzumában: „a pentatónia nem egy hangnem a sok közül, hanem olyan alaphangnem, alapszín, mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is... Súlyosabb, centrálisabb a szerepe a magyar népzeneben.”¹² A pentatónia azonban a hatvanas évek Járdányi-írásainak is visszatérő tárgya, s ekkor is – akárcsak az ötvenes évek elején – a zene a diatóniával és a kromatikával szemben megnyilvánuló harmadik dallamkörét képviseli a zeneszerző gondolkodásában: „Az ötfokúság mint frazeológia, mint zenei gondolkodás átítatja Bartók egész művészetét. Hol nyíltabban, hol rejtettebben, hol tisztábban, hol idegen hangokkal keverten, de minden művében halljuk sajátos képleteit. A pentatónia szavai Bartók

műveiben is alkalmazta „a legtipikusabb alak egyben a legszebb is” kodályi alapelvét, Kusz Veronika hívja fel a figyelmet arra, hogy például az *Utca, utca* című kórus dallamáról a népzene-kutató Járdányi így nyilatkozott: „A szó-végű dalok csoportjának legfrappánsabb mintája.” Kusz, i. m., 241.

⁹ Lásd Kodály Járdányi könyvéhez írott előszavát: Járdányi, Magyar népdaltípusok, i. m., 5.

¹⁰ Domokos–Olsvai–Paksa, i. m., 224–225. Lásd ehhez még: Olsvai Imre: „A dallamrendezés koncepciója.” *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 23–41.

¹¹ Járdányi Pál: „Magyar népzene. III. előadás.” JPÖI, 103–106. 105. A Páva-dallam, illetve a Páva-variációk sorozata zeneszerzőként is foglalkoztatta: A *Tisza mentén* című szimfonikus költeménye (1951, átdolgozva: 1956) legfontosabb mintája a *Páva-variációk* sorozata lehetett, míg *Fuvola-zongora szonatinájának* (1952) nyitó motívuma a Páva-dallamot idézi. Kusz, i. m., 235–236.

¹² „Vita az intonáció, népzene és nemzeti hagyomány kérdéseiről.” *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 5–11. Járdányi hozzászólása: 5–6. A pentatónia iránti elkötelezettsége ellenére 1944-ben mégis elutasította Takács Jenő *Ének a teremtésről* című kantatáját, mégpedig azért, mert túl sok volt benne a pentaton fordulat. Járdányi Pál: „Márciusi hangversenyek.” JPÖI, 271–274. 273.

nyelvének legmélyebb rétegéhez tartoznak. [...] A pentatónia keresztül-kasul szövi Bartók diatonikus melódiavilágát, de titkos gyökerei kromatikus rendszerét is táplálták” – írta 1966-ban.¹³

A pentatónia – Járdányi elképzelése szerint – olyan stabil vázként szolgál a zenepedagógiában is, amelyre támaszkodva magabiztosan léphet át a gyermek a másik két zenei dallamkör világába:

A magyar népzene különösképpen alkalmas anyag az énektanulás, kottaolvasás kezdő időszakában. Uralkodó hangneme, az anhemiton pentatónia, könnyen, tisztán intonálható. Könnyebben, mint a félhanglépéseket is tartalmazó hétfokú diatónia. [...] S ha az öt hang képe már bevésődött [a gyermek] elméjébe, később könnyűszerrel egészíti ki azt hétre, majd tizenkettőre. A pentatónia vasbetonváz lesz a gyermek fülében, szilárdan tartja majd a diatónia, dodekafónia lépcsőit.”¹⁴

Járdányi megfogalmazásaiból egyértelművé válik, hogy számára a pentatónia, a diatónia és a dodekafónia a hatvanas években már egyenrangú zenei jelenségekként tűnnek fel, s a pentatónia primátusa csupán abban nyilvánul meg, hogy – legyen szó akár Bartók művészetéről, akár a zenei nevelésről – a másik kettő eszmei és gyakorlati fundamentumaként szolgál.

A kromatika – pontosabban a trisztáni kromatikából kibontakozó új bécsi iskola dodekafóniája – iránti megengedő magatartás képét ugyanakkor árnyalják az ebből az időből származó írásai. „A Tristan kromatikájából nincs tovább hova menni; a kor legtöbb mestere érzi: Debussy éppúgy, mint Vaughan Williams, Da Falla mint Stravinszkij, Respighi mint Honegger vagy Prokofjev mint Hindemith. Talán egyedül az új bécsi iskola kialakítói: Schönberg, Alban Berg és Webern óhajtanak az elméletileg továbbfejlesztett és megszigorított tristani úton járni” – fogalmazott 1966-ban.¹⁵ A tizenkétfokúság itt olyan elméleti konstrukcióként jelenik meg, amely a kor hangjának meg nem értéséből, azaz a korszellem ellenében született meg. Járdányi ily módon

¹³ Járdányi Pál: „A népzene Bartók művészetében.” JPÖI, 185–188. 187–188.

¹⁴ Járdányi Pál: „Népzene és zenepedagógia.” JPÖI, 83–92. 89. Az írás 1966-ban keletkezett.

¹⁵ Járdányi Pál, i. m., 84.

igyekszik kiemelni az új bécsi iskolát a zenetörténet szabályszerű menetéből, s ezáltal marginalizálja is azt.¹⁶

1966 Magyarországon azonban az új bécsi iskola zenéjét már nem lehetett marginálisnak tekinteni. Az új zenéhez fűződő viszony jelentősen megváltozott 1948 óta, amikor Járdányi – a zenei közmegegyezés talaján állva, az új magyar zene primátusának biztos tudatában – még elutasítóan írhatott Alban Berg Hegedűversenyéről, mondván, ez a kompozíció, ez a „metafizikai látomás” – akárcsak a kromatikának a korszellem ellenében megnyilvánuló továbbfejlesztése – meg akarja állítani az időt. Ebből fakad Járdányi szerint Berg művében a formálás szervetlensége, a mű követhetlensége, egyáltalán a forma igényének látható hiánya.¹⁷ Járdányi kitétele, miszerint a Hegedűverseny legfőbb hibája, hogy benne a forma „nem eléggé egy magból fejlesztett”, gyökeresen mond ellent Schoenberg és köre zenei szervességről, a fejlesztő variáció onnipotenciájáról vallott nézeteinek.¹⁸ Járdányi, amikor Berg művét a formai szervetlenség vádjával utasítja el, egyidejűleg a magyar hagyomány konzervatív kiindulású formaközpontúsága mellett is érvel:

Mi Bartókon és Kodályon nevelkedtünk s a klasszikus formálás-mód mint kiirthatatlan igény vésődött idegeinkbe. Nemcsak Kodály, de Bartók forradalmából is azt tanultuk, hogy ritmus, dallam, harmónia legmerészebb újszerűsége mellett is a formálásban *konzervatívoknak* kell maradnunk. A konzervatív szónak itt természetesen igen tág értelmet kell adnunk. Bizonyos, általános érvényűen alig meghatározható alapelvek megmaradására, változhatatlanságára gondolunk, melyek a legkülönbébb korokban és stílusokban is azonosak. Vajjon miért állandóbbak, miért inkább örökéletűek a forma elvei, mint a harmóniáé?

¹⁶ Ugyanezt tette 1962-ben, amikor a népdal új zenében betöltött szerepéről beszélt: „Nehéz megmérni és összevetni a XX. század szerzőit, melyiknek milyen fokú a népdaltartalma. Az egyik póluson kétségtelenül a népdalnak tudatosan háttáfordító, ún. bécsi iskola reprezentánsai: Schönberg, Berg, Webern és követőik állnak, a másik pólus: a fiatal Stravinsky, Bartók és Kodály.” Járdányi Pál: „Kodály és a népdal.” JPÖI, 209–213. 209.

¹⁷ Járdányi Pál, „Modern szerzők zenekari hangversenye”, *Zenei Szemle* VIII. (1948. december): 441–443. Ide: 442–443.

¹⁸ Arnold Schoenberg: „Szimfóniák népdalból.” *Magyar Zene* 15/3 (1974. szeptember): 232–237. Fordító megjelölése nélkül. 234. A tanulmány angol eredetije: „Folkloristic Symphonies.” In Uő.: *Style and Idea*, szerk. Leonard Stern (London: Faber&Faber, 1975), 161–166. Lásd ehhez még: Arnold Schoenberg: „Brahms the Progressive.” In: *Style and Idea*, i. m., 398–441. Magyarul: „Brahms, a haladó.” Ford. Csengery Kristóf. *Holmi* IX/12 (1997. december): 1696–1730.

Azért, mert a zenében mint időben zajló, időhöz kötött művészetben *a forma a lényeg*. [...]

A zeneirodalomban nem Berg az első, aki a halál, a metafizikum titkát feszegeti. Bach számtalan műve, Mozart Requiemje, Beethoven kései quartettjei, vagy akár Bartók utolsó zongoraversenyének lassú tétele – hogy csak néhány példát említsünk a sokszázból – mind a halál döbbenetében, vagy inkább nyugalmaiban fogant. De ezek a művek – hadd írjuk le a paradoxont – *élettelen* festik a halált, azaz időbe transzponálják az időtlenséget, mozgásba a nyugalmat. A zene valódi természetének megfelelően, ilyenkor is engedelmeskednek az idő, a forma törvényeinek.¹⁹

A Berg-kritika fájó pontként élhetett később is Járdányi emlékezetében, s nem csak azért, mert teljes tájékozatlanságra valló utalása – miszerint a versenyművet Berg Mahler fiatalon elhunyt unokájának emlékére írta – lehetőséget teremtett Jemnitz Sándornak arra, hogy megfeddje ifjú kollégáját, s épp az ő kritikájára hivatkozva demonstrálja a hazai zenei élet bezárkózó-kirekesztő természetét.²⁰ A hatvanas évek Járdányi-írásainak egyes passzusait akár úgy is olvashatjuk, mintha azok lábjegyzetként szolgálnának a hajdani Berg-értékelés éles kijelentéseihez. Ráadásul a kritikában felvetődő, egyrészt a formálással, másrészt a halál eszméjének zenébe foglalásával kapcsolatos gondolatok Járdányi 1959 utáni műveiben középponti problémává válnak. Mindehhez hozzátehetjük: Berg versenyműve az életrajzi érintettségen túl azért is válhatott meghatározó élménnyé később Járdányi számára, mert minden bizonnyal ez volt az egyetlen hangzó élménye az új bécsi iskola művészetéről, s így módon ez a kompozíció egyben az egyetlen viszonyítási pontként is szolgált számára.

A kritikára való burkolt hivatkozást tartalmaz Kodály és a népdal kapcsolatát elemző, 1962-es tanulmánya is, amelyben hosszas elemzésbe bocsátkozott tartalom és forma elválaszthatatlan egységéről:

A zenében azonban nincs külön forma és külön tartalom. Itt *minden* forma és *minden* tartalom. A tartalom kizárólag a formai elemek közegén

¹⁹ Járdányi, „Modern szerzők zenekari hangversenye”, i. m., 442–443.

²⁰ Jemnitz válasza cím nélkül jelent meg. Uo., 443.

át, azok által nyer kifejezést. Egy műre, egy művészre jellemző *formai* jegyek magukban hordják a jellemző tartalmi elemeket is. Ez a tartalom, mert *zenei* tartalom, szavakkal nehezen közelíthető meg. Szubjektív érzések, gondolattársítások, hasonlatok, képek, megfogalmazások útján próbáljuk meg újra és újra feltörni a tartalmi mag belső burkát. Soha nem sikerül egészen. Mert a zene nem szó, csak társítható, de nem vegyíthető vele. Külön állaga van.²¹

E szakaszban egyértelműen a Berg-kritikát idézi meg az az alapelv, miszerint csak az adekvát formai megoldások teszik lehetővé a tartalmi elemek kifejtését: transzcendens gondolatokat kizárólag az időtlen formai törvényeknek engedelmeskedve lehet szóhoz juttatni. Nem tagadható azonban, hogy a Kodály-tanulmány idézett szakasza *ars poeticaként* is értelmezhető, azaz közvetlenül kapcsolatba hozható Járdányi egyidős kompozícióival, különösképpen az 1963-as keltezésű, édesanyja emlékének ajánlott *Vivente e morientével*, amelynek Járdányi szerinti magyar címfordítása: „*Élettelen és elhalóan*.”²² A zenekari műről szóló Járdányi-önelemzésben azonban nemcsak az „*élettelen*” kifejezés utal vissza a Berg-kritikára – amelyben a halál *életteli* megfestésének szükségességéről esik szó –, hanem a zene metafizikai tartalmáról is. E szerint a *Vivente e moriente* „nem programzene, legfeljebb igen tág értelemben. Amennyire a zene első és örök programja: az élet és a halál.”²³

Élet és halál az utolsó alkotói évek központi témája Járdányi művészetében. Tallián Tibor a tragikus tematika ellenére mégis az ötvenes évek zeneszerzői válságainak feldolgozottságát olvassa ki az 1959 után keletkezett művekből, különösképpen a korszakot megnyitó Hárfaversenyből: „hogyan a művekben nem mutatkozik válság, meghasonlás nyoma, hogy a partitúrákban feltűnő drámai árnyak ellenére töretlen marad a kompozíciós és tartalmi harmónia, abban a jellem és a zeneszerzői meggyőződés szilárdságán kívül biztosan szerepet játszott a személyes érzelmi szféra

²¹ Járdányi Pál: „Kodály és a népdal”, i. m., 213.

²² A műsorfüzet alapján idézi: Juhász Előd: „Új művek bemutatója. Járdányi, Durkó, Tardos, Petrovics bemutató.” *Magyar Zene* VI/5 (1965. november): 511–514. 511–512.

²³ I. m., 511.

kiegyensúlyozottsága”.²⁴ A magánéleti boldogság ellenére – Járdányi 1956-ban nősült meg másodszor, fia 1957-ben, lánya 1959-ben született²⁵ – feltűnő, hogy zenéjében mennyire hangsúlyos szerepet töltenek be a „drámai árnyak”. Nagyobb apparátusú, reprezentatív kompozíciói elsősorban gyászzenére, gyászindulókra, siratókra, magányos monológokra, haláltáncokra hivatkoznak. A „meg hasonlítás” tehát nála nem az alkotói műhely elnémulásával jár együtt, mint Szervánszky-nál, hanem inkább az új, a kodályi eszményeket radikálisan és végérvényesen megkérdőjelező plurális zeneszerzői közeghez fűződő ellentmondásos viszonya²⁶ zenébe történő transzformálásával, illetve zenei önazonossága újbóli megfogalmazásának igényével.²⁷

Habár Járdányi életművét – mint arra Kusz Veronika rámutatott – nem tagolják jelentős stílusváltások, az 1959-es Hárfa-concerto stiláris és tartalmi szempontból egyaránt a hatvanas évek terméséhez kapcsolódik.²⁸ Járdányi az 1959 és 1966 közötti hét évben tizenöt művet komponált (3. táblázat), ezek közül tíz a használati zene kategóriájába tartozik, míg öt a reprezentatív alkotások közé. A kompozíciók viszonylag kis száma minden bizonnyal Járdányi sok időt igénylő folklorisztikus munkájával függ össze,²⁹ bár özvegye úgy emlékezett, hogy ebben az időszakban – feltehetően az 1956-os forradalom és annak bukása miatti megrázkódtatás következményeként – férje valójában minden tevékenységét alárendelte a politikának, az ország jövőjét illető kérdéseknek.³⁰

²⁴ Tallián, i. m., 11.

²⁵ Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. (Budapest: Mágus, 2004), 7.

²⁶ Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 97–174. Kodály és Járdányi a plurális koncepciójú kortárs zenében betöltött pozíciójáról lásd: 115–116.

²⁷ Kiegyensúlyozott magánélete ellenére a Zeneakadémiáról történt eltávolítását (1959) követő évek válságkorszakként értelmezhetőek. Vargyas Lajos – Járdányi halálos betegsége kapcsán – így fogalmaz: „az igazságtalanság halálba is kergette. Ennyire nem tudta megemészteni a bukást? Nem tudta elviselni, hogy a zeneélet egy kiemelkedő képviselőjéből szélre szorult zenésszé tették?” Vargyas Lajos: „Emlékezés Járdányi Pálra.” *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 6–7. 7. Kusz Veronika is utal arra, hogy Járdányi politikai-művészi mellőzöttsége szerepet játszott betegsége kialakulásában. Kusz, Kodály Zoltán hatása..., i. m., 227.

²⁸ Kusz, Járdányi Pál, i. m., 8., 13.

²⁹ Domokos–Olsvai–Paksa, i. m., 219.

³⁰ „Házasságunk 10 éve valahogy a politika jegyében zajlott: »Mellesleg« házastársak voltunk, »mellesleg« megcsinálta a népdalrendezést, »mellesleg« komponált..., de az érdeklődési körét végig az ország sorsa kötötte le” – emlékezett Devescovi Erzsébet. Idézi Járdányi Gergely: „Édesapám, Járdányi Pál.” *Muzsika* 38/3 (1995. március): 8–14. 13. Járdányi felesége azonban arra hívta fel a figyelmemet, hogy Járdányi a Népzene Kutató Csoportban végzett munkáját

Járdányi használati zenéinek nagyobb része – a Trió, a Szvit hegedű- és csellókarra, a Trio piccolo és a két Szonatina – zenepedagógiai mű. E kompozíciók igen kevés jelét mutatják a kísérletezésnek: konszonanciára, dallamosságra hajló, elsősorban homofon, az előadók elé szerény hangszertechnikai követelményeket állító alkotások, amelyekben erőteljesen uralkodik a pentatónia. Közülük talán az ifjúsági vonószzenekarra komponált Szvit emelkedik ki, amely egyrészt a nyugati zenetörténeti hagyomány jellegzetes hangütéseivel játszik (például a *Botladozó valcer* című 4. tételben), másrészt a disszonanciák alkalmazásának lehetőségeit bontja ki (az *Elégia* című 2. tétel szeptimpárhuzamaiban).

1959	• Concerto hárfára és kisézenekarra • Trió (hegedű, brácsa, gordonka)
1960	• Rondo scherzoso (hegedű, zongora)
1961	• Kit mi illet (vegyeskar) – népdalszövegekre
1962	• Szvit hegedű- és csellókarra • Jeden, dva, tri (férfikar) – Járdányi Pál szövege
1963	• Vivente e moriente (nagyzenekar) • Savaria (vegyeskar) – Szőnyi Zoltán verse • Karácsonyi fény (vegyeskar) – Szőnyi Zoltán verse
1964	• Concertino hegedűre és vonószzenekarra
1965	• Székely rapszódia (népi, illetve nagyzenekarra) • Trio piccolo (hegedű, cselló, zongora) • Szonatina (cselló, zongora) • Szonatina (hegedű, zongora)
1966	• Oratórium Vörösmarty Mihály Előszó című költeményére (vegyeskar, nagyzenekar)

3. táblázat, Járdányi Pál kompozíciói (1959–1966)

mégsem tekintette nyűgnek, s nem érezte úgy, hogy ottani tevékenysége gátolja zeneszerzői tevékenységében. Telefonbeszélgetés, 2009. december 11.

A *Székely rapszódia* – Járdányi utolsó befejezett zenekari alkotása – népi zenekarra írt hagyományos népdalfeldolgozás.³¹ Az ebben az időszakban komponált négy kórusból háromban az ellenponttechnika kerül előtérbe. Míg a *Savaria* négyszólamú kánonja Kodály *Forr a világját* idézi meg, a *Kit mi illet* és a *Karácsonyi fény* elsősorban a Palestrina-ellenpont értelmében vett disszonanciakezelés szabályait állítja középpontba.

Járdányi új zenéhez fűződő viszonyáról ugyanakkor sokat elárul a Kodály 80. születésnapjára komponált és a Népzene Kutató Csoportban előadott alkalmi kórus, a *Jeden, dva, tri*, amelynek szövegét is Járdányi írta (2. faksimile). Már a mű alcíme – *Kodály-pasticcio* – is jelzi, hogy a kórusmű a zenei tréfák azon csoportjába tartozik, amelyek zenei idézetekből állnak össze. Járdányi a mindössze 32 ütemes kompozícióban jól hallhatóan idéz a *Psalmus hungaricus*ból („jaj, jaj, jaj” – 12–15. ütem), a *Budavári Te Deumból* („Oldjuk fel azt” – 18–19. ütem), valamint az *Este* című kórusból („Harmóniává” – 20–27. ütem); más passzusok esetében inkább Kodály-allúziókról beszélhetünk.



2. faksimile, Járdányi: *Jeden, dva, tri*, a mű zárószakasza

A szövegben és a mű első felében megidézett tritonussal, amely a középkor óta a *diabolus in musica* jelképe, a hatvanas évek magyarországi új zenei közegét hivatott ábrázolni. A tritonusszal, azaz a disszonanciával ütközik meg a Kodály szellemében konszonáns harmóniává oldott befejezés. A kórus Kodály legbelsőbb, szűk köre számára készült, és minden finomítás

³¹ A *Székely rapszódia*nak két változata maradt fenn: egy népi zenekarra és egy hagyományos zenekarra írott verzió. Kusz, Járdányi Pál, i. m., 28.

nélkül tükrözi e kis csoport doktriner, az akkoriban nagyon is égetően aktuálissá váló nyugati modernitás recepciójával szembeni álláspontját.

A *Jeden, dva, tri* azonban azt is dokumentálja, hogy a szűk Kodály-kör, s így Járdányi számára is, a nyugati új zene betörése az ötvenes–hatvanas évek fordulóján komolyabb traumát okozott, mint egy évtizeddel korábban a zsdanovizmus térnyerése: ez utóbbi ugyanis lényegében véve nem veszélyeztette a magyar zene primátusát, legfeljebb – Járdányi esetében az 1951-es I. zenei hét viharos vitái és annak következményei látványosan illusztrálják ezt – az integrálandó ellenzék pozíciójába kényszerítette képviselőit, előbbi azonban alapjaiban kérdőjelezte meg e vezető szerep létjogosultságát. Zeneszerzőként azonban Járdányi mégiscsak kénytelen volt felülvizsgálni korábbi ideáljait, s az ezektől való elszakadás, a velük való radikális vagy éppen lépésről lépésre történő szakítás, úgy tűnik, számára, talán épp Kodály személyes közelsége miatt, sokkal nagyobb nehézségbe ütközött, mint más, saját generációjához tartozó tanítványok – Dávid Gyula, Maros Rudolf, Szöllősy András –, illetve a nem Kodály-tanítvány Szervánszky Endre esetében.

A felesége, Devescovi Erzsébet számára írott Hárfaverseny tragikus középrészében (76–127. ütem) Járdányi a Bartók-féle *Az éjszaka zenéje*-hangvétel lehetőségeit aknázza ki: a szólóhárfa itt egyrészt mint zörej- és zajkeltő eszköz jelenik meg, másrészt – monológjaival – a magányos individuum hangját képviseli. E monológ egy cadenzába torkolló drámai kitörésben csúcsosodik ki (112–114. ütem). *Az éjszaka zenéje*-hangot idézi meg a középrészben, a kürtökön *con sordino* megszólaltatott, távolról zengő kvintpárhuzamos korál is (99–103. ütem). Természetesen nem ez az egyetlen Bartók-allúzió a Hárfaversenyben – a koncert kezdete közvetlenül hivatkozik Bartók III. zongoraversenyére³² –, mégis *Az éjszaka zenéje*-re történő utalásnak kivételes jelentősége van. Nemcsak azért, mert a korszak számos zeneszerzője e hangvételtől indult ki új zenei kísérleteiben, hanem azért is, mert – mint írásai tanúsítják – maga Járdányi is úgy vélte: az *Allegro barbaro* mellett épp *Az éjszaka zenéje* az a mű, amely az új világokat felfedező Bartók modernitását igazolja.³³ Ráadásul ugyanez a hangvétel hasonlóképpen

³² Tallián, i. m., 11.

³³ Járdányi Pál: „Az újító, a felfedező.” JPÖI, 172–174. 172.

hangsúlyos szerepben megjelenik a *Vivente e moriente* 2. tételének partitúraoldalain is, ott is rézfúvós korállal társulva.³⁴

A Hárfaversenyt azonban más zenei jellegzetességek is összekötik a későbbi művekkel. Kulcsfontosságú szerepet tölt be benne a pentatónia, amely először épp a hárfán szólal meg, s végig e hangszer jellegzetes fordulata marad. A pentatónia itt minden bizonnyal a tisztaság szimbóluma, s mint ilyen alapvető eszköz lehet fiatal felesége „leányi arckép”-ének megfestésekor. A pentaton fordulatok mellett jól elkülönülő diatonikus és kromatikus, pontosabban kvázi dodekafon dallamok, illetve modellskálák hangoznak fel, s ezek különböző tematikai kapcsolatban állnak egymással (7/a–d kottapélda).

Arpa



Bass Clarinet



Violin



Viola



7/a-d kottapélda, Járdányi: Hárfaverseny, modellskálákra épülő témák

A pentaton fordulatokból építkező, de diatonikussá bővülő hárfatémát egy ritmikai elem, a nyújtott ritmus kapcsolja a diatonikus szerkezetű, de kromatikus mellékhangokkal dúsított zenekari témához, más rokonság azonban nem mutatható ki közöttük. A kapcsolat azonban így is jelzi: a pentatóniához a diatónia áll a legközelebb. Ugyanakkor a kvázi dodekafon melléktéma, amelyet nagy hangközugrásai (például a nagy szeptim) tesznek látszólagosan modernné, egy lefelé haladó fríg skálát rejt magában (h-a-g-fisz-e-d-c-h). Ez a skála közvetlen rokona a diatonikus téma skálás felütésének.

³⁴ A rézfúvós korál egyértelmű utalás Bartók Concertójára is.

Ugyanebből a felütésből nő ki az 1:2-es, illetve 2:1-es modellskála is, amely viszont csak a mű visszatérésében válik uralkodó tematikus elemmé (a 189. ütemtől). Megjelenésével párhuzamosan eltűnik a koncertből a kvázi pentaton és a kvázi dodekafon szín.

A dallamok e szoros tematikus kapcsolata jelzi, hogy Járdányi az egész kompozíciót az *omnia ex uno* elv jegyében fogalmazza meg. Az elv kibontását elősegíti a formálás is. Habár, mint Járdányi Berg-kritikájában olvashattuk, a formálás terén a hagyományhoz való ragaszkodást tekintette követendőnek, kései kompozíciói – s így a Hárfaverseny is – nem követnek tiszta formákat. A Hárfaverseny esetében is inkább különböző formaelvek keveréséről beszélhetünk – s a formák kombinálásában minden bizonnyal Kodály hangszeres zenéje lehetett a zeneszerző legfőbb modellje.³⁵ Az egytétéles mű külső formai váza a háromrészesség (A–B–A), ám Járdányi e keretbe beépíti a szonátaforma néhány elemét is, amennyiben a melléktéma funkciójú kvázi dodekafon téma lezárulása után egy kidolgozási jellegű rész következik (40. ütem), s ebbe ékelődik be a – mellesleg lassú tételként is értelmezhető – *Éjszaka zenéje*-terület, amelynek lezárását követően a visszatérés, a bartóki hídformára is utalva, fordított sorrendben idézi fel az expozíció témáit (a 128. ütemtől). Ugyanakkor az egész kompozíció felfogható rövid variációsorként is, amelyben az expozíció azonos a témabemutatással, majd a kidolgozási rész kezdete, *Az éjszaka zenéje* és a visszatérés három variációként funkcionál: mindegyik az expozícióban felvetett zenei gondolatokat, egészen pontosan tematikus-dallami eszméket variálja, transzformálja.

A variálás és az egy zenei magból építkezés elve – nyilvánvalóan nem függetlenül Kodály tanításától³⁶ – az utolsó reprezentatív Járdányi-művek legjellegzetesebb vonása.³⁷ A *Vivente e moriente* 1. tétele leginkább A–B–Av–Bv formaként írható le, e szerkezetben azonban az első B-rész melléktémaként is értelmezhető. E melléktéma sajátos vonása az, hogy belőle egy

³⁵ 1943-ban a Kodály-Concerto budapesti bemutatójáról írván elsősorban a mű a „zenetörténetben páratlan”, klasszikus szonátaformát és lassú tételt ötvöző formájáról értekezett Járdányi. Járdányi Pál: „Februári hangversenyek.” JPÖI, 241–243. 241.

³⁶ Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 41–42.

³⁷ Kecskeméti István Járdányi egész életművére érvényesnek tekinti e megállapítást, úgy véli, Járdányi művészetét általánosságban jellemzi a variálás művészete, ami nemcsak a formát, de a dallamokat, harmóniákat, ritmusokat és hangszíneket is érinti. Kecskeméti István: *Járdányi Pál.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1967), 12.

fantáziaszerű kidolgozási rész jellegű szakasz bontakozik ki. A tétel formája talán még pontosabb úgy írható le, hogy benne két zenei tömb szólal meg egymás után, majd mindkettő variálódik. A hegedűre és vonószenekearra írott Concertino első tételében ugyanakkor a kidolgozás nélküli szonátaforma és a hídfорма elve keveredik a variációs formával.³⁸ E kevert formák egyik legfőbb jellegzetessége ugyanakkor az, hogy a tételek melléktémái mindig stabilabb formát öltenek, mint a könnyebben variálódó, lazább szerkezetű főtémák³⁹ – így volt ez már a Hárfaverseny kvázi dodekafon melléktémája esetében is.

A kései kompozíciók stabil szerkezetű kvázi dodekafon témái szinte mindig pentaton fordulatokkal, elemekkel ütköznek. A Concertino előtanulmányaként értékelhető *Rondo scherzoso* rondótémájában például a hegedű kvázi dodekafon témájának kontrasztjaként a zongorában a pentaton skálából levezethető tiszta kvintek szólnak, s e kvintek a közjátékok meghatározó tematikus elemeiként is szolgálnak. A zongora kvintje végül legyőzi a hegedű kromatikáját: az utolsó ütemek végső zárlatában a hegedű megadja magát, és megszólaltat egy kvint ugrást (d-g). Az 1960-as hegedű-zongora darabban azonban még játékos formában nyilvánult meg a dodekafónia és a pentatónia világának ütközése. Ez a játékosság – minden bizonnyal tartalmi okokból – a négy évvel későbbi Concertinóból azonban már teljességgel hiányzik.

Ha a Hárfaversenyben Járdányi feléségének „leányi arckép”-ét véltük felfedezni, akkor a Concertino háttérében – elsősorban a szólóhegedű 1. tétel magányos monológjai utalhatnak erre, de a vonószenekear másodlagos szerepe is erre vall – a hegedűs Járdányi Pál önarcképét ismerhetjük fel. Az 1. tétel kezdetén (*Andante sostenuto*) a hegedű kvázi dodekafon tematikája ellenében a vonóskar pentaton fordulatokat játszik, s a pentatónia – a kromatikus elszínezések ellenére, amelyek leggyakrabban a pentaton szakaszok különböző fokokra történő transzponálásából fakadnak – az egész tétel állandó tematikus eleme is marad olyannyira, hogy a tétel végére a hegedű is megszólaltat egy pentaton skálát (81–84. ütem). A 2. tételben (*Vivace*) is egyszerre jelenik meg a kvázi dodekafon téma és a pentatónia, de itt feltűnő

³⁸ Lásd erről részletesebben: Kusz, Járdányi Pál, i. m., 14.

³⁹ Tallián, i. m., 13.

módon a kettő egybeolvad: a tritonusra, nagy és kis szeptimre építő kvázi dodekafon témaindítások népdalos, pentaton zárlatokba futnak bele. Más esetekben a kvázi dodekafon fordulatok pentaton alakzatok kromatikus elszínezéséből jönnek létre. Ily módon a kromatika egyenes ágon levezethetővé válik a pentatóniából, s e pentaton gyökök mintegy humanizálják a dodekafóniát. Ugyanakkor ennek az elhangolós eljárásnak zeneszerzés-technikai következményei is lesznek. Járdányi a 307. ütem pentaton fordulatát a következő ütemekben kromatikusan elszínezi, s az ily módon elszínezett fordulat modellskálává alakul át: Járdányi a pentaton fordulat lépésről-lépésre történő kromatikus szűkítésével-tágításával mutat rá arra, hogy a 2:3-as modellskálának – amely azonos a pentaton skálával – elhangolt változata az 1:5, kromatikus elemeket és tritonust is tartalmazó skála (8. kottapélda).



8. kottapélda, Járdányi: Concertino, II. tétel, modellskála

A modellskálák feltűnően nagyszámú alkalmazása jelzi, hogy – Szervánszky Endréhez hasonló módon – Járdányi is intenzíven foglalkozott Lendvai Ernő Bartók-elemzéseivel.⁴⁰ A *Bartók stílusáról* lelkes recenziót közölt 1955-ben a *Csillag* című folyóiratban.⁴¹ Már ebben a kritikában is hivatkozott Lendvai elméletének egyik kulcsmozzanatára, arra, hogy munkájában a zeneteoretikus „kifejti, hogy mily céltudatos következetességgel különíti el egymástól Bartók egy művében belül a kromatika és a diatonika világát, hogyan emeli fel a kompozíciót a sötétségből a világosságba, az

⁴⁰ Járdányi és Lendvai barátságára, illetve Járdányi Lendvai melletti kiállítására utal: Szabó Helga: „Járdányi munkásságának hatása a magyar zenei nevelésre.” *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 42–47. 43. Kroó már az 1955-ös *Vörösmarty-szimfónia* hangnemrendjében is Bartók – Lendvai által rekonstruált – tonalitásrendjének érvényesítését ismerte fel. Kroó, i. m., 74.

⁴¹ Járdányi Pál: „Bartók arca – két új könyv tükrében.” *JPÖI*, 177–179. 178.

»Infernóból« a »Paradisóba«”.⁴² De 1965-ös Bartók-émlékezésében is épp erre a Lendvai-féle koncepcióra utalt:

Az aszimmetrikus-kromatikus világot (amely a páratlan ütemfajták ritmikájával társul, és amelyet Lendvai a zártság, a feszültség, az organikus fogalmaival asszociál), a szimmetrikus-diatonikus-párosüteművel (nyílt, feszültségmentes, logikus) állítja Bartók szembe. [...] Így a sötétség és fény, küzdelem és derű ellentétét a végsőkig kielezi, csatasorba állítva minden zenei elemet az elütő karakterek »legsűrűbb« ábrázolása érdekében.”⁴³

Járdányi meggyőződéssel vallotta, hogy a Lendvai feltárta zenei összefüggésekkel Bartók tudatosan élt.⁴⁴ Az arany metszés szabályainak következetes használatakor azonban a zeneszerző „nem elvont »elméletet« konstruál, hanem egy valóságos, ősi törvényt vált valóra”,⁴⁵ mivel Bartók „tudós művész volt, de nem keverte össze a tudományt a művészettel”.⁴⁶ A megfogalmazásból egyértelmű, hogy Járdányi itt – akárcsak munkáiban Lendvai⁴⁷ – Schoenberg és köre dodekafóniakoncepciójával polemizál, a Bartók-értékelést arra használja fel, hogy az új zene történetében a magyar komponistát, a műveiben megnyilvánuló zenei elvek természetességére hivatkozva, magasabbra értékelje az új bécsi iskola képviselőinél. Kompozícióiban pedig, különösképpen a *Vivente e moriente*-ben – mint azt a címadás is sejteni engedi –, épp a Lendvai által Bartók művészetében felismerni vélt ellentétpárt, a diatónia és kromatika kettősségét kívánta kibontani, olyan újszerű zenét akart írni, amely – a bécsi modernizmus ellenében – a természetű bartóki újításokra épít.

A bartóki újítások kibontása érdekében azonban a 19. századhoz, a liszti hagyományhoz fordult. A *Vivente e moriente* 1. tételének kvázi

⁴² Járdányi, i. h. Lendvai megfogalmazásában: „A bartóki kromatika és diatonia úgy viszonylik egymáshoz, mint Dante Infernoja a Paradisóhoz.” Lendvai Ernő: *Bartók stílusa a »Szónáta két zongorára és ütőhangszerekre« és a »Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára« tükrében.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1955), 34.

⁴³ Járdányi Pál: „Bartók Béla emlékezete.” JPÖI, 182–184. 184.

⁴⁴ „Kételkedni sem lehet ugyanis, hogy az arany metszési határokat tudatosan tűzte ki.” I. m., 183.

⁴⁵ I. m., 184.

⁴⁶ I. h.

⁴⁷ Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964). 10–12.

dodekafon témája szoros rokonságban áll Liszt *Faust-szimfóniájának* 12 fokú témájával, annak is elsősorban a Mefisztó-tételben megjelenő alakjával: mindkét témában megjelenik a nagy szeptim, a kis nyújtott ritmus, valamint a szekvencia (9/a–b kottapélda). Ráadásul Járdányinál, akárcsak Lisztnél, a téma egy fuga kiindulópontját is adja. Külön jelentősége kell legyen azonban annak, hogy Járdányi a *Vivente*-tételben egy kvázi dodekafon témával épp Mefisztóra hivatkozik.

Bassoon



Viola



9/a-b kottapélda, Járdányi: *Vivente*-téma, Liszt: *Mefisztó*-téma

A tétel zenei jellegzetességei – tremolók, üres kvintpárhuzamok, disszonanciák, harmóniák kerülése, a fafúvósok éles hangjai – sokkal riasztóbb képet vetítenek elénk, mint a 2. tétel (*Moriente*) két A-részének gyászindulói, vagy középső szakaszának *Éjszaka zenéje*. Míg a *Vivente*-tétel a kromatika világához tartozik, a *Moriente* dallamai – a Bartók Concertójára hivatkozó korállal – és a gyászindulót kísérő moll szeptim akkordok a diatonikus világot reprezentálják. Mindez arra utal, hogy Járdányi az 1. tételben nem az életet mint „vita activá”-t tárja elénk,⁴⁸ hanem a halál egyik lehetséges – pokoli – arcát.

Járdányi a két tételben szembeállítja egymással a halál kétféle alakját: a disszonáns, az ördögtől való kromatikát képviselő „életeli”-en megmutatkozó halálszférát a diatonikus, Bartókot megidéző, „elhaló” szférával, és nem hagy kétséget afelől, hogy számára ez utóbbi jelentette az egyetlen élhető zenei világot. A II. tételben ily módon nemcsak elhunyt édesanyját siratja el, hanem – mint arra a Bartók-allúziók egyértelműen utalnak – azt a zenei hagyományt

⁴⁸ Tallián, i. m., 12

is, amelynek odaadó híve volt. A *Vivente e moriente* éppen ezért állásfoglalás: Járdányi számára végeredményben sem a jelen, sem a múlt zenéje nem képvisel immár járható utat. A jelen mefisztói zenéje – legyen bármilyen „életteli” – a más elvekhez ragaszkodó Járdányi számára a halál zenéje, nincs benne semmi, ami az élethez, Járdányi zenei univerzumához kötődne. A *Vivente*-tételben, szimbolikus értelemben a pokol – mint Lendvai mondja: az „Inferno” – hangja jut szóhoz. A II. tétel zenéje, Járdányi legsajátabb világa ugyanakkor már valóban a múlté, a szó szoros értelmében elpusztult, legfeljebb szentimentális vágyakozással lehet felé fordulni. Ez az elérhetetlen, vágyott Paradicsom – a Lendvai-féle „Paradiso” – világa.

Járdányi Pál utolsó, befejezetlenül maradt kompozícióját, a Vörösmarty Mihály költeményére írott *Előszót* elemzői általában az 1956-os forradalomra emlékező kompozícióként határozzák meg. Keletkezésének dátuma – 1966 – valóban utalhat arra, hogy az oratóriumot szerzője a forradalom 10. évfordulójára szánta.⁴⁹ Az enigmatikus Vörösmarty-vers kiválasztása háttérben azonban tisztán zeneszerzés-technikai szempontok is állhattak – a költemény belső cselekménye éppúgy nem húzható rá közvetlenül a 19. század közepének történetére, mint a 20. század negyvenes–ötvenes éveinek eseményeire –, hiszen a poétikus szövegben megfogalmazott számos képsor, elsősorban a világvége ábrázolása lehetőséget teremt egy festői jellegű zene megkomponálására. Hogy Járdányinak ez volt az elsődleges célja, mi sem bizonyítja jobban, mint a mű sok madrigalisztikus megoldása: a „munkában élt az ember” szövegszakaszhoz társuló fughetta, a „mélység és magasság” hangmagasság szerinti megkülönböztetése, vagy éppen a „Mély csend lőn” utáni generálpauza. Az oratórium harmonikus kezdetének kvart hangzásai ellenében az „a vész kitört”-szakaszban megszólaló tritonusok és nagy szeptimek arra utalnak, hogy az *Előszó* komponálásának háttérben hasonló elvek húzódhattak meg, mint a *Vivente e moriente* esetében. „A vész kitört”-szakasz tritonusai és nagy szeptimjei ily módon nemcsak az 1956-os forradalom és az azt követő megtorlás jelképeiként funkcionálnak, de a nyugat-európai új zene hatvanas évekbeli magyarországi térhódítására is reflektálnak. Járdányi, a konzervatív számára a nyugat-európai új zene betörésének

⁴⁹ I. m., 13.

pillanatában a korábbi monolitikus zenei világ kettéhasadt. A partitúra utolsó megzenésített sorai – „Lélekzetétől meghervadt az élet / A szellemek világa kialutt” – ebben a kontextusban nem annyira egy, a zeneszerző korai halálához kapcsolható borzongató párhuzam dokumentuma,⁵⁰ mint inkább az igaz művészet végső – Járdányi Pál számára elkerülhetetlenek tűnő – pusztulásának víziója.

⁵⁰ Tallián így fogalmaz: „Nem lehet borzongás nélkül regisztrálni, hol szakad meg a kompozíció.” I. m., 14.

4. Dávid Gyula dodekafon fordulata

A magyar zeneszerzés 30 éve című összefoglaló munkájában Kroó György az 1962-ben befejezett I. vonósnégyeshez köti Dávid Gyula dodekafon fordulatát. A korábban keletkezett művekkel összevetve a kvartettet, arra hívja fel a figyelmet, hogy bár a forma, a három-négy uralkodó tételtípus, a ciklikus építkezés szempontjából a zeneszerző gondolkodásában nem látszik semmiféle változás, újdonságként jelenik meg a „tizenkétfokú tematika” és a dodekafóniától örökölt transzpozíciós technika.¹ Kroó arra is rámutat, hogy ez a bécsi iskolára jellemző „tematika” – amely az I. vonósnégyes mellett a következő évek termésében, a Concerto grossóban (1963), a III. fúvósötösben (1964) és a Hegedűversenyben (1965) is megtalálható – sajátos módon mégis magyaros hangvétellel párosul:

A szólamok és hangok összecsengése, a zene ritmizálása, ritmus-karaktere, a témák formálása ismét egy harmadik tradícióhoz kapcsolódik: magyaros. A kompromisszum tipikus esete ez a mű és nagyjából azon a keresztúton áll, ahol Farkas és Kadosa szabad 12-hangú kompozícióit találtuk. Csakhogy itt egészen világosan érezhető, hogy az új dallam-igény és a konstruktív polifónia a Kodály-iskola koncepciójával egyezkedik. [...] Ez a szabad-dodekafónia, amely egy pillanatig sem kacérkodik a szerializmussal, amely szinte tüntetően őrzi a régi formák (szonáta, szonatina, dalforma, kisrondó, nagyronddó) és ciklus-dramaturgia (három vagy négy hagyományos karakterű és pulzációjú tétel) elveit és soha nem felejtkezik meg a magyar hangvétel hangsúlyozásáról, nemcsak Dávid Gyula számára, sokak számára jelenti napjainkban a stiláris megújulás határát és célját.²

A Kroó által leírt kompromisszumos kísérlet, ti. az, hogy dodekafon kompozícióban Dávid Gyula arra törekszik, hogy összeegyeztesse a Magyarországon akkor még újnak számító, habár akkortájt már közel negyvenéves dodekafon technikát³ a kodályi hagyománnyal, a következő

¹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 107–108.

² I. h.

³ Arnold Schoenberg 1921. július 24. és 29. között vetette papírra első, tizenkét fokú hangsorra komponált művét, az op. 25-ös Suite Präludium-tételét. Paul Lansky–George Perle: „Twelve-

években éles kritika tárgyává lett a zeneszerző műveinek szakmai recepciójában. Tulajdonképpen Kroó utalása a „kompromisszum”-ra is negatív konnotációt hordoz: 1947-ben a tizenkét fokú zene első elméletírója, René Leibowitz, *Bartók Béla avagy a kompromisszum lehetősége az új zenében* című cikkében éppen kompromisszumos jellege, azaz a dodekafóniát határozottan nem képviselő iránya miatt támadta Bartók Béla kései kompozícióit, elsősorban a Concertót.⁴ De Kroó – ha összehasonlítjuk Dávid műveinek más kortársi értékeléseivel – még így is kifejezett történelmi tárgyilagossággal, a darabokat a hatvanas évek magyar zeneszerzésének kontextusában elhelyezve közelíti a zeneszerző fordulatához.

Pernye András már 1962-ben megtámadta Dávid Gyulát e fordulat miatt, mondván: téved, aki azt hiszi, „az új mondanivaló adekvát kifejezése” csak a nyelv megújításával lehetséges, ennél sokkal lényegesebb az, hogy van-e az alkotónak egyáltalán új mondanivalója.⁵ A kritikában a két évvel korábban befejezett Sinfonietta bemutatójáról értekezett, arról a kompozícióról, amely – megelőzve a vonósnégyest – a dodekafónia iránti érdeklődés első dokumentuma Dávid Gyula életművében.⁶ Pernye úgy vélte, a Sinfoniettában a Reihe-technika alkalmazása ellenére erőteljesen kidomborodik a „komponista nemzeti jellege”, ami az ízig-vérig magyaros dallamokban, a hanglejtés

note composition.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition.* Vol. 26. (London: Macmillan, 2001.), 1–11. 2.

⁴ René Leibowitz: „Béla Bartók ou la possibilité de compromis dans la musique contemporaine.” *Les Temps Modernes* II/25 (1947): 705–734.

⁵ Pernye András: „Dávid Gyula: Sinfonietta kamarazenekarra.” *Magyar Zene* III/4 (1962. szeptember): 386–388. 386.

⁶ Breuer János úgy fogalmaz, hogy a Sinfonietta „az első, következetesen dodekafon kompozíció Dávid Gyula oeuvre-jében”. Breuer János: *Dávid Gyula. Mai magyar zeneszerzők.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966.), 21. A Sinfonietta három tétele ugyanarra a dodekafon sorra épít (a 2. és a 3. tételben transzponálva és rákfordításban jelenik meg a sor), s a tételek is e Reihe alkalmazására támaszkodnak. Ugyanakkor az utolsó tétel egyértelmű, konszonáns c hangon – kvázi C-dúrban – zár. Már a Sinfoniettát és az I. vonósnégyest megelőzően keletkezett kompozíciók is a stiláris változás jeleit mutatják. A II. és a III. szimfónia például Bartók Concertójának a magyar zeneszerzés fő irányához képest meglepően kései, aktív zeneszerzői recepcióját dokumentálja – Dávid művei, mint azt a Brácsaverseny is bizonyítja, korábban alig reflektáltak Bartók művészetére. Most azonban, különösképpen a scherzo karakterű tételekben, de a Vivace táncfinálékban is visszaköszön a bartóki hangvétel, főleg a *Giuoco delle coppie* és az *Intermezzo interrotto* tételek fanyar-ironikus intonációja, sőt gyakran – például a III. szimfónia rézfúvóskoráljában (1. tétel) vagy a trombita és az ütők közös tételvégi kicsengésében (3. tétel) – a Bartókra jellemző hangszerezés néhány egyedi megoldása is. Sokkal modernebb a hangzása az 1959 végén komponált öt, egynemű kórusra írt József Attila-megzenésítés *Dúdoló-tételének*. Dávid a „Mért görbül kicsikém a szád? / Új inget gondolok reád” szavaknál – a kodályi madrigalizmusok példáját követve – a g-gesz-asz hangok ismétlésével a középszólamokban kromatikus görbületet rajzol a négyszólamú struktúrába, az „új” szóhoz pedig további kromatikus lépéseket, illetve az egész ciklus hangzásvilágától feltűnően elütő, diszsonáns, tritonusokat tartalmazó akkordokat társít.

ereszkedő dallamvonalában, a súlyos helyen alkalmazott legmagasabb és súlytalan helyen megszólaló alacsonyabb hangban, valamint a felütés és a magyartól idegen versformák ritmusainak kerülésében mutatkozik meg, s hogy a kompozíció valójában egyfajta „elhangolt hagyományt” reprezentál:

Gyakorta érezhető, hogy a régi formanyelven beszélő művészek megriadnak az „új” harcok követelésétől és megpróbálkoznak azzal, hogy revízió alá vegyék az eddig követett utat, formanyelvük elemeit stb. Ez természetesen még önmagában nem lenne baj, csupán abban van a hiba, hogy ezt a revíziót csupán a kifejezési formára vonatkoztatják, és nem érintik a lényegét, pontosabban: a revízió alá vett formanyelv fokozatosan leszakad a tartalomról, mintegy önálló életet kezd élni és *önmagában* próbál eleget tenni a „modernség” vagy a „korszerűség” követelményének.

Dávid Gyula legújabb művének bemutatója alkalmából fájdalommal regisztráltuk, hogy az igen invenciózus, kitűnő komponista, aki a hagyományos stílusban sok értékes művel gazdagította a modern magyar zenét, szintén áldozatául esett a nyelvi megújítás hangzatos követelményének, anélkül, hogy mondanivalója bárhol is túllépné a régi iskola kereteit. Ez a felemás jelleg híven tükröződik a *Szimfonietta* szorosan vett zenei anyagában. Ha sorra szemügyre vesszük tematikus anyagát, félreérthetetlen pontossággal megfigyelhetjük a szerző nagy küzdelmét, amely *saját maga ellen* irányul: minden erejét megfeszítve szabadulni próbál eddig követett stílusától, amely különben mindvégig fogva tartja. Ebben a küzdelemben legerőteljesebb fegyvere a dodekafónia.⁷

Pernye tehát vívódást hallott ki a Sinfoniettából, és az „igen invenciózus, kitűnő komponista” dodekafónia felé fordulását alkotói értelemben öngyilkos gesztusként értékelte. Nemcsak azért, mert a kodályi és a schoenbergi hagyomány összeegyeztetésére tett Dávid-féle kísérletet zsákutcának tekintette, azaz olyan művészi megnyilvánulásnak látta és láttatta, amelyben a modernség

⁷ Pernye, i. m., 386–387.

akarása nem fordult át esztétikai minőségbe,⁸ hanem azért is, mert a kritikus szerint az új technikával folytatott párbeszéd tematikai értelemben leépítette annak a zeneszerzőnek az alkotói fantáziáját, akinek fő műve, az 1950-es Brácsaverseny, egy egész korszak reprezentatív-paradigmatikus alkotásának számított.⁹

Dávid Gyulát minden bizonnyal érzékenyen érintette a kritika. Feltűnően ritkán adott interjút,¹⁰ ám amikor 1972-ben Feuer Mária felkereste, beszélgetésük nagy része – természetesen nem függetlenül a kérdező szándékától – a hagyomány, a megújulás és a művészi mondanivaló kérdését járta körül. Az interjú egyes szakaszai pedig mintha közvetlenül reflektálnának a Pernye felvetette problémára:

A megújulás lehetőségét két tényező dönti el: az egyik a mondanivaló, a másik a zeneszerzői technika. Csak az változhat, alakulhat, csak az „születhet újjá”, akinek határozott mondanivalója van, s ugyanígy, csak az képes a megújulásra, aki annyira tudja a mesterségét, hogy a technikát mondandójához alkalmazhatja. Újabban mintha elfelejtenénk a közhelyként ható megállapítást: a formának mindig a tartalomhoz kell idomulnia.¹¹

Dávid nyilatkozatának ugyanakkor van egy olyan mozzanata, amely túlmutat Pernye problémafelvetésén, mégpedig a zeneszerzői technika birtoklásának, a mesterség ismeretének kérdése. A mesterségbeli tudás kulcsfontosságú szerepet töltött be Dávid Gyula zeneszerzéstanára, Kodály gondolkodásában, és ennek elsajátítását alapvetőnek tekintette tanításában is.¹² Dávid Gyula minden bizonnyal Kodály legkedvesebb tanítványai közé kellett tartozzon,¹³ amit mi sem bizonyít jobban, mint az, hogy a tanítvány dodekafon fordulata is a reagálás igényét váltotta ki belőle. Az idős Kodályt feltehetően bosszantotta a

⁸ I. m., 388.

⁹ I. h.

¹⁰ Ezért is meglepő, hogy Breuer János kismonográfiájának életrajzi fejezete valójában önéletrajz, egy magnófelvétel legépelt változata. Breuer, i. m., 3–10.

¹¹ Feuer Mária: „Mondanivaló és hagyomány. Dávid Gyula.” In: Uő.: *50 muzsikusi műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.), 18–21. 19.

¹² Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellentét. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2007.) Ehhez lásd a „Kodály, a Brahmin” című fejezetet: 44–62.

¹³ Dávid Gyula büszkén emlékezett arra, hogy Kodály így értékelte a Brácsaversenyt: „Hát ez jó.” Breuer, i. m., 8.

„Kodály-iskola” kifejezés divattá válása a hatvanas évekbeli zenei közbeszédben,¹⁴ ezért egyik jegyzetében hangsúlyozta, hogy az iskola fő jellegzetessége annak magyarsága, nem pedig a kodályi poétikai elvek kritikátlan, epigonizmusra valló átvétele:

Mi a Kodály-iskola?

Kodály-iskola: senkit le nem bélyegzett, sőt arra törekedett, hogy mindenki szabadon kifejtthesse egyéniségét, amennyiben van.

Más az, amit a pesti aszfalton nőtt Sz[?] A[?]-ok Kodály-iskolának néznek. Egyéni különbségeken felül abban különböznek még a szerzők, kinek mekkora [a] magyarság-élménye. Ezt a kozmopolita fővárosban nem lehet megszerezni. Csak a vidéki, sőt falusi rezervátumba menekült néppel való érintkezésben. Hogy onnan a maradék magyar[ság] benyomuljon a fővárosba, áthassa az egész magyar életet: ez fennmaradásának egyetlen útja.

Dávidnak van ilyen élménye. S ha néha belebúvik is a kozm[opolita] tizenkétfokúság divatos egyenruhájába, mozgásán érzik valami.¹⁵

Kodály természetesen pozitívan értékelte azt, amit Pernye felháborodottan utasított el, azt, hogy Dávid „mozgásán érzik valami”. Kodály alaposan áttanulmányozta az I. vonósnégyest, amelyet Dávid mestere 80. születésnapjára írt és neki is ajánlott,¹⁶ hiszen 1963. januári köszönőlevelét egy kottával egészítette ki, s a kottában – zeneszerzői válaszként – a vonósnégyes 1. tételének dodekafon témáját dolgozta fel, négy szólamban, a 19. század végének kromatikus, de még tonális harmóniai gondolkodásába illesztve.

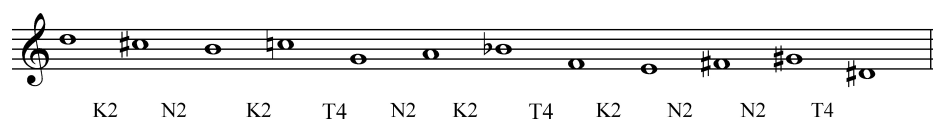
¹⁴ Dalos Anna: „»Nem Kodály-iskola, de magyar!« Gondolatok a Kodály-iskola kialakulásáról.” *Holmi* XVI/9 (2002. szeptember): 1175–1191. 1186.

¹⁵ Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Közr.: Vargyas Lajos. (Budapest: Szépirodalmi, 1993.), 88. Vargyas 1954-re datálja a jegyzetet, a kontextusból azonban egyértelműen kiderül, hogy a feljegyzés Dávid dodekafon fordulata, azaz 1962 után kellett keletkezzen.

¹⁶ Dávid társszerzője volt a nyolcvanéves Kodály tiszteletére tanítványai által komponált közös variációs műnek, a *Kodály-köszöntőnek* is. Ő írta a 9. variációt. (Budapest: Zeneműkiadó, 1964.)

„Köszönöm a szíves megemlékezést, de már én csak így tudom magammal megértetni az új hangot” – fűzte hozzá szerényen.¹⁷

A zeneszerzői válasz, az alkotói versengés reneszánsz gesztusa jelzi, Kodálynak minden bizonnyal imponált Dávid dodekafon kísérlete. Azonban az, ami imponálhatott neki benne, mégsem a mű magyar hangvétele lehetett, sokkal inkább az a mesterségbeli tudás, amit – elsősorban az I. tételben – a dodekafon sorral űzött konstrukciós játék képviselt. Az I. vonósnégyes ugyanis – a Sinfonietta mellett – meglehetősen egyedül áll Dávid életművében. Habár tizenkét fokú sorok a későbbiekben is megjelennek kompozícióiban, elsősorban – mint később látni fogjuk – plakátszerű funkciót töltenek be a tételek legelején, mintegy jelezvén Dávid hitvallását, nem válnak azonban sem a tematika forrásává, sem pedig az egész művet behálózó alapsorrá (Reihe). Az I. vonósnégyes rendkívüli módon kidolgozott 1. tételében azonban a tizenkét hangú sor (d-cisz-h-c-g-a-b-f-e-fisz-gisz-disz) Reiheként funkcionál, s ezt a sort halljuk más-más hangokra transzponálva, hol eredeti alakjában, hol pedig rák-, tükör- és tükörráfordításban (10. kottapélda).



10. kottapélda, Dávid: I. vonósnégyes, 1. tétel, dodekafon sor

Ez azt is jelenti, hogy Dávid számára alapvető fontosságra tesz szert a tizenkét hangú sor hangközstruktúrája: a zeneszerző csupán három hangközt használ, kis- és nagyszekundot, illetve tiszta kvartot, és ennek fordítását, a tiszta kvintet. Ez a hangközhasználat elkerülhetetlenül előrevetíti a tizenkét, egyenlő rangú hangból álló sor tonális konnotációját is, hiszen a tiszta kvart és kvint – a bennük rejlő klasszikus tonika–domináns viszony miatt – erőteljes hangnemhez kötöttséget sugároz,¹⁸ ráadásul a tizenkét hangú sor két másik felhasznált hangköze, a kis és nagy szekund minden hétfokú skála alapeleme. Az 1. és a 3. tétel egyértelmű, tonálisan tiszta d hangon – kvázi d-mollban – zár. A három hangköz a tétel folyamán önálló tematikus elemmé emelkedik, kilép a

¹⁷ Legány Dezső (közr.): *Kodály Zoltán levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.), 301–302.

¹⁸ Ha Dávid tritonust, azaz bő kvartot, illetve szűk kvintet használt volna, a sor sokkal kevésbé lenne tonálisan egyértelmű.

dodekafon sor keretéből, és négy-öt hangos csoportokban egyesül. A kidolgozási rész táján az egységes tizenkét hangú sor darabjaira hullik, s megjelennek a dodekafónia elveivel ellentétes, mert tonális allúziókra módot adó megoldások: idegen hangok, hangismétlések, sőt barokkos szekvenciák is.

A darab hangütése azonban – eltekintve a 3. tétel végének izgalmas zajeffektusától – egyáltalán nem modern, a hallgatónak az a benyomása, hogy Dávid Gyulának nem is volt, mert nem is nagyon lehetett hangzásélménye az új bécsi iskola kompozícióiról.¹⁹ A hangvétel erőteljesen emlékeztet Kodály fiatalkori stílusára. Erre utal a kétnegyedes táncfinálé is, amely alaptípus Kodály kamarazenéjében,²⁰ illetve a mű műfajidegen háromtétélessége.²¹ De a kodályi mesterségideálra hivatkozik a középső tétel variációs szerkesztése, valamint a barokkos ellenpont hangsúlyos szerepe elsősorban az 1. tételben. Kifejezetten tankönyvi megoldásnak tűnik a 105. és 108. ütem közötti késleltetés komplementer megoldása, amelyben a tartott hanggal szemben szólal meg a cambiatára emlékeztető dallamfordulat (11. kottapélda), vagy a 123–125. ütem rövid tritonuskánonja (12. kottapélda). Ezek a technikai eljárások jelzik: Dávid olyan példadarabot kívánt írni, amelyben megmutathatta nyolcvanéves tanárának: mindent tud a zeneszerzés mesterségéről.

Már a szándék is figyelmeztet arra: Pernye felvetésével ellentétben Dávid nem válságkorszakként élte meg dodekafon fordulatának éveit, az 1960 és 1964 közötti időszakot. A zeneszerzőről szóló kismonográfiájában Breuer János figyelmeztet arra, hogy „az újabb impulzusok termékeny voltát mi sem

¹⁹ 1962 előtt csak szórványosan lehetett Budapesten hallani az új bécsi iskola szerzőinek kompozícióit. Az új zene játszottóságában épp a Vonósnégyes komponálásának éve hozta meg a fordulatot. Dalos Anna: „Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967).” *Magyar Zene* XLV/1 (2007. február): 29–35. 32. Lehetséges, hogy Dávid Gyula előbb a dodekafónia teoretikus alapvetését ismerte meg. Magyarországon a dodekafon technika elméletének legfontosabb forrása Kókai Rezső – Fábíán Imre közreműködésével – készített könyve volt, amelynek fejezetei az 1961-es megjelenés előtt, 1958 októbere és 1959 májusa között a Muzsika hasábjain láttak napvilágot. Kókai Rezső–Fábíán Imre: *Századunk zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1961.)

²⁰ Kétnegyedes táncfinálé szerepel a Cselló-zongora szonátában (op. 4), a Szólószonátában (op. 8), a II. vonósnégyesben (op. 10) és a Szerenádiban (op. 12).

²¹ A vonósnégyes reprezentatív műfaj, s mint ilyen hagyományosan négytétéles, akárcsak a szimfónia. Kodály egyébként szintén műfajidegen módon kéttétéles II. vonósnégyese is – ha a finálé lassú bevezetőjét külön tételnek tekintjük – három tételt rejt magában.

bizonyítja ékebben, mint az a tény, hogy 1960 és 1964 között Dávid Gyula tíz kompozíciót fejezett be”.²²

Violin I
Violin II
Viola
Cello

cresc. *f* *dim.*

11. kottapéllda, Dávid: I. vonósnégyes, cambiata (105–108. ütem)

Violin I
Violin II
Viola
Cello

mf cresc. *cresc.* *dim.*

12. kottapéllda, Dávid: I. vonósnégyes, 1. tétel, tritonuskánon (123–125. ütem)

Habár a következő tíz évben – 1977-ben bekövetkezett halála előtti utolsó, lezárt és publikált műve az 1974-es *Pezzo* – valamivel kevesebbet komponált, termése azonban mindvégig folyamatosan bővült. A Sinfoniettát követő másfél évtizedben közel húsz – különböző műfajú, terjedelmű és hangszer-összeállítású – kompozíciót vetett papírra (4. táblázat), s e művei egyszerre reflektálnak saját zeneszerzői múltjára – elsősorban a szimfónia, a vonósnégyes, a fúvósötös és a versenymű műfajában – és az új zenei kihívásokra.

²² Breuer, i. m., 20.

1960	• III. szimfónia • Sinfonietta
1961	• Dob és tánc (Wöeres Sándor verse) • Arany Lacinak (Petőfi Sándor verse)
1962	• Quartetto per archi
1963	• Concerto grosso
1964	• III. fúvósötös • Változások. Négy madrigál (Raics István versei) • Preludio per flauto e pianoforte • Felhőtlen ég (Raics István versei)
1965	• Hegedűverseny
1966	• A rózsalángolás (Vas István versei)
1968	• Miniature per ottoni • Sonata per violino e pianoforte • Quintetto a fiati No. 4
1969	• Sonatina per viola e pianoforte • Égő szavakkal (Raics István verse)
1970	• Concerto per Corno e orchestra • IV. szimfónia
1971	• Sonata per violino solo
1972	• Trio per violino, violoncello e pianoforte • Ünnepi előjáték
1973	• Quartetto d'archi No. 2
1974	• Pezzo per viola con accompagnamento di pianoforte

4. táblázat, Dávid Gyula kompozíciói (1960–1974)

Az I. vonósnégyes ugyanakkor már magában hordozza azokat a zeneszerzői problémákat-kérdésfelvetéseket is, amelyeket Dávid Gyula a következő évek kompozícióiban járt körül. 1972-ben Bónis Ferenc, összegezve az elmúlt évtized Dávid-műveit, joggal fogalmazhatta meg a kérdést:

Dávid szűkszavúbb lett, mint hajdanában volt, kevesebb hanggal többet mond, elmélyültebbé, bensőségebbé vált. [...] Vajon saját fejlődése útjának belső konzekvenciája ez, vagy inkább egy új technika sugallta nagyobb fegyelem következménye?²³

A Sinfoniettát és a Vonósnégyest követő kompozíciók igen kevés jelét mutatják a Bónis említette új technikának. 1962-t követően Dávid már nem kísérletezett a szigorú dodekafon szerkesztéssel. Habár műveiben megjelennek tizenkét hangú sorok, ezek elsősorban – mint látni fogjuk – emblémaként funkcionálnak, nem pedig a mű szövetének kiindulópontjaként. Az utolsó alkotói évtized termése ugyanakkor jól körülhatárolható zeneszerzői kérdéseket vet fel, olyan kérdéseket, amelyek ebben az időszakban számos – különböző generációhoz tartozó – magyar komponistát foglalkoztattak, s amelyek tulajdonképpen a posztszeriális korszak alapvető problémái közé tartoznak. Dávid Gyula műveiben megnyilvánuló válaszai e kérdésekre érzékletesen világítják meg, miként reagálhatott egy, a Kodály-iskolából kilépő, a klasszikus hagyományok értékrendjén nevelkedett, de az ötvenes évek zsdanovi kulturális politika árnyékában sikeres zeneszerzővé érett alkotó a váratlanul fellépő művészi szabadságra.

Az ötvenes évek ideológiai irányított zeneszerzés-ideálja a zenei prototípusok alkalmazására épült.²⁴ Dávid Gyula első korszakának kompozíciói – nemcsak a híres Brácsaverseny, de az I. fúvósötös (1949), a Fuvola-zongora szonáta (1954), a II. fúvósötös (1955) és a *Színházi zene* (1956) is – egyrészt a klasszikus formatípusokra, másrészt elfogadott hangvételekre támaszkodtak. E hangvételek – amelyekhez jól körüljárható tematikai alapképletek is társultak – rögzültek a zeneszerzői munka folyamán: az alapkarakterek automatikusan előhívták a jellegzetes mozgásformulákat, a formai, dallamformálási és hangszerelési megoldásokat. A dodekafon fordulatot követő évek elsősorban a tekintetben gyakoroltak nyomást a zeneszerzőre, hogy képes-e elszakadni e rögzült elemektől, el tud-e vonatkoztatni a kialakított sémáktól, s ha igen, mivel tudja felváltani őket. Akár úgy is fogalmazhatunk, Dávid kezét elsősorban az kötötte meg, amit korábban

²³ (bónis) [Bónis Ferenc]: „Dávid Gyula és Kadosa Pál lemezei és kottái.” *Muzsika* XV/9 (1972. szeptember): 41–42. 41.

²⁴ Kroó, i. m., 59–66.

a mesterség kategóriájába sorolt. A szabad tizenkétfokúságot alkalmazva fel kellett ismernie, hogy a zeneszerzés nem azonos a zeneszerzői fogások hibátlan-szabályszerű alkalmazásával, hanem épp ellenkezőleg: a zeneszerzés mint kreatív tevékenység valahol a mesterfogásokon túl kezdődik.

A III. fúvósötös (1964) látványosan reprezentálja e változást. A rövid – Anton Webern vonósnégyes-bagatelljeit megidéző – tételek dodekafon foltokat és töredezett struktúrákat mutatnak fel, nincs bennük folyamatos, dallamra épülő zenei folyamat, s Dávid a tematikus munkától is tartózkodik. Mintha csak egy-egy ötletet vetne fel bennük. A tételek rövidsége lehetővé teszi a kötetlenül szabad formát is – nincs szükség bennük visszatérésekre-visszaulalásokra. A legsikerültebb a 4. tétel, amelyben az öt hangszer egymástól teljesen függetlenül – úgy is fogalmazhatunk: összevissza – játszik, s ez eleve lehetővé teszi, hogy a zeneszerző elvonatkoztasson a korábbi stílus zenei asszociációitól. Mindezzel egy olyan műfajban kísérletezik, amely Magyarországon az ötvenes évek tipikus terméke volt.²⁵ Ugyanezek a jelenségek figyelhetők meg a rézfúvós szextetre írott *Miniatűrökben* (1968) és a velük egyidős IV. fúvósötösben is. Feltűnő ugyanakkor, hogy a rövidség, az ötletszerűség és a dodekafon foltok ellenére is stiláris értelemben milyen messze állnak Dávid darabjai a weberni modelltől: úgy tűnik, Dávid tudatosan távol tartotta magát a különböző stiláris előképektől, ami talán a hangzásélmények hiányából is fakadt, mindenesetre elsősorban önmagából próbálta megteremteni saját stílusát.

Már a Brácsaversenyben bebizonyította, hogy alapvetően melodikus alkat. Dallamcentrikus gondolkodásának jellegét azonban megváltoztatta az új helyzet. A változásnak alapvetően két különböző oka volt: egyrészt eltávolodott a korábbi melódiaformálási sémáktól, amelyeket a romantikus és a népzenei dallamképzési elvek határoztak meg,²⁶ másrészt megkísérelt eltérni korábbi – klasszikus modellekre épülő – formai gondolkodásától és az azzal szorosan összefüggő motivikus fejlesztéstől. A fuvolára és zongorára

²⁵ Hasonló módon szembesült Ligeti György is a fúvósötös műfajával. 1953-ban hat bagatell komponált erre az előadói apparátusra, még az ötvenes évek népi tematikájú, klasszicizáló modorában, majd 1968-ban már up-to-date, nyugati stílusát használva 10 darabot írt fúvósötösre. A Magyarországon tevékenykedő zeneszerzők közül is többen fordultak az ötvenes éveket követően újból a fúvósötös apparátusa felé, többek között Kurtág György (Fúvósötös, op. 2, 1959), Durkó Zsolt (Improvizációk, 1964), Petrovics Emil (Fúvósötös, 1965) és Maros Rudolf (Consort, 1970).

²⁶ Breuer, i. m., 12–13. Kroó, i. m., 69–70.

komponált *Preludió*ban (1964) kialakított egy – a későbbiekben is elsősorban lassú tételekre jellemző – monológstílust, amelynek két fő jellemzője a beszédet követő, díszítésekkel kevésbé élő, ám jellegzetesen disszonáns hangközöket (kis és nagy szekund, tritonus, nagy szeptim) alkalmazó dallam, illetve a szabad, fantáziaszerű forma. Ez a két technikai eszköz teszi lehetővé, hogy a korábbi stiláris emlékektől elhatárolódva fogalmazza meg új zenei nyelvét. Ezt bizonyítja legalábbis a Hegedűverseny 2. tétele (1965), a *Rózsalángolás* című, szopránra, fuvolára és brácsára írott – Dávid műfaj-meghatározása szerint – „kamarazene” (1966), a Hegedű-zongora szonáta brahmsos 2. tétele,²⁷ a Kodály *Adagióját* megidéző, brácsára és zongorára komponált Szonatina (1969), illetve a hegedű-cselló-zongora Trió I. tétele (1972).

A szabad, fantáziaszerű forma nem jelenti azt, hogy Dávid teljes mértékben háttérbe fordított volna a klasszikus formai kereteknek: a *Preludio* éppúgy háromtagú struktúrába ágyazódik, mint a Szonatina, de ez a struktúra valójában csak jelzésszerű. Csupán egy váz, amely akár el is hagyható. Annál is inkább, mivel a nyitószakaszok visszatérését semmiféle tematikus munka nem készíti elő. Egyáltalán a – hagyományosan Beethovenhez kötött – motivikus fejlesztés elve teljesen eltűnik Dávid kompozíciós eszköztárából, s helyét a témák, sőt gyakran csak jellegzetes hangközfordulatok emblémaszerűen visszatérő alkalmazása veszi át.

Hasonlóképpen emblémaként használja a tételeket nyitó dodekafon sorokat is.²⁸ Ezek az emblémák, amellyel hogy plakátszerűen hirdetik a komponista új hitvallását, a nagyforma, sőt gyakran a teljes ciklus kialakításában is meghatározó szerepet játszanak. Azok a tételek ugyanis, amelyek tizenkét hangú témával indítanak – ilyen a Hegedűverseny, a IV. fúvósötös, a IV. szimfónia (1970), a Kürtverseny (1970), a Szólószonáta hegedűre (1971) és a Trió –, mindig tonálisan zárnak, míg azok a művek, amelyeknek kezdete nem dodekafon – *Preludio*, Szonatina, II. vonósnégyes (1973) –, disszonáns akkordokkal érnek véget. A tonális zárás egyébként a

²⁷ Brahms iránti vonzódása már a Brácsaverseny II. tételében is megmutatkozott, de a brahmsi modell jelentőségét bizonyítja az *Égő szavakkal* című kantáta is (1969), amely olyan, zenekar-kíséretes Brahms-kórusokat idéz, mint a *Triumphlied*, a *Nänie* vagy a *Gesang der Parzen*.

²⁸ Alkalmanként tételen belül is előfordulnak ilyen dodekafon emblémák, például a Szólószonáta II. tételében.

többszörös kompozíciók egységes ciklussá formálásának is kulcsfontosságú eszköze: a Kürtverseny 1. és 3. tétele egyaránt dodekafon emblémával indít, s mindkét tétel d-ben zár. A Trióban pedig a dodekafon indítás mellett még a három tétel hangnemi polaritását is szabályozza a zeneszerző: az 1. tétel lassú bevezetője desz hangon indít, a gyors szakasz a vele enharmonikus ciszen, s a tétel d-ben zár, a 2. tétel cisz hangon indít, és a zárlatban d-re jut el, míg a 3. tétel deszen indít, és megint csak d hangon zár. A ciklus egységessé tétele okán végződik a Hegedűverseny két szélső tétele ugyanazzal a zárlati formulával.²⁹

A tételek egy művön belüli ciklussá rendezése egyébként is erőteljesen foglalkoztatta a zeneszerzőt. Már az I. vonósnégyesben is láthattuk: hajlott arra, hogy eltérjen a tételrendek műfaji tradíciójától.³⁰ Miközben műfajválasztásai – szimfónia, vonósnégyes, versenymű – a hagyományhoz, a klasszikus formákhoz való ragaszkodását dokumentálják, a kialakított tételrendek meglepően hagyománytagadók. A III. fúvósötösben például lassú-gyors-lassú-gyors szerkezetet követ, míg a IV. fúvósötös szvitekre emlékeztető módon öttételes. A IV. szimfónia mindössze három tételt mondhat magáénak, igaz, az 1. tétel lassú bevezetője révén a három tétel négytételességet rejt magában, ebben a szerkezetben viszont a III. fúvósötös lassú-gyors-lassú-gyors felépítése köszön vissza.

A IV. szimfónia egyes jellegzetességei ugyanakkor – legalábbis a mű hagyományhoz hű vonásai – még egy problémára mutatnak rá, amellyel Dávid Gyulának szembesülnie kellett. Az utolsó szimfónia a mahleri–sosztakovicsi szimfonikus tradíció követője, s látványosan mutatkozik meg benne Dávid virtuóz hangszerelési tudása. A nagyzenekar – nemcsak a szimfóniában, hanem az időszak másik nagyzenekari művében, az *Ünnepi előjátékban* (1972) is – automatikusan előhívja a romantikus, Dávid esetében elsősorban Csajkovszkijtől örökölt orkesztrális gondolkodást. A Breuer Jánosnak adott önéletrajzi nyilatkozatából is kiderül, hogy – mivel pályáját hangszeres muzsikusként, brácsásként kezdte – pályája első szakaszában igen intenzív kapcsolata volt a gyakorlati zenéléssel.³¹ Mindez azt jelenti, hogy műveiben, és

²⁹ Hasonlóképpen zárul Bartók IV. vonósnégyese is – a Bartók-mű minden bizonnyal modellként szolgálhatott a Hegedűversenyhez.

³⁰ A Sinfonietta – azaz kis szimfónia – esetében a háromtételesség pontosan illeszkedik a műfaji hagyományba.

³¹ Breuer, i. m., 6–7.

nemcsak a hozzá közel álló vonós hangszerek, de a fúvósok esetében is, mindig megfigyelhető a hangszerspecifikus írásmód, másképpen fogalmazva, Dávid Gyula belülről ismerte a hangszerek lelkét.³² Ez az ismerősség – ami természetesen a gyakorlatias mesterember tapasztalatából fakad – ugyanazt a veszélyt hordozza magában, mint a zenei prototípusokban történő komponálás: a művet nem az invenció, hanem a rutin írhatja a szerzővel. Vagyis komponálás közben a zeneszerző állandóan járt utakra téved, miközben elsődleges célja éppen az, hogy e járt utak, a bevált megoldások ellenében komponáljon.

A hagyományos hangszeres gondolkodástól történő elvonatkoztatás nem sikerült maradéktalanul. Mégis figyelemre méltó, hogy több kompozíciójában visszatér egy megoldáshoz, amely már az I. vonósnégyes zárótételben megjelent, mégpedig a megkomponált zaj effektusához. Az I. vonósnégyes legvégén a zaj valójában egy olyan pianissimo szakasz, amely egy zenekar koncert előtti hangolását, a zenészek gyakorlását idézi fel: a két hegedű kvartpárhuzamban mozgó nyolcad triolái kontrapunktikus ellenszólamaként a két mélyebb vonós negyed triolákat játszik kvintpárhuzamban (13. kottapélda). Hasonló effektus jelenik meg a két fúvósötös zárótételeiben, ahol a zenészek kvázi – természetesen megkomponált módon – összevissza játszanak.³³

A zajelemekhez hasonló funkciót töltenek be azok a zenei szakaszok, amelyek a perpetuum mobile effektust alkalmazzák. Az effektus forrása minden bizonnyal a motorikus barokk motivika lehetett, azaz egy-egy jellegzetes, gyors mozgásformula állandó, többnyire szekvenciális ismételtetése.

³² Dávid számára ez a hangszerekhez fűződő személyes viszony szimbolikus funkcióval is kellett bírjon. A Vas István időskori szerelmes verseire komponált *Rózsálangolás* ciklusának hangszerválasztása minden bizonnyal nem véletlen: a fuvola a női, a brácsa a férfi princípium megjelenítője. A ciklust – és a versek tartalmán túl ez is poétikai jelentőségű – Dávid feleségének, Lislnek ajánlotta, akárcsak a nagyrészt szintén szerelmes versekre írott Öt egynemű kórust József Attila verseire, amelynek *Dúdoló-tétele* a stílusos megújulás első fecskéje, valamint első dodekafon művének, a *Sinfoniettának* is Lisl a címzettje.

³³ A zajok és zörejek zenei eszközként történő alkalmazásának korai példája az 1961-es, vegyeskarra és ütőkre komponált *Dob és tánc* (Weöres Sándor versére), amely előadói apparátusa, a Weöres-vers érzékletes-megérzékítő feldolgozása, rituálét idéző karaktere és a zaj-, illetve zörejelemek alkalmazása révén is kísérleti kompozíciónak tekinthető. Meglehetősen egyedül áll nemcsak Dávid életművében, de a korszak magyar zeneszerzésében is: egy jóval fiatalabb zeneszerző, Sáy László csak 1966 után kezdett el a *Dob és tánc*hoz hasonló kompozíciókkal kísérletezni (Három madrigál, Quartetto, I. kantáta), bár Bárdos Lajos 1944-es kórusa, *A nyúl éneke* (Jankovich Ferenc versére), amelyben dobok kísérik a kórust, modellként lebeghetett Dávid szeme előtt.

Violin I
Violin II
Viola
Cello

p cresc.

13. kottapélda, Dávid: I. vonósnégyes, zárótétel, megkomponált zaj

Dávid vonzódott ehhez a stílusjegyhez, elemzői már a Brácsaverseny kapcsán is hivatkoztak rá.³⁴ A szólóbrácsára és zenekarra komponált, később visszavont *Concerto grosso* (1963)³⁵ viszont egyértelműen neobarokk kompozíció, amely minden tételében barokkos fordulatokra, szekvenciákra és a hagyománynak megfelelően szóló és tutti szakaszok váltakozására épülve főleg a két szélső, gyors tételben a motorikus stílus lehetőségeivel kísérletezik, meglepő módon, a *Sinfonietta* és az I. vonósnégyes után egy-két évvel, konszonáns harmóniai keretek közt. De barokkos allúziókkal játszik a Hegedűverseny két szélső tétele és a Szólószonáta is – mindkettőben Bach szólószonátáinak és -partitáinak hangja tér vissza.³⁶ A barokkos motorika különösképpen ez utóbbiban tesz szert hangsúlyos, a stiláris áthallásokat tudatosan kiemelő szerepre.³⁷

A *perpetuum mobile* effektus azonban abból a szempontból eltér a barokkos motivika alkalmazásától, hogy használatának elsődlegesen nem az a funkciója, hogy töltőanyagok segítségével továbbgördítse, hanem éppen az, hogy egy időre felfüggeszse a zenei folyamatot. Elsősorban olyan gyors tételekben jelenik meg – mint például a Hegedűverseny 1., a Kürtverseny és a Trió 3. tételében, vagy az *Ünnepi nyitány* végén –, amelyeknek legfőbb

³⁴ Kroó, i. m., 68.

³⁵ Breuer, i. m., 23. Dávid maga is utal rá a Feuer Mária által készített interjúban: Feuer, i. m., 20. A *Concerto grosso* később sem jelent meg nyomtatásban.

³⁶ Meglepő, hogy a Szólószonáta egyáltalán nem reflektál Bartók Szólószonátájára.

³⁷ A Kürtverseny 1. tételében is megjelenik a barokkos motivika, a 2. tétel pedig egy barokk lassú tétel (egy *Air*) hangvételét adja vissza. Dávid utolsó befejezett műve, a brácsára és zongorára komponált *Pezzo* is a motorikus stílus körébe tartozik.

jellemzője a folyamatos, megállíthatatlannak tűnő, még egy apró levegővételnek sem teret engedő mozgás. Forszírozott forte hangzás, számos erőteljes gesztus, kifejezett agresszió társul e végtelenített mozgáshoz.

A folyamatos mozgás ezekben a darabokban nem az ötvenes évek optimista végkicsengésű táncfináléit idézi meg, sokkal inkább a kétségbeesés, a reménytelenség hangján szól, és mindig a végtelenbe fut ki. A hetvenes évekbeli Dávid-műveknek ez a legjellegzetesebb hangvétele. Egyáltalán: úgy tűnik, mintha a hetvenes évek vezették volna el Dávid Gyulát a múltjától való teljes szabaduláshoz. A IV. fűvösötöst követően már teljes egészében el tudott vonatkoztatni a hagyományos zenei nyelvtől, a magyar hagyomány alapképleteitől, a tradicionális gondolkodástól. E szabadulás lehetőségét azonban nem a schoenbergi dodekafónia hozta el: kései darabjaiban önmagából kiindulva találta meg saját hangját. Önmagára találása akkor következett be, amikor már nem kellett kötnie magát semmilyen előre meghatározott struktúrához, a változás a belső fejlődés szükségszerű következménye volt.

Feuer Máriának adott 1972-es interjúja ezért is közvetíti olyan pontosan – és figyelemre méltó önismeretről tanúskodóan –, mit is gondolt Dávid Gyula saját dodekafon fordulatáról, s arról, mit jelentett számára az 1960-as stílusváltást követő alkotói évtized: „A zenei gondolat esetenként más és más megjelenést követel: hiába újít nyelvileg valaki, ha közlendője ezt nem tűri, s fordítva: hiába igényelne a mondanivaló megváltozott kifejezési formát, ha az alkotó nem ura teljesen eszközeinek. Bizonyára minden komponista mindig jó darabot akar írni, de számolni kell vele, hogy ez olykor nem sikerül.”³⁸

³⁸ Feuer, i. m., 19.

5. Kurtág Darmstadt vonzásában

Balázs István 1986-ban fogalmazta meg a tézist, amely azóta a Kurtág Györgyről szóló közbeszéd visszatérő elemévé vált, miszerint a zeneszerző művei ellenállnak minden elemző megközelítésnek, vagyis hogy a kurtági művészet természetéből fakadóan elemezhetetlen.¹ Hogy valójában minden zene elemezhető, azt maga Balázs is felismerte: tanulmánya átdolgozott, bővített magyar nyelvű változatából már kihagyta ezt a vélekedését.² Ugyanakkor fenntartotta értelmezésének azon mozzanatát, mely szerint Kurtág művészetének megragadhatatlansága elsősorban az életmű hangsúlyosan morális természetéből fakad. Kurtág zenéje nem igazodik kész ideológiákhoz, az értékek új világát sem kívánja reprezentálni, inkább egy újfajta, a kibontakozott személyiségre épülő értéksisztémát kíván közvetíteni.³ Kurtág zenéjének tehát erkölcsi tartása van. Kétségtelen, hogy ez a fajta megközelítés nem tesz lehetővé szigorúan vett zenei analízist, mivel a komponista személyét és tanításként revelálódó feltételezett intencióját állítja a vizsgálódás középpontjába: a személyiség kisugárzása felülírja a művek zenei jellegzetességeit, a kompozíciók nem zenei jegyeket viselnek magukon, hanem humánus esztétikai tartalmakat. Ez az értelmezés eltakarja előlünk a zene tényleges tulajdonságait, és egyben lehetetlenné teszi az életmű kritikai értékelését is.

Habár a Kurtág-œuvre etikai interpretációja – különösképpen a magyar zenetudósok körében – a zeneszerzőről szóló szakmai diskurzus alapelemévé vált,⁴ Kroó György a magyar zeneszerzés huszonöt évéről szóló összefoglaló munkájának megjelenése, azaz 1971 óta⁵ számos zenetörténész tett kísérletet arra, hogy Kurtág művészetének jellegzetességeit zenei tulajdonságokból kiindulva meghatározza. Vizsgálat tárgyává tették Kurtág első, az op. 1-es vonósnégyessel kezdődő avantgárd periódusát is, és négy, jól körülhatárolható,

¹ István Balázs: „Fragmente über die Kunst György Kurtágs.” In: Friedrich Spangemacher (Hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien* 5. (Bonn: Boosey&Hawkes, 1986.), 65–87. 65.

² Balázs István: „Kurtág.” In: Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.), 21–61.

³ Balázs, „Fragmente”, 70.

⁴ Az etikai Kurtág-értelmezés forrásait, eredetét vizsgálja Rachel Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. (Aldershot: Ashgate, 2004.), 141–144., illetve: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.), 122–126.

⁵ Kroó György: *A magyar zeneszerzés huszonöt éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.)

bár egymással részben összefüggő kérdéskört jártak körül: Kurtág viszonyát a tradícióhoz, Kurtág dodekafóniahasználatát, zenéjének gesztikus, nyelvi, illetve programatikus természetét, valamint a kisformák dominanciáját.

Az elemzők az első korszak kompozícióit – elsősorban az 1. vonósnégyest – Webern és Bartók polarításában láttatják: e szerint Kurtág Weberntől vette át zenéjének tömörségét, gesztikus jellegét, míg Bartóktól a dallamformálást, a glissandók, pizzicatók, ostinátók alkalmazását, valamint a hídszerű formák iránti vonzalmát örökölte.⁶ Az elemzők többsége azonban utal arra is, hogy a Webern-befogadás Kurtág művészetében csak nagyon elvont formában ragadható meg.⁷ Tudjuk, hogy Ligeti György révén még párizsi útja előtt, 1957 elején Kurtág kezébe került a *die Reihe* Webern-émlékszám,⁸ és hogy Párizsban számos Webern-kompozíciót másolt.⁹ A Boulez rendezte Domain Musical estjein hallhatta is az op. 6-os Hat darabot nagyzenekarra, illetve a Négy darabot hegedűre és zongorára.¹⁰ A Vonósnégyes komponálásakor pedig saját maga számára elkészítette az op. 21-es Szimfónia Reihe-táblázatát.¹¹ Ugyanakkor már Tobias Bleek felhívta a figyelmet arra, hogy – összevetve például Ligeti György Webern-recepciójának gazdag dokumentációjával – milyen csekély számúak a Kurtág Webern-befogadására vonatkozó konkrétumok.¹² Nem beszélve arról, milyen kevés hangzó élménye lehetett Kurtágnak 1957–1958 táján Webern műveiről – Tobias Bleek épp a hangzó élmények hiányával magyarázza a zeneszerző nyilatkozatait azzal kapcsolatban, hogy nem értette Webern kompozícióit.¹³ A két életmű között látványosan megmutatkozó különbségek vezethették az óvatosabb elemzőket arra, hogy elsősorban a két zeneszerző habitusának rokonságára hivatkozzanak. Már Kroó úgy fogalmaz, hogy a kettejük közötti nyilvánvaló lelki rokonság

⁶ Beckles Willson, Bornemisza, i. m., 49.

⁷ Stephen Walsh: „György Kurtág. An Outline Study I.” *Tempo* 140 (1982. március): 11–21.

⁸ Tobias Bleek: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28.* (Saarbrücken: Pfau, 2010.), 74.

⁹ A baseli Paul Sacher Stiftung gyűjteményében a következő másolatok találhatók: Fünf Sätze for Streichquartett op. 5, Sechs Stücke für Orchester op., 6, Fünf Stücke für Orchester op. 10, Symphonie op. 21, Quartett op. 22, Streichquartett op. 28, Variationen für Orchester op. 30. I. m., 77.

¹⁰ Beckles Willson, Bornemisza, i. m., 33.

¹¹ Bleek, i. m., 79–84.

¹² I. m., 62.

¹³ I. m., 78.

ellenére is elmondható: Kurtág világa sokkal tágasabb, mint Weberné,¹⁴ Jürg Stenzl pedig arra utal, hogy míg Webernnél az alakzatok folyamatos transzformációja érdekében a hang, a hangzás mindig a zenei tervet szolgálja, addig Kurtágnál nincs folyamatos transzformáció, viszont a hang, a hangzás domináns szerepre tesz szert.¹⁵

Kurtág dodekafóniahasználatáról részletes elemzést írt Simone Hohmaier,¹⁶ illetve Halász Péter.¹⁷ Mindketten az 1. vonósnégyes tizenkétfokúságát vizsgálták – bár sokáig úgy tűnt, hogy a *Bornemisza Péter* mondásainak 1. tétele az első szigorúan dodekafon Kurtág-kompozíció¹⁸ –, és mindketten egyértelművé tették, hogy Kurtágnál a dodekafónia nem egy következetesen alkalmazott technika, azaz a sor nem válik egy-egy mű kizárólagos alapjává, inkább csak egy a sokféle felhasznált zeneszerzői eszköz közt.¹⁹ Tobias Bleek egyenesen azt állítja, hogy Kurtág ortodoxnak éppenséggel nem nevezhető dodekafóniahasználatának nem is Webern a forrása. Végül arra a következtetésre jut, hogy Kurtág dodekafóniaértelmezésének kiindulópontja Hanns Jelinek 1952-ben megjelent tankönyve lehetett.²⁰

Az értelmezők általános megfigyelése, hogy Kurtág zenéje gesztikus zene, s benne a nyelv, a beszéd kerül előtérbe. Kroó úgy látja, a kompozíciókban nemcsak szótagok, szavak, kiáltások jelennek meg, de e szókincsből létrejön egy igazi szintaxis is.²¹ Rachel Beckles Willson Kurtág művészetének beszédszerű vonásait Ligeti hasonlóképpen nyelvi elemekre építő kompozícióival állítja párhuzamba – közülük az 1958-as *Artikulation* köztudomásúan nagy hatást gyakorolt Kurtágra és az 1. vonósnégyes keletkezésére –, s e párhuzam révén feltételezi egy jellegzetesen magyar új

¹⁴ Kroó, i. m., 133.

¹⁵ Jürg Stenzl: „Auschorchen und Schweigen. György Kurtágs Anreicherung der Gewöhnlichen.” *Du* 55/5 (1996. május): 32–34. 33.

¹⁶ Simone Hohmaier: „Meine Muttersprache ist Bartók...” *Einfluß und Material in György Kurtágs „Quartetto per archi” op. 1 (1959).* (Saarbrücken: Pfau, 1997.)

¹⁷ Péter Halász: „On Kurtág’s Dodecaphony.” *Studia Musicologica* 43/3-4 (2002): 235–252.

¹⁸ Peter Hoffmann: „Post-Webernsche Musik? György Kurtágs Webern-Rezeption am Beispiel seines Streichquartetts op. 28.” *Musiktheorie* 7/2 (1992): 129–148. 131.

¹⁹ Hohmaier, i. m., 79., Halász, i. m., 237.

²⁰ Bleek, i. m., 77., 116–117. Lásd ehhez még: Halász, i. m., 250. Hanns Jelinek: *Anleitung zur Zwölftonkomposition. Erster Teil.* (Wien: Universal Edition, 1952.) Kurtág a második kötethez (*Anleitung zur Zwölftonkomposition. Zweiter Teil.* Wien: Universal Edition, 1958), csak annak megjelenése, azaz párizsi útja után juthatott hozzá.

²¹ Kroó, i. m., 135.

zenei idióma létezését, ugyanakkor e zenei nyelv alapvető tulajdonságaként épp a szintaxis nélküliséget határozza meg.²² Kurtág műveinek programatikus vonásai szintén e zene beszédszerűségével és gesztikus tartalmával függnek össze. Peter Hoffmann – Kurtág nyilatkozatai, illetve emlékezései alapján – az 1. vonósnégyes két szélső tételét Franz Kafka *Átváltozásának* egyes jeleneteivel kapcsolja össze, míg a középső tételeket Kurtág párizsi mindennapjainak visszhangjaként értelmezi.²³

Stephen Walsh szerint a Kurtág-formák rövidsége is a gesztikus nyelvből ered,²⁴ mások viszont – például Stenzl²⁵ – Webernre vezetik vissza az aforisztikus formákat. Talán egy félreértett Kurtág-nyilatkozat következtében, de makacsul tartja magát az a nézet is, miszerint a zeneszerző ciklusai – de elsősorban az 1. vonósnégyes – a bartóki hídformából eredeztethetők, annak ellenére, hogy minden esetben páros számú tételekből épülnek fel.²⁶ Fontos elvként mutatják be az elemzők Kurtág periodikus gondolkodásának alaptípusát, a kérdés-felelet párt, amely több kompozíciót is jellemez. Paradigmatikus példája az elsőként a *Bornemisza Péter mondásaiban* megfogalmazott *Virág az ember* (14. kottapélda), amelyre maga Kurtág is hivatkozik: az énekszólam első öt hangja kérdés-feleletszerűen periódussá formálódik (2 + 3 hang), s ezt egy háromhangos kóda zárja le.²⁷ Peter Hoffmann ebben a radikális zenei gondolkodás és a hagyomány megőrzése

²² Beckles Willson, Ligeti, Kurtág, i. m., 92–115. Maga Kurtág is többször hivatkozott az *Artikulation* jelentőségére zeneszerzői stílusváltásával kapcsolatban: „Miután visszatértem Magyarországra [...], én az op. 1-gyel elkezdtem új életemet, de eszményem, törekvésem ugyanaz maradt: valami hasonlót megfogalmazni az én nyelvemen, mint amit az *Artikulation* hallgatásakor Kölnben átéltem.” Kurtág György: „Laudáció a Siemens Alapítvány Díjátadó ünnepségén.” In: Varga Bálint András (közr.): *Kurtág György. A Magyar Zeneszerzés Mesterei*. Ford.: Petri György. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009), 137.

²³ Peter Hoffmann: „»Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht.« Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág.” *Die Musikforschung* 44/1 (1991. Jänner-März): 32–48.

²⁴ Walsh, i. m., 15.

²⁵ Stenzl, i. m., 33.

²⁶ Hoffmann, „Die Kakerlake”, i. m., 33., Hohmaier, i. m., 37., 54., 78. Kroó, i. m., 134. A félreértés forrása: György Kurtág: „Werkeinführungen.” In: Ulrich Dibelius (Hrsg.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*. (Zürich: Palladion, 1993.), 72–86. 72. Kurtág az 1. vonósnégyesről írván úgy fogalmaz, hogy a darabban egy hídforma jön létre szimmetrikus megfelelésekkel, de Bartók 4. és 5. vonósnégyesének konzekvenciái nélkül. Az Ulrich Dibelius közreadta Kurtág-önelemzésektől Kurtág utóbb elhatárolódott. Lásd ehhez Dibelius kiegészítését a kötetben: „Eine notwendige Zwischenbemerkung.” Uo., 88.

²⁷ Friedrich Spangemacher: „György Kurtág.” *Neue Zeitschrift für Musik* 143/9 (1982. szeptember 15.–október 15.): 28–33. 29.

egyidejű szándékát véli felismerni.²⁸ Simone Hohmaier viszont a periodikus gondolkodás háttérében a Kurtág számára oly fontos kései Beethoven-vonósnégyesek és az utolsó zongoraszonáták hatására mutat rá.²⁹

Vi - rág, vi - rág, az em - - - - - ber.
 Blu - men die Men - - - - - nur Blu - - - - - men.
 Flow - ers we are, frail flow - - - - - ers.

ppp

14. kottapélda, Kurtág: Bornemisza Péter mondásai, „Virág az ember”

Az előbb hivatkozott, egymásnak sokszor ellentmondó értelmezések mind abból indulnak ki, hogy Kurtág ez időszakban született alkotásai zeneszerzés-technikai szempontból rendkívüliek – a magyar és az európai zenetörténetben egyaránt. Míg Kurtág kompozíciói előbbi esetben a nyugati új zene térfoglalásának páratlan dokumentumai,³⁰ utóbbiban a radikális modernizmus ellenében létrejövő posztmodern zene születését reprezentálják.³¹ Abban azonban egyetértenek az elemzők, hogy technikai értelemben e darabok magas nívóról tanúskodnak: Kroó úgy fogalmaz, hogy ezekben a művekben Kurtág az új stílus és technika mestereként mutatkozik be,³² míg Tobias Bleek egyenesen Kurtágra vetíti ki a *die Reihe* Webern-émlékszámban megjelent, s Kurtág által minden bizonnyal olvasott Stockhausen-írás (*Zum 15. September 1955*) gondolatmenetét, miszerint Webernt nem lehet utánozni, de zenéjének nyelvi színvonala alá egyetlen kortárs zeneszerző sem mehet.³³

Vajon Kurtág első korszakának kompozíciói valóban elérik-e a Webern művészetében felismerni vélt nyelvi színvonalat? S ha igen, mit kell kezdenünk

²⁸ Hoffmann arra hívja fel a figyelmet, hogy a Vonósnégyes első hét üteme ugyanerre a periodikus elvre épül, sőt az egész kompozíció ezt az elvet követi. Hoffmann, „Die Kakerlake”, i. m., 35., 43.

²⁹ Hohmaier, i. m., 21.

³⁰ Kroó, i. m., 133.

³¹ Stenzl, i. m., 34., Hoffmann, „Post-Webernsche Musik”, i. m., 130., Bleek, i. m., 9–10.

³² Kroó, i. m., 132.

³³ Bleek, i. m., 75. Karlheinz Stockhausen: „Zum 15. September 1955.” In: Herbert Eimert (közr.): *Anton Webern. die Reihe 2.* (Wien: Universal Edition, 1955.), 42–44. 43.

Kurtág azon nyilatkozataival, amelyekben rendre saját zeneszerzés-technikai tudásának korlátairól vall? „A zeneszerzés technikáját tulajdonképpen soha nem tudtam rendesen elsajátítani” – mondja.³⁴ Különösképpen figyelemreméltó az, amit épp az első, avantgárd korszak nyitánya idején tanulmányozott Webern- és Stockhausen-partitúrákról, illetve az új zenéhez kapcsolódó olvasmányairól említ. Az Ulrich Dibeliusnak adott interjúban arról beszél, hogy Webern műveinek analízise nagyon „megzavarta”.³⁵ Friedrich Spangemacher kérdésére válaszolva pedig röstelkedve vallotta be, hogy a *Gruppen* (1955–1957) partitúráját már az első oldal után nem tudta követni,³⁶ s hogy azokban a Boulez- és Stockhausen-tanulmányokban – köztük Stockhausen ...*wie die Zeit vergeht...* című dolgozatában³⁷ –, amelyekre Ligeti hívta fel figyelmét, „pillanatok alatt” elveszett: „Nem értettem, hogy hogyan gondolják” – emlékezett.³⁸

Megszoktuk, hogy kétkedve fogadjuk az efféle szerzői megnyilvánulásokat: jobb esetben a komponista önbecsülésének hiányát dokumentálják, rosszabb esetben álszerénységét. Mégis felmerül a kérdés: vajon ha úgy nézünk az új Kurtág-életművet megnyitó első opusokra, mint technikailag magas színvonalú alkotásokra, amelyek semmiféle zeneszerzés-technikai diszkrepanciától nem szenvednek, meg fogjuk-e érteni őket egyáltalán? Nem lehetséges-e, hogy Kurtág egyéni, minden mozzanatában az intertextualitásra épülő zenei nyelve éppen abból született meg, hogy ellentétben elemzőivel a zeneszerző felismerte: nem képes az ötvenes évek zenéjének Webern – pontosabban Stockhausen és Boulez – kijelölte nyelvi színvonalát elérni? S nem lehetséges-e, hogy az első, opusszámmal ellátott Kurtág-kompozíciók valójában inkább annak lenyomatai, amit a komponista 1957–1958-ban szerzett tapasztalataiból egyáltalán fel tudott dolgozni, másképp kifejezve: amit abból a saját, meglehetősen zárt tradíciója talaján állva meg tudott érteni?

³⁴ Varga Bálint András: „Három kérdés Kurtág Györgynek. 1982-1985.” In: Varga, i. m., 13.

³⁵ Ulrich Dibelius: „Komponisten Portrait György Kurtág.” In: Dibelius, i. m., 88–94. 90.

³⁶ Friedrich Spangemacher: „Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág.” *Neue Zürcher Zeitung* 124. (13. Juni 1998): 65.

³⁷ Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...” In: Herbert Eimert (szerk.): *Musikalisches Handwerk. die Reihe III.* (Wien: Universal Edition, 1957.), 13–42.

³⁸ Varga Bálint András: „Kulcsszavak. Beszélgetés Kurtág Györggyel és Kurtág Mártával.” Budapest, 2007. november 15–16., 2008. április 4–5.” In: Varga, i. m., 79.

Az első hat opus negyven kompozíciója különböző apparátusokra készült (5. táblázat).³⁹ Feltűnő azonban, hogy a választott apparátusok többségénél milyen erőteljesen nyilvánul meg a műfaji tradicionalizmus: az első opus egy vonósnégyes, vagyis Kurtág új korszakának nyitánya a zeneszerzés technikájának hagyományosan legnagyobb kihívást jelentő műfajához kapcsolódik.

1959

- op. 1 Vonósnégyes
- op. 2 Fúvósötös

1960

- op. 3 Nyolc zongoradarab

1961

- op. 4 Nyolc duó hegedűre és cimbalomra

1962

- op. 5 Jelek brácsára (rev. 1992)
- op. 6/c Szálkák cimbalomra (befejezve: 1973)

1963–1968

- op. 7 Bornemisza Péter mondásai

5. táblázat, Kurtág György kompozíciói (1959–1968)

Az op. 2 viszont egy, az ötvenes évek magyar zenei praxisában fontos műfajhoz, a fúvósötöshöz fordul vissza. Az op. 3-as Nyolc zongoradarab – miközben az új zene jellegzetes, semleges elnevezésű műfaját idézi meg – talán Kodály op. 3-as 10 zongoradarabjára is utal: Kurtágnál később sem ritkák az ilyen opusszám-allúziók.⁴⁰ Az első három ciklus tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy a zeneszerző új életpályaszakaszának kezdetén nagy hagyományú műfajokban kívánja megmutatni művészetének újdonságait. A Nyolc duó és a *Szálkák* hangszerválasztásában (cimbalom) ugyanakkor a specifikusan nemzeti tradicionalizmus mutatkozik meg, bár a magyar zenei hagyományra való hivatkozás az op. 2-ben és az op. 3-ban is egyértelmű. Talán a brácsára írott *Jelek* hordozza a legkevesebb tradicionális elemet. Címadása

³⁹ Tanulmányomban Kurtág első hat opusának tételeit elemzem. Közülük az op. 6-os Szálkák keletkezése 1962 és 1973 közé esik – Kurtág 1973-ban zárta le a ciklus cimbalomverzióját (op. 6c), a zongoraváltozat 1978-ban készült (op. 6d). Op. 6-ként Kurtág eredetileg egy *Cinque Merrycate* című gitárciklust kívánt közreadni (1962), e művét azonban visszavonta.

⁴⁰ Például a ...quasi una fantasia... és a Kettősverseny opusszáma – op. 27/1 és 2 – közvetlenül utal Beethoven op. 27-es zongoraszonáta sorozatára: op. 27 no. 1: Quasi una fantasia, op. 27. no. 2. Holdfényszonáta. Friedrich Spangemacher: „What is the Music?” *Kompositionswerkstatt: György Kurtág. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. fragmen* 14. 19. Az op. 28-as Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky pedig Webern op. 28-as Vonósnégyesére utal. Bleek, i. m., 156.

elsősorban önéletrajzi jellegű, hiszen Kurtág a párizsi hónapokban, Marianne Stein hatására létrehozott műalkotásaival kapcsolatban fogalmazott úgy, hogy segítségükkel valójában „jeleket adott le” a külvilág számára.⁴¹ Ezzel magyarázható talán az is, hogy a *Jelek* – a *Szálkák*hoz hasonlóan – tovább élük saját életüket a későbbi Kurtág-œuvre-ben, mi több: az életmű egyik alapképletét reprezentálják.⁴²

A korábban megkomponált zenei alapanyagok újrafelhasználása azonban nem csak a *Bornemisza Péter mondásait* követő időszak jellegzetes vonása. Tobias Bleek hívja fel a figyelmet arra, hogy Kurtág a Marianne Stein utasítására Párizsban komponált *monstre zongoradarabját* a későbbiekben – így már az első avantgárd periódusban is – rezervoárként használta.⁴³ A Nyolc zongoradarab utolsó három tétele például – amely egy variációsorozat részeként fogant meg – szintén a párizsi zongoradarab vázlatanyagából került át a későbbi ciklusba.⁴⁴ A három tétel érezhetően el is különül a nyolc zongoradarabon belül, és különösképpen a 6. és 7. tétel szoros összetartozása egyértelmű. A 7. nemcsak variálja a 6.-at, de a két tétel attacca is kapcsolódik egymáshoz. Ráadásul Kurtág a 7. tételben nem adja meg az ütemmutatót, hanem a 3/4-es 6. tétel folytatásaként fogja fel a nyolcütemes kompozíciót. A variációs elvet erősíti a tematikai kapcsolat is: a 6. darab kis éles ritmusai a 7. tétel előkéiben köszönnek vissza. A 6. tétel utolsó ütembeli bal kezének harminckettedei pedig a 7. tétel felütéseként funkcionálnak.⁴⁵ A 7. és 8. tételt a könnyöklös effektus kapcsolja össze: a 7. tétel könnyöklös záróakkordja – akárcsak a 6. tétel éles ritmusa – úgy viselkedik, mint a schoenbergi „variáció motívuma”,⁴⁶ azaz az újabb variáció a korábbi variáció egyik motivikai eleméből bontakozik ki. A 8. tétel befejezése ugyanakkor – különösképpen az előzmények ismeretében – rendkívüli mértékben meglepő: a Lisztre utaló,

⁴¹ Varga, „Három kérdés”, i. m., 15.

⁴² A *Jelek* a későbbi *Jelek, játékok, üzenetek* ciklusok kiindulópontjaként szolgált. Lásd ehhez Varga Bálint András műjegyzékét: Varga, i. m., 206–208.

⁴³ Bleek, i. m., 88. Bleek a *monstre zongoradarab*, illetve a *Nyolc zongoradarab* és a *Fúvósötös* között közvetlen tematikus kapcsolatokat is ki tud mutatni.

⁴⁴ Bleek, i. m. 95.

⁴⁵ Rachel Beckles Willson utal arra, hogy a *Fúvósötös* VII. tételének utolsó kúrthangjai a VIII. tétel felütéseként hatnak (Beckles Willson, *Bornemisza*, i. m., 50.) Annak ellenére azonban, hogy a két tétel attacca kapcsolódik össze, a két kúrthanghoz egy nyolcadnyi szünet is társul, így mégsem egyértelmű, hogy funkciójuk a felütés.

⁴⁶ Arnold Schoenberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford.: Tallián Tibor. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.), 179–180.

heroikus-banális lezárás stilárisan idegenül hat nemcsak az utolsó három tételen, de az egész cikluson belül is.

A 6. és a 7. tétel nem illeszkedik az első opusok jellegzetes tételtípusai közé sem. A közel negyven tétel ugyanis öt alaptípusba sorolható (6. táblázat). A három gyors típus – ezeket a feltűnően gyakran visszatérő előadói utasítások alapján Agitato, Vivo és Risoluto típusként határoztam meg – sokszor átfedi egymást: az Agitato és a Vivo kétféle befejezéssel is véget érhet, egyrészt határozott lezárással, másrészt elerőtlenedéssel. De míg az Agitatókban igen gyakran változnak a karakterek, a rendkívüli gyorsaságú Vivókban inkább az ostinatók és ismétlések kapnak teret.⁴⁷

GYORS			LASSÚ	
Agitato	Vivo	Risoluto	Éjszaka zenéje	Periodikus
op. 1/1	op. 1/3	op. 1/2	op. 1/4	op. 2/1
op. 2/2	op. 2/3	op. 1/5	op. 2/4	op. 2/6
op. 2/8	op. 3/5	op. 3/1	op. 2/5	op. 2/7
op. 3/8	op. 4/6	op. 4/3	op. 3/2	op. 3/3
op. 4/2	op. 4/8	op. 5/2	op. 4/4	op. 3/4
op. 5/1	op. 5/4	op. 5/6	op. 5/3	op. 4/2
op. 6/1	op. 6/3		op. 6/4	op. 4/5
				op. 4/7
				op. 5/5
				op. 6/2

6. táblázat, Tételtípusok Kurtág műveiben

A gyors zenei folyamatot gyakran aleatorikusan bontja ki a zeneszerző. A Risoluto tételekben viszont a ritmikus elem játszik kulcsfontosságú szerepet, s ezek a tételek mindig határozott lezárással rendelkeznek. A gyors tempó azonban egyik típusban sem állandó: feltűnő, hogy mindegyik tételt egyfajta tempóbeli lebegés jellemzi; olyan sok minden történik bennük, hogy a metrikus gondolkodás az ostinatók, az egyenletes mozgásformulák ellenére sem képes átvenni az irányítást. S habár Kurtág nagyrészt mindenhol használ ütemvonalakat – a negyvenből csak 11 tételben hagyja el ezeket, s kettőben

⁴⁷ Előadási utasítása alapján a Nyolc zongoradarab utolsó tétele is a Vivo típusba tartozik, mégpedig a határozott lezárási altípusba.

keveri a kétféle írásmódot⁴⁸ –, hagyományos ütemmutatókkal alig találkozunk: Kurtág mindössze az alapegységet közli.

Az op. 5-ös *Jelek* 6. tétele (Risoluto) igen egyszerű példája annak, miként épül fel egy ilyen gyors-feszés, ám metrikai értelemben mégis lebegő tétel (15. kottapélda).⁴⁹ Szünet és zenei történés váltja egymást benne. A zenei történés maga is mindig konstans, illetve változó elemeket használ: a mozgás mindig tizenhatodos, a megszólaló tizenhatodok száma azonban mindig változik. Miközben a hol két-, hol háromszólamú struktúrában egy hang mindig orgonapontként viselkedik, ennek magassága és fekvése – még a hangzaton-akkordon belüli helye is – állandón változik. Változik a vonásnem, részben a dinamika, illetve a brácsa által felölelt hangterjedelem, mint ahogy a szünetek hossza is mindig másféle. A felhasznált zenei paraméterek igen egyszerűek, a hallgató legkésőbb a harmadik tizenhatodcsoport után rájön, mire megy ki a játék, azt azonban sohasem tudja előre, a következőkben pontosan mi fog történni.

Risoluto

The musical score for Kurtág's 'Jelek' 6. tétel (Risoluto) is presented in two staves. The notation is highly rhythmic, featuring numerous beamed sixteenth notes and rests. The first staff begins with a forte (f) dynamic. The second staff includes a piano (pp) crescendo marking. The third staff shows a forte (f) dynamic, followed by a 'più f' (further forte) marking. The fourth staff concludes with a fortissimo (sf) dynamic. Various phrasing and breath markings, such as [^] and [v], are used throughout the piece.

15. kottapélda, Kurtág: *Jelek*, 6. tétel

Kurtág formáinak nagy többsége egyébként éppen erre a kiszámíthatatlanságra – másképpen fogalmazva a hallgató elvárásaira és azok be nem teljesítésére – épít. A Vonósnégyes 5. tétele például ostinatókat

⁴⁸ Ütemvonal nélküli tételek: op. 2/2, 5, op. 3/5, op. 4/1, 2, 3, 4, op. 5/2, 6, op. 6/2, 4. Kevert írásmódú tételek: op. 2/8, op. 3/1, 2, 4, op. 4/5, 6.

⁴⁹ Kurtág 1992-ben revideálta a *Jelek* ciklusát, elemzésemhez az 1. kiadásban (1965) található eredeti verziót használom.

használ. A letétben mégsem szól mindig ugyanaz, hiszen a zenei folyamat állandó apró változásokon megy keresztül, miközben mindig ugyanaz történik, valami mégis mindig módosul is. Ráadásul a szétírás folyamata is egyértelműen érzékelhető: a kezdet határozottságát a tétel végére töredezettség váltja fel. A tétel befejezése – e megkomponált töredezettség – hangsúlyos szerepre tesz szert: az alakzatot a kvartett nagy szünetekkel elválasztva ismétlgeti. A hallgató nem tudja megmondani, mikor ér véget a tétel, illetve meddig ismétlődik még a motívum. Így hozza létre Kurtág a végtelenített befejezés egyik alaptípusát, amely későbbi kompozíciónak is visszatérő eleme lesz: a *Truszova*-ciklus *Gavarila*-tételének befejezése például még tematikai rokonságban is áll az 5. tétel nyitva hagyott lezárásával. E párhuzam jelzi, hogy Kurtág az első, avantgárd korszak alkotásaiban olyan megoldásokkal kísérletezik, amelyek később alapvetőek lesznek életművében. Ennél azonban sokkal meghatározóbb a végtelenített befejezéstípus lényegi mozzanata, mégpedig az, hogy hallgatásakor a befogadó moccanni sem mer. Kurtág tehát műve megírásakor eleve számol a hallgatói reakcióval, mi több, eleve bele is komponálja darabjába azt.

A lassú tételek két típusából az egyik a magyar zeneszerzésben nagy hagyománnyal rendelkező *Éjszaka zenéje* típus, amelyben Kurtág elsősorban a zajelemekre koncentrál, de népzeneire utaló dallamok is megjelennek benne. A Vonósnégyes 4. tételéről már eddig is köztudomású volt, hogy madárhangokat tartalmaz, s hogy a tétel Kurtág párizsi mindennapjaihoz, az általa megfigyelt tavaszi madárcsicsergéshez kapcsolódik.⁵⁰ A madárhangok talán Messiaen-hommage-ként értékelhető felhasználása, illetve a zajelemek feldolgozása egyértelművé teszi, hogy Kurtág számára e típus egyfelől a hangszerelés megújításában játszik meghatározó szerepet, másfelől viszont improvizatív elemeknek is helyet ad, amennyiben az aleatória lehetőségeit bontja ki. Miközben a *Jelek* 3. tétele – amelynek kottázása, akárcsak Bartók teszi azt az *Az éjszaka zenéje* esetében, három szólamban rögzíti a brácsa játszanivalóját – kizárólag a zajelemekre koncentrál, a Fúvósötös és a Nyolc duó 4., illetve a *Szálkák* zárótétele a zajelemek és a dallam kombinációjára épít. A dallamok

⁵⁰ Maga Kurtág utal erre a Varga Bálint Andrásnak adott interjújában: Varga, „Három kérdés”, i. m., 14.

részben a magyar népdalok négysorosságára alludálnak, részben viszont hangszeres népzenei fordulatokra hivatkoznak.

Aleatóriát Kurtág csak az első három opusban alkalmazott,⁵¹ ezek közül az Éjszaka Zenéje típusba csupán egy mű tartozik. A Fúvósötös 5. tételében mind az öt hangszer az előadó tempóválasztásának megfelelően, egymástól teljesen függetlenül szólaltatja meg a számára Kurtág által felajánlott dallamot. Miközben minden szólamnak megvan a maga fő jellegzetessége: a fuvola szólama kvartokból, kvintekből, a klarinét és a kürt az 1:3-as modellből, a fagott a kromatikus skálából építkezik, ám ezeket a kontrollált, formás dallammá összeálló elemeket a hallgató csupán zajként appericiálja, az oboa szólama itt is népzenei emlékeket ébreszt, régi stílusú, díszített magyar népdalok négysoros szerkezetére hivatkozik.

A másik típus általában szintén lassú tételekhez kapcsolódik, és jellemzője, hogy benne az egyes zenei sorok periodikusan rendeződnek el, azaz klasszikus értelemben vett periódust, zenei mondatot vagy ezek bővített alakjait adják ki. Legegyszerűbb példája a Nyolc zongoradarab 3. tétele (16. kottapélda), amely kérdés–válasz–kérdés–válasz szerkezetként írható le. Ezek a szerkezetek additív formaként is meghatározhatók, ugyanis bővülésük egyik lehetséges formája épp az, hogy a periódus jellegű alapképletek az ismétlődések során mindig újra és újra bővülnek. Így például a Nyolc duó 7. tétele épp a forma folyamatos bővülése révén képes a monotónia, azaz az ismétlések, illetve az apró módosulások váltakozását bemutatni. A tétel ily módon miközben mindig ugyanazt mondja, mindig kicsit mást – többet – is mond: a befogadó minden meghallgatáskor egyre több információhoz jut. A 7. tétel tehát lassú tempója ellenére is ugyanazt a zeneszerzői koncepciót követi, mint a Vonósnégyes 5. tétele: a kompozíció a hallgatói reakciók természetéből indul ki.

A periodikus formák jelentőségét egyébként maga Kurtág is hangsúlyozza interjúiban. A Friedrich Spangemachernek adott nyilatkozatából egyértelműen sugárzik, mennyire elégedett volt a *Virág az ember* felépítésével: „Erre a darabra meglehetősen büszke vagyok, mert úgy tudtam kialakítani,

⁵¹ Aleatorikus tételek: op. 1/3, op. 2/5, op. 3/2, 5.

hogy az első öt hang valami periódusszerűt, azaz egy kérdést és választ ad ki.”⁵²



16. kottapélda, Kurtág: Nyolc zongoradarab, 2. tétel vége

A kérdés és válasz szerkezeteket Varga Bálint András tudakolozására reagálva is így jellemezte: „Ez maga a periódus. A lehető legtradicionálisabb gondolkodás.”⁵³ Kurtág megfogalmazásának leginkább feltűnő eleme, mennyire fontos számára, hogy művével egy hagyományos formai képlethez kapcsolódjon, még akkor is, ha a kérdés–felelet pár periódusként való meghatározása meglehetősen önkényesnek tűnik. Kurtág nyilvánvalóan elsősorban egyfajta periodikus gondolkodásra utal megfogalmazásával, ami zenéjének valóban alapvető eleme. A Vonósnégyest elemezve Peter Hoffmann figyelmeztet arra, hogy a nagyobb formák is ilyen kérdés–felelet párok láncolatából állnak össze, vagyis hogy az 1. tételben megmutatkozó periodikus rend a teljes kompozícióra kivetül.⁵⁴

E példák és idézetek egyértelművé teszik, hogy Kurtág meglehetősen hagyományos zenei elemekkel dolgozik: gondolkodása a kérdés–válasz, az ismétlés–variálás, a nyitottság–zárttság, a dallam–kíséret és a szimmetria–aszimmetria párokra épül. Ezek az alapképletek azonban nagyfokú

⁵² „Ich bin ein bißchen stolz auf dieses Stück, denn ich habe es so gestalten können, daß die ersten fünf Töne schon etwas Periodenartiges, also eine Frage und eine Antwort ergeben.” Spangemacher, i. m., 12.

⁵³ Varga, „Kulcsszavak”, i. m., 57.

⁵⁴ Hoffmann, „Die Kakerlake”, i. m., 43. Különös egybeesés, hogy a *die Reihe* Webern-számban Leopold Spinner adott közre egy elemzést Webern op. 24-es Konzertje 2. tételének nyitó periódusáról. Lehetséges, hogy Kurtág periódusok iránti vonzalmának is ez lehetett egyik forrása. Leopold Spinner: „Analyse einer Periode. Konzert für 9 Instrumente, op. 24, 2. Satz.” *die Reihe*, i. m., 51–55.

változatosságot mutatnak, és minden esetben oly módon kapcsolódnak egymáshoz, hogy egy tisztán követhető zenei eseménysort adjanak ki. Kurtág számára tehát a forma követhetősége elsődleges szerepre tesz szert, sőt a zeneszerző mintha eleve úgy alakítaná ki a tételek szerkezetét, hogy kalkulál a hallgatói befogadás természetével. Mintha Kurtág a befogadó pozíciójából komponálná meg művét, arra törekszik, hogy darabját a hallgató feltételezett befogadói reakciójával számolva formálja meg. A zene időbeli lefolyását ily módon alapvetően meghatározza a befogadói tapasztalat. Kurtág alkotói pozíciója egybeolvad a befogadó pozíciójával.

Az a fajta zeneszerzői gondolkodásmód, amely a komponálásba bevonja a zenehallgatás praxisát, tehát amely már az írás pillanatában is számol a zenei eseményekre adott hallgatói reakciókkal, teljesen ismeretlen volt a magyar zeneszerzés történetében. Ugyanakkor a darmstadti kör komponistái, elsősorban Karlheinz Stockhausen érdeklődését már 1956 körül felkeltette. Kurtág minden bizonnyal olvasta a *die Reihe* Webern-émlékszámában megjelent *Struktur und Erlebniszeit* című Stockhausen-írást, amely Webern op. 28-as Vonósnégyesének 2. tétele alapján épp azt elemzi, hogy egy zeneszerző miként építheti be művébe a zenehallgatási konvenciókat mint elvárási horizontot, és miként használhatja fel a hallás eltérésekre, változásokra, meglepetésekre adott reakcióiról szóló tudását a komponálásban. Interjúiban Kurtág igen sokszor hivatkozik a hallás kontrolljára,⁵⁵ sőt használja is a „Hörerlebnis” kifejezést.⁵⁶ Még a Kurtág számára oly központi jelentőségű kérdés–válasz típusú periódusok forrása is Stockhausen írása lehetett, aki a zenei események lefolyását a „történik valami – nem történik semmi – megint történik valami” cselekménysorával írja le,⁵⁷ mint ahogy feltehetően azt az ötletet is Stockhausen Webern-elemzése adhatta Kurtágnak, hogy az 1. vonósnégyes első nyolc ütemét oly módon alakítsa ki, hogy minden zenei mozzanat más-más hangközt, hangmagasságot, effektust képviseljen.⁵⁸

Írásában Stockhausen természetesen a szeriális zeneszerzői

⁵⁵ Lásd ehhez Jürg Stenzl már hivatkozott tanulmányát, aki a „kisebb zenei részletek kifütleléséről” beszél. Stenzl, „Auschorchen und Schweigen”, i. m., 33., valamint Kurtág Varga Bálint Andrásnak, illetve Friedrich Spangemachernek adott nyilatkozatait: Varga, „Kulcsszavak”, i. m., 98., Spangemacher, „Mit möglichst...”, i. m., 50.

⁵⁶ Spangemacher, i. h.

⁵⁷ Karlheinz Stockhausen: „Struktur und Erlebniszeit.” *Die Reihe*, i. m., 69–79. 69.

⁵⁸ I. m., 70–72.

gondolkodás apológiáját fogalmazza meg, hiszen benne Webernt különböző zenei paraméterekkel tudatosan dolgozó komponistaként mutatja be. Kurtág számára azonban – lévén 1957–1958-ban még igen kevés hangzó tapasztalata lehetett Webern zenéjéről – Stockhausen dolgozatának nem ez a mozzanata vált kulcsfontosságúvá. Stockhausen elemzése egy olyan zeneszerzői gondolkodásmódra mutatott példát neki, amelyre támaszkodva el tudott szakadni korábbi, tradicionális alkotói praxisától. A formai folyamatok újszerű, a befogadó reakcióira épülő kialakítását Kurtág a modern zenei írásmód legjellegzetesebb elemeként értelmezte. Kurtág első, avantgárd periódusának alkotásai tehát valószínűleg sokkal kevésbé Webern-recepcióját dokumentálják, mint inkább azt a beteljesületlen vágyát, hogy a darmstadti új zene irányzataihoz kapcsolódjon.⁵⁹

Párizsi tanulmányútját Kurtág minden kétséget kizáróan *tabula rasa*ként fogta fel. Ezzel magyarázható, hogy addig írt legjelentősebb alkotását, a Brácsaversenyt, saját bevallása szerint nem merte megmutatni Pierre Bouleznek, akihez – muzsikusz barátai révén – eljuthatott volna.⁶⁰ Kurtág úgy hagyta el Párizst 1958-ban, hogy személyesen nem is találkozott a francia komponistával.⁶¹ Minden bizonnyal Ligeti közvetítő szerepe volt meghatározó abban, hogy Kurtág figyelme a darmstadti új zene – azaz kortársai-nemzedéktársai zenéje – felé fordult: maga a zeneszerző is úgy emlékezett, nagy hatást gyakorolt rá Ligeti kijelentése 1957-ben, miszerint nem lehet többé tonális zenét írni.⁶² A párizsi út, és a hozzá kapcsolt kétnapos kölni vendégeskedés a rádió elektronikus stúdiójában Stockhausen és Ligeti társaságában ily módon a korábbi zeneszerzői írásmóddal való teljes szakítás és az új – *up-to-date* – zeneszerzői nyelv kialakításának lehetőségét teremtette meg Kurtág számára.

Darmstadti kortársaival kapcsolatos recepciójának forrásai mégsem tekinthetők gazdagnak. Nyilatkozataiban Kurtág általában ugyanazokat a mozzanatokra tér ki: utal arra, milyen fontos volt számára a Kölnben

⁵⁹ Maga Kurtág is megfogalmazta ezt: „nem éreztem, hogy ki vagyok zárva, de szívesen lettem volna jelen én is Darmstadtban.” Varga, „Kulcsszavak”, i. m., 80–81.

⁶⁰ Spangemacher, „Mit möglichst...”, i. m., 65.

⁶¹ I. h.

⁶² Helena Winckelmann: „György Kurtág: »Ich schreibe immer meine Autobiographie.«”, *Schweitzer Musikzeitung* 4/6 (Juni 2001): 11–16., 12. Ligeti érzékelhetően erősen kívánta irányítani Kurtág új zenei orientációját: Kurtág emlékezése szerint Alfred Schleen keresztül küldetett barátjának anyagokat. Varga, „Kulcsszavak”, i. m., 81.

megismert *Gruppen*. A három zenekarra írott mű kapcsán 1993-as Ligeti-laudációjában külön megemlékezett „az Alban Berg-szerű hegedűkadenciákról, meg arról a részről, ahol drámai vadsággal ütköznek és küzdenek egymással a rezek”.⁶³ És szenvedélyesen írt ugyanitt Ligeti kompozíciójának, az *Artikulation*nak (1958) értékeiről: „a történés sűrűsége, szókimondó közvetlensége, a finom egyensúly tragikum és humor között még későbbi fejlődéséhez mérve is túlszárnyalhatatlannak látszik”.⁶⁴ Egyik, Varga Bálint Andrásnak adott nyilatkozatában Boulez *II. Mallarmé-improvizációja* iránti vonzalmát is hangsúlyozza: „Megtanultam a 2. *Mallarmé-improvizációt* – különösen az eleje nagyon tetszett (az egy kérdés–feleletes játék) és felfedeztem, hogy ez a zene nem teljesen idegen számomra.”⁶⁵

Ezek a nyilatkozatok látványosan illusztrálják, milyen kevésbé csatlakozott Kurtág a darmstadti kör új zenei diskurzusához. A számára modellértékű kompozícióknak mindig olyan elemeit emeli ki – az Alban Bergre emlékeztető hegedűkadenciák,⁶⁶ az egymással küzdő rezek,⁶⁷ a zenei történés sűrűsége, kérdés–felelet⁶⁸ –, amelyek valójában az ő művészetének alapelemei, míg a zeneművek háttérében megbúvó zeneszerzés-technikai döntésekről, legyen szó szeriális, hangszerelés-technikai vagy éppen elektronikus zenei megfontolásokról,⁶⁹ amelyek a kortárs zene „nyelvi színvonalának” alapkritériumai, tudomást sem vett. Feltűnő, mennyire nem a beavatott szerialista, hanem a hétköznapi befogadó pozíciójából beszél e kompozíciókról, és megfogalmazásaiban e zenék gesztikus, beszédszerű tulajdonságait, illetve – Ligeti esetében – a történés sűrűségét, azaz a zenei

⁶³ Varga, „Laudáció”, i. m., 137.

⁶⁴ I. h.

⁶⁵ Varga, „Kulcsszavak”, i. m., 78–79.

⁶⁶ 22. próbaszám.

⁶⁷ 7. próbaszám.

⁶⁸ Minden bizonnyal az *Un dentelle s’abolit* hangszeres bevezetőjének (1–10. ütem) vibrafon és zongora párbeszédéről van szó!

⁶⁹ Stockhausen *Gruppen* című kompozíciójához lásd a szerző önelemzését: Karl H. Wörner: *Karlheinz Stockhausen. Werk + Wollen (1950–1962)*. (Rodenkirchen/Rhein: P. J. Tonger, 1962.), 15–16., illetve: Robin Maconie *Gruppen*-elemzését: *The Work of Karlheinz Stockhausen*. (London: Oxford University Press, 1976.), 106–114. Boulez *Improvizációinak* hangszerelési tulajdonságaihoz lásd a komponista tanulmányát: „Wie arbeitet die Avantgarde?” *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 27/10 (1961. október): 303. Ligeti az *Artikulation* komponálását követően, 1958 és 1960 között három, ismertető funkciójú önelemzést is írt a műről: „Artikulation”, „Bemerkungen zu Artikulation” és „Über Artikulation”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften. Bd. 2*. Hrsg.: Monika Lichtenfeld. (Mainz: Schott, 2007.) 165–169. Az „Artikulation” című műismertetés magyar fordítása: Kerékfy Márton (közr., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010.), 372–373.

töltelék- vagy kötőanyagok használatát elutasító attitűdöt emeli ki. Mindez azt is jelenti, hogy Kurtág újzene-recepciója az e zenéből számára appercipiálható elemekre épült.

A Kurtág által appercipiált elemek ugyanakkor gyakorta semmiféle kapcsolatban nem állnak a befogadott zenemű alkotójának szerzői intenciójával. Ezt támasztja alá Kurtág azon nyilatkozata is, amelyben a *Játékok* hommage-kompozícióinak jellegzetességeire utalva úgy fogalmazott, hogy „ha egy darab például Szabó Ferenc stílusára hasonlít, semmi sem akadályoz meg abban, hogy továbbírdam művemet az ő stílusában”.⁷⁰ Az azonban, hogy miben is hasonlít egy adott Kurtág-darab a másik zeneszerző stílusára, itt nem válik egyértelművé: többnyire olyan zenei mozzanatokról van szó, amelyeket Kurtág az adott stílus jellemzőinek érez, miközben – mint azt Stockhausen, Boulez és Ligeti esetében láthattuk – az eredeti kompozícióban akár a teljesen mellékes mozzanat szerepét is játszhatja. Másutt maga Kurtág utal erre a jelenségre, amikor arra hivatkozik, hogy Webern hatása nem „a halláson keresztül, hanem a tanuláson, a kis részletek »kihallgatásán« keresztül hatott”.⁷¹

Tobias Bleek hívja fel a figyelmet arra, hogy a Párizsban komponált *monstre* zongoradarab egyik, 1958. február 25-ére datált vázlatában a zeneszerző az „acciaccatura a la Pousseur” szavakat jegyezte fel.⁷² Kurtág a Domaine Musicale négy héttel korábbi hangversenyén hallotta Pousseur 1955-ben komponált, *Quintette a la mémoire d’Anton Webern* című darabját, amely Webern op. 22-es kvartettjének tizenkét hangú sorára, illetve az op. 9-es bagatellekre hivatkozik.⁷³ A bagatellek 1. tételéről írt részletes elemzést Pousseur a *die Reihe* Kurtág által is olvasott Webern- emlékszámban.⁷⁴ Pousseur mindvégig 2/4-ben jegyzi le kompozícióját, ám e kötött írásmód ellenére is egyértelmű, hogy egyik kompozíciós célja épp az, hogy eltávolodjon a hagyományos metrikus gondolkodástól. A zene lefolyása meglehetősen szabad: a 2/4-es ütemeket hármas, illetve ötös felosztással kombinálja, illetve 7:8-as, 5:4-es és triolás osztásokkal is él, miközben minden lehetséges

⁷⁰ Stenzl, i. m., 33.

⁷¹ Varga, „Három kérdés”, i. m., 12.

⁷² Bleek, i. m., 87.

⁷³ I. m., 88.

⁷⁴ Pousseur, Henri: „Anton Weberns organische Musik.” In: Herbert Eimert (szerk.): *die Reihe* 2. (Wien: Universal Edition, 1955), 56–65.

ritmusképletet is felhasznál. Ráadásul az öt hangszer (B klarinét, basszusklarinét, zongora, hegedű, cselló) sűrű kontrapunktikus szövetet hoz létre. Mindebből egy olyan töredezett zenei folyamat jön létre, amelyben a hangok szinte sohasem szólalnak meg egyszerre, inkább arpeggioszerűen követik egymást. Ezt az effektust nevezi Kurtág acciaccatúrának.

Kurtág feltehetően nem látta a Pousseur-kvintett partitúráját. E kompozícióról minden bizonnyal csak hangzó élménye lehetett – épp ellentétben a Webern-partitúrákkal. A Fúvósötös 2. tétele (17. kottapélda) azonban egyértelművé teszi, hogy ő is kísérletet tett egy hasonló, töredezett-acciaccatúrás szerkezetet létrehozására.

17. kottapélda, Kurtág: Fúvósötös, 2. tétel kezdete

Kurtág ütemvonalak nélkül írja le a zenei folyamatot, amelynek töredezettségét előkéekkel, illetve különféle ritmusképletek alkalmazásával teremti meg. Az egyszerre megszólaltatandó akkordokat szaggatott segédvonalakkal köti össze. Tehát míg kvintettjében Henri Pousseur abból indult ki, hogy Webern két kompozíciójának továbbgondolásával a kötött ütemmutató és a kötetlen metrumérzet technikáját dolgozza ki, tehát a rigorózus 2/4 és az ütemvonalak közé illesztve egy szabad struktúrát hozzon létre, Kurtág elsősorban a pousseuri végeredmény hangzási élményét akarta a maga módján újrafogalmazni. E hangzási élmény notációs megvalósítását azonban csak ütemvonal nélküli struktúrában tudta elképzelni.

Varga Bálint András kérdésére, tudniillik hogy miként került az I. vonósnégyes partitúrájába az „erstarren” utasítás, Kurtág kendőzetlenül így

válaszolt: „azt a darmstadtiaktól loptam”.⁷⁵ E megfogalmazás nagyon árulkodó: egyértelművé válik belőle, milyen erősen élt az új alkotói korszakát megnyitó Kurtágban a nyugati új zene utánzásának igénye. Másképpen fogalmazva Kurtág a darmstadti kör műveiben referenciapontokat keresett új stílusához, olyan jellegzetességeket, amelyek zenéjét eltávolítják a korábbi magyar zeneszerzői gyakorlattól, és közben újszerűvé teszik saját zenei nyelvét. Zenéjének alapelemei – mint például a kérdés–felelet párból épülő periódus vagy a hallgató reakcióinak beépítése a formai folyamat kialakításába – tehát egy tudatosan vállalt, s ezért termékenynek bizonyuló félreértésből-félreértelmezésből születtek meg. A „lopás” gesztusa így módon Kurtág poétikájának alapelvévé vált. Az életmű későbbi intertextualitásának is épp az a forrása, hogy a darmstadti új zene alkotói befogadásakor Kurtág György ráeszmélt: korábbi szavaival immár nem lehetséges, hogy elmondja saját gondolatait. Életműve a megszólalás, a komponálás lehetetlenségének dokumentuma, művészete pedig épp azért vált intertextuálissá, mert azt a felismerést sugározza, hogy csak mások, akár félreértett szavaival-zenéjével lehetséges bármit is elmondani.

⁷⁵ Varga, „Kulcsszavak”, i. m., 56.

6. Una rapsodia ungherese

1970-ben megjelent, *A magyar zeneszerzés 25 éve* című könyvében Kroó György Durkó Zsolt öt évvel korábbi kompozícióját, az *Una Rapsodia Ungheresét* úgy jellemezte, mint amely „konceptiójában Kodályra emlékeztet, amint újrateremti, megálmodja azt a régi magyar zenét, a pogány- és középkori Magyarországnak azt az imaginárius varázsdallamát, regös-énekét és orgánumművészetét, amelyre a XX. század második felében hivatkozni kíván, amit folytatni akar”.¹ Két évvel korábban, fiatal magyar zeneszerzők műveit elemelve, Somfai László viszont úgy látta: „Durkó stílusának magyar volta is érdekes kérdéskomplexus, – mert hogy ez a zene (a latinos formakultúra ellenére is) minden ízében magyar, az kétségtelen. Nála valósul meg a legjellemzőbben a fiatal generáció »hiper-bartóki« magyarsága, ez a Bartókénál áttételesebben magyar, individuális stílus.”² Az azonban a kortársak számára is egyértelmű volt, hogy a *Magyar rapszódia* paradigmaticus alkotás, mivel benne a legkorszerűbb nyugat-európai zeneszerzői technika egyesül a megújuló magyar hagyománnyal.³

Kroó arra is felhívta a figyelmet, hogy a *Rapszódia* „zeneszerzői színvonala is ugrásszerűen magasabb, mint az előző műveké”.⁴ Kétségtelen, hogy a kompozíció előtt készült Durkó-darabok (7. táblázat) elsősorban a kortársi zeneszerzői technika elsajátításának igényéről tanúskodnak, ugyanakkor a későbbi Durkó-stílus alapelemeinek születéséről is árulkodnak.⁵ Ilyen például a rövid tételekből felépülő nagyforma elve, amelynek

¹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970.), 158.

² Somfai László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről.” *Magyar Zene* IX/2 (1968. június): 165–173. 179. Somfai a kritikában a *Fioriture* című kompozíciót elemzi.

³ Kárpáti János így fogalmaz: „E zene magyarsága ugyanis egy nagyarányú szintézisben gyökerezik, minden hangja, minden ritmusa mögött valóban több évszázad magyar muzsikájának élménye rejtőzik. [...] Egyszerre nyújtja a múltat és a jelent, a korszerű szemlélettel járó korszerű kifejezést, és ezt a most kibontakozó újfajta magyar hangvételt.” Kárpáti János: „Egy új magyar rapszódia.” *Élet és Irodalom* 10/39 (1966. szeptember 24.): 9.

⁴ Kroó, i. m., 159.

⁵ 1962 előtt keletkezett műveit Durkó „zsengéeknek” minősítette, és nem tekintette életműve lényegi részének. Lásd ehhez Morvay Istvánnak adott nyilatkozatát az Esti Hírlap 1978. április 1-jei számában. Ehhez lásd: Gerencsér Rita (közr.): *Durkó Zsolt. A magyar zeneszerzés mesterei*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005.), 46–47. 47.

kialakításakor Durkó legfontosabb előképe Luigi Dallapiccola lehetett, az a zeneszerző, akiről Petrassi javaslatára Rómában vizsgadolgozatot írt.⁶

1962	• 11 darab vonósnégyesre
1963	• Epizódok a B-A-C-H témára
1964	• Organismi • Psicogramma • Improvizációk
1965	• Magyar rapszódia
1966	• Fioriture • vonósnégyes
1968	• Altamira • Cantilene
1969	• Kolloidok • Concerto • Szimbólumok
1970	• Rézfúvósnégyes • II. vonósnégyes • Ikonográfia no. 1
1971	• Ikonográfia no. 2 • kantáta • Fire Music
1972	• II. kantáta • Halotti beszéd • Assonanze • Négy tanulmány

7. táblázat, Durkó Zsolt kompozíciói (1962–1972)

⁶ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.), 33. A hetvenes években – Nádor Tamással beszélgetve – pedig így nyilatkozott: „Talán épp Dallapiccola hatott a legerőteljesebben rám, épp művészetének olaszos mivoltával.” Gerencsér, i. m., 58–59. A legfontosabb formai modell Dallapiccola 1952-es zongoraműve, a *Quaderno musicale di Annalibera* lehetett (amelyet 1954-ben a zeneszerző, Variazioni címmel, zenekarra is átírt), amely tizenegy rövid, egymással tematikusan is rokonságban álló tételből épül fel, s a tételek címei részben karakterekre, részben a zeneszerzés egyes aspektusaira (akcentusok, ritmus, hangszín), részben pedig ellenpontoszó eljárásokra utalnak.

Durkó partitúrái azonban – már ebben a korai időszakban is – lényegesen modernebbek, mint Dallapiccola közel egyidős kompozíciói, ami Durkó kortárs zenei hangszeres effektusok iránti fokozott érdeklődésével magyarázható.

Durkó ekkor dolgozza ki zenéjének két alaptípusát is, amelyet psicogrammának, illetve organisminek nevez el, s amelyek – Kroó szerint – valójában a lelki folyamatokat leképező *szabad* és az organikusan építkező *kötött* zene kettősségét hivatottak szimbolizálni.⁷ A két típus minden bizonnyal utal Lutosławski „Hésitant” és „Direct” karakterpárjára is.⁸ Ám e fejezetben elsősorban arra kívánok rámutatni, hogy a művekben megnyilvánuló szabadság – a psicogramma típus, vagyis a kötetlen struktúra –, amely egyben a Durkó-zene legkorszerűbbnek tekinthető eleme is, szoros kapcsolatban áll a magyar népi siratók zenei stílusával, formai építkezésével és előadói gyakorlatával is.

Kárpáti János már a *Magyar rapszódia* bemutatójáról szóló kritikájában is utalt a műben megjelenő kis terjedelmű, kromatikus alapidallamokra, amelyek imaginárius ősi siratóénekeket idéznek.⁹ Kétségtelen, hogy a hat formarészből felálló nagyforma egyik alapvető tematikus eleme a szűk járású, kis- és nagyszekundumból építkező dallam, amelyet rögtön a mű elején a kürt intonál, s amelyet Durkó a partitúra előszavában pogány időkből származó mágikus inkantációként határoz meg (18. kottapélda).¹⁰



18. kottapélda, Durkó: *Una rapsodia ungherese*, kürt-intonáció

⁷ Kroó, i. m., 158.

⁸ Adrian Thomas: *Polish Music since Szymanowsky*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005.), 226.

⁹ Kárpáti, i. m., 9.

¹⁰ Durkó Zsolt: *Una rapsodia ungherese*. (Budapest: Editio Musica Budapest, é. n.), Előszó.

A siratódallam kontrasztjaként szolgál a kürtszólót követő, kitalált középkori orgánus,¹¹ amely a kompozícióban különböző formákban többször is visszatér, illetve az orgánus dallamával távoli rokonságban álló három contrapunctus, amely a darab középpontjában helyezkedik el (8. táblázat).

No. 1 „Pogány időkből származó mágikus inkantáció”
sírató – organum (versione originale) – sírató
No. 2 „Bárdok, minsztrelék és cimbalom-játékosok panaszos dallamai”
cimbalom és klarinétimprovizáció
No. 3 „Bárdok, minsztrelék és cimbalom-játékosok panaszos dallamai”
improvizáció folytatása (a siratódallam felett) – organum (körülírva más szólamokkal)
No. 4 „Három késő-középkori contrapunctus és organum (motus contrarius)”
Contrapunctus I – Contrapunctus II – Contrapunctus III – organum
No. 5 „Organum a 14. század elejéről (motus rectus)”
sírató visszatérése – klarinétimprovizáció – organum
No. 6 „Organum (motus contrarius)”
Csárdás Macabre – klarinétimprovizáció – organum – sírató

8. táblázat, Una rapsodia ungherese – formai felépítés

Az organum, annak ellenére, hogy dallama szintén szekundokból építkezik – mintegy utalva a síratók és a gregorián dallamok közötti rokonságra¹² –, a *Rapsódia* kötött rétegéhez tartozik, hiszen a kvintpárhuzamok tonális keretet adnak a szabad tizenkét hangú rendszeren belül. A zárórészt indító, egyébként is feszes-táncos karakterű, Lisztre utaló *Csárdás Macabre* is kötött szakaszként funkcionál, mivel a hegedűk gyorsát az organum egyik változata kíséri.

A szabad szakaszokon belül is két típust különíthetünk el: egyrészt a cigányzene, a verbunkos és a 19. századi nemzeti romantika hagyományára hivatkozó hangszerek, a cimbalom, illetve a két szólóklarinét díszített-virtuóz, előre megkomponált improvizált cadenzái lazítják fel a zenei folyamatot. Nem mellékesen a műfajhagyományhoz híven szabad asszociációkban, érzelmi hullámvázakban gazdag, szenvedélyes-patetikus hangvétel és a már említett *Csárdás Macabre* mellett elsősorban a mű ezen rétege hitelesíti a – Kroó György szerint „demonstratív”, Kárpáti János szerint pedig „kihívó”¹³ –

¹¹ Durkó a partitúra előszavában utal rá, hogy a kitalált idézetek olyan imaginárius forrásokból származnak, amelyek akár léteztek is volna valamikor. I. h. A partitúrában Durkó szögletes zárójelben fel is tünteti a nem létezett orgánusok eredeti formáját („versione originale”).

¹² Lásd ehhez: Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre népzeneinkben és zenetörténetünkben*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.), illetve: Dobszay László–Szendrey Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa. Stílusok szerint rendezve. I.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998.) Bevezetés: 7–52.

¹³ Kroó, i. m., 159. Kárpáti, i. h.

címadást. Másrészt a már említett siratódallamok felfüggesztik a zenei folyamatot. A siratódallamokhoz ugyanakkor az *Una rapsodia ungherese* utaláshálójának egy újabb szála is kötődik: az első formarészben a kürtszólót és az organum bemutatását követően a vonósok intonálják a siratódallamot, s a megszólaltatás gesztusa, a recitáló zokogás, félreérthetetlenül utal Bartók Concertója 1. tételének vonós siratójára. Ez a bartókos hangütés kvázi visszatérés funkcióban jelenik meg újból az 5. rész elején (19/a–b kottapélda).

19/a kottapélda, Bartók: Concerto, 1. tétel

19/b kottapélda, Durkó: Una rapsodia ungherese, sirató

Durkó Zsolt műveinek kortárs elemzői a zeneszerző Bartókhoz való visszatérését egyébként valamivel későbbre datálják, Kroó a *Cantilenéhez*,¹⁴ Kárpáti a II. vonósnégyeshez kapcsolja a fordulatot,¹⁵ abban azonban egyetértenek, hogy az 1972-es *Halotti beszéd* dallamképzése, illetve fűgája már közvetlenül utal a *Cantata profanára*.¹⁶ Még római tanulmányai idején Durkó Petrassi tanácsára elsősorban azzal volt elfoglalva, hogy kilépjen a nagy példakép nyomasztó árnyékából:

Petrassi piros ceruzával bekarikázta azokat a részeket, amelyeket bartókosnak érzett. Nagy-nagy piros foltokkal volt tele a kotta: »come Bártok, come Bártok!«. Majd lapoztunk, aztán megint: »come Bártok!«. Végül nem maradt csak pár hang. Mindent bartókosnak talált. El voltam keseredve, mert ezek szerint eddig nem találtam ki semmi eredetit és lényegeset, ami engem erre a pályára alkalmassá tenne.¹⁷

Az, hogy 1965-ben, tehát mindössze két esztendővel a római tanulmányok lezárása után már megjelenhetett egy ilyen egyértelmű Bartók-allúzió Durkó partitúrájában, minden bizonnyal azzal függött össze, hogy úgy érezte, néhány év leforgása alatt kitalált valami „eredetit és lényegeset”. Feltűnő, hogy a *Rapszodiát* megelőző kompozícióiban nem találkozunk e siratós tematikával, ugyanakkor az azt követő kompozíciók mindegyikének alapvető eleme. Az eredeti kitalálásában tehát meghatározó szerepet kellett játszson a magyar népi siratókkal való megismerkedése. Habár a *Magyar Népzene Tára V., Sirató*-kötete csak 1966-ban jelent meg¹⁸ – bár Durkó feltehetően ezt is tanulmányozta –, már korábban jól ismerte és sokat hallgatta

¹⁴ Kroó, i. m.

¹⁵ Kárpáti János: „Új művek bemutatója.” *Magyar Zene* XII/3 (1971. szeptember): 282–296. 286–287.

¹⁶ Kárpáti János: „Bemutatók krónikája.” *Muzsika* XVIII/5 (1975. május): 14–16. Kroó György: „Isa mēnd ozhuz járók vogymuk.” *Élet és Irodalom* XIX/9 (1975. március 1.): 13. Lásd még: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. (Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011), 171–173.

¹⁷ Földes Imre, i. m., 31–32.

¹⁸ Kiss Lajos–Rajeczky Benjámin (szerk.): *A Magyar Népzene Tára V. Siratók*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.)

a Pátria-lemezsorozat siratókat tartalmazó kiadványát,¹⁹ és zeneakadémiai tanulmányai idején is kellett találkozjon a műfajjal, ismereteit elsősorban Kodály *Magyar népzene* című tanulmányából szerezhetette.²⁰

1968-ban, Feuer Mária kérdésére – tudniillik, hogy miként hat a magyar hagyomány zeneszerzői tevékenységére – így válaszolt: „például a rubató-játék, vagy a magyar siratódallam hatott műveim ritmikájára, súlyviszonyaira, sőt dallamfordulataira is”.²¹ Durkó megfogalmazása azt sugallja, hogy számára a népzene, pontosabban a sirató egy olyan absztrakció, amelynek egyes, tisztán zenei jellegzetességei – úgy is mondhatnánk: paraméterei – átültethetőek az új zene kontextusába. Ez a megközelítés alapvetően különbözik Kodály koncepciójától, aki úgy vélekedett, hogy „a népi dallam mindenkor zárt forma. Nem lehet feltörni és addig pepecselni vele, míg meg nem hosszabbodik.”²² Durkó azonban, amikor Rómában elsajátította a legkorszerűbb technikákat – amelyek a zeneszerzésnek csupán a felületét érintik –, a komponálás fogalmának új értelmezését is magáévá tette: immár nem a tematikus-motivikus munka, illetve annak tagadása relációiban gondolkodott, és a népdalra sem eszményként tekintett, hanem, Magyarországon egészen újszerű módon, tisztán zeneszerzői problémákból indult ki.

Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint Földes Imrének adott nyilatkozata, amelyben arra utalt, hogy a siratók mellett a verbunkos és a cigányzene is inspiráló erővel hatnak rá:

Bevallom, számomra éppúgy használható az eredeti formájában kevésbé értékes verbunkos hagyomány, sőt az annyira lenézett cigányzene néhány eleme, mint zenei múltunk legmegbecsültebb eredményei. [...] Az az érzésem, hogy [...] azok a fioritúrák, hajlítások a dallamban, szabadságok a tempóban – értékes zenei közegben – időszerűbbek most, mint valaha. A mi zenénkben is ott

¹⁹ *Sirató. Menyhe (Nyitra megye)*. (Budapest: Pátria-Magyar Rádió, é. n.).

²⁰ Kodály Zoltán: „A magyar népzene.” In: Uő.: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Közr: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.), 292–372. A siratóról szóló fejezet: 336–340.

²¹ Feuer Mária: „Kifejezés és drámai egyensúly. Durkó Zsoltnál.” In: Uő.: *88 muzsikusi műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.), 29–31. 30.

²² Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel.” In: Kodály, *Visszatekintés III.*, i. m., 537–572. 551.

van ennek a rubato, ugyanakkor mégis metrikusan kifejezhető szabad metrikának a belső feszültsége.²³

A siratóban, különösképpen annak szabad, rögtönzött változatában éppúgy megjelenik egyrészt a dallami díszítés, másrészt pedig a metrikai szabadság, mint a verbunkosban vagy a cigányzenében. A dallami aspektus – mint arra egy művének címével (*Fioriture*, illetve eredetileg *Fioriture ungherese*) utalt, s mint azt a műveiben nagyszámban megjelenő siratótematika is igazolja – valóban centrális szerepet játszott zeneszerzői tevékenységében. A dallamképzés mellett azonban a siratókból – és a verbunkosból, cigányzenéből – örökölt szabad formálási elvek is alakították a formáról, a szabadság és kötöttség kettősségéről alkotott nézeteit.

Somfai László a lényegre tapintott rá, amikor úgy fogalmazott, hogy „Durkó Zsolt mutatta meg az ortodox szerializmusból kivetező egyik »magyar« utat”.²⁴ Ligeti György hívja fel a figyelmet arra, hogy a posztszeriális zeneszerzés egyik legjellegzetesebb vonása, hogy a szabad zenei folyamatok elérése érdekében megkísérli feloldani az ütemvonalnak a pulzálásban betöltött funkcióját, s az accelerandók és ritenutók folyamatos váltogatása folyamánként egész kompozíciók épülnek átmeneti tempókra.²⁵ Ez a „tempó-oszcilláció” – így Ligeti – paradigmátikusan jelenik meg Boulez *Mallarmé-improvizációiban*,²⁶ éppen abban a ciklusban, amelyet Durkó olyan nagyra tartott, hogy a Rómában megismert számos kortárs mű közül egyedül talált említésre méltónak.²⁷

Zenei értelemben mindez oly módon mutatkozik meg, hogy partitúráiban állandóan – akár két-három ütemenként is – változnak az előadói utasítások. Szélsőséges esetben – mint például az 1966-os I. vonósnygyesben – Durkó az egész nagyformára kivetíti a metrikus pulzálás elhagyásának

²³ Földes Imre, i. m., 38–39.

²⁴ Somfai László: „Durkó Zsolt szerzői estje.” *Muzsika* 16/12. (1974. december): 1–2.

²⁵ Ligeti György: „Musik auf neue Art gedacht, Sechzehn Jahre »das neue werk«.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften. Band I.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld. (Mainz: Schott, 2007.), 201–216. 207–208.

²⁶ I. m., 208.

²⁷ Nádor Tamás beszélgetése Durkó Zsolttal a hetvenes évek közepén. (Kézirat). Gerencsér Rita, i. m., 55.

eszményét.²⁸ De így van ez a *Fire Music* című, kamaraegyüttesre írott kompozícióban is (9. táblázat), amely két nagyobb részből – „...for Vacuum” és „...for Plenum” –, s ezen belül további rövid szakaszokból áll. A táblázatban látható, hogy eltekintve egy-egy szakasztól, mint amilyen a 2., a 9., a 11. és a 12., a szakaszokon belül folyamatosan változnak a tempók, s ez különösen igaz az első részre, amelyben sokkal ritkábban fordul elő, hogy egy-egy tempó egy szakaszon belül ismétlődik – a 2. részben sokkal gyakoribbak az „a tempo” utalások, amelyek visszatérési struktúrák lehetőségét rejtik magukban.

I. „...for Vacuum...”

No. 1: Moderato – Libero, senza sincronità – Meno mosso – Libero – Tempo, come prima – Allegro – Libero

No. 2: Molto tranquillo, con espressione parlante avvivando

No. 3: Con mosso, impetuoso – Andante – Libero, senza sincronità – Andante cantabile

No. 4: Prestissimo possibile – Libero – In tempo metrico

No. 5: Con mosso, impetuoso – Andante, subito

No. 6: Lento, sostenutissimo (belül avvivando és cedendo váltások)

No. 7: Con mosso, impetuoso (belül többször Poco meno és a tempo váltások)

No. 8: Libero

No. 9: Molto calmo

II. „...for Plenum...”

No. 10: Più vivo – Libero, senza sincronità – Meno mosso (lento) – Lento, appassionato – Libero – a tempo (lento) (belül avvivando és a tempo váltások)

No. 11: Più sostenuto

No. 12: Moderato

No. 13: Libero, con brio, senza sincronità

No. 14: Sostenutissimo – Libero (kettő váltakozása) – Libero, l'istesso tempo, ma più rubato

No. 15: Molto lento – Ancora più lento – Meno sostenuto – Molto lento – Poco meno lento – Libero, poco avvivando – Lento – Più lento – Libero, presto

No. 16: Molto lento – Libero, moderato – Presto (belül Sostenutissimo és Prestissimo váltások)

9. táblázat, *Fire Music* – formai felépítés

Úgy vélem, a *Fire Music* önéletrajzi kompozíció, amelyben a töredezett struktúrát felmutató első rész valamiképpen a magányában tevékenykedő, a semmiből teremtő alkotót állítja elénk – erre utal az alcím is –, míg a sokkal strukturáltabb, rendezettebb, úgy is fogalmazhatunk: kötöttebb második rész a

²⁸ Szabad, sehová sem vezető mozgásra és önmagába forduló mozdulatlanságra épülő, lelki rezdüléseket visszaadó zenei folyamataival, amelyeknek tematikus magja itt is a siratódallam, a kvartett az aleatória határát súrolja. Az I. vonósnégyes után azonban Durkó mégsem ment tovább ezen az úton, visszalépett a hagyományos zeneszerzés irányába.

közönség elé lépő („for Plenum”), kész művét bemutató alkotót ábrázolja. Ez a belső önéletrajzot művekbe foglaló zeneszerzői gondolkodás egyébként is meglehetősen közel áll Durkó habitusához: a szólószongorára és zenekarra írott, 1968-as *Cantilenében* például a zongora kvázi improvizatív, siratódallamokból kiinduló, fioritúrás monológjai élesen elkülönülnek a zenekar strukturált, visszatérésekre-visszaütésekre és jellegzetes tradicionális zenei típusokra – mint amilyen az orgánium, a pasztorál – épülő megszólalásaitól, mintegy utalva a magányos, elidegenedett individuum és a zárt közösség közti áthidalhatatlan szakadékra. A kiválasztottak magánya áll – már szövegválasztása folytán is – az 1972-es II. kantáta középpontjában is, amely Ady Endre *Az Úr Illésként elviszi mind...* című költeményét dolgozza fel. Életművének későbbi darabjaiban is visszatér a szabad és kötött szakaszok szimbolikus alkalmazása. Az 1974-es *Varianti* egyes szakaszaiban pedig a brácsa szabad-kötetlen zenéjét a zongora kötött letétje kíséri – Durkó így állítja szembe a két hangszer egymástól eltérő személyiségét; az egyik a szabadság, a másik a kötöttség szószólója.²⁹

Partitúráiban már az *Una rapsodia ungheresétől* kezdődően meghatározó szerepet játszottak a virtuóz hangszeres cadenzák is. Ezek is a szabadság jelképeként funkcionáltak, s forrásuk éppúgy lehetett a népi sirató – amely Kodály megfogalmazása szerint az egyetlen olyan magyar énekműfaj, amely teret enged a rögtönzésnek³⁰ –, mint a verbunkos vagy a cigányzene. Igaz, Durkót ifjúkorától kezdve foglalkoztatta a rögtönzés: már 1949-ben és 1950-ben is díjakat nyert improvizációs versenyeken, s tulajdonképpen ezek a versenyek indították el a zeneszerzői pályán is.³¹ Nyugat-európai tapasztalatai azonban a kvázi improvizatív cadenzák mellett megmutatták az utat az aleatorikus szakaszok alkalmazásának lehetőségei felé is, s ezek a kötöttség mellett vagy épp ellenében megnyilvánulni tudó szabadságnak egy másik

²⁹ A kötöttség és szabadság ellentétpárja a nyolcvanas évekbeli Durkó-kompozícióknak is alapképlete. Az 1979-es *Fantázia és Utójáték* esetében az első tétel teljesen kötetlen, míg a második kötött. Az 1981-es Zongoraversenyben megint csak szabad (Libero senza sincronia, libero) szakaszok váltakoznak kötött, Bartók I. zongoraversenyének ritmikáját megidéző szakaszokkal. A *Téli zene* és az *Impromptus in F* (mindkettő 1983) szintén a két típus váltakozására épül. A szabad szakaszok hol kötött, hol teljesen szabad aleatorikus megoldásokhoz társulnak. Az 1989-ben keletkezett *Résonances*ben – mint arra a tételcímei (*Équilibre, Résonances, Cloches, Presto, Mécanisme automatique, Finale*) is utalnak – a kötött és szabad szakaszok váltakozásának hátterében szintén önéletrajzi vonatkozások rejlenek.

³⁰ Kodály, i. m., 336.

³¹ Gerencsér Rita: *Durkó Zsolt*. (Budapest: Mágus, 1999.), 3–4.

szimbolikus formáját képviselték. Durkó műveinek tematikailag mindig siratódallamokból kibontakozó aleatorikus szakaszai valójában *ad libitum* területek, amelyekben a hangszeresek egy előre rögzített dallami figurát ismételve, mindenki a saját tempójában.³² Ennek legkorábbi példáját az I. vonósnégyessel egyidős *Dartmouth concertó*ban (1966) találjuk.

Durkónál ezek az *ad libitum* szakaszok többnyire a *Libero, senza sincronità* előadói utasítással párosulnak, s általában nagy felületeket töltenek ki, mint például a *Halotti beszéd* közvetlen előtanulmányának tekinthető II. kantátában, vagy épp magában a *Halotti beszéd*ben. Gyakorta művek végén, végtelenített befejezésként jelennek meg, illetve olyan effektusként funkcionálnak, amelyek leginkább a Ligeti-féle mikropolifóniára emlékeztetnek. Durkónál azonban ezek a „mikropolifon” szakaszok a zenei folyamatnak csupán egyik rétegét képviselik, velük párhuzamosan, másik síkként kötött anyagok is megszólalnak: Durkó Zsolt művészetében a szabadság és a kötöttség mindig párban jár. Minden bizonnyal ezzel függ össze, hogy még az alapvetően az improvizációs gyakorlatra építő *Ludus stellaris*ban (1984) is találkozunk kötött tételekkel (a 6. és a 11. tétel).

A szabad választás bűn voltának és egyben esélytelenségének alaptörténetét elbeszélő *Halotti beszéd*ben – amit minden bizonnyal fő műnek szánt – Durkó Zsolt össze kívánta foglalni az elmúlt egy évtizedben gyűjtött tapasztalatait, s egy régi magyar gyászbeszédhez kapcsolódóan kívánta megmutatni, milyen újszerű zeneszerzői következtetéseket szűrt le a magyar népi siratókból, s miként tudta azokat az új zenei kontextusban, saját – a szabadság és a kötöttség paradigmáiban mozgó – szimbolikus nyelvére lefordítva érvényesíteni. Durkó számára a siratókból eredeztetett zenei szabadság eljárása egyszersmind a kötött társadalomtól való függetlenségét megszenvedő alkotó szabadságának szimbólumává is vált. A *Halotti beszéd*et követő operája, a *Mózes* (1972–1977) – ugyanezen zeneszerzés-technikai modulok alkalmazásával – szintén a szabadság és megkötöttség művészi és politikai kérdését állítja a középpontba.

³² Paul Griffiths *New Grove*-beli *Aleatória*-szócikke szerint ez a technika az európai mérsékelt modernizmus kedvelt fogása. Paul Griffiths: „Aleatory.” In: Stanley Sadie (ed.): *The new Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vo. 1.* (London: Macmillan, 2001.), 341–347. 342.

Ebben az időszakban oly mértékig épültek Durkó alkotásai a szabadság és kötöttség alapelveire, hogy a zeneszerző művészetét 1974-ben elemezve Somfai László egyenesen úgy fogalmazhatott: Durkó „már nem újul meg minden partitúrában”.³³ Somfai megállapítása – a nyolcvanas évek Durkó-kompozícióinak ismeretében is – pontos helyzetfelmérésnek tekinthető. A szabadság–kötöttség pár mellett, amelynek alkalmazása végigvonul az egész életművön, Durkó később vissza is tér korábbi műveihez, gyakran megkérdőjelezve korábbi modernista álláspontját is. Az 1979-es *Rapszódia* jellegzetes példája ennek: ellentétben a *Rapsodia ungheresével* ez a zenekari mű a négyteteles szimfóniagondolat újrafogalmazása. Durkó nyíltan hivatkozik is a műfaj felidézésére: a darab III. tétele a *Scherzo* alcímet kapja. Az 1984-es *Ornamenti no. 1* és 1985-ös párdarabja, az *Ornamenti no. 2* a *Fioriture* díszítőelemeivel való komponálás újragondolása, a trillák bőséges alkalmazása révén a korábbi műnél lényegesebben elnagyolt formában. Az Oktett (1988) Brahms hasonló műfajú művére alludál, míg a *Suoni tenebrosi e corale* (1989) a korálfeldolgozás lehetséges módozataival foglalkozik.

A Durkó első alkotói korszakát lezáró *Halotti beszéd* (1972) felől visszatekintve úgy tűnik, mintha Durkó minden egyes korábban keletkezett műve a nagy oratorikus alkotás előtanulmányaként szolgált volna. Erre utal a *Halotti beszéd*ben megjelenő siratódallam-tematika, a régi zenetörténeti műfajok (fuga, organum, recitativo, turba) felidézése, a zenekar önálló, a szöveg érthetőségét is felülíró szerepe, a variációs technika dominanciája, valamint az aleatória alkalmazásának módja. A boulezi „work in progress” terminust parafrázálva Durkó művészetével kapcsolatban „œuvre in progress”-ről beszélhetünk. Mi több, úgy is fogalmazhatunk, hogy Durkó 1965 táján megtalálta azt a zenei beszédmódot, amely számára a zenei kifejezés terrénumát jelentette, és életművében mindvégig hű is maradt hozzá. Zeneszerzői horizontját a kötöttség és a szabadság kettőssége, illetve e két zenei létét jellegzetes megformálása határozta meg pályája lezárulásáig – minden újabb műve ennek a gondolatnak egy lehetséges variációjaként született meg.

³³ Somfai, i. m., 2.

7. A Harmincasok pályakezdése

Egy 1966-os előadásában Ligeti György úgy fogalmazott, hogy a szigorú szerialista módszerek felszabadították a zeneszerzőket. E szabadság birtokában a dogmatikus ortodoxián később túllépő komponisták ugyanis új gondolkodásmód birtokába jutottak, s így immunisnak mutatkoztak olyan hagyományos elképzelésekkel szemben, mint a tonális rendszer primátusa vagy éppen a tematikus-motivikus munka meghatározó szerepe.¹ A magyar zeneszerzés-történetnek nincs szeriális fázisa. A hatvanas évek zenei megújulása tehát – amely egybeesik a darmstadti kör posztszeriális korszakával – egészen más feltételekből indult ki. A kollektív emlékezet két rétege² – a személyes emlékezés, azaz az *oral history*, amely Földes Imre 1969-ben megjelent *Harmincasok* című interjúkötetében manifesztálódik,³ illetve a hagyomány, amely viszont Kroó György 1971-ben megjelent, *A magyar zeneszerzés 25 éve* című kötetére hivatkozik⁴ – e megújulást jelentős fordulatként értékeli. Ám a kollektív emlékezet harmadik rétege, a dokumentumokra és azok kritikai elemzésére-értékelésére támaszkodó történeti tudás – mint az oly gyakran lenni szokott – a repertoár ismeretében sokkal inkább e megújulás technikai értelemben vett szűkösségét regisztrálja.

Mi lehet az oka egyfelől az *oral history* és a hagyomány, másfelől a történeti értékelés között feszülő ellentmondásnak? A korszak írásos dokumentumait olvasva egyértelművé válik, milyen kevésbé vettek részt a magyar zeneszerzők és zenetudósok a szerializmus érvényessége és hatása, illetve a posztszerializmus térnyerése körüli nyugat-európai diskurzusban – a posztszerializmus kifejezést nem is ismerték Magyarországon.⁵ Még a nagy empátiával és bizonyos mértékű nyugati repertoárismerettel rendelkező Kroó György is pontatlanul használ olyan kulcsfontosságú terminus technicusokat,

¹ Ligeti György: „Musik auf neue Art gedacht. Sechzehn Jahre »das neue werk«.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften. Band 1.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld. (Mainz: Schott, 2007.), 201–216. 207.

² A kollektív emlékezet hármasszintűségéről lásd Gyáni Gábor tanulmányát: „A kollektív emlékezet két formája: hagyomány és történeti tudás.” In: Uő.: *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem.* (Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010.), 85–102.

³ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.)

⁴ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.)

⁵ A kifejezést egyedülként Pongrácz Zoltán használta könyvének „Posztszerializmus, aleatória, szcenikus zene” című fejezetében: *Mai zene, mai hangjegyzírás.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.), 49–57.

mint a szerializmus vagy a dodekafónia: Lendvay Kamilló szabad tizenkétfokúságot alkalmazó *Négy duettjét* (1965) elemezve éppúgy szerializmusról beszél,⁶ mint Dobos Kálmán szintén szabad tizenkét fokú kompozíciói, a *Kamarazene* (1962) és a *Villanások* (1963) esetében.⁷ Sőt a hatvanas éveket – az ifjú Bozay Attila műveit értékelve – „a kötött stílusok és technikák évtizedének” nevezi.⁸

A terminológiai zűrzavar tipikus példáival a zenei szaksajtóban is találkozunk. Petrovics Emil *C'est la guerre* című operájáról szóló, 1961-es kritikájában Liebner János így fogalmaz: „az opera zenei szövetében dramaturgiai funkciójú vezetőszerpet kap a szeriális rendszer, mint a fasizmus, a háború, az embertelenség zenei kifejezés formája”.⁹ A dodekafónia azonban Liebner szerint csupán „egy szín a zeneszerző palettáján”,¹⁰ amiből egyenesen következik, hogy „a szeriális rendszer alkalmazása a darabban nem jelent egyszersmind atonalitást is – sőt ellenkezőleg: még a tisztán dodekafón területeknek, de még maguknak az egyes soroknak is erős tonális kötöttségük, világos hangnemi alapjuk és irányuk van”.¹¹ Nem kívánok most kitérni arra, hogy leginkább Puccinira hivatkozó egyfelvonásosában Petrovics¹² a tizenkét fokú témákat pusztán plakátfunkcióban használja. Sokkal fontosabbnak érzem, hogy rámutassak: az idézet nyilvánvalóvá teszi, hogy Magyarországon még a szakmabeliek sem voltak tisztában a szabad tizenkétfokúság, a dodekafónia vagy éppen a szerializmus közti különbségekkel.

A zeneszerzők korabeli nyilatkozatai is arra utalnak, hogy a 20. század kompozíciós technikáiról meglehetősen naiv képzetekkel rendelkeztek. Varga Bálint András kérdésére válaszolva – tudniillik, hogy elemzett-e kortárs műveket – Bozay Attila még 1984-ben is azt válaszolta, hogy „partitúrát nem sokat láttam, s csak a lemezek meghallgatásakor tettem őket magam elé. Talán két-három művet analizáltam. Nem volt rá igazából szükségem: a néhány

⁶ Kroó, i. m. 146.

⁷ I. m., 152.

⁸ I. m., 162.

⁹ Liebner János: „C'est la guerre. Új magyar opera rádióbemutatója.” *Magyar zene* 1/7-8 [=II/4-5] (1961. augusztus-október): 192–197. 193.

¹⁰ I. m. 195.

¹¹ I. m. 196.

¹² A Puccini-hivatkozás nem került el egy másik kortárs, Pernye András figyelmét: Pernye András: „C'est la guerre. Petrovics Emil operájának rádióbemutatójáról.” *Muzsika* 4/11 (1961. november): 19–22. 20.

alapfogalmat még a zenével való találkozás előtt megtanultam.”¹³ Bozay tehát – és ebben feltehetően nem különbözött generációja más tagjaitól – közömbösnek mutatkozott a tény iránt, mely szerint a szerializmus, de a schoenbergi dodekafónia sem azonos bizonyos „alapfogalmak” alkalmazásával, hanem inkább a zeneszerzésről való gondolkodás egyik formája. Az analíziseknek pedig – mint például Ligeti több mint harmincoldalas elemzésének Boulez *Structure Ia* című zongoradarabjáról¹⁴ – épp az a célja, hogy minél részletesebben feltárják e zeneszerzői gondolkodásformát.

E fejezetben elsősorban arra keresem a választ, milyen utakat jártak be a Harmincasok generációjához tartozó zeneszerzők az új zenei írásmódok elsajátításakor, és csak érintőlegesen beszélek a nemzedék számára oly fontos ideológiai konstrukcióról, a nemzeti hagyomány és az európai új zene egyesítésének eszményéről, amelynek paradigmátikus képviselője a kortársak számára Durkó Zsolt volt. Az elsajátítási folyamat, vagyis az új technikák tanulása, valamikor 1957 táján kezdődött és 1967-re zárult le. Az 1968 és 1972 közötti második korszak már a modern technika érett alkalmazásának jegyében bontakozott ki, az első fő művek, a *Bornemisza Péter mondásai*, a *Kassák-requiem*, a *Halotti beszéd* születésének időszaka ez. A második korszak záró évszámát az Új Zenei Stúdió radikális fordulata jelöli ki, az a fordulat, amelynek következtében a Harmincasok elveszítették önreprezentációjuk legfontosabb elemét, az újító imázst. A „fiatal radikálisok”¹⁵ fellépése – a Harmincasok számára traumatikus módon – alapjaiban ingatta meg az idősebb nemzedék modernitásának hitelét.

Pedig e modernitás, pontosabban az újszerűség mértéke már a hatvanas években is meglehetősen mérsékeltnek mondható. Érzékelté ezt Somfai László is, aki 1968-ban fiatal magyar zeneszerzők műveiről szólva úgy fogalmazott,

¹³ Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.), 44–51. 46.

¹⁴ Ligeti György: „Entscheidung und Automatik in der *Structure I a* von Pierre Boulez.” In: Uő.: i. m. (1. lábjegyzet), 413–446. Magyarul: Uő.: „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structure I a* című művében.” In: Kerékfy Márton (vál., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010.), 135–166.

¹⁵ Kroó György nevezi így az Új Zenei Stúdió tagjait könyve második, bővített kiadásában: Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 197. Kroó elnevezését vette át Kovács András is 1978-as interjújának címadásakor: „Radikális fiatalok. Beszélgetés Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrásal, a KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiója tagjaival.” *Mozgó Világ* VI/5 (1978. szeptember–október): 15–24.

hogy „pusztán technikailag semmi olyan látványos újat nem produkálnak, ami egybeesnék a divatos kísérletezésekkel. Tulajdonképpen a már-már divatnál tartósabbnak bizonyuló technikai–szerkesztési iskolák eredményeit is tartózkodóan ízlelgetik. A konkrét és elektronikus zene, az aleatorika Magyarországon például nem nagyon dívik. [...] De még a szigorú szerializmus sem vált kötelezőnek érzett fogalmazásmóddá.”¹⁶ Az 1957 és 1967 közötti tíz év azonban az útkeresés jól elkülöníthető fázisait dokumentálja, s habár – mint arra interjúkötete előszavában Földes Imre is felhívta a figyelmet¹⁷ – a Harmincasok zenei stílusa meglehetősen változatos, az utak-tévtutak végigjárásában pályájukon mégis sok hasonlóság mutatkozik. A legfontosabb ezek közül talán az, hogy mindannyian úgy érezték, el kell szakadniuk korábbi ideáljaiktól. Mint Varga Bálint András kérdésére válaszolva Láng István fogalmazott: „újra kellett tanulnom a zeneszerzést. Nemcsak nekem – kérdezd meg a kollégáimat: nekik is.”¹⁸

A Harmincasok generációjához tartozó tizenöt komponista több mint százhetven művét tanulmányoztam (10. táblázat). A Földes Imre könyvében szereplő tíz zeneszerző közül a különleges esetként értékelhető Kurtág és Durkó műveit nem vontam be a vizsgálódásba,¹⁹ ugyanakkor a Földes-kötetben nem szereplő Balassa Sándor, Borgulya András, Decsényi János, Dobos Kálmán, Károlyi Pál, Sári József és Vántus István kompozícióival bővítettem az elemzett repertoárt. Földes nyomán a Harmincasok nemzedékéhez tartozónak tekintettem olyan komponistákat is, akik a húszas évek végén születtek (Lendvay Kamilló, Decsényi János), de pályájuk alakulása a náluk pár évvel fiatalabbakéval párhuzamosságot mutat.

Somfai László utal arra: a Harmincasok pályakezdését megkönnyítette, hogy tiszta lappal indulhattak, a bartóki–kodályi példa őket nem nyomasztotta annyira, mint az idősebb nemzedékeket.²⁰ 1958–1959 táján keletkezett kompozícióik többsége azonban mégiscsak jelzi, hogy a bartóki hangütésektől, kodályos dallamképzési elvektől nekik is el kellett szakadniuk. Különösképpen

¹⁶ Somfai László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről.” *Magyar zene* IX/2 (1968. június): 165–173. 166.

¹⁷ Földes, i. m., 6.

¹⁸ Varga, i. m., 224.

¹⁹ Életrajzi okokból – elsősorban külföldi tanulmányútjaik okán – kettejük zenei megújulása más úton haladt, mint a Harmincasok nemzedékének többi tagjáé.

²⁰ Somfai, i. m., 165.

feltűnő mindez az időszak kórusrepertoárjában – Decsényi János, Károlyi Pál, Kocsár Miklós termésében –, amelynek tételei még a hatvanas évek közepén is kodályi típusokra alludálnak.²¹

Balassa Sándor – 8 mű
Borgulya András – 3 mű
Bozay Attila – 14 mű
Decsényi János – 11 mű
Dobos Kálmán – 2 mű
Károlyi Pál – 17 mű
Kocsár Miklós – 15 mű
Láng István – 10 mű
Lendvay Kamilló – 9 mű
Papp Lajos – 9 mű
Petrovics Emil – 11 mű
Sári József – 6 mű
Soproni József – 16 mű
Szokolay Sándor – 20 mű
Vántus István – 14 mű

10. táblázat, A Harmincasok repertoárja

Balassa Sándor op. 12-es *Legendája* (1967) egyenesen a *Jézus és a kufárok* újraírásaként hat. Ugyanebben az időben a hangszeres zenében a Bartók-recepció két különböző típusával találkozunk. Az elsőben – ezt nevezhetjük felületi hatásnak – a zeneszerző, például Bozay a két hegedűre komponált Duóban (1958) vagy Lendvay Kamilló a *Tragikus nyitányban* (1958), a *Mauthausenben* (1959), a *Concertinóban* (1959), a *Hegedűversenyben* (1961–1962), illetve Balassa Sándor a *Hegedűversenyben* (1964), Bartók zenei nyelvét használja: a művek jól felismerhetően utalnak egyes Bartók-kompozíciók jellegzetes hangütéseire. A másik típusban – például Balassa Sándor, Papp Lajos és Sári József zongoraműveiben – a zeneszerző a bartóki komponálási módból, a zeneszerzői gondolkodásból indul ki, miközben igyekszik kerülni a közvetlen stílári hivatkozásokat. A Bartók-befogadás ily módon a „Handwerk” szintjén mutatkozik meg; legfontosabb kiindulási pontként e zeneszerzők számára éppen ezért a Mikrokozmosz szolgál.

Feltehetően Stravinsky és Prokofjev műveinek befogadása állhat a korszak neoklasszikus kísérleteinek hátterében. Itt is két alaptípus különíthető

²¹ Kocsár 1967-es kórusciklusa, az *Évszakok zenéje* azonban már az új irányok keresését tükrözi.

el egymástól: az elsőben jól ismert toposzokat, zenei alapképleteket alkalmaz a zeneszerző, gyakran ironikusan, idézőjelbe illesztve a zenei allúziókat, idézeteket, álidézeteket, mint például Petrovics a *Négy önarckép álarcban* című csemlalóciklusában (1958), a *Lysistratében* (1962), valamint a *Fúvósötösben* (1964), de ugyanez figyelhető meg Láng István *I. fúvósötösében* is (1963–1964). A neoklasszikus játékok egyfelől a Bartók-stílustól való eltávolodást segítik elő, másfelől a posztmodern gondolkodás stílárís előtanulmányaként is szolgálnak. A másik típus Bach kontrapunktikáját tekinti zeneszerzés-technikai kiindulópontnak. A fúgás írásmód, illetve az ellenpont sokszor kapaszkodóként funkcionál a modern zene útvesztőjében: a mesterségbeli tudás biztonságát adja például Bozay Attilának az op. 4-es *Bagatellekben* (1961), vagy Soproni Józsefnek a *Meditazione con toccata* című orgonadarabjában (1959). A bachi ellenpont látványosan itatja át Sári József korai kompozícióit – *Jó a pirkadás* (1962), *Cinque duetti facili* (1964), *Bevezetés és Allegro* (1959–1965), *Meditazione* (1967–1968) –, aki a modern zenei effektushasználat ellenében fordul a kontrapunktika és a barokkos motorikus stílus lehetőségei felé, egyrészt a bartóki modelltől való eltávolodás, másrészt a korszak divatos írásmódjától független, autonóm zenei nyelv megteremtése reményében.

Akárcsak Bach, Beethoven is mesterségbeli kapaszkodóként szolgált sokáig a magyar zeneszerzők számára, s mintha elsősorban a vonósnégyes műfajában tűnt a leginkább nehéznek a beethoveni modelltől való elszakadás. Mindez nemcsak Petrovics Emil 1958-ban keletkezett I. vonósnégyesére érvényes, amely a bartóki dallamformálás ellenére egyértelműen – a tételtípusokban, a formákban, a karakterválasztásban, a tematikus munka szinte iskolás alkalmazásában – Beethoven kvartettideáljának nyomán kíván haladni, de olyan, korszerűségre törekvő, Bartókra és Stravinskyra egyaránt reflektáló alkotásokban is, mint Soproni első két vonósnégyese (1958, 1960). A *Musica verna* alcímű 2. kvartett 2. tétele még az idős Beethoven „Heiliger Dankgesang”-ját is megidézi. Bozay 1964-es vonósnégyese pedig Webern dallamosságát, kisformáinak expresszivitását igyekszik ötvözni a bachi kontrapunktikával és a beethoveni fejlesztő variáció elvével.

A hagyományos formai elvek, a kontrapunktika alkalmazása, a tematikus munka és a fejlesztés koncepciója igen sokáig uralta a Harmincasok

gondolkodását: úgy is mondhatjuk, ezen kompozíciós eszményektől való elszakadás – amit, mint Ligetitől tudjuk, a nyugati kortársaknál a szerializmusban való elmélyülés jelentősen elősegített – komoly nehézségekbe ütközött Magyarországon. Elszakadás és ragaszkodás, hagyomány és modernitás egyidejűségét jól illusztrálja Láng István II. vonósnégyese (1966), amely a Harmincasok kvartett-termésének egyik legjelentősebb darabja. A vonósnégyesről írva már Somfai László is felhívta a figyelmet a tizenkét hangú akkordok alkalmazására, az egyéni dodekafon megoldásokra, a variációs technikákra, a rákfordítás használatára és a 23-as szám, a 9 + 14, illetve a 14 + 9 ütemes szerkezetek dominanciájára.²² A mű modern rétegéhez tartoznak a zajelemek, a glissandók, a dallamfoszlányok és a kvázi aleatorikus szakaszok is, amelyeknek gyakori ismétlése szándékoltnan széttöredezi a struktúrát.

A klasszikus vonósnégyesek formai szabályait oldandó Láng hét egybekomponált szakaszból építi fel kvartettjét (11. táblázat). Három cadenza választja el egymástól a négy kötött tételt, amelyek azonban a tradicionális vonósnégyesek négy tételkarakterét – a formai sémák átvétele nélkül – elevenítik fel. Az effektusok meghatározó szerepre tesznek szert a kompozícióban, olyannyira, hogy funkciójuk is ártérteleződik. A kezdeti zajelemek tradicionális alakot öltenek: a dallamfoszlányok – homályos allúzióként – népi siratók hangulatát idézik meg, a zárótétel pedig egy hagyományosan zajos effektussal, a hangszeres népzene düvőjével mint talált tárggyal él. A tétel befejezéséhez egy korálvariációs struktúrába illeszkedő, cantus firmusként megszólaló magyar álnépdal vezet el.

Allegro fuoco ben ritmico – kötött, „nyitó szonátatétel” Cadenza, senza tempo (brácsa) – szabad Allegretto giocoso (3/4) – kötött, „scherzo” Cadenza, senza tempo (1. hegedű) – szabad Adagio molto – kötött, „lassú” Cadenza, senza tempo (cselló) – szabad Allegro agitato – kötött, „gyors zárótétel”, „táncfinálé”
--

11. táblázat, Láng István vonósnégyesének felépítése

Láng István új zenei gondolkodásmódhoz vezető útja egyébként paradigmatis példája a Harmincasok pályájának. Varsói zenei élményeit követően már 1962-es Kamarakantátájában és a *Mario és a varázsló* című

²² Somfai, i. m., 169–170.

balettjében modern zenei hangzások létrehozására törekedett, de ekkor még csak a modernitás hangzó látszatát volt képes megteremteni, hagyományos zeneszerzői eszközök segítségével. Egy rövid neoklasszikus kitérő után (Duó, 1963, 1. fűvösötös, 1964), *Trasfigurazioni* alcímű II. fűvösötösével (1965) érkezett el a fordulathoz. E bagatell rövidségű tételekből álló kompozícióban minimalizált eszközökkel, egy-egy kis zenei elem kibontásával kísérli meg – Webern, Boulez, de elsősorban Ligeti nyomán – kialakítani új zenei írásmódját. Az ugyanebben az évben keletkezett, szólóklarinétra komponált *Monódia* újabb lépést jelent előre az új zenei gondolkodásmód elsajátításában: egy táncfantázia zenéjéről lévén szó, az imaginárius cselekményt és gesztusokat követve Láng képes elszakadni a hagyományos, tematikus-motivikus gondolkodástól, és olyan szabad, monológ jellegű zenei formát alakít ki, amely több, egymással csak az ismétlődő effektusok révén kapcsolatban álló szakaszból épül fel.²³

Az effektusok – *flatterzunge*, *cluster*, aleatória, negyedhangok, ütőhangszerek – használata egyébként arra utal, hogy a Harmincasok jól körülhatárolható eszköztárral rendelkeztek újszerűnek szánt kompozícióik megírásakor, s ezek szinte receptként a divatos modern mű alapelemeiként funkcionáltak. A zajelemek, effektusok mellett ilyen szerepet töltött be a művet záró lassú, *morendo* befejezés, a sok, rövid tétel egybekomponálása, a tizenkét hang plakátszerű alkalmazása általában a kompozíciók kezdetén vagy sarokpontjain, illetve az olasz nyelvű címadás. Ezen eszközök felhasználására példa Papp Lajos 1965-ös, *Dialogo* című zongoraversenye, amelynek attacca kapcsolódó lassú–gyors–lassú tételeiben – a komponista szándéka szerint – a zongora és a zenekar közti párbeszéd (dialógus) az egyén és a közösség szembenállását hivatott felidézni.²⁴ A zongora és a zenekar között valójában nem alakul ki semmiféle párbeszéd – Somfai tapintatos megfogalmazásával élve „a zongora az aktív dialógus partner”²⁵ –, ugyanakkor a zenekar elsősorban mint zajok forrása funkcionál, s ebben az ütőhangszereknek kiemelt szerep jut. A monologizáló zongoraszólam ugyanakkor Bachra és Bartókra hivatkozik, a II. tételben toccata jellegű írásmód, a két szélső, lassú tételben

²³ Maga Láng is beszél erről Földes Imrénnek adott interjújában: Földes, i. m., 74–75.

²⁴ Földes, i. m., 109.

²⁵ Somfai, i. m., 167.

pedig hagyományos komplementer ritmusjáték jelenik meg. Az első tételben, illetve a zárótétel cadenzája előtti rövidke visszatérésben dodekafon szimbólum hallható, és az egész kompozíció – a széphangzás jegyében – végtelenített lassú befejezéssel zár.

Az eszköztár – amely divatosan modernné tesz egy zeneművet – természetesen az új zenei gondolkodásmódnak csak a felületét érinti, s mivel ezen eszközök esetében valójában csak a zeneszerzés mechanikai, külső elemeiről beszélünk, talán érdemes különbséget tennünk új zenei beszédmód és új zenei gondolkodásmód között. E nagy repertoárban csak nagyon kevés olyan kompozícióval találkozunk, amelyek valóban belülről, úgy is fogalmazhatunk: igazi zeneszerzői problémák felől közelítenek a komponáláshoz, s amelyek – ily módon – képesek megkérdőjelezni a korábbi zeneszerzői gondolkodásmód létjogosultságát. 1964-től kezdődően a Harmincasok közül azokat, akik valóban a progressziót képviselték, négy zenei elv foglalkoztatta erőteljesen, s ezek – nem függetlenül Pierre Boulez műveinek (*Gazdátlan kalapács*, *Három Mallarmé-improvizáció*) magyarországi recepciójától²⁶ – az egyidős nyugat-európai posztszeriális zeneszerzés legfontosabb kérdéseivel esnek egybe.²⁷

A Harmincasok érdeklődésének előterében a dallamképzés módozatai, a nagyforma kialakításának kérdései, a szabad, illetve a kvázi aleatóra, azaz megkomponált improvizáció lehetőségei, valamint az ütemvonal nélküli szabad írásmód, a metrikus érzet feloldásának technikai megoldásai álltak. Láng II. vonósnégyese mellett Bozay Zongoravariációi (1964), valamint a *Trapéz és korlát* 1. tétele (1966), Balassa Sándor *Dimensioni* című fuvola-brácsa duója (1966), Kocsár két kompozíciója, a *Dialoghi* (1965) és a *Lamenti* (1965–1967), illetve Soproni József ez idő tájt keletkezett művei, a *Carmina polinaesiana* (1964), az *Ovidii metamorphoses* (1965), a III. vonósnégyes (1965) és a *Három Verlaine-dal* (1965) tekinthető a Magyarországon születőben lévő posztszeriális első jelentős alkotásainak.

E posztszeriális kompozíciókban a nagyforma általában attacca kapcsolódó rövid tételekből áll össze. E ciklusok különböző karakterek váltakozásából épülnek fel, és gyakran emlékeztető jellegű, belső

²⁶ Ehhez lásd Soproni József és Láng István nyilatkozatait: Sopronihoz: Földes, i. m., 152., Lánghoz: Varga, i. m., 225.

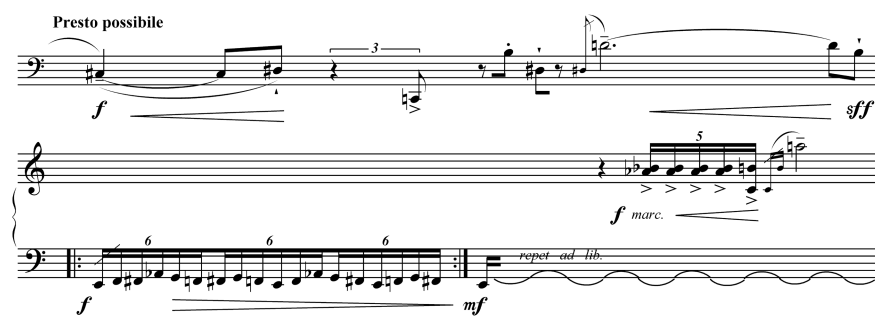
²⁷ Ligeti, „Musik auf neue Art gedacht”, i. m.

visszaütalásokat is tartalmaznak. Bozay Attila műveinek – mint amilyen a *Pezzo concertato* (1965), a *Pezzo sinfonico* (1967) vagy a *Vonóstrió* (1960, rev. 1966) – ez az alapelve. Az elv kristályos formája azonban a Zongoravariációkban jelenik meg. E kompozíció – amely talán az időszak legjelentősebb Bozay-alkotása – ugyan hű marad a variációs forma és a karakterváltozatok hagyományához (erre utalnak a beszédes előadói utasítások), a ciklus mégis egybekomponált részek egymásutánjaként revelálódik: nemcsak azért, mert a téma és a variációk attacca kapcsolódnak egymáshoz, hanem mert a variációkban a téma gyakorlatilag nem is ismerhető fel, csupán a kisszekund hangköz domináns szerepe egyértelmű. A ciklus ritmikus-kötött, illetve szabad, kvázi improvizatív szakaszok váltakozásából építkezik, ami a zenei folyamat lebegését hozza létre. A variációt záró *Epilogo* – a variációhagyományra utaló keretként – visszaidézi a témát, a darab befejezése ugyanakkor mégis végtelenített. A zeneszerző „eklektikus” alkata ugyanakkor ebben a műben is megmutatkozik:²⁸ a variációs ciklus nem tagadhatja a Diabelli- és a Goldberg-variációkhoz fűződő kapcsolatát, Schumann Dichterliebéjének közelségét, illetve: Webern zongoravariációinak és Schoenberg zongoradarabjainak ihlető tapasztalatát.

Bozay zongoraművében is meghatározó szerepet játszik a megkomponált improvizáció, azaz a rögtönzött zenei felületek érzete. Aleatóriával azonban nem találkozunk benne. Igaz: aleatorikus szakaszok egyébként is csak nagyon ritkán jelennek meg a Harmincasok kompozícióiban: Kocsár Miklós darabjai – *Lamenti*, *Dialoghi* – ilyen értelemben kivételes alkotásoknak tekinthetők (20. kottapélda). Megkomponált, kvázi aleatorikus szakaszok jóval gyakrabban jelennek meg: ezekben az esetekben akár teljesen szabad aleatorikus megoldást is alkalmazhatna a zeneszerző, de nem akarja kizárólag az előadóra bízni a zenei szövet kialakítását.²⁹

²⁸ Kroó György értékeli így Bozay munkásságát: Kroó, i. m., 162.

²⁹ Beszélgetésünk alkalmával Láng István elmondta, ő elsősorban azért óvakodott aleatorikus szakaszokat írni műveibe, mivel a magyar hangszeres művészek számára idegenül hatott e szabadság, s aggódott, meg tudják-e egyáltalán oldani a feladatot. 2011. január 13.



20. kottapélda, Kocsár: Dialoghi, aleatorikus szakasz

A hangzás effektusértéke azonban így is megmarad, mint például Balassa *Dimensioni* című fagott–zongora művének végén (21. kottapélda).

21. kottapélda, Balassa: Dimensioni, kvázi aleatória

E kvázi aleatória többnyire a kísérő szólamokban jelenik meg: Láng igen sűrűn él vele nemcsak a II. vonósnégyesben, de 1967-es *Pezzi* című kompozíciójában,³⁰ illetve *A gyáva* című operájában (1964–1968); határesetként értékelhető Kocsár dalciklusa, a *Lamenti* 2. tételében a kvázi és a tényleges aleatorikus szakaszok váltakozása, egymásba olvadása.

Az efféle szabad felületek a formálásban játszanak meghatározó szerepet: rájuk támaszkodva kísérlik meg a zeneszerzők a kötetlen improvizáció hatását felkelteni. Ugyanakkor ez az improvizatív benyomás mindig megmarad a „megkötött szabadság” keretei között, ami minden bizonnyal – nem függetlenül a kádári diktatúra tapasztalataitól – a Harmincasok nemzedéke számára politikai és művészi alapélményként funkcionált. Persze a hatás létrehozásában – merőben zeneszerzés-technikai szempontból – közrejátszik az ütemvonal nélküli írásmód alkalmazása. Soproni, Kocsár, Balassa kottaképeit szemlélve feltűnik, hogy műveikben csupán az előadókat támogató segédvonalakat használnak. A muzsikuskok –

³⁰ Ennek első változata 1964-ben keletkezett, eredeti címe: *Epigramma* kamaraegyüttesre.

legyen szó énekes vagy zongora, illetve két hangszer együtteséről – többnyire mind tematikailag, mind a zenei folyamatot tekintve egymástól függetlenül szólnak meg, s ez a függetlenség töredezett struktúrákat hoz létre. Mintha a zene csak gesztusokból, felkiáltásokból tudna építkezni. A töredezettség érzetéhez hozzájárul a dallamformálás is: recitáló motívumokat éppúgy hallhatunk, mint nagy hangközugrások révén széles dallamívet bejáró dallamokat, illetve melizmatikus megoldásokat. Kocsár Miklós dalciklusának 1. tétele, a *Lélekharangok* a modern zenei gondolkodásmódhoz olyan hagyományos megoldásokat is tud társítani, mint a madrigalizmus alkalmazása: az alapjában véve foltokat létrehozó zongoraszólamban a harangok kongása és a gitárpengetés is felismerhető, hallhatóak a szövegben említett lépések, és a „szelek szárnyán siklik” szavakhoz kromatikus lesiklás társul (22/a–d kottapélda).

a)

b)

c)

d)

sub. *p* *sostenuto* *delicatiss.* *(poco)*

ha - cen pro - ras de pla - - - - -
sik - lik a sze - lek szár - - - - -

5 *p* *pp* *(delicatiss.)*

22/a-d kottapéllda, Kocsár: Lélekharangok, madrigalizmusok

Az improvizáltság élményét megteremteni szándékozó formálás mellett másik zeneszerzői célként jelent meg a hagyományos metrikus érzet feloldása. Ezen a ponton érzékelhető leginkább Boulez műveinek – elsősorban a három *Mallarmé-improvizáció*nak – recepciója, bár kétségtelen, hogy a háromféle dallamformálás modellje is az ő művészete lehetett.³¹ A metrikus gondolkodás feloldása együtt járt a hangszerelés finomodásával: azaz a széphangzás – a Maros Rudolf-féle *Eufónia* – megteremtésének szándékával, amely szintén Boulez hangszerelési gyakorlatából (a zongora ütőhangszerszerű használata, a fúvósok, különösképpen a fuvola kiemelt, szólistikus szerepe és az ütősök dominanciája) ered. Bozay Pilinszky-kantátájának (*Trapéz és korlát*) 1. tétele egyértelműen a *Mallarmé-improvizációk* örököse: erre utal az áttört zenekari textúra, a hangszerek szólistikus használata, a zaj- és zörejelemek alkalmazása, illetve az énekszólam hol melizmatikus, hol deklamatív jellege. Akárcsak Kocsár, úgy Bozay művészetében is fontos szerepet játszanak a madrigalizmusok: hallunk szívdobogást, és az ugrást is megérezkíti a zene.

Bozay életművében a közvetlen Boulez-recepciónak csak ezzel az egyetlen példájával találkozunk. Az ifjú Soproni József kompozíciói azonban Boulez művészetének intenzív befogadásáról tanúskodnak: míg hangszeres műveiben – például a Hét zongoradarabban (1962) – Schoenberg és Webern nyomdokain jár, vokális művei Boulez követőjének mutatják. Földes Imrénék adott nyilatkozatában ő maga sem tagadta Boulez zenéje, elsősorban A

³¹ Ehhez lásd Boulez tanulmányát a *Három Mallarmé-improvizációról*: Pierre Boulez: „Wie arbeitet die Avantgarde?” *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 27/10 (1961. október): 303.

gazdátlan kalapács iránti vonzalmát.³² A boulezi tapasztalatok tükröződnek például a *Carmina polinesiana* 1. tételében, ahol a két fuvola központi szerepre tesz szert, a zongora az ütőhangszerekkel azonos funkcióban és jelentőséggel szólal meg, s e hangszerelés a mű archaizáló jellegét hivatott erősíteni. A három női szólamnak lényegesen egyszerűbb énekelnivaló jut, mint Boulez vokális műveiben, vagy akár Soproni Verlaine-dalciklusában az énekesnek. A melizmatikus, illetve a széles ívű dallamok, a deklamatív gesztusok az énekhang helyett a hangszereken – elsősorban a fuvolákon – szólalnak meg, s az énekesektől független életet élnek. Mintha a vokális szólamok – a szegényes reáliák megjelenítőiként – csupán száraz-tompa objektivitással kísérnék a hangszereken megszólaló tartalmi-filozófiai lényegét, másként fogalmazva: a művészet középpontjában elhelyezkedő metafizikai tapasztalatot (23. kottapélda).

Miközben nyilvánvaló, hogy e néhány zenemű – a bennük megnyilvánuló zeneszerzői gondolkodásmód újdonsága révén – mind minőségileg, mind tartalmilag kivételes helyet foglal el a Harmincasok repertoárján, egyik kompozíció sem tagadhatja a zenetörténeti tradícióba, különösképpen a magyar hagyományba való beágyazottságát.

23. kottapélda, Soproni: *Carmina polinesiana*, 1. tétel

Zongoravariációiban Bozay egyenesen tüntet e magyarsággal, amikor a dodekafón témát a magyar népdalok ritmikájával ötvözi (a témához hozzáfűzi: „quasi canzone popolare ungherese”), és ugyanezt teszi a dallamokkal a *Trapéz*

³² Földes, i. m., 152. Soproni Boulez-recepciójáról Kroó is beszél: Kroó, i. m., 151.

és *korlát* mindhárom tételében. 1967-es *Pezzo sinfonicó*jában pedig egy magyar gyermekjátékdallamot idéz fel. De a zenei magyarság rejtettebb formáival is találkozhatunk e művekben: Kocsár *Dialoghi* című darabja 4. tételének végén a szabad, improvizatív formából kibomló, nagy hangközugrásokat alkalmazó dallamosság váratlanul népdalallúziókat ébreszt, és egyáltalán: a dallamformálás – a *Lamentiben* is, de Soproni Három Verlaine-dalában hasonlóképpen – sokszor a magyar siratódallamok világához közelít. Soproni kantátájának, az *Ovidii metamorphoses*nek kórusírásmódja pedig – miközben nem tagadhatja Schoenberg *Egy varsói menekültjének* aktív zeneszerzői recepcióját sem – Kodály kórusaira utal vissza. E „magyarosságok” minden kétséget kizáróan a régebbi hazai hagyomány örökségének tekinthetők. Hogy egy új zenei környezetben mit lehet kezdeni ezzel az örökséggel, hogy ihlető forrásként szolgál-e vagy éppen bénító csökevényként, arra a hetvenes és a nyolcvanas évek magyar zeneszerzése adja meg majd a választ.

8. Légy jó mindhalálig!

Köztudomású, hogy Móricz Zsigmond regénye, a *Légy jó mindhalálig* önéletrajzi elemekből építkezik: az író saját diákéveire emlékszik vissza benne, illetve a Tanácsköztársaságban játszott szerepére igyekszik magyarázatot adni.¹ Az sem tagadható, hogy a Móricz-műre támaszkodó operája tervének kidolgozásakor Szabó Ferenc számára a regény önéletrajzi karaktere meghatározó jelentőséggel bírt. Egy interjúban, amit halála előtt három hónappal adott későbbi monográfiájának, Maróthy Jánosnak, hosszasan elidőzött e témánál: arról beszélt, mit élhetett meg az író 1919-ben, a Tanácsköztársaság bukása után egy internálótáborban, ahová négyszázadmagával zárták be; Szabó fontosnak tartotta megemlíteni, hogy Móricz kiszabadulása után sosem beszélt az ott szerzett tapasztalatairól.²

A komponista sosem tagadta, hogy utolsó művét, a befejezetlenül maradt *Légy jó mindhaláligot* ő maga is önéletrajzi műnek szánta.³ Mind a regény, mind pedig az opera főhőse, Misi csalódik az őt igaztalanul vádoló felnőttek világában. A szebb élet iránt vágyódó ifjú hős csak egy kivezető utat vél felismerni e csalódásból: az orosz realista irodalom példáját követve úgy dönt, tanítani fog.⁴ A tanítás ebben a kontextusban az egyetlen olyan lehetséges eszközként jelenik meg, amelynek révén elérhetővé válik a vágyott szebb jövő. Ez az akár csehovinak is nevezhető megoldás lényegbevágó jelentőségre tett szert a zeneszerző számára, aki az előbb említett interjúban meglehetősen foggyatékos nyelvi eszköztárral így fogalmazott: Misi „nem találja azt a hazát, amibe ő neki majd élnie kellene. Az egy más haza lesz, az neki idegen, és valami olyan, amit meg kellene változtatni.”⁵

A regény tartalmával való feltétlen lelki azonosulása ellenére Szabó jelentős mértékben átírta az operája alapanyagául szolgáló szöveget, mégpedig szerzőtársai, a rendező Nádasdy Kálmán és az író Romhányi József segítségével – Móricz Virág ellenérzéseivel is szembemenve.⁶ A cselekményt,

¹ Lásd ehhez Domokos Mátyás életrajzi jegyzetét a regény 2013-as kiadásában: *Légy jó mindhalálig*. (Budapest: Osiris, 2013.), 349–353. 351.

² MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok. I. 2004/10 SZF 22, 5.

³ I. m., 4.

⁴ I. m., 10.

⁵ I. m., 7.

⁶ I. m., 5.

amely eredetileg az 1890-es években játszódik, áthelyezték az 1910-es évekbe, azaz Szabó gyermekkorának időszakába. Misi regénybeli nyolcadikos szobafőnöke, Nagy úr, a jelentősebb mellékszereplők egyikévé, kommunista propagátorrá alakult át. Misi anyja mellett, aki arra figyelmezteti fiát, hogy legyen jó mindhalálig, ő az egyetlen pozitív figura a librettóban. Szabó koncepciója szerint ő az, aki megismerteti az iskolás fiút a magyar valósággal és a reményteli kommunista jövővel.

Ebből is érzékelhető, hogy Szabó meglehetősen leegyszerűsítette a Móricz-féle történetet: sematikussá formálta a cselekményt, egyrészt annak érdekében, hogy hagyományos operai jeleneteket tudjon létrehozni,⁷ másrészt viszont azért, hogy saját életpályájának mint paradigmátikus kommunista életpályának tudjon emléket állítani.⁸ Ennek részeként beillesztette a librettóba József Attila egyik versét (*Lopók között szegény ember*), amely egy, az opera cselekményében hangsúlyos realista kórustabló létrehozását teszi lehetővé. A vasútállomáson lezajló kórusjelenetben a szenvedő nép egyértelműen Muszorgszkij *Borisz Godunovját* idézi meg.

Szabó 1967-ben kezdte el írni operáját, miután mindenki számára váratlanul nyugdíjazták, s le kellett mondania zeneakadémiai igazgatói posztjáról.⁹ Pedig – összevetve korábbi pozícióival – már ez a megbízatása is meglehetősen szerénynek volt mondható, és minden bizonnyal a kommunista hatalmi viszonyok 1956 utáni többedik átrendeződésének folyamányaként értelmezhető, amelynek során a hatalom új birtokosai igyekeztek leszámolni a korábbi ortodox kommunista káderekkel.¹⁰ Szabó Ferenc, az 1920-as évek illegális kommunista mozgalmának tagja, a harmincas években a Szovjetunióban nyert kiképzést, és 1944-ben a Vörös Hadsereg tisztjeként tért

⁷ „Hát én annyiban dolgoztam át, hogy egy igazi opera legyen.” I. m., 5.

⁸ „Most a Légy jó mindhalálig-ban én egyrészt a saját gyerekkoromat, másrészt saját gyerekkorom életét és hangulatvilágát, ugyanolyan problémáim voltak az iskolába is, [a] piarista gimnáziumból kidobtak, mint ateistát, nagy izével, nagy zajjal, és énnem el kellett menni egy másik gimnáziumba. A barátaim otthagytak, lenéztek, mint a Misit, hát ezek a részek, ezek majdnem szóról-szóra stimmelnek. Másrészt a családi viszonyaim olyanok és hasonlóak voltak.” I. m., 4.

⁹ Maróthy János hagyatékában fennmaradt búcsúlevele, amelyet zeneakadémiai kollégáihoz írt, s rögzíti a számára sokkoló eltávolítás keserű tapasztalatát. A búcsúlevelet csupán elküldte kollégáinak, nem olvasta fel személyesen. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok, I. 2004/10 SZF 22 (1967. június 22.).

¹⁰ Lásd ehhez Huszár Tibor Kádár Jánosról szóló monográfiájának több fejezetét is: Huszár Tibor: *Kádár. A hatalom évei. 1956–1989* (Budapest: Corvina, 2006), 157–160.

vissza hazájába. 1945-ben a Zeneakadémia Zeneszerzés Tanszakának vezetőjévé nevezték ki, s a sztálinista hatalomátvétel után rögtön az újonnan megalakított Magyar Zeneművészek Szövetségének elnökévé választották. 1951 és 1958 között parlamenti képviselő volt, sőt 1954-ben még a Magyar Dolgozók Pártja központi bizottságának tagjává is választották. A magyar zenei élet egyszemélyes hatalmasságává lett, és meghatározó szerepet játszott a magyar zeneélet 1948 utáni művészeti és politikai fordulatának lebonyolításában, a zsdanovi doktrína uralkodóvá tételében.¹¹

Nyugdíjaztatásának körülményeiről mind a mai napig igen keveset tudni. Az 1970-es, 1980-as években született visszaemlékezések óvatosan igyekeztek a szőnyeg alá söpörni a tényt, hogy az elbocsátás háttérében politikai akarat állhatott.¹² E feltételezést csupán Tallián Tibor vetette fel nyíltan, az 1990-es évek legelején.¹³ Az mindenesetre tagadhatatlan, hogy – mint arra Rainer M. János felhívja a figyelmet – az 1960-as évek egészen új politikai-kulturális klímát hoztak Magyarországra, amely lehetővé tette a nyugati kultúrával és életformával való megismerkedést, valamint megteremtette a napi politikától és a kommunista ideológia világjobbító eszméjétől való fokozatos eltávolodást, legalábbis a magánélet területén.¹⁴ Mint Tallián Tibor fogalmazott: „a párt Szabó élete végén [...] mintha hűtlenné lett volna” a komponistához.¹⁵ Mi több, élete végén Szabó Ferenc mint zenepolitikus és mint zeneszerző teljes mértékben anakronisztikussá vált, Tallián megfigyelése szerint operája is a „rég stílus és régi politikai szemlélet igazságát” hirdette.¹⁶ Szabó tehát hűséges maradt 1956 után is zsdanovi ideáljaihoz annak ellenére, hogy ezek az ideálok a kor politikailag motivált kulturális értékrendjével már nem álltak összhangban.

¹¹ Szabó pályájának rövid összefoglalója olvasható Pernye András kismonográfiájában: Pernye András: *Szabó Ferenc*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.)

¹² Lásd ehhez a Maróthy János közreadta visszaemlékezés-kötet több interjút: Maróthy János (szerk.): *A zeneszerző Szabó. Emlékezések*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.)

¹³ Tallián Tibor: „Szabó Ferenc hazatérése.” In: Uő.: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből. 1940–1956*. (Budapest: Balassi Kiadó–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014.), 221–227. 221.

¹⁴ Rainer M. János: „A magyar »hatvanas évek« – (politika)történeti közelítések.” In: Uő.: *Bevezetés a kádárizmusba*. (Budapest: 1956-os Intézet–L'Harmattan, 2011.), 149–184.

¹⁵ Tallián, i. h.

¹⁶ Tallián, i. m., 222.

Mint arra Maróthy János felhívta a figyelmet, a zeneszerző utolsó, az 1960-as években keletkezett művei egy önéletrajzi periódus dokumentumai.¹⁷ Monográfiájában Maróthy érzékelhetően igyekezett árnyalni azt megfigyelését, miszerint a korábban a közéletben oly aktív szerepet vállaló komponista utolsó alkotói korszakában a személyes szféra felé fordult. Éppen ezért hangsúlyozta Maróthy oly erőteljesen, hogy ez a nyilvánvaló perspektíaváltás nem jelenti egyben azt is, hogy a komponista eltávolodott volna a nyilvánosságtól.¹⁸ Maróthy értelmezésében Szabó az „ellentétek zeneszerzője” volt, aki nem tudta megérteni, hogy a vágy, hogy személyes okokból komponáljon, illetve a meggyőződés, hogy a nyilvánosságnak kell írnia, nem egyeztethető össze egymással.¹⁹ Maróthy hangsúlyozta, hogy Szabó, aki az 1920-as évektől kezdődően a nyilvánosság átformálásának szentelte életét, és 1945 után ennek megfelelően alakította egész pályáját, kései műveiben éppannyira motivált tudott maradni politikailag, mint korábban.²⁰ Kismonográfiájában Pernye pedig arról értekezett, hogy Szabó már igen korán felismerte: a forradalmár művész számára nem elegendő, ha csak komponál, át kell éreznie a világ átalakításában történő aktív részvétel imperatívuszát is.²¹ Maróthy feljegyzése szerint a zeneszerző ezt így fejezte ki: „a pusztá zenei cselekvés is politizálás”.²² Maróthy megítélése szerint éppen ezért fordult Szabó érdeklődése a *Légy jó mindhalálig* opera megírása felé, mivel ebben „a zeneszerző gyermekfővel vállalt és minden megpróbáltatás által csak erősített emberi és művészi igazságkeresése” mutatkozik meg.²³

Maróthy nyíltan apologetikus és a zeneszerző önértelmezésével összhangban álló interpretációjával ellentétben Tallián Tibor elsősorban arra mutatott rá, hogy Szabó kényszeres vágya, hogy válasszon a nyilvánosságot befolyásolni tudó, illetve személyes hangvételű zenék írása között, valójában a

¹⁷ Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja*. (Budapest: Magvető, 1975.), 715.

¹⁸ I. m., 711–714.

¹⁹ Maróthy ezzel a címmel készített Szabó Ferencről rádióelőadást: „Az ellentétek zeneszerzője: Szabó Ferenc.” MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok, I. 2004/21/5. Ehhez lásd: 3.

²⁰ Maróthy, *Zene, forradalom, szocializmus*, i. m., 711.

²¹ Pernye, i. m. 34–35.

²² Maróthy János: „Szabó Ferenc – az ismert és az ismeretlen.” Egy tervezett előadás gépirata. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok, I. 2004/21/2. 8.

²³ Maróthy, i. h.

zeneszerző sérült személyiségéből fakadt.²⁴ Szabót személyiség nélküli emberként, „alkati kommunistaként” jellemezte, aki rendíthetetlen hűséggel ragaszkodott a Párthoz.²⁵ A *Légy jó mindhalálig*ban éppúgy, mint korábbi kompozícióiban – mint amilyen a *Ludas Matyi* (1950) vagy a *Különös házasság* filmzenéjéből összeállított *Emlékeztető szimfónia* (1952) – Szabó mesehősnek látta és láttatta magát, aki nehéz küzdelmek árán végül is legyőzi az ellene összeesküdő világot,²⁶ ugyanakkor Tallián felhívta a figyelmet arra is, hogy Szabó a *Légy jó mindhalálig*ban elmulasztotta az alkalmat, hogy szembenézzen korábbi életművével.²⁷ Tallián értelmezésében még az opera magányos gyermekhőse is tipikus alakja az 1960-as, 1970-es években írott magyar operáknak, amennyiben e magányos hős szembekerül az ő etikai nagyságát fel nem ismerő tömeggel – azaz a *Légy jó mindhalálig* a magyar operatörténet e korszakának kontextusában is értelmezhető.²⁸

Szabó Ferenc kései műveinek tanulmányozása mégis azt sugallja, hogy a személyesség felé fordulás, illetve a magánéletbe való visszavonulás nem volt független a múltjával való fájdalmas szembenézéstől (12. táblázat).

3. zongoraszonáta (Balatoni notturmo), 1957–1961 – önéletrajzi mű
 Balettzene, 1961 – a *Ludas Matyi*ből készített 2. szvit
 2. vonósnégyes, 1962 – Kodály I. vonósnégyes stílusának megidézése
 Elfelejtett szerenád, 1964 – Szvit (1926) és Sinfonietta (1936) feldolgozása
 Sonata alla rapsodia, 1964 – Liszt magyar stílusának megidézése
 Dalok Radnóti Miklós költeményeire, 1964
 Vallomás, 1967
Légy jó mindhalálig, 1967–1969
 Rondó (datálás nélkül) – folklorisztikus nemzeti klasszicizmus

12. táblázat, Szabó Ferenc kompozíciói és forrásaik (1957–1969)

Vokális műveinek szövegei, illetve a címválasztások is erre utalnak. Az *Elfelejtett szerenád*ban (1964) két korai kompozícióját komponálta újra, az 1926-os Szvitet és az 1936-os Sinfoniettát.²⁹ Az utóbbiban felidézte az 1950-es

²⁴ Tallián Tibor: „Szabó Ferenc triptichonja.” In: Uő., *Magyar képek*, i. m., 392–404. 392.

²⁵ Tallián, Szabó Ferenc hazatérése, i. m., 221., illetve 223.

²⁶ Tallián, Szabó Ferenc triptichonja, i. m., 392.

²⁷ Tallián, Szabó Ferenc hazatérése, i. m., 222.

²⁸ Tallián Tibor: „A magyar opera fejlődése a felszabadulás után.” In: Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.), 347–373. 368.

²⁹ Maróthy, Zene, forradalom, szocializmus, i. m., 713.

évek éppen általa elítélt szerenádhangját, annak jellegzetesen egyértelmű tonalitás-központúságával és népzene inspirálta dallamaival.³⁰

A klarinétra és zongorára komponált *Sonata alla rapsodia* (1964) a maga lassú–gyors tételpárjával Szabó ifjúkori Liszt-élményeire reflektál.³¹ A csellóra és zongorára írt, datálatlan Rondo Kodály első, 1905 körüli alkotói periódusának hangját használja.³² A leginkább szonatinának tekinthető 3. zongoraszonáta (1957–1961) a *Balatoni nocturno* címet viseli, és Szabó fonyódi villájának magánéleti idilljét idézi meg.³³ A *Baletzene* (1961) Szabó legismertebb kompozíciójának, a *Ludas Matyinak* II. szvitje, azaz megint csak az ötvenes évek hangját visszhangozza. Ez még azon esetekben is így van, amikor egyébként Szabó igyekszik elkerülni a korszak sematizmusát, mint például a 4. tételben (*Erdei jelenet*), amelyben a magyar zenében szokatlan barcarola karaktert elevenít fel.

A *Légy jó mindhalálig* előtt Szabó mindössze három olyan művet írt, amely kilép az 1950-es évek folklorisztikus zenei klasszicizmusának bűvköréből: a 2. vonósnégyest (1962), a Radnóti Miklós szerelmes verseire komponált dalciklust (1964), illetve a vegyeskarra, rézfúvósokra és ütőkre fogalmazott *Vallomást*, amely Petőfi elbeszélő költeményének, az *Apostolnak* rövid szakaszát dolgozza fel (1967). Ez a rövid szakasz Szabó szimbolikus credójaként is értelmezhető, az ember kicsinységéről szól.³⁴ Eltekintve a hangszerelés szokatlanságától, a kompozíció távol tartja magát a modernitástól. Az egyetlen jel, amely mégis valamiféle modernitás iránti érdeklődésre utal, a kromatika használata. Szabó a kromatikus skála módosított hangjainak kétértelműségeivel játszik, ám oly módon használja a tizenkét hangot, ahogy azzal Wagner él a *Trisztán és Izoldában*. Hagyja, hogy szólamai egymástól

³⁰ Szabónak a Járdányi Pált támadó értékelő előadása az Új Zenei Szemlében jelent meg: Szabó Ferenc: „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek.” *Új Zenei Szemle* 4/11 (1953. november): 12–27. 21.

³¹ Nádasdy Kálmán idézi fel, hogy az ifjú Szabó rajongásig szerette Liszt h-moll szonátáját. Maróthy, A zeneszerző Szabó, i. m., 23–45. 32–33. A Maróthy-hagyatékban fénymásolatban megtalálható a h-moll szonáta kottájának azon példánya, amelyben Szabó Nádasdy számára részletesen elemezte a kompozíciót. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok, I. 2004/10.

³² Visszaemlékezésében Szőnyi Erzsébet hívja fel a figyelmet Szabó Kodály-recepciójának jellegzetességeire. Maróthy, A zeneszerző Szabó, i. m., 162–165. 164.

³³ Lásd Szabó özvegyének, Ráth Lilinek visszaemlékezését: „Emléktöredékek.” In: Maróthy, A zeneszerző Szabó, i. m., 271–329. 288.

³⁴ Az „A szőlőszem kicsiny gyümölcs” kezdetű szövegrészről van szó.

teljesen függetlenül, saját kromatikus menetükben haladjanak, s csak a záró tonális kadenciákban találkozzanak harmonikusan össze. Ezek a zárlatok pillanatnyi tonális középpontokat alkotnak a zene szövetben (24. kottapélda).

171 *mf*

S. pa-rá-nyi mű - vem - nek, a mű - vemnek nyoma el-vész, nyo-ma

A. rég, lementem rég, a művem el-vész, el - vész, nyo-ma

T. mű - vem, ak-kor pa-rá-nyi mű - vem - nek a nyo-ma el-vész,

B.

24. kottapélda, Szabó: Vallomás, kromatikus menet (171–176. ütem)

A Radnóti Miklós szerelmes verseire komponált dalciklus egyértelmű személyes-magánemberi megnyilvánulás. Az, hogy szokatlan módon szerelmes verseket választ, megrázó dokumentuma felesége iránti kötődésének; a házaspár kapcsolatának szorosabbá válását Szabó életének utolsó szakaszában dokumentálja feleségének visszaemlékezése is.³⁵ Feltűnő, milyen tudatosan kerüli Szabó a zárt tonalitást: a kromatikát szabadon használja, hasonló módon, mint a *Vallomásban*, de sokkal megengedőbben, szinte atonális formában (25. kottapélda). Úgy tűnik, mintha a szokatlan téma, a szerelem segítené abban, hogy elszakadjon azoktól a stiláris és ideológiai elvárásoktól, amelyeknek egyébként meg kíván felelni.

mp

Két ka - rom - ban rin - ga - tó - zol csön - - de-
Mei - ne Ar - me wie - gen dich in stil - - - le

mp

25. kottapélda, Szabó: Radnóti-dalciklus, Két karomban, kromatikus menet

A 2. vonósnégyes két évvel korábban keletkezett, és sokkal tradicionálisabb kompozíció. Stilizált népi dallamok jelennek meg benne, s egyértelműen Kodály 1909-es 1. vonósnégyesének modelljét követi. Szőnyi Erzsébet többek

³⁵ Ráth Lili, i. m., 288.

között épp ez alapján feltételezi, hogy Szabó, generációja más tagjaihoz hasonlóan, Kodály első alkotói korszakát tekintette kiindulópontnak.³⁶ Kétségtelenül zavarba ejtő, hogy a közben eltelt majd’ ötvenöt év modernitásainak egyik hulláma sem érte el Szabó művészi horizontját. A kompozíció legfontosabb formai modellje ráadásul Beethoven vonósnégyeszenéje. Ennek ellenére a kromatika nagyon hasonló módon jelenik meg e műben, mint a dalciklusban és a kóruskompozícióban. A 2. tétel ugyan egyértelmű tonális centrumokkal rendelkezik, de az egész zenei folyamat állandó kromatikus modulációkra épül. A legfeltűnőbb jelenség a terc távolságra elhelyezkedő hangnemek párhuzamossága: a- és f-moll, a- és fisz-moll, gisz- és e-moll (26. kottapélda).



26. kottapélda, Szabó: 2. vonósnégyes, 2. tétel, 6 előtt és után hattal

Úgy tűnik, ez Szabó utolsó éveinek alapvető zeneszerzői technikája. Szabó egykori tanítványa, Láng István említi, hogy mestere arra tanította: keressen mindig újabb megoldásokat, s kerülje a megrögzült sztereotípiákat.³⁷ Úgy tűnik, a tercokon hangnemek alkalmazásakor maga Szabó nem volt képes a sztereotípiák ismételtetésének elkerülésére, a kétértelmű kromatika előbb bemutatott eljárásához újra és újra visszatért.

³⁶ Szőnyi, i. h.

³⁷ Láng István's recollection is In: Maróthy, A zeneszerző Szabó, i. m., 218–221. 219.

A kromatika és diatónia kettőssége egész életművére jellemző. Pernye András már korábban keletkezett Szabó-művekkel kapcsolatban is arról beszélt, hogy míg a diatónia a nép, a közösség hangja, a kromatika az izolált, magányos embert reprezentálja.³⁸ Mindebből arra is következtethetünk, hogy a 2. vonósnégyes, a *Vallomás* vagy a Radnóti-dalciklus emfatikus kromatikahasználata valójában Szabó izoláltságát, a nyilvánosságtól való elzártság-érzetét dokumentálja. Szabó utalt arra: az operában arra törekedett, hogy visszatérjen a 2. vonósnégyes stílusához.³⁹ A Vonósnégyesben megtalált „szabadon hömpölygő dallamosság”, illetve a „hangnemiség állandó lebegése”, azaz a schoenbergi értelemben vett felfüggesztett tonalitás tökéletes alapot biztosít meglátása szerint új operai stílusának kialakításához.⁴⁰

Amikor 1969 novemberében Szabó Ferenc elhunyt, az opera szinte teljes zenéje készen állt zongorakivonatban.⁴¹ A hiányzó szakaszokat – például a vallatási jelenetet –, illetve a hangszerelést Szabó korábbi tanítványa, Borgulya András fejezte be.⁴² Az 1975-ös ősbemutatóra az operát jelentősen átdolgozták, még a jelenetek sorrendjén is változtattak.⁴³ Maróthy felháborították az önkényes változtatások, s cikkekben, illetve monográfiájában is amellett kardoskodott, hogy az átdolgozók nem voltak képesek megérteni Szabó eredeti koncepcióját.⁴⁴ Maróthy maga ugyanis normaszegő műként értelmezte az operát: e művében a zeneszerző az opera „szimfonizálását” tűzte ki célul, ezzel új utat nyitva a magyar opera számára. Mindez azt is jelenti, hogy a *Légy jó mindhalálig* nem értelmezhető a régi, hagyományos normák szerint, amelyek preconcepcióik révén szükségszerűen eltorzítják-félreértik az opera jelentését.⁴⁵

³⁸ Pernye, i. m., 8.

³⁹ Maróthy János interjúja Szabó Ferencsel, i. m., 2.

⁴⁰ I. h.

⁴¹ Maróthy, Zene, forradalom, szocializmus, i. m., 721.

⁴² Lásd Borgulya András emlékezését, Maróthy, A zeneszerző Szabó, i. m., 215–217.

⁴³ Ezt a változatot őrizte meg a Magyar Rádió hangfelvétele: MTVA Magyar Rádió Archívuma ID: 2077.

⁴⁴ Lásd Maróthy vázlatát egy újságcikkhez: „Mégis győztes, mégis új – és magyar. Polemikus megjegyzések Szabó Ferenc új operája kapcsán.” MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok, I. 2004/10. Maróthy cikkének címe természetesen Ady Endre versére (*Góg és Magóg fia vagyok én*) utal. Lásd még: Maróthy, Zene, forradalom, szocializmus, i. m., 732.

⁴⁵ Maróthy, Zene, forradalom, szocializmus, i. m., 741. Az opera „szimfonizálására” tett kísérletre felfigyelt kritikájában Kroó György is: „Légy jó mindhalálig!” In: Uő.: *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Közr.: Várkonyi Tamás.

Maróthy az 1970-es években erőteljesen foglalkoztatta a normaszegés kérdése. Arra törekedett, hogy egy újfajta baloldaliság megteremtésével megtalálja a kommunizmus érvényes formáját 1956 után. Éppen ezért reagált olyan szenzitív módon a zeneélet különféle irányzataira és kísérleteire, amelyek eltértek a *mainstream* baloldaliság haszonelvűségétől, legyen szó az Új Zenei Stúdió amerikai modelleket követő amerikai experimentalizmusáról, a polbeat-mozgalomról vagy éppen Szabó Ferenc zenéjéről. Ily módon mindenféle normaszegést az érintetlen, megtisztult kommunizmus bizonyítékként értékelt, s ezért megőrzésre méltónak talált, még az ötvenes évek sztálinizmusában való csalódást követően is. Ezért írt egy ötszáz oldalas monográfiát Szabó Ferencről, s gyűjtött össze a zeneszerzőről páratlan mennyiségű dokumentumot. Ráadásul mind Maróthy, mind pedig Pernye értelmezésében Szabó Ferenc mint normaszegő zeneszerző jelenik meg már első, úgynevezett avantgárd alkotói korszakában is, és – mint Maróthy fogalmazott – élete végéig hű maradt e tiszta kommunizmus avantgárd ideáljához.⁴⁶

Figyelemre méltó, hogy maga Szabó egészen másként reagált az új nemzedék fellépésére, és a modernitás újfajta értelmezésére:

Nálunk Budapesten például az avantgardizmus vonzóereje azért is nő, mert itt szokásban van, hogy minden két-három évben új ügyeletes zsenit fedezzenek föl. Az ilyen 'zseni' ügyei bizonyos ideig jól mennek: műveit játsszák, kiadják, a sajtó terjeszti hírét. Mindez addig, amíg nem kerül sorra a következő zseni. Akkor az eddigi zseni valahogy észrevétlenül eltűnik a horizontról. Ha még dicsérik is, már hangtompítóval. Mégis, művészi létének alapjait lefektették és dicsőségének rangját meghatározták. Színpadi vagy filmzenét kezd írni, talán még operát is. Végül a Rádió zenei referenseként helyezkedik el, vagy valamelyik drámai színház vezetőjévé lesz. Most tőle függ, kinek ad megbízást zene szerzésére ehhez vagy ahhoz a darabhoz. Ő határozza meg ennek a zenének a stílusát és jellegét, a tiszteletdíj mértékét. Ha elég jól tudja ügyeit

(Budapest: Gramofon-Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft, 2011.), 193–195. 194. (Eredetileg megjelent: *Élet és Irodalom* 50 sz., 1975. december 13.)

⁴⁶ Maróthy, Zene, forradalom, szocializmus, i. m., 741. Pernye, i. m., 7–8.

szervezni, akkor harmincas korára már tűrhetően berendezett lakása van, autót vásárol, és nyaraló szerzésére gondol – a hegyekben vagy a Balaton partján.⁴⁷

Szabó keserű értékelése valójában a modernitással szembeni doktriner álláspontot rejt. Tulajdonképpen ugyanaz a védekező pozíció jellemzi, mint a Járdányi Pál körül kialakult konzervatív Kodály-kört. Ám Járdányi és Szabó doktriner álláspontjának kiindulópontja alapvetően más volt: míg előbbi a bartóki és kodályi örökségre épülő magyar nemzeti zene primátusát kívánta megőrizni, addig Szabó elsősorban azért utasította el az új generációt, mert az olyan nyugati modellekkel, a kapitalista kulturális élet elemeivel kívánt azonosulni, mint a sikerre összpontosítás, a karrierépítés, az önreklámozás, a zenei élet iparszerűsége, vagy éppen a mesterségesen előállított reputáció. Ugyanakkor Szabó leírása a fiatal zeneszerzők – egyértelműen a Harmincasok – karrierépítési gyakorlatáról figyelemre méltóan pontos: Magyarország fokozatos kulturális és politikai nyitása a nyugat felé többek között éppen egy újfajta életforma és értékrend elsajátításában mutatkozik meg, amely nyilvánvalóan idegen kellett legyen a retrográd zeneszerző számára.⁴⁸

Szabó érzékelhetően képtelen volt arra, hogy elfogadja az újfajta, haszonelvű kommunizmust, amely kibontakozni látszott Magyarországon: minden bizonnyal ez az azonosulási válság bontakoztatta ki súlyos, végül korai halálához vezető betegségét is 1969-ben. Kései műveinek a magánélet felé fordulását szintén ez a krízis válthatta ki. Ebben az értelemben a *Légy jó mindhalálig* egyfajta reflexió önmagára, aktuális helyzetére. Tanítványa, Bakki József maga is úgy látta, hogy Szabó azért nem tudta befejezni operáját, mert az túlságosan is reflektív volt.⁴⁹ Ugyanakkor nem kétséges, hogy az opera nemcsak azért maradt befejezetlen, mert a beteg komponista versenyt futott az idővel,⁵⁰ vagy mert pszichésen hátráltatta a munkát, hogy a szerzőt nagyon közről érintette a téma, hanem össze kellett függjön Szabó zeneszerzői kifejezőképessége szűkösségével is. Kroó György fel is figyelt e kompozíciós

⁴⁷ Idézi Maróthy, Zene, forradalom, szocializmus, i. m., 679.

⁴⁸ Az életforma és az értékrend változásairól lásd Rainer M. János monográfiáját: *A Kádár-korszak. 1956–1989*. (Budapest: Kossuth Kiadó, 2010.), 54–64.

⁴⁹ Bakki József emlékezését lásd: Maróthy, A zeneszerző Szabó, i. m., 208–214. 216.

⁵⁰ Lásd ehhez Tallián értelmezését, Tallián, Szabó Ferenc hazatérése, i. m., 222.

behatároltságra a bemutatóról szóló kritikájában: arra utalt, hogy Szabó valójában csupán csak a főszereplő Misi alakját dolgozta ki, a többiek, különösképpen a gonosz felnőttek, körvonalazatlanok maradtak, s a zeneszerző nem élt a humorral való karakterizálás eszközével sem.⁵¹

Szabó Gorkijt nevezte meg az opera legfontosabb modelljeként, és Prokofjevet, mint a legfontosabb zeneszerzői inspirációs forrást.⁵² Azáltal, hogy olyan szovjet-orosz művészekre hivatkozik, akik a korai, forradalmi időszak jellegzetes alkotói voltak, s akik mindketten szabad akaratukból tértek vissza Sztálin hívó szavára a Szovjetunióba – éppúgy, ahogy Szabó tette ezt 1944-es hazatérésekor –, Szabó pontosan körvonalazza saját művészi kísérletezéseinek stílárís-esztétikai-ideológiai kereteit. Különösképpen figyelemreméltó, hogy Szabó nem említi Muszorgszkij zenéjét modelljei között, holott az – mint azt a *Lopók között szegény ember* kórusbetét is tanúsítja – egyértelmű. Ugyanakkor Szabó utalt arra, hogy alaposan tanulmányozta Debussy *Pelléas és Mélisande*-ját saját operája komponálásakor – a Debussy-modell jelenléte azonban nem érzékelhető a *Légy jó mindhalálíggban*. Rozsnyai Ervin, a szovjetunióbeli évek közeli barátja, Szabó Puccini zenéje iránti vonzódására emlékeztet,⁵³ s habár Puccini operái akár a „burzsoá dekadencia” dokumentumaiként is értelmezhetőek lehetnének, minden kétséget kizáróan az opera legfontosabb stílárís kiindulópontjaiként kell tekintenünk őket. Szabó operájában a Puccinitól örökölt szenvedélyes dallamosság operál, nagyon hasonlóan a korszak egyidős avantgárd operáihoz, Petrovics *Bűn és bűnhődéséhez*, illetve Szokolay *Vérnászához*.

Ez a szenvedélyes dallamosság jelenik meg az első felvonás második jelenetében, amelyben a vak Pósalaky úr érzelmei hevesen törnek elő, s ezek az érzelmi hullámzások magával ragadják az öregúrhoz felolvasni járó kisdíákot is. Hasonló érzelemkitörés található a harmadik jelenetben, amelyben Misi anyja levelét olvassa. A jelenet épp akkor ér csúcspontjára, amikor Misi felolvassa édesanyja utasítását: „Légy jó mindhalálígg!” Ugyanez a motívum tér vissza az opera legvégén is. Igaz, Szabó eredetileg a III. felvonás 2. jelenetébe

⁵¹ Kroó, i. m., 195.

⁵² Maróthy János: „Magyar munkásmozgalom és kultúra (1920–1944). Visszaemlékezések.” MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok, I. 2004/13/31. D 144 (1961).

⁵³ Rozsnyai Ervin emlékezését lásd: Maróthy, A zeneszerző Szabó, i. m., 122–125. 124.

kívánta beilleszteni e dallami visszatérést, de az átdolgozás során Borgulya András az utolsó jelenetbe helyezte át, s egy békehimnusz szövegét („eljön majd az idő, amikor a szépség, emberség, értelem győz majd a földön, győz a jószág, a bőség és a béke”) illesztette rá. Ez az a békevágyra épülő apoteózis, amelyre Misi, és maga a zeneszerző is vágyik.⁵⁴ Ily módon a befejezés, amely a béke és a szebb jövő eszméjét állítja a középpontba, az 1950-es éveknek az orosz realizmusban gyökerező ideológiájára hivatkozik. Egyértelmű dokumentuma azoknak a stiláris-ideológiai kereteknek, amelyek egy olyan, a régi iskolához tartozó kommunista gondolkodását határozták meg, aki haláláig hű akart maradni ifjúkori meggyőződéséhez.

⁵⁴ Kórodi András, az ősbemutató karmestere így írt erről a patetikus befejezésről: olyan zene „amelyik nem viharos tapsokat, hanem könnyekben úszó meghatott csendes együttérzést” vált ki. Maróthy, A zeneszerző Szabó, i. m., 147–154. 152.

9. Modernitáskísérletek

Az 1956-os kataklizmát követően újjáalakult Magyar Zeneművészek Szövetsége 1959. évi közgyűlésének vitaindító előadásában Sári Tibor igyekezett távolságtartó módon új megvilágításba helyezni az ötvenes évek magyar zeneéletében történeteket, illetve megfogalmazni, mi is a feladata a magyar zeneszerzésnek a következő időszakban.¹ Egyértelműen úgy látta, hogy a magyar komponisták igénylik a Szövetség „gondoskodását” és „irányítását”,² mivel a magyar zeneszerzés – történetében nem először – „a nemzeti provincializmus, vagy a modern és nagyvilági sehonnaiság” dilemmája előtt állt.³ Ugyanakkor Sári azt is hangsúlyozta, hogy a várható szakmai viták célját félreérti az, „aki a zenei kifejezőeszközök nyelvi kódexét vagy éppen árjegyzékét kérné számunk rajtunk [ti. a Szövetségen]. A szocialista társadalom művészi igénye nem ezt szabja meg, hanem ennél jóval többet: az alkotói magatartást és módszert, amely a kifejezőeszközöket a valóság művészi feltárásának szolgálatába állítja.”⁴

Miközben a zeneélet-szervező Sári ötvenes évekbeli hivatalnoki szocializációjának megfelelően a Párt művelődés- és zenepolitikai irányelveinek kidolgozására várt, a magyar zeneszerzők vele épp egyidős középnemzedéke – Maros Rudolf, Mihály András, Sugár Rezső, Székely Endre, Tardos Béla, sőt maga Sári is – addigi pályájának legnagyobb alkotói válságát tapasztalta meg, amely mindannyiuk műhelyében kisebb-nagyobb mértékű stílusváltáshoz vezetett. E válságot, mint arra különféle nyilatkozataikban maguk a válságot megszenvedők utaltak, nem egyformán élték át. Sugár Rezső például úgy látta, végül is nem volt képes felülbírálni korábbi, ötvenes évekbeli elveit. Mint 1975-ben fogalmazott: „Máig csodálom, hogy zeneszerző kortársaim több-kevesebb megrázkódtatással, de tulajdonképpen egyensúlyuk felborulása nélkül tudták átélni ezt az időszakot.”⁵ Ugyanakkor visszaemlékezésében Székely Endre természetes folyamatként tekintett alkotói fordulatra, amikor arról beszélt: egész pályáján az új keresése

¹ Sári Tibor: „Mérleg és feladatok. Sári Tibor vitaindító előadása a Magyar Zeneművészet Szövetségének közgyűlésén.” *Muzsika* 3/1 (1960. január): 7–10.

² I. m., 8.

³ I. m., 9.

⁴ I. h.

⁵ Kerényi Mária: „Sugár Rezső.” *Muzsika* 18/10 (1975. október): 34–36. 34.

foglalkoztatta, így volt ez 1956 után és a hatvanas évek elején is.⁶ Maros Rudolf pedig szinte receptszerűen írta le a változás folyamatát:

A legelső és legnagyobb hatás az 1958-as Varsói Őszön ért, itt hallottam először Webern muzsikáját. 1957–59-ig nem is publikáltam semmit, csak tanultam és dolgoztam. A tájékozódás és az átalakulás: a dodekafónia először ortodox, majd később egyre szabadabban értelmezett alkalmazása nyomon követhető műveimben.⁷

A Maros stílusváltását méltató szakirodalom – Várnai Péter kismonográfiája⁸ éppúgy, mint Kroó György a magyar zeneszerzés harminc évéről szóló összefoglaló munkája⁹ – a folklorisztikus nemzeti klasszicizmustól való elfordulás más fázisait regisztrálja: 1) Bartók újraértékelése a korábban tiltott Bartók-művek – különösképpen a *Csodálatos mandarin* – felfedezése révén, 2) a dodekafónia technikájának elsajátítása és alkalmazása az új bécsi iskola stílusának megismerését követően, majd 3) a legkorszerűbb, darmstadti–varsói élmények nyomán megismert technikák immár szabad és személyes hangú beépítése a műhelymunkába. Mi több, Kroó ezt a folyamatot nemcsak Maros Rudolf, de előbb említett kortársai életútjára is jellemzőnek tartotta, bár a komponista úttörő szerepvállalását a folyamat kibontakozásában egyszer sem vitatta.¹⁰

A 13. táblázat összefoglalóan mutatja be a hat zeneszerző 1956 utáni pályájának stíláriis változásait. 1961-ig a nemzedék derékhadát valóban a Bartók-stílusból kiinduló újítások lehetőségei foglalkoztatták. efféle kísérletezésre utal. A Bartók felé fordulás azonban csak Tardos és Sugár pályáján jelentett újfajta orientációt, hiszen ők stíláriisan igen erőteljesen kötődtek mesterükhöz, Kodályhoz.¹¹ Mindketten 1962-ben írták első olyan művüket – Tardos: Hegedűverseny, Sugár: *Concerto in memoriam Bélae*

⁶ Varga Bálint András: „Hullámhegyek és hullámvölgyek. Székely Endre pályaképe.” *Muzsika* (1989. január): 9–17. 16–17.

⁷ Feuer Mária: „Mint a mesteremberek...– Maros Rudolfnál.” In: Uő.: *88 muzsikuss műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.), 40–43. 41.

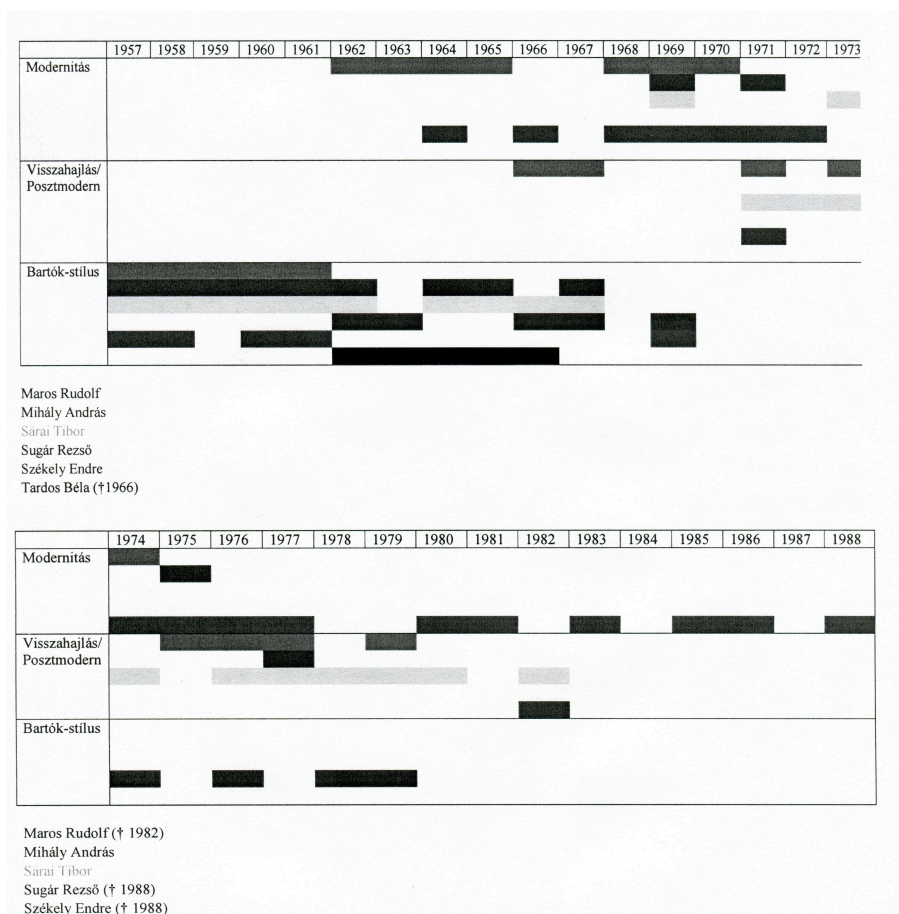
⁸ Várnai Péter: *Maros Rudolf*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1967.), 15–20.

⁹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 117–120.

¹⁰ I. m., 123.

¹¹ Várnai Péter: *Tardos Béla*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1966.), 10. Kroó, i. m., 111.

Bartók –, amely egyértelműen a bartóki életmű egy-egy fő művére (Hegedűverseny, Concerto) reflektál.



13. táblázat, A nemzedék stiláris útja

Bár Sugár szakmai életútjának ismerői az 1974-es *Epilógus*ban szintén az újabb technikákkal való kísérletezés jeleit érzékelik,¹² az alkotói pálya 1979-es tudatos lezárása mégis sejteni engedi: Sugár számot vetett azzal, hogy nem tud lépést tartani a hatvanas–hetvenes évek korszerű technikáival.¹³ Egy kései nyilatkozatában fel is hozta, mennyi igaztalan vád érte „akadémikus”, „konzervatív”, „epigon” magatartása miatt.¹⁴ Ebben a kontextusban kell értelmeznünk utolsó művét, a *Savonarola* oratóriumot (1979) is, amely – a hitszónok kíméletlen társadalomkritikáját és elkerülhetetlen bukását

¹² Kroó, i. m., 134. Szekeres Kálmán–Sz. Farkas Márta: *Sugár Rezső*. (Budapest: Mágus, 2002.), 15–17. Maga Sugár is így nyilatkozott: Kerényi, i. m., 36.

¹³ Sugár 1979-ben vonult vissza a zeneszerzés-tanítástól, mint mondta azért, mert egy tanítványa olyan experimentális kompozíciót hozott órára, amelyhez nem tudott hozzászólni. Idézi: Szekeres-Sz. Farkas, i. m. 18. A *Savonarola* oratórium befejezése után saját elhatározásából hagyott fel a komponálással: i. m., 20.

¹⁴ Kerényi, i. m., 34.

megörökítő librettójával, valamint a nagy sikerű, ötvenes évekbeli fő mű, a *Hunyadi* (1951) zeneszerzés-technikai ideáljaihoz ragaszkodó hangvételével (kórustablók, barokkos fűgák alkalmazása) és formai felépítésével – akár a tragikus élethelyzetet megörökítő önarcképként is értelmezhető.¹⁵

Kétségtelen, hogy Sugár vonzódása a fűgához – e forma szinte minden reprezentatív kompozíciójában megjelenik (a Bartók emlékére írt Concerto és a *Savonarola* mellett például az 1966-os *Metamorfosis*ban vagy az 1967-es Partitában) –, illetve a dallamképzés magyar népdalokat idéző négysorosságához és a táncos ritmikához, igazolja az akadémikus magatartásforma vádját, és az epigonizmus is joggal merül fel, ha összevetjük az 1958–1959-ben komponált *Kőmíves Kelemen* ballada formáját és hangvételeit a *Psalmus Hungaricus*szal (14. táblázat). Ugyanakkor a jelenség valójában az alkalmazott zeneszerzés-technikai és poétikai horizont behatároltságát dokumentálja leginkább, azt a problémát, milyen mértékig tudja átlépni, át tudja-e egyáltalán lépni saját árnyékát egy középkorú komponista, aki a lehető legradicionálisabb zeneszerzői képzésben részesült, és élete legnagyobb alkotói sikerét is a tanulóévek során elsajátított keretek között érte el.

Zenekari bevezető	Zenekari bevezető
Rondótéma (unisono kórus)	Rondótéma (unisono kórus)
1. közjáték (tenor szóló)	1. közjáték (bariton szóló, „tűz”, „siratás”)
Kórus (rondótéma tematikája)	Kórus (rondótéma tematikája)
2. közjáték (tenor szóló, hárfakíséret, quasi trio)	2. közjáték (szoprán szóló, hárfakíséret, quasi trio)
Kórus (rondótéma tematikája, „tűz”, „siratás”)	Kórus (rondótéma tematikája)
	3. közjáték (bariton és szoprán szóló, kórus)
Rondótéma visszatérése	Kórus (rondótéma tematikája, „siratás”)
	4. közjáték (szoprán, kórus)
	Rondótéma visszatérése

14. táblázat, Kodály: *Psalmus Hungaricus*, Sugár: *Kőmíves Kelemen* – formai felépítés

Maros Rudolf kötődése egykori mesteréhez, Kodályhoz már az ötvenes évek közepe táján kezdett fellazulni, körülbelül abban az időszakban, amikor

¹⁵ Szekeres-Sz. Farkas, i. m., 20.

zeneszerző-kollégáival, Ligeti Györggyel, Járdányi Pállal és Szervánszky Endrével először tett szert töredékes ismeretekre a kortárs nyugat-európai zenéről.¹⁶ Jelentős stílusváltása azonban csak az 1962-es *Két sirató*ban érzékelhető, s az azt követő három *Eufóniával*, illetve a Kodály emlékére írott *Gemmával* (1968) és a *Monumentummal* (1968) ér csúcspontjára. Mint arra már Kroó György is felhívta a figyelmet, a komponista az új zene felé fordulásával mégsem tartozott az úttörők közé.¹⁷ Szervánszky és Kurtág nagy fordulatának évében (1959) Maros a Bartók-Concerto és a *Mandarin* tapasztalatait feldolgozó *Ricercar*éval állt egyelőre a közönség elé, és ugyanezt az utat járta a *Cinque studi* (1960) és a *Musica da ballo* (1962) is. Ám ennél fontosabb, hogy Maros viszonya saját modernitásfordulatához sem bizonyult harmonikusnak.

Bár már az *Eufóniákkal* kapcsolatban is érte olyan kritika, hogy e művei valójában tandarabok,¹⁸ Kroó mégis olyan kompozíciókként tekintett rájuk, amelyeknek – a korszerű zenekari széphangzás megteremtése révén – „történelmi missziója” volt.¹⁹ A „történelmi misszió” kifejezés azonban egyértelművé teszi, hogy e kompozíciók már a kortársak számára is elsősorban történeti dokumentumokként revelálódtak, nem pedig autonóm művészi jelentőséget hordozó nagybetűs műalkotásokként.²⁰ Bár zenekari műveiben Maros vissza-visszatért az *Eufóniák*ban megtalált technikához, illetve megoldásokhoz, stiláris visszarendeződésének jelei már az 1966-os *Musica da camerában* és *Hárfaszvitben* is megmutatkoznak: a tonalitáshoz való visszatérésen túl a neoklasszikus karakterek–hangvételek iránti vonzódásában, illetve a bartóki hangzás újrafелеlevenítésében nyilvánulnak meg.

A Marosnál elsősorban tételcímekben és a hozzájuk kapcsolódó karakterekben (Notturmo, Scherzo, Siciliana, Aria, Preludio) megmutatkozó és egyébként az ötvenes években írott műveire is, például az 1956-os *Musica leggiera* fúvósötösre visszautaló érdeklődés a neoklasszicizmus iránt önmagában véve is a stiláris orientáció zavarát dokumentálja, hiszen a húszas évek modernizmusához nyúl vissza általa. Ugyanakkor a neoklasszicizmusba

¹⁶ Kroó szerint Maros „nagyon erősen kötődött Kodály iskolájához”. Kroó, i. m., 117.

¹⁷ Kroó, i. m., 103.

¹⁸ Raics István: „Magyar bemutatók, vendégművészek.” *Muzsika* 10/4 (1967. április): 33.

¹⁹ Kroó, i. m., 123.

²⁰ Lásd ehhez: Carl Dahlhaus: „Das Werturteil als Gegenstand und als Prämisse.” In: Uő: *Grundlagen der Musikgeschichte*. (Köln: Hans Gerig, 1977.), 139–171. Különösen: 150–152.

kapaszkodás nem egyedi jelenség a generáció életművében: hasonló történeti hivatkozások jelennek meg Tardos, Sugár, Sárai és Székely kompozícióiban is.²¹ Az 1976-os *Tájképek*, illetve az 1977-es *Töredék a Mikrokozmoszt* idéző hangvétele, a siratódallam-használat, vagy éppen az 1977-es *Strófák* 3. tételének gregorián allúziója a megtalált modernitással kezdeni mit nem tudásnak további dokumentuma.

Maros az *Eufonia* 1. komponálásakor negyvenöt éves volt, s a mű írására való felkészülés folyamatában, az újfajta zenekari írásmód elsajátításában – Somfai László emlékezése szerint – a nála tizenhét évvel fiatalabb Durkó Zsolt segítette.²² Valóban, a partitúráknak már a külleme is alapvetően különbözött a korábbi Maros-kompozícióktól, hiszen, az újonnan kialakuló gyakorlatnak megfelelően, Maros csak azoknak a hangszercsoportoknak a szólamait tünteti fel a partitúrában, amelyek az adott szakaszban megszólalnak, a többi szólam helyét üresen hagyja – ezzel egyszerre egyszerűsítve a mű leírását, illetve kottában történő követését. Az efféle írásmód szükségszerűen kidomborítja az egyes hangszerek-hangszercsoportok szólisztikus jellegét is, amit az első két *Eufóniában* a hangszerelés is megerősít: az elsőben a nagy ütőszapparáthoz és a két hárfához csak vonósok társulnak, a másodikban viszont csak fúvósok. Maros hangszerelésének jellegzetes vonása, hogy a partitúráiban centrális feladatot ellátó ütők által létrehozott csengő-bongó zajhatást a szólamok számának növelésével egyre erőteljesebben fokozza, mint például a 2. *eufónia* 3. tételében, egészen addig, amíg e folyamat vagy váratlanul meg nem szakad, vagy folyamatosan le nem épül.

Nem ez az egyetlen visszatérő jellegzetesség Maros kompozícióiban. Talán a technika kései elsajátításával áll összefüggésben, hogy Maros valójában minden kompozíciójában ugyanazokat a modulokat használja, s ezeket sorolja fel egymás után tömbszerűen. A tömbök a forma lefolyásában vissza-visszatérnek. A szekundokból felépülő akkordok, a nagy hangközugrásokból létrejövő dallamok (elsősorban fúvós hangszereken), a

²¹ Tardos: *Laura* (1958, rev. 1964), *Szvít* (1961), *Prelúdium és rondó* (1961), *Quartettino* (1963). Sugár: *Frammenti musicali* (1958), *Concertino* (1976), *Pastorale e rondo* (1976). Sárai: *Quartetto* (1961–1962). Székely: II. *partita per archi* (1957), *Concerto* (1958), *Sinfonai concertante* (1960), II. *fúvósötös* (1961). Székely neoklasszicizmusáról lásd a *18. századi relikviák* című fejezetet.

²² Somfai László e-mailje a tanulmány szerzőjéhez: 2010. június 6.

tartott hangokon megszólaló crescendo–decrescendo effektusok, a tizenhatod kvintolák és szextolák egymásra montírozásából létrejövő zsongásképletek, az üveghang-glissandók mind-mind ilyen visszatérő formulák Maros kompozícióiban. E jellegzetességek meglehetősen behatárolják a művek kifejezési tartományát is, ami bizonyos technikai szűkösségre utal. A kodályi zeneszerzés-oktatás maradványának tekinthető a Palestrina-ellenpont szabályait követő dallami és ritmikai ellenpont gyakori használata is, de leginkább a formák tradicionalizmusa.

Maros számára a zenei forma kialakítása-megmunkálása rendkívül nagy jelentőséggel bír. Maga a zeneszerző is hangsúlyozta ezt többször is, utalva arra, hogy a magyar zeneszerzés nemzetközi környezetben is érzékelhető nívója épp a magyar iskola formaigényéből eredeztethető.²³ Éppen ezért az aleatóriát – amelyet a 3. *eufóniában* használt először – csak egyes formarészek elemeként hajlandó elfogadni, a teljes formát kialakító alapelvként nem.²⁴ Ebben, úgy tűnik, Maros nemzedéke közös álláspontot foglalt el: hasonló tartalommal nyilatkozott többször is Mihály András, valamint Székely Endre, akik – Maroshoz hasonlóan – e korlátozott aleatóriával éltek műveikben.²⁵ Maros formái valójában periodicitásra épülő formák: vagy a háromtagúságból kibomló kettős variáció változatai, vagy a hídformával rokon tükör-, illetve palindroma-szerkezetek. A szeriális, illetve posztszeriális zeneszerzés azonban épp e periodikus gondolkodás ellenében lépett fel, mint arra Boulez, Stockhausen és Ligeti számos tanulmánya felhívja a figyelmet.²⁶

A Tardosnál és Sugárnál, valamint a részben Marosnál regisztrált kötődés Kodályhoz a Kadosa-tanítvány Mihály és Sárai, illetve a Siklós-tanítvány Székely esetében nem alakult ki. Közülük legkorábban, 1964-ben –

²³ Feuer, Mint a mesteremberek, i. m., 41.

²⁴ Az aleatória használatának mértékével kapcsolatos vitát az Új Zenei Stúdió kísérletei váltották ki. Erre reflektál Feuer Máriának adott interjújában Maros is: Feuer Mária: „Nincsenek stiláris előítéleteim. Maros Rudolf.” In: Uő.: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.), 118–123. 121.

²⁵ Feuer Mária: „Érték és mérték. Mihály Andrásnál.” In: Uő., 88 muzsikusi műhelyében, i. m., 11–15., 12. Feuer Mária: „Mi a korszerűség. Székely Endre.” In: Uő., *Pillanatfelvétel*, i. m., 73–79. 78.

²⁶ Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...”. In: Herbert Eimert (szerk.): *Musikalisches Handwerk. Die Reihe III.* (Wien: Universal Edition, 1957.), 13–42. Ligeti György: „A zenei forma változásai”. In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai.* (Budapest: Rózsavölgyi, 2010.), 167–183. A forma újraértelmezésének dokumentuma Pierre Boulez a *Reihe* alkalmazásáról szóló könyve is, amely a forma kifejezés helyett a struktúra, a rész és a csoport kifejezést használja: Pierre Boulez: *Musikdenken heute 1.* Ford. Josef Häusler, Pierre Stoll. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1963.)

két év hallgatás után – Székely szólalt meg modern zenei nyelven a nyolc szólóhangszerre írott Concertójában, a stílus technikai beérésére azonban neki is 1968-ig kell várni. Az ekkor komponált Triótól kezdve egészen 1988-ban bekövetkező haláláig – eltekintve apróbb kirándulásoktól²⁷ – folyamatosan ez a modern zenei nyelv jellemzi a zeneszerző pályáját. Olyannyira, hogy Kovács Sándor 1982-ben – amikor az experimentális zene, a minimalizmus és a posztmodern fokozott térnyerésével kellett számolni – már kuriózumként értékeli Székelynek a hatvanas évek modernitásideáljához fűződő hűségét.²⁸ Mihály András és Sárai Tibor 1969-ben jelentkeznek először modern, a szabad tizenkétfokúságon túl aleatóriát, illetve modern hangszeres effektusokat alkalmazó kompozícióval, de míg Sárai pályáján ezeket csak alkalmi kirándulásnak tekinthetjük (*Diagnózis* '69, 1969, *Debrecen dicsérete*, 1973), Mihály esetében az életmű legjelentősebb kompozícióiról kell beszélnünk (*Az áhítat zsoltárai*, 1969, *Három tétel*, 1969, *Monodia per orchestra*, 1971, *Musica per quindici*, 1975).

Mindhárom zeneszerző esetében – s ez igaz Tardos Bélára is – hangsúlyos módon jelent meg a kor zenei közbeszédében, hogy „elkötelezett” művészekről van szó.²⁹ A politikai elkötelezettség hangsúlyozása arra utal, hogy a kádári Magyarország lassan pluralizálódó politikai-kulturális terében a nyilvánosan is vállalt rendszerhűség kuriózumértékűnek tűnt, azaz mint egyedi jelenséget, mint specialitást kellett hangsúlyozni. Mindez nyilvánvalóvá teszi, hogy Sárai 1959-es programbeszéde – amely még a szocialista társadalom és művészet igényeinek kategorikus imperatívuszából indult ki – nemcsak a bekövetkező zeneszerzés-történeti változás realitásaitól állt távol, amennyiben a kompozíciós diskurzus a következő öt-tíz éven belül egészen más síkra terelődött, de a politikai realitásoktól is. Épp a politikai indíttatású kompozíciós megrendelések bizonyítják ezt leginkább, amelyekben e generáció meglehetősen bővelkedett – legyen szó a Tanácsköztársaság vagy a felszabadulás különféle évfordulóiról.

²⁷ Ilyen például az 1969-ben keletkezett, spanyol kolorittal kísérletező *Espagnola*.

²⁸ Kovács Sándor: „Hanglemez.” *Muzsika* 25/4 (1982. április): 46–48. 48.

²⁹ Feuer Mária: „Hogy ne legyen sok az eszkimó. Sárai Tibornál.” In: Uő., 88 muzsikuss műhelyében, i. m., 71–74. 74. Kroó, A magyar zeneszerzés harminc éve, i. m., 114., Várnai, Tardos, i. m., 18., Kárpáti János: „Bemutatók krónikája (Sárai Tibor: Sírfelirat.” *Muzsika* 19/5 (1976. május): 29–30. 29., Raics István: „Sárai Tibor köszöntése.” *Muzsika* 22/5 (1979. május): 36–38. 37.

A megrendelések szándékainak való megfelelés a legtöbb komponista esetében erőteljesen befolyásolta a kompozíciók stílusát (15. táblázat).

Maros Rudolf: Ricercare. In memoriam 1919 – a Tanácsköztársaság 40. évfordulójára
 Maros Rudolf: Monumentum. In memoriam 1945 – a felszabadulás 20. évfordulójára
 Maros Rudolf: Messzeségek – a felszabadulás 30. évfordulójára
 Mihály András: Szállj, költemény – A nagy októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára
 Sárai Tibor: Októberi magyar hangok – A nagy október szocialista forradalom 50. évfordulójára
 Sárai Tibor: Musica per 45 corde – A felszabadulás 25. évfordulójára
 Sárai Tibor: Sírfelirat Szabó Ferenc emlékére – A felszabadulás 30. évfordulójára
 Tardos Béla: Szimfónia. In memoriam martyrum – A felszabadulás 15. évfordulójára
 Tardos Béla: Az új isten – A nagy októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára

15. táblázat, megrendelésre készült kompozíciók

Így például Mihálynak az októberi szocialista forradalom ötvenedik évfordulójára keletkezett kantátája, a *Szállj, költemény* (1967), az ugyanezen alkalomból született Tardos-kantáta, *Az új isten*, vagy Sárainak a felszabadulás harmincadik évfordulójára komponált zenekari műve, a *Sírfelirat Szabó Ferenc emlékére* (1974) feltűnően retrográd, az ötvenes éveket idéző Sztálin-barokk stílusával látványosan elüt a reprezentatív művet komponáló zeneszerzők egykorú darabjaitól. Más esetekben azonban éppen az a figyelemre méltó, hogy a reprezentatív alkalom mintha kísérletezésre buzdítana. Tulajdonképpen ez az „elkötelezettnek” nem tekinthető Maros esetében is érvényes, aki a *Csodálatos Mandarin Hajszájára* és az *Éjszaka zenéjére* épülő, a zeneszerzői Bartók-recepcióját megújító, címében is árulkodó *Ricercarét* – mint azt az alcím (*In memoriam 1919*) is tanúsítja – a Tanácsköztársaság negyvenedik évfordulójára írta. Lényeges azonban, hogy sem ebben, sem pedig a felszabadulás emlékére írott *Monumentumban* semmiféle közvetlen utalás nem lelhető fel az adott történeti eseményre. Maros egyszerűen lehetőségnek tekinti a felkérést egy mű megírására.³⁰

Az elkötelezett Sárai műveinek jelentős hányada politikai reflexió a kortárs eseményekre (16. táblázat), ami egyértelműen megmutatkozik a

³⁰ A *Monumentum* cím természetesen utal a felkérésre, hiszen jelentése: emlékmű.

szövegválasztásban (Váci Mihály verseinek megzenésítése), a művekben felhasznált zenei idézetekben-hivatkozásokban (az I. szimfónia Mikisz Theodorakis-idézete), ajánlásokban (a Krisztus vagy Barrabás esetében Salvador Allende), illetve címbeli utalásokban (*Musica per 45 corde*, *Diagnózis '69*, illetve '79, *Októberi magyar hangok*).

I. szimfónia (1965–1967): Mikisz Theodorakis szirtaki tánc idézet Diagnózis '68 (1969): Váci Mihály verse Jövőt faggató ének (1971): Váci Mihály verse Krisztus vagy Barabbás (1976–1977): In memoriam Salvador Allende Diagnózis '79 (1979): Váci Mihály verse

16. táblázat, Sárail Tibor „elkötelezett” művei

A politikai reflexió, az elkötelezettség és a kísérletezés azonban nem feltétlenül zárja ki egymást, így például az *Októberi magyar hangok*ban (1966–1967) a költői szövegre épülő férfikari kompozíciót egy ad libitum magnetofonszalag-szólam ellenpontozza (egy öregasszony meséli el egy meggyőződéses kommunista kivégzését). Hasonlóképpen kísérletező zenei megoldásokra épít a *Diagnózis '69*, amely stiláris változékonyságával a Váci Mihály-versben megjelenő újságkivágatok tartalmát igyekszik illusztrálni. A *Debrecen dicsérete* (1973) című, hármas gyermekkara komponált alkalmi kompozícióban pedig³¹ a *cori spezzati* technikához az aleatóriát társítja.

Sárail elutasítóan viseltetett az új, nyugati modellekre épülő modernség iránt, és saját bevallása szerint is igyekezett kerülni a például Marosnál olyan meghatározó ütők mint modern hangszerek használatát.³² Ugyanakkor igen sokatmondó, hogy kevésbé reprezentatív kamaraműveiben, így például vonósnégyeseiben (I. 1958, II., 1971, III. 1980–1982), illetve a II. szimfóniában (1972–1973) akár öncsonkító következetességgel is vállalta, hogy kifejezetten sötét hangvételű, mindenféle érzéki szépséget elutasító zenét ír. Ennek hátterében azonban nem csupán személyes-lélektani okok állhattak, hanem annak a zeneszerzés-technikai nézőpontváltásnak a felismerése, hogy a zenének van a Kodály-tanítványok körében nem evidens, tisztán zenei vonatkozása, tudniillik hogy a komponálás nem formulák, formai sémák,

³¹ A kompozíció nem politikai felkérésre készült, hanem Debrecen város felkérése nyomán, a Debreceni Nemzeti Színház megnyitásának századik évfordulójára. Szövege Jókai Mór *Prológ a debreceni nemzeti színház megnyitásának ünnepélyéhez* című költeménye.

³² Sárail Szöllősy Andrásal állapodott meg abban, hogy nem élnek az oly divatosá váló ütőhangszer-használattal műveikben. A megállapodást Sárail nem tartotta be. Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.), 319–325. 320.

mindenkor érvényes törvényszerűségek alkalmazását jelenti, hanem a hangok az öntörvényű zenei logikából kibomló egymásutánjának megkonstruálását. Ebben a 20. századi értelemben modern komponálás-értelmezésben minden bizonnyal egykori mesterének, Kadosa Pálnak a példáját követte.

Székely Endre még tovább jutott a modernitás értelmezésében. Habár hangsúlyozta, hogy sohasem volt avantgárd zeneszerző,³³ mégis úgy tűnik, technikai értelemben neki sikerült a leginkább elsajátítania az új zenei beszédmód elemeit. Ez minden bizonnyal összefüggött azzal, hogy 1956 után – feltehetően a modern zeneszerzőimázs tudatos építésének részeként – belső emigrációba vonult, sőt a *Charta '77* aláírása nyomán a rendszerrel is szembefordult.³⁴ Kétségtelen, hogy a zenészközösség – mint arra maga a zeneszerző is felhívta a figyelmet egy kései interjújában³⁵ – nem bocsátotta meg neki ötvenes évekbeli szerepvállalását, s bizony kevés magyar zeneszerző akadt, akinek műveit és stílusváltásait ennyire éles kritikával fogadta volna a szakma. Gergely Pál például azt írta egy 1964-es kritikában, hogy „Székely Endre sokkal kevésbé boldogul a »modern« kifejezési formákban, mint azok, akiket annakidején leszoktatott róluk”.³⁶ A műveiről szóló kritikák elsősorban a tartalmi kohézió hiányát, a művek szétesését-túlméretezését, illetve a modern effektusokban való tobzódást tették szóvá.³⁷

Székely kései érése azonban nem a zeneszerzői képességek hiányával függött össze. Utolsó alkotókorszakának kompozíciói, amelyeket a komponista életműve csúcspontjának tekintett³⁸ – mint például a *Fantasma* (1969), a *Szólókantáta* (1972), a *Sonores nascentes et morientes* (1975), vagy a *Die letzten Gesänge* (1983) – kivételes színérzékről, a hangzások iránti nagyfokú érzékenységről és hangszerelési leleményességről tesznek tanúbizonyságot. Székely darmstadti élményei nyomán indult el az egyébként Ligetnél is részben jelen lévő új zenei kifejezésmódok felfedezésére. Maroshoz hasonlóan

³³ Varga, „Hullámhegyek, hullámvölgyek”, i. m., 17.

³⁴ Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. 1968–1988. Dokumentumok.* (Budapest: T-Twins Kiadó, 1995.), 83., 87.

³⁵ Varga, „Hullámhegyek, hullámvölgyek”, i. m., 9.

³⁶ Gergely Pál: „Székely Endre és Láng István szerzői estje.” *Muzsika* 7/2 (1964. február): 38–39. 38.

³⁷ Breuer János: „Bemutató hangversenyek (Székely Endre: Meditációk.)” *Muzsika* 5/7 (1962. július): 36–37., J[uhász] E[lőd]: „Székely Endre: Sinfonia concertante.” *Muzsika* 9/7 (1966. július): 23–24. 23.

³⁸ Varga, „Hullámhegyek, hullámvölgyek”, i. m., 17.

nagyon hamar el is jutott a jellegzetes modern zenei típusok-mozgásformák (zenei tömbök, sűrű textúrájú, mégis álló zene), effektusok (ütősök, üveghangok, zajzene) és formai sémák (fel- és leépülés, crescendoforma, tükörforma), illetve az aleatória alkalmazásához, de Marossal ellentétben felhőtlen viszonyt tudott kialakítani ezekkel a korban minden bizonnyal köznyelvinek tűnő elemekkel, ami különösképpen az ütőhangszerek virtuóz használatában mutatkozik meg. Látványosan dokumentálja ezt a *Szólókantáta* utolsó tételének kezdete, amelyben a mély rézfúvósok és a dob a sötétségből emelkednek fel, s jutnak el a szólamok egymás utáni belépésével a zengő zenei hangzásterbe. Az önálló hangszeres szólamok az énekes dallama mellett a maguk életét élik. A tétel csúcspontján még az orgona is megszólal.

Ahogy Sugár Rezső a *Savonarola* oratóriummal 1979-ben, úgy Mihály András a III. vonósnégyessel zárta le zeneszerzői pályafutását 1977-ben. E lezáráshoz azonban Mihály esetében valószínűleg nem a stiláris meg hasonlítás vezetett, sokkal inkább az Operaház igazgatói posztja és az azzal járó túlterheltség. Pedig az 1960 után keletkezett Mihály-kompozíciók – még a hagyományos stíluson belül keletkezettek is (Hat dal József Attila verseire, 1961, *Ciaccona*, 1961, III. szimfónia, 1962) – az új hangzások, effektusok, zeneszerzői beszédmodok keresésének figyelemre méltó dokumentumai, függetlenül attól, milyen személyes stílusokat (Bartók, Bach, Brahms, Sosztakovics) tekintenek kiindulópontnak. Különleges példája ennek az 1962-es *Apokrifek* III. tétele, amelynek modellje talán Kodály kórusa, az *Öregek* lehetett. Mihály a Kodály-allúziót és a hozzá társuló késleltetési pillanatokat, illetve a tételt záró népdalidézetet a vibrafon megszólaltatása, továbbá a metrikus érzet lassú felfüggesztése révén különös hangzásvilággal öleli körbe, távolságot teremtve ezzel az ötvenes évek hangzásideáljától. Úgy is fogalmazhatunk, Mihálynak különleges hangzási víziói vannak.

1969-es nagy stiláris fordulata előtt egy évvel, ötvenedik születésnapja körül úgy fogalmazott egy interjúban, hogy „ötvenévesen már nem változik az ember”,³⁹ s nem sokkal később egy másik interjúban arra utalt, hogy csak előadóként érdekli az avantgárd, zeneszerzőként nem.⁴⁰ A Budapesti Kamaraegyüttes 1968-as darmstadti koncertje, illetve Kurtág művének, a

³⁹ Juhász Előd: „Beszélgetés Mihály Andrással.” 11/2 (1968. február): 23–25. 25.

⁴⁰ Feuer, „Érték és mérték”, i. m., 14.

Bornemisza Péter mondásainak megismerése azonban mégis jelentős változást értelt meg a zeneszerző műhelyében, ezeknek a változásoknak a Mihály generációjában is érzékelhető egyedisége azonban nem a kortárs zenei közbeszéd, a köznyelv elsajátításában mutatkozik meg – bár *Az áhitat zsoltárai* (1969), a *Három tétel* (1969), a *Monodia* (1971), a *Musica per quindici* (1975) és a III. vonósnégyes (1977) a modern hangzások, formulák, megoldások sokaságát mutatják be –, hanem e zenei eszközök használatának egyedi módjában. Mihályt elsősorban a kötöttség és a szabadság szembeállítása foglalkoztatja, azaz egy olyan jelenség, amely a Harmincasok generációjának centrális érdeklődési köre. A *Monodia* háromtagúsága ebből a szempontból a legegyszerűbb módon mutatja ezt be: a két A rész kötött, míg a B rész aleatorikus anyagot tartalmaz. A *Musica per quindici* ennél lényegesebben komplex formát mutat: kötött és aleatorikus szakaszok váltakozásából építkezik, ám a zene folyamatában a kötött szakaszok felett lassan átveszi az irányítást az aleatória, a biztonság helyét a bizonytalanság. A tétel vége felé, egy kötött szakasz részeként (27. kottapéllda) az aleatóriához egy Bartók- emlékfoslányt társít, ami – egyetlen biztos pontként – megköti az addigi kötetlenséget, és egy időre az ellenpont biztonságában nyújt menedéket. Ám a kompozíció ennek ellenére is aleatóriával ér véget.

Omaggio a Bartók

The musical score is for a chamber ensemble and includes parts for fl. gr., cl., cl. b., cor., arpa, ossia, zimb., pf., vla., vlc., and cb. The tempo is 'Mosso' and the dynamics are 'pp dolce', 'pp', and 'ppp'. The score shows a transition from a tied section to an aleatoric section. The percussion parts (arpa, ossia, zimb.) are marked 'perdendos'.

27. kottapéllda, Mihály: *Musica per quindici*, Bartók-idézet

Mihály számára tehát a kötöttség és kötetlenség poétikai-tartalmi funkcióval bír. Hasonló jellegű a befejezése a III. vonósnégyesnek is. Mindkét mű lezárása azt sugallja, az aleatória ezekben a kompozíciókban a korábban meglévő biztonságérzet elvesztésére, az ismertnek hitt világ körvonalainak meghatározatlanságára, egyáltalán: a művészet végére utal. Alapvetően pesszimista értelmezése ez a világnak. Ám Mihály András – ellentétben nemzedéke tagjaival – a modern zenei köznyelv elemeinek poétikai eszközzé történő emelésével e pesszimizmus révén végeredményben képessé vált arra, hogy átlépje saját árnyékát, ezzel, generációjában egyedülként, autonóm műalkotásokat létrehozva az új zene nyelvén.

10. A Harmincasok kibontakozása

A magyar zeneszerzés 30 éve című könyvében Kroó György a Harmincasok, azaz az 1930-as években született komponistanemzedék tagjainak műveit elemezve utalt arra, hogy e generáció igyekezett elhatárolódni a szerializmustól, mivel elsődleges célja „a Kodály-iskola hagyományainak a klasszikus Bartókkal való kiegészítése” volt, tehát egy „tonális nemzeti stílus képviselője”.¹ A Harmincasok nemzedékéből igen sokan meg is maradtak ennél az ideálnál, amelyet az élcsapat – mint azt 1957 és 1965 között komponált műveik bizonyítják – azonban csupán kiindulópontnak fogott fel. 1967–1968-ra e zeneszerzők technikai tudása az új zenei írásmód terén már igen magas színvonalat ért el, és többségük – még ha nem is nevezték így – posztszeriális kompozíciós magatartást követett, elsősorban Boulez-t, illetve a lengyel avantgárdot követve. Ugyanakkor zeneszerzői érdeklődésük – főként a tradícióhoz fűződő viszonyuk folytán – egyenesen vezette el őket a posztszerializmusból a posztmodernbe. Az 1968 és 1972 közötti időszak világosan kirajzolja ezt, a generáció tagjai által különböző irányokból megközelített utat.

Az 1968 és 1971 közötti időszak a magyar zeneszerzés érett posztszeriális fázisa. Ekkor keletkeznek e generáció legjelentősebb művei – Kurtág György *Concertója*, a *Bornemisza Péter mondásai* (1963–1968), Balassa Sándor fő műve, a *Requiem Kassák Lajosért* (1969), Bozay Attila II. vonósnygyese, Soproni József *Invenzioni sul B–A–C–H* című zongoradarabja (1971) és Durkó Zsolt oratóriuma, a *Halotti beszéd* (1972) –, amelyek reprezentatív és egyben paradigmikus alkotásai a korszaknak. Az Új Zenei Stúdió alapítása, illetve az experimentális zenei gyakorlat megjelenése azonban világosan megmutatta a Harmincasok beérésének határait. E nemzedékből – Bozay Attila kivételével – senki sem tette magáévá a kísérletező magatartásformát, kompozíciós kérdésfelvetéseik is más témák körül forogtak, és valójában a következő években nem is igen lépték túl az 1965–1966-ra kialakult köznyelvi konszenzust, még ha voltak is köztük olyanok – mint Sári József vagy Soproni József –, akik műveikben e köznyelvtől igyekeztek távol tartani magukat. Ha nemcsak az évtizedforduló legjelentősebb alkotásait

¹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 143–144.

vesszük górcső alá, hanem az öt év alatt keletkezett teljes repertoárt – tizenhat zeneszerző több mint száz művét –, látványosan megmutatkozik, milyen kompozíciós kérdések foglalkoztatták e generációt, milyen eszmei és technikai keretek között mozogtak, milyen ideálok befolyásolták gondolkodásukat, miben léptek túl, illetve mennyiben léptek vissza az első avantgárd periódus (1957–1967) kísérleteihez képest.

A hagyományos zeneszerzéstől való elszakadásnak különféle módozatait lehet megkülönböztetni a repertoárban. A leglátványosabb ezek közül talán a kottairás megújítása. Károlyi Pál egyidős kompozíciói – *Toccata furiosa* (1969), *Accenti* (1969), *Triphongus 2* (1970), *Contorni* (1970), II. vonósnégyes (1970) – újfajta játékmódokban, effektusokban (például tenyeres, cluster, *lasciar vibrare*) tobzódnak, amelyekhez közvetlenül kapcsolódik az ütemvonal elhagyása és az aleatória is. Feltűnő, hogy a kiadott kottákhoz mindig részletes jelmagyarázat társul, amely nélkül a mű valóban nem értelmezhető, sőt el sem játszható. Hasonló jelmagyarázatokkal találkozunk egyébként Dobos Kálmán műveiben is (*Megnyilatkozások*, 1969; *Belső mozdulatok*, 1970), amelyekben még karakter- és tempóutasítások sincsenek, mivel a zeneszerző csupán azt jelzi, hogy az egyes szakaszok hány másodperc hosszúak kell legyenek. A jelmagyarázat, illetve az időterjedelem meghatározása azonban valójában szerzői bizonytalanságot dokumentál: mindkét komponista az irányított aleatória, illetve a teljesen szabad improvizáció határán egyensúlyoz, és nem tud döntést hozni abban a kérdésben, elengedje-e az előadó kezét vagy sem.

Szintén a hagyományos zeneszerzéstől való elszakadást demonstrálják a hangszereken előállított zajelemek, illetve ütős effektusok. A generáció tagjai közül csak Balassa Sándor vállalkozott ebben az időszakban arra, hogy ütőhangszeres együttesre írjon darabot (*Quartetto per percussioni*, op. 18, 1969), igaz, Dobos *Megnyilatkozások* című kompozíciójában a vonósokhoz és a zongorához is ütőegyüttes társul. Bozay Attila II. vonósnégyesének II. tételében viszont a vonósok hoznak létre perkusszív effektusokat. Bozay az 1. hegedű, a brácsa és a cselló szólamában el is hagyja az öt vonalat, helyettük háromvonalas „ütőhangszer-szisztémát” használ.² A kotta jelmagyarázatának

² A kifejezés Bozay szóhasználata: Bozay Attila: *Quartetto per archi No. 2 op. 21.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973.), 12.

értelmében ez arra utal, hogy a legfelső sorban jelölt hangok esetében a hangszer peremét a vonó fájával kell ütügetni, a középső sor hangjait a hangszer fedőlapján ujjakkal dobolva kell megszólaltatni, míg az alsó sor hangjait a hangszer hátlapján bal kézzel kopogtatva kell létrehozni. A 2. hegedű eközben konkrét hangmagasságú dallamot játszik (3. faksimile). A perkusszív vonóshasználat alternatívája – például Decsényi János *Ijesztgető* című hangszerkíséretes kórusművében (1968) – az elektronikus hangzás felidézése. Decsényi e hangzást köcsögdudák alkalmazásával hozza létre.

Szintén a hagyományos zeneszerzéstől való elfordulást jelképezik a címadások. A Harmincasok képviselői előszeretettel adnak idegen – leggyakrabban olasz – nyelvű címet műveiknek. A címek többnyire hagyományos műfajokra, technikákra utalnak (*Improvvizazioni*, *Intermezzi*, *Variazioni*, *Toccata*, *Invenzioni*), máskor tartalmakat-érzelmeket fejeznek ki (*Stati*, *Intervalli*, *Formazioni*, *Repliche*, *Contorni*). Különösképpen Bozay vonzódik tradicionális terminusokhoz (*Double*, *Aforismi*, *Lauda*), amelyeket azonban műveiben teljesen más jelentéskörben használ, mint amelybe azok történetileg kapcsolódnak.

E külső jegyek mindazonáltal nem fedhetik el a tényt: a megoldások-választások háttérében a modern írásmóddal, annak határaival kapcsolatos belső zeneszerzői vívódások állnak. A problémára – vagyis hogy meddig lehet elmenni a kísérletezéssel – a komponisták, habitusuknak, illetve zenei alapélményeiknek-kiindulópontjaiknak megfelelően, különbözőképpen reagáltak. Nagyon jellemző Balassa Sándor és Bozay Attila egymástól sok tekintetben eltérő reakciója e helyzetre. Balassa – habár a *Kassák-Requiem* aleatorikus szakaszaival, az osztott szólamok révén kialakított akkordnyalábokkal, a sűrűn alkalmazott glissandókkal, a kórus zajeffektusokat létrehozó megoldásaival elérte technikai tudása csúcspontját – 1968 és 1972 között komponált tizenkét művében elsősorban a dallamhasználat kérdéseit és lehetőségeit járta körül.

Mint arra Kroó György többször is rámutatott, Balassa alapvetően melodikus szerző.³ A modern zenei írásmód azonban alapjaiban kérdőjelezte

³ Kroó, i. m. 166. 196–197. Kroó György: „Requiem Kassák Lajosért.” In: Uő.: *Zenei panorama. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Közr.: Várkonyi Tamás.

meg a korábbi, kodályi–bartóki ideálokból kiinduló, népdalok ritmikájára, dallamfordulataira hivatkozó melódiaértelmezést. Maga Balassa is igyekezett egyes műveiben elkerülni a dallamhasználatot, valószínűleg ez motiválhatta a *Quartetto per percussioni* megírását, amelyben nem szerepelnek olyan ütőhangszerek, amelyek dallamok előállítására képesek. Ugyanakkor már a *Kassák-Requiem* két lassú tételében megjelenik egy-egy hosszú, melizmatikus-díszített siratódallam, amely a későbbi zenekari műveknek is – *Cantata Y* (op. 21, 1970), *Xenia* (op. 20, 1970), *Iris* (op. 22, 1971), *Tabulae* (op. 25, 1972) –, de a hárfás triónak is (op. 19, 1970) visszatérő eleme lesz. E dallamokat többnyire áttört szerkesztésű zenekari kíséret öleli körbe, bár alkalmanként ellenpontoszó dallam is társul hozzájuk.

II

mosso vivace, giocoso Ritmi approssimativi

* az „ütőhangszer”-szisztémán leggyezt hangok játékmódja:
 felső sor – a hangszer peremét a vonó fájával ütögetni (col legno);
 középső sor – a hangszer fedőlapján ujjakkal dobolni (con le dita 1-2, a2, a3);
 alsó sor – a hangszer hátlapját bal kézzel kopogtatni (picchiando)

the notes of the "percussion" staves are to be played as follows:
 the upper staff—to hit the instrument's side with the back of the bow (col legno);
 the middle one—to drum with fingers on the front of the instrument (con le dita 1-2, a2, a3);
 the lower one—to knock at the back of the instrument with the left hand (picchiando)

3. faksimile, Bozay: II. vonósnégyes, a kiadott változat, Editio Musica Budapest, 1973

E dallamtípusnak ugyan lehet magyar népzenei háttere is, de már a Trióban való előkés megjelenése egyértelművé teszi, hogy Stravinsky *Les Noces*-ának nyitódallamával is rokonságban áll. Balassa Stravinsky életműve iránti érdeklődését természetesen a *Lupercalia* (op. 24, 1971) partitúrája dokumentálja a leginkább. A Stravinsky emlékének szentelt concerto fa- és

(Budapest. Klasszikus és Jazz, 2011.), 61–62. Eredeti megjelenés adatai: *Élet és Irodalom* 15/36 (1971. szeptember 4.).

rézfúvósokra készült. A hangszerválasztás csak részben függ össze a *Fúvósszimfóniákkal* mint előképpel. Egyértelmű, hogy Balassa, aki korábbi zenekari műveiben meglehetősen konvencionálisan kezelte a fúvósokat – például a *Cantata Y Wagnert* idéző rézfúvós fanfárjaiban –, itt e hangszerek lehetőségeit térképezi fel ugyanúgy, ahogy korábban, az ütős kvartettben az ütőhangszerek használati módozatait.⁴ A *Lupercaliában* a zeneszerző mintha tudatosan a 19. századi melodikus hagyomány beidegződései ellen dolgozna. Egyáltalán: Balassa még ebben az időszakban is érzékelhetően nagyon tudatosan építkezett, minden kompozíciójában újabb és újabb új zenei területeket igyekezett meghódítani a maga számára – a tanulási folyamat nem ért véget az életmű csúcspontjaként értékelhető *Kassák-Requiemmel* sem.⁵ Az öntudatlan beidegződések – talán zeneszerzői személyiségével összefüggésben – azonban sok zenei területen így is megmaradtak, például a tonális központokhoz, illetve a dramaturgiai csúcspontokhoz való feltűnő ragaszkodásában.

Az előadói apparátus jellege egyébként nem csak az ő esetében befolyásolta, mennyire sikerült egy zeneszerzőnek elszakadnia a hagyománytól. Szokolay Sándor *Hamlet* című operája zeneszerzés-technikailag éppúgy, mint stílusban lényegesen modernebb, mint ez idő tájt komponált, tradicionális műfajú darabjai, például Trombitaversenye (1968). Legnehezebben talán éppen a kórusrepertoár állt ellen a kísérletezésnek: Kocsár Miklós kórusai – az 1967-es *Évszakok zenéje* című Áprily-ciklus experimentális jellegével ellentétesen – teljesen más hagyományt reprezentálnak, mint egyidős hangszeres kompozíciói. Hasonlóképpen kísérleti kórusműként értelmezhető Decsényi János *Új évi ablak* (1968) című Illyés Gyula-megzenésítése is. *Lux perpetua* (1969) című kórusciklusában végül Bozay Attila tett összegző kísérletet arra, hogy létrehozzon egy modern kórusírásmódot (28. kottapélda).

⁴Az ütőskvartett Hungarotonnál megjelent felvételének lemezborítója számára Balassa úgy nyilatkozott Földes Imrének, hogy a műben felhasznált ütőhangszereket Kotoński könyvéből vette, egy részüket a komponálás előtt még nem is ismerte. Balassa Sándor szerzői lemeze, lemezborító. Hungaroton SLPX 12557. (Budapest: Hungaroton, 1985.) Włodzimierz Kotoński: *A modern zenekar ütőhangszerei*. Ford.: Molnár Zsolt. (Budapest: Zeneműkiadó, 1967.)

⁵Kroó, „Requiem”, i. m., 61–62.

Sostenuto (♩ = 40) morbido string. rit. a tempo poco mosso

Coro femminile

Coro maschile

p *sost.* bú - nyu - ma bir -
p *sost.* bú - nyu - bú - za - bir -
p *sost.* A - ga - ga - a - bir -
p *sost.* bú - za - ma - a - bir -
p *sost.* bú - za - ma - a - bir -
p *sost.* (A bú - za nyu - gal - ma, a - bir -

meno p a - bir -
meno p a - bir -
pp *morbidiss.* a - bir -
pp *morbidiss.* a - bir -

ka - jé -
ka - bir - nyá - jé -
bir - ka - bir - bir - bir - bir -
ka - nyá - jé -

poco rit.

28. kottapélda, Bozay: Lux perpetua

Károlyi Amy verseinek szövegét hoquestusszerűen dobálta szét a szólamok között, ami a szöveg appercipiálhatóságát látványosan szüntette meg.⁶ Ugyanakkor tradicionális elemekkel is dolgozott, a III. tételt kánonként, a IV.-et fúgaként alakította ki, és az egyébként szabad tizenkétfokúságra épülő kompozíciót hangsúlyos C-dúr akkorddal zárta le. Mindez azt bizonyítja, hogy Bozay nem kívánta a zene minden elemét új alapokra helyezni, a hagyomány jelenlététől, a hagyománnyal való kísérletezéstől nem akart mindenáron elhatárolódni.

⁶ Bozay a szisztémák alá felírta a szöveget annak érdekében, hogy az előadó folyamatában is elolvashassa azt.

Ez még akkor is igaz, ha éppen az 1968 és 1972 közötti időszak Bozay-alkotásai – nyilvánvalóan nem függetlenül a komponista féléves párizsi tanulmányútjától 1967-ben⁷ – a radikalizálódás és az experimentális zeneszerzés jeleit viselik magukon. A *Pezzo d'archi* (op. 14, 1968) és az *Intervalli* (op. 15, 1969) – töredezett struktúráival, népdalidézeteivel – még a korábbi időszak hagyományos elemeire utal vissza, a szólócellóra komponált *Formazioni* (op. 16., 1969) azonban már a hangszer lehetőségeinek kiaknázása felől közelít a zeneszerzéshez. És éppen a *Formazioni* 1. tételében jelenik meg először egy verbunkost idéző ritmusképlet is. Éppen ez a stíluskör lesz az, amely a következő Bozay-művek – a Heinz Holligernek ajánlott *Tételpár* (op. 18, 1970) és a kamaraegyüttesre írt *Sorozat* (op. 19, 1970) – legfőbb hivatkozási pontját fogják jelenteni. Bozay a „Lassú” vagy „Hallgató” elnevezésű tételeket improvizációként fogja fel, míg a gyors tételeket – „Friss” vagy „Sebes” – kötött formaként. Maga a zeneszerző is utalt arra egyébként, hogy ebben az időszakban egyidejűleg foglalkoztatták a determinált és indeterminált zene lehetőségei, bár hangsúlyozta, hogy az indeterminált írásmódot is megelőzi a zeneszerzői tervezés.⁸ Mégsem tagadható, hogy e kompozíciók párba állítják a párhuzamos kutatások eredményeit.⁹

Szintén e paralel kísérletezés folyamányaként értelmezhető Bozay érdeklődése a citera lehetőségei iránt. Már a *Két tájképben* (op. 20, 1971) alkalmazta a hangszert, amely azonban főszerepre az op. 22-es *Improvizációkban* (1971–1972) tett szert. Az indetermináltságra, pontosabban a rögtönzés jellegre utal – a részben Bartók op. 20-as sorozatára is hivatkozó – címadás. Bozay experimentális attitűdjét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a citera hangzása elektronikusan módosított hangzás benyomását kelti, s hogy alkalmazásával Bozay el tudja kerülni a dallamközpontú gondolkodás buktatóit, miközben zajeffektusokat, illetve negyedhangokat tud létrehozni. Nem tagadható azonban, hogy habár elsősorban – az experimentum jegyében –

⁷ Olsvay Imre: *Bozay Attila*. (Budapest: Mágus, 2002.), 11.

⁸ Bozay Attila szerzői lemezének borítója alapján (szerzői önelemzés). Hungaroton SLPX 12058. (Budapest: Hungaroton, 1979.)

⁹ Az op. 19/a jelzettel ellátott, zongorára komponált *Utójáték*, amely opusszáma alapján a *Sorozathoz* tartozik, sok tekintetben mégis inkább az *Intervalli* folytatásának is tekinthető, szintén a kötött és szabad (in tempo és rubato) szakaszok váltakozására épül. A kötött és szabad szakaszok váltakozása mellett akkordhangok, ritmikai formulák, díszítések, illetve a pedál tre vagy una váltakozása is kapcsolódik ehhez. Bozay minden bizonnyal szigorúan – szeriális értelemben – előre meghatározta az egyes zenei paraméterek történéseit.

a hangszer lehetőségeit kívánja kiaknázni, zenei értelemben meglehetősen tradicionális karakterekkel dolgozik, amire az attacca kapcsolódó tételek címei is felhívják a figyelmet (*Quasi intrada*, *Nénia*, *Capriccioso*). Hasonlóan ellentmondásos egyidejűség nyilvánul meg abban, hogy míg a zenei formát – a címadásnak megfelelően – rögtönzésszerűen fogja fel, a nagyszámú előadói utasítás révén mégiscsak erős kézzel irányítja az előadót.¹⁰

Az *Improvizációkat* követő kompozíció, a *Malom* (op. 23, 1972–1973) minden kétséget kizáróan Bozay kísérletezéseinek radikális végpontja, bár tagadhatatlan, hogy a citerarögtönzésekkel ellentétben e kamaramű erősen kötött, permutációs eljárásokkal kialakított kompozíció,¹¹ amelyben jól felismerhető tematikus-ritmikai alakzatok ismétlődnek, s az egyes sorokat – a forma appercipiálhatósága érdekében – szünetek választják el egymástól. Bozay itt teljes mértékig elutasítja a dallamelmet, amelynek helyét az akkordhasználat, a ritmikai differenciáltság, illetve a töredezettség váltja fel, ugyanakkor a sok fioritura mégiscsak barokkos emlékeket ébreszt. Ebben a zenében nincs semmi hívság, Bozay tudatosan mond le a zene érzéki-örömteli eleméről, úgy is fogalmazhatunk, mer unalmas lenni. A zene – bár állandóan történik benne valami – mintha mindig egy helyben topogna. Ez az egy helyben topogás azonban nem hiányként revelálódik, sokkal inkább izgalmas, a hallást aktívan foglalkoztató és a zenehallgatás gyakorlatát átértelmező intellektuális játékként hat.

Bozay ebben a kompozíciójában került a legközelebb az Új Zenei Stúdió egyidős kísérletezéseihöz, de – fiatalabb kortársaival ellentétben – nem lépett tovább ezen az úton. Minden bizonnyal összefüggött ez azzal, milyen képet alakított ki önmagáról és saját helyéről az új magyar zene történetében. A *Malom* előtt keletkezett művek egyértelművé teszik, hogy Bozaynál a magyar zenei tradícióra való hivatkozás központi jelentőségű kiindulópont, s hogy az ettől való eltávolodás valójában csak alkalmi próbálkozás, önmaga meggyőzése arról, hogy képes másként is komponálni. Az önmeghatározás azonban nemcsak Bozay, de a Harmincasok egész generációja alkotói pályáján kulcsfontosságú szerepet játszott, és mindannyiuk esetében a tradicionalizmus

¹⁰ Ami azért is meglepő, mert a citeraszólamot mindig maga Bozay szólaltatta meg. A sok előadói utasítás háttérében – hasonlóan Károlyihoz és Doboshoz – talán itt is a notáció megbízhatóságával kapcsolatos bizonytalanság ismerhető fel.

¹¹ Erre utal Bozay a kiadott mű lemezborítóján. Bozay, i. m.

és a modernizmus közötti választási alternatívára adható válaszokkal függött össze, ám a hetvenes években jelentősége – mint azt a Feuer Mária készítette egykorú interjúk egyértelművé teszik¹² – épp azért növekedett meg, mert az Új Zenei Stúdió fiataljai egy új, és a hatvanas évekbeli újjazene-értelmezéshez képest sokkal radikálisabb, a magyar tradíciót látszólag elutasító diskurzust kezdeményeztek.¹³ Bozay visszafordulása azonban nem feltétlenül a radikalizálódástól való elhatárolódásként értelmezendő, talán inkább abból fakadt, hogy úgy látta: korábbi kompozíciói még hagytak nyitva kapukat tradíció és modernitás kettősségének zenei feldolgoása előtt.

A Bozay Attila műveiben megfigyelhető alkotói önmeghatározás igénye áll Balassa Sándor művének, a Kurtág Györgynek ajánlott *Antinomiának* (op. 14, 1968) a középpontjában is. A két felhasznált költemény – Ingemar Leckius: *Áss szelíden és gondosan*, illetve Dsida Jenő: *Mélyre ások* – az ásás szimbólumára hivatkozva az alkotók két alaptípusát állítja elénk, a könnyen író, de e könnyedségtől menekülő alkotó (Balassa), illetve a gyötrődő művész (Kurtág) portréját. A könnyed és gondos komponista zenei arcképe lényegesen kötöttebb, mint a gyötrődőé, de mindkét dalban jelen vannak a hangfestő elemek, és mindkettő tonális fluszkulusokból, a hangszerek és az énekes állandó mozgásából, illetve a sűrű kromatikus mozgás és a nagy hangközugrások váltakozásából épül. Stiláris értelemben tehát a két megrajzolt alkotó azonos zenei közegből táplálkozik. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az *Antinomia* két portréja Balassa Kurtággal szembeni önmeghatározásának dokumentuma, a szembeállítás azonban itt mindössze a két alkotó habitusának különbségéből fakad – esztétikai és kulturális értelemben Balassa számára 1968-ban Kurtág még ugyanannak a közösségnek tagja, amelyhez ő maga is tartozik.¹⁴

A zeneszerzői imázsépítés különböző formái jelennek meg többek között Decsényi Jánosnál és Láng Istvánnál is. Decsényi önportréjának része – mint arra a különféle ősi dallamokat feldolgozó *Melodiae Hominis* (1969),

¹² Feuer Mária: *88 muzsikuss műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.) Uő.: *50 muzsikuss műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) Uő.: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.)

¹³ Jeney Zoltán két évtizeddel később hangsúlyozta, hogy tevékenységükben sosem esett szó a hagyomány tagadásáról. Olsvay Endre: „Ezredvégi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel.” *2000*, V/10 (1993. október): 3–7. 3.

¹⁴ Az *Antinomia* azonban – ha a mű ajánlását nem vesszük figyelembe – egy alkotó kétféle személyes tapasztalatát is megfogalmazhatja.

illetve a *Gondolatok – nappal, éjszaka* (1971) utal – a humanizmus és az irodalmiasság. Láng hasonló attitűdöt képvisel a Szophoklész- és József Attila-textust feldolgozó *Laudate hominem* kantátában (1968), a *Három mondat a Rómeó és Júliából* (1969) című vonószenei művében, az *In memoriam N. N.* (1971) című kantátájában, valamint a *Töredékekben* (1971–1972), amelynek három tétele Decsényi *Melodiae Hominis*éhez hasonlóan ősi dallamokat dolgoz fel, ám az ő alkotói imázsát gazdagítja a homo politicus arcképe is. A *Laudate hominem*, illetve a *Marcia funebre* (1969) antifasiszta meggyőződésről tanúskodik. Ugyanebből az alapállásból született meg Lendvay Kamilló nagy oratóriuma, az *Orogenesis* (1969–1970) is, amely – nemcsak témája, de a Sprechgesang használata, valamint plakátszerűsége révén is – feltehetően tudatosan a magyar *Egy varsói menekültnek* készült. Az *Orogenesis*, illetve Láng kompozíciója, a *Töredékek* meglepő hasonlóságokat mutatnak, különösképpen abban, hogy keresztény liturgiai emlékekre is hivatkoznak – mindketten egyértelműen gregorián emléktöredékekkel dolgoznak –, ami mindazonáltal nem feltétlenül idegen a rituálékra fogékony kommunista ideológiától.¹⁵ Az *Orogenesis* szövegének költője, Urbán Gyula maga is tudatosan hivatkozik a keresztény hagyományra.¹⁶

Láng István műveiben ebben az időszakban megfigyelhető egyfajta neoromantikus fordulat is, amely a modernitástól való fokozatos eltávolodásban ragadható meg: míg az *Arckép belülről* (1970),¹⁷ illetve a *Dramma breve* (1970) még az előző évek modernitásideáljait képviseli, a *Cassazione* (1971) visszatér az I. fűvösötös (1962–1963) neoklasszicista játékaihoz, a *Concerto bucolico* (1970–1971) pedig a címben is előrebozsátott hagyományos tételkarakterével, tonalitásközeliségével és dallamközpontúságával tüntet. Lendvay Kamillónál is megfigyelhető ez a fajta stiláris kettősség: egyfelől konzervatív vonások jelennek meg az egykorú kórusművekben – *Téli reggel*, 1933 (1968), illetve több gyermekkar –, másfelől viszont a modernitás irányába nyit a *Kocsiút az éjszakában* (1970).

¹⁵ Lásd Szabó Ferenc özvegyének emlékezését a Maróthy János szerkesztette *A zeneszerző Szabó – emlékezések* című kötetben, amely – mint Buxtehude *Membra Jesu nostri* című, bibliaiszövegekre épülő hétrészes kantátasorozatában, amely Jézus testrészeit sorolja – a zeneszerző testrészeihez (láb, kéz, száj, haj, orr, szem) kapcsolódóan bontja fejezetekre az írást. Szabó Ferencné Ráth Lili: „Emléktöredékek.” (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.), 271–329.

¹⁶ A vers címe: In memoriam V. I. Lenin.

¹⁷ Az *Arckép belülről* A gyáva (1964–1967) című operából készült.

Az önmeghatározás és az ezzel szoros kapcsolatban álló önkifejezés jelenik meg a programatikus vagy önéletrajzi utalásokat sejtető címadásokban is. Dobos Kálmán kompozícióinak címe például – *Megnyilatkozások, Belső mozdulatok* – azokra a lelki és egyben vizuális keretekre utal, amelyekben egy nem látó zeneszerző gondolatait kifejezni képes. Nyilván ugyanezzel függenek össze e művekben a zeneszerző által előszeretettel létrehozott folthatások is. Kocsár Miklós *Replique no. 1* című darabjában (1971) a fuvola és a cimbalom válaszolgat egymásnak. A két hangszer két személyiséget testesít meg, s a darab hallgatása közben kettejük konfliktusainak, kibéküléseinek, önreflexióinak vagyunk fültanúi, akárha a *Jelenetek egy házasságból* egyik lehetséges megfogalmazását hallgatnánk. Sári József *Stati* című klarinét-darabja (1968) és *Episodi* (1969) című zongoradarabja pedig mintha egy pszichés állapotot és annak változásait rögzítené a zenében. Mellesleg a szabad forma – éppúgy, mint Kocsárnál a zongorára írott *Improvvisazion*-ban (1972–1973) – eleve teret enged a narratíva efféle tematikájú felépítésére.

Kocsár, legalábbis az *Improvvisazion*-ban (29. kottapélda) – a szinte szabad, ötletszerűen felépülő forma, a motívumok kibontási lehetőségeit kereső attitűd, a monológyszerűség, a zongorajáték határait tapogató írásmód és a jazzimprovizációkból tanult rögtönző magatartás révén¹⁸ –, meglehetősen közel kerül az Új Zenei Stúdió experimentális felfogásához.

Sári József kompozíciós kiindulópontja ugyanakkor, még a szabad formákban is, Bach rendkívül kötött kontrapunktikus gondolkodása. Meglepő, hogy nemcsak nála, de Kalmár Lászlónál – például a fuvolára, marimbára és gitárra komponált Trióban (1968) vagy a *Nyolcadok* című négykezes zongoradarabban (1967–1973) – és Soproni Józsefnél is milyen meghatározó szerepet játszik a komponálásban egészen a hatvanas évek elejétől kezdve a bachi modell. Sári esetében az ellenpontoszó technikák, illetve a dallamformálásban a Bachot megidéző formulák a szabad, rövidebb zenei szakaszokat egymás után soroló forma kötetlenségét ellensúlyozzák.

¹⁸ Kocsár már a Földes Imrének adott interjújában is említette, hogy kamaszkorában igen erőteljesen vonzódott a könnyűzenéhez, és később a Magyar Rádió könnyű- és népzenei műsorai számára is komponált zenéket. Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.), 64.



29. kottapélda, Kocsár: Improvvvisazioni

Az orgonára írt *Acciacature* (1971) közvetlenül hivatkozik Bach orgonaműveire, elsősorban a kvázi improvizatív prelúdium és a kötött toccata párba állításával, de bachi előképekre utal a *Meditazione*-ben (1967–1968) a hang hang ellen elvre épülő szövet, a *Contemplazione*-ben (1970) a bachi szólószviteket megidéző dallamképzés, illetve a *Capriccio disciplinato*-ban (1972) a variálás és kolorálás technikája.

Sári József Bach-recepciójának egyébként éppen az a legmeglepőbb vonása, hogy teljes mértékig kívül áll a korszak új magyar zenei diskurzusán: Sári a legcsekélyebb mértékig sem vesz részt az új zenei közbeszédben, hanem saját útját járva olyan zenét akar létrehozni – és ennek legösszetettebb példája az 1972-es *Movimento cromatico dissimulato* –, amely formailag teljesen kötetlen. A megkomponált, rövid formarészekből és gyakori karakterváltásokból létrejövő zenei folyamat Sárinál rendkívül töredezett, ugyanakkor tematikailag nagyszámú tradicionális zenei alapélményre épít. Ezzel magyarázható többek között, hogy a zongora mint hangszer Sáriból szinte mindig előhívja a bachi billentyűs zene jellegzetes játékmódjait, különösképpen a motorikus mozgásokat.

Soproni József műveinek esetében a Bach-recepció egészen más formában jelenik meg. Soproni nem határolódott el teljes mértékig a korabeli új

zenei diskurzustól, *Eklypsis* című zenekari alkotása például (1969) él az aleatória, valamint a zöreijzene lehetőségeivel, és a kortársi gyakorlat alkalmazására utal a szólisztikus és tömörszerű szakaszok váltakozásának eljárása is. Hasonlóképpen a fuvolára és zongorára komponált Szonáta (1971) – Soproni szonátasorozatának első darabja¹⁹ – ütemvonalak nélküli leírást alkalmaz. De például egyáltalán nem foglalkoztatja Sopronit egy újszerű dallamelv kialakítása, vagy éppen a notáció lehetőségeinek kitágítása, ellenben nagyon is érdekli a régi zenei tradíciónak, elsősorban Bach zenéjének új zenei alkalmazása. Ebben az értelemben a Concerto da camera no. 1 – különösképpen az 1. tétel – igazi barokk versenymű emlékeket ébreszt.

Az évtizedforduló két legjelentősebb Soproni-műve, az *Invenzioni sul B–A–C–H* zongorára (1971), valamint a IV. vonósnégyes (1971) az alkotói Bach-befogadásnak két különböző formáját illusztrálja. A vonósnégyes valamivel hagyományosabb alkotás,²⁰ felismerhetőek benne a beethoveni kvartettfelrakás emlékei, illetve Bartók vonóshasználatának nyomai, ugyanakkor kétségtelen, hogy a sok hangulati, karakter- és tempóbeli váltás következtében alapvetően improvizatív jellegű a mű felépítése. A bachi háttérrel elsősorban a szólamok hangsúlyos önállósága reprezentálja, de valójában az egész koncepció háttérében megragadható elvontság, absztrakcióra törekvés az, ami a művet Bach közelébe helyezi. Kétségtelen azonban, hogy a lassú zárótétel az absztrakció felől a tartalmiasság felé tolja a kompozíciót, amely emlékdarab jellegű gyászzenével zár.²¹

A zongoramű hattételes formája szintén improvizatív jelleget ölt, ám sokkal tudatosabban hivatkozik a hagyományra, mint a vonósnégyes. A Bachra történő utalás nemcsak a címadásban, illetve a B–A–C–H motívum felhasználásában és az imitációs technikák, valamint a mindent átható variációs eljárás alkalmazásában érhető tetten, de abban is, hogy Soproni az egymáshoz attacca kapcsolódó 5. és 6. tételbe beépíti az „Es ist genug” korál dallamát, azt a dallamot, amelyet Alban Berg is felhasznált Hegedűversenyében. Soproni zongoraművében feltűnően gyakran jelenik meg az aleatória, és bár a

¹⁹ Csengery Kristóf: *Soproni József*. (Budapest: Mágus, 2000.), 12.

²⁰ Kroó György: „Soproni: IV. vonósnégyes.” Kroó, Zenei panoráma, i. m., 66–67. *Élet és Irodalom* 15/41 (1971. október 9.).

²¹ Soproni – a tétel ajánlása szerint – édesanyja emlékének szentelte a kompozíciót (in *memoriam matris carissimae*). Csengery, i. m., 240.

zeneszerző – a szabadság kontrasztjaként értelmezve azt – szembefordul a hagyományos tematikus munkával, zenéje egyértelműen kötött is, mivel minden felhasznált formulának, motívumnak, témának megtalálható a forrása a mű elején. Míg Sári József számára a bachi formulák, az ellenpont alkalmazása valamiképpen az improvizatív módon változékony lelkiállapotok adekvát – azaz töredékes – kifejezéséhez nyújt kiindulópontot, a klasszikus ideálokat képviselő Soproni számára a Bach-recepció elsősorban a teljesség megragadásának eszköze.

Soproni és Sári kompozíciói egyértelműen megmutatják, miként vezetett a Harmincasok útja a posztszeriális komponálásmódból a korszerű technikákat a tradíció újraértelmezésével vegyítő posztmodernbe. Nem tagadható azonban, hogy a nemzedék többi tagja is ugyanide jutott el, még ha nem is a bachi zeneszerzés-technika bázisára támaszkodva. A posztmodern fordulatot éppígy előkészítette a nemzeti hagyománnyal való kísérletezés szándéka Bozay Attila és Balassa Sándor művészetében, az alkotói imázsépítés szükségességébe vetett hit Decsényi János, Láng István vagy éppen Lendvay Kamilló pályáján, illetve az önkifejezéssel kapcsolatos kérdésfelvetések Kocsár Miklós, Dobos Kálmán, valamint Sári József műveiben. E 19. századból eredeztethető, ám a magyar hagyományban a 20. században is igencsak vivid koncepciók útján jutottak el a Harmincasok a hetvenes években a posztmodern zeneszerzés világába, amelynek sokféle lehetséges – és tényleges – értelmezése végül is megbontotta a nemzedék egységét. Az út többek esetében konzervatív fordulathoz vezetett, másoknál a modernitás és tradicionalizmus határán egyensúlyozó középutas magatartásba torkollott, megint másoknál pedig az *œuvre* kivirágzását hozta magával. A hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján azonban a kortárs magyar zeneszerzés – párhuzamosan a Harmincasok nemzedéke dominanciájának megszűnésével – minden kétséget kizáróan új fázisba lépett.

11. Bornemisza Péter mondásai

Kurtág Györgyről szóló tanulmányában Alan Williams a zeneszerző művészetének egy figyelemre méltó vonására hívja fel a figyelmet, mégpedig arra, hogy alkotásaiban a komponista mindig is vonzódott a kettős jelentéshez.¹ Ez a kettősség éppúgy megjelenik a hagyományhoz és az avantgárdhoz fűződő viszonyában, mint a tonalitás és az atonalitás egyidejű használatában vagy éppen a tartalmi egyértelműség és a homályos utalások alkalmazásában. Ezek a jellegzetességeket túl – mint azt Williams felveti – Kurtág szokatlan individualizmusa okozhatta a *Bornemisza Péter mondásainak* darmstadti sikertelenségét 1968-ban.² Rachel Beckles Willson a concerto látszólagos konzervativizmusában látja a bukás okait,³ míg Stephen Walsh arra utal, hogy ha a darmstadti zeneszerzők tudták volna, hogy a kompozíció milyen páratlanul radikális módon reprezentálja a művészi önvizsgálatot, inkább elszégyellték volna magukat ahelyett, hogy semmibe vegyék a művet.⁴

E fejezetben arra teszek kísérletet, hogy egy másfajta magyarázatot adjak a *Bornemisza* darmstadti sikertelenségére. Abból indulok ki, hogy az 1963 és 1968 között keletkezett, szopránra és zongorára komponált concerto mélyen a magyar hagyományban gyökerezik, mégpedig nemcsak azért, mert magyar nyelven íródott, és így csak a magyarul tudók számára válik igazán érthetővé a ciklus, hanem azért is, mert zeneszerzői eljárásai és megoldásai elsősorban a magyar zenei tradícióból származnak. Még akkor is így van ez, ha kétségtelen párhuzamok fedezhetőek fel a mű és az európai zenei gyakorlat, illetve a nyugati avantgárd között. Mi több, arra kísérlek meg rámutatni, hogy a mű nem is születhetett volna meg a korai kádárizmus politikai-kulturális kontextusa nélkül. Kurtág zenei nyelvének kettőssége szoros kapcsolatban áll a Kádár-kori Magyarország „kettős beszéd”-gyakorlatával.

Kurtág a *Bornemisza Péter mondásainak* librettóját a 16. századi költő-prédikátor különböző írásaiból állította össze, és egy négytétéles formát alakított ki ezekből (I. *Vallomás*, II. *Bűn*, III. *Halál*, IV. *Tavas*). A négy rész a

¹ Alan E. Williams: „Kurtág, Modernity, Modernisms.” In: Rachel Beckles Willson, Alan E. Williams: *Perspectives on Kurtág* [= Contemporary Music Review 20/2–3 (2001)]: 51–69. 52.

² I. m., 53.

³ Rachel Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. (Aldershot: Ashgate, 2003.), 133.

⁴ Stephen Walsh: „György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7: A Concerto for Soprano and Piano.” *Music & Letters* 87/4 (November 2006): 667–669. 668.

klasszikus szimfónia szerkezetét idézi fel, a II. rész a scherzónak, a III. rész a gyászindulót magában foglaló lírai lassú tételnek felel meg.⁵ Mégis, a részek – az első kivételével – több rövidebb, a szövegek terjedelméhez igazodó tételből épülnek fel, és időnként zongoraintermezzók választják el őket egymástól. Kurtág concertónak nevezi a ciklust, utalva Heinrich Schütz *Kleine geistliche Konzerte* című sorozatára (1636–1639), egy olyan kompozícióra, amelyben az énekhangot-énekhangokat mindössze egy billentyűs hangszer kíséri. Kurtág fő modellje Schütz *Eile mich, Gott, zu erretten* (SWV 282) kezdetű concertója lehetett, amelynek szövege visszhangra lelhetett Kodály Zoltán *Psalmus Hungaricus*ában is. A *Bornemisza* egyik első elemzője, Kroó György hangsúlyozta is, hogy a *Psalmus* minden bizonyossal referenciapontként szolgálhatott Kurtág számára a concerto komponálása idején: a zeneszerző egy 16. századi prédikátor szövegét használta fel, ahogy Kodály tette azt fő művében, amikor Kecskeméti Vég Mihály zsoltárát dolgozta fel, és Kurtág műve ugyanazt a szerepet tölti be a hatvanas évek új magyar zenéjében, mint amit Kodály zsoltára töltött be negyven évvel korábban.⁶

Kétségtelen, hogy Kodály szövegválasztása alapvetően személyes jellegű volt: Dávid király 55. zsoltárának segítségével saját, a Tanácsköztársaságot követő zeneakadémiai meghurcoltatásának történetét beszéli el benne. Ennek ellenére a *Psalmus Hungaricus* a trianoni békeszerződés utáni, megsebzett-széttöredezett magyar nemzet szimbólumává vált Magyarországon. Hasonló személyes háttere lehet Kurtág szövegválasztásának is. Margaret McLay utal arra, hogy a Concerto részben önéletrajzi kompozíció:⁷ Kurtág lusta emberként határozza meg önmagát, és az egyetlen, egyértelműen megnevezett bűn a *Bornemisza*ban a lustaság.⁸ Kurtág a restség képét egy ásításszerű glissandóval festi meg a II. rész 4. tételében (30. kottapéllda).

⁵ Kroó György: „Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai op. 7. Concerto szoprán hangra és zongorára.” In: Uő. (szerk.): *Miért szép századunk zenéje?* (Budapest: Gondolat, 1974.), 319–367. 326–327.

⁶ I. m., 319–320.

⁷ Margaret McLay: „Kurtág’s Bornemisza Concerto.” *The Musical Times* 129/1749 (1988. november): 580–583. 580.

⁸ I. h.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a soprano part with lyrics in Hungarian, German, and English. The piano accompaniment is in G major and 4/4 time, with a complex, rhythmic texture. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *calando e dim.* (ritardando and decrescendo). The tempo is marked *molto*. The lyrics are: Re - (á) - (e)st - ség az ör - dög va - (há - há - há)n - ko - Trä - (a) - (ä)g - heit des Teu - fels Ru - (hu - hu - hu) - he I - (o) - (i)dle - ness the Dev - il's so - (ho - ho - ho)ft - cush.

30. kottapélda, Kurtág: Bornemisza Péter mondásai, II./4.

Az önéletrajzi utaláson túlmenően az is feltűnő, hogy a librettót – főként az első három részben – egyfajta mindenre kiterjedő, egyetemes életundor jellemzi. Habár a *Bornemisza Péter mondásai* egyike a legtöbbet elemzett Kurtág-kompozícióknak, senki sem tett kísérletet arra, hogy magyarázatot adjon ezen undor okára. Mitől undorodik tehát a *Bornemisza* prédikátora, akit akár a zeneszerző Kurtág projekciójaként is felfoghatunk?

Az undor a kortársi magyar recepció érdeklődését sem keltette fel. A magyar zenekritikusok – mint például Kárpáti János⁹ – a kompozíció pozitív erkölcsi üzenetét hangsúlyozták, és éppen ezért a mű utolsó részére összpontosítottak. A tavasz ebben a kontextusban mint a remény szimbóluma jelent meg. Breuer János ezt így fogalmazta meg: „Kegyetlenül igaz ez a muzsika, aminthogy Bornemisza Péter, a XVI. század lángoló prédikátora is nyersen vágta kora arcába azt, amit igaznak vélt.”¹⁰ De a Bűn és a Halál után a Tavasz következik, „hogy az apokaliptikus élmények után rezignált mosoly, humanista vallomás adjon kicsengést a műnek”.¹¹ Kroó György szintén a zeneszerző álmáról beszélt, amelyben az ördögi fűgát a reményekben gazdag tavasz eljövetele követi: e szerint Kurtág elvezeti hallgatóját „a kristályosan fénylő szerkezetekhez, hogy végül az egész élet fennkölt summázása után átlendüljön a tercek és kvintek tavaszába, a pentatónia ígéretébe”.¹² Kroó hangsúlyozza: „Kurtág zenéje azt ígéri, hogy az ördöggel kötött szövetséget fel

⁹ Kárpáti János: „Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai – Concerto szoprán hangra és zongorára op. 7.” *Magyar Zene* XV/2 (1974. június): 115–133.

¹⁰ Breuer János: „Új magyar muzsika.” *Népszabadság* 26/242 (1968. október 15.): 7.

¹¹ I. h.

¹² Kroó György: „1968. október 11.” In: Uő.: *A mikrofonnál Kroó György. Új Zenei Újság 1960–1980.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.), 127–129. 129.

lehet mondani. Az európai zene fölött egy darabon újra megcsillan az ég kékje.”¹³

Mint arra Rachel Beckles Willson utal, az értelmezés, amely kromatika és diatónia kettősségére épül, a magyar zenei gondolkodás hermeneutikai eljárásaiból eredeztethető, és Lendvai Ernő Bartók-interpretációiban nyilvánul meg a leginkább paradigmátikus módon.¹⁴ Kurtág – Szervánszkyhoz és Járdányihoz hasonlóan – intenzíven foglalkozott Lendvai elméletével a *Bornemisza* komponálásának időszakában.¹⁵ Elemzéseiben Lendvai a dodekafóniát Thomas Mann regényének, a *Doctor Faustus*nak zeneszerző főhősével, Adrian Leverkühnnel hozta kapcsolatba,¹⁶ éppen ezért az új zene hermeneutikai megközelítése terén Lendvai nyomdokain járó Kroó, akárcsak Kárpáti, a *Bornemisza Péter mondásaiban* felhasznált dodekafóniát az ördöggel kötött szerződéssel társította össze.¹⁷ Így vált a dodekafónia az ördögi kísértés szimbólumává.¹⁸ Mindez azt jelenti, hogy nemcsak a reményteli befejezés határozza meg a kompozíció értelmezését, hanem a titokzatos ördögi kísértés is, amely megelőzi a mű kezdetét, mi több, akár a zeneszerzés aktusát is, vagyis valami olyasmiről van szó, ami zenei értelemben nem mondatik ki.¹⁹ Jogosan merül fel tehát a kérdés, milyen kimondatlanságok-kimondhatatlanságok húzódnak meg a komponálás aktusának hátterében, milyen ördögi kísértést – vagy a kísértésnek tett milyen engedményt? – kell megvallani a *Bornemisza Péter mondásaiban*.

Hogy megértsük ennek a meg nem nevezett kísértésnek a jelentését, érdemes a kritikusok írásainak is azon mozzanatait elemezni, amelyek szintén elhallgatnak – nem mondanak ki, nem neveznek meg – valamit. Ezek ugyanabba az elhallgatásokra épülő diskurzusba illeszkednek, mint Kurtág műve, azaz elárulhatnak valamit a kísértés és az engedmény természetéről. Feltűnő például, hogy Kroó kerüli, hogy szóba hozza a kompozíció politikai

¹³ Kroó, „Bornemisza”, i. m., 367.

¹⁴ Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.), 107.

¹⁵ I. h.

¹⁶ Lásd ehhez tanulmányomat: „Bartók, Lendvai und die Lage der ungarischen Komposition um 1955.” *Studia Musicologica* 47 (2006): 427–439. 430–431.

¹⁷ Kárpáti, Kurtág, i. m., 117. Kroó, „Bornemisza”, 366–367.

¹⁸ Kroó, i. h.

¹⁹ Sokatmondó megoldás, hogy Kurtág – hangsúlyozva a zene megszólalása előtti események jelentőségét – a mű élére két mottót is illeszt, egy József Attila-töredéket, illetve egy idézetet Bornemisza Péter *Ördögi kisirteteiből*.

kontextusát, az ördöggel történő szerződés-kötés képét eltolja a 20. századi zene irányába, és ezzel azt a benyomást hagyja olvasójában, mintha a mű elsődlegesen arról szólna: nemcsak csúnya, de szép kortárs zenét is lehet írni.²⁰ Mihály András pedig, amikor arról beszélt, milyen hatást gyakorolt saját III. vonósnyegyesére a Bornemisza-concerto, csak és kizárólag zenei jellegzetességekre utalt:

Kurtág valami csodálatos dolgot vitt véghez: kitalált egy huszadik századi drámát és kitalálta annak a megváltó líráját is. Ez igen sok technikai megoldást is magában foglal. [...] Egy olyanfajta feszültségnek a megteremtését, ami már majdnem elviselhetetlen, rendkívüli zeneszerzői lelemény eredményeként jön létre. Ugyanakkor meghozza a feloldást is, ami legalább akkora tett a korunkban, mint az ellenkezője, a feszültség megteremtése. A dalciklushoz hasonlóan az én kvartettem is egy élettörténet ábrázolása: mindkettőnkénél megjelenik a beethoveni értelemben vett drámai »kiállás«: itt vagyok, hallgassatok meg.²¹

Egyértelmű, hogy ezek a megnyilatkozások nem mondanak ki valamit, amit valójában nagyon is szeretnének kimondani. Rainer M. János, amikor a kádári, posztisztálinista Magyarországról ír, említi, hogy 1956 után a közbeszéd tele volt tabukkal, és a társadalmi lét alapvetően az informalitáson, az elhallgatáson és a színlelésen alapult:²² „[ez] a latens keret saját nyelvet hozott létre, amelynek fontos alkotóeleme a hallgatás (nem-beszéd), s amelyben semmi sem egészen azt jelenti, mint amit a formális (hivatalos) nyelvben jelent.”²³ A *Bornemisza* fogadtatását kísérő megnyilatkozások látványosan illusztrálják ezt az elfojtást: a Népszabadság kritikusaként, tehát a hivatalos álláspont hangjaként megszólaló Breuer János például arra utal, hogy Bornemisza azt az igazságot közvetíti, amiről *azt hiszi*, hogy az igazság. Mindez azt is jelenti, hogy Breuer értelmezésében Bornemiszának, amikor

²⁰ Kroó, 1968. október 11., 129.

²¹ Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.), 262–267. 264.

²² Rainer M. János: „Posztisztálinizmus és kádárizmus – történeti diskurzusok.” In: Uő.: *Bevezetés a kádárizmusba*. (Budapest: 1956-os Intézet–L’Harmattan Kiadó, 2011.), 95–148. 147–148.

²³ I. m., 148.

saját magát és kortársait ostromozta bűneikért, nem feltétlenül volt igaza. Kroó is csupán megemlíti az ördöggel kötött szerződést, de nem tisztázza, miféle ördögről van szó, míg Mihály, miközben az elviselhetetlen feszültségekről beszél, nem ad magyarázatot e feszültségek forrására, és arra sem, tulajdonképpen mi is az, ami mellett a zeneszerzőnek ki kell állnia.

A Kádár-kori Magyarország közbeszédében az elfojtás nyilvánvalóan az 1956-os forradalom leverésével, illetve a kommunista hatalom és a nép között szimbolikusan megkötött megállapodással áll összefüggésben. A hatalom jó módot biztosított egy puha diktatúrában, a nép pedig a felejtés gesztusával válaszolt. De ez a felejtés nehéz ügynek bizonyult. Mint Kurtág egy interjúban utalt rá, 1956-ban egyszerűen összeomlott számára a világ.²⁴ Épp ezért jogos a kérdés: vajon befolyásolhatták-e az elfojtások, az elhallgatások, a tabuk, a színlelések annak a Kurtágnak a zenéjét, aki – talán elegendő ok az egyetemes életundorra – nem hagyta el végleg 1956 után Magyarországot, hanem egy 1957–1958-as párizsi tanulmányutat követően hazatért, és alkalmazkodott a kádári életformához?

A *Bornemisza Péter* mondásaiban Kurtág – hasonlóan a *Psalmus Hungaricus*t komponáló Kodályhoz – szimbolikusan alkalmazza Bornemisza szövegét, saját tapasztalatait fogalmazza meg a próféta attitűdjéből, idézőjelben beszél, s ezzel elkerüli az üzenet közvetlen megfogalmazását. Mindez lehetővé teszi számára, hogy a szöveg jelentését eltávolítsa önmagától és a hallgatótól, ám ezzel egyidejűleg univerzális jelleget adjon neki. A zene szubtextusként funkcionál, saját életét éli, és részben többet mond, mint a szöveg, részben viszont szembeszegül vele. A zene pedig jelentések és utalások különféle, többféleképpen is értelmezhető hálózata épül.

Ezek közül az egyik a *Bornemisza*ban megjelenő beethoveni modell, amelyre Mihály András hivatkozott,²⁵ és amelyet az elemzők a mű különféle rétegeiben vélnek felismerni. Kroó György például arra utalt, hogy Kurtág koncertója beethoveni formákat követ: az első rész szonátaforma, a második egy diabolikus scherzo, a harmadik egy variációs jellegű lassú tétel, míg a negyedik egy összefoglaló jellegű zárótétel.²⁶ Stephen Walsh – Kurtág egy

²⁴ Varga Bálint András: „Három kérdés Kurtág Györgynek.” In: Uő.: *Kurtág György*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 13.

²⁵ Varga, „Három kérdés”, i. m., 264–265.

²⁶ Kroó, „Bornemisza”, i. m. 329.

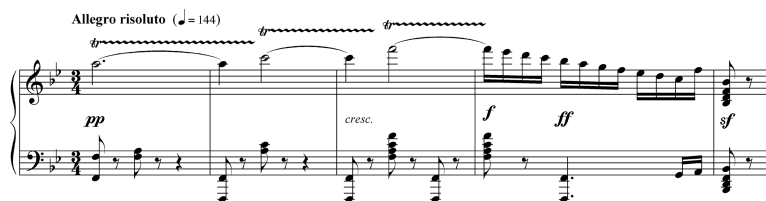
nyilatkozatára támaszkodva – arra hivatkozott, hogy a zeneszerző olyan zongoraszólamot kívánt kialakítani a concertóban, amely hasonlít Beethoven *Hammerklavier-szonátájához*, mi több, Kurtág még azt is javasolta, hogy a *Bornemiszt* a *Hammerklavier-szonátával* egy hangversenyen szólaltassák meg.²⁷ Mint azt Walsh megfogalmazta, Kurtág az előadóművész fizikai teljesítőképességének határaival kísérletezett e kompozícióban, hasonlóképpen, mint Beethoven a kései vonósnégyesekben és zongoraszonátákban. A harmadik rész (*Halál*) 4. tétele például a meghalást megelőző fizikai fájdalomról szól: a fizikai fájdalmat Kurtág a szinte játszhatatlan zongoraszólammal érzékelteti. A Friedrich Spangemachernek adott interjújában egyébként maga Kurtág is felidézte, hogy a *Bornemisz*a komponálása idején úgy készült fel mentálisan a komponálásra, hogy Beethoven kései vonósnégyeseit, zongoraszonátáit és a *Missa Solemnist* tanulmányozta.²⁸

Kétségtelen, hogy a második rész (*Bűn*) 7. tételében a zongora olyan trillákat játszik, amelyek a *Hammerklavier-szonáta* utolsó tételében jelennek meg (31/a–b kottapélda).

a)



b)



31/a-b kottapélda, Kurtág: *Bornemisz*a Péter mondása, II./7., Beethoven: *Hammerklavier-szonáta*

²⁷ Walsh, „Kurtág”, i. m., 669.

²⁸ Friedrich Spangemacher: „Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel zu sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág.” *Neue Zürcher Zeitung* 124. (1998. június 13.): 65.

Ez a fajta kölcsönzés természetesen nem idegen Kurtág zeneszerzői gyakorlatától. A harmadik rész 4. tétele például Penderecki Hiroshima áldozatainak szentelt *Threnos*ára reflektál, míg a 8. tétel a *Wohltemperiertes Klavier* cisz-moll fúgáját idézi meg.²⁹ A 7. tétel, amely a halálhoz vezető ajtókról és a hozzájuk tartozó kulcsokról beszél, a *Kékszakállú herceg várának* clustereit eleveníti fel, míg a *Bűn* 3. tételének ördögi órazenéje Ligeti hasonló koncepciójú műveire, elsősorban a *Poème Symphonique*-ra (1962) alludál. Mindazonáltal a kései Beethoven-művek formai szempontból is hathattak Kurtágra. A *Bornemisza*, az utolsó Beethoven-kompozíciókhoz hasonlóan, különböző, tematikailag összekapcsolódó tételekből áll, amelyek részben ugyan valóban a hagyományos szonátaelvet képviselik, részben azonban fokozatosan fel is oldják azt. Ráadásul Kurtág zenéje, akárcsak Beethovené, tele van személyes megnyilatkozásokkal, mint például az op. 132 alcíme, a *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit*, vagy az op. 135 „Muss es sein? Es muss sein!”-mottója. Ez utóbbi ráadásul a Mihály András által emlegetett művészi „kiállítás”-sal is közvetlen párhuzamba állítható.

Ezek az utalások azonban Kurtág művében kódolt üzenetként értelmezhetők, olyan rejtjelekként, amit csak „Kenner”-ek érthetnek meg. Ezért is kezdődik a *Bornemisza* morzejelekkel, amelyek egyidejűleg a toll sercegéseként is felfoghatók (32. kottapélda).

Molto concitato

(suttogva / flüsternd / whispered)

ppp

Mí - dőn az ne - gye dik rész - hēz kez - det - tem vol - na, _____
 Alá ich der Pre - dig - ten vier - ten Teil wollt he - gēn - hen, _____
 When I was come to the whē - ing this Book of sēr - mons, _____

32. kottapélda, Kurtág: Bornemisza Péter mondásai, az I. rész kezdete

²⁹ Walsh és Beckles Willson utalt a Kurtág-tétel és Schoenberg Pierrot Lunaire-beli *Nacht*-tételének analógiájára is. Stephen Walsh: „György Kurtág: An Outline Study.” *Tempo New Series* 140 (March 1982): 11–21. 19. Beckles Willson, *Bornemisza*, i. m., 100.

A zenei kriptográfia eszköze ez: a mű kezdete egy olyan világba vezet, amely telis-tele van sifírozott üzenetekkel, amelyeket egyáltalán nem érthet meg mindenki. Hasonlóképpen a *Halál*, azaz a harmadik rész temetési jelenete (8. tétel), ez a nagy szeptimugrásokat és a B-A-C-H-motívumot ötvöző fuga is történeti-politikai utalást tartalmaz: a szöveg első sora („Tisztességgel így temetjük az mi atyánkfiát: ha tisztességgel koporsóba tesszük...” – mindazok számára, akik ismerik 1956 történetét – Nagy Imre alakját idézi meg. Ez is jelzi: ezt a zenét a beavatott hallgató – egy szűkebb, jól körülhatárolható közösség – számára írták. Nem csoda hát, hogy a darmstadtiak – igazi kívülállók a magyar zene és politika kontextusában – nem voltak képesek feloldani a műben elrejtett titkos kódokat. A *Bornemisza*t Kurtág tudatosan magyar hallgatóira gondolva komponálta, akik képesek megérteni és felfejteni ugyanezeket a kódokat.

Épp ezen a ponton tűnik a leginkább meghatározónak a *Bornemisz*a és a *Psalmus Hungaricus* közötti párhuzam, hiszen úgy tűnik, Kodály nagyon is hasonló pozícióból írta saját művét. Kurtág, amikor Kodályra hivatkozott, egészen pontosan tisztában kellett legyen ezzel az azonos pozícióval. Mi több, vonzódása a zenei illusztrációhoz szintén Kodály praxisára való rájátszás, nem pedig Schütz vagy Bach művészetéhez történő kapcsolódás, mint arra Kroó utalt tanulmányában.³⁰ Kroó a 15. századi *Augenmusik* gyakorlatához társította Kurtág eljárását, és a szófestés három típusát különböztette meg: 1) a karakter megragadása, 2) szófestés és 3) zenei képek.³¹ Kodály valóban előnyben részesítette ezt a fajta *Augenmusik*ot egész űuvre-jében, de a leglátványosabb példák éppen a *Psalmus Hungaricus*ban találhatók, ahol a karakterek, a szófestések és a zenei képek egyaránt központi szerepet játszanak.

Concertójában Kurtág szintén elárulja vonzódását az efféle szófestések iránt. A ködöt pianissimo clusterekkel és arpeggiókkal, a kőfal keménységét forte akkordokkal jeleníti meg (II/1). A halak és hernyók nyugtalan akkordisméltések képében jelennek meg (II/8), és a kapálás gesztusa a zongoraszólam sforzato akkordjaiban mutatkozik meg. A zongora – izgatott-nyugtalan fordulataival – festi meg a szar mozgását és annak bűzét. A

³⁰ Kroó, „Bornemisz”, i. m., 346.

³¹ Kroó, i. m., 347–348.

legjellegzetesebb szófestés mindazonáltal a mű utolsó részében jelenik meg, ahol – a világ tavaszi megújulásának szimbólumához kapcsolva – állathangok szólalnak meg. Természetesen Kurtág ezen a ponton a tavasz születésének és a világ újjászületésének régi zenei toposzára utal – amely például Haydn *Teremtésében* is megtalálható –, de az állathangok megszólaltatásának közvetlen előzménye mégiscsak Kodály *Kitrákotty mese*-megzenésítése lehetett a *Magyar népzene*ből. Míg Kodály a tyúkok, csirkék, pulykák és malacok hangjával játszik, Kurtág vadakat, madarakat, marhákat, tyúkokat, libákat, borjúkat és bárányokat említ.

Az efféle illusztrációk látszólag egyértelműek, mivel nem eltakarják, hanem éppenséggel a felszínre hozzák a jelentést. A „felszínre hozás” révén mintha az illusztrációk a kódolt tartalom ellenében dolgoznának. E szófestések csalókák, mivel játékosságuk révén magukra vonják az érdeklődést, és elterelik a hallgató figyelmét a mű súlyos üzenetéről, amelyet Kurtág a zenei utalások sűrű hálójában rejt el. E sűrű hálózatot egy nagyon tudatosan kialakított harmóniai váz tartja fenn, amely szintén rejtett jelentéssel bír. A *Bornemisza* első három része rendkívül kromatikus és disszonáns, a diatonikus metamorfózis – mint arra Kroó is utalt – csak a harmadik rész végén következik be, amikor a halottat eltemetik, azaz Bornemisza hőse eléri a halál birodalmát. A diatónia elérését a kompozíció formai és tonális szerkezete készíti elő.

Kétségtelen, hogy a *Bornemisza mondásai* concerto tartalmaz tizenkét fokú sorokat, ezek megjelenése azonban elsősorban plakátszerű: így például az I. részben az Isten szónál jelenik meg, az isteni teljesség szimbólumaként, és mint ilyen a madrigalizmusok közé sorolható. Kurtág inkább tizenegy fokú sorokkal dolgozik, azaz – a dodekafónia felől értelmezve a sort – a hiány hangsorával. A tizenegy fokú hangsorokon túlmenően – különösképpen a két első részben, amely a bűnre és az ördögi kísértésre fókuszál, a nagy szeptimugrás válik meghatározó és jól apperceptálható tematikus elemmé. A fel- és leugró nagyszeptim a műben rendszeresen visszatérő „ördögmotívumnak” tekinthető. Kurtág, épp a *Bornemisza Péter mondásai* kapcsán úgy fogalmazott, Webern stílusából vette át ezt a formulát.³² Az

³² Varga Bálint András: „Kulcsszavak.” In: Uő.: *Kurtág György*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 93.

„ördögmotívum” a mű lefolyása során fokozatosan erejét veszti: a harmadik résztől kezdődően egyre ritkábban és egyre kevésbé hangsúlyos pozícióban csendül fel.

Az első rész zongora-intermezzókkal bővített rondóforma, a második rész sokkal szabadabb formájú, de itt is jelennek meg zongorára írott közjátékok, míg a harmadik rész a *Virág az ember* mottóra épít, amely ebben a részben – az emberi esendőség szimbólumaként – kétszer is megjelenik. Ez a rész a mottó variációjával – *Mint a mezei virágok* – végződik. Kurtág épp ezen a ponton fordul a diatónia felé, habár tiszta és szűk kvartokból építkező kvarttoronyokat már a második részben is alkalmazott, mégpedig a „Tégedet” szóhoz kapcsolva (33/a kottapélda). Mindebből arra következtethetünk, hogy Kurtág gondolkodásában a *Másik* sokkal kiegyensúlyozottabb, harmonikusabb lény, mint az *ÉN*. Ez a kvarttorony egyébként a mű legvégén, összefoglalásképpen jelenik meg (33/b kottapélda).

a)

té - ge - det is.
 raffi er dich hin.
 spar eth thee not.

molto
cresc. molto
lunga
attacca

b)

Prestissimo
f *ppp*
una corda
8va
pppp
attacca

33/a-b kottapélda, Kurtág: Bornemisza Péter mondásai, III./2., IV./3.

A kompozíció másik diatonikus magja, a diatonikus skála, a harmadik rész 6. tételében jelenik meg (34/a kottapélda), de ezt is megelőlegezi a második rész 9. tételének zongoraszólója (34/b kottapélda). Végül a negyedik részben ez a lefelé haladó diatonikus skála (f–e–d–c–h–a) a tavasz szimbólumává válik (34/c kottapélda).

a)

Min - de - nek tar - toz - nak ez - zel, te is o - da mész,
 Je - der-mann zahlt sei - ne Schul - den, du auch, geh den Weg,
 Ev' - ry - one pay - eth his debt once, thou too hast to go

pp ma pesante

az - ho - vá e - gye - bek men - nek,
 den al - le an - de - ren ge - hen,
 un - to where oth - ers kéép go - ing,

ppp

8 - - - -
 ♯

b)

Largo

fff

poco a poco diminuendo

c)

Largo

fff

dim. molto

d)

poco a poco calando

meg - me - le - git - tet - nek, él - tet - tet - nek...
 al - le sie wer - den er - - wärmt, ge - trö - stet...
 com - fort and warmth shall have, warmth and com - fort...

34/a-d kottapéllda, Kurtág: Bornemisza Péter mondásai, III./6., II./9., IV./3.,4. skálái

A mű harmadik diatonikus eleme tercekből és szextekből áll, ezek pár korábbi, utalás jellegű megjelenéstől eltekintve a harmadik rész 7. (35. kottapéllda) és 8. tételében jelennek meg először egyértelmű alakban, és az utolsó rész tematikus magjaként funkcionálnak.

Lento, ma sempre grazioso *legato*

a - zon - kép - pen az
 so gehm wir bald ins
 so shall we en - ter

ö - rök é - let - re is az
 e - wi - ge Le - ben ein, auf
 life e - ter - nal to God through

quasi eco

35. kottapéllda, Kurtág: Bornemisza Péter mondásai, III./7.

Ez a struktúra, amely a kromatika felől a diatóniához vezet el, akár alá is támaszthatná Kroó György értelmezését, amely szerint Kurtág zenéje a

diatonikus megbékélés lehetőségét hirdeti. Kurtág életművét – mint arra Peter Hoffmann is utalt az op. 1-es Vonósnégyest elemezve – akár úgy is felfoghatjuk, mint a C-dúr akkord folytonos keresését.³³

A C-dúr akkord ebben az esetben a megtisztulás, illetve a harmónia jelképeként értelmezendő, amelyet – Kurtág szavaival – „ki kell érdemelni”.³⁴ A harmónia kiérdemeléséhez – zenei és spirituális értelemben egyaránt – meg kell békülnünk önmagunkkal, de ez a megbékülés csak a bűnnel történő szembenezés árán szerezhető meg. Kurtág éppúgy, mint magyar kortársai, a bűnt – amit nevezhetünk akár ösbűnnek is – a politikai hatalommal kötött szimbolikus kiegyezéssel kapcsolta össze. E kiegyezés eleve lehetetlenné tette, hogy ki lehessen mondani az igazságot, amelyet – mivel valahogyan mégiscsak ki kellett mondani azt – végül is sokértelmű kódokba, eltitkolt szavakba rejtettek. Elsősorban éppen ebben az értelemben reprezentálja a *Bornemisza Péter mondásai* a kádári Magyarország „kettős beszéd”-gyakorlatát, és fejezi ki egyidejűleg Kurtág György kísérletét saját művészi és magánemberi önazonosságának megragadására.

³³ Peter Hoffmann: „»Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht.« Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág.” *Die Musikforschung* 44/1 (1991. január–március): 32–48. 46.

³⁴ Varga Bálint András: „A három kérdés – még egyszer.” Varga, Kurtág, i. m., 36–38.

12. A magány szimfóniái

Kadosa Pál időskori nyilatkozataiban rendre visszatér egy motívum. Az 1948–1949-es fordulatot követő évekre visszautalva 1965-ben így fogalmaz:

A hallgatás rettenetesen hosszú évei alatt elfelejtettem beszélni. Zenei nyelvemet nem – vagy alig – értették azok, akik pedig, úgy tűnt, szívesen hallgatták volna. Nem kívánta senki, hogy erőszakot tegyek magamon, de nem tudtam beletörődni abba, hogy az, amit közölni akarok, ne juthasson el azokhoz, akiknek szántam. Megpróbáltam a lehetetlent, megpróbáltam kibújni a saját bőrömből, megpróbáltam a végletekig leegyszerűsíteni mondanivalómat.¹

A bőrből való kibújás lehetetlenségének képe megjelenik egy 1972-es interjúban is („Az én korosztályom húsz évvel ezelőtt lemaradt a nyugat-európai fejlődéstől; éveken át nem tudott tájékozódni. Aztán saját belső lehetőségeink határai szűkültek össze, s ma már, 69 éves koromban, a bőrömből kellene kibújnnom, hogy öntörvényű világomból kilépjek.”²). Hasonlóképpen fogalmazott abban a körinterjúban is, amely Kroó György 1971-ben megjelent, *A magyar zeneszerzés 25 éve* című könyvének függelékében olvasható („Csak az alkot, aki fejlődik, és csak az fejlődik, aki állandóan kibújik a saját bőréből, ugyanakkor bennmarad a saját bőrében.”³).

A saját bőrből kibújás, illetve az abban való bennmaradás motívuma azt az alkotói, illetve életproblémát írja le képletesen, amellyel Kadosa – zeneszerzők verbális megnyilatkozásaihoz mérten szokatlanul reflektált módon – az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején szembesült. Az ötvenes évek első felében komponált műveivel – mint amilyen például a *Husztli kaland* című opera (1950), de természetesen ide sorolhatjuk kantátáit is (*Terjed a fény, Sztálin esküje, A béke katonái*, mindhárom 1950) – nem csupán a kulturális politikai direktíváknak kísérelt meg eleget tenni, hanem, meggyőződéses kommunistaként, akár az alkotói öncsonkítás árán is, de példaszerű műveket kívánt írni. Pár évvel később – mint láthattuk – „eleve halálra ítelt”

¹ Bónis Ferenc: *Kadosa Pál*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.), 13–14.

² Feuer Mária: „Öntörvényű pálya. Kadosa Pálnál.” In: Uő.: *88 muzsikusz műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.), 54–58. 56.

³ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.), 210.

próbálkozásként jellemezte ötvenes évekbeli alkotói magatartását. 1956-ot követően azonban váratlanul megváltozott a zenei környezet is, és a korábbi ideológiai viták helyébe új zeneszerzői technikák és modernitásértelmezések léptek. Az avantgárd és a modern – Kadosa Pál ifjúságának egyébként a baloldalisággal szorosan összefüggő vezéreszméi⁴ – újból a figyelem előterébe kerültek, de jelentésük erőteljes változáson ment keresztül: az idős komponista váratlanul kívül találta magát a magyar zenetörténeten.

Úgy tűnik, meglehetősen pontosan látta, hogy az új helyzetben új alkotói stratégia kialakítása szükséges – nyilatkozatai legalábbis a teendők alapos mérlegelését dokumentálják. A világos helyzetértékelést a kiút lehetséges módozatainak végiggondolása követte. Kadosa tudatos imázsépítésbe fogott, amelyben – mint nyilatkozatai egyértelművé teszik – saját avantgárd múltja hangsúlyos szerepet kapott. Erre utal visszaemlékezése ifjúkorára, amikor az akkori avantgárd egyik vezéralakjával, Henry Cowell-lel kapcsolatos személyes emlékeit idézi fel:

Tízegynéhány évvel ezelőtt, az egyik Varsói Őszön előadásra került Henry Cowell *Banshee* című zongoraműve, ami a zongora húrjain játszódik. Kísérleti esten adták elő. Igaz, a Varsói Ősz elég kísérleti, de az experimentális koncertek még kísérletibb jellegűek. [...] Cowell darabja nagy sikert aratott, és nagy feltűnést keltett itt. Elmondták, hogy mindenképp ez a legújabb és legmélyebb hatású kísérletek egyike. Mivel ez ilyen viták keretében zajlott le, én is fölszólaltam akkor, és elmondtam, hogy rám is ez a zene tette a legjobb benyomást, de hogy ez volna a legújabb törekvés, azt nem egészen akceptálom. Merthogy, emlékszem, ezt a művet 1927-ben Cowell a lakásomon játszotta, de új már akkor sem volt.⁵

Új imázsának részeként a sokat látott és tapasztalt avantgárd művész megértő bölcsességével követte a fiatalabbak fellépését, különös tekintettel az Új Zenei Stúdió tevékenységére. Interjúiban szinte mindig hangsúlyozta, hogy az experimentum a zeneszerzés alapvető eleme, s épp ezért ő maga is

⁴ Ujfalussy József: „Kadosa Pál 70 éves.” *Muzsika* XVI/9 (1973. szeptember): 1.

⁵ Breuer János: *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.), 172. Cowell művének címe: *The Banshee* (1925).

folyamatosan érdeklődik a kísérletek iránt, bár, mint mondta, az új törekvéseket már nem tudta beépíteni művészetébe. Megfogalmazása – „ezeket [ti. a kísérleteket] a magam részére már nem tudom hasznosítani”⁶ – világossá teszi, hogy számára egyértelműnek tűnt: a zeneszerzés alapvető eleme a kísérletezés, s hogy erre elsősorban azért van szükség, mert az avantgárd „mindig másként fogalmaz”, és „ez biztosítja a zene fejlődését”.⁷

A gondolatmenet, illetve az imázs legmeghatározóbb elemei visszaköszönnek zeneszerzői problémafelvetéseiben is. Ennek leglátványosabb dokumentuma épp az a nyilatkozata, amelyben az Új Zenei Stúdió munkásságát értékeli:

Az Új Zenei Stúdióban működő fiatal zeneszerzőknek van tehetséges és van unalmas darabjuk. Jeney Alefjét például jó kompozíciónak tartom. Az nem baj, ha egyik zeneszerző nem különbözik a másiktól, az sem, ha egy alkotó valamennyi darabja hasonlít egymásra, de az már nagy baj, ha egy darab mindvégig ugyanolyan. Kontraszt nélkül nincs zene, akkor sem, ha ez ma világdivat.⁸

Kadosa megfogalmazása, amelyben a monotónia elutasítása jelenik meg, csak addig tűnik kritikának, amíg össze nem vetjük a zeneszerző egy pár évvel korábbi nyilatkozatával, amelyben saját kompozícióinak negatív vonásait sorolja: „Tudom, hogy hangulati kontrasztok nélkül komponálni hiba, vagy legalábbis nagyon nehéz. De ha belülről nem érzem a derű sugárzását, csak groteszk fintorra telik erőmből. [...] Komponálok, mert meg kell szabadulnom attól, ami zaklat, nyugtalanít.”⁹

Ez a fajta önkritika nem kivételes eset az idős zeneszerző nyilatkozataiban: az idős Kadosa, miközben nyíltan vállalta, hogy műveinek megírásával saját belső feszültségeitől igyekszik megszabadulni, meglehetősen sokat és meglepően nyíltan nyilatkozott kompozíciói hiányosságairól.

⁶ I. h.

⁷ Kroó, i. m., 210.

⁸ Feuer Mária: „Kadosa Pál: A szuggesztivitás a legfőbb mérce.” In: Uő.: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1987*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.), 86–90. 90.

⁹ Feuer, 88 muzsikás műhelyében, i. m., 58.

Távolságtartó megfogalmazásai egyértelművé teszik, hogy – mint látni fogjuk: a hagyományos poétika keretein belül – a zenei kifejezés lehetőségeivel kísérletezett:

Az utóbbi években írt szimfóniáimat én nagyon vegyesen értékelem. Az V. szimfóniában, azt hiszem, technikailag sikerült továbbmennem a IV. szimfóniában elért eredmények érdekében. A VI-at jobbnak találom, sikerültnek találom, mindenképp a legjobban sikerült kompozícióim közé sorolom. A VII. szimfónia I. tételét örömmel vállalom, a II. tételt viszont részben megoldatlannak tartom. Hogy miért publikáltam mégis? Mert volt egy csomó olyan részlete, elsősorban a főtéma területe meg a kóda, amivel elégedett vagyok. Kevésbé a melléktéma-területtel.¹⁰

Önelemző-önértékelő megfogalmazásában elsősorban a húszas évek modernizmusának mesteremberi magatartásformája mutatkozik meg: e szerint kompozíciói nem szent és érinthetetlen műalkotások, hanem köznapi megnyilvánulások, olyan tárgyak, produktumok, amelyeknek vannak kevésbé előnyös, illetve kevésbé hátrányos tulajdonságai.

Wilhelm András Kadosa Pál utolsó alkotói korszakának középpontjába a szimfónia műfaját helyezi, s hangsúlyozza, hogy nemcsak az utolsó öt szimfónia, de a Sinfonietta, a *Pian e forte* című zenekari szonáta, illetve a 4. zongoraverseny is a centrális alkotások közé tartozik.¹¹ Habár e művek között, mint Wilhelm írja, műfaji rokonság nincs, valójában mindegyik felfogható egy-egy vázlatnak a „ciklikus elvre”.¹² Úgy is fogalmazhatunk, hogy ezekben a műveiben (17. táblázat) Kadosa elsősorban a hagyományos formákkal, tételtípusokkal kísérletezik, azaz a beethoveni szonátaelv továbbgondolására törekszik. A IV. szimfónia lassú–gyors–lassú szerkezetű, s a gyors tétel scherzo. Az V. szimfónia, a Sinfonietta, illetve a 4. zongoraverseny három tétele ugyanakkor a gyors–lassú–nagyon gyors rendet követi.

¹⁰ Breuer, i. m., 170.

¹¹ Wilhelm András: „Kadosa Pál szimfóniái: ambíciók és illúziók.” In: Uő.: *Esszék. Írások a zenéről*. (Budapest: Kortárs, 2010.), 85–95. 92.

¹² I. h.

1957	• op. 51 Tíz bagatell • op. 52 3. vonósnégyes
1959	• op. 53 4. szimfónia • Szonatina in B • Négy etűd
1960	• op. 54. 4. zongoraszonáta • 55 kis zongoradarab
1961	• op. 55 5. szimfónia • op. 56 Szonatina • op. 57 4 Caprichos • op. 61 Kaleidoszkóp
1962	• op. 58 2. hegedű-zongora szonáta
1963	• op. 59 Pian e forte
1964	• op. 60 Hét dal József Attila verseire • Hat bagatell • 24 kis technikai tanulmány
1966	• op. 62 6. szimfónia • op. 63 4. zongoraverseny
1967	• op. 64 7. szimfónia • op. 65 Serenade
1968	• op. 66 8. szimfónia
1969	• op. 67 Hat kórusdal Arany János verseire
1970	• 3 kis zongoradarab BACH nevére
1971	• op. 68 In memoriam Nelly Sachs
1974	• op. 70 Sinfonietta

17. táblázat, Kadosa Pál kompozíciói (1957–1974)

Ugyanez a szerkezet jelenik meg a *Pian e forte* attacca kapcsolódó tételeiben is, a záró gyors tétel azonban itt újból scherzo. A VI. szimfónia a lassú–nagyon gyors–lassú–gyors struktúra szerint épül fel, míg a VII. szimfónia kéttételes (lassú–gyors; a gyors tétel megint scherzo). A VIII. szimfónia, a maga öt tételével, a leginkább komplex szerkezetű mű: a gyors-

lassú–gyors–lassú–gyors tételrend különlegessége, hogy az 5. tétel kétszer is visszaidézi a 2. tétel lassúját. A 3. tétel itt megint csak scherzo (18. táblázat).

Lassú–gyors–lassú (IV. szimfónia)
 Gyors–lassú–nagyon gyors (V. szimfónia, 4. zongoraverseny, Sinfonietta, Piano forte)
 Lassú–nagyon gyors–lassú–gyors (VI. szimfónia)
 Lassú–Gyors (VII. szimfónia)
 Gyors–lassú–gyors–lassú–gyors (VIII. szimfónia)

18. táblázat, tételrendek Kadosa kései zenekari műveiben

Két tételtípus tér vissza a leggyakrabban Kadosa kései kompozícióiban: az egyik az előbb már többször emlegetett scherzo, a másik pedig egy lassú – sostenuto előadói utasítással ellátott – tételtípus. Ez utóbbi (19. táblázat) Kadosa zenéjének régi alaptípusa, az 1936-os 2. vonósnégyes óta van jelen az életműben, és Bartóktól eredeztethető, az op. 14-es Szvit 4. tételéből. A kései korszakban tizennégy ilyen elnevezésű tétellel találkozunk. Fő jellegzetességük, hogy sirató gesztusú dallamok, illetve gyászindulórítmusok jelennek meg bennük. Formájuk nagyon szabad, gyakran úgy hatnak, mintha megkomponált improvizációk lennének. A Nelly Sachs verseiből írott dalciklus (1971) 1. tétele (*Hier und da*) tartalmilag is körülhatárolja a tételtípus tematikáját: a magányos alkotó tragikus monológja szólal meg benne. Monológként jelenik meg az 1966-os 4. zongoraverseny 2. tételében is, de a típus leginkább kiforrott alakja az 1968-as VIII. szimfónia 2. tételében bontakozik ki, ahol az ismerősen ható dallamfoszlányok, a szabad-improvizatív zenei folyamat során, szinte darabjaikra hullanak. A bartókos dallamfordulatok helyét az oboa, a fuvola, illetve a hegedűszólam kromatikus, sokszor zokogó melódiája veszi át, amellyel szemben a zenekar sötét, akkordikus tömbökben szólal meg.

Kadosa leggyakrabban ezt a tételtípust használja a sostenuto tételek kontrasztjaként, összesen kilenc scherzo tétel jelenik meg időskori alkotásaiban. Az Arany János verseire írott *Hat kórusdalban* (1969) például tételenként e két típus váltogatja egymást. Míg a sostenuto hang – a kései Arany költészetének tematikáját követve – az idős, magányos alkotót állítja középpontba, a scherzo, többnyire népzenei allúziókat is alkalmazva, a

nyugtalanító női princípiumhoz társul. Ugyanerre a két karakterre épül fel a második feleségének ajánlott VII. szimfónia (1967) két tétele is: a hegedűszólós lassú nyitótétel megint egyszer az improvizatív monológok családjába tartozik, míg a záró scherzo fanyar, ironikus hangvétele a banalitás zenei elemeivel játszik.

4. zongoraszonáta 2. tétel, Andante sostenuto, 4. tétel, Sostenuto e rubato 2. hegedű-zongora szonáta, 3. tétel, Sostenuto Pian e forte, 2. szakasz, Sostenuto Kaleidoszkóp, 7. tétel, Sostenuto 6. szimfónia, 3. tétel, Sostenuto 4. zongoraverseny, 2. tétel, Sostenuto Szerenád, 6. tétel, Sostenuto 8. szimfónia, 2. tétel, Andante sostenuto, 4. tétel, Agitato ma sostenuto Hat kórusdal Arany János verseire, 3. (Dante), Sostenuto, 5. (Meddő órán), Sostenuto In memoriam Nelly Sachs, 1. (Hier und da), Sostenuto Sinfonietta, 3. tétel középrész, Andante sostenuto 19. táblázat, Sostenuto tételek Kadosa kései műveiben

A scherzo típus ugyanakkor többnyire diabolikus jellegű (20. táblázat).

IV. szimfónia, 2. tétel, Presto adirato 2. hegedű-zongora szonáta, 2. tétel, Scherzo Pian e forte, 3. szakasz, Vivace Kaleidoszkóp, 5. tétel, Vivo, 8. tétel, Presto VI. szimfónia, 2. tétel, Presto VII. szimfónia, 2. tétel, Allegro tempestuoso Serenade, 3. tétel, Allegro VIII. szimfónia, 3. tétel, Scherzo 20. táblázat, Scherzo tételek Kadosa kései műveiben

Már a két tételtípus dominanciája is jelzi, hogy a kontraszt valóban Kadosa Pál zeneszerzői érdeklődésének előterében áll. Tulajdonképpen már a Giovanni Gabrieli műveire hajazó *Pian e forte* címadása is utal arra, hogy a komponistát milyen erőteljesen foglalkoztatja a kontrasztelv. A két, már említett alapkarakter mellett főleg a zongorás ciklusok építkeznek a különböző hangvételek kontrasztelvű egymásutánjából. Schumanni, beethoveni mintákat követnek a rövid zongoradarab-tételek. A legjellegzetesebb és leggyakrabban visszatérő típusok a scherzo mellett a keringő, a menüett és az *Allegro*

barbarót megidéző hangütés. Ezeken felül szembetűnő, milyen gyakorta köszönnek vissza az ifjúkori Kadosa-művek barokkos allúziói is: nemcsak a fűgák és toccaták, de a barokkos lassú áriák és a motorikus mozgást alkalmazó gyorsak is. Az 1962-ben keletkezett 2. hegedű-zongora szonátában bontja ki Kadosa leglátványosabban ezt a jellegzetességet, de a *Pian e forte*, illetve a 8. szimfónia is magán viseli a neobarokk jegyeket.

E kompozícióival Kadosa nemcsak saját múltjára reflektál, hanem a húszas–harmincas évek európai modernitására is. A modernítésre történő reakció másik jellegzetes formája a szabad tizenkétfokúság alkalmazása, ami az összes kései művet jellemzi. Maga Kadosa „tonális dodekafóniáról” beszélt darabjaival kapcsolatban, azaz arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy az általa használt tizenkétfokúságban egyértelmű tonális centrum jelenik meg.¹³ A tizenkét hangú sor – ami néha csak 10-11 hangból áll – csupán emblémaként jelenik meg kompozícióiban. Bár Reihéket Kadosa nem használ, zongoradarabjaiban gyakorta villanak fel schoenbergi emlékképek. Az 1961-es *Kaleidoszkóp* 2. tétele például egyértelműen a Hat kis zongoradarab (op. 19) nyomán halad: itt nincsenek hagyományos formák, s a megszólaló dallamok sem rendeződnek sorszerű, periodizáló szerkezetbe.

Schoenberg és Webern vonzásában születik a Szerenád, illetve az utolsó kompozíció, a Sinfonietta is. De a szabad tizenkétfokúság elsődleges funkciója mégsem az, hogy a kései Kadosa-zenének helyet keressen az új bécsi iskola kontextusában, hanem az, hogy elősegítse a bartóki előképektől való eltávolodást. Mintha Kadosa fokozatosan szétírná-lebontaná saját zenei emlékeit. A közvetlenül 1956 után keletkezett művekben – például a 3. vonósnégyesben (1957) – még nagyon erősen érzékelhető a Bartók-jelenlét, míg a Fuvola-zongora szonatinában (1961) az ötvenes évek folklorisztikus nemzeti klasszicizmusa köszön vissza. A nagy előrelépést a bartóki, illetve folklorisztikus melodikától a modern dallamosság felé a József Attila verseire komponált Hét dal (1964) képviseli: mintha az ötvenes évek zenei világától a vokális zene segítségével könnyebben lehetne elszakadni. Látványos példája ennek az *Emberiség* megzenésítése, amely szinte Kurtág *Bornemiszájának* hangvételét előlegezi meg: az ének és a zongoraszólam tematikailag, illetve

¹³ Breuer, i. m., 166.

karakter szempontjából teljesen független egymástól. A rendkívül nehéz zongoraszólam elsősorban a gesztusok zenei megrajzolására koncentrál, míg az énekszólam melódia helyett inkább rajzos recitativót szolgáltató meg (36. kottapélda).

A *Hét József Attila-dal* valójában ars poetica, a szövegválasztás tudatosan önéletrajzi jellegű. Kadosa e dalok segítségével reflektál saját múltjára és jelenére. Ám ez az önéletrajzi jelleg – mint azt Kroó György is hangsúlyozza¹⁴ – az összes egyidős Kadosa-műben megfigyelhető. Maga Kadosa is hivatkozik erre VIII. szimfóniájával kapcsolatban („A VIII., az tényleg önéletrajz-szerű.”¹⁵).

em - - - be - ri - ség, kit tö - rött a - nyám szen - - - ved -
 Men - schenge - schlecht, im Mut - - - ter - leib zum

ni sza - po - ri - tott és nem ér - tett!
 Lei - de ver-mehrt und nicht zum Se - gen,

36. kottapélda, Kadosa: Emberiség

Az ajánlások is egyértelműen utalnak az önéletrajzi kapcsolatokra: a IV. szimfónia például, a beethoveni példát követve, a *Musica funebre in memoria d'un grande uomo* alcímet viseli, és Révai Józsefnek állít emléket, a VII. szimfóniát pedig feleségének ajánlotta Kadosa. De a művek hangvétele is szinte mindig monológ jellegű – ezért olyan gyakori a sostenuto tételtípus a

¹⁴ Kroó, i. m., 96.

¹⁵ Breuer, i. m., 170.

kései kompozíciókban. E darabokban nincs öröm, feloldódás, kibékülés, apoteózis, de nincs pátosz sem: mintha a megtisztulás lehetetlenségéről szólnának a kompozíciók.

Wilheim András szerint Kadosa tisztában kellett legyen azzal, hogy életművének utolsó szakasza „a hiábavalóság dokumentuma”,¹⁶ s hogy szimfóniái „rossz helyzetfelismerésből kiindulva rossz válaszokat adtak”.¹⁷ Valójában azonban Kadosa Pál – ha saját pályája és zeneszerzői alkata felől közelítünk a kérdéshez – nagyon is pontos helyzetfelismerésből indult ki. Utolsó művei ezen helyzetfelismerés kommentárjaiként értékelhetők, mi több, Kadosa életművén belül az adott válaszok is adekvátnak tekinthetők. A hatvanas–hetvenes évek hazai zeneszerzői elvárási horizontja felől szemlélve az életmű utolsó két évtizedét, elmondható, hogy az elemzett alkotások valóban egészen más kiindulópontból születtek, mint amiből a fiatalabb generációk művészete, de a zeneszerzői gondolkodás eredetisége, ez az önmarcangoló és önmagát mindig megkérdőjelező alkotói magatartásforma mégiscsak érdekessé teszi e műveket arra, hogy ma is hallgassuk őket.

¹⁶ Wilheim, i. m., 95.

¹⁷ I. m., 94.

13. Úton a neoavantgárd felé

1964 novemberében a Magyar Zene huszonegy oldalas beszámolót közölt Pernye András tollából az az évi Varsói Ősz eseményeiről. Pernye hét oldalt szentelt a fesztiválon elhangzott – mint írta – „bohócságok”-nak, e kategóriába sorolva az Amerikai Balett Együttes fellépését is, amelyen John Cage *Variations II* és *Variations III* című műve is elhangzott:

A szünet végét jelző gong megszólalt és abban a pillanatban felment a függöny, jöllehet tíz-húsz néző volt csupán a teremben. Két úr jött be a színre – mint utóbb kiderült: *John Cage* és *David Tudor* – és szerelni kezdett. Ez kb. 20 percig tartott és egyetlen hangot sem lehetett hallani. Lehet, hogy ez volt a „Variations II.” – ám ezt bizonyosan éppúgy soha senki sem fogja megtudni, mint ahogyan a téma és az első variáció is örökre rejtve maradt az emberiség előtt. Amikor készen voltak, kimentek és újra bejöttek. Tudor a zongora mellé állt, Cage egy külön elhelyezett asztal mellé ült, amelyen egy preparált írógép volt. (A gép is be volt kapcsolva az erősítőbe.) Tudor a húrokat pengette és különféle tárgyakat húzogatót végig rajtuk, egyébként meglehetősen szelíden viselkedett, legfeljebb néhányszor ököllel is belevágott a húrok közé. Ezalatt Cage szorgalmasan írt az írógépen, amelynek minden betűütését az erősítőben lehetett hallani. Harsogó nevetést váltott ki, amikor készen volt az írással és kivette a papírt: a henger kattogása ugyanis gépfegyver-szerű zörejt adott. Cage ezután átment a másik asztalhoz, magára csatolt egy gégemikrofont, töltött magának egy pohár vizet és inni kezdett. Tudor azonban a kellenél éppen hangosabban tevékenykedett a zongora és az erősítők körül, így nem lehetett hallani tisztán a felerősített nyeldekést. Eközben minden mozdulatuk hatalmas dörgéshez hasonlóan szólt az erősítőben... Egy idő múlva elunták ezt is. Cage odament Tudorhoz, hosszan mondott neki valamit – ezúttal erősítő nélkül –, majd mindketten meghajoltak és kimentek.¹

¹ Pernye András: „Varsói Ősz – 1964.” *Magyar Zene* V/5 (1964. november): 469–489. 485–486.

A közönség soraiban ott ült két fiatal magyar zeneszerző – a huszonegy éves Jeney Zoltán és a húszéves Vidovszky László –, mindketten a budapesti Zeneakadémia növendékei. Akkor még nem tudták, hogy első hangzó találkozásuk John Cage zenéjével később állandó hivatkozási pontként fog szolgálni emlékezéseikben. 1964-ben Cage zenéjét – Pernyéhez hasonló módon – még értetlenkedéssel fogadták: „akkor sem a mozgás nem tetszett, sem a zene – emlékezett Jeney 1985-ben –, sőt az utóbbi kifejezetten idegesített. Mivel mint nem tetsző dolog nem foglalkoztatott különösebben, hamarosan megfeledkeztem róla, mintegy kiszorult a tudatomból. Évekkel később, 1971-ben azonban hirtelen előbukkant, s meglepetve tapasztaltam, hogy az emlékem immár teljesen pozitív: a balettet elragadónak, a zenét pedig – leszámítva a Cage mellett közreműködő zenészek idétlenkedését – hihetetlenül izgalmasnak találtam.”²

Vajon mi történt 1964 és 1971 között? E fejezetben elsősorban arra teszek kísérletet, hogy bemutassam, honnan indult az a három zeneszerző – Jeney és Vidovszky mellett Sály László –, akinek nevéhez a magyar zeneszerzés-történet egyik nagy radikális fordulata fűződik, s hogy feltárjam, milyen poétikai, zeneszerzés-technikai vagy éppen személyes okok vezettek a tradicionális új zenei gondolkodással való szakításhoz. Az 1960 és 1972 közötti időszakból közel negyvenöt kompozíciót vizsgáltam (21. táblázat). A legkorábbi Jeney Zoltán hattételes Szvitje zongorára, az utolsó kompozíciók pedig 1972-ben keletkeztek, abban az évben, amikor a három zeneszerző első kísérleti művei készültek – vizsgálódásom körébe csak a hagyományos kompozíciókat vontam be.

A táblázatból kiderül, hogy Jeney fejlődése lépésről lépésre követhető az 1960 és 1968 közötti időszakban, majd ezt követően közel hároméves hallgatás után születik meg az *Alef* című nagyzenekari kompozíció (az Amadé László verseire írott, 1971-es kórusciklus stílusgyakorlat). Sály László zeneszerzői pályája 1965-ben indul, még zeneakadémiai darabokkal, ettől kezdve azonban folyamatosan, és meglepően nagy számban keletkeznek művei. Vidovszky László esetében viszont épp az a legfeltűnőbb, hogy

² Varga Bálint András: *Három kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.), 157–158. A Weber Kristóffal folytatott beszélgetésekben Vidovszky László is hasonlóan írja le emlékeit: Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor, 1997.), 93.

viszonylag kevés befejezett kompozíciója maradt fenn ebből az időszakból, s azokat is hosszabb-rövidebb alkotói szünetek választják el egymástól.

	Jeney Zoltán	Sáry László	Vidovszky László
1960	Szvit		
1961	Három zongoradarab		Hegedű-zongora szonáta
1962	Öt zongoradarab Három dal Appolinaire verseire Vier Lieder Rainer Maria Rilke verseire		
1963	Öt dal József Attila verseire		Három zongoradarab
1964	Virelai, Ballade, Rondeau		Tétel vonósnégyesre [Versus no. 1]
1965	Az áramlás szobra	Lamento Variazioni	
1966	Omaggio	Három madrigál	Horatiusi dalok [Zongoratrió]
1967	Arítmie-Ritmiche Soliloquium No. 1	Catacoustics Pezzo Concertato Fluttuazioni	Versus no. 2 [Zenekari tétel] [Kantáta]
1968	wei wu wei Rimembranze	Quartetto	Dimorphia Kettős (1. változat)
1969		Incanto Cantata no. 1. Sonanti no. 1	
1970		Hommage aux ancetres Canzone solenne Versetti Sonanti no. 2	[Töredék]
1971	Ladislaus de Madae világi énekeiből	Immaginario no. 1 Sonanti no. 3 Versetti nuovi	[Zene Győrnek]
1972	Alef	Psalmus Image Sounds	Kettős (2. változat)

21. táblázat, Jeney Zoltán, Sáry László és Vidovszky László kompozíciói (1960–1972)

Az Új Zenei Stúdió 1970-es alapítása, Cage zenéjének 1972-es aktív zeneszerzői recepciója és a magyar zenében addig ismeretlen experimentális alkotói attitűd megjelenése, amely a szakma részéről éles vitákat váltott ki,³ nem takarhatja el a tényt, hogy a fordulatot megelőző évtizedben mindhárom fiatal komponista – fejlődésük legérzékenyebb korszakában, tanulóéveik idején – a hatvanas évek új magyar zenéjének követőjeként lépett fel. Fordulatukat ezért is értékelte – Szabolcsi Bence szavával élve – a „zenei köznyelv” kereteit kijelölő, önmagát az egyetlen lehetséges új zenei hagyomány

³ Lásd ehhez e disszertáció 15. és 16. fejezetét.

letéteményeseként szemlélő szakmai közösség a konszenzus felrúgásaként.⁴ A három fiatal zeneszerző azonban – mint az Jeney 1975-ben Feuer Máriának adott interjújából kiderül – nem fordult szembe a hagyománnyal:

Való igaz, hogy az avantgarde látszólag tagadja az előzményeket, a magam részéről azonban fontosnak tartom a pontos fogalmazást: nem kapaszkodom a hagyományba, de mégis szeretnék élni vele. Bartók az ideálom, aki ösztönzést kapott Liszt öregkori műveiből, de volt ereje továbblépni. Csakis így alkothatta meg a maga hagyománytartó, de hagyományba nem rögződő, elődeihez kapcsolódó, de elődeitől messze lépő művészetét.⁵

A megfogalmazásában megjelenő gondolat – „nem kapaszkodom a hagyományba, de mégis szeretnék élni vele” – a neoavantgárd poétika egyik alaptétele.⁶ Ennél azonban sokkal fontosabb az, hogy nyilatkozatában Jeney éppen Bartókra hivatkozik. Más megnyilatkozásaiban is őt, főleg a középiskolásként megismert *Mikrokozmoszt* jelöli meg zeneszerzői gondolkodása első meghatározó modelljeként,⁷ mint ahogy Sárý László is – a nekem adott interjújában – a legfontosabb zenei élményei közé sorolta a Bartókkal, elsősorban a bátyjától, Sári Józseftől ajándékba kapott vonósnyégyesekkel történt első találkozását. Vidovszky László is a konzervatóriumi éveire tette első intenzív Bartók-élményeit, amelyekben meghatározó szerepet játszottak az akkor épp Szegeden oktató Lendvai Ernő előadásai is. Valamivel később – s erre Sárý, Vidovszky egyaránt hivatkozott – Simon Albert elemzései táplálták tovább Bartók iránti érdeklődésüket, és –

⁴ Jeney már 1975-ben is úgy vélte, nem ők rúgták fel a konszenzust: „Mindenekelőtt azt kell tisztázni: az elválás nem rajtunk múlt, hanem a többiek határozták el magukat tőlünk.” Elválásuknak azonban objektív okai is voltak: „mi csakugyan más útra léptünk, mint a bennünket megelőző generáció, amely fellépése első éveiben az akkori avantgarde-ot képviselte. Ők akkor ugyanúgy szembekerültek az előttük járókkal, mint mi most övelük. Ez bizonyos fokig természetes, a mindenkorú avantgarde velejárója. A szembenállás még nem ellenségeskedés: az új sohasem a régi értékek helyét akarja elfoglalni.” Jeney Zoltán: „Külön úton járva.” In: Feuer Mária: *50 muzsikusi műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.), 31–35. 31–32.

⁵ I. m. 35.

⁶ Dánél Mónika–Müllner András: „Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben.” In: Szegedy-Maszák Mihály–Veres András: *A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig*. (Budapest: Gondolat, 2007.), 549–563. 550.

⁷ Varga Bálint András, i. m. 160., továbbá: a szerző beszélgetése Jeney Zoltánnal 2009. február 18-án. Hasonló beszélgetést folytattam Sárý Lászlóval 2009. február 19-én, illetve Vidovszky Lászlóval 2009. február 2-án. Ahol másként nem jelölöm, az információk ezekből az interjúkból származnak.

mint Sály fogalmazott – Bartóktól elsősorban azt tanulták meg, hogy egy zeneműben „rendszernek”, „erős konstrukciónak” kell lennie.

Jeney és Vidovszky azonban már középiskolás éveiben is igyekezett bővíteni új zenei ismereteit. Tájékozódásuk kiindulópontjaként Kókai Rezső Fábián Imre közreműködésével megírt, *Századunk zenéje* című könyve szolgált.⁸ Vidovszky 1961 nyarán a Rózsavölgyiben a zsebpénzéből vette meg Boulez *Sturctures*-sorozatának első darabját (1952), a *Mallarmé-improvizációkat* (1957–1962), Stockhausentől az első négy zongoradarabot (a 11. zongoradarab túl drága volt, s így nem fért bele a keretbe), valamint Webern Zongoravariációit (1936), amelyet nem sokkal később be is mutatott Szegeden. Jeney egy, a kéréstől meghökkent amerikai nagybácsi révén jutott hozzá már szakiskolás korában Schoenberg Hat kis zongoradarabjához (1911), illetve az op. 23-as Öt zongoradarabhoz (1920–1923).

Nagyobb új zenei repertoárt azonban csak a főiskolán ismerhettek meg, különösképpen az után, hogy Jeney másodéves korában a zeneakadémiai zeneszerzőkör vezetője lett. Felvételeket Viski Jánostól és Maros Rudolftól szereztek, ám ezek csekély száma miatt elsősorban kottákat gyűjtöttek, illetve a Zeneakadémia könyvtárát használták. Webern teljes életművét és Schoenberg több művét – köztük a *Pierrot Lunaire*-t (1912) – megismerték már a zeneakadémiai években, valamint Boulez kompozícióiban (2. és 3. szonáta, 1948, 1957; a *Structure*-sorozatok, 2.: 1961; *Mallarmé-improvizációk*) mélyedhettek el. Sály emlékezése szerint Stockhausentől leginkább a zongoradarabokat állt módjukban megismerni, míg Vidovszky úgy fogalmazott, hogy a *Gruppen* (1955–1957) hatással volt a *Kettős* második változatára.⁹ A lengyel zeneszerzők közül Lutosławski zenéjét értékelték nagyra, Vidovszky a *Jeux Venetiens*-re (1960–1961), Jeney a *Három Michaux-poémára* (1961–1963), illetve a Vonósnygyesre (1964) hivatkozott, Pendereckit azonban – mint Sály fogalmazott: „a lazább anyag” miatt – kevésbé kedvelték, bár Jeney pozitívan nyilatkozott a *Dies ira*-ról (1967). Budapesten

⁸ Kókai Rezső–Fábián Imre: *Századunk zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1961.) A könyv fejezetei valamivel korábban, 1958 októberétől 1959 májusáig, nyolc részletben a Muzsikában láttak napvilágot, s Jeney már ezeket is olvasta.

⁹ Vidovszky László e-mailje a disszertáció szerzőjének, 2009. április 7.

gyakorlatilag mindent megismertek, ami akkor Magyarországon elérhető volt, s amit az idősebb generáció, a Harmincasok nemzedéke is magáévá tett.¹⁰

Repertoárismeretüket – a Varsói Ősz tapasztalatain túl – jelentősen bővítette Jeney, majd Vidovszky külföldi tanulmányútja. Jeney 1967 januárjától volt a római Santa Cecilia Accademia növendéke Goffredo Petrassi zeneszerzőosztályában, s itt rengeteg kortárs zenét hallgatott. Itt ismerkedett meg Boulez *Penser la musique aujourd’hui* című alapkönyvével (1963),¹¹ és Stockhausen vezényletével hallhatta a *Hymnen* (1966–1967) és a *Mikrophonie I-et* (1964–1965).¹² Vidovszky László 1970–1971 fordulóján fél évet töltött Párizsban, ahol nemcsak Olivier Messiaen szemináriumán és Pierre Schaeffer kutatócsoportjának kurzusán vehetett részt, de Cage művészetével is itt ismerkedett meg.¹³ Itt hallotta először Stockhausen *Mantráját* is. (1970)¹⁴ Conlon Nancarrow gépzongora-felvételeivel azonban már Budapesten ismerkedett meg, a hetvenes évek legelején.¹⁵

Természetesen az új magyar zenei termést is nyomon követték. A Földes Imre által Harmincasoknak elkeresztelt generáció tagjai közül a Rómából frissen hazatért Durkó Zsolt kompozíciói tűntek számukra követendő-követhető mintának – nemcsak művei bemutatóira mentek el, de a partitúrákat is elkérték tőle.¹⁶ Mindhárman kiemelték az 1964-es *Organismi* jelentőségét – Vidovszky a zenekari írásmód korszerűségére, Jeney a hegedűszóló dallamosságára utalt. Ugyanez a díszített dallamosság tette fontossá Sály számára az 1966-os *Fioriturét*. Ezt a díszített dallamosságot – amelynek lényegét 1968-ban Kárpáti János épp Durkó *Fioriture* és Jeney *Omaggio* című kompozíciói kapcsán így jellemezte: „a zene virágszerűen kibomló, organikusan burjánzó szövémódja”¹⁷ – Sály is, Jeney is Boulez műveire, főként a Mallarmé-improvizációkra vezette vissza, és azt is

¹⁰ Dalos Anna: „Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967).” *Magyar Zene* XLV/1 (2007. február): 29–35.

¹¹ Farkas Zoltán: „Spekuláció nélkül nincs intuíció – »Jób könyvétől« a fraktálokig. Beszélgetés Jeney Zoltánnal a »Halotti szertartás«-ról”. *Holmi* XVIII/7 (2006. július): 869–902. 882.

¹² Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. (Budapest: Mágus, 2002.), 5.

¹³ Szitha Tünde: *Vidovszky László*. (Budapest: Mágus, 2006.), 5–6.

¹⁴ Vidovszky László e-mailje a tanulmány szerzőjének, 2009. április 7.

¹⁵ Vidovszky–Weber, i. m., 74.

¹⁶ Sály az *Organismi* 1964-es és a *Fioriture* 1967-es bemutatójára utalt.

¹⁷ Kárpáti János: „Jellemző törekvések a fiatal magyar zeneszerzőnemzedék alkotásaiban.” *Magyar Zene* IX/3 (1968. szeptember): 231–236. 235.

hangsúlyozták, hogy e díszített írásmód saját darabjaikra is jelentősen hatott.¹⁸ Jeney első, Petrassi római mesterosztályában elkezdett, de be nem fejezett vonóstriója pedig Bartók mellett az 1964-es *Psicogrammára* hivatkozott.¹⁹ Vidovszky Durkó jelentőségét abban látta, hogy műveivel demonstrálni tudta: „bizonyos dolgokon túl kell lépni”, bizonyos dolgokat „másként lehet, sőt kell csinálni”. Ugyanakkor talán épp Durkóra utalva jegyezte meg a Weber Kristófnak adott interjújában: „a fiatalok általában éppen a megelőző generációt kívánják meghaladni, őket szemlélik a legkritikusabban, így bizonyos szempontból ők a legkevésbé alkalmasak a követésre.”²⁰ Több mint húsz évvel korábban hasonlóképpen értelmezte a helyzetet Jeney is: „Mi csakugyan más útra léptünk, mint a bennünket megelőző generáció, amely fellépése első éveiben az akkori avantgarde-ot képviselte. Ők akkor ugyanúgy szembekerültek az előttük járókkal, mint mi most övelük.”²¹ A nekem adott nyilatkozatában pedig – az idősebb nemzedékek viselkedését elemezve – csak annyit mondott: „Mi nem féltünk.”

Az idősebbek művei közül Sály és Jeney Szervánszky 1959-ben komponált Hat zenekari darabjára hivatkozott – bár Sály úgy fogalmazott, hogy a mű – ellentétben a Klarinétversennyel – mára „sokat veszített vonzerejéből”. Jeney „csupasz”-ként jellemezte a zenekari darabokat, főként összevetve Maros 1968-as *Gemmájával*, amelyet – Sályhoz hasonlóan – a benne megnyilvánuló szabadság okán szintén fontos műként határozott meg. Az *Eufóniákat* sokkal problematikusabb műveknek ítélte. Szervánszky és Durkó mellett Kurtágot tekintették példaképnek, bár konkrét műveit nem említették: Vidovszky László úgy fogalmazott, hogy „ő volt az első és gyakorlatilag egyetlen komponista, aki minden konzekvenciájával együtt szembenézve szakított az ötvenes évek gyakorlatával”.²² Ebből a megfogalmazásból azt szűrhetjük le, hogy zeneszerzői fejlődésük szempontjából végeredményben nemcsak egy-egy zenei világ, de a konzekvens zeneszerzői magatartás is meghatározóvá válhatott.²³

¹⁸ I. h.

¹⁹ Farkas–Jeney, i. m., 881–882.

²⁰ Vidovszky–Weber, i. m., 50.

²¹ Feuer, 50 muzsikuss..., i. m., 32.

²² Vidovszky–Weber, i. m., 11.

²³ Hármójuk zeneszerzővé éréséről beszélve nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy fejlődésük legérzékenyebb fázisában mindhárman olyan mesterekkel találkoztak – Vidovszky

Jeney

„Bartók után (de sohasem ellenére) Schönberg, majd Webern műveinek megismerése járult hozzá zeneszerzői gondolkodásom formálódásához” – nyilatkozott Jeney Zoltán 1985-ben.²⁴ Az 1960-ban zongorára írott Szvit és az 1961-es Három zongoradarab a 17–18 éves szerző revelatív *Mikrokozmosz*-élményeiről tanúskodik. A Szvit 6. tételének ritmikussága, a kíséretben hallható a–e–h hangokból álló ostinato, amely egyben megadja a tétel hangnemét is, az egész hangú skála kivágataiból és skálaidegen hangokból összeállított akkordhasználat, a kis- és nagyszekund-súrlódásokból létrejövő disszonáns együtthangzásokra való törekvés, illetve a három-négy-öt hangos dallami motívumok kromatikus elhangolásának technikája mind-mind Bartók-előképekre hivatkozik.²⁵ A tétel legközvetlenebb modellje talán a *Mikrokozmosz* VI. kötetének 146. darabja, az *Ostinato* lehetett.

Tulajdonképpen meglepő, hogy a Zeneakadémián, Farkas Ferenc osztályában komponált első darabok – az *Appolinaire*- és *Rilke-dalok*, valamint az *Öt zongoradarab* – már semmit sem mutatnak a bartóki modell követéséből. Ráadásul a dalokban – különösképpen a Szvit tobzódó-kitárulkozó megnyilatkozásaihoz mérten – a személyesség helyét a fegyelmezettség veszi át. E fegyelmezettség – amit talán alkotói önkontrollként is leírhatunk, de mindenképpen a szigorú zeneszerzői stúdiumok által kiváltott megszeppenésből fakad – elsősorban a tematikai szorosságban érhető tetten: Jeney nagyon következetesen egy-egy tematikus magból építkezik – minden más eszköztől lemond. Ez figyelhető meg az *Öt zongoradarabban* is, amely mindazonáltal a Schoenberg zongorazenéjével való intenzív foglalatosságról is tanúskodik. Egyes tételek közvetlenül párba állíthatók Schoenberg darabjaival: a 3. tétel (*Andante con moto*) például az op. 11-es Három zongoradarab másodikját idézi a kíséretben megjelenő tercringással és a hozzá kapcsolódó átkötéses dallamokkal (37/a–b kottapélda).

Lendvai Ernőtől, Sály Szervánszky Endrétől, Jeney Pongrácz Zoltántól tanult, s nem sokkal később nagy hatást gyakorolt rájuk Simon Albert –, akik konzekvens, úgy is fogalmazhatunk: radikális művészi-tudósi ars poeticájuk, nonkonform érdeklődési körük következtében a hivatalos zeneélet perifériájára sodortattak.

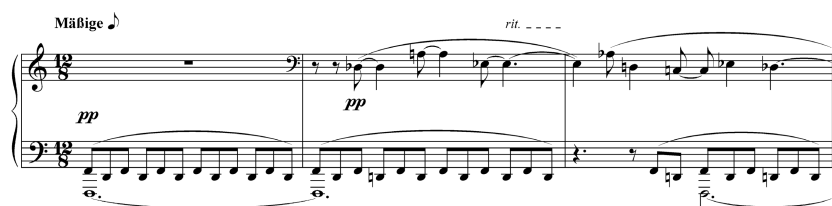
²⁴ Varga Bálint András, i. m., 160.

²⁵ Az 1961-es Három zongoradarab szintén Bartók stílusához áll közel: A II. tétel az *Éjszaka zenéje*-típust eleveníti fel, míg a szintén ostinatos III. tétel a *Kékszakállú Messzenéző szép könyöklőjét* is megidézi.

a)



b)



37/a-b kottapéllda, Jeney: Öt zongoradarab 3. tétel, Schoenberg: Három zongoradarab 2. tétel

A 2. tétel (*Tempo di Menuetto*) az op. 19-es Hat kis zongoradarab 4. tételét (*Rasch, aber leicht*) idézi vissza, amelynek lezárását, a Jeney-kompozícióhoz hasonlóan, szintén improvizatív cadenza készíti elő (38/a–b kottapéllda).

a)



38/a-b kottapéllda, Jeney: Öt zongoradarab, 2. tétel, Schoenberg: Három zongoradarab, 4. tétel

A háromnegyedes tánckaraktert azonban az op. 25-ös Szvit táncműve is ihlethették. Jeney 16 ütemes darabja szigorúan motivikus szerkesztésű: már a háromnyolcados felütés magában hordozza a tétel legfontosabb tematikus elemeit – a nyújtott ritmust, illetve a szext és a szekund hangközt –, minden későbbi zenei fejlemény belőlük bontakozik ki. Maga a ritmikai motívum többször is visszatér, a befejezéskor kétszer egymás után ugyanazokon a hangokon, mint a darab kezdetén, s itt is h–d tercre oldódik. A tétel akár példadarab lehetne Schoenberg *A zeneszerzés alapjai* című könyvében is. Jeney azonban a motivikus munka módszereit a zeneszerző műveiből szűrte le, nem pedig e tankönyvből, amelyet csak 1971-ben, Tallián Tibor magyar fordításában olvasott először.²⁶

Az *Öt József Attila-dal*, a *Virelai*, *Ballade*, *Rondeau* és *Az áramlás szobra* című, Weöres Sándor versére írt kórusmű már az új magyar zenei köznyelv teljes birtokában keletkezett: Jeney számára fontosak a nagy hangközugrások, a töredékes zenei folyamat, a kóruskezelés újszerű, a kodályi hagyománytól elütő módja, a metrikai lüktetést kicselező átkötés, illetve – a *Rondeau*-ban – a tükörszerűen felépülő forma. Mégis azt kell mondanunk, hogy Jeney 1966-os diplomamunkája, a Szabó Lőrinc *Éjszaka* című versére komponált, *Omaggio (alla notte)* című zenekari dal váratlanul jelentős előrelépést képvisel a zeneszerzés *métier*-jében. A versben megidézett és a zenében felhangzó éjszaka sajátos választ ad a magyar zeneszerzés számára épp ebben az időszakban oly fontos bartóki *Éjszaka* zenéje idillikus, transzparens világára – Jeney éjszakája áttekinthetetlen, hatalmas és bizonyos értelemben nyugtalanító.

Somfai László már 1968-as *Omaggio*-értékelésében különválasztotta az „egy Berg-Webern-Boulez frazeológiai formuláiban mozgó” énekszólamot a „szinte már túl színes és érdekes, buja és kolorisztikus” zenekari letétől.²⁷ A nagyzenekar elsődleges feladata kétségtelenül az, hogy megérzékítse a költői szöveg tartalmát: megkomponált zörejeket, zajokat, neszezést és más, effektus értékű hangzásokat közvetít, mint amilyen a patakcsobogás visszhangja, a tücsökgzene, a szél, az ágreccsenés, a zsibongás. Ebben a zajos mikrovilágban

²⁶ Arnold Schönberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford.: Tallián Tibor. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.)

²⁷ Somfai László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről.” *Magyar Zene* IX/2 (1968. június): 165–173. 170.

kivételes szerepre tesznek szert az ütők. A zajkeltés másik eszköze a különböző hangszerek természetes hangjainak elváltoztatása: Jeney bőséggel él hangtalanul lenyomott, ám a zenei környezet következtében a húrokon mégis felzendülő akkordokkal a zongorán, sordinós tremolókkal, a *sul tasto*, a *sul ponticello*, a *pizzicato* és a *col legno* játékmódokkal a vonósokon, frullatóval a fuvolán, sordinóval a rezeken, glissandókkal, trillákkal, tartott hangokon megszólaló crescendókkal-diminuendókkal.

Az énekszólam recitatív hangvétellel indít, de hamarosan – az emelt beszéd jellegét megidézve – nagy hangközugrásokból építkező, szillabikus énekmodorba vált át. A szillabikus stílust a későbbiekben Boulezt idéző melizmatikus szakaszok váltják fel. E szakaszok mindig olyan szövegsorokhoz kapcsolódnak (mint például „apró neszek adták szájról szájra az eseményeket” vagy „millió pici nesz szőtt a táj eleven szövetébe, millió kapocs”), amelyek egyrészt ténylegesen a neszezés pillanatát ragadják meg, másfelől a természetbe történő teljes beleolvadás érzetét keltik: a vonósok sűrű, kromatikus, harminckettedeket, harmincketted kvintolákat, tizenhatod triolákat egymásra csúsztató körforgásába illeszkedve egy hangyaboly képét jelenítik meg. E hangyaboly meghatározó tematikai elemmé emelkedik, amennyiben négyszer az ütőkön is megszólal, és az egyébként egy ívben lezajló zenei folyamaton belül finom formahatárokat jelöl ki.

A kompozícióban nincsenek látványos cezúrák: időnként inkább apróbb levegővételeket lehet megfigyelni, mintha az egyes szakaszok mindig felütéssel kezdődnének, ám ezek a felütések valamiképp beleolvadnak az előző szakasz befejezésébe. E felütések a szó szoros értelmében a levegővétel funkcióját töltik be: ilyenkor nem énekel a szoprán, csak a zenekar szól. A cezúrák hiánya szorosan összefügg azzal, hogy az *Omaggio* a kötöttség és a szabadság határait feszegeti: a műben vannak ugyan ütemmutatók, de ezek ütemről ütemre változnak, s ennek köszönhetően semmiféle ritmikus lüktetést nem érzünk. A mű mégis megformált, mégpedig azért, mert a folyékony zenei folyamat mély- és csúcspontok egymásutánjára épül. Az egyik ilyen csúcspont a „Megzendült a tér” szövegkezdetű második szakasz. Egy másik, dramaturgiai nagy hatású csúcspontot a mű lezárásának azon pillanata hoz létre, amelyben az addig zsibongó zenekar – épp a „nem vagyok, s még a sírban sem leszek egyedül” szavaknál – magára hagyja az énekest.

Goffredo Petrassi az *Omaggio* alapján vette fel Jeneyt római mesteriskolájába.²⁸ A posztgraduális tanulmányok azonban kezdetben a legkevésbé sem bizonyultak reményteljesnek:

Az első évet totális kudarcnak éltem meg – emlékezett Jeney. [...] Petrassi ráadásul [...] elképesztő érzékkel szűrte ki azt, hogy milyen – látszólag stílustól és minden addigi tapasztalattól független – feladatot adjon, ami belevisz téged abba, hogy kénytelen legyél azzal foglalkozni, hogy a zeneszerzés mit jelent neked.²⁹

Jeneynek vonóstriót kellett írnia, és – mint mondta – „fel sem merült, hogy az *Omaggio* után ez a feladat meghaladhatja a képességeimet, mégis így volt”.³⁰ Valójában ugyanaz történt, mint az első évben Farkas Ferencnél: újból a zeneszerzés alapelemeiből kiindulva kellett elsajátítania a mesterséget. Megint kisebb előadói apparátusokhoz nyúlt: szólófuvolához a *Soliloquiumban*, fuvola-brácsa-cselló trióhoz az *Arítmie-Ritmichében*, illetve érdeklődése egy szigorúan kötött zeneszerzői technika, a szerializmus felé fordult. A – Szitha Tünde szerint nyilvánvaló Boulez-hatásról tanúskodó³¹ – kamaraegyüttesre komponált, szeriális *wei wu wei*-ben a töredezett és rendkívül lassú zenei folyamat kibontásának módozataival kísérletezett. A kompozíció a tizenkét hangos alapkészletből előre meghatározott sorrendben kivágott akkordok egymásutánjából épül fel. Jeney azonban a kötött szeriális rendbe folyamatosan belenyúl, módosítja azt. A belenyúlás igénye – ami, mint az Boulez Jeney által is olvasott könyvéből kiderül, az érett szerializmus híveiben is felmerült – arra utal, hogy Jeneyt, mellesleg, mint láttuk, már az *Omaggio* óta, a kötöttség és szabadság kettősségének problémája érdekelte.

A *wei wu wei* ugyanakkor az 1972-es nagyzenekari *Alef* előtanulmányaként is értékelhető. Nemcsak módosított szeriális koncepciója, a lassú, ám az akkordokon belül állandóan módosuló, folyamatos mozgásra épülő hangzás, a disszonáns-konzonáns akkordok, valamint a hangszerelés váltakozásából adódó zenekari színek és a stiláris kapaszkodóktól elforduló

²⁸ Szitha, Jeney, i. m., 4.

²⁹ Jeney–Farkas, i. m., 882.

³⁰ I. h.

³¹ Szitha, Jeney, i. m., 13.

kompozíciós mód, de a taoista filozófiából kölcsönzött, s mindkét műben megnyilvánuló eszme: a „cselekedni a cselekvés szándéka nélkül, hatni a hatás szándéka nélkül” (wei wu wei) megvalósulása miatt is. Ilyen értelemben a befejezetlenül hagyott római diplomamunka, a *Rimembranze* – a maga állandó mozgásával, a zenei elemek kibontási lehetőségeiben való lubickolással, ami ekkora előadói apparátus és ekkora tematikai alapanyag esetén szükségszerűen magában rejti a befejezhetetlenség lehetőségét – egészen más elveket követ. Mégis: a *Rimembranze*ban – akárcsak a *wei wu wei*ben és az *Alef*ben – Jeney a szerializmus kötöttségét próbálja oldani. Emlékezése szerint elsősorban az foglalkoztatta: „miképp lehet egy előre eltervezett szeriális rendszert úgy alakítani, hogy minden helyzetben maradhasson állandó választási szabadságom is. Azaz, hogy a rendszert inkább ellenőrzési pontok halmazának tekinthessem, mint dogmatikusan végrehajtandó feladatnak.”³²

A Farkas Zoltánnak adott interjújában Jeney úgy nyilatkozott, hogy a Schoenberg előtt tisztelgő, az op. 16-os Öt zenekari darab *Farben*-tételére hivatkozó, ám Petrassinak ajánlott *Alef*hez végül is a *Rimembranze* komponálásának kényszerű félbehagyása, egy hosszan kitartott akkord adta az ötletet. A mű közel hároméves szünetet követően keletkezett: „Petrassi kurzusa után – emlékezett Jeney – három évem arra ment rá, hogy elfelejtsem a »megtanított« mesterséget.”³³ Az *Alef*et Jeney – mint azt a héber ábécé első betűjére utaló címe is jelzi – új alkotói korszakának nyitányaként fogta fel. „Miközben írtam – mondta róla –, azt hittem, végre rátaláltam az utamra”³⁴ – s valóban, az *Alef* egy érett, a maga útját büszkén és öntudatosan járó zeneszerző alkotása, aki kompozíciójával megmutathatta mesterének és a világnak: már tudja, mit jelent számára a zeneszerzés. A zenekari darab mégis inkább lezárta Jeney Zoltán tanulóéveit. A kötöttségek lazítását, oldását a hagyományos módon már nem lehetett folytatni, radikálisan új kiindulópontot kellett keresni, a teljes szabadságot választva.

³² Jeney–Farkas, i. m., 882.

³³ I. m., 900–901.

³⁴ I. m. 882.

Sáry

1965 után Sáry László feltűnően sok művet vetett papírra, utólag úgy vélte, talán túl sokat is, nem jutott elegendő ideje a kompozíciókban felmerült zeneszerzői problémák kidolgozására. Az 1965 és 1972 között komponált húsz mű ugyanakkor arról tanúskodik, hogy Sáry alaposan bedolgozta magát az új magyar zenei köznyelvbe. Ebben az időszakban két zeneszerzői probléma foglalkoztatta leginkább: egyrészt a kötöttség és szabadság, másrészt a hangzás kérdései. A két kérdéskör Sáry kompozícióiban szorosan összefügg egymással, a zeneszerző mindkettőt a korszak magyar zeneszerzésében oly kedvelt bartóki Éjszaka zenéje-típusban bontja ki. Húsz ekkor keletkezett darabjából hétben jelenik meg az Éjszaka zenéje, ám egy darabon belül esetleg több lassú tételben is (22. táblázat), főként az 1969 előtt írt darabokban. A Sáry-féle Éjszaka zenéje-típust jól illusztrálja az 1967-es, két zongorára komponált *Catacoustics* 3. tétele, amelyben a zongorák ütőhangszerként lépnek fel: az előadók megpendítik a húrokat, tremolókat játszanak rajtuk, illetve preparálják őket. A tételnek három síkját különíthetjük el: a húrokon megszólaltatott tremolók, illetve az egyéb ütős effektusok mellett pizzicato dallamfoszlányok csendülnek fel. A lassú zenei folyamat szabadon hullámszik – ennek megfelelően az előadói utasítás: „Liberamente, senza tempo”.

Éjszaka zenéje-típus	Liberamente, Quasi improvvisando
Variazioni (1965)	Három madrigál (1966)
Catacoustics (1967)	Catacoustics (1967)
Fluttuazioni (1967)	Pezzo concertato (1967)
Quartetto (1968)	Incanto (1969)
Incanto (1969)	Cantata no. 1, 1. tétel (1969)
Cantata no. 1. 1., 2. tétel (1969)	Sonanti no. 1 (1969)
Sonanti no. 2 (1970)	Canzone solenne (1970)
	Hommage aux ancetres
	Verseti (1970)
	Sonanti no. 2 (1970)
	Immaginario (1971)
	Sonanti no. 3 (1971)
	Verseti nuovi (1971)
	Image

22. táblázat, Éjszaka zenéje- és quasi improvvisando típus Sáry László kompozícióiban

A „Liberamente”, illetve a „senza tempo” utasítások – az „improvvisando”, „quasi improvvisando” felirathoz hasonlóan – igen gyakran megjelennek Sáry

ez idő tájt írt kompozícióiban. A húsz darabból tizennégyben találkoztam valamelyikükkel. Az 1966-os, tehát meglehetősen korai *Variation*ban még a „quasi cadenza” utasítás szerepel ugyanebben az értelemben. Egyértelmű, hogy Sály számára ezek az előadói utasítások még segédeszközként szolgálnak: az áhított szabadságot hivatottak elősegíteni, előre rögzített, megkomponált formában, a kötetlenség megvalósítását – igaz, kismértékben – az előadóra hagyva. Ugyanezt a funkciót töltik be Sálynál a quasi niente befejezések is, illetve az, hogy a zeneszerző igen gyakran ütemvonalak nélkül jegyzi le kompozícióit. Sály csak az 1971-es, cimbalomra komponált *Sonanti no. 3*-ban jut el oda, hogy az előadóra bízza, milyen sorrendben játssza el a darab három, előre megkomponált részét, illetve hogy mennyit improvizál ezek megszólaltatása közben.

A kvázi improvizatív jelleg ilyen gyakori megjelenése minden bizonnyal azzal függött össze, hogy Sály László számára problémát jelenthettek a forma kérdései. Már az első darabokban is feltűnik, milyen jól követhetőek az általában gyors és lassú szakaszok váltakozására épülő, hajtogatott nagyformák. Az 1967-es, hegedűre és zongorára komponált *Fluttuazioni* például négyrészes, lassú–gyors–lassú–gyors formát követ, amelyben a 2. gyors szakasz variálva idézi vissza az elsőt. A gyors tételek Sálynál általában nagy hangközugrásokból álló, lendületes dallamokat használnak, s kíséretük ütőhangszerszerű megoldásokkal él. Sály szeret darabjai középpontjába az Éjszaka zenéje-típusból levezethető lassú tételt illeszteni – ez a *Fluttuazioni* esetében is így van.

A zeneszerzői probléma természetesen nem a forma követhetőségéből fakadt, hiszen ez bármely kompozíció előnyére válik, sokkal inkább arról van szó, hogy az efféle hajtogatott formák, különösképpen akkor, ha tematikai visszatérésekkel is élnek, a hagyományos beidegződéseket követik. Sály számára egyáltalán nem volt magától értődő, miként lehet formai alaptípusok alkalmazása nélkül új zenei formát kialakítani. Az 1968-as *Quartett*től kezdve, amely egy évvel később az I. kantáta 2. tételévé alakult át, Sály igyekezett eltávolodni e hagyományos formáktól, elsősorban a zenei struktúrák széttöredezése révén, de még a fuvolára és ütőkre írt 1970-es *Sonanti no. 2*-ben is felismerhető a lassú és gyors szakaszok váltakozására épülő formai alapelv, s az 1971-ben keletkezett, orgonára komponált *Versetti nuovi*ban is visszatér a

mű végén a darab kezdete. Az első olyan kompozíció, amely felszabadult a hagyományos formák kötöttségei alól, az énekhangra és egy választott szólóhangszerre írott, 1972-es *Psalmus*.

A hagyományos formatípusok és a hozzájuk kapcsolódó karakterek állandó alkalmazása még egy veszélyt rejt magában: az önisméltetés veszélyét. Vidovszky László – Varga Bálint András kérdéseire válaszolva – úgy vélekedett, hogy „az önisméltetés [...] a kellő meggyőződés és a mű létrehozásához szükséges alkotóerő hiányának vagy rossz fölbecsülésének az eredménye [...], egyúttal a belső leépülés megnyilvánulása”.³⁵ Sárý László minden bizonnyal érzékelte ezt a veszélyt. Az ő 1972-es fordulatát tehát nemcsak a zenei értelemben improvizációként megjelenő szabadság iránti vágy motiválhatta, hanem az is, hogy kiutat kellett keresnie abból a zsákutcából, amit a hazai „zenei köznyelv” számára jelentett. Mivel a formákkal elakadt, az Éjszaka zenéje-típusban rejlő másik lehetőséggel, a hangzással kezdett kísérletezni.

Meglepő módon itt is segédeszközökhöz nyúlt. Már a *Catacoustics* esetében láthattuk – amelynek címe, nem mellékesen, a visszhangra utal –, hogy Sárý különböző eszközökkel módosítja, néha a cimbalomra emlékeztető módon, a zongora hangzását. A zongorahangzás modifikálásának igénye vezette el Sárýt a csembalóhoz (*Sonanti no. 1*, illetve az akár csembalóversenyként is értelmezhető *Immaginario no. 1* című zenekari mű), az orgonához (*Versetti, Versetti nouvi*), illetve a cimbalom szólisztikus alkalmazásához (*Sonanti no. 3*). A csembaló, az orgona és a cimbalom hangzása felidézheti a zongora elektronikusan módosított hangját – Sárý valójában elektronikusan kialakított hangokat keres a hagyományos hangszereken. Sokatmondó, hogy az utolsó tanulmányok három kulcsdarabjának, a *Sonanti*-sorozatnak éppen ezt a címet – Hangzások – adja, mint ahogy az új korszak nyitó darabja, az elektronikusan módosított zongorára komponált *Sounds* is ugyanezt a címet viseli, igaz, a stílárís-zeneszerzói tájékozódás változását jelezve, immár angolul.³⁶

³⁵ Varga Bálint András, i. m., 395.

³⁶ Jellemző módon Sárý 1972-ig három kivétellel (*Catacoustics, Hommage aux ancetres, Image*) csak olasz nyelvű címeket adott kompozíciónak, s ez épp 1972-ben a *Soundsszal* változik meg.

Vidovszky

Ha Sárý Lászlóról azt állapítottam meg, hogy 1965 után bedolgozta magát az új magyar zene zenei köznyelvébe, Vidovszkyról azt kell mondanom: ő inkább kidolgozta magát belőle. A Weber Kristóffal folytatott beszélgetéseiben saját maga is utalt erre:

Amikor elvégeztem a Zeneakadémiát, ott álltam egy bizonyos fajta, így vagy úgy elsajátított zenei ismerettel, amiről egyet tudtam: ezt sürgősen el kell felejtennem. Ez az elfelejtés is több évi kemény munkát vett igénybe. Abban az időben nagyon sokat dolgoztam, de az abból az időből való darabokat nem publikáltam. Utólag visszagondolva ezek mind arra irányultak, hogy lebontsam azt a fajta esztétikát és zeneszerzői gondolkodásmódot, amelyet a Zeneakadémián és az azt megelőző időszakokban elsajátítani véltem.³⁷

Valójában nem csak arról van szó, hogy Vidovszky nem publikálta e darabjait, sokat meg is semmisített közülük, például két diplomamunkáját, egy zenekari tételt és egy kantátát. Ez a nagyon erőteljes gesztus jelzi: 1972 után, amikor – mint Szitha Tünde írja – „megtalálta zeneszerzői kibontakozásának útját”,³⁸ radikálisan szakítani akart saját zenei múltjával. Az 1972 előtti időszakból fennmaradt művek ugyanakkor arra utalnak, hogy a korabeli esztétika, zeneszerzői gondolkodásmód lebontását, ha nem is feltétlenül tudatosan, de már a radikális szakítás éve előtt elkezdte. Már szakközépiskolásként, 1961-ben keletkezett, és Bach-, illetve Bartók-allúziókra épülő Hegedű-zongora szonátájában is feltűnik, mennyire a hagyományos megoldások ellenében komponál: az első tételben nem az alaphangnemben tér vissza a főtéma, a harmadikban pedig különös ütemmutatók (13/8, 15/4) jelennek meg. Habár a Zeneakadémián, Farkas Ferencnél készült első kompozíció, a Három zongoradarab Jeneyhez hasonló módon szintén az oktatás bénító hatásáról és a zenei eszközök tudatos leszűkítéséről tanúskodik, már az egy évvel későbbi *Tétel vonósnégyesre* az elfogadott új zenei nyelv ellenében dolgozik: rövid, egymással össze nem függő szakaszok egymásutánjából építkezik. A *Horatiusi*

³⁷ Vidovszky–Weber, i. m., 93.

³⁸ Szitha, Vidovszky, i. m., 12.

dalok kéttételes ciklusa – akárcsak Jeney és Sály több darabja – a szabadság és kötöttség kérdését járja körül: a második dalban (*Ad Chloen Carminum*) az előre megírt szillabikus-archaikus énekszólamhoz olyan kíséret társul, amelynek játszandó motívumai ugyan előre rögzítettek, de szabadon választott sorrendben és mennyiségben szólaltathatók meg. A *Versus* no. 2 a fuvolatechnika lehetőségeinek kiaknázására, míg a csellóra komponált *Dimorphia* ugyanannak a zenei alakzatnak a kétféle kibontására épül.

A korszak legjelentősebb Vidovszky-alkotása, a két zongorára komponált *Kettős*, két változatban maradt fenn: az első verzió – hagyományos zongorákra – 1968-ban, a második, preparált zongorákra, 1971–1972-ben készült. „A *Kettős* – fogalmazott Vidovszky – szerintem egy határvonalon áll: a kor egy bizonyos tradicionális zenefelfogása és egy valamilyen irányba való elmozdulás határvonalán.”³⁹ A kétzongorás kompozíció 2. változatának jelentőségével már a keletkezés idején is tisztában kellett lennie, hiszen ez a legkorábbi műve, amely nyomtatásban is napvilágot látott, sőt hanglemezfelvétel is készült belőle.

A darab két változatáról Weber Kristóffal beszélgetve úgy nyilatkozott: „A zenei anyag ugyanaz volt, az egész szerkezete és tagolása alapvetően különbözött.”⁴⁰ A két verzió közötti különbség azonban ennél sokkal nagyobb – annak ellenére, hogy a két változat valóban ugyanarra a néhány tematikai alakzatra épít. Kétségtelen ugyanakkor, hogy az 1. változatban a két hangszer viszonya sokkal individuálisabb. Ez rögtön a nyitógesztusban megnyilvánul: az 1. verziót az első zongora indítja egy – szinte plakátszerű – dodekafon témával, míg a 2. változatban e tizenkét hangú téma eloszlik a két hangszer között, s így jelentősége is csökken. Hasonló különbséget mutat a darab befejezése is: míg az 1. változat szabályosan – bár kissé abrupt módon – zárul le, addig a 2. verzió befejezése végtelenített.

Ami a darab felépítését illeti, úgy is fogalmazhatunk: az első változat sokkal közelebb áll egy operai kettőshöz, amelyben a két szereplő hol egymásnak válaszolgatva, hol pedig egyesülve énekel – s ez a konstrukció a hagyományos kamarazenei gondolkodásnak is jobban megfelel. A második változatban viszont a két hangszer elveszíti függetlenségét, nincsenek közöttük

³⁹ I. m., 15.

⁴⁰ I. h.

párbeszédék. Sokkal fontosabb kettejük összhangzása: a két preparált hangszer úgy viselkedik, mintha egy hangszer, sőt mintha egy gép – esetleg gépzongora? – lenne. Itt a zene folyamatában nem a két hangszer között alakul ki alkalmi alá- és fölérendeltségi viszony, hanem a zenében megszólaló zenei anyagok közt: melodikus elemek és a hangzást formáló, hang- és motívumismétlésre épülő effektusok ütköznek egymással. Különösképpen igaz ez a mű végtelenített befejezésére, amely egy egyre inkább sűrűsödő harangozás emlékét idézi fel. A harangozás olyan különös nagyformát zár le, amelyben nincsenek jól körülhatárolható formarészek. A forma körvonalait valójában a dallami elem eltűnése és a motívum-, illetve hangismétléses effektuselem uralomra jutása rajzolja ki.

A gépzongora jelleget jól illusztrálja az is, hogy míg az 1. változatban az egyik zongora eljátszik egy nagy ívű dallamot, s a másik válaszként egy újabbat szólaltat meg, addig a 2. változatban csak tematikus sejteket ad át egymásnak a két hangszer, s azokat is szinte észrevétlenül. Ráadásul e tematikus sejtek dallami elemből igen gyorsan átalakulnak effektusokként ható formulákká. Az effektusokat természetesen a preparálás hozza létre. Vidovszky egyszer úgy nyilatkozott, hogy a preparáció „a szegény ember ringmodulátora”,⁴¹ és a *Kettős* második változata valóban felidézi egy elektronikusan manipulált zongora elidegenített hangzását – ebben az értelemben a kétzongorás kompozíció egészen az 1988-ban indított, MIDI-zongorára komponált *Etűdök* sorozatáig előremutat. Vidovszky Stockhausen *Mantráját* említette a *Kettős* második változatának egyik modelljeként, de valószínűleg Nancarrow gépzongoradarabjai is hathattak a hangzás kialakítására.⁴²

Jeney Zoltánról szóló kismonográfiájában Szitha Tünde úgy fogalmazott, hogy a hetvenes évek legelején a három zeneszerző elbizonytalanodásának „legfőbb oka a klasszikus zenei formaérzék további használhatóságával kapcsolatos kételyekben keresendő”.⁴³ Valójában azonban ennél sokkal többről van szó: tanulóéveik alatt keletkezett műveikben elsősorban az foglalkoztatta őket, merre lehet tágítani az új zene körét, sőt:

⁴¹ Szitha, Vidovszky, i. m., 12.

⁴² Vidovszky e-mailje a disszertáció szerzőjének, 2009. április 7.

⁴³ Szitha, Vidovszky, i. m., 13.

általában véve a művészi zene határait feszegették. S mivel konzekvensek akartak maradni, a kérdés végére kellett járniuk. Talán Vidovszky László jellemezte a legpontosabban akkori helyzetüket: „mi is ugyanazt az utat jártuk, csak még egyet léptünk.”

14. Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd

Jeney Zoltánról szóló kismonográfiájában Szitha Tünde mindössze egy lábjegyzetben foglalja össze az Új Zenei Stúdió tagjainak Kádár-kori politikai nézeteit, illetve a hatalomhoz fűződő viszonyukat:

A kor szellemi életének ellentmondásosságát jelzi, hogy az Új Zenei Stúdió munkájához egy politikai szervezet által fenntartott művészegyüttes nyújtott háttérrel, pedig egyetemi évei után a kör egyik tagja sem maradt tagja a KISZ-nek. Személy szerint mindannyian a demokratikus ellenzék nézeteivel azonosultak – ennek következtében állandó közönségük jelentős részét is a haladó gondolkodású értelmiség tette ki. Még különösebb, hogy a rájuk irányuló politikai és szakmai támadások ellen többször épp az adott némi védettséget, hogy a KISZ által létrehozott intézmény keretei között működtek.¹

Az Új Zenei Stúdió 1970 és 1990 közötti repertoárját bemutató, Jeney Zoltánnal közösen írt 2012-es munkájában úgy fogalmaz Szitha Tünde, hogy „az Új Zenei Stúdió a hivatalos zenei élet peremvidékén működött”.² Wilhelm András pedig az Új Zenei Stúdió hivatalos zeneélettől való függetlenségét hangsúlyozza: „az Új Zenei Stúdió megalakulása ugyanakkor nem kevesebbet jelentett, mint néhány pályakezdő komponista és zenész függetlenségét a magyar zenei élet bevett intézményrendszerétől és szokásrendjétől”.³

E fejezetben elsősorban épp arra a kérdésre kísérek meg választ adni, miként viszonyult a hetvenes években – mint Beke László írta: a progresszív művészet e „legheroikusabb” korszakában⁴ – az Új Zenei Stúdió a demokratikus ellenzékhez, illetve a „haladó értelmiséghez”, amely kategória, feltételezem, Szitha Tünde értelmezésében a demokratikus ellenzék tagjain túl a hazai experimentális művészeket, azaz a neoavantgárd mozgalmak

¹ Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. (Budapest: Mágus, 2002.), 7. PhD-disszertációjában is utal az Új Zenei Stúdió kapcsolataira a Kádár-kori demokratikus ellenzékkel. Uő.: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1970–1990 között*. Doktori értekezés. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.), X., 11., 51–52., 72.

² Jeney Zoltán-Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között.” *Magyar Zene* L/3 (2012. augusztus): 303–348. 303.

³ Wilhelm András: *Jeney Zoltán*. (Budapest: Editio Musica, 1996.), 5.

⁴ Beke László: „Túrní, tiltani, támogatni. A hetvenes évek avantgárdja.” In: Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.), 228–247.

képviselőit foglalja magába. Továbbá meg kívánom világítani a művészcsoporthoz periferikusként meghatározott pozíciójának változásait, vagyis az Új Zenei Stúdió zenei életben való jelenlétének, beágyazottságának jellemzőit.

Az Új Zenei Stúdió tagjainak a demokratikus ellenzék nézeteivel való azonosulásáról megrázóan kevés dokumentum maradt fenn. Tudjuk, Jeney Zoltán 1979-ben aláírta azt a Kádár Jánoshoz szóló nyílt levelet, illetve a Losonczi Pálnak címzett tiltakozó nyilatkozatot, amely – a Charta '77 folytatásaként – Václav Havel és társai börtönbüntetését ítélte el.⁵ Az 1977-es szolidaritási nyilatkozatot a zenészszerzők közül csak Kocsis Zoltán írta alá,⁶ az 1979-es levelet Jeney mellett Malina János is,⁷ illetve a tiltakozó nyilatkozatban csatlakozott még hozzájuk Bozay Attila, Ferenczy György, Pernye András és Székely Endre is.⁸ Emlékezése szerint Jeney az 1979-es aláírási akcióban akarata ellenére exponálta magát.⁹ Csizmadia Ervin a magyar demokratikus ellenzék történetét feldolgozó monográfiája, illetve a hozzá kapcsolódó dokumentumkötet azonban nem rögzíti ezt a tényt.

A muzsikások jelenlétének hiánya a demokratikus ellenzék dokumentumaiban egyébként is feltűnő. E jelenségnek legalább két oka lehet. Nyilvánvaló, hogy szakzenészek nem vettek részt a demokratikus ellenzék elsősorban filozófusok, közgazdászok, illetve szociológusok irányította tevékenységében. Ennél fontosabbnak érzem azonban, hogy az eddigi történeti feldolgozások – legyen szó történészek, irodalom-, film- vagy művészettörténészek munkáiról – nem is szenteltek figyelmet a zenének. A Kádár-korszak művészetét vizsgáló, Kisantal Tamás és Menyhért Anna szerkesztette *Művészet és hatalom* című, 2005-ben megjelent kötetben például egyáltalán nem esik szó a komolyzenéről, a zenét a könnyű műfaj képviseli.¹⁰

⁵ Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. 1968–1988. Dokumentumok*. (Budapest: T-Twins Kiadó, 1995.), 83., 87.

⁶ I. m., 75.

⁷ I. m., 83.

⁸ I. m., 86–87.

⁹ A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Doktori Iskolája diákjainak interjúja Jeney Zoltánnal, 2012. december 5. (Hangfelvétel.)

¹⁰ Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. (Budapest: József Attila Kör–L'Harmattan Kiadó, 2005.) Lásd: Tordai Bence: „A

Hasonlóképpen Révész Sándor 1997-ben megjelent Aczél György-monográfiájában, amely pedig részletesen tárgyalja a politikus befolyását az irodalmi, színházi, filmes és képzőművészeti életre, a zene látszólag nem is tartozik a kultúra körébe, mintha nem is lett volna ebben az időszakban aczéli zenepolitika.¹¹ Az, hogy a 20. századi magyar avantgárd mozgalmakat bemutató, *A második nyilvánosság* címet viselő tanulmánykötetben, üdítő változatossággént, Beke László legalább megemlíti az Új Zenei Stúdió tevékenységét, csak a művészettörténész személyes érdeklődésének köszönhető.¹²

Pedig a demokratikus ellenzék – Csizmadia Ervin rekonstrukciója szerint – nagyon is hasonló közösségi struktúrákból fejlődött ki, mint az Új Zenei Stúdió. Az ellenzéki fiatalok ugyanis, mint azt Csizmadia monográfiája leírja, a hatvanas években önképzőkörökbe, tudományos diákkörökbe tömörülve szerveződtek csoportokká, azaz hasonló intézményes keretek között alakították ki baráti-szellemi közösségeiket, mint amilyen a Zeneakadémia zeneszerzőköre volt,¹³ s amelynek munkájában Jeney Zoltán, Sárosi László és Vidovszky László is részt vett – Jeney négy éven át elnökként.¹⁴ E diákkörök 1968 után a tagok választott életközösségeivé váltak, és ez egyet jelentett egy közös magatartási kultúra – egy alternatív életforma – kialakításával is,¹⁵ nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy ez az Új Zenei Stúdió tagjainak esetében is megfigyelhető. E nemzedék képviselőinek egy része Csizmadia értelmezése szerint azért nem volt integrálható a hatalmi struktúrába, mivel ők maguk nem voltak hajlandóak integrálódni. 1973 és 1976 között a csoportos dac és ellenálló hajlam jegyében tudatosan választották a marginalizálódást.¹⁶

Az 1973 és 1976 közötti pár év, azaz a marginalizálódás időszaka, éppen egybeesik az Új Zenei Stúdió hőskorával, a három fiatal komponista

Kádár-rendszer tömegkultúra-recepciója. 141–156. és Szőnyi Tamás: „Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül.” 181–188.

¹¹ Révész Sándor: *Aczél és korunk*. (Budapest: Sík Kiadó, 1997.)

¹² Beke, i. m., 243.

¹³ Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. Monográfia*. (Budapest: T-Twins Kiadó, 1995.), 44.

¹⁴ Jeney Zoltán e-mailje a disszertáció szerzőjének (2013. március 10.).

¹⁵ Csizmadia, i. m., 16., 44–45.

¹⁶ I. m., 66.

hagyományos zeneéletről való tudatos leválásának korszakával. De míg 1977-ben, a Charta '77 aláírásával a demokratikus ellenzék az egységes fellépés és a nyílt ellenállás mellett tette le a garast,¹⁷ az Új Zenei Stúdió 1977-et követően fokozatosan – és, mint látni fogjuk, nem kevés sikerrel – megkísérelt kitörni e periferikus pozícióból. Csizmadia Ervin különbséget tesz a disszidens és a marginális értelmiség között, mivel szerinte az előbbi: „nem pusztán vállalja marginalizáltságát, de *akarja* is ezt a szerepét. A disszidensek szándékosan nem akarnak benne lenni a rendszerben. A disszidencia voltaképpen *közös kivonulás* és egy alternatív minta fölmutatása.”¹⁸ És míg a fiatal értelmiség nagyobb hányada így vagy úgy betagozódik az intézmények hierarchikus rendjébe, a nonkonform kisebbség képviselői – Csizmadia szerint a Lukács-óvoda tagjai, maoisták, neoavantgárd művészek és Kemény István szociológus tanítványai – saját szubkultúrát hoznak létre, akár még az underground alkotói életformát is vállalva.¹⁹ A rendszer emez ellenzéke „olyan normák szerint cselekszik, amelyek eltérnek a hivatalos intézményrendszer normáitól”.²⁰

Beke László utal arra, hogy a demokratikus ellenzék és a neoavantgárd mozgalom a hetvenes években mindössze pár évig fonta szorosabbra szálait.²¹ Mindez azt is jelzi, hogy a Csizmadia Ervin megalkotta négyes osztatú ellenzékkép inkább tudományos előfeltevés, elméleti konstrukció, amelytől azonban a hetvenes évek neoavantgárd művészeti csoportosulásai – meglehet, igaz ez a tudományos és politikai mozgalmakra is – kisebb-nagyobb mértékben eltértek. Hiszen például a normaszegés foka, annak értelmezése, egyes művészeti csoportok szakmai-közéleti elfogadottsága, az, hogy mit tekintünk ma, és mit tekintettek akkor marginálisnak-periferikusnak, igen széles skálán mozoghat, illetve jelentősen függhet attól, ki és milyen pozícióból analizálja-értékeli az adott helyzetet.

Mindezt látványosan illusztrálja az a már korábban említett tanulmánykötet, amely a Kádár-korszak művészetét és e művészet

¹⁷ I. h.

¹⁸ I. m., 99.

¹⁹ I. m., 105.

²⁰ I. m., 106.

²¹ Beke, i. m., 244.

hatalomhoz fűződő viszonyát vizsgálja. Jákfalvi Magdolna színháztörténeti tanulmánya például azt mutatja be, miként épül a hatvanas évek színházművészete és annak kritikai fogadtatása a kettős beszédre, azaz arra, hogy a mű valódi értelmét ne a konkrét szöveg, hanem annak színpadi reprezentációja közvetítse, s így módon a hivatalos jelentés mellett egy másik, csak a beavatottak által értelmezhető jelentés is érvényre jusson.²² A hetvenes évek alternatív színházi felfogása azonban szembefordult ezzel a gyakorlattal, abból az elvből kiindulva, hogy mindenféle szimbolikus olvasatot el kell utasítani, a művészet egy az egyben közli mondandóját.²³ Különbség csak abban mutatkozik az alternatív színház képviselői között, hogy a közvetlen, egyenes beszédmóddal párhuzamosan el kell-e fordulni a politikától, mint azt Halász Péter hirdette²⁴ – Rajk László megfogalmazásában ez „az ismeretlen magyar avantgárd művész segélykiáltása: műveimben az a politika, hogy nincs politika”²⁵ –, vagy épp ellenkezőleg, a Fodor Tamás-féle értelmezést követve minden tekintetben politikus művészetet kell létrehozni.²⁶ Minden bizonnyal ezzel az attitűddel magyarázható egyébként, hogy Fodor Tamás tagja lett a politikai akarattal létrehozott Országos Színjátszó Tanácsnak is, azaz részt vett a magyar színjátszás közügyeiben.²⁷

Hogy az Új Zenei Stúdió milyen mértékig és mely megnyilvánulásaiban, az alkotói megszólalás melyik médiumában utasította el a kettős beszédet, illetve hogy mit jelentett számukra a hivatalos zeneéletben való jelenlét és ezzel összefüggésben a politizálás, azt a későbbiekben látni fogjuk. Pillanatnyilag fontosabbnak tűnik, hogy tisztázzam: a hetvenes évek neoavantgárd művészete nemcsak a politika és a kettős beszéd elutasítása révén bontakozott ki, hanem a műfogalom értelmezése terén – az Umberto Eco-féle nyitott mű koncepció kibontásával és az experimentum középpontba állításával – egy alapvetően új értelmezést vont be a művészetekről szóló

²² Jákfalvi Magdolna: „Kettős beszéd – egyenes értés.” In: Kisantal–Menyhért, i. m., 94–107. 95.

²³ I. m., 104.

²⁴ I. m. 99.

²⁵ Rajk László: „Amikor a folyó belelép, ahelyett, hogy lábjegyzet maradna...” In: Kisantal–Menyhért, i. m. 79–82. 82.

²⁶ Jákfalvi, i. m. 99.

²⁷ I. m., 101.

diskurzusba. Beke László figyelmeztet arra, hogy a konceptualizmus 1971–1972 táján jelent meg a magyar képzőművészetben, és kisebb mozgalmat indított el, amely nem hagyta érintetlenül a társművészeteket sem.²⁸ Maga Beke hirdette meg az új művészeti irányzat alapgondolatát, amely szerint a mű nem más, mint „az elképzelés dokumentációja.”²⁹

Nyilvánvaló, hogy Jeney Zoltán és Vidovszky László életművében számos példát találhatunk erre az alkotói megközelítésre. Hiszen azok a darabok, amelyek bizonyos utasítások mellett csupán az előadandó mű alapanyagait tárják az interpretátor elé – mint például Jeneynél a *Being time*-, a *Hérakleitosz*-, valamint *A szem mozgásai*-sorozat egyes tételei, illetve Vidovszkynál a *405* (1972), a *Tiszteletkör* (1975), a *Renorand* (1975), a *78528* (1978), a *Szóló obligát kísérettel* (1979–1982) –, pontosan „az elképzelés dokumentációja” elvét követik. Ezért írja Wilhelm András Jeney hetvenes évekbeli kompozícióival kapcsolatban, hogy „a kotta a szerző által biztosított mozgásteret rögzíti”, azaz a „kompozíciós minimumot”.³⁰

E zenei értelemben vett konceptualista alkotások szoros kapcsolatban állnak Maurer Dóra Balázs Béla stúdióbeli *Kreativitási gyakorlataival* is (1975–1977), amelyek minden bizonnyal közvetlen előfutárai lehettek Sály László *Kreatív zenei gyakorlatainak*.³¹ Maurer Dóra nevének említése azért is jogos ebben a kontextusban, mivel – mint Beke László írja – a konceptualizmus térhódítása maga után vonta az interdiszciplinaritás és az intermedialitás megjelenését is.³² Jeney, valamint Vidovszky életműve ezekre is számos példát mutat fel. Mindketten kísérleteztek a Balázs Béla Stúdióban filmekkel: Jeney esetében ilyen az 1975-ös *Round* (amely az eredeti trió anyagának képi transzformációja), illetve az 1981-ben a Maurer Dórával közösen létrehozott *Kalah*. Vidovszky pedig 1976-ban készítette – Bódy Gáborral mint operatőrrel – a fekete–fehér *Aldrint*. Vidovszky műjegyzékében

²⁸ Beke, i. m., 241.

²⁹ I. h.

³⁰ Wilhelm, i. m., 8.

³¹ Sály László: *Kreatív zene gyakorlatok*. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.)

³² Beke, i. m., 244.

egyébként az audiovizuális művek külön műcsoportot alkotnak.³³ Az intermedialitás olyan mély nyomot hagyott a zeneszerzők pályáján, hogy – az Artpool portál adata szerint – Jeney 1976. május 20-án még előadást is tartott a filmről, talán épp a *Round* készítésekor szerzett tapasztalatok nyomán a Ganz Mávag Művelődési Házban.³⁴ Ugyanezen portál szerint nemcsak a film, de a képzőművészet is összekapcsolódott a zenei experimentummal: 1979 februárjában Keserü Katalin rendezett egy *Kottaképek* című kiállítást a Bercsényi-klubban az Új Zenei Stúdió szerzőinek kottaiból.³⁵ Öt évvel korábban, 1974. június 28-án pedig a Fiatal Művészek Klubjában Vidovszky – Körner Éva művészettörténész közreműködésével – *John Cage dosszié* címmel tartott előadást.³⁶

Az Artpool portál hetvenes évek kronológiáját áttekintve feltűnik, hogy kezdetben milyen természetesen illeszkedett a neoavantgárd mozgalomba az Új Zenei Stúdió tevékenysége. Kroó György meglehetősen pontosan jellemezte ennek az új avantgárdnak a jellegzetes vonásait – az amatőr státusz elfogadását, a kultiváltság, a tradicionális szakmaiság elutasítását – az Új Zenei Stúdióról írván: „meghökkenítő, újrakezdést sugalmazó magatartásuk, többnyire szándékosan primitív zenei materiájuk, előadásaik itt-ott hangsúlyozott technikai dilettantizmusa kicsit Satie-ra emlékeztet.”³⁷ Az Új Zenei Stúdió azonban professzionális együttesként határozta meg magát: már 1977-től fellépett a Zeneakadémia Kistermében, és 1978. október 8-án – erről az Artpool portál kronológiája is megemlékezik³⁸ – a Korunk Zenéje hivatalos programjának keretében szólaltak meg műveik. Ezek az események egyértelműen kiemelték a csoportot a félmarginális pozícióból. Az Új Zenei Stúdió tagjai minden bizonnyal nem is kívántak underground művészi létformát követni, hanem részt akartak venni a hivatalos zenei életben. Mi több, a zeneélet – az Új Zenei Stúdió körül folyó viták ellenére, amelyekben a zenei közélet a Harmincasok hatvanas évekbeli

³³ Szitha Tünde: *Vidovszky László*. (Budapest: Mágus, 2006.), 32. Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.), 146–148.

³⁴ <http://artpool.hu/kontextus/kronologia/1976.html> (utolsó megtekintés: 2018. augusztus 11.)

³⁵ <http://artpool.hu/kontextus/kronologia/1979.html> (utolsó megtekintés: 2018. augusztus 11.)

³⁶ <http://artpool.hu/kontextus/kronologia/1974.html> (utolsó megtekintés: 2018. augusztus 11.)

³⁷ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 202.

³⁸ <http://artpool.hu/kontextus/kronologia/1978.html> (utolsó megtekintés: 2018. augusztus 11.)

szakmai kiegyezésének felrúgását, a hagyománytagadást, az önérvényesítést, az előadó szerepének relativizálását vetette az új csoportosulás szemére – ténylegesen nem is marginalizálta őket.

Mindezt az is bizonyítja, hogy Jeney kulcsszereplőjévé vált Feuer Mária *Élet és Irodalomban* megjelent, a zeneélet hetvenes évekbeli pluralitását demonstrálni kívánó körinterjűjének,³⁹ sőt a második sorozatban már Vidovszky is nyilatkozott.⁴⁰ Ennél erősebb bizonyíték azonban, hogy a KISZ, részben Szigeti Pálnak, részben Tóth Péter Pálnak köszönhetően, védőhálót biztosított az Új Zenei Stúdió számára – mint azt maga Jeney is elismerte⁴¹ –, sőt 1978. március 15-én Vidovszky még KISZ-díjat is kapott.⁴² Breuer János 1976. január 6-ai, *Népszabadságban* megjelent, mint Jeney nevezte: „elmarasztaló” kritikája⁴³ sem elsősorban közvetlen politikai támadás volt az Új Zenei Stúdióval szemben. Breuer minden bizonnyal személyes ügyként élte meg a Stúdió fellépését. Érzékelhetően nem tudott azonosulni azzal, hogy a KISZ olyan mértékig eltér a kulturális politika Breuer által vélelmezett központi irányától, hogy támogatja a fiatal zeneszerzők normaszegő, azaz „az új magyar zene fő és progresszív vonalától elszakadó” munkásságát.⁴⁴

A KISZ valóban támogatta a progresszió új generációját – nem csak az Új Zenei Stúdiót –, amit lapjának, a *Mozgó Világnak* 1973 és 1980 közötti számai is dokumentálnak. Itt jelent meg – az új nemzedék művészetének propagálása részeként – 1979-ben, *Fiatalkor radikálisok* címmel egy interjú az Új Zenei Stúdió három tagjával, amely már sikertörténetként írja le a csoport kortárs zenei ismeretterjesztő tevékenységét és egy, az új zenét befogadni képes – mint Jeney fogalmaz –, „új szellemű” közönség megjelenését.⁴⁵ Ez az

³⁹ Feuer Mária: *50 muzikus műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.)

⁴⁰ Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) Vidovszky-interjúja: „Fontos a mű hatása.” 91–95.

⁴¹ A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Doktori Iskolája diákjainak interjúja Jeney Zoltánnal, 2012. december 5. (Hangfelvétel.)

⁴² *Muzsika* 21/5 (1978. május): 9.

⁴³ Jeney-interjú, i. m. Breuer János: „Zenei krónika.” *Népszabadság* 34/4 (1976. január 6.): 7.

⁴⁴ Breuer, i. m.

⁴⁵ Újabb kiadása: Éry-Kovács András: „Fiatalkor radikálisok. Éry-Kovács András beszélgetése Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrásal, a KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiójának tagjaival. In: Balázs István (szerk.): *Zenekultúránkról*.

interjú, amelynek középpontjában az új zenét értő módon befogadó közönség áll, egyértelművé teszi, hogy a Harmincasokkal történt szakítás oka – mindkét részről – elsősorban a hazai új zenei piacon való érvényesülés-területfoglalás igénye lehetett, azaz egyrészt egy saját nyilvánosság létrehozásának vágya, másrészt pedig az igazi avantgárd képviselete kizárólagosságának kisajátítása, nem pedig az, hogy a két nemzedék egyébként vitathatatlanul másképpen értelmezte az avantgárd fogalmát. Az érvényesülés-területfoglalás igényére utal az is, hogy nyilatkozataiban Jeney és Vidovszky igen gyakran hívja fel a figyelmet a magyar zenekritikusok zenéjükkel kapcsolatos inkompetenciájára.⁴⁶

Az, hogy az Új Zenei Stúdió a magyar zenetörténeti kánon részévé válhatott – hiszen a kánont nem művek, hanem a róluk szóló diskurzusok formálják –, Maróthy Jánosnak volt köszönhető. A magyar zeneélet ugyanis hagyományosan rendkívül paternalista: az érvényesülést jelentős mértékben meghatározza a kapcsolati háló, a jó- vagy rosszakarók aktivitása, ami a háttérből befolyásolja egy-egy szakmabeli pályájának alakulását. A zenepolitikai hatalommal ekkor már nem rendelkező, de még mindig jelen lévő és befolyásos, ráadásul az ellenzéki-alternatív mozgalmakkal balról szimpatizáló Maróthy 1977-től rendszeresen szemlélte és pozitívan értékelte az Új Zenei Stúdió hangversenyeit. Feuer Máriának adott interjújában még a normaszegést is védelmébe vette: „Nem ártana nyitottabb lélekkel figyelni a legújabb zenére, s tudomásul venni, hogy *nem a hagyományos normák szerint* kell ítélni. Mert a legújabb zenében az élettel való kapcsolat kétségtelenül felborítja a rendezettséget, de ez a felborulás egyéb fontos tapasztalatokhoz juttat.”⁴⁷

Maróthy kritikái egyrészt előkészítették az utat az Új Zenei Stúdió saját generációjának a korábbiakhoz mérten lényegesen kompetensebb kritikusai számára – az elsők között Komlós Katalin, valamint Tallián Tibor

(Budapest: Kossuth Kiadó, 1982.), 391–402. Eredetileg megjelent a *Mozgó Világ* 1978. októberi számában.

⁴⁶ Feuer, Pillanatfelvétel, i. m., 94., 111.

⁴⁷ I. m., 72.

változtatta meg a csoportról szóló beszédmodot,⁴⁸ míg Kovács Sándor volt az első, aki 1980-ban egy Jeney-művet egy sajtótermékben, tehát viszonylagosan nagy nyilvánosság előtt remekműnek nevezett (*KATO NK 300 1979. július 22. 10:30 Liptó utca*).⁴⁹ Másrészt viszont a Muzsika épp e hosszú beszámolók révén – amelyek persze nemcsak a csoport zeneszerzőiről, hanem a koncertjeiken bemutatott művekről is szóltak – az Új Zenei Stúdió központi jelentőségű fórumává vált. Egy kis házi statisztika megmutatja, hogy még Kurtágról sem jelent meg annyi értékelés a lapban, mint az ő hangversenyeikről, és 1978-at követően a Harmincasok is egyértelműen háttérbe szorultak a Muzsikában.⁵⁰ Ezen a meghatározó fórumon a továbbiakban már nem róluk szólt a kánonépítő diskurzus, ami egy olyan zárt és szűkös zenekultúrában, mint a magyar, egy központi jelentőségű hadállás elvesztését jelentette.

Pedig a szakmai köztudatban 1975-ig még egyértelműen ők képviselték az új magyar zene „progresszív” vonulatát. Nem csak Breuer János szerint. A nála lényegesen nagyobb tekintélyű Kroó György, aki a magyar zeneszerzés harminc évét összefoglaló munkáját épp azzal a kérdéssel zárta: vajon nem vezet-e a fiatal radikálisok útja az elszigetelődéshez és az európai értékek elherdálásához, egyértelműen a Harmincasok mellett foglalt állást: „a magyar zeneszerzés élgárdája [számára] a művészet azt a felelősségteljes, egyértelmű, átörökölt, vállalt megnyilatkozást jelenti, amit Európában mindig is jelentett. Egyéni szót és közös hagyományra való hivatkozást egyszerre, a tegnapit s a belőle kinövő újat szétválaszthatatlanul.”⁵¹

⁴⁸ Komlós Katalin: „Steve Reich Budapest.” *Muzsika* 20/10 (1977. október): 14–17. Tallián Tibor: „Korunk zenéje 1.” *Muzsika* 21/12 (1978. december): 1–15. Az Új Zenei Stúdióról: 11–13.

⁴⁹ Kovács Sándor: „Korunk zenéje '80 (1).” *Muzsika* 22/12 (1980. december): 5–11.

⁵⁰ A „Bemutatók krónikája” rovat világosan megmutatja ezt: 1978-ban például a Harmincasok generációjából – tágabban értelmezve – tizennégy-tizenöt zeneszerzőnek tizenhét művéről esett szó, míg a héttagú Új Zenei Stúdiónak tizenhat bemutatójáról. Ebben az évben mindössze három Kurtág-kompozíciót tárgyalt elemző módon a lap. Még inkább figyelemre méltó ez az arány 1980-ban, amikor a Harmincasoktól tizenöt, az Új Zenei Stúdió tagjaitól tizenöt műről jelent meg kritika, Kurtágnak ugyanakkor csak egy művét elemezték.

⁵¹ Kroó, i. m., 203.

Amikor Feuer Máriának adott 1977-es interjúban Jeney Zoltán a magyar zeneszerzésben mutatkozó, „meghatározhatatlan humanizmus bástyáiról” beszél,⁵² minden kétséget kizáróan a Kroó-féle, és a zeneélet köztudatába mélyen beivódott álláspontra reflektál, annak létjogosultságát vonja kétségbe. A vád, amely szerint az Új Zenei Stúdió művészetéből hiányzik az európai értelemben vett humanizmus, a korabeli közbeszéd alapvető eleme lehetett. A legerőteljesebben, bár itt is csak burkoltan, a nevek elhallgatásával, Durkó Zsolt képviselte ezt a felfogást: „Az igazán élményt nyújtó művek, a zenei intonációk gazdag körét bejárva, az emberi élet teljességéről szóltak, s szólnak – a huszadik század utolsó negyedében is.”⁵³ Tallián Tibor viszont – az új generáció hangjaként – épp azt üdvözölte az Új Zenei Stúdió darabjaiban, hogy elutasítják a „lektúr-szubjektivizmust” és „a helyzet könnyed megoldásának illúzióját”.⁵⁴

Egyértelmű, hogy Tallián – Kroóhoz, Durkóhoz hasonlóan – a kettős beszéd retorikai eszközével élt kritikáiban, hiszen „a helyzet könnyed megoldásának illúziója” legalább annyira értelmezhető zenei szempontból, mint a hétköznapi politika szintjén. Sajátos módon azonban ez a kettős beszédre való hajlam – amely a Harmincasok kompozícióiban és interjúiban éppúgy megjelenik, mint a művekről szóló kritikai reflexiókban – megfigyelhető Jeney Zoltán korabeli nyilatkozataiban is. Úgy tűnik, miközben zenéjében nagyon tudatosan igyekezett az egyenes beszéd elvét képviselni – „én azt várom a politikai zenétől, hogy zenei kérdésfelvetése és megoldása zeneileg éppúgy égetően aktuális legyen, mint tartalmi közlendője”⁵⁵ –, a zeneélet diskurzusai, amelyekben Jeney talán épp azért vett részt, mert az Új Zenei Stúdió tagjai közül épp ő ambicionálta a leginkább, hogy a személyeskedést kerülve, de Durkó, Kroó és Breuer álláspontjával szemben nyilvánosan fellépjen, rákényszerítették a kettős beszéd gyakorlatának alkalmazására. Tudatosan cselekedett így: Feuer Máriának adott interjújában a zenében-zenélve politizálásról szólván, miközben

⁵² Feuer, Pillanatfelvétel, i. m., 116.

⁵³ I. m., 25.

⁵⁴ Tallián, i. m., 13.

⁵⁵ Feuer, Pillanatfelvétel, i. m., 117.

elhatárolódott a politikai zenétől, hangsúlyosan érvelt a zenével kapcsolatos társadalmi tevékenység imperatívusza mellett.⁵⁶ Nyilatkozata az áttétel nélküli politizáló zenétől elhatárolódó, de a társadalom aktuális problémái iránt elkötelezett, felelős alkotó imázsát közvetítette.

Ezt az imázst építik tovább nyilatkozatainak azon részletei is, amelyek művészetének tartalmi elemeit kísérlik meg megvilágítani. 1975-ben, arra a kérdésre, hogy mit akar műveivel kifejezni, a 20. század modernizmusainak alaptételével válaszolt: „a zene az önmegvalósítás eszköze.”⁵⁷ De hozzátette: az Új Zenei Stúdió zenéje „mai valóságunk szülötte”,⁵⁸ s hogy műveiben „a környező világot szeretném akusztikusan láthatóvá változtatni. Szeretném a világ gyakran elviselhetetlen hétköznapi hangzását esztétikailag átélhetővé és ezáltal elfogadhatóvá tenni.”⁵⁹ Jeney öninterpretációja a hagyományos esztétika fogalmaival operál: a művészetet mint a valóság lenyomatát határozza meg, de ezt a lenyomatot, amely értelmezése szerint nem mentes a negatív konnotációktól („elviselhetetlen”, „hétköznapi”), a zeneszerző a megszépítés – azaz a mű megalkotása – révén igyekszik befogadhatóvá és élvezhetővé formálni. Ez a nem éppen neoavantgárd hitvallás – éppúgy, mint a közösségért felelősséget vállaló alkotó alakja – meglehetősen közel áll a Harmincasok „európai humanizmus” ideáljához, és ahhoz hasonlóan táptalaját képezi a nyolcvanas évek neokonzervatív-posztmodern fordulatának is. Egyidejűleg vitathatatlanul dokumentálja az Új Zenei Stúdió beágyazottságát a hetvenes évek magyar zeneéletébe. Egy zárt és szűkös zeneéletbe, amelynek belső erőviszonyait az évtized végére megváltoztatta az új generáció öntudatos és önérvényesítő fellépése.

⁵⁶ I. h.

⁵⁷ Feuer, 50 muzsikusz, i. m. 32.

⁵⁸ I. h.

⁵⁹ I. m., 33.

15. Különféle improvizációk

Jeney Zoltán emlékezik vissza *Majd, ha leírátok, eljövök* (1990) című permutációs szövegkompozíciójának utószavában egy 1970 decemberében lezajlott találkozására Durkó Zsolttal.¹ Jeney szívélyesen invitálta Durkót, hallgassa meg az akkor formálódó Új Zenei Stúdió közös improvizációs gyakorlatait, ám Durkó a fenti mondattal hárította el a meghívást. A kortárs zeneszerzők többsége Durkóhoz hasonló módon idegenkedett a hetvenes években a szabad improvizációktól. Mihály András például a konkrét zenével egyívású divatjelenséget látott az improvizációs gyakorlatban, s úgy vélte, az új praxis kialakulásának forrása az, hogy a 19–20. századi zene szervezettsége olyan méreteket öltött, ami után már nehéz új megoldásokat találni:

Egy-egy tehetséges zeneszerző úgy akar segíteni ezen a bajon, hogy lemond a folyamat irányításáról, különálló struktúrákat komponál, melyeket az előadó tetszés szerinti sorrendben, improvizálva fűz össze. Lehet erről vitatkozni, mint egyszeri és egyéni megoldásról, – de elviselhetetlen számomra, ha divatot csinálnak belőle, elterelve a szerzők figyelmét a valódi problémáról a zene folyamatának, formájának korszerű megoldásáról.²

Mihály az improvizációs gyakorlatnak egy olyan változatára utal, amelyben a zeneszerző többé-kevésbé rögzített alapanyagokat ad át az előadónak, aki az alapanyagok kidolgozásának, sorrendjének kérdésről önállóan dönthet. E technika – amelyre találunk példát az amerikai experimentális zeneszerzők, illetve Boulez és Stockhausen életművében is³ – Bozay Attila és Sárosi László műveiben jelent meg az 1970-es években. Bozay egészen bizonyosan Mihály nyilatkozatát követően írta első ilyen darabját, az op. 25-ös *Pezzo sinfonico no. 2-től* (1975) kezdve kísérletezett ezzel az eljárással.⁴ Sárosi első ilyen művével, a cimbalomra komponált *Sonanti no. 3*-mal ugyan 1971-ben jelentkezett, ám

¹ Idézi Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1970–1990 között*. PhD-disszertáció. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.), 89.

² Mihály András: „Érték és mérték.” In: Feuer Mária: *88 muzsikusi műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.), 11–15. 12.

³ Stockhausen: XI. zongoradarab (1955), Boulez: *Structure II* (1961).

⁴ Többi ilyen típusú darabja: *Gyermekdalok*, op. 26 (1976), *Improvizációk no. 2*, op. 27 (1976), *Tükör*, op. 28 (1977), *Variációk*, op. 29 (1977), *Solo*, op. 30a, VIII. zongoradarab, op. 30b/2 (1978).

kérdéses, hogy Mihály már ebben az évben megismerhette-e. Ugyanez vonatkozik Vidovszky László 405 (1972) című kompozíciójára is, amely 405 akkordot és 405 frázist használ, ezek megszólaltatási sorrendje azonban nincs megkötve.⁵ Mihály véleménye tehát nem vonatkozhatott az Új Zenei Stúdió improvizációs kísérleteire. Meglehet, Mihály arról beszélt, amit ismert, s amiről – tévesen – feltételezte, ez az, amivel az Új Zenei Stúdió kísérletezik.

A Feuer Mária készítette későbbi interjúkban több zeneszerző sokkal konkrétabban utalt az Új Zenei Stúdió experimentális gyakorlataira. Székely Endre úgy látta, léteznek a zenének konstans kritériumai: lényeges szempont egyrészt, hogy a zenei forma követhető legyen, másrészt „mivel a *mű* művészi alkotás eredménye, műalkotást építeni a végletesen véletlenszerűre, a megkomponálatlanságra lehetetlen.”⁶ Úgy tűnik, Székely számára – akárcsak azt korábban, Mihály esetében láthattuk – a forma követhetősége primeren meghatározónak bizonyult; egy zenemű épp a megformáltság révén válik azzá, ami. A véletlen eljárások alkalmazása ezért eleve lehetetlenné teszi egy autonóm műalkotás létrehozását.

Maros Rudolf is a forma hagyományos koncepciójából kiindulva fogalmazta meg kételyeit az Új Zenei Stúdió kísérleteivel kapcsolatban:

Persze én abból a generációból származom, amelyik a formák stabilitására épít, nem hisz a nyitottságban, az improvizáció erejében. S ha álláspontom korszerűtlennek is hat, vallom a megmunkált anyag fontosságát. [...] Mi, velük ellentétben, hittünk – és hiszünk – a formák erejében, a zenei anyag stabilitásában. S ha éltünk is az aleatóriával, vagyis a véletlenszerű elemek alkalmazásával, kontrollálva tettük, és ami lényeg: nem rendeltük alá a formát, a kompozíció egészét az esetlegességnek. És nem hittünk az improvizáció döntő szerepében, mert az alkotók saját darabjaikat veszélyeztetik, ha csak helyel-közzel határozzák meg a mű szerkezetét, és sorsát az előadó képességeire vagy pillanatnyi inspirációjára hagyják. [...] Hiába, a legjobb előadó sem közelítheti

⁵ A 405 ősbemutatójára 1972-ben került sor Baján, a Tanítóképző Főiskolán. Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor, 1997.), 134.

⁶ Székely Endre: „Mi a korszerűség?” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.), 73–79. 78.

meg az alkotó elképzelését, ha túlságosan sok szabad teret engednek az esetlegességnek. A mai avantgarde programja is egészen más, mint a mienk volt: most az a cél, hogy lehetőleg minden alkotóelemet leépítsenek, s a zeneszerző az elképzelhető legkevesebb ötlettel éljen, a legminimálisabb anyaggal dolgozzék. Ez afféle „minimal art”, és ebből születnek a végeérhetetlen hosszúságú, monoton zenék.⁷

Maros is a formálás primátusából indul ki. Nyilatkozata azonban – Mihály vagy Székely szövegével összevetve – sokkal több konkrétumot tartalmaz, és még az experimentális zene területén is valamivel nagyobb ismeretanyagra épít.⁸ Az idézett szövegrészlet említi az irányított aleatóriát, az „esetlegességet”, amely talán a véletlen vagy az indetermináció szavakat helyettesíti az interjúban, az improvizációt, amelyben az előadó legalább olyan szerepet kap, mint a zeneszerző, és hivatkozik a minimalizmusra is, amelynek nyomán hosszú és – minden bizonnyal – unalmas művek születnek. Az interjú egy másik pontján John Cage neve is elhangzik.⁹

Az interjúban olvasható megfogalmazás elfedi a tényt, hogy a kötött zenei anyagon belül megjelenő rögtönzés mint korszerű eszköz erőteljesen foglalkoztatta ekkortájt a magyar zeneszerzést. Ez esetben nem csupán „kontrollált aleatóriáról” van szó, mint Maros írja, hanem arról, hogy az improvizáció szinte műfaji rangra emelkedett azáltal, hogy a korban igen sok – elsősorban a Harmincasok generációjához tartozó – zeneszerző adta műve címéül az improvizáció szót. Mielőtt Bozay Attila egy egész sorozatot készített volna ezzel a címmel (no. 1: 1971–1972; no. 2: 1976, no. 3: 1978), Papp Lajos (1965), Pongrácz Zoltán (1971), Láng István (1973), Szokolay Sándor (1977) írt *Improvizációkat* különféle előadói apparátusokra, és tulajdonképpen ebbe a sorozatba illeszkedik Durkó *Impromptus in F* (1983) című darabja is.

⁷ Maros Rudolf: „Nincsenek stílári előítéleteim.” In: Feuer, Pillanattfelvétel, i. m., 118–122. 121.

⁸ Interjújában Maros hangsúlyozza is, hogy ő, ellentétben az Új Zenei Stúdió tevékenységét kritizáló kollégáival, meg szokta hallgatni az együttes hangversenyait. I. m., 120.

⁹ I. m., 122.

A felsorolt művek többsége, ha vannak is bennük aleatorikus szakaszok, tulajdonképpen megkomponált improvizáció.¹⁰ A zeneszerzők a címadással egyaránt utalnak Bartók azonos című zongoraművére (op. 20, 1920), valamint Boulez *Improvisations sur Mallarmé* című ciklusára, amely rendkívüli népszerűségnek örvendett a hatvanas évek második felében a magyar zeneszerzők körében.¹¹ A darabok az improvizáció kötetlenségét, a zene megszületésének pillanatát igyekeznek rögzíteni. A kötetlenség egyik tipikus biztosítéka, hogy a komponisták nem használnak ütemvonalat, illetve az, hogy kiindulópontjuk egy-egy jellegzetes zenei ötlet. Papp Lajos esetében ilyen ötletté emelkedik a tizenkét fokú skála – egy dodekafon sor –, amely a zongorasorozat (*Improvvisazione*) mind az öt tételének alapját képezi. Láng István cimbalomimprovizációja olyan hatást vált ki, mintha a zeneszerző lejegyzett volna egy rögtönzési folyamatot. Ahhoz tehát, hogy megértsük, milyen értelmezési tartományon belül helyezkedett el a Harmincasok, illetve náluk valamivel idősebbek improvizációfogalma, s ez miben különbözött az Új Zenei Stúdió improvizációfelfogásától, érdemes a két gyakorlat különbözőségét megvizsgálni.

A Maros-interjú idézett passzusa hitvallásként indít, és a mindenhol megjelenő többes szám – amely egy egész nemzedékre utal – az általánosan elfogadott vélekedés pozícióját kívánja erősíteni. Maros ellentétpárokat épít: ilyen a forma stabilitása, illetve instabilitása, a zeneszerző és az előadóművész inspirációjának minőségi különbsége vagy éppen a régi és a mai avantgárd közötti differencia.¹² A szöveget olvasónak nem lehet kétsége afelől, Maros melyik oldalról törekszik a másik megértésére. A megértés azonban komoly korlátokba ütközik: egy másfajta modernista esztétikai ideál felől közelít az experimentális zenéhez. Nyilatkozataikban az Új Zenei Stúdió tagjai maguk is többször hivatkoztak arra, hogy kritikusaik nem eléggé tájékozottak az

¹⁰ Kivételt képez Pongrácz Zoltán három tétele (*Improvisationen I–III.*), amelyek véletlen eljárásokra épülő darabok. A hagyományostól eltérő, piros és fekete pöttyökből létrejövő partitúra elsősorban a zenei akciókról informál, nem a mű hangzó végeredményéről.

¹¹ Lásd ehhez Láng István nyilatkozatát: Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 225. A Boulez-féle improvizációk magyarországi recepciójához lásd tanulmányomat: „Hungarian Improvisations on *Improvisations sur Mallarmé*. Zoltán Jeney’s Early Reception of Pierre Boulez’ Music.” In: Danae Stefanou (ed.): *Beyond the Centres: Musical Avant Gardes Since 1950.* CD-ROM. (Thessaloniki, 2010.)

¹² Maros az interjú végén saját generációjának ideáljait, Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Berg és Webern zenéjét állítja szembe John Cage művészetével. I. h.

amerikai experimentális zenében, s ezért szükségszerű, hogy rosszul dekódolják mindazt, ami hangversenyeiken, vagy éppen műveikben történik.¹³

Maros nyilatkozata tanúsítja is ezt. Az irányított aleatória és a megkomponált improvizáció a magyar zeneszerzésben a hatvanas évek közepétől elfogadott technika volt: Maros, Mihály vagy a Harmincasok többségének művei a kötött és aleatorikus szakaszok váltakozására épültek, mások a tudatosan megkomponált kötetlenség útját járták. Ehhez képest az Új Zenei Stúdió érdeklődése a hetvenes években – mint azt Vidovszky hangsúlyozta: nagyon rövid időre¹⁴ – a teljesen kötetlen struktúrák, pontosabban a közös improvizációk felé fordult. A teljesen kötetlen improvizációk iránti érdeklődésük a hetvenes évek elejére esik, és mint arra Szitha Tünde rámutat: e gyakorlat részeként elsősorban a zaj és a hang közötti átmenetet keresték.¹⁵ Későbbi közös, hangversenytermeknek szánt improvizációik, mint az *Undisturbed* (1974) az *Hommage à Kurtág* (1975), a *Gaga* (1976), az *Hommage à Dohnányi* (1977), a *December 27* (1978), illetve kései utódként a *Négy viktoriánus fantomkép* (1983), azonban már az improvizációban részt vevő komponisták különálló darabjaiból összeállított közös műként jöttek létre. A zeneszerzők maguk választhatták ki saját előadói apparátusukat, zenei alapanyagaikat, s ezeket sok esetben előre rögzítették,¹⁶ mint ahogy a legfontosabb alapelveket előre egyeztették is.¹⁷ Gyakran későbbi önálló műveikben is felhasználták a közös improvizációkhoz írott szólamaikat: Sáry az *Hommage à Dohnányi* számára írta azt a zenei alapanyagot, amit később a *Koan bel cantó*-ban (1979), illetve a *Pentagramban* (1982) dolgozott ki.¹⁸ Eötvös Péter sorozata, a *Szél szekvenciái* (1975–1987) eredetileg az *Hommage à Kurtág* számára készült.¹⁹

¹³ Vidovszky László: „Fontos a mű hatása.” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.), 91–95. 94. Jeney Zoltán: „A zeneszerzés alapja a zenei gyakorlat.” Feuer, i. m., 111–116. 111.

¹⁴ Vidovszky–Weber, i. m., 10.

¹⁵ Szitha Tünde úgy látja, elsősorban a zaj és a hang közötti átmenetet keresték improvizációikban. Szitha, i. m., 87.

¹⁶ A Budapest Music Center zenei könyvtára őrzi az *Undisturbed* szólamanyagát, amely a rögzítettség mértékéről is tájékoztatást nyújt. Jelzetszáma: KT 11996.

¹⁷ Lásd ehhez Wilhelm András CD-kísérőfüzetét a BMC Új Zenei Stúdió című albumában: (Budapest: BMC–Hungaroton Classic, 2005. BMC CD 116.), 1.

¹⁸ Szitha, i. m., 111.

¹⁹ Sáry László: „Eine Brutstätte der Neuen Musik in Ungarns. Erinnerungen an Peter Eötvös und das Budapester Új zenei stúdió (Studio für Neue Musik). In: Michael Kunkel: *Kosmoi.*

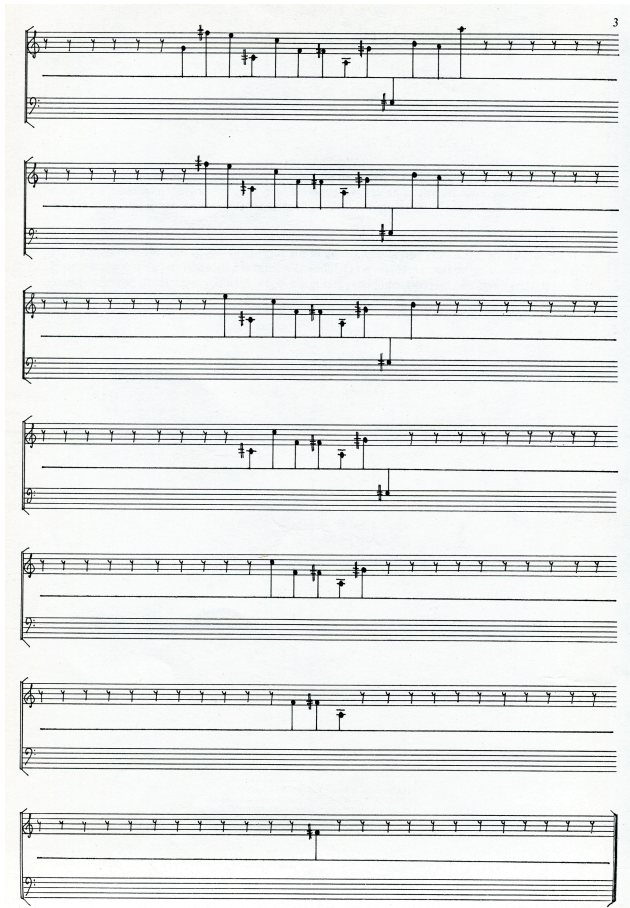
Különböző kísérleti darabok szolgáltak Jeney Zoltán több későbbi kompozíciójának alapjául is. Az ő zeneszerzői gyakorlatában már az *Alef* (1972) *Mutterakkordja* olyan alapanyagként funkcionált, ami felhasználásra került az egyidős a *Yantrában* (1972) és a *Roundban* (1972, 1975) is. Az *Alef Mutterakkordja* tehát *talált tárgyként* működött. Jeney zeneszerzői gondolkodásában a különféle talált tárgyak meghatározó szerepre tettek szert. A művek alapjául szolgáló talált tárgyak sokféle forrásból származhatnak: a *Yantra* esetében nemcsak a hangkészlet ilyen, de a vizuális kiindulópont is: a játszópartitúra valójában egy Yantra-ábra, amely az egyes akkordok elhelyezkedését határozza meg.²⁰ Hasonlóképpen vizuális élmény a kiindulópontja a *Tájkép ad hoc* (1980) című elektronikus zenei kompozíciónak, amely Tandori Dezső azonos című költeményének képi megjelenését követi. Szintén vizuális tapasztalat áll a *Szem mozgásai 1.* (1973) darabjának háttérében, mégpedig Cage *Silence* című kötetének *2 Pages, 122 Words on Music and Dance* című tanulmánya különleges tipográfiája. Az *Arthur Rimbaud a sivatagban* (1976) Tandori Dezső *Arthur Rimbaud még egyszer átpergeti ujjai között az ábécét* című versének tipográfiáját fordítja le a zene nyelvére: a folyamatosan, a kottasor mindkét végéről fogyó dallam vizuálisan is visszaadja a vers nyomtatási képét (4. fakszimile). A Jeney-féle címváltozat ugyanakkor többletet is hordoz: a kottakép és a zenei tapasztalat egyaránt érzékelteti, miként tűnik el Rimbaud a sivatagban.

Jeney említett műveinek különös sajátossága, hogy bennük a különböző művészetek jellemzői egymásba olvadnak. A *Szem mozgásai 1.* esetében a címmel együtt százharminc szónak százharminc akkordot feleltetett meg a zeneszerző (minden akkordban annyi hang van, ahány betűből áll a szó). E darab kialakítása során hozta létre azt a huszonhat hangból álló kódrendszert, amelyben az ábécé minden betűje egy-egy hanggal áll párban. A 12 dal (1975–1983) tételeiben például rendre visszaköszön ez a rendszer. A művészetek közötti átjárhatóság még inkább sokatmondó példája az *Orfeusz kertje* (1974), amelyben Jeney szintén egy Tandori-költemény (*Egy Kosztolányi-vers*) átkódolását vállalja, oly módon, hogy a mű asszociációs hálójába bevonja a

Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. *Schriften, Gespräche, Dokumente*. (Saarbrücken: Pfau 2007.), 147–150. 149.

²⁰ Az ábrát közli Szitha, i. m., 91.

Tandori parafrazeálta Kosztolányi-verset, József Attila *Születésnapomra* című költeményét, valamint Paul Klee *Ein Garten für Orpheus (und mich)* című grafikáját (1926). A mű utalásokkal teli rétegéhez hozzátartozik Tandori és Jeney harminckettedik születésnapjának dátuma is.²¹



4. faksimile, Jeney: Arthur Rimbaud a sivatagban, a szerző kézírásának hasonmás kiadása, Editio Musica Budapest, 1980

A transzmediális koncepció jegyében kísérleteztek a filmművészettel is. Vidovszky részletesen beszél Weber Kristófnak adott interjújában arról a filmnyelvi sorozatról, amelyben ő és Jeney is részt vettek, s amelynek épp az volt a lényege, hogy más művészetek kritériumaiból kiindulva hozzanak létre filmeket.²² Jeney kompozíciói azonban nyilvánvalóvá teszik: a számos improvizációs gyakorlat, az indetermináció, illetve a véletlen eljárások alkalmazása, a betű-hang kódolási rendszerekkel való játék valójában minden

²¹ A mű részletes háttéranyagát Szitha Tünde világítja meg, Szitha, i. m., 136–138.

²² Vidovszky–Weber, i. m., 32.

esetben kompozíciók előtanulmányaként fogható fel. Az experimentumra valójában azért van szükség, mert az a hagyományos értelemben vett mű – pontosabban: egymással összefüggő hálózatot alakító művek – megírásának előkészítő terepe. A huszonhat hangból álló kódrendszer használhatóságát is hallással – tehát zenei értelemben: empirikusan – kontrollálta a komponista.²³ A zeneszerzői tapasztalat dönti el, mi az, ami a kísérlet eredményeiből felhasználható, és mi az, ami nem.

Az Új Zenei Stúdió előadásai nemritkán happening jelleget öltöttek. Az *Hommage à Kurtág* 1988-as rádiós közvetítése nyomán Grabócz Márta e kollektív kompozíciót a fluxus hatvanas évekbeli hagyományához kötötte.²⁴ Maróthy János is utalt a happening jellegre a *Gaga* előadásával kapcsolatban, amikor a közös improvizációban megjelenő groteszk jellegre hívta fel a figyelmet.²⁵ Az irónia uralja a *Négy viktoriánus fantomkép* hatását is, egy olyan műét, amely abból az alkalomból íródott, hogy az Új Zenei Stúdió elnyerte a Kassák-díjat, ám a díj – négy Victor Vasarely-kép – a Külügyminisztériumban kézen-közön eltűnt. Mint Maróthy írja, a négy hangszalagra írott darabban „a dolgok létre nem jövése mulatságos jelleget ölt [...], minden csak kísért, van is, meg nincs is”.²⁶ Valóban, nem nehéz felismerni a leírásokban Cage azon megfigyelését, miszerint minden megnyilvánulás színházi megnyilvánulás.²⁷

Maróthy egyébként „nem programszerű zene”-ként határozza meg a *Négy viktoriánus fantomképet*, interpretációja mégis jelentést tulajdonít neki. Vidovszky alkotói habitusát Sáry Lászlóéval összevetve úgy látja, hogy míg előbbi műveiben „a létre nem hozható” jelenik meg, „amely mégis minden pillanatban létrejön”, addig utóbbiében „a létrehozható, amely végül sosem jön létre.”²⁸ Habár Maróthy megfogalmazása egy kritikusi *bonmot*, amelynek a két zeneszerző alkatahoz és a műveik által sugallt poézishez igen kevés köze van,

²³ Szitha, i. m., 127.

²⁴ Grabócz Márta: „Élt tizenhárom évet... és feltámadt... »Századunk zenéje« – A magyar Rádió hangversenyciklusa 1988-ban.” *Muzsika* 31/8 (1988. augusztus): 20–25. 24.

²⁵ Maróthy János: „Az Új Zenei Stúdió hangversenyei.” *Muzsika* 23/5 (1980. május): 32–35. 32.

²⁶ Maróthy János: „Bemutatók.” *Muzsika* 26/7 (1983. július): 33–35. 34.

²⁷ Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor. (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.), 56., 135., 136., 148.

²⁸ I. m., 33.

nyilvánvalóvá teszi, hogy a korabeli hallgató mégiscsak tartalmakat, vagy legalábbis asszociációs lehetőségeket keresett az improvizációkban.

Pár évvel később Vidovszky László, a Weber Kristófnak adott interjújában a konkrét tartalmakkal, jelentésekkel kapcsolatos kételyeinek adott hangot. Weber az *Autokonzert* (1972) zenei struktúrájában a „lepusztulás folyamatát” vélte felismerni, amire a zeneszerző így reagált: „nem tudom, van-e annak valamilyen jelentése, hogy valami, ami fel van függesztve, az előbb-utóbb leesik. Természetesen szól valamiről, de nem hiszem, hogy olyan szentimentálisan, mintha egy szomorú történetről lenne szó.”²⁹ Mégis, az *Autokonzert* szerzői interpretációja feltűnő módon tele van tagadással („Ebben a darabban nincs előadó” vagy „De a darab előadó nélküli, hiszen nincs mit eljátszani”³⁰). S maga a mű is – a maga sajátosan színpadi természetével, amelyben felfüggesztett hangszerek sorra esnek le a földre egy üres színpadon – a „nincs” hangulatát árasztja. Valóban, nem egy szentimentális, szomorú történet tanúi vagyunk, hanem rendkívül tárgyyszerű és dehumanizált módon a művészet végének metaforáját tapasztaljuk meg.

Hasonló narratívát olvashatunk ki a *Schroeder halála* (1975) felépítéséből is. A zongoristára és három asszisztensre komponált műben a zongoraszólam hatvanegy különböző skálát játszik folyamatosan és egyenletesen, s ezt a hatvanegy skálát kell többször megismételnie. Közben az asszisztensek preparálják a zongora húrjait, és preparációjuk nyomán lassan elfogynak a megszólaltatható hangok. A mű végén a zongorista a néma billentyűkön játszik. Különösképpen azokban az előadásokban, ahol a preparációt három zeneszerző végzi – az esetek nagy többségében Vidovszky mellett Jeney és Sárý³¹ –, a darab rejtett jelentése további réteggel gazdagodik. Nemcsak a művészet végének víziója jelenik meg szemünk előtt, ami a címbeli Schroeder tragédiája is, hiszen a *Peanuts*-képregénysorozatban zongorázását még barátai is teljes közömbösséggel fogadják. „Itt a halál nem egy tragédiába illő hirtelen aktus, hanem – mint rendszerint az életben – hosszú és elkerülhetetlen folyamat végpontja” – fogalmaz Vidovszky.³² Ám a darab

²⁹ Vidovszky–Weber, i. m., 24.

³⁰ I. h.

³¹ A mű 1995-ig lezajlott előadásait adatozza Vidovszky–Weber, i. m., 135.

³² Vidovszky–Weber, i. m., 102.

előadása folyamán éppen zeneszerzők azok, akik a szemünk láttára fosztják meg az előadóművészt az önkifejezés lehetőségétől. A művészet pusztulását maguk az alkotóművészek viszik végbe.

Az Új Zenei Stúdió körében született kompozíciók tehát az amerikai experimentalizmus alapelveinek csupán egy részével azonosultak. Cage ugyanis elutasította a zenében a szimbolizmust, a tartalmi mozzanatokat, egyáltalán: szembefordult a zene „racionális diskurzus” jellegével.³³ A nyugat-európai tradíció szocializálódott Új Zenei Stúdió-tagok ugyanakkor saját hagyományaik talaján állva adaptálták ismereteiket az amerikai experimentális zenéről.³⁴ Minden bizonnyal ezekre a sajátos esetekre utalt Cage, amikor Stockhausen improvizációs gyakorlatát értékelve úgy fogalmazott: „Aki egyszer európai zeneszerző, az bizony európai zeneszerző is marad.”³⁵ Miközben Cage-nek és amerikai kortársainak a zenéhez való viszonyulása, zenei gondolkodásmódja kétségtelenül felszabadító erővel hatott az Új Zenei Stúdió tagjaira, minden igyekezetük, hogy „elfelejtsék a »megtanított« mesterséget”,³⁶ alapjában véve esélytelennek bizonyult. Ha a műhely, a komponálás kiindulópontja új zenei megközelítésekkel gazdagodott is, a műben kicsúcsosodó végeredmény mégis a nyugat-európai hagyomány kontextusában helyezkedik el – akkor is, ha annak pusztulását teszi tárgyává.

Egyértelmű, hogy az Új Zenei Stúdió experimentális tevékenységével kapcsolatban két kérdés merül fel: az egyik – mint láhattuk – az volt, milyen üzenetet hordoznak a kompozíciók, a másik pedig, ami az improvizációkat különösképpen érintette, e zene hallgatásának módja. A „Hogyan kell hallgatni?” kérdésére Kroó György próbált meg választ adni az *Hommage à Dohnányi* előadásának megtapasztalása után. A közös improvizációt „zenei alagútként” határozta meg, s úgy vélte, ez egy olyan, az európai időérzéken kívüli zene, amely nyolcvanhárom percen át „saját életritmusunk feladására

³³ Nyman, i. m., 69., 74., 78.

³⁴ Az experimentális zenei gyakorlatról a legtöbb információt kezdetben Michael Nyman könyvéből szereztek. Szítha, i. m., 57.

³⁵ Nyman, i. m., 66.

³⁶ Farkas Zoltán: „Spekuláció nélkül nincs intuíció – »Jób könyvétől« a fraktálokig. Beszélgetés Jeney Zoltánnal a »Halotti szertartás«-ról”. *Holmi* XVIII/7 (2006. július): 869–902. 882. Vidovszky élesebben fogalmaz: „a főiskola befejezése után három évig maga is szinte csak az ott tanultak »kiirtásával« foglalkoztam.” Vidovszky–Weber, i. m., 11.

készlet”.³⁷ Kroó mégis belehallott az improvizációba egy lecsendítő kódát, azaz végeredményben hagyományos keretek között tudta csak értelmezni a zenei folyamatot.³⁸ Az *Undisturbed* és az *Hommage à Kurtág* fennmaradt hangfelvétele a „zenei alagút” érzetet egyértelművé teszi, s az is nyilvánvaló, hogy a később keletkezett Kurtág-hommage formásabb, mint az *Undisturbed* gyakran áttekinthetetlenül (áthallhatatlanul) sűrű letétje és folyamatosan változó, intenzív hangzása. Azaz az *Hommage à Kurtág*ban a zenei folyamatok, az egyes előadó résztvevők elkülöníthető zenei rétegei, az események hullámzó változásai világosabban rajzolódnak ki, mi több, jól értelmezhető szakaszhatárok is felbukkannak benne. Mindez fokozottan teszi lehetővé a zene követését.³⁹

Kroónak a zenehallgatás módozataira rákérdező kritikája az amerikai experimentális zene egyik alapkoncepcióját érinti, mégpedig azt, hogy Cage és a Social Research Institute-beli tanítványai-követői különös érdeklődést mutattak a közönség iránt.⁴⁰ Vagyis az experimentális zene egyik ága valójában társadalmi (szociológiai) kutatást folytatott. Ennek a vizsgálódásnak volt zenei vonatkozása is. Cage úgy látta, a közönség minden tagja másképp strukturálja a hallott zenét, s a cél épp az, hogy sikerüljön „játékba hozni” a közönség eme strukturálási képességét.⁴¹ Improvizációs gyakorlataikkal az Új Zenei Stúdió tagjai – még ha Rachel Beckles Willson megfogalmazása szerint műveiket úgy láttatták is, mint tisztán absztrakt laboratóriumi kutatásokat⁴² – nem a közönség reakcióinak vizsgálatát célozták, hanem saját műhelyük befogadóképességét tágították.⁴³

John Cage kétségtelenül más, primeren – vagy inkább primerebben – zenei szempontokat is felvetett, amikor az experimentális zene

³⁷ Kroó György: „Zenei alagút.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. (Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011.), 253–255. 254. Eredeti megjelenés adatai: *Élet és Irodalom* 22/4 (1978. január 28.).

³⁸ I. h.

³⁹ Kroó az 1977-es *Hommage à Dohnányi*t az *Hommage à Kurtág*hoz képest még követhetőbbnek érezte. I. h.

⁴⁰ Michael Nyman úgy fogalmazott, nem volt ritka „közönség nyilvánvaló bántalmazása” sem. Nyman, i. m., 155.

⁴¹ I. m., 61.

⁴² Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.), 135.

⁴³ Igen jellemző, hogy Vidovszky csupán annyit jegyez meg, hogy műveik hallgatása „a közönség részéről komoly szellemi erőfeszítést kíván”. Vidovszky–Weber, i. m., 14.

meghatározására és annak a hagyományos „posztreneszánsz tradíciótól”⁴⁴ való elkülönítésére törekedett. Nyman megítélése szerint Cage a zene három hagyományos fázisát – komponálás, előadás, hallgatás – kérdőjelezte meg,⁴⁵ és elsősorban nem a mű végeredménye, hanem az előadás közben megszülető zenei folyamat foglalkoztatta.⁴⁶ Nem az előadás unikum mivolta, hanem a pillanat egyedisége érdekelte.⁴⁷ Ez az érdeklődés egyrészt befolyásolta a hangok kiválasztásának módozatát – vagyis azt, hogy sok esetben zenén kívüli kiindulópontból született zenékről van szó, így például az 1951-es *Music of Changestől* kezdve Cage előszeretettel használta a *Ji King (Ji Csing)* jóslatait⁴⁸ –, másrészt jelentős mértékben átalakította az előadó funkcióját.⁴⁹

Az a Maros Rudolf hangoztatta érv, hogy az előadó nem rendelkezik olyan inspirációval, mint a zeneszerző, a Cage-féle koncepcióban érvényét veszíti. Egyrészt az experimentális zene nagyon gyakran nem professzionális előadókra számít,⁵⁰ másrészt az esetek többségében összeszokott együttesek vagy beavatott előadók, mint David Tudor szólaltatják meg a műveket.⁵¹ Nyman „a részvétel és felelősség más zenében ritkán számításba vett fajtájá”-ról beszél a véletlen eljárások alapján született művek előadásával kapcsolatosan.⁵² Ugyanerre utaltak az Új Zenei Stúdió tagjai is. Vidovszky külön kitért arra, hogy az Új Zenei Stúdió tagjai egymás gondolkodását kiismerve, közös tapasztalatokra építve játszottak el egy-egy művet, azaz bízhattak abban, hogy kompozícióikat értő előadók adják elő, ami a

⁴⁴ Nyman nevezi így az 1600 utáni európai zenei gyakorlatot. Nyman, i. m., 24.

⁴⁵ I. m., 25.

⁴⁶ I. m., 28.

⁴⁷ I. m., 36.

⁴⁸ Marc G. Jensen: „John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the »I Ching«.” *The Musical Times* 150/1907 (2009. nyár): 97–102. 97–98.

⁴⁹ Nyman úgy fogalmaz, hogy ez a zene olyan új feladatokkal szembesíti az előadót, amelyek arra készítetik, definiálja újra a hagyományos, az olvasás–megértés–előkészítés–produkció egymásutánjára épülő gyakorlatot. I. m., 45.

⁵⁰ I. m., 13.

⁵¹ Benjamin Piekut esettanulmánya érzékletesen világítja meg, miért bukott meg Cage műve, az *Atlas Eclipticalis* a Leonard Bernstein vezette New Yorki Filharmonikusok előadásában, illetve mit jelent Cage együttműködése David Tudorral: Benjamin Piekut: „When Orchestras Attack! John Cage Meets the New York Philharmonic.” In: Uő.: *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*. (Berkeley: University of California Press, 2011.), 20–64. A dokumentumok egyértelművé teszik, hogy a véletlen eljárások alapján keletkezett művek interpretációját Tudor minden esetben nagyrészt előre kidolgozta, s ezt a kidolgozott verziót szólaltatta meg a hangversenyeken: 55–57.

⁵² Nyman, i. m., 44.

megszólaltatás hitelességet biztosítja.⁵³ Kroó György ugyanakkor nem titkolta el azt az aggodalmát, hogy az Új Zenei Stúdió előadásainak minőségéről nehéz beszélni; az *Hommage à Dohnányi* hangzását egyszerűen dilettánsként értékelte.⁵⁴

Az improvizáció gyakorlatának megítélésében a nyolcvanas években jelentős változás állt be. Ugyanaz a Durkó Zsolt, aki 1970-ben még visszautasította Jeney invitálását a Stúdió tagjainak közös improvizációjára, 1984-ben elkészítette *Ludus stellaris* című sorozatát, amely a Canis Maior csillagképet transzponálta hangokká, s ezzel Cage *Atlas Eclipticalis*-ának (1962) nyomába lépett.⁵⁵ A Canis Maior grafikus képe nyomán kiválogatott hangok adják az improvizációs játék alapanyagát.⁵⁶ Valóban játékról van szó: a *Ludus stellaris* gyermekek számára készült, Tusa Erzsébet ösztönzése nyomán.⁵⁷ A nyolcvanas évek zenepedagógiája felismerte, hogy a rögtönzés meghatározó szerepet tölthet be a gyermekek zenei képzésében.⁵⁸ Maga Durkó is ilyen pedagógiai funkciójú művet készített. S habár a *Ludus stellaris* 6–24 játékos a tételek nagy részében maga kell gazdálkodjon a három–nyolc hangból álló hangkészlettel, Durkó fontosnak tartotta hangsúlyozni, sem a túlzott kötöttség, sem a túlságos szabadság nem szerencsés: „meg kell találni a mértéket, amely egyrészt meghatározza a zenei, a harmóniai folyamatokat, a karaktereket, a ritmikai profilt, másrészt még mindig eléggé nyitott az egyéni

⁵³ Vidovszky–Weber, i. m., 113. Hogy ez pontosan mit jelent, nagyon nehéz meghatározni. Kovács Sándor egy kritikájában unalmas műként jellemezte Jeney *Variáció egy Christian Wolff* témára (1980) című művét, az Új Zene Stúdió tagjainak, különösképpen Sárosi Lászlónak az interpretációját viszont kiválóan találta: „Sárosi László van elemében. Egy adott pillanatban leáll, »bevárja« társait, s amikor újra bekapcsolódik, a magas f-a hangokkal emlékezetes csomópontot teremt: valóban, csak zeneszerző módra gondolkodó, a szó igazi értelmében »alkotó« muzsikusként képes így élni a kompozíció adta előadói lehetőségekkel.” Kovács Sándor: „Korunk zenéje ’82.” *Muzsika* 26/1 (1983. január): 19–26. 21.

⁵⁴ Kroó, „Zenei alagút”, i. m., 254.

⁵⁵ Stockhausen 1971-ben szintén csillagképek nyomán készítette *Sternklang* című művét. Sárosi László *Az ég virágaiban* (1973) használt csillagatlazst kiindulópontként.

⁵⁶ Durkó a kétszer öt vonalra vetíti ki a csillagkép rajzát. „Azért választottam ezt, a természetben is létező arányt – írja Durkó –, mert az így születő harmóniai váz egyaránt lehetőséget adott igen egyszerű és igen összetett képletek kibontakozására; és egymástól távoli területek – a csillagképek és a zenei képletek – közötti asszociációk kutatására.” Durkó Zsolt: „Ludus stellaris. Önelemzés.” Gépirat. 1984. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum Durkó Zsolt-gyűjtemény. Jelzet nélkül.

⁵⁷ I. h.

⁵⁸ Ennek dokumentuma Apagyi Mária könyve: *Szerkesztés és rögtönzés*. (Budapest: Országos Közművelődési Központ, Módszertani Intézet, 1986.)

lelemény, a játékos ötletei számára”.⁵⁹ Az Új Zenei Stúdió hetvenes évek eleji improvizációs kísérletsorozata és experimentális zeneszerzői attitűdje tehát lényegében nem változtatta meg a magyar zeneszerzői gondolkodást: az továbbra is a kötöttség és a szabadság dichotómiájában kereste útját, illetve – akárcsak az Új Zenei Stúdió – a modernizmussal szembefordulva, a stiláris pluralításban találta meg további kibontakozásának lehetőségét.

⁵⁹ Durkó, i. h.

16. Az Improvizációktól a Csongor és Tündéig

Bozay Attila operájának, a *Csongor és Tünde*nek 1985. január 20-ai bemutatóját követően Fodor Géza részletes, analitikus jellegű kritikát közölt a műről a *Muzsikában*.¹ Ebben igen mélyreható elemzést nyújtott szöveg és zene viszonyáról, a darabnak a kortárs magyar opera történetében elfoglalt helyéről és az egyes szereplők zenei megszólalásának hangvételeiről. A kritika – amely elsősorban a recenzens belső vívódásának drámai dokumentuma – látványosan érzékelteti, bár ki nem fejtí a zeneszerző váratlan stílusváltása fölötti megütközést. Mi több, az analízis mintha mentegetni próbálná az operában minden kétséget kizáróan jelen lévő antimodernista attitűdöt. A Harmincasoknak a magyar zenei megújulásban betöltött kiemelkedő szerepét valló diskurzusban ugyanis Bozay mint experimentális, az Új Zenei Stúdió irányában is nyitott zeneszerző jelent meg.² Mi több, korabeli nyilatkozatai is feltűnő elfogulatlanságról árulkodtak: Feuer Máriának 1972-ben adott interjújában Boulez, Ligeti, Lutosławski, Stockhausen, Berio vagy éppen Cage művészetének jelentőségét abban látta és láttatta, hogy e zeneszerzők „mernek folyvást megújulni és kockáztatni”, s a konzervatív magatartásformákat azzal utasította vissza, hogy így fogalmazott: „nem lehet valaki elhatározottan klasszikus, leszűrt – legfeljebb akadémikus”.³

Fodor Géza csak óvatosan feszegette a kérdést, hogy a *Csongor és Tünde* „elhatározottan klasszikus, leszűrt”, netán „akadémikus” opera-e. Inkább arra próbált választ keresni, meseoperaként értékelhető-e a színpadi mű, azaz olyan „naiv mesejáték”-ként, amelyben számos történeti stílus, illetve a teljes műfajhagyomány feltűnően reflektálatlan módon kerül átvételre egyfajta „formatípus-antológia” vagy éppen „enciklopédikus összefoglalás” szellemében, vagy inkább egy sokirányú operaparódiáról van szó, amelyben

¹ Fodor Géza: „Csongor és Tünde.” *Muzsika* 28/4 (1985. április): 24–32. Újraközlése: Fodor Géza: *Operai napló*. (Budapest: Magvető, 1986.), 395–411.

² Kroó Bozay párizsi tanulmányútjához köti a zeneszerző kapcsolódódását az experimentális irányzathoz. Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 192. Bozay gyakorta lépett fel az Új Zenei Stúdió hangversenyein, és vállalkozott arra is, hogy közös improvizációikban is részt vegyen. Lásd ehhez: Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között.” *Magyar Zene* 50/3 (2012. augusztus): 303–348. Bozay és az Új Zenei Stúdió kapcsolatáról lásd még Szitha Tünde tanulmányát: „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970–90 között – és utána.” *Magyar Zene* 48/4 (2010. november): 439–450. 442.

³ Feuer Mária: „Az önállósodás útján. Bozay Attilánál.” Uő.: *88 muzsikás műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.), 36–39. 36–37.

Bozay „nagyon is áttételes játékot” játszik.⁴ Mégis: „miért ne lehetne – kérdi Fodor Géza – a *Csongor és Tündéből* tiszta meseoperát írni, mégpedig minél kevésbé áll ez a forma legitim viszonyban világunk bizonytalanságával, rendezetlenségével, diszharmonikus és problematikus voltával, annál inkább – freudi terminussal élve: vágyteljesítő álmokként?”⁵

Bár a kérdés – mint azt a *Csongor és Tünde* háttérében megbúvó alkotói és talán magánéleti válság bemutatásakor látni fogjuk – a lényegre tapint rá, Fodor Géza mégsem törekszik a válasz kifejtésére. Mindazonáltal jellemző, hogy elemzésében a két címszereplő, Csongor és Tünde operai hangvételt emeli ki a mű legjelentősebb zenei alakzataként, s ezt a stílust – az opera lemezkiadásának kísérőfüzetében – a bel canto hagyományhoz köti, s az idealizmus zenébe foglalásaként jellemzi.⁶ Technikai értelemben „melizmák, előkéek, különféle ékesítések roppant műgonddal kidolgozott vegetációja”-ként⁷ írja le e stílust, amelynek forrása azonban valójában nem a bel canto, hanem a magyar zeneszerzésben, s így Bozay életművében is a hatvanas évek közepétől, elsősorban Pierre Boulez *Pli selon Pli* című kompozíciója, azon belül is a három *Improvisation sur Mallarmé* nyomán kialakult énekstílus. Ez a hangvétel Bozay oeuvre-jében az 1966-os *Trapéz és korlát* 1. tételében jelent meg először.

Fodor Géza tehát ösztönösen a mű modern zenei rétegére mutatott rá mint a legértékesebb zenei anyagra az operában megjelenő számos stílus közül. Mert kétségtelen, nagyfokú stiláris pluralitás uralkodik a *Csongor és Tünde* textúrájában: megszólal benne neoklasszikus menüett, gyermekdal-intonáció, induló, siciliano és népies műdal is, a klasszikus opera buffa sok-sok hangvétele, és akkor még a Wagner *Siegfriedjére* történő egyértelmű hivatkozásokról, illetve a B–A–C–H-motívum felvonást záró gesztusfunkciójáról nem is esett szó. Ebben a közegben Csongor és Tünde hangja képviseli a modernitást, s ezzel egyidejűleg – az opera tartalmi síkjaihoz, a Bozay által használt három-négy párhuzamosan megszólaltatott

⁴ Fodor, i. m. 25.

⁵ I. h.

⁶ Fodor Géza: „Lemezkísérőfüzet a *Csongor és Tündéhez*.” Bozay Attila: *Csongor és Tünde*. (Budapest: Hungaroton, 1986. SLPX 12750-52.)

⁷ I. m., 4.

zenei réteghez társuló tartalmi konnotációknak megfelelően – a tiszta szerelmet is.

Mégsem ez a legmodernebb zenei stílusréteg az operában. A műben ugyanis nagy számban jelennek meg aleatorikus szakaszok, amelyek rendre az irracionális világhoz, a nem evilági jelenségekhez, manókhoz, tündérekhez, de a gyönyörhöz, a nirvánához is kapcsolódnak, mint például a III. felvonás végén a szerelmespár egymásra találásakor. A két legmodernebb zenei gesztus – s harmadikként talán ide kapcsolható az *Éj monológja* is, amelyben a beszédhangon elmondott monológot melodramaszerűen kíséri egy sűrű dallami ellenpont – társítása a szépséggel az opera értelmezésének, s ezzel egyidejűleg Bozay Attila modernitáshoz fűződő viszonyának újfajta megvilágításához vezethet el. E szépséghez fűződő ambivalens viszony megértéséhez azonban Bozay Attila 1971/1972 és 1984 közötti pályájának értelmezése is szükséges.

3 kérdés 82 zeneszerző című kötetéhez Varga Bálint András 1984-ben, azaz a zeneszerző pályája szempontjából kulcsfontosságú pillanatban, a *Csongor és Tünde* befejezésének táján készített interjút Bozay Attilával.⁸ Az interjú nagy része a műhelymunka küzdelmes éveit, a zeneszerző vívódásait dokumentálja, mégpedig azért, mert a komponista önmaga egykori és jelenlegi énjének jellemzéséhez állandó hivatkozási pontként használja az operát. Bozay ekkor is, mint korábbi interjúiban,⁹ nyomatékkal hangsúlyozza, hogy számára rendkívül fontos, hogy egyszerre érezhesse a kötöttséget és a szabadságot, ami elsősorban az aleatória és a determináció párhuzamos alkalmazásának kontextusában nyer értelmet. Mégis, maga Bozay is érzékelte a komponálás folyamatában a korábbi zenei stílusokkal történő szembenézés aktualitását, s felismerte, hogy e szembenézés kiváltotta stílusváltás jelentős eltolódást mutatott a korábbi időszak kötöttség-szabadság dichotómiájától a stílári pluralitás felé.

Az opera komponálása során, mint fogalmazott, „ismét előtérbe kerülhettek olyan fordulatok, amelyeket korábban – éppen a túlzott közelség és az önállóság hiánya folytán – csak sablonosan, helyenként talán epigon módjára tudtam csak alkalmazni”.¹⁰ A megfogalmazás azt érzékelteti, hogy

⁸ Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.), 44–51.

⁹ Feuer, i. m., 39.

¹⁰ Varga, i. m., 48.

Bozay 1984-ben már úgy érezte, a régi-régebbi zenei nyelvekkel most már a csak rá jellemző módon, azaz végre hitelesen tud élni. Pályájának konzervatív fordulatát tehát úgy kívánta láttatni, hogy hangsúlyozta: a korábbi kísérletező magatartásformával való szakítást a nagy nehezen megszerzett önállóság, az erős zeneszerzői autonómia birtoklása teszi lehetővé.

Kétségtelen azonban, hogy az életpálya fordulópontján keletkezett nyilatkozat a zeneszerzői kimerültség és fásultság tapasztalatát is leírja, amikor arra utal, hogy a *Csongor és Tünde* hangszerelése közben a zeneszerző saját régebbi fordulatait ismételte. Míg korábban a „mindig újat csinálni” imperatívuszát szem előtt tartva experimentális hozzáállást követett,¹¹ most, az ihlet érezhető kimerülésével, a biztonság keresésére indult: „Látszólag könnyebb mindig új területeket becserkészni, és felületesnek is tűnik, mert horizontális és nem vertikális tevékenység. Ugyanakkor hihetetlenül fárasztó, mert az ember soha nincs harmóniában önmagával. Újra meg újra meg kell találnom azt az újat, amiben egy pillanatra biztonságban érzem magam.”¹²

A keresés időszakának (23. táblázat) első reprezentatív kompozíciója kétségtelenül az *Improvizációk no. 1* című mű, amely 1971–1972-ben új, experimentális korszakot nyitott a zeneszerző pályáján. Több szempontból is nóvumnak tekinthető e darab: egyrészt ezzel a művel kerül Bozay érdeklődésének előterébe a citera mint hangszer. Citerát ugyan már használt a *Két tájkép*ben is (1970–1971), de szólóhangszerként mégiscsak itt jelenik meg először, s hasonló pozícióra tesz szert olyan, valamivel később komponált darabokban, mint a *Pezzo concertato* (op. 24, 1974–1975), amely valójában egy citeraverseny, illetve a *Tükör* (op. 28, 1977), amelyben a cimbalom párjaként csendül fel. E hangszer kísérleti eszközként nyilvánul meg Bozay kezében, s nem pedig a népi citerahagyomány folytatásának lehetőségeként. Rá támaszkodva új elemeket vont be a zeneszerző a hagyományos zenei hangzásba, s ezek az elemek a Bozay által egyébként a saját experimentumai köréből tudatosan kirekesztett elektronikus zene tapasztalataival rokoníthatók. A citera a lebegő tonalitás és a negyedhangok kiaknázásának is alanya.

¹¹ I. m., 51.

¹² I. h.

1971–1972
 op. 22 Improvizációk no. 1
 1972–1973
 op. 23 Malom
 1974–1975
 op. 24 Pezzo concertato
 1975
 Öt kis zongoradarab
 1975–1976
 op. 25 Pezzo sinfonico no. 1
 1976
 op. 26 Gyermekdalok
 op. 27 Improvizációk no. 2
 1977
 Op. 28 Tükör
 Op. 29 Variációk
 1978
 Op. 30/b 1 VII. zongoradarab
 Op. 30/b 2 VIII. zongoradarab
 Op. 30/c Improvizációk no. 3
 1979–1984
 op. 31 Csongor és Tünde
 1981
 op. 30/a Solo

23. táblázat, Bozay Attila kompozíciói 1971 és 1984 között

Bozay rendkívül izgalmas hangzaskísérleteket folytat: a *Pezzo sinfonico no. 2*-ben például akusztikus hangzásokat teremt, amelyek olyanok, mintha elektronikus eszközökkel jönnének létre. A zeneszerző primer kompozíciós kérdése ez: milyen egyedi hangzásokat lehet élő hangszerekkel létrehozni? E kérdésfelvetés meglepő módon hasonló kutatási irányba mozdította el a zeneszerzőt, mint egyidős kompozícióiban Eötvös Pétert, akinek Bozay – minden bizonnyal a hasonló jellegű tájékozódásra reflektálva – a *Pezzo sinfonico no. 2*-t ajánlotta. Bozay, akárcsak Eötvös, ebben az időszakban különböző zenei rétegek, például kötött és kötetlen zenei struktúrák egymásra montírozásának módszereivel kísérletezett. Bozay például éppen a *Pezzo sinfonico no. 2*-ben, ahol az 1. zenekar ostinato jellegű folyamatos és rögzített felületéhez a két pianino, illetve a 2. zenekar szabad zenei elemei társulnak.

Mindazonáltal egyértelmű – és különösképpen a furulyára komponált op. 30/a számú *Solo* (1981) bizonyítja ezt, amelyben a négy tételt a furulyajátékos többféle hangszeren is előadhatja, mi több, a tételek sorrendje is kötetlen, a tételeken belül az előadó a megadott tematikus-motivikus

egységekből is szabadon választhat, s ezen egységek maguk is hol kötöttebb, hol viszont szabadabb-vázlatosabb formát öltenek –, hogy az experimentumot, az alapanyagok szabad választhatósága ellenére is, alapvetően a hallási tapasztalat irányítja. Bozayt fokozottan magával ragadja a gondolat, hogy a furulyát nemcsak hagyományos módon lehet megszólaltatni, hanem igen sokféleképpen, és ezt a sokféleséget is érdemes bevonni az improvizáció folyamatába. Az időszak műveiben tehát elsősorban az új hangzási lehetőségek kiaknázása, valamint a hallási élmény, a részletek kihallgatásának experimentuma áll a zeneszerző érdeklődésének homlokterében. Bozay rendkívül kifinomult hallással keresi az eddig sohasem hallott, új zenei széphangzást.

Nyilvánvaló azonban, hogy az improvizáció, mégpedig elsősorban az irányított aleatória is meghatározó szerepet játszik a komponista gondolkodásában – ezért tekinthető jelképértékűnek, hogy az időszakot épp az *Improvizációk no. 1* indítja. Bozaynál az irányított aleatória olyanfajta zenei kötetlenséget jelent, amely szabályok előzetes rögzítéséből indul ki. E zeneszerzői magatartásformát a kiadott partitúrák, kották előszavai érzékeltetik a leginkább: a *Pezzo sinfonico no. 2*-höz például külön kísérfüzetet írt a zeneszerző, hogy világossá tegye, miként is kell játszani a művet. Az op. 26-os *Gyermekdalok* (1976), az op. 27-es *Improvizációk no. 2* (1976), illetve a *Tükör* esetében sincs a műveknek partitúrája, csupán szólamkottákkal dolgozhatnak az előadók, mivel partitúra nem hozható létre. A mű – aleatorikus felépítése folyamánként – minden előadáskor más formában szólal meg, nincsen végleges műalak.

A kötöttség mindegyik darabban más fokozatú: míg a *Gyermekdalokban* az egyes zenei elemek vagy a leírás sorrendjében, vagy visszafelé, esetleg a kettő kombinációjával játszhatók el, ám a dallamtöredékek hangjainak sorrendjét nem szabad felcserélni, addig az *Improvizációk no. 2*-ben a három vonós hangszer ugyanabból a szólamkottából válogat játszandó elemeket. A furulya önálló szólamkottából dolgozik, és ebből választhatja ki szabadon a motívumokat, az effektusokat, vagy éppen a különféle megszólaltatási módozatokat.¹³ A *Tükör*ben ugyanakkor három zenei alapanyag-gyűjtemény található: az első százhusz, a második huszonnégy

¹³ Bozay Attila: *Improvisations No. 2*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1978.)

elemből áll, s ezt a száznegyvennégy elemet kell összekeverés után megszólaltatni oly módon, hogy minden huszadik elem után a Bozay által „hívójeleknek” nevezett harmadik gyűjteményből kell megjelennie egy-egy elemnek.¹⁴ A hívójel funkciója az, hogy amikor az egyik hangszer elkezd játszani, a másik hangszernek abba kell hagynia saját szólamának megszólaltatását.

Ezek a kompozíciók valóban rendkívül modernnek tekinthetők, és szinte minden szempontból eltávolodnak a tradicionális zenei gondolkodásmódtól. Bozay műveiben azonban, ha gyakran rejtetten is, de mégis mindig megjelennek a hagyomány emlékei, mivel a komponista hol tudatosan, hol pedig öntudatlanul alkalmazza őket. Feltűnő például, hogy szabad, rögtönzésszerű formája ellenére már az *Improvizációk no. 1* is három tételre oszlik a tételcímként megadott karakterek alapján (*1. Quasi intrada*, *2. Nénia*, *3. Capriccioso*), s ezeket a tételeket koronás szünetekkel választja el egymástól a zeneszerző. A *Pezzo sinfonico no. 2*-ben pedig egy háromtagú forma körvonalai bontakoznak ki, amelynek középrészében az 1. zenekar ostinatója darabjaira hullik szét. Ráadásul itt is, akárcsak a későbbi művekben, feltűnően sok előadói utasítással találkozunk, s ezek az utasítások Bozay zenéjét rendkívül gesztikussá teszik, miközben egy-egy mű megszólaltatási módozatainak végiggondolására ösztönzik az előadót. E gesztikusság ugyanakkor időnként beszűkíti az egyes művek improvizatív játékerét is.

Nemcsak a darabokra hullás gesztusa miatt, de az 1. zenekar kötött rézfúvós szólamainak és a hozzájuk kapcsolódó folyamatos dobütéseknek következtében is a *Pezzo sinfonico no. 2*-ben – az aleatorikus felépítés dacára – egy rendkívül karakteres, gyászindulókat idéző hangvétel válik dominánssá, amely sejteni engedi, hogy a kompozíció háttérében valamiféle narratív szándék, talán egy megsemmisüléstörténet rejtőzik. A *Pezzo concertato* esetében még inkább érzékelhető, hogy a zene – amely a szólisztikus citera mellett hol tömörszerűen, hol pedig a szintén szólisztikusan megszólaló zenekar megmozdulásaira épít – rendkívül dramatikus-cselekményes. Az aleatorikus zenekari szakaszok valamiképpen a külvilág, a rideg tömeg kifejezetten fenyegető káoszát festik meg, amelyből rövid időre kiemelkednek egyes individuumok (a harsona, a klarinét vagy éppen a fuvola-obia kettőse). A

¹⁴ Bozay Attila: *Tükör*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1978.)

megtervezett citeraszólam ugyanakkor – drámai akkordjaival, filozofáló-elémelkedő hangvételével, kommunikációra vágyó heves gesztusaival – a tevékeny hős, az alkotó magányát, a külvilágtól való elzártságát reprezentálja. A Cadenza, amely nyugalmas felületei ellenére is a mű csúcspontjaként értékelhető, a *Csongor és Tünde*-beli *Az Éj monológjának* előképe. E formarészt követően a citera többé nem tud visszatalálni önmagához, rendezettségét-komplexitását elveszíti, s mechanikus glissandóival, szaggatott gesztusaival, dadogó hangvételével az élet széttöredezettségének érzetét kelti.

Az aleatória tehát nem affirmatív módon jelenik meg Bozay művészetében, hanem a megközelíthetetlen, vágyott, ám gyakran mégis rémisztő külvilág szimbólumaként, amelyben az individuum magára hagyatva kénytelen megnyilatkozni. Hasonló idegenséget él át Csongor is a manók és tündérek aleatorikus világában, hogy végül, miután egyesül Tündével, a megváltó szerelem révén ő maga is képes legyen beleolvadni ebbe a vonzó, ám mégis irracionális világba, amely, a beolvadást követően, a maga hatnyolcados sicilianójával immár az ismerősség, családiasság légkörét nyújtja. Az aleatória formájában megjelenő idegenség így módon csak a szerelemben való teljes feloldódás révén oldható fel, mint Fodor Géza írja: „vágyteljesítő álmoként”. A Freudra történő utalás annál is inkább jogos, mivel a *Csongor és Tünde* efféle értelmezése közvetlen kapcsolatban kell álljon Bozay magánéletének épp erre az időszakra – 1983–1984-re – tehető változásaival.¹⁵ A magánéleti és alkotói válság egyidejűsége az élet mindkét síkján a változtatás igényét hozta magával.

Zenei szempontból már az op. 30/b/1 jelzetű VII. zongoradarab (1978) szakít az idegenként és elérhetetlenként értelmezett aleatóriával, s bár az egytétteles kompozíció szabad improvizációként hat, A–B–A szerkezete, amelyen belül a B-rész kettős variációként épül fel, már az experimentumtól való látványos elfordulást dokumentálja, miközben párdarabja, az op. 30/b/2-es VIII. zongoradarab még az irányított aleatória keretei között mozog. Szintén az experimentumtól való eltávolodás része a népdal, különösképpen a gyermekdal újrafelfedezése. Ugyan Bozay már a *Pezzo sinfonico no. 1*-ben (1967) is felhasznált montázselemként gyermekdalokat, a *Gyermekek dalok* című kompozíció a dallamfordulatok minimal music jellegű felhasználására törekvő megoldásaival vagy az op. 29-es *Variációk* egy népdalra, a *Virágok*

¹⁵ Olsvay Imre: *Bozay Attila*. (Budapest: Mágus, 202.), 22.

vetélkedésére épülő, ám mindig aleatorikus szerkezetével egyrészt a régi-új tonalitás keresésének és megtalálásának, másrészt a magyar hagyomány újrafeldolgozásának első lépéseiként értelmezhetők.

A *Csongor és Tünde* egyértelműen A-dúrban végződik. A gyermekkar operabeli hangsúlyos jelenléte a magyar hagyományban való tudatos feloldódást jelzi. Az operát követő kisebb és nagyobb kompozíciók – mint a gyermek- és leánykarok négy ciklusa, vagy az 1986-ban induló szonáták sorozata – határozottan hasonlóképpen állnak ki a hagyományos tonalitás érvényessége mellett, s a 20. századi magyar, illetve a klasszikus tradíció újragondolásának és a hozzájuk való hangsúlyos kapcsolódásnak látványos gesztusaiként értékelhetők. A *Csongor és Tünde* után Bozay Attila többé nem tért vissza experimentális korszakának eszményeihez – a fordulópontként értékelhető operát követően nem volt elképzelhető számára visszaút. Bozay új tradicionalizmusa azonban nem keveredik a provokáció szándékával: a hagyomány melletti kiállása abból a felismerésből fakad, hogy zeneszerzői műhelyében az experimentális zeneszerzői magatartásforma – személyes és alkotói válságát követően – örökre elveszítette érvényességét.

17. A magányos hős apoteózisa

1977 júliusában, a Muzsika hasábjain Tallián Tibor részletes, s a korszak magyar zenekritika-írási gyakorlatában szokatlanul éles hangú értékelést jelentetett meg Durkó Zsolt 1972 és 1977 között komponált operájáról, a *Mózesről*.¹ Ingerültségének forrása, mint azt a hosszú bevezető sejteni engedí, elsősorban a magyar operai praxisban általánossá vált és a librettóban is megnyilatkozó, a Harmincasok generációjának kiválasztottságtudatát bizonyítani szándékozó mitikus beszédmód lehetett, amely azonban Tallián értelmezésében valójában a „konjunktúra-művészet” és az „önmandátum” jellegzetes terméke.² 1980-ban publikált magyar operatörténeti vázlatában az opera és általában véve a hatvanas–hetvenes évek magyar operáírása fő jellemzőjeként határozta meg a magányos hős és a nép konfliktusát, amit – mint némi malíciával megfogalmazta – az vált ki, hogy a tudást vagy éppen az etikai tisztaságot birtokló magányos hős, aki az opera végén felmagasztosul, szembekerül a saját érdekeit fel nem ismerő szürke tömeggel.³

Minden kétséget kizáróan számos korabeli magyar opera épül fel erre a librettósémára, és nem csak a Harmincasok generációjához tartozó zeneszerzőké: ilyen többek között Szabó Ferenc Móricz-adaptációja, a *Légy jó mindhalálig!*, Lendvay Kamilló darabja, *A tisztességtudó utcalány*, Mihály András operája, az *Együtt és egyedül*, vagy éppen Szőnyi Erzsébet Szakonyi-feldolgozása, az *Adáshiba* (24. táblázat). De ez a konfliktus jellemzi a korszak paradigmaticus nyitóművét is, Petrovics Emil egyfelvonásosát, a *C'est la guerre-t*, vagy éppen Szokolay Sándor operáit (*Vérnász*, *Hamlet*, *Sámson*, *Ecce homo*). Mi több, ez a tematikai séma jelenik meg még Madarász Iván 1984-es *Lót* című operájában is. A rendszerváltás után tizenöt évvel *A tisztességtudó utcalányról* írva, egykori ingerültsége magyarázataképpen Tallián úgy fogalmazott, hogy a hatvanas és hetvenes évek magyar operáinak „tragikus–

¹ Tallián Tibor: „Mózes.” *Muzsika* 20/7 (1977. július): 1–8.

² I. m., 1–2.

³ Tallián Tibor: „Új magyar opera. Korszak- és típusvázlat.” In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1980*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1980.), 345–364. 359. és 362–363. A jelenséget később, az Operaház száz éve című kiadvány magyar operatörténeti összefoglalásában is leírta: Tallián Tibor: „A magyar opera fejlődése a felszabadulás után.” In: Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház száz éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.), 347–373.

heroikus felszíne” valójában „apologetikus vagy éppen manipulatív politikai tartalmat takart”.⁴

Durkó Zsolt: Mózes, 1972
Lendvay Kamilló: A tisztességtudó utcalány, 1978
Madarász Iván, Lót, 1984
Mihály András: Együtt és egyedül, 1965
Petrovics Emil: C'est la guerre, 1961
Szabó Ferenc: Légy jó mindhalálig!, 1969
Szokolay Sándor: Vénász, 1964
Szokolay Sándor: Hamlet, 1968
Szokolay Sándor: Sámson, 1973
Szokolay Sándor: Ecce homo, 1984
Szőnyi Erzsébet: Adáshiba, 1980

24. táblázat, Magányos hős-operák

Az 1977-es *Mózes*-kritika – érthető módon – nem mondhatta ki nyíltan, ami 2004-ben már vállalható volt, tudniillik hogy a Durkó-opera Madách Imre drámájára támaszkodó librettója a maga naiv, áttétel nélküli koncepciójával a Kádár-rendszer művészi legitimációját tűzi ki célul. Benne a véreskezű Mózes – minden bizonnyal Kádár János alteregója – a népakarat ellenében, egy külső erőre, a mindig csak a színpalak mögül, elektronikus kierősítéssel megszólaló Úrra támaszkodva Kánaán bevételének reményében kíméletlenül tapossa el a realitások talaján álló ellenzékét, a népet. Bár az opera zárójelenete, a Mózeset korábban szintén eláruló, de tettét megbánó Józsué felvonást kicsendítő, affirmatív funkciójú visszaemlékezésének formájában, azt sugallja, hogy művében Durkó a kommunista utópia, vagy legalább is a kádári konszolidáció elkötelezett híveként nyilvánul meg, az opera zenei megfogalmazása, különösképpen az I. felvonás végének aleatorikus kataklizmája – ez az egyedülálló zenei kísérlet az 1956-os forradalom megidézésére – mégis egyértelművé teszi: nem táplált illúziókat az oda vezető út borzalmait illetően.

Tallián elsősorban azt hangsúlyozta, hogy a *Mózes* valójában nem opera; a drámai konfliktusok, összeütközések, valamint dialógusok hiánya tanúsítja, hogy a zeneszerző egész egyszerűen nem tudott mit kezdeni magával

⁴ Tallián Tibor: „Temetetlen opera.” In: Uő.: *Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról. 1995–2004.* (Pécs: Jelenkor, 2004.), 102–110. 104–105.

a műfajjal.⁵ Tallián joggal mutatott rá arra, hogy a *Mózes* sokkal inkább a komponista addigi pályájának, különösképpen az 1972-es *Halotti beszédnek* a kontextusában helyezhető el.⁶ Nemcsak azért, mert a háromosztatú forma (tézis–antitézis–szintézis) ismétlések és megfeleltetések szabályos rendszeréből építkezik, hanem mert az alkalmazott technikák – a kvintekre támaszkodó hangrendszerpólusok, a hangköztágító kromatika, a deklamáló gesztikus kiáltás és jajszó, valamint, ezt már én teszem hozzá, a *Libero, senza sincronità* szakaszok visszatérő alkalmazása – mind-mind Durkó életművének korábbi elemeit elevenítik fel. Tallián kritikájának hosszú zenei analitikus szakasza is azt a benyomást erősíti: a *Mózes*t elsősorban nem operaként, hanem autonóm hangszeres zeneműként érdemes értelmezni.

Áttekintve az 1960 és 1988 között keletkezett magyar operai repertoárt, huszonöt zeneszerző közel ötven művét, egyértelművé válik, hogy a *Mózes*ben felmerülő műfajelméleti, illetve ideologikus problémák nem egyediek, és nem kizárólag Durkó műfajértelmezésének gyengéiből, illetve – mint Petrovics Emil csípős iróniával rámutatott („színpadi antitalentum”) – operaszerzői rátermettségének tragikus hiányából erednek.⁷ A magyar operák jól elkülöníthető tartalmi és zenei típusokba rendeződnek, jellegzetes formai és stiláris megoldásokat követnek, műfajilag szinte minden esetben átmenetet képviselnek az opera és más műfajok között, valamint jól körülhatárolható zenei eszközöket alkalmaznak az elidegenedtség, a modern világ és az érzelmek kifejezésére.⁸ Tematikai szempontból három nagyobb csoport különíthető el: 1) klasszikus szépirodalmi művek feldolgozása, 2) antik vagy bibliai témájú alkotások akár modern irodalmi értelmezésben is, valamint 3) modern témájú darabok, amelyek gyakran a második világháborúból veszik cselekményüket (25. táblázat).⁹

⁵ Tallián, „Mózes”, i. m., 5.

⁶ I. m., 6. Tallián oratórium jellegű megoldásokra is felhívja a figyelmet az operában: i. m., 5.

⁷ Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül (1933–1966)*. (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.), 457.

⁸ Tallián Tibor már idézett 1980-as tanulmánya részletesen mutatja be az 1945 után keletkezett magyar operák három jellegzetes típusát: népi-klasszicista opera, realista opera és heroikus misztériumjáték. Tallián, i. m., lásd a fejezetcímeket.

⁹ Balassa Sándor operája, a *Karl és Anna* kapcsán Tallián Tibor úgy fogalmaz, hogy 1989 előtt „háborúk és diktatúrák metaforáinak virágain át beszéltünk saját világunk nagy hazugságairól, az itteni szekrényekbe zárt holttestekről”. Tallián Tibor: „Opera urbana.” In: Uő., *Operaország*, i. m., 120–132. 120–121. A szépirodalmi művek operai feldolgozásait értékelők többször is

Klasszikus szépirodalmi feldolgozása	mű	Antik vagy bibliai téma feldolgozása (nagyreszt szépirodalmi művek alapján)	Modern téma
Horusitzky Zoltán: A fekete város (1982, rev.)		Durkó Zsolt: Mózes (1977)	Balassa Sándor: Az ajtón kívül (1977)
Petrovics Emil: Bűn és bűnhődés (1961)		Madarász Iván: Lót (1984)	Eötvös Péter: Radames (1975)
Ránki György: Az ember tragédiája (1970)		Petrovics Emil: Lysistrate (1962)	Láng István: Álom a színházról (1981)
Szabó Ferenc: Légy jó mindhalálig (1969)		Soproni József: Antigone (1987)	Lendvay Kamilló: A tisztességtudó utcalány (1978)
Szokolay Sándor: Várnász (1964)		Szokolay Sándor: Sámson (1973)	Mihály András: Együtt és egyedül (1965)
Szokolay Sándor: Hamlet (1968)		Szokolay Sándor: Ecce homo (1984)	Petrovics Emil: C'est la guerre (1961)
Vajda János: Marió és a varázsló (1985)		Vajda János: Barabbás (1977)	Pongrácz Zoltán: Az utolsó stáció (1983)
Vántus István: Aranykoporsó (1975)		Vidovszky László: Nárcisz és Echo (1980)	Székely Endre: Kőzene (1981)

25. táblázat, A magyar opera három tematikai típusa

Függetlenül az alapjukul szolgáló szövegek könyvek tartalmi vonásaitól, ezek az operák nagyon is hasonló műfaji-zenei megoldásokkal élnek. A *Mózes*ben is megjelenő tézis–antitézis–szintézis struktúra, amely a három felvonás egymásutánját nagy méretű háromtagúsággént értelmezi, egy alapvető kérdést feszeget, mégpedig azt, milyen formai keret szükséges a vágyott operai egység létrehozásához. Tudjuk, a magyar zeneszerzők számára oly alapvető mintaként szolgáló Alban Berg-operákban is megjelennek tudatosan alkalmazott klasszikus formák.¹⁰ A *Wozzeck*ben és a *Luluban* e formai minták az egyes felvonásoknak a cselekménnyel párhuzamosan kibontakozó belső

felvetették: alkalmasak-e egyáltalán a választott szépirodalmi művek operalibrettóvá való átalakításra, meg lehet-e ezeket a szövegeket zenésíteni. Lásd: Kertész Iván: „Petrovics Emil új operája.” *Muzsika* 12/12 (1969. december): 12–14. 12., illetve: Kertész Iván: „Az ember tragédiája.” *Muzsika* 14/2 (1971. február): 5–7. 5.

¹⁰ Lásd erről George Perle kétkötetes monográfiáját: *The Operas of Alban Berg*. I. kötet: *Wozzeck*, II. kötet: *Lulu*. (Berkeley: University of California Press, 1980.) Második kötet: 1989. Különös tekintettel a következő fejezetekre: 1. kötet: „The Text and Formal Design.” 38–92. 2. kötet: „The Formal Design.” 68–84. Alban Berg operáinak a magyar zeneszerzésre gyakorolt hatása mellett érvel Kovács Sándor: „Alban Berg zenéjének fogadtatása és hatása Magyarországon.” *Magyar Zene* LV/1 (2017. február): 64–77. 65–65.

struktúráit határozzák meg, és – mint arra maga Berg is rámutat¹¹ – elsődleges céljuk, hogy a wagneri átkomponáltság ellenében, új formai elveket követve, létre lehessen hozni az operai egységet. A magyar zeneszerzők is a stílusosan és motivikusan szerteágazó operák tematikai egységét, a mű összefogottságát kívánják a strukturális visszautalásokkal elősegíteni. Nyilvánvaló, hogy ezzel az eszközzel – leggyakrabban a keretes szerkezettel, amely a *C'est la guerre*-től kezdődően majd' minden magyar operában megjelenik – a komponisták egy olyan abszolút zenei megközelítést alkalmaznak, amely ebben a műfajban nem magától értődő, inkább tekinthető segédeszköznek, amelynek révén a darab szétválasztását sikerül megakadályozni.¹²

Az opera fragmentálódásától való félelem – Alban Bergnél éppúgy, mint a magyar zeneszerzőknél – abból is fakadhat, hogy a műfajban történő megnyilvánulás már nem természetes megszólalásmódja a korszak zeneszerzőinek. A kortársak maguk is úgy nyilatkoztak, hogy opera komponálásakor a műfajt minden alkalommal újra és újra meg kell teremteni.¹³ A címadások mellett éppen ezért jelennek meg olyan, gyakran magyarázó jellegű műfaji meghatározások, mint például a passió-opera (Szokolay: *Ecce homo*), zenés morálitás (Király László: *Vakok*), misztérium opera (Ránki: *Az ember tragédiája*), operakantáta (Balassa: *A harmadik bolygó*) vagy koncert vígopera (Petrovics: *Lysistrata*), amelyek az opera hagyományos, 18–19. századi értelmezésétől való látványos elhatárolódást jelzik. Ezért nevezi Tallián Tibor a hatvanas–hetvenes évek operáit „neoexpresszionista passióknak, heroikus misztériumjátékoknak”.¹⁴ A műfaji átmenetek iránti

¹¹ Alban Berg: „»Wozzeck«-Vortrag von 1929.” In: Uő.: *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*. Közr.: Frank Schneider. (Leipzig: Reclam, 1981.), 267–290. 272–273.

¹² Az abszolút zenei megközelítések jellegzetes típusát ismerte fel Fodor Géza Farkas Ferenc kései neoklasszikus operájában is, amikor úgy fogalmazott, hogy Farkas „következésképpen nem él a hagyományos opera hatásmechanizmusával”. Fodor Géza: „Egy úr Velencéből.” In: Uő.: *Zene és színház*. (Budapest: Argumentum Kiadó–Lukács Archívum, 1998.), 235–257. 235–236.

¹³ Lásd a Fábrián Imre vezette kerekasztal-beszélgetésben Petrovics Emil nyilatkozatát: „Az operaműfaj – magyar szemmel.” In: Uő.: *Válságban az opera?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.), 84–115. 94.

¹⁴ Tallián, „A magyar opera fejlődése”, i. m., 360. A „heroikus misztériumjáték” terminust használja 1980-as összefoglalásában is: Tallián, „Új magyar opera”, i. m., 358. Ugyanitt használja a „neoexpresszionista passió” kifejezést is: 360.

vonzódás hátterében minden bizonnyal Stravinsky-élmények bújnak meg, mégpedig az opera-oratóriumnak nevezett *Oedipus Rex* példája.¹⁵

A Stravinsky-recepción túlmenően meghatározó szerepet játszik a műfaji határok áthágásában a film tapasztalata. A magyar operaszerzők nagy számban komponáltak tévéoperákat, és a művekről írott recenziókból egyértelműen kiviláglik: a közbeszéd résztvevői tisztában voltak a tévéopera műfaji specifikumaival.¹⁶ A filmszerű operai-operarendezői gondolkodás (snittek, gyors képváltások, egybeolvadó jelenetek) iránti nagyfokú érdeklődést bizonyítja, hogy az operáról szóló korabeli diskurzusnak visszatérő elemévé vált ez a téma.¹⁷ Petrovics Dosztojevszkij-operájának (*Bűn és bűnhődés*) librettóját a filmrendező Maár Gyula írta, és a filmszerű jellegzetességeket erősítik az opera pantomimjelenetei, mint amilyen például Raszkolnyikovnak az I. felvonásbeli gyilkosságszcéna utáni elrejtőzése vagy a III. felvonásban a főhőst követő fekete ruhás néma alakok megjelenése.¹⁸

A filmszerűség más lehetőségekkel is kecsegteti a zeneszerzőket. A *Kőzene* című operájáról írott önelemzésében Székely Endre például ezért hangsúlyozta:

¹⁵ Erre a modellre hivatkozik Kertész Iván is Szokolay Sámsonjáról szóló kritikájában: Kertész Iván: „Sámson. Új magyar opera bemutatója.” *Muzsika* 17/1 (1974. január): 16–20. 17.

¹⁶ Lásd ehhez a Boros Attila közreadta sajtórecepció-gyűjteményt: Boros Attila: *30 év magyar operái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979.) A kritikák elsősorban Mihály András *Együtt és egyedül* című operájában, illetve Petrovics *Bűn és bűnhődés*-ében figyeltek fel filmszerű jellegzetességekre (112., 144.). Szokolay Sándor visszaemlékezése szerint a *Hamlet* komponálása előtt legalább harmincszor nézte meg Laurence Olivier *Hamlet*-filmjét, amely rendkívüli hatást gyakorolt rá. I. m., 134. Petrovics operái kapcsán az olasz neorealismo hatásáról beszél: Petrovics, Önarckép, i. m., 226. Egy interjúban Lendvay Kamilló a filmes dramaturgi operákra gyakorolt hatását hangsúlyozza: Wirthmann Julianna: „Ősbemutató előtt.” *Muzsika* 22/3 (1979. március): 42.

¹⁷ Huszár Klára: „A film és a televízió hatása az operára.” In: Uő.: *Operarendezés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970.), 99–105.

¹⁸ Több esetben az operák olyan mértékig kötődnek a tévé médiumához, hogy szcenikai szempontból igen komoly gondot okoz operaszínpadra történő adaptálásuk. Minden bizonnyal ez lehet az oka annak, hogy például Láng István operáját, az *Álom a színházról* nem játsszák színpadon. Még inkább problematikusak Balassa Sándor operái (*Az ajtón kívül*, illetve *A harmadik bolygó*), amelyek rádióoperának készültek – erre utalnak többek között az oratóriumszerűen hangsúlyos kórusbetétek. A zeneszerző eleve nem törődött a szcenikai problémákkal, ami később, *Az ajtón kívül* színpadra állításakor problémákat is okozott: Boronkay Antal: „Balassa Sándor: Az ajtón kívül.” *Muzsika* 22/1 (1979. január): 7–8. 7. Kovács Sándor Vajda János *Barabbás* című operájával kapcsolatban hívja fel a figyelmet arra, hogy tévéoperának készült, s ezzel magyarázható a mű oratórium jellege: Kovács Sándor: „Barabbás.” *Muzsika* 20/9 (1977. szeptember): 28–29. 29.

Operát írni ma csak fantasztikus, meseszerű, vagy *commedia dell'arte* témára érdemes. A televíziós műfaj azért vonzott, mert: a képernyőn el lehet rugaszkodni a színpadi realizmustól; sokkal tömörebben, a mai fül számára elfogadhatóbb rövideggel kell magamat kifejezni; remélhető, hogy a szokványos, már-már nevetséges operai realizmustól egy korszerűbb játéktílus felé lehet irányítani a rendezést és az előadókat.¹⁹

Bár, mint arra a tévépremierről írott kritikájában Kovács Sándor utalt,²⁰ a *Kőzene* bántó didaxissal, fekete-fehér színekbe öltöztetve láttatja a világot, Székely önelemzése mégis a kor operaszerzőinek egyik alapvető tapasztalatára világít rá: egyrészt a szinte komikussá váló színpadi realizmus elutasítása, másrészt a fantasztikus-mesés librettók kiválasztása mellett érvel.

A realizmussal és fantasztikummal való párhuzamos játék lényegesen sikerültebben mutatkozik meg Láng István Mándy-operájában (*Álom a színházról*, 1977–1981), amelyben – mint az álmokban általában – az író önéletrajzának valóságos mozzanatai éppúgy megjelennek, mint Darvas Lili alakja, vagy éppen egy plakát, amelynek minden betűjét felolvassák a színen. Más esetekben azonban a cselekmény az irracionális szférájába emelkedik: a III. jelenetben például, nyilvánvalóan a Sosztakovics-féle *Orr* modelljét követve, a főhőst egy esernyő üldözi. A racionalitás-irracionális sűrű váltakozása, a cselekmény gyors alakulása filmen sokkal látványosabban bontható ki. Az opera hol aleatorikus, hol szabad tizenkét fokú zenéje sokszor filmzeneként hat: ezzel magyarázható a cselekményt kísérő kamaraegyüttes szólisztikus megszólalásmódja, illetve a főhős monológjait megszakító, a *Bűn és bűnhődés*hez hasonló pantomimzenék hangsúlyos szerepe.²¹

Az *Álom a színházról* a korszak operáinak egy másik jellegzetes vonását is magán viseli: meghatározó szerepet játszik benne a színház a színházban effektusa. A színház zűrzavaros világa jelenik meg Eötvös Péter *Radamesében* (1976) vagy éppen Pongrácz Zoltán *Az utolsó stáció* című operájában (1985), és persze Vajda János *Mario és a varázslója* (1983–1985) is a színház a színházban alaphelyzetére épít. E művekben a színház mint

¹⁹ Székely Endre: *Kőzene. Autoanalízis* (1981. május 23.). OSZK Zeneműtár, Ms. Mus. 10.541.

²⁰ Kovács Sándor: „Székely Endre: *Kőzene*.” *Muzsika* 26/6 (1983. június): 38–39. 38.

²¹ Maróthy János az opera zenekarának kamarazenei hatását Alban Berg operáinak hatásával hozta kapcsolatba; Berg operái és Láng műve között tartalmi kapcsolatokat is felismerni vélte: Maróthy János: „A Zenés TV Színház két bemutatója.” *Muzsika* 27/4 (1984. április): 32–34. 33.

képzeletbeli tér arra ad lehetőséget, hogy a zeneszerző reflexív módon beszéljen saját koráról, illetve – mint az a *Radamesből* egyértelműen kiviláglik – a kultúra és a művész tulajdonképpen vesztés helyzetéről a világban. Az önreflexió egyben azt is jelenti, hogy az operák nagyon gyakran első szám első személyben értelmezhetők, azaz a zeneszerző azonosítja magát a magányos hőssel, az opera akár önéletrajzként vagy önarcképként is felfogható; politikai dráma helyett magándráma.²² A *Kőzene* esetében a főszereplő egy impotens zeneszerző, az *Álom a színházról* esetében egy önmagát mindig megkérdőjelező író, a *Radamesben* pedig egy, a kibontakozási lehetőségeitől megfosztott előadóművész. Petrovics Emil visszaemlékezései és nyilatkozatai bőségesen dokumentálják, hogy operái tele vannak önéletrajzi vonatkozásokkal.²³ Szokolay esetében a Sámsonnal, de a Hamlettel való azonosulás is igen sokat elárul a zeneszerző önképéről – olyan magányos hőseket látunk a színpadon, akik folyamatos egzisztenciális nyomás alatt élnek.²⁴

A kultúrának az operákban megjelenő pozícióvesztésével egyenes arányban áll az embertelenség térnyerése: a *Kőzenében* például a férfi főszereplő elektronikus zenéje („közene”) által képviselt magaskultúra éppúgy a süllyesztőbe kerülésre ítéltetik, mint a Jimi Hendrix-idézettel érzékeltetett városias populáris zene. Hasonlóképpen ideologikus szembeállítással él Madarász Iván is a *Lótban*, ahol a nép megnyilvánulásaihoz repetitív zene társul, ami a maga állandó, nagyon rövid tematikai elemekre épülő visszatéréseivel a mozdíthatatlanság, azaz a befolyásolhatatlanság érzetét kelti. Lót az egyetlen, aki melodikusan tud megszólalni, neki jut az egyetlen valódi

²² Mint Tallián Tibor fogalmaz: „Ám maguk a kivétel nélkül frusztrált helyzetben levő akarc-hősök többnyire csak a konfliktust érzékeltetik, s nem a vezetés képességét; a nagyságot csak álmodják, önmagukat voltaképp mindig alulról nézik: a lírai dramaturgia túlságosan elárulja, hogy a szerző legfeljebb önmagát mintázza – mert történelmi hősélménye nincs.” Tallián, „Új magyar opera”, i. m., 363.

²³ Petrovics önéletrajzában például többször is visszatér a házmaster alakja, amely közvetlen előképe lehetett a *C'est la guerre* Házmasternéje alakjának: Petrovics, Önarckép, i. m., 218. A *C'est la guerre* kapcsán korábban így nyilatkozott: „Ki kellett írnom magamból a háború élményét.” Boros, i. m., 90.

²⁴ Tallián is úgy fogalmaz éppen ezért, hogy Szokolay operái valójában magándrámák. Tallián, „A magyar opera fejlődése”, i. m., 358. A társadalmi és magándráma választása közötti konfliktust jól érzékelteti Maróthy Jánosnak *A tisztességtudó utcalányról* szóló kritikája, amelyben hangsúlyozza, hogy Lendvay Kamilló műve „megáll félúton, nem tud dönteni, hogy társadalmi dráma lesz-e vagy romantikus magándráma”. Maróthy János: „A tisztességtudó utcalány.” *Muzsika* 22/5 (1979. május): 10–13. 12. Kertész Iván Szokolay *Sámsonjában* is a főhős magánemberi drámáját tekinti a legfontosabb mozzanatként. Kertész, „Sámson”, i. m. 17.

ária (Lót imája), bár az ő dallamos-kifejező énekét is repetitív zene kíséri. Nagyon meghatározó szerepe van azonban annak, hogy Székely és Madarász egyaránt jól dekódolható zenei stílusokkal, idézetekkel-álidézetekkel igyekeznek karakterizálni szereplőit, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy Eötvös a *Radamesben* bánik a kibontakozni nem tudó Verdi-idézetekkel, ahogy Szokolay a *Vérnászban* a spanyol kolorittal, vagy ahogy Petrovics a *C'est la guerre*-ben a Puccini- és populáris, illetve katonazenei allúziókkal játszik.

A nyolcvanas évekre ez a karakterizáló stílusjáték vált meghatározóvá a magyar operai repertoárban, s a korszak két, legsikerültebb operai kísérletének – Vidovszky László *Nárcisz és Echójának* (1979–1980), valamint Vajda János *Mario és a varázslójának* – is legjellegzetesebb tulajdonságai közé tartozik. Fontos azonban megjegyezni, hogy mindkét opera magán viseli a korszak előbb felsorolt többi jellegzetességét is, sőt mintha mindkettő egészen tudatosan reflektálna egyrészt a zeneszerzői közgondolkodásban jelen lévő aspektusokra, másrészt a hazai operai előképekre. Ez a *Mario és a varázslóban* látványosabban nyilvánul meg, hiszen Vajda idéz a *C'est la guerre*-ből. Hangsúlyozott hivatkozása az 1961-es operára jelzi, hogy a Petrovics-művet akár a posztmodern operai fordulat legfontosabb esztétikai-stiláris kiindulópontjának kell tekintenünk.²⁵

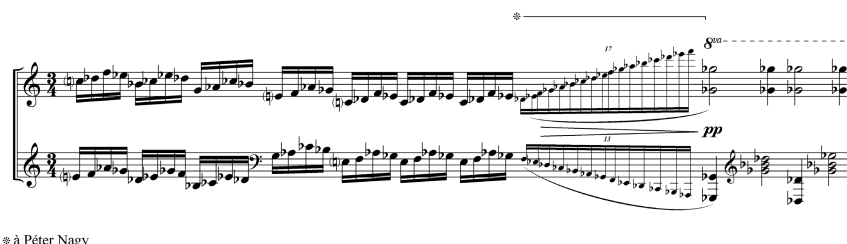
A *Nárcisz és Echót* Maróthy János biedermeier operaként értelmezte, s egyértelműen utalt arra, hogy az operában Vidovszky a nagy klasszikus mítosz kispolgári olvasatát tárja elénk.²⁶ Vidovszky valóban „gesunkenes Kulturgutként” nyúl magához a témához és annak zenei megformálásához is, amennyiben banális zenei formulákkal és egy vidéki kocsmakamaraegyüttesét imitáló kísérő együttesel dolgozik. Maróthy azonban nem említi, milyen sok áttételen keresztül találkozunk az antik történettel: az opera komponálásának kiindulópontja Bódy Gábor *Psychéje*, amelyhez Vidovszky írt zenét;

²⁵ A korszak zenei szakírói elsősorban a *C'est la guerre*-nek mint első modern operának a magyar operatörténetben betöltött úttörő szerepéről emlékeztek meg: lásd Fábán, „Az operaműfaj...”, i. m., 85. („korszaknyitó mű”); Breuer János: „Petrovics Emil: *C'est la guerre*.” In: Kroó György (szerk.): *Miért szép századunk operája?* Budapest: Gondolat, 1979. 415–435. 418. („mértőnk”); Koltai Tamás: „Lehet, hogy nincs többé opera? Beszélgetés Petrovics Emillel.” *Muzsika* 27/8 (1984. augusztus): 5–11. 5. („A modern magyar operának a *C'est la guerre* tört. útát.”). Elsőként Tallián Tibor hívta fel a figyelmet arra, hogy a *C'est la guerre*-ben „ott leselkedik a posztmodern avantgarde-okat túlélő tragikus bohócszemle”. Tallián Tibor: „*C'est la concierge*.” Uő., *Operaország*, i. m., 92–102. 96.

²⁶ Maróthy, „A Zenés TV Színház...”, i. m., 33.

Ungvárnémeti Tóth László drámáját a komponista Weöres Sándor *Psychéjéből* veszi át, s a rövidített szövegkönyv német fordításban kerül megzenésítésre.²⁷ Vidovszky ily módon eltávolítja a hallgatótól a 19. század eleji szöveget és magát az antik történetet is. Az eltávolítás további eszköze, hogy eredendően is filmalkotásban, nem pedig operaszínpadban gondolkodik: Nácisz története – amint belepillantva a patakba beleszeret önmagába – zongorakíséretes némafilmbetétként jelenik meg a darabban, azaz a színház a színházban helyett a film a filmben eszközét alkalmazza Vidovszky.

A zongorakíséretben Chopin-allúzió szólal meg: ez az álidézet egyszerre utal a századfordulós némafilmkísérés gyakorlatára és az egész opera tematikai koncepciójára. A filmbetét zenéjének ugyanakkor személyes vonatkozásai is vannak: egy virtuóz szakasznál előadási utasításként jelzi Vidovszky, hogy azt „à Péter Nagy” kell játszani (39. kottapélda).



39. kottapélda, Vidovszky: Nácisz és Echo, zongoracadenza

Ez az utalás az opera egy további felfejtendő rétegére utal, mégpedig a műbe rejtett esetleges önéletrajzi vonatkozásokra. Vidovszky *Nácisza* tehát szintén önarcképként értelmezhető – hasonlít a hetvenes évek magyar operáinak frusztrált, a nagybetűs művészet pozícióvesztését megelőző alkotó figuráihoz. Mintha csak érzelmek nélkül lehetne a művészetet a maga klasszikusan érintetlen formájában megőrizni, a nagy érzelem megismerése az érintetlen művészetet kispolgári trivialitásba süllyeszti.

Az operában a triviális érzést szimbolizáló keringőhangvétel meghatározó szerepre tesz szert.²⁸ Nácisz már a némafilmbetét előtt elmondja saját szavaival a történetét: az önmagába szeretés pillanata olyan sokként éri,

²⁷ Az opera többfázisú keletkezéstörténetét részletesen elmondja Vidovszky László Weber Kristófnak adott interjújában: Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor, 1997.), 36–38.

²⁸ Hasonlóan triviális hangvételt képvisel az operában felhangzó verbunkos is.

hogy korábbi kromatikus, többnyire négynegyedes éneke hirtelen átvált háromnegyedbe, s ő is keringőhangvételen kezd el beszélni, egy olyan intonációval, amely korábban az őt szerelmével üldöző Echó kizárólagos sajátja volt (40. kottapéllda). A keringő ily módon az érzésre való képesség banális zenei jelképévé válik, ám egyben Nácisz pusztulásának kiváltó oka is lesz. Az eleméztődést követő sírjelenet a tárgyilagos hangú sírásó isteneket kritizáló, *basso profundo* kommentárjával, illetve a nimfák vidáman csivitelő kara a fináléban kizárja a katarzist a cselekmény és a zenei folyamat lehetséges végkifejletei közül. Nácisz, amint megtanul érezni, kisszerű figurává alacsonyodik.

Tempo di Valse

Nácisz
Er ist stumm, weil er nicht höret er ist kalt

PI.
f

Vln.
f

Vlc.
f

40. kottapéllda, Vidovszky: Nácisz és Echo, keringő

Az érzéseket nem ismerő Nácisz, a magányos hős új típusa, belehal abba, hogy beleszeretve önmaga tükörképébe, megismeri a banális érzést – azaz megismeri kisszerű önmagát. Vajda János operájában is önmagával szembesül az ifjú Mario, őt azonban megfosztják legbensőbb érzelmeitől, vadul elorozzák tőle azt, ami csak az övé. A *Mario és a varázsló* igazi főhőse azonban nem a fiatalember, hanem az abszolút magányos hős, Cipolla. Az operáról szóló elemzésében Tallián Tibor úgy vélekedett, hogy a varázsló senkit sem kényszerít arra, hogy akarata ellenére cselekedjék, csupán lehetővé teszi, hogy közönsége azt tegye, amire amúgy is vágyik²⁹ – azaz Vajda János sem politikai-társadalmi művet komponált, hanem magándrámát.³⁰ Tallián arra

²⁹ Tallián: „J’ai baisé ta bouche.” Uő., Operaország, i. m., 149–157. 151.

³⁰ Tallián mindezt azzal hozza összefüggésbe, hogy ellentétben a fasiszta diktatúrával, a kádári diktatúrában „nem volt hipnotikus erő.” I. m., 150. Arra is utal, hogy bár Vajdát már a *Barabbás*ban is a függés mozzanata foglalkoztatja, a *Mario és a varázsló* érzékelteti, hogy a hatalom működését valójában a társadalom tehetetlensége biztosítja. I. h. Ugyanennek az

is utal, hogy az operában megjelenő Petrovics-idézet egyértelműen jelzi a zeneszerző kapcsolódását egykori mesteréhez, illetve az új magyar opera kiindulópontját jelentő *C'est la guerre*-hez.³¹

Kétségtelen, hogy a *Mario és a varázsló* leginkább feltűnő jellegzetessége a zenetörténeti allúziók folyamatos alkalmazása: a közönség létrehozta zűrzavart aleatória biztosítja, ugyanakkor Cipolla „Ah bravo” megszólalását mozarti zárlat formázza. Angiolieri asszony megszólalása jellegzetes Puccini-hanghoz kapcsolódik, míg Mario szerelmének, Silvestrának a megidézéséhez a *Trisztán és Izolda* hangja társul. Az opera domináns hangvétele – Cipolla zenéje – azonban a keringő. A varázslónak ellenszegülni akaró Római úr mozarti menüett közjátékához társuló rondótéma alapját is ez a keringő adja, ráadásul ez a keringő idézi fel a Vizaví gramofonjának banális zenéjét is a *C'est la guerre*-ből. A banalitás akkor válik igazán rémisztővé, amikor a visszatérő mozarti formula és Cipolla Don Giovannit is megidéző elegáns keringője, az „Átjárja testedet a vágy...” szavakat követően vad sramlizenébe vált át, azaz a táncosok legközönségesebb vágyait szabadítja fel (41. kottapélda).³²



41. kottapélda: Vajda: *Mario és a varázsló*, sramlizene

értelmezésnek egy másik megfogalmazása található meg Tallián magyar zenéről szóló kismonográfiájában is: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. (Budapest: Frankfurt '99 Kht., 1999.), 75.

³¹ Tallián, i. m., 154.

³² Halász Péter a „Cipolla provokálta táncok triviális vulgaritása”-ról ír: Halász Péter: „Újdonságok (?) – Henry Purcell Didója és Vajda János Mariója.” *Muzsika* 31/4 (1988. április): 9–15. 12.

Cipolla – a Vajda-féle értelmezésben – érzelmeket rabol mindegyik áldozatától, de különösképpen Mariótól, az antihőstől, aki operai szereplő mivolta ellenére nem énekel, hanem csak beszél. Egyetlen vokális megszólalási kísérlete is csúfos kudarcba fullad, amikor kappanhangján kiejti szerelme nevét. Hatalmas ellenfele, Cipolla, Nárciszhoz hasonlóan, viszont érzelmekkel nem rendelkezik, meg kell rabolnia embertársait, hogy saját érzelmekhez jusson, hiszen üres. Az érzelmek szabadrlása azonban itt sem vezet katarzishoz. Végzetét Cipolla sem kerülheti el: apoteózis helyett ő is elemészttődik, akárcsak Nárcisz, és teteme felett végtelenítve járja táncát az örökké érzéketlen tömeg.

18. Parlando rubato

Ligeti Györggyel közös zeneakadémiai éveire visszaemlékezve Kurtág György 1993-ban így elevenítette fel kötelező népzenei tanulmányait:

A magyar népzene kötelező tantárgya volt a főiskola minden hallgatójának. Kodály nagyon szigorú volt a tanításban és a vizsgákon, de keveset magyarázott. Ligeti felvázolta nekem és Mártának néhány mondatban a magyar népdalok főbb típusait. Hat-hét vagy nyolcszótag (és azok deriváltjai), és elmondta, *hogyan* lehet ezt a záróritmus alapján felismerni.¹

Az idézet nem mondja ki egyértelműen, de sejteni engedi, hogy a népzene nem tartozott az ifjú Kurtág és felesége alapvető zenei élményei közé, s hogy mindketten igényelték a sokkal tájékozottabb Ligeti segítségét ezen a téren. Kurtág azt sem említi, hogy amikor Ligeti bevezette őket az etnomuzikológia tudományába, Bartók Béla 1924-es magyar népdal-osztályozására támaszkodott.² A Kurtággal 2007–2008 készített interjúban Varga Bálint András feltételezte, hogy Kurtágnak kellett hogy legyenek személyes tapasztalatai a népzenevel.³ Kurtág először tagadta ezt, mondván: csupán kiadásokból ismerte a népzénét, habár lemezeket gyakorta hallgatott.⁴ További kérdésekre válaszolva végül felidézte, hogy 1951-ben népdalgyűjtő útra is elment:

Sok más fiatal zeneszerzőhöz hasonlóan engem is a Népművelési Intézet küldött ki társadalmi munkában népdalt gyűjteni. Én a Tolna-megyei Sárpilisre kerültem. Elsődleges feladatom tulajdonképpen az volt, hogy »patronáljam« a Bogár István vezette helyi műkedvelő kórust. Ők összegyűjtötték a sárpilisi nótákat és szép műsort alakítottak belőle. Maradt azonban idő népdalgyűjtésre is. Első próbálkozásra csupa érdektelen nótát énekeltek, én meg régi stílusú

¹ Varga Bálint András (közr.): *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 141.

² Bartók Béla: *A magyar népdal (1924).* Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai V.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1990.)

³ Varga, i. m., 52.

⁴ I. h.

népdalt szerettem volna hallani. Eldúdoltam egy dudanótát, hogy megmutassam, mire gondolok. Ekkor Kurdi Éva néni dalra fakadt és csak úgy ömlöttek belőle a versikék, csupa disznó szöveg. Ez valahogy folklór is volt, meg nem is volt az, mindenesetre nem egy érdekes anyag. A Népművelési Intézet megkapta tőlem, amit gyűjtöttem, de nem dolgoztam fel igazán tudományosan.⁵

Az emlékezés nemcsak azt érzékelteti, hogy a népzene gyűjtés a sztálinista Magyarországon a kötelező társadalmi munkát – elsősorban egy amatőr kórus patronálását – jelentette a fiatal zeneszerzőknek, de azt is, hogy e tevékenység nem hozta meg Kurtág számára a parasztkultúrának azt az alapvető tapasztalatát, amely Bartókot a „tisztá forrás”-hoz vezette. Ironikus módon alulnézetből ismerkedett meg a folklórral, azaz a parasztság az obszcén népművészetbe engedett számára betekintést.

A történetet akár szimbolikusnak is tekinthetjük, ha Kurtágnak a magyar népzenehez fűződő viszonyát igyekszünk megvizsgálni. Ám 1973-ban váratlanul módja nyílt arra, hogy Erdélyben megismerhesse közelebből a magyar népzénét, mégpedig olyan kultikussá vált helyeken, mint Ghymes és Szék, amelyek e népzenenek leginkább archaikus rétegét őrizték meg. A kolozsvári népzene kutató, Szegő Júlia közvetítésével fedezte fel Halmágyi Mihályt, akinek hegedűjátéka egy négykezes hommage-kompozíciót inspirált; a kompozíció a *Játékok* 4. kötetében látott napvilágot.⁶ Különleges hangfelvételeket is módjában állt meghallgatni, például egy öreg paraszt régi stílusú előadásában a *Szerelem, szerelem, játszott gyötrelem* kezdetű népdalt. Ez az élmény motiválta az azonos című zongoradarab komponálását a *Játékok* 2. kötete számára, illetve ennek transzponált változatát a 3. kötetben (*Hommage à Farkas Ferenc*). A magyar népzene, mint eszmény, Kurtág és sok más magyar értelmiségi gondolkodásában – minden bizonnyal Bartók és Kodály értékítéletének következtében – sztereotip módon Erdélyhez kapcsolódott. Szintén sztereotípiának tekinthető, hogy Kurtág a „Molto rubato” utasítást használja az *Hommage à Halmágyi Mihály*-ban, illetve a „Parlando” utasítást a két *Szerelem, szerelem*-kompozícióban. A „Tempo giusto”, ami

⁵ I. h.

⁶ Varga, i. m., 53.

feszesen ritmikus, kontrasztáló közjátékként jelenik meg a *Szerelem, szerelem, játszott gyötrelemben*, ennek a „Parlando rubatónak” az éles ellentéte.

A *Játékokban* megjelenő két kompozíció feltétlenül igazolja, hogy Kurtágnak tisztában kellett lennie a „Parlando rubato” eladói utasítás népzenei kontextusával: Bartóknak a magyar népzénéről szóló, 1924-es monográfiája is megvilágítja ennek az előadói modornak a jellemzőit, illetve jelentőségét a magyar népzeneben.⁷ Nyilvánvalóan döntő jelentősége volt annak, hogy Kurtágnak lehetősége nyílt megismernie Erdély autentikus népzenejével, különös tekintettel a hangszeres népzénére, nem sokkal az után, hogy 1972-ben a táncházmozgalom felkeltette a magyar értelmiség figyelmét az erdélyi zenei gyakorlatra.⁸ Ám a népzene Kurtág műveiben sosem jelenik meg eredeti formájában, mint arra Farkas Zoltán is utalt Ligeti és Kurtág zenéjének népzenei forrásait vizsgáló tanulmányában.⁹ Ráadásul a népzene és Bartók műveinek recepciója nem is különül el egymástól Kurtág művészetében: a népzene befogadása általában csupán egyik szegmense a zeneszerzői Bartók-recepciónak. Épp ez teszi Farkas szerint módszertanilag olyan bonyolulttá Kurtág műveinek a népzenei forrásokra fókuszáló elemzését.¹⁰

Mindehhez hozzá kell tennünk, hogy Kurtág már a *Bornemisza Péter mondásai* komponálásának idején is magyar zeneszerzőként kívánta meghatározni önmagát. Mi több: nagyon is tudatosan építette fel, Bartók modelljét követve, a nemzeti zeneszerző imázsát egy olyan kulturális környezetben, amelyben a „magyarság a zenében” koncepciójának számos rivális értelmezése versengett egymással – mint arra Rachel Beckles Willson felhívja a figyelmet.¹¹ A kantáta recepciótörténete bizonyítja, hogy a zenei élet is ebbe a kontextusba kívánta behelyezni a *Bornemiszt*.¹² Sőt még cimbalmot alkalmazó orosz műveiben is a magyarság rejtett jeleként lehet értelmezni az

⁷ Bartók, i. m., 19.

⁸ Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.), 129.

⁹ Farkas Zoltán: „The Influence of Hungarian folk music in the oeuvre of G. Kurtág and G. Ligeti.” In: Márta Grabócz–Jean-Paul Olive: *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág en l'honneur de son 80e anniversaire*. (Paris: L'Harmattan, 2008.), 51–70.

¹⁰ I. m., 57.

¹¹ Beckles Willson, i. m., 129–134.

¹² Erről részletesen lásd Rachel Beckles Willson monográfiáját: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. (Aldershot: Ashgate, 2003.), 130–144.

idegen közegben alkalmazott hangszer használatát. Mindazonáltal jogosan merül fel a kérdés: milyen konkrét jelek bizonyítják Kurtág kompozícióiban, hogy a zeneszerző tudatosan kívánta magyarságát beleépíteni műveibe egy olyan alkotói időszakban, amelyben orosz műveivel nagyon is tudatosan a nemzetközi zenei színtérrel kívánt lépni. E fejezet éppen ezért Kurtág 1973 és 1984 között keletkezett magyar nyelvű vokális kompozícióira fókuszál, valamint az egyidős, német nyelvű *Kafka-töredékekre*.

Habár Kurtág egy nyilatkozatában arra utalt, hogy a komponálást „szigorúan magánügynek” tekinti,¹³ kompozíciós vázlatai és töredékei jelentős betekintést engednek zenei forrásaiba, feltárják lezárt kompozíciói hátterét. Már az 1969–1970-ben keletkezett *Négy capriccio* vázlataiban is rejtett el utalásokat a magyar népzeneire, mégpedig a 2. tételben (*Tour Saint Jacques*). Kurtág ezen a ponton a kompozíció zenekari mottóján dolgozott, s azt tervezte, hogy egy hosszabb zenekari szakaszt alakít ki. E szakasz egyik verziójának vázlatán a következő megjegyzés olvasható: „Impotencia-sírató – parlando rubato.”¹⁴ A jegyzet rávilágít arra, hogy Kurtág tudatosan kapcsolja össze a „Parlando rubato” utasítást a sírató műfajával. Az impotenciára történő utalás azonban egyidejűleg a férfi – a költeményben is megjelenő – teljesítőképességének, azaz a férfiúi teljességnek a hiányára utal. Bálint Istvánnak a *Négy capriccio*ban megzenésített költeményei ironikus és szimbolikus módon beszélnek a szexualitásról – vagy inkább éppen annak hiányáról –, és sikamlós, töredékes szövegeik minden bizonnyal felidéztek Kurtág emlékeit az 1950-es évek elejének paraszti obszcenitásáról. A „Parlando rubato” utasítás eszményítése valami hiánynak a szimbólumává válik.

Kurtág már a *Bornemisza* alkotásának utolsó fázisában elkezdett dolgozni a *Három régi felirat* (op. 25) 2. tételén.¹⁵ Ami a szöveget és a zenei jellegzetességeket illeti, a *Székely mángorló* 1792 közvetlen folytatása a *Bornemisza*ban megtalált stílusnak. Egy 1967 decemberéből datált vázlatán a

¹³ Varga, i. m., 39.

¹⁴ Paul Sacher Alapítvány, Kurtág-gyűjtemény, 0315-0083.

¹⁵ Erre utal a bázeli Paul Sacher Alapítvány Kurtág-gyűjteményében őrzött 14. számú vázlatfüzet, amelynek legkorábbi bejegyzései 1967-ből származnak.

*Székely mángorló*hoz hasonló sírfeliratszövegeket jegyzett fel.¹⁶ Ezek mindegyike a magyaros tizenkettes sorszerkezetét követi a jellegzetes sorközei cezúrával. Ezt a jellegzetes költői formát, amely mind a népköltészetben, mind pedig a magas költészetben megjelenik, Kodály Zoltán már 1920-ban részletes elemzés tárgyává tette *Árgirus nótája* című tanulmányában,¹⁷ és ennek nyomán igen ismertté is vált Magyarországon. Kurtág minden bizonnyal ismerte Kodály tanulmányát, és tisztában kellett legyen a költői forma jelentőségével a magyar irodalomban és népzeneben. Ráadásul egy olyan szöveget is lejegyzett, amely akár Kodály *Psalmus hungaricus*a paródiájaként vagy parafrázisaként is értelmezhető.¹⁸ Habár a „kevélység” szó mindkét szövegben megtalálható, Kurtág hőse gúny tárgyává teszi hazáját, támogatóit és az örök értékeket, míg Kodály művében a világ fordul szembe az etikus zsoltárossal. Kurtág vázlatai még egy jelét adják a zeneszerző magyarság iránti érdeklődésének: a szöveg fölé a magyar skála elemeit jegyzi fel, habár e skála igen gyorsan egész hangú skálává transzformálódik (5. fakszimile).

A *Székely mángorló* szövegét egy feleséggyilkos mondja el. E témaválasztás különös pikantériáját az adja, hogy Kurtág az op. 25-ös ciklust feleségének, Mártának ajánlotta, házasságuk negyvenedik évfordulója alkalmából. A feleséggyilkosság motívuma háttérben feltehetően személyes emlékek álltak. Mint Kurtág elmondta, Márta igen sokáig nem engedte meg neki, hogy megérintse a nyakát, mivel attól félt, férje esetleg megfojtja.¹⁹ A dal ugyanakkor sokkal inkább a férfi lelkiállapotára fókuszál.

¹⁶ Paul Sacher Alapítvány, Kurtág-gyűjtemény, 14. vázlatfüzet, 0551-0556.

¹⁷ Kodály Zoltán: „Árgirus nótája.” In: Uő.: *Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.), 79–90.

¹⁸ „Ellenségnek hazám s nemzetem eladtam / Velem jót tett uram, méreggel itattam / Az élő Istennek olvastam könyvéből / hogy ha ki elhinné magát hazájából / Nyakra főre jönne le az uraságból / De ezt csak gúnyoltam nagy kevélységemből / Azért mert ez világ rajtam tapasztalja, / hogy szentigaz légyen az Istennek szava. / Amit érdem lettem, iholast megadta / Itt nyugszom szaggatva diribrül darabra.” 14. vázlatfüzet, 0551.

¹⁹ Varga, i. m., 89.

molto rubato, pesante
sub. *p* cresc. —————

Ká - - - szon - szé - ken ü - lők ne - héz ka - lo - dá - ban

sub. *pp*, ma pesante

una corda tre corde una corda tre corde

42. kottapélda, Kurtág: Székely mángorló, „Kászonszéken ülök...”

Az 1980-as évek gyors egymásutánban írott vokális műveiben – József Attila töredékek (op. 20), Hét dal (op. 22), Nyolc kórus (op. 23) – a hiány szimbóluma és a „Parlando”, illetve „Rubato” utasítás szorosan összekapcsolódik. E kapcsolat leginkább sokatmondó példája az op. 22 negyedik dala (*Ajtón lakattal*), amelyben az egész tételt „Rubato, parlando, con moto” kell játszani. Károlyi Amy verse a személyes és művészi szabadság hiányát állítja a középpontba, az elérhetetlen vágyódást valami iránt, amiről módunkban áll tudni, hogy van, mégis elérhetetlen. A verse első sora („A tűrt és tiltott határán”) nyílt utalás a Kádár-rendszer jól ismert kulturális politikájának „három T” rendszerére (tűrt, tiltott és támogatott).

E megzenésítésnek és a korszak más vokális Kurtág-műveinek azonban van egy jellegzetes vonása: Kurtág dallamai feltűnően melodikusak, s ez a dallamosság gyakorta gregorián dallamokra vezethető vissza, mint például a József Attila töredékek *Lesz lány hús, mellé ifjú kalarábé*-tételében. Kurtág maga nem tesz különbséget a gregorián dallamok és a népdalok között, amikor felidézi az *SK emlékszaj* (op.12) *A puszta létige szomorúsága* tételében megjelenő „dó-re-mi”-dallamot: egyszerűen csak „gregorián vagy népdalos recitáció”-ról beszél.²⁰ Mindkét dallam egyértelműen gregorián előképekre reflektál, de Kurtág csak a *Lesz lány hús* esetében használja a „Parlando” utasítást, éppen azon a ponton, ahol annak az embernek a hiányáról esik szó, aki már nem él.

²⁰ Varga, i. m., 19.

Érdeemes visszatérni Kurtág nyilatkozatához, amelyben elmossa a különbséget a gregorián ének és a népdal között. Dobszay László könyve a sirató dallamköréről 1983-ban jelent meg, egy évvel a *József Attila töredékek* komponálása után.²¹ Könyvében a zenetörténész látványosan dokumentálta, hogy a siratóstílus egyik meghatározó forrása éppen a gregorián ének gyakorlata volt. Ez a gondolat sok magyar zeneszerző számára szolgált inspirációs forrásként, különösképpen azok számára, akik, mint Kurtág, aktív tagjai voltak Dobszay együttesének, a Schola Hungaricának.²²

A Nyolc kórus 4. tétele, a *Koan bel canto* egy jól ismert magyar népdaltípus rendkívül jellegzetes dallamvonalával indít (43. kottapélda).

Parlando, molto rubato
sonore

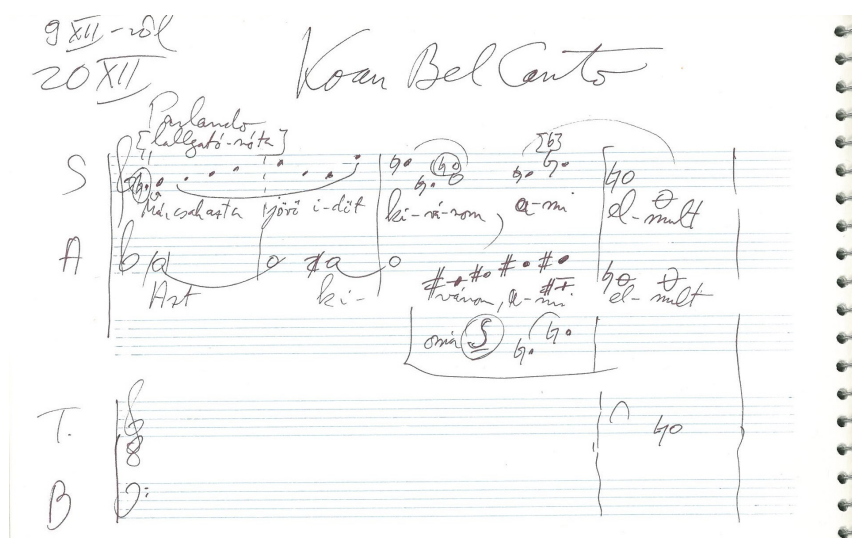
S. Már csak azt a jö - vő i - dőt kí - vá - nom,
A. Már csak azt ki - vá - nom,
T. Azt ki -
B.

43. kottapélda, Kurtág: Koan bel canto kezdete

Mind a tétel előadói utasítása (Parlando, molto rubato), mind pedig a mű alcíme (*Hallgató nóta*) a népi tradícióra utal, bár a hallgató nóta inkább a népies műdal hagyományába tartozik. Mégis a dallam ritmusa és mozgása egy jellegzetes magyar népdaltípust idéz meg. Kurtág egyik vázlata még a dallam diatonikus változatát is megőrizte (6. fakszimile), amely ritmikájában új stílusú magyar népdalra hajaz.

²¹ Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.)

²² Beckles Willson, i. m., 220.



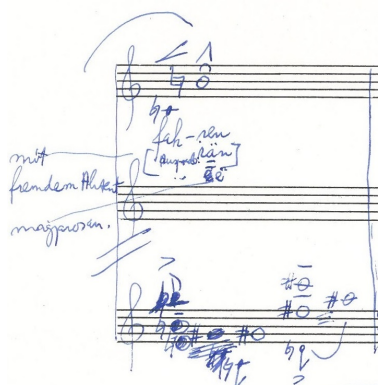
6. faksimile, Kurtág, Koan bel canto, vázlat, Paul Sacher Stiftung Basel, Kurtág-gyűjtemény, 56. vázlatfüzet, 0740

Úgy tűnik, Kurtág a komponálás egy későbbi szakaszában döntött amellett, hogy a diatonikus dallamot kromatikussá formálja. Ám a későbbiekben is meg akarta őrizni a dallam népdalkarakterét, mint arra egy későbbi vázlatban egy magyar nyelvű bejegyzés utal: a „Parlando, molto rubato” mellett magyarul tüntette fel az „Alkalmazkodó ritmusban” szavakat,²³ amely megerősíti a „Parlando rubato” utasítást. A tétel címe – *Koan bel canto* – vitathatatlan népzenei dallam használatát váltotta ki: Kurtág ily módon a 19. századi operai stílust kapcsolja össze a népzenevel. Mindazonáltal Kurtág ironiával kezeli ezt a stílárisonosítást, amennyiben az ő (és Tandori Dezső) bel cantója ázsiai (egy koan). A „Parlando rubato” utasítás megint egyszer valamiféle hiányra utal, a jelen hiányára egy olyan költeményben, amelyben a múlt és a jövő zavarba ejtően keveredik össze.

Ám nem csak magyar nyelvű szövegek váltanak ki népzenei utalásokat. A *Kafka-töredékek* vázlataiban is találhatók célzások a népzeneire és a magyarságra. Mi több, Kurtág tudatosan akarta belekomponálni magyar kézjegyet e darabba, hasonlóképpen, ahogy ezt orosz darabjaiban a cimbalom használatával tette. Kurtág vázlatai között megtalálható egy olyan töredék feldolgozása, amely végül is nem került be a mű végleges változatába (Ich habe niemals die Regel erfahren). E tételnek négy vázlata is megőrizte Kurtág

²³ Paul Sacher Alapítvány, Kurtág-gyűjtemény, 58. vázlatfüzet, 0806.

utasítását, amely az erfahren szó utolsó szótagjára vonatkozik. A szótagot „mit fremdem Akzent, magyarosan” (idegen kiejtéssel) kell megszólaltatni (7. fakszimile). A magyaros kiejtésre való utalás természetesen a szöveg ironikus magyarázataként értelmezendő: valaki, aki idegen kiejtéssel beszél, szükségszerűen nem alkalmazkodik a szabályokhoz. A tétel címe alá Kurtág a következő szavakat jegyzi fel: „A szarvassá lett fiú éneke.” A szarvassá lett fiúra történő utalás egyértelműen Bartók *Cantata profanájára* hivatkozik, és a dilemmára, amelyet a szabadság és a kötöttség közötti választás szüksége vált ki.



7. fakszimile, Kurtág: Kafka-törödékek, vázlat, Paul Sacher Stiftung Basel, Kurtág-gyűjtemény, 0316–0982

A *Kafka-törödékek* utolsó tételének (*Es blendete uns die Mondnacht...*) vázlataiban Kurtág hivatkozik a *Szerelem, szerelem, játszott gyötirelemre* is (8. fakszimile). A töredék félmondatának utolsó szavai („Wir knochen durch den Staub”) mellett jegyzi fel: „És most a Szerelem, szerelem, játszott gyötirelem!” És valóban, a hegedű, majd a szoprán a *Játékok*-darab hangjait szólaltatja meg (d–fisz–g) a szerelem szimbólumaként, amely – mint a népdalszöveg mondja – „játszott gyötirelem”. A kéziratlap tetején Kurtág egy további memo jegyzetet ír fel: „Megnézni a heg. rapszódia lassújában nincs-e használható anyag!”

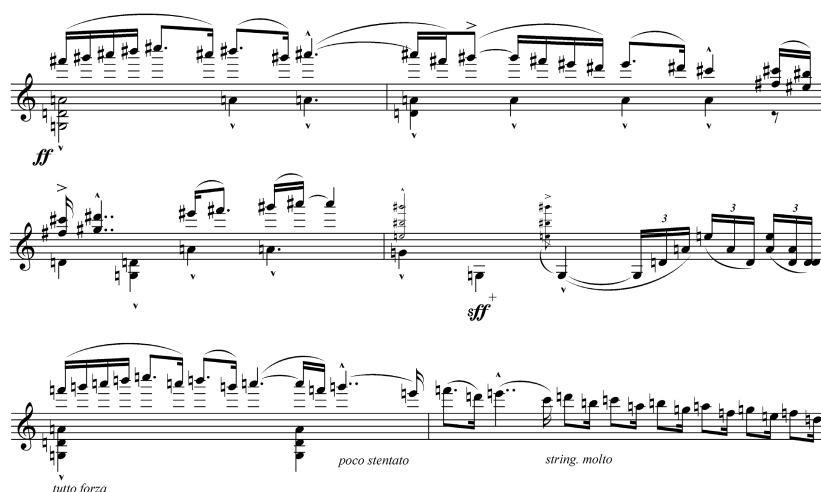
csak a hiányra világít rá, a kígyók fizikai és lelki felemelkedésének lehetetlenségére.

The image shows a musical score for Kurtág's 'Kafka-fragments' from the 'Bartók Rhapsody'. The score is written for piano and voice. The tempo is marked 'Lento, rubato' with a note 'ossia: [p-mp]'. The dynamics range from 'pp' to 'ppp'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The lyrics are in German: 'Wir kro - - - [o] - - -', 'chen]', 'Wir,', 'wir kro - - -'. The score is divided into sections with different tempo markings: 'Lento, rubato', 'comminciando lento', 'molto', 'ad lib.', 'a tempo', and 'sempre sul IV.'.

44/a-b kottapélda, Kurtág: Kafka-töredékek, Bartók-rapszódia álidézet

Egy rapszódia lassúja jelenik meg a *Kafka-töredékek* egy másik tételében is. A *Szene in der Elektrischen* (III/12) tételben az elhangolt hegedű dallamát és ennek kíséretét egy hegedűs játssza. Kurtág mottója, amelyet a tétel kezdetéhez írt, a csárdás műfajára utal: „Ich bat im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie möchte doch den Csárdás noch einmal tanzen.” A 12. tétel formája mindazonáltal semmiféle kapcsolatot nem mutat a csárdással, amely hagyományosan egyre gyorsuló táncok sorozatából épül fel. A *Szene in der Elektrischen* háromtagú forma. A két A rész egy rapszódia lassúját eleveníti fel, a B rész ugyanakkor Josif Ivanovici keringőjét (*Valurile Dunării*) idézi meglehetősen elhangolt változatban. Sokatmondó, hogy Kurtág nem használja a „Parlando, rubato” utasítást az Arészekben, tehát nagyon valószínű, hogy az Eduardowát kísérő hegedűsök nem magyarok, hanem románok. Nemcsak azért, mert román keringőt játszanak, hanem azért is, mert az első hegedű

dallamának csuklásai az A részben a hora lungă improvizált formuláira hajaznak (45. kottapélda).



45. kottapélda, Kurtág: Kafka-töredékek, 12. tétel, hora lungă

Eduardowa, a két hegedűs és a közönségük nem hiányol semmit. Mindannyian elégedettnek tűnnek, habár kétségtelen, hogy a szokatlan eseményeket Kurtág érzékelhető iróniával kezeli. Mindazonáltal feltételezhetjük, hogy efféle elégedettség nem fejezhető ki magyar hangokkal. A „Parlando, rubato” stílus, amely az improvizatív szabadságot képviseli a magyar népzeneben, Kurtág György zenei világában a személyes és művészi szabadság hiányának szimbóluma. Egyfelől – mint azt példáim mutatták – Kurtág ironikusan elhatárolódik Bartók és Kodály magyar hagyományától, másfelől azonban e tradíció elemeinek használata és a Bartókra, Kodályra történő hivatkozások a beteljesülés lehetetlenségének bizonyítékaivá is válnak. Zenei magyarsága a hiány művészetének árulkodó dokumentuma.

19. Hódolat Kodálynak

1952 februárjában, a *The Score* hasábjain jelent meg Pierre Boulez *Schoenberg is Dead* című írása.¹ Az akkor huszonhét éves zeneszerző – a darmstadti új zenei nyári kurzusok egyik vezéralakja – kamaszos kíméletlenséggel utasította el az új bécsi iskola alapítómesterének életművét. Schoenberg művészi magatartását reakciónak minősítette, elsősorban azért, mert úgy vélte: a dodekafónia felfedezője oly mértékig a klasszika és a romantika hagyományába kapaszkodott, hogy a tizenkét egymásra vonatkoztatott hang alkalmazásával valójában csak azt kívánta elérni, hogy a 19. századi kromatikát szabályozhassa. Mivel tradicionális formákban gondolkodott, és klisékre támaszkodott, nem ismerte fel a zenei szerveződésnek azt a lehetőségét – a szerializmust –, amely pedig az új nyelvben eleve benne rejlik.² Fél évvel Schoenberg halála után Boulez szükségesnek érezte, hogy világgá kiáltsa, s ezáltal egyértelművé tegye: nem szabad Schoenbergre mint Mózesre, a törvényhozóra tekinteni, életművének nincs köze a szerializmushoz.³

A *Schoenberg is Dead* paradigmikus példája a rituális apagyilkosságnak. Hasonló rituális apagyilkosságra sor kerülhetett volna a hatvanas években Magyarországon is, abban a plurálissá váló, a nyugati új zene felé orientálódó szakmai közegben, amely a Kodály-iskola ötvenes évekbeli stílárís-esztétikai egyeduralmának véget vetett. 1967 márciusában bekövetkezett haláláig azonban az apafigura, Kodály Zoltán a magyar zeneélet nagy öregjének számított, életművét, az abban megfogalmazott poétikai ideálokat és zeneszerzői kérdésfelvetéseket a fiatalabb nemzedékek nem kérdőjelezték meg, s a hatvanas évtizedben komponált utolsó kompozícióit – elsősorban az 1961-ben befejezett Szimfóniát – is csak óvatos bírálat érte.

Úgy tűnik tehát, hogy Kodály ōuvre-jének történeti-kritikai értékelését – ami nem szükségszerűen azonos a vele való el- és leszámolással – érintetlenül hagyta az a stílárís és esztétikai változás, amely nemcsak a Földes Imre által Harmincasoknak elnevezett generáció életművét,⁴ de a Kodály-tanítványok jelentős hányadának művészetét is közvetlenül befolyásolta.

¹ Pierre Boulez: „Schoenberg is Dead.” In: Uő.: *Stocktakings. From an Apprenticeship* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 209–214.

² I. m., 212.

³ I. m., 214.

⁴ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969).

Miközben az ötvenes évek végéig Kodály példája monolitiként nehezedett a fiatalabb zeneszerzők vállára, a hatvanas évek közepére egyszerűen átléptek rajta, mintha korábban nem is létezett volna. Mindez látszólag kétséggé tette az œuvre-jére történő alkotói reflexió szükségességét is.

Kodály halála azonban valamiképpen mégiscsak felkeltette az életműve iránti zeneszerzői érdeklődést. Mindebben természetesen közrejátszhattak alkalmi megrendelések is, hiszen a Kodály-évfordulók – 1972, 1982 – hivatalos felkérések, előadási lehetőségek formájában emlékeztettek a zeneszerző szellemi hagyatékára. Az általam eddig összegyűjtött hommage-kompozíciók közül (26. táblázat) – amelyeknek címe-alcíme is tanúskodik a Kodály iránti tiszteletadás tényéről – nyolc készült 1972 táján, négy tíz évvel később.

Szerző neve	Mű címe	Keletkezés dátuma	Kodály-idézet
Gárdonyi Zoltán	Meditatio in memoriam Zoltán Kodály	1972 Rev.: 1982	Nausikaa
Gárdonyi Zoltán	Epigramma Kodály Zoltán emlékére (Jób könyvéből)	1982	
Hollós Máté	A sokaságban. Kodály ravatalánál (Tóth Eszter versére)	1992	Katalinka
Kalmár László	Szivárvány havasán (In memoriam Zoltán Kodály)	1982/83	
Karai József	Kodály szavai	1970	
Karai József	Kórus Kodály emlékére (Garai Gábor verse)	1971	Páva-dallam
Kurtág György	Hommage à Kodály. (Játékok/II)	c. 1973	Psalmus Hungaricus („Mikoron Dávid”)
Maros Rudolf	Gemma. In memoriam Zoltán Kodály	1968	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”)
Papp Lajos	Arezzói ének	1972	
Ránki György	Kodály emlékezete – siratóének Szabolcsi Bence búcsúztatóbeszédének szövegére	1971	Psalmus Hungaricus („Igaz vagy, Uram”)
Ránki György	Sinfonia II in uno movimento, In memoriam Kodály Zoltán	1981	Páva-dallam
Reményi Attila	37. zsoltár Kodály Zoltán emlékére	1992	
Selmeczi György	Kodály Zoltán kalandjai	1987	
Soproni József	Hommage a Zoltán Kodály. Jegyzetlapok III/5	c. 1972	
Szokolay Sándor	Búcsú Kodály Zoltántól	1967. március 6.	
Szokolay Sándor	I. vonósnégyes. Kodály Zoltán emlékére	1972	

Szokolay Sándor	Hódolat Kodálynak (Illyés Gyula szövegére) op. 45	1975	Ének Szent István királyhoz
Szóllósy András	Musica per orchestra	1972	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”)
Szőnyi Erzsébet	Sírató	1967	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”; „Igaz vagy, Uram”)
Vermes Péter	Postludium in memoriam Kodály Zoltán	1978	
Vermes Péter	...Super sepulchrum Kodály Zoltán	1982	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”; „Igaz vagy, Uram”)

26. táblázat, Kodály-émlékdarabok

Mindössze három mű keletkezett közvetlenül Kodály halála után – a legkorábbi, Szokolay Sándor kórusa rögtön a zeneszerző halálának napján, Szőnyi Erzsébet siratója, illetve Maros Rudolf zenekari darabja valamivel később. Csupán három esetben bizonytalan, milyen megrendelés állt a zenei megemlékezés megírása háttérében: Szokolay Kodály-hommage-a 1975-ben, Vermes Péter első zongoradarabja 1978-ban, Selmeczi György kompozíciója pedig 1987-ben keletkezett.⁵

A kompozíciók többsége egyértelműen utal a megemlékezés műfajára, vagy magával az „in memoriam” felirattal, vagy ezek magyar nyelvű fordításával („valakinek az emlékére”). Az „in memoriam” műfajára hivatkoznak az olyan címadások is, mint a „Kodály ravatalánál”, „Kodály emlékezete”, „Super sepulchrum”, „Kodály Zoltánt siratja”. A darabok között található három hommage-kompozíció viszont nem kapcsolódik közvetlenül a siratás rituáléjához. Az „in memoriam”-kompozíciók ugyanis az hommage-daraboknak csupán egyik alcsoportját képezik – valaki előtt tisztelgő kompozíciókat a megtisztelt személy életében is lehet írni. Kodály iránti nagyrabecsülésből több ilyen alkotás is keletkezett, a leghíresebb közülük az a többszerzős zenekari variációs mű, amelyet 1962-ben Kodály nyolcvanadik születésnapjára komponáltak tanítványai, az I. vonósnégyes 4. tételének témájára.⁶ A Kodály halálát követően keletkezett Kodály-hommage-okban a

⁵ Vermes kompozíciója születhetett az 1977-es Kodály-évfordulóhoz kapcsolódóan, Selmeczi pedig Kodály születésének 105., halálának huszadik évfordulóján.

⁶ Farkas Ferenc (szerk.): *Kodály-köszöntő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964). A részt vevő zeneszerzők: Ádám Jenő, András Béla, Bárdos Lajos, Darvas Gábor, Dávid Gyula, Doráti

síratás gesztusa éppen ezért nem jelenik meg, mint ahogy a három hommage-darab közül egy – Soproni zongoradarabja – semmilyen közvetlen vagy közvetett utalást sem tartalmaz Kodály életművére.

Az in memoriam kompozícióknak ugyanakkor az életműre történő utalás kulcsfontosságú eleme. Az utalások szempontjából különböző típusú zeneszerzői magatartásformákat különíthetünk el egymástól. A legegyszerűbb eset az, amikor a komponista Kodályra emlékező textusokat használ fel, mint például Ránki György, aki a *Kodály emlékezete* című kompozíciójában Szabolcsi Bencének a sírnál elhangzott emlékbeszédét zenésíti meg, a Monteverdi-féle *stile concitato*t idéző stílusban, három szólistával, kórossal és csembalókísérettel. Hasonlóképpen jár el Szokolay Sándor *Hódolat Kodálynak* című művében, amely Illyés Gyula híres Kodály-versére épül (*Bevezetés egy Kodály-hangversenyhez*), illetve ilyen Karai József kórusa, amely Garai Gábor költeményét dolgozza fel (*Elindult egy ember*). Mindhárom kompozíció tartalmaz egyébként Kodály-idézetet is: Ránki a *Psalmust*, Karai a Páva-dallamot, míg Szokolay az *Ének Szent István királyhoz* dallamát illeszti műve végére.

A második típusba olyan kompozíciók tartoznak, amelyek Kodály stílusából indulnak ki, illetve azzal játszanak. Karai kórusa, valamint Szőnyi Erzsébet *Síratója* – amely nagyrészt Kodály gyűjtötte népi siratókat dolgoz fel – nem lépi túl a stiláris modellel való teljes azonosulás határát. Kalmár László *Szivárvány havasán* című kórusműve ugyanakkor már valóban a Kodály-stílus folytatásának lehetőségeit gondolja végig. Egyrészt a kodályi hagyományra hivatkozva egy ideálisan szép népdalból indul ki, s abból szövi tovább a meglehetősen disszonáns kompozíció szövetét, másrészt viszont a népdal szövegét – a nem helyén lévő, s ezért ott elhervadó rozmaringszál költői képét – egyszerre vonatkoztatja Kodályra és önmagára. Selmeczi György kamaraegyüttesre írt kompozíciója, amelynek címe: *Kodály Zoltán kalandjai*, több ponton is Kodály stílusára alludál: hallhatunk benne kodályos dallamfordulatokat, pentaton dallamokat, az I. vonósnégyes faktúráját idéző letéteket, lírai csellószólókat, gyermekjátékok formuláit. Ezek az elemek zajos-

Antal, Farkas Ferenc, Frid Géza, Gaál Jenő, Gárdonyi Zoltán, Hajdú Mihály, Horusitzky Zoltán, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Maros Rudolf, Pongrácz Zoltán, Ránki György, Sugár Rezső, Sulyok Imre, Szabó Ferenc, Szelényi István, Tardos Béla, Vaszy Viktor.

jazzes környezetbe ékelődnek, s a piszkos hatású szórakoztató zene mellett a tisztaság jelképeként funkcionálnak. Mintha a Hány János alakjával azonosított Kodály⁷ megjelenései a zavaros világban az értéket, a mindenkori hiteles viszonyítási pontot szimbolizálnák.

Hasonló szimbolikus viszony fűzi Papp Lajos *Arezzói énekét* Kodály, a zenepedagógus alakjához. A kéttételes kantáta első része az *Ut queant laxis* szövegére épül, és a szolmizációt oktató szöveg, valamint a hozzá kapcsolódó gregorián dallam kodályosan modális dallamfordulatokat hív elő. A kóruson megszólaló modális dallamokat, az imaginárius középkor képviselőit modern zenekari textúra öleli körbe, mintha a szolmizáció alakjában megjelenő kodályi eszme a tisztaságot képviselné a külvilág káoszában. A kantáta 2. tétele ugyanakkor szöveg nélküli kórusra épül, s ez a zene rituális funkcióját hivatott felidézni: siratót hallunk. Ily módon az 1. tétel a káoszban is rendet képviselő zenemester, Kodály portréja, a 2. tétel pedig a saját gyászát kifejező Papp Lajos költői képe. Az *Arezzói ének* gyászzene, s ebből a szempontból példaszerűen képviseli az in memoriam műfaját. Ugyanez mondható el Ránki György II. szimfóniájáról is, amelynek egyik legfontosabb motivikai eleme a pentaton skála. Ennél azonban talán fontosabb az, hogy több ponton is a *Páva-variációk* hangszerelési megoldásaira támaszkodik, például a hárfa és fuvola együttes alkalmazásával a csúcspontok előtt, ami a Páva-dallam apoteózisához hasonló megoldásokhoz vezeti a zeneszerzőt. A mű gyászdarab jellegét azonban elsősorban az teremti meg, hogy a lassú bevezetés és annak visszatérése siratódallamra épül.

Az in memoriam Kodály kompozíciók harmadik típusa ötvözi az első két típus jellemzőit. Meghatározó szerepet játszanak benne a Kodálytól vett zenei citátumok. A komponisták a darabok szövetébe ékelt idézetekkel hivatkoznak az elhunyt mesterre, s ezekkel az idézetekkel, amelyek többnyire új zenei közegbe illeszkednek, egyben kanonizációs gesztust is gyakorolnak. Számukra ugyanis a megidézett kompozíciók a kodályi életmű esszenciáját

⁷ Kodály azonosítása Hány alakjával már a bemutató előadásokat követően megjelent a magyar zenekritikai értelmezésben: Jemnitz negatív kontextusban, Szabolcsi pozitív összefüggésben hivatkozott a lehetséges párhuzamra: Jemnitz Sándor: „Rendkívüli Filharmóniai Hangverseny – Kodály és Honegger zsoltárai.” In: *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Szerk.: Lampert Vera (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 142–145. Szabolcsi Bence: „Hány János. Kodály daljátékának bemutatója a budapesti Operaházban.” In: Uő.: *Kodályról és Bartókról*. Közr.: Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1987), 64–70.

képviselik. Mint azt már az első típusba tartozó alkotásoknál is láthattuk, igen gyakran jelenik meg a kompozíciókban a *Páva-variációk* témája, a Páva-dallam, illetve sokszor csak az abból absztrahált pentaton dallamváz. Úgy is mondhatjuk, hogy az utódok számára Kodály művészi alakjának legjellegzetesebb megtestesítője a pentaton skála. Ez a pentaton jelkép jelenik meg Szokolay *Búcsú Kodály Zoltántól* című darabjában, Ránki Szabolcsi-kantátájában és II. szimfóniájában, illetve Vermesy Péter zongoradarabjaiban. Szintén pentaton fordulatra épül Gárdonyi Zoltán orgonameditációja, amely azonban Kodály dalának, a *Nausikaának* nyitódallama felett medítál (e–a–a–g–a–e) – a téma egyben utal Kodály feleségére, mivel hangjai, Kodály első felesége, Gruber Emma nevének betűit adják vissza.

Leggyakrabban azonban mégis a *Psalmus Hungaricus* témáira hivatkoznak az emlékező zeneszerzők, egyrészt a rondótémára („Mikoron Dávid”), másrészt az 1. közjáték „Csak sívok, rívok” szakaszára, például Maros és Szöllősy zenekari műveiben. De a *Kodály emlékezete* című Ránki-darabban az „Igaz vagy Uram, ítéletedben” sor jelenik meg, mint ahogy Vermesy két zongoradarabja is – a rondótéma mellett – felidézi ezt a sort. Kurtág György *Játékok*-beli Kodály-hommage-a ugyanakkor a *Psalmus* rondótémájának tízütemes feldolgozása (46. kottapélda).



46. kottapélda, Kurtág: Játékok II., Hommage à Kodály

Kurtág elidegeníti az idézetet, amikor négy sorát szétszabdalja, s a dallamhangokat nemcsak különböző regiszterekbe dobálja szét, de trópusok formájában idegen hangokat-akkordokat ékel közéjük ezáltal töredezettségérzetet keltve. A töredezett struktúra eltávolítja a hallgatótól a Kodály-témát, s ezzel egyidejűleg nemcsak a múltba utalja, de mintha

érvényen kívül is helyezné azt. Ugyanakkor Kurtág viszonyulása a Kodály-témához mesteremberi magatartást is tükröz: talált tárgyként kezeli, és egyben sajátjává teszi a zenei alanyagot.

A Kodály életműve előtt tisztelgő kompozíciók a hetvenes évektől váratlanul fellendülő zeneszerzői Kodály-recepciónak azonban csak a töredékét képviselik. A hetvenes évek közepétől ugyanis több magyar komponista is intenzív zeneszerzői befogadás tárgyává tette a nagy magyar mester életművét. Különösképpen a hatvanas évek folyamán a modernitással ismerkedő és azt elsajátító Harmincasok nemzedéke kereste a továbblépés lehetőségét a kodályi inspiráció nyomán, de ebbe az irányba mozdult el a Harmincasok többségének mestere, Farkas Ferenc is. A nagy konzervatív Kodály életművének újraértékelése egybeesett a modernitás primátusába vetett hit megkérdőjelezésével is. A Kodály életművére történő ismétlődő reflexió a magyar zeneszerzés konzervatív fordulatának jele. A stílári visszalépéssel párhuzamosan a magyar zeneszerzés Kodály és Bartók nevéhez fűződő alapvető diskurzusa is visszatért: a Harmincasok generációja és Farkas is kodályi példák nyomán kívánta újragondolni, „mi a magyar?”.

Szokolay Sándor, aki a *Vérnász* (1964) és az azt követő operái révén a magyar zenei modernitás szimbolikus alakjává vált, többször is hangsúlyozta Kodály iránti elkötelezettségét.⁸ 1975-ben komponálta narrátorra, bariton szólóra, vegyeskarra, orgonára, zenekarra írott, *Kantáta a Gályarabok emlékére* című művét. Szövegét egy 17. századi ismeretlen költőnek a verséből kölcsönözte. A stílus már-már zavarba ejtő módon hivatkozik a barokk zenére, ami nemcsak a végig jelen lévő tonalitásban ragadható meg, de a felhasznált korálmotívumokban is. A mű felépítése leginkább Kodály 1955-ös kórusának, a *Zrínyi szózatának* szerkezeti koncepcióját idézi annak ellenére, hogy a költői kiindulópont itt egy vers, nem pedig prózai szöveg. A korálok mellett a kantátában turbák és fúgák is megjelennek, és a *Zrínyi szózatához* hasonló módon a mű ellenpontozó, kettős fúgás ámennel ér véget. Kodály művének megfelelően e darabban is bariton szóló áll a középpontban.⁹

⁸ Lásd Szokolay Sándor nyilatkozatát a Bónis Ferenc szerkesztette *Így láttuk Kodályt* című kötetben (Budapest: Püski, 1994.), 363–367.

⁹ Ám Szokolay kantájában egy narrátor is szerepet játszik.

Szokolay – Kodállyal összevetve – nem politizál nyíltan a kantátában. A kantáta szövege – amelynek forrása a 17. század végén keletkezett evangélikus Szencsey-kódex – sokkal általánosabb: a textus az elnyomottakról szól. Mégis, a „Sion leányára” történő szövegi utalás egyértelművé teszi, hogy a szövegben megjelenő elnyomottak a régi magyar protestáns költészeti hagyomány értelmében az idegen népektől körülvelt és fenyegetett Magyarországgal azonosíthatók.¹⁰ Szokolay érdeklődése e szöveg és Bach stílusa iránt mindazonáltal szoros kapcsolatban kell álljon újonnan meglett evangélikus hitével. Vallásosságát az 1970-es évek elejétől élte meg intenzíven, és feladatának tekintette, hogy „meggyőződéséről nyilvánosan is tanúságot tegyen”.¹¹ Ugyanekkor került kapcsolatba a Deák téri evangélikus templomban a Weltler Jenő vezette Lutheránia énekkarral is, s ez az élmény váltotta ki, hogy kidolgozzon egy új, barokk modellekre – elsősorban Bachra és Händelre – épülő új kontrapunktikus stílust.¹²

Ugyanez a stílus jelenik meg a későbbi *Libellus ungaricus*ban (1979), amit Szokolay Bornemisza Péter különféle írásaira komponált. A tizenkét rövid tételből álló kantáta Szokolay ars poeticájának két meghatározó mozzanatát rejt. Egyrészt sokatmondó, hogy az egész kantáta Bach stílusának örököse. Másrészt a 6. tétel *Az ördögről – Capriccietto* címet viseli, és egészen váratlan módon szabad tizenkét fokú szerkesztésmódot alkalmaz. A tételben uralkodó tritonusz hangköz a „diabolus in musica” régi hagyományát követi, és disszonáns hangzásával a tétel az élet negatív oldalát, az „ördögi” csábítást mutatja be. Az ördögről szóló tétel egyben közvetlen utalás Kurtág hatvanas évekbeli fő művére, a *Bornemisza Péter mondásaira* is. Kurtág disszonáns zenéjének parafrázisával Szokolay tudatosan fordul szembe a modern zene világával, és fogalmazza meg nyíltan az attól való alkotói elhatárolódását.

A mű másik fontos mozzanata maga a cím. A magyar zeneszerzők előszeretettel választanak olyan műcímeket – különösképpen oratorikus művek esetében –, amelyek tudatosan alludálnak a *Psalmus hungaricus* és a *Cantata profana* címére. Nemcsak a *Libellus ungaricus* esetében mutatkozik ez meg, de Kósa Györgynél a *Cantata humanában* (1967), vagy Farkas Ferencnél a

¹⁰ Székely János: „A magyar Sion kifejezés eredete és jelentése.” *Magyar Sion*. Új folyam. I/1 [XLIII/1] (2007. január): 5–21. 13.

¹¹ Gombos László: *Szokolay Sándor*. (Budapest: Mágus, 2002.), 16.

¹² I. h.

*Cantus Pannonicus*ban (1959) is. A latin címválasztás ugyanehhez a gyakorlathoz kapcsolódik. Főleg Farkas Ferenc életművében találni feltűnően sok példát erre: *Aspirationes Principis* (1974–1975), *Vita poetae* (1976), *Turris Hungariae* (1978). Vass Lajos *Matthias Rex* (1971), Vántus István *Fragmenta Bathoriana* (1980) címmel írt kompozíciót.

Különös jelentősége van annak, hogy e kantáták és oratóriumok a középkori magyar történelem példaadó hőseit állítják a középpontba, és a magyarság régi nagy dicsőségéről szólnak, miközben a magyarság sorsának kérdését is körbejárják.¹³ E hősök minden esetben férfiak – még Szőnyi Erzsébet kantátáinak a főhősei is azok (*Tinódi egri summája*, 1964; *Gyulai névtelen éneke*, 1983) –, és rendre azt vizsgálják, önostorozástól sem mentesen, miként cselekszik a magyarság szélsőséges élethelyzetekben. E kompozíciók nemcsak a *Psalmus hungaricus* narratíváját igyekeznek követni, de legalább ilyen meghatározó modell számukra a *Zrínyi szózata*.¹⁴ Szokolay Bornemiszakantátája paradigmátikusán reprezentálja ezt a típust. A 9. tétel, amelynek címe: *Az Magyarországáról – Parainesis (Marcia funebre)* egy olyan, bachi introduzionét idéző gyászinduló, amelyhez egy flagelláns hevületű szöveg társul. A szöveg arról szól, hogy a magyarságot annak kevélysége és bűnei miatt hagyta el az isten.

Farkas Ferenc tanítványával összevetve sokkal komplexebb módon boncolgatta a nemzet és a modernitás kérdéseit. Kantátáiban a zenei magyarság sosem tolaikodó módon jelenik meg, mivel őt elsősorban a főszereplő érzései foglalkoztatják. Látványosan érzékelteti ezt a Janus Pannoniusról szóló *Vita poetae* kantátában az a pillanat, amikor a költő visszaemlékezik hazájára, Pannóniára. Ezen a ponton az addig feltűnően disszonáns zene lágy G-dúrba vált át (47. kottapéllda). A tonalitás ebben a kontextusban a költő és a zeneszerző vágyakozásának tárgyát fejezi ki. Farkas érzékelhető módon azonosul Janus Pannoniusszal, akihez hasonlóan ő is Itáliában töltött el éveket. Az érzelmes-konszonáns otthonhang – a G-dúr – megtalálása éppen ezért személyes okokból is kulcsfontosságú lehetett a zeneszerző számára.

¹³ A műcsoportozhoz tartozik még Székely Endre valamivel korábban keletkezett *Dózsa oratóriuma* is (1959).

¹⁴ Meghatározó előképként szolgálhatott esetleg Sugár Rezső oratóriuma is, a *Hősi ének* (1951). Ez a modell sok tekintetben árulkodó: a hetvenes évek oratórium- és kantátairódalma az ötvenes évek egyébként szintén antimodernista ideáljaival is szoros kapcsolatban kell álljon.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

S.
in - ter, fa - tis et sor - te De - o - rum Pan - no - ni -

A.
in - ter, fa - tis et sor - te De - o - rum Pan - no - ni -

T.
in - ter, fa - tis et sor - te De - o - rum Pan - no - ni -

B.
am re - li - qui* ...sor - te De - o - rum Pan - no - ni -

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

47. kottapélda, Farkas: Vita poetae, „Pannonia”

Egy évvel korábban keletkezett Rákóczi-kantátájában (*Aspirationes Principis*) Farkas a Janus Pannoniust bemutató műhöz hasonlóan – sokszor Verdi-operákat idéző módon – dramatikus jelenetek egymásutánjából építi fel a formát. Ilyen jelenet az, amikor Rákóczi szembenéz egy csata következményeivel, és végigjárja a halottakat. Az olasz operák *preghiera* jeleneteit idézi meg az, ahogy a fejedelem megfogalmazza vágyát, hogy zajos sikereinek csúcsán csend vehesse körül. És jelenetszerű Mikes Kelemen Rákóczi haláláról szóló levele is.

A korszak kantátái és oratóriumai egységes műcsoportot alkotnak, de nem csak műfaji és tartalmi okokból.¹⁵ Stílusán is sok közös vonást mutatnak, és tagadhatatlannak tűnik, hogy e stílárius közösség forrása Kodály művének, a

¹⁵ Kivételes példa Hidas Frigyes *Széchenyi-concertója* (1984), amely – bár tematikailag az e fejezetben tárgyalt műcsoporthoz tartozik – tisztán hangszeres mű. Ötleteles felépítése és műfajmeghatározása (concerto) jelzi, hogy legfőbb modellje Bartók *Concertója*, és mint ilyen Szervánszky Endre *József Attila concertójának* (1954) és Járdányi Pál *Vörösmarty-szimfóniájának* (1952) kései utódja.

Zrínyi szózatának a koncepciója: a nemzetföltő, a nemzetet kritikusan megítélő gondolatmenet mellett a modellértékűségben meghatározó szerepet játszanak a Kodály-kórusmű barokk zenei utalásai és hangsúlyos dramaturgiai csúcspontjai is. Ha a legtöbb kompozícióban a barokk inspiráció nem is olyan közvetlen, úgy is fogalmazhatunk: áttétel nélküli módon jelenik meg, mint Szokolaynál, az kétségtelen, hogy mindegyik zeneszerző esetében a kompozíció – mint azt a *Libellus ungaricus* Kurtág-utalása is egyértelművé teszi – a modernitáshoz való viszonyra kérdez rá. A kérdés alapvetően az, miként lehet egy heroikus, a 19. század ideáljait felelevenítő témaválasztáshoz mégis valamiképpen a nehezen meg- vagy visszaszerzett modernitást párosítani. Egészen pontosan: lehetséges-e egyáltalán egy nemzeti jellegű téma kibontása a modernitás keretei között?

Durkó Zsolt *Széchenyi-oratóriuma* (1982) – e műcsoport talán legjelentősebb alkotása – a zeneszerző neokonzervatív fordulatának látványos dokumentuma. E fordulat azonban Durkó esetében nem jelenti azt, hogy a zeneszerző a neostílusok felé fordult volna. Durkó egy 1992-es nyilatkozatában egyértelművé is tette, hogy a neostílusok térnyerését veszélyes folyamatnak tartja:

Azután itt van – világjelenségként – a visszafordulás, a maga veszélyeivel. Túl sok olyan mű születik, amelyben a zenei anyagnak úgyszólván nincs ellenállása. Nem állítom, hogy modális harmóniavilágból sarjadó zenét nem lehet ma komponálni – biztosan lehet C-dúrt is, nem vagyok prűd ilyen szempontból. De ha állandósul a visszatekintés, a zene többé-kevésbé reprodukcióvá válik, elkerülhetetlenül elfárad – végül epigon benyomást kelt.¹⁶

A *Széchenyi-oratórium*, ha stílusban nem is, de koncepciójában sok tekintetben visszafordul a kodályi esztétika világához. A bemutatót meghallgató Tóth-Pál József a *Széchenyi-oratóriumot* már első hallásra is a *Zrínyi szózatával* állította párba:

Mintha Kodály Zrínyi szózatának „Ne bánts a magyart!” felszólítását kérészé szelídítene, amikor így fogalmaz: „Ti népek, roppant családja

¹⁶ Olsvay Endre interjúja Gerencsér Rita könyvében található: *Durkó Zsolt*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005.), 95–96.

minden nemzeteknek, kérünk, kérünk titeket, a mi pusztulásunkat ne kívánjátok, a mi kárvallásunkra ne törekedjete, sőt inkább veletek együtt tündöklő csodáit míveljük szabad emberségnek.”¹⁷

A *Széchenyi-oratórium* – hasonlóan Szöllősy András Kodály *Psalmusát* megidéző zenekari művéhez, a *Musica per orchestrához* – Kodály születésének 100. évfordulója alkalmából készült. Minden bizonnyal az alkalom is befolyásolta a mű szöveggönyvének és formájának létrehozását. Ahogy az ötvenes évek közepén Kodály Zrínyi Miklós hadtudományi munkáiból, úgy Durkó a *Széchenyi-oratórium* esetében Széchenyi közgazdasági írásaiból, a *Hitelből*, a *Világból*, a *Stádiumból* és a *Kelet népéből* válogatta össze a részleteket, azaz – Kodályhoz hasonlóan – a legkevésbé sem poétikus szövegforrásból dolgozott. A szöveggönyv gyakran csak mondattöredékeket, sőt néha csak szófordulatokat vesz át az eredeti textusokból, amelyeknek közgazdasági üzenete ily módon egyáltalán nem érvényesül a librettóban. Durkó a hagyományos mitológéma szerint illeszti e maga válogatta töredékeket egymás mellé. A szöveggönyvben a magyarság a sors áldozataként jelenik meg, pusztulását egyrészt a nemzetet körülvevő ellenségek, másrészt magának a nemzetnek bűnös restsége okozza.

Stiláris szempontból a *Széchenyi-oratórium* Durkó fő művével, a tíz évvel korábbi *Halotti beszéddel* rokon. Durkót már a hatvanas–hetvenes évek fordulóján erőteljesen foglalkoztatta a közösség és az individuum kapcsolata. Zenei értelemben a kettő konfliktusára épült számos kompozíciója, ám a közösség és az egyén közötti konfliktus alapélménye aktív közéleti tevékenységének is kiindulópontjaként szolgált.¹⁸ A *Mózes*-opera témaválasztása is ezzel a közéletbeli vállalással hozható kapcsolatba: Durkó, minden bizonnyal Kodály példája nyomán, a hetvenes évektől zeneszerzőként a közösségért tevékenykedő próféta imázsával azonosult.¹⁹ A *Széchenyi-oratórium* esetében a Széchenyi-szövegek kiválasztása ebből a szempontból

¹⁷ Gerencsér, i. m., 210.

¹⁸ Lásd Nádor Tamás Durkóval készített interjút a Gerencsér Rita közreadta kötetben: Gerencsér, i. m., 50–62., 51.

¹⁹ Hadas Miklós: „A nemzet prófétája: kísérlet Kodály pályájának szociológiai értelmezésére.” *Szociológia* 17/4 (1987. december): 469–490. Rachel Beckles Willson hasonló törekvést mutat ki Kurtág pályája esetében: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 148.

egyértelműen a magyar nemzet betegségeinek gyógyítására tett kísérletként értelmezhető.

Az oratórium két nagyobb formarészből és tizenkét tételből áll. Szóló- és kórustételek, valamint zenekari közjátékok váltakoznak benne. A műnek – Farkas Rákóczi- és Janus Pannonius-kantátájához hasonlóan – nincs egyenes vonalú narratívája, az egyes tételek inkább pillanatfelvételekként hatnak egy-egy lelkiállapotról. Durkó kezében az aleatória meghatározó eszközként funkcionál. Ezzel él például abban a jelenetben, amelyben – Mohács tragédiáját megidézve – a magyarok pusztulását ábrázolja. Az aleatória tehát a káosz, a pusztulás, a rend hiányának jelképe itt. A mű magyarságát pedig a tétel végén megszólaló – de egyébként az egész műben szimbolikus funkciót betöltő – cimbalomszóló reprezentálja.

Meghatározó jelentése van azonban annak, hogy az oratórium nem ezzel a pusztulással ér véget, hanem egyrészt egy könnyörgéssel, amely a nemzetet körülvevő idegenek könnyörlését kéri, másrészt egy mindent lekerekítő, E-dúrban záró, de a belső zárlatokban is tonalitás felé igyekvő korállal, amely a mű affirmatív jellegét sugallja. Ezt az affirmatív jelleget már megelőlegezi a 6. tétel kórusa: *De már hajnallik kissé*. A „hajnalodás” képét festi meg Durkó is, amikor a hajnal megérkezését a kodályi madrigalizmusok nyomán egy lassan felfelé kúszó, és végül kibomló kórusletétté formálja. A mű E-dúr befejezése Durkó korábbi műveiben elképzelhetetlen lett volna, mint ahogy egy zárókorál áttétel nélküli alkalmazása is.

Durkó műve kísérlet saját konzervatív fordulatának és alapvetően modern zeneszerzés-technikájának kibékítésére. Ám nemcsak Durkó Zsolt, de Farkas Ferenc vagy Szokolay Sándor gondolkodásában is szorosan összekapcsolódik a modernitástól való elfordulás a múlt zenei értékeinek újrafelhasználásával és a 19. századi hagyományból átvett nemzeti önkép újrafogalmazásának igényével. E kantáták és oratóriumok mintha azt sugallnák, hogy a nemzet akár sorsszerűnek is tekinthető sikertelensége hátterében minden esetben a pusztító modernizmus áll. A hetvenes–nyolcvanas évek egyik nagy illúziója, hogy a zenei modernizmussal való leszámolás meghozhatja Magyarország számára a sok évszázada vágyott virágzó jövőt.

20. A zeneszerzői szerep keresése

„In deiner Rolle lacht die Kunst sich selbst aus” – az idézet Eötvös Péter 1975-ben keletkezett *Radameséből* származik.¹ A német színházi rendező instruálja e szavakkal az Aida és Radames szerepét egyszerre megszólaltató, kettős identitású énekest. A rendező hosszú német nyelvű filozofikus és módszertani magyarázatokkal világítja meg értelmezését. Az idézett mondat ugyanakkor szimbolikus jelentőséggel bír mindazok számára, akik Eötvös Péter első alkotói korszakát igyekeznek értelmezni. Mi több, akár úgy is fogalmazhatunk, hogy az idézet a zeneszerző 1990 előtt komponált műveinek kulcsgondolatát reprezentálja. Eötvös kompozíciói a művészet megértését-megérthetőségét állítják a középpontba, mégpedig olyan eszközök bevonásával, mint a humor és az önirónia, de közben állandó jelleggel megkérdőjelezzik a művész szerepének jelentőségét is a műalkotások létrehozásában.

Eötvös kamaraoperája szinte didaktikusan demonstrálja a művész és a művészet kibontakozásának lehetetlenségét. A kibontakozást nem a címszereplő kettős identitása – Aida és Radames egy személyben – akadályozza meg, hanem a produkcióban részt vevő többi művész zsarnoksága. A színház működése megöli a művészet befogadásának lehetőségét. Ugyanez a parabola jelenik meg a *Harakiriben* is. Mindig van valami, ami megzavarja a befogadást és a rituálé kibontakozását: a japán szöveg tolmácsa megfosztja a rituálét annak művészi, azaz emelkedett karakterétől, és ezzel párhuzamosan meg is szentségteleníti azt. Eötvös Péter egy interjúbán hangsúlyozta, hogy a *Harakiriben* a művész és az őt imitáló dilettáns alakja jelenik meg.² A dilettantizmus kétségtelenül meghatározó szerepet játszik a művészet lerombolásában, Eötvös nyilatkozata mégis félrevezető, hiszen művei arra kérdeznek rá, lehetséges-e egyáltalán ma művészet.

Az Eötvös felvetette akut kérdés elsősorban a zeneszerző saját zenéjét és saját alkotói mivoltát érinti, mivel műveiben a komponista primer módon azt feszegeti, hogy ő maga képes-e egyáltalán arra, hogy műalkotásokat hozzon létre, s ha igen, akkor mit is jelent ma a műalkotás fogalma. Eötvös Péter kompozíciói éppen ezért az utaknak és eszközöknek a művészi ártatlanság

¹ Eötvös Péter: *Radames*. (Mainz: Schott, 2002.), 7.1. szakasz.

² Lásd Eötvös interpretációját a *Kis esti zene* tévéműsorban adott interjújában. *Kis esti zene* 24. rész. (Budapest: Loco-Music/MTV, 1992–1996.)

elvesztését követő keresését demonstrálják, és ebben az értelemben páratlanul reflektált alkotások. Mindezt – a magyar zeneszerzés-történet oldaláról tekintve –különös megvilágításba helyezi a tény, hogy Eötvös Péter jelentős mértékben más utat járt végig, mint magyar kortársai. Talán ezzel magyarázható, miért tartott olyan hosszú ideig – a hatvanas évektől a nyolcvanas évek második feléig – Eötvös Péter pályáján az útkeresés időszaka, a megfelelő irány felkutatása, illetve önmaga megtalálása, egyáltalán: a tudatos zeneszerzői szerep kialakítása. Az alábbiakban ennek a nagyon személyes tapasztalatnak a hátterét és kontextusát igyekszem felvázolni.

Keveset lehet tudni Eötvös Péter Budapesten folytatott zeneszerzés-tanulmányairól. Tizennégy évesen kezdett el a Zeneakadémián tanulni, először Viski János, majd az ő váratlan, korai halála után (1961. január 16.) Szabó Ferenc tanítványaként.³ Habár Eötvös előszeretettel ad interjúkat, feltűnő módon kerüli, hogy beszéljen a hatvanas évek két rangosnak tekintett professzoránál eltöltött tanulóéveiről. A meggyőződéses kommunista és Kodály-tanítvány Szabó – aki a tanulmányi időszak jelentős részében irányította az ifjú Eötvös Pétert –, miután az 1956-os forradalmat követően meg kellett váljon vezető pozícióitól a zenei életben, a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakának vezetésével volt elfoglalva. Habár halála után tanítványainak többsége pozitívan nyilatkozott Szabó pedagógiai tevékenységéről,⁴ mégis valószínű, hogy ezen a téren nem mondhatott olyan sikereket a magáénak, mint riválisa, Farkas Ferenc. Úgy tűnik, Eötvös sem tanulhatott tőle túl sok mindent, s ezzel magyarázható, hogy a fiatal zeneszerző más inspirációs források után – filmzene, színházi kísérőzene – kellett nézzen.⁵

Első ismert kompozícióját – *Magány* – Eötvös 1956-ban írta gyermekkarra, és e mű egyértelműen mutatja a gyermek zeneszerző jártasságát a hagyományos kodályi zenei írásmódban. Az öt évvel később komponált *Kozmosz* Eötvös zeneszerzői érdeklődésének irányváltását mutatja: a 17 éves

³ Stefan Fricke: „Eötvös, Peter.” In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 6. (Kassel: Bärenreiter, 2001.), 384. A *New Grove Dictionary* Eötvös-szócikke csak Viski János nevét említi: Martina Homma: „Eötvös, Peter.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 8. (London: Macmillan, 2001.), 261.

⁴ Lásd a Maróthy János által közreadott Szabó Ferenc-émlékkötet interjút: Maróthy János (szerk.): *A zeneszerző Szabó. Emlékezések*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.)

⁵ Erről maga Eötvös is nyilatkozott: Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.), 101–109. 101.

zeneszerző darabja naiv kompozíció, amely Gagarin űrutazását és a világegyetem csodáit önti zenébe.⁶ A zongoradarab centrumában Eötvös idéz Bartók zongoraciklusának, a *Szabadbannak Az éjszaka zenéje* című 4. tételéből, abban a pillanatban, amikor a világmindenségből megpillantjuk a földet. Az idézet formájában megjelenő Bartók-utalás egyértelműen hangsúlyozott nemzeti konnotációval is rendelkezik, Eötvös is csatlakozik a magyar zeneszerzésnek ahhoz a kísérletező fázisához, amely a bartóki *Éjszaka zenéjét* tekinti kiindulópontjának.

Míg a forma szimmetriája, valamint a tizenkét hangú sor alkalmazása Eötvös zeneszerzői ismereteinek korlátait dokumentálja, a mű improvizatív felépítése már az érett komponista érdeklődésének irányait vetíti előre. Eötvös nem tagadja, hogy e művet mind a mai napig minden előadása alkalmával alakítja, így újabb és újabb változatai születnek: még 2001-ben, illetve 2006-ban is készült újabb verziója, amelyet szerzője éppannyira érvényesnek tekint, mint a korábbi alakokat.⁷ Eötvös egyébként is gyakran komponálja újra műveit, ami jelzi, hogy darabjait elsősorban alkalmas zenei alapanyagnak tekinti.⁸ Ám a saját darabok ismétlődő újraírása nemcsak arra vezethető vissza, hogy szerzőjük újrafelhasználható alapanyagokat lát bennük, hanem a kompozíciók felépítésének tudatosan kialakított flexibilitására is. Umberto Eco híres könyvének címét idézve, Eötvös darabjai nyitott művek, vagy a pontosabb fogalmazás kedvéért: a boulezi értelemben folyamatosan a „work in progress” állapotát tartják fenn – a velük való vissza-visszatérő foglalatosság mindig újabb és újabb műalkotások létrehozását teszi lehetővé.

Eötvös Péter műveinek konstruktív és improvizatív vonásairól szóló tanulmányában Ulrich Mosch egy meghatározó változásra figyel fel a nyolcvanas és kilencvenes évek fordulóján: míg a nyolcvanas éveket, például az 1986-ban keletkezett *Chinese Operát* erőteljes konstruktivitás jellemzi, a kilencvenes években, így például a *Shadowsban* (1995–1997) Eötvös

⁶ Varga, i. m., 102–103.

⁷ Lásd Eötvös interjút a *Kis esti zene* tévésorozatban. *Kis esti zene* 11. rész. (Budapest: LocoMusic/MTV, 1992–1996.)

⁸ „»Mich interessiert gerade das Gegenteil von Mir.« Schlusdiskussion mit Peter Eötvös zum Motto »Ungar und Weltbürger«.” In: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Mainz: Schott, 2005.), 69–81. 72.

érdeklődése az improvizációs technikák felé fordul.⁹ Mosch egy Eötvössel készült interjút is idéz, amelyben a komponista megerősíti az e téren zeneszerzői gondolkodásában bekövetkező változást.¹⁰ Mégis hangsúlyozni kell, hogy konstruktivitás és improvizáció egyidejűleg jelenik meg Eötvös kompozícióiban, már az 1970-es években is. Mi több, érdemes lenne pontosítani, mit is értünk konstruktivitás alatt.

Jól ismert tény, hogy Eötvös 1968-ban Kölnbe ment karmesterséget tanulni, s hogy 1968 és 1976 között Karlheinz Stockhausen együttesében dolgozott. Stockhausen, mind szeriális, mind pedig posztszeriális korszakának műveiben, a konstruktív zeneszerző ideálképét képviselte Eötvös számára. Stockhausen halála után egy interjúban a „tudatosság”, a „komplexitás” és a „szélsőségesen logikus gondolkodás” szavakkal írta le mestere művészetét.¹¹ Mégis, mint arra Hans-Klaus Jungheinrich utal, a Stockhausen környezetében folytatott szakmai tevékenység, illetve Stockhausen tanítványokból és családtagokból összeálló művészkolóniájának életstílusa és -felfogása bénító hatást gyakorolhatott a fiatal Eötvös Péterre.¹² Az 1970-es évek elején hűséges követőként igyekezett helytállni, és a stockhauseni modellt, elsősorban a *Kontakte* című kompozíciót mintának tekintve elektronikus zenei kísérleteket végzett. 1972 és 1974 között írta *Elektrochronik* című kompozícióját, amely nyolc nap krónikáját írja le hosszabb-rövidebb etűdök formájában, azaz valójában az elektronikus médiára írott zeneszerzői gyakorlatokról van szó.

Ennél sokkal beszédesebb a tény, hogy Eötvös 1975 és 1981 között semmit sem komponált. Csak életterének megváltozása, Pierre Boulez közelsége segítette ki a Stockhausen-periódus zsákutcájából. Mégis, már a Stockhausen-időszakban komponált pár darabja is felmutatja az önálló zeneszerzői gondolkodás jegyeit. Az 1968-ban komponált *Mesében* például kánontechnikát alkalmaz – ami mindenképpen a konstruktív zeneszerzői

⁹ Ulrich Mosch: „Konstruktives versus »improvisierendes« Komponieren. Zu Peter Eötvös' Schaffen der achtziger und neunziger Jahre am Beispiel von *Chinese Opera* (1986) und *Shadows* (1995–96/1997).” In: Michael Kunkel (Hrsg.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente.* (Saarbrücken: Pfau, 2007.), 29–34.

¹⁰ Mosch, i. m., 245. Eredeti megjelenése: „Balance von Konstruktion und Improvisation. Peter Eötvös im Gespräch mit Walter Stryi.” *MusikTexte* 86/87 (2000. november): 78.

¹¹ J. Györi László: „Eötvös Péter Szöllősy Andrásról és Karlheinz Stockhausenról.” *Muzsika* 51/2 (2008. február): 12–13. 12.

¹² Hans-Klaus Jungheinrich: „Eötvös und Stockhausen.” In: Jungheinrich, Identitäten, i. m., 49–56. 50.

gondolkodás szándékának a jele –, hiszen ebben az elektronikus műben a mese szövege különféle tempókban és sebességben szólal meg párhuzamosan. E technika forrása azonban nem Stockhausen zenéje, hanem minden bizonnyal a középkori és kora reneszánsz kánontechnika.

Eötvös többi, ebben az időszakban keletkezett elektronikus kompozíciójának feltűnő sajátossága, hogy bennük a zeneszerző természetes zajokból építkezik: megjelenik bennük a tenger zúgása, a motorbicikli bűgása, vagy éppen a tücskök ciripelése. A Varga Bálint Andrásnak adott interjújában ki is tért az efféle természetes zajok alkalmazására:

Az utcazaj például magában még nem zene, de ha egy részt kivágok belőle – mondjuk, egy hat másodperces egységet – amely egy autódudával kezdődik, utcai lármával folytatódik és egy villamos csengőjével végződik –, ez már egy háromrészes zenei egység.¹³

A zajok zenei felhasználása minden bizonnyal Eötvös filmzenei tapasztalataiból eredeztethető – 1963-tól kezdve írt filmekhez alkalmazott zenét. A hatvanas évek magyar filmjei előszeretettel éltek az utcai zajok effektusával. Nagy mennyiségben találkozunk efféle effektusokkal az Eötvös zenéjét felhasználó *Aranykorban* (rendező: Gábor Pál, 1963), illetve *Az alvilág professzorában* (rendező: Szenes Mihály, 1969). Úgy tűnik, filmzenei tapasztalatai későbbi zajjal kapcsolatos kísérleteinek alapját képezték, és megerősítették azt a meggyőződését, hogy az elektronikus médiával való foglalatosságának alapja is a természetesen, nem pedig a mesterségesen létrehozott hangzás kell legyen.¹⁴

A tenger zúgása például, amely az *Aranykor* kezdetének jellegzetes motívuma, később orgonapontként tér vissza a *Now, Miss* (1972) című kompozícióban, amely Samuel Beckett rádiójátékára épül (*Embers*, 1959).¹⁵ A motorbicikli bűgása is feltűnik ebben a műben.¹⁶ *Az alvilág professzorában*

¹³ Varga, i. m., 106.

¹⁴ Lásd Eötvös interjút Váczi Tamással: „Zeiten der Gärung. Peter Eötvös mit Tamás Váczi über elektronische Musik.” In: Kunkel, i. m., 37. Váczi Tamás: „Beszélgetés Eötvös Péterrel – az elektronikus zenéről.” *Muzsika* 29/12 (1986. december): 29–33.

¹⁵ 1. szám. A film épp ezzel a tengerzúgással indul: <https://www.youtube.com/watch?v=fgZkHzi9wfo> (utolsó megtekintés: 2015. május 5.).

¹⁶ 9. szám. A jelenet 2'05-nél kezdődik.

pedig a megfigyelői státuszban a mozivásznon megjelenő, titkos küldetést végrehajtó rendőrök utcai énekesekként 16. századi madrigált énekelnek, nagyon hasonló stílusban, ahogy az majd a *Madrigálkomédiák* 1963 és 1972 között keletkezett 1. verziójában hallható.¹⁷ A jazz szintén állandó szereplője Eötvös minden filmzenéjének, hiszen az új magyar filmekben a jazz a modernitás jelképe. Hasonló jazzes szakaszok bukkannak fel később a *Music for New York*-ban (1972) és az *Intervalles-Interrieurs*-ben (1981).

Visszatérve a *Now, Miss*-hez: a kompozíció formája egy film forgatókönyvét követi (ebben az esetben egy rádiójátékét). Még az egyes formarészek elnevezése (Aktion–Monolog–Dialog) is forgatókönyvre utal. A skálák meghatározó szerepet játszanak a műben, mindazonáltal éppoly vég nélküliek, mint maga a forma. Eötvös különböző rétegeket helyez egymásra, mint például a tenger zúgása, a két szólóhangszer monológjai és párbeszédei, illetve a háttérben szóló orgona. A különféle zenei elemek egymásra rétegezése a legfontosabb kompozíciós – úgy is mondhatjuk: konstruktív – eszköz, amelyet Eötvös első alkotói periódusában alkalmaz. A *Mese* kánonjának egyes részei valójában szintén rétegekként funkcionálnak, mint ahogy a rétegezés hatását váltják ki a tücskök különféle ciripelései is a *Tücsökzenében* (1970). Éppen ezért jogosan merül fel a kérdés, hogy vajon Eötvös azért fordult-e az elektronikus zene kompozíciós potenciáljához, mert ez a médium kiválóan alkalmas a rétegező technika alkalmazására, vagy fordítva, inkább arról van szó, hogy filmzenei tapasztalatai vezették el az elektronikus zenéhez.¹⁸

Kétségtelen, hogy filmzenéi – mint például a *Bűvölet* (rendező: Bácskai-Lauró István, 1963),¹⁹ az *Aréna* (rendező: Tóth János, 1969)²⁰ és az *Amerigo Tot* (rendező: Huszárik Zoltán, 1969)²¹ – gyakorta használják ezt a rétegező technikát. E rétegek vagy egymást követően szólalnak meg, mint egy tradicionális quodlibetben, és találkozásaik hozzák létre a rétegződést – ez a technika tér vissza például az *Intervalles-Interrieurs*-ben –, vagy, a quodlibet-technika fejlettebb változatának megfelelően, egyszerre hangoznak fel. Utóbbi

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=E6jvKsf_ur4 (utolsó megtekintés: 2015. május 5.). A jelenet 22'05-nél kezdődik.

¹⁸ A Varga Bálint Andrásnak adott interjában utal arra, hogy már 1958-ban elkezdte érdekelni az elektronikus zene (ezzel a műfajjal dr. Végh László lakásán ismerkedett meg), s 1962-től filmstúdióban már komponált is elektronikus zenét. Varga, i. m., 101.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=qHLKouSdgOA> (utolsó megtekintés: 2015. május 5.).

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=pEPiLTrA0TM> (utolsó megtekintés: 2015. május 5.).

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=aGqbbfm8hLk> (utolsó megtekintés: 2015. május 5.).

esetben az egyes rétegek idézeteket, vagy jól ismert zenei stílusokra, műfajokra utaló álidézeteket használnak, néha – mint például az Amerigo Totról szóló filmben – magyar népzene is beépítenek a struktúrába (cimbalomzene és magyar népdalidézet).²² Tulajdonképpen ez az eljárás már a korai *Kozmosz*ban is megjelent, és olyan kései kompozíciókban is visszatér, mint az *Atlantis* (1995) vagy az *IMA* (2002).

A rétegezési technika elsősorban képzőművészeti emlékeket ébreszt, azaz nem kompozíciós természetű. Erre maga Eötvös is utalt a Varga Bálint Andrásnak adott interjújában:

A zeneműveket tárgyi formában látom magam előtt, térbeli kiterjedésükben. Úgy érzékelem, mint egy tömböt, egy nagy darab követ, vagy, mondjuk, egy tollpihét. Amikor partitúrát olvasok, nem mindig folyamatában teszem. [...] Amikor komponálok, először a darab masszája, sűrűsége alakul ki bennem. A szobrászokhoz hasonlóan azt kell eldöntennem, hogy fából, agyagból vagy kőből csináljam.²³

A *Mese* játszópartitúrája világosan érzékelteti a zenei folyamatot és segít megérteni az egyes zenei blokkok jelentőségét, illetve a hangzás térbeli kiterjedését. A játszópartitúra a maga színeivel és rétegeivel ténylegesen olyan, mint egy képzőművészeti alkotás (9. fakszimile).

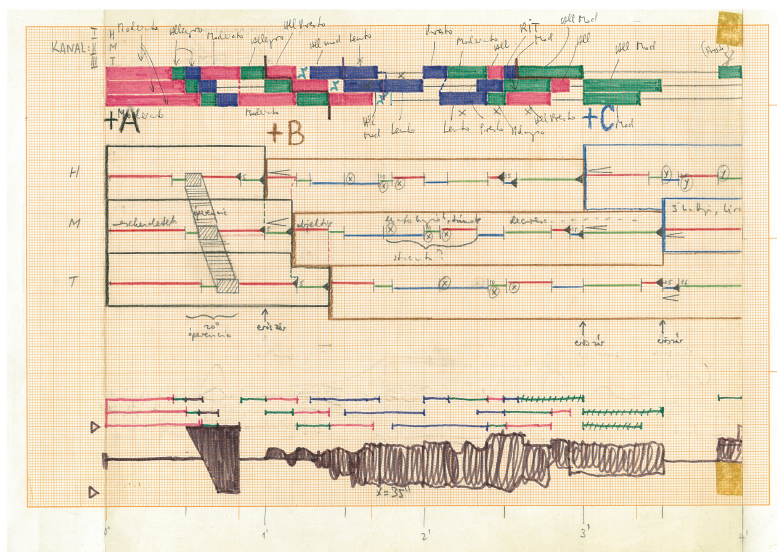
A *szél szekvenciái* (1975–1987) című kompozíció szintén képzőművészeti alkotás hatását kelti. A szekvenciák egymásban történő feloldódását, amit komputer segítségével tesz érzékelhetővé Eötvös, képszerű folyamatként fogadjuk be. A kompozíciót Eötvös eredetileg az Új Zenei Stúdió *Hommage á Kurtág* című közös improvizációja egyik szólamaként alkotta meg.²⁴ Igazodva a közös improvizációhoz szükséges zeneszerzői előmunkálatokhoz, *A szél szekvenciáit* Eötvös visszatérő zenei formulákra építette. A darab egyik leginkább karakterisztikus vonása, hogy olyan hamis hangok szólnak meg benne, amelyek a temperált hangrendszerhez képest hol

²² I. m., 13'00-nál.

²³ Varga, i. m., 104.

²⁴ Lásd Sály László visszaemlékezését: „Eine Brutstätte der neuen Musik in Ungarn. Erinnerungen an Peter Eötvös und das Budapest Új Zenei Stúdió.” In: Kunkel, i. m. 147–150. 148–149.

alacsonyabban, hol magasabban szólnak. Mind a visszatérő zenei formulák, mind pedig a hamis hangok aláhúzzák a szél szekvenciáinak természeti mivoltát.



9. fakszimile, Eötvös: Mese, játszópartitúra, Eötvös Péter gyűjteménye

Mégis, *A szél szekvenciái* nem egy tipikus Eötvös-kompozíció: hiányoznak belőle az egymásra rakott rétegek. Konstruktivitása inkább abból a modellből ered, amelyet Eötvös kiindulópontnak választott: a szél szekvenciáiból. Más művekben – így a *Harakiriben* vagy a *Radamesben* – tudatosan követi Eötvös a rétegező eljárást. E technika egyik leginkább lényeges eleme az ellenpont. Az ellenpont Eötvös Péter művészetének alapvető konstruktív eszköze.

A *Harakiriben* két japán fuvola játszik lassú mozgással ellenpontozva: játékuk olyan hatást kelt, mintha Palestrina ellenpontjának szabályait követnék. Egy másik ellenpont jön létre a fuvolák és a favágó aprította fák leesése által kiváltott ritmikus zenei alapanyag között. Mindent egybevetve Eötvös igen kevés zenei elemet használ a műben, s az egész partitúra szélsőségesen egyszerű. A *Radames* partitúrája ugyanakkor feltűnően összetettebb: e művében Eötvös az időnként egymástól független, máskor viszont az egymásba olvadó zenei rétegeket helyezi egymásra. A három színházi rendező háromnyelvű szövege egy ilyenfajta kontrapunktikus kompozíció. Egy másik réteget képez Aida-Radames szólama: a főszereplő többnyire idézeteket énekel Verdi operájából egy szopránszaxofon, egy kürt, egy tuba és egy E-piano kíséretében; a hangszerek homoritmikus akkordokat szólaltatnak meg. Aida-

Radames szólama ily módon cantus firmusként funkcionál a hangszerek kísérete felett. Emellett számos esetben (például a „Ritorna vincitor”, a La vita abborro”, vagy a „Guerra, guerra, tremenda” idézeteknél) olyan jellegzetes formulák jelennek meg e szakaszokban, amelyek akár Knud Jeppesen ellenponttankönyvének illusztrációi is lehetnének (48/a–c kottapélda).

a)

S.-Sax. in B
 Schauspiel u. Hn.
 Tuba
 Epno (Str + Clav)

(Aida)
 Ri - - - tor - - - na vin - ci - tor!
 (Epno nur bei 3. x 1. und 2. x tacet)
 $\text{♩} = 104$
 f p ppp
 Rad.

b)

S.-Sax. in B
 Schauspiel u. Hn. (loco)
 Tuba
 Epno (Str. + clav.)

(RADAMES)
 No. La vi - ta a - - - bbor - ro, d'og - ni gau - dio. La fon - te
 (mit Horn)
 $\text{♩} = 72$
 f p < f > p < f > p p mf pp
 Rad.

c)

(RADAMES in Heldenpose)

S.-Sax. in B

Schauspieler u. Hn. (loco)

Tuba

E pno (Str. + clav.)

Ped.

♩ = 144

(CLAV)

Flzg.

ord.

Guer-ra, guer-ra, tre-men-da, i-ne-so-ra-ta!

mit einer schrecklichen, maskenhaft lachende Miene

f *p* *ff* *fp* *fp* *fp* *ff*

48/a-c kottapélda, Eötvös: Radames, „Ritorna vincitor”, „La vita aborro”, „Guerra”

Kétszólamú ellenpontoszó szakaszok találhatók egyébkén a *Now, Miss* és a *Madrigál-komédiák* partitúráiban is. Ezenfelül az egymásra helyezett rétegek ezekben a művekben is kontrapunktikus szerkezetet hoznak létre. Az ellenpont alkalmazása Eötvös zenéjének a leginkább tradicionális eszköze, miközben a leginkább konstruktív elem, amellyel dolgozik. Tudatos zeneszerzőként ráadásul Eötvös igen gyakran még utalásokat is elrejt partitúráiban az ellenpont alkalmazására vonatkozóan: a német színházi rendező a *Radamesben* az idők kontrapunktjára utal („Kontrapunkt der Zeiten,” 49. kottapélda).

♩ = 76

TH. REG.

E pno

halten

DURCH DEN KON - TRA-PUNKT DER ZEI - TEN WIRD AL - LES ZI-TAT,

g-----

49. kottapélda, Eötvös: Radames, „Kontrapunkt der Zeiten”

Éppen ebből a szempontból érdemes alaposabban megvizsgálni Eötvös partitúráit, mivel igen gazdagok olyan utasításokban, amelyek lényegi információkkal szolgálnak magukról a művekről. A *Steine* (1985–1990, rev.

1992) vezérkönyvében például a következő előadói utasítás olvasható: „Fg. in kontrapunktischem Kontakt zur Klarinette” (10. fakszimile). A két szólam közötti kontrapunktikus viszony rendkívüli tartalmi jelentőségre tesz szert.

Handwritten musical score for "Steine" by Eötvös. The score includes staves for Kl (Klarinette), Br (Brass), Cel (Cello), Hf (Horn), Fg (Fagott), and 2 Pos (2. Pos). The score includes dynamic markings like "simile", "pp", "f", "secco", and "mf". Handwritten notes in German provide performance instructions for the Fagott (Fg.) and Pos (Posaunen) parts, such as "Fg. spielt langsame tenuto-Melodien" and "Falls die zwei Posaunen zufällig unisono spielen, bleiben sie mit einer(r) auf dem Ton stehen, dann folgen sie dem Fg. weiter."

10. fakszimile, Eötvös: Steine, a szerző kézírása alapján kiadott hasonmás kiadás, Editio Musica Budapest, 1993

Ennek ellenére a kompozíciók előadásának esetlegessége tagadhatatlan. Jogosan merül fel a kérdés, nem felesleges-e ilyen aprólékosan meghatározni valamit a kottában. Valóban nyitott művek lennének Eötvös kompozíciói? Mintha a zeneszerző legalapvetőbb tapasztalata éppen az lenne, hogy a szabályok, a kötöttségek – azaz a konstruktivitás – semmiféle biztonságot nem nyújt. A magyar filmek, amelyekhez Eötvös kísérőzenét írt, ugyanezt a témát – a biztonság hiányát – járják körül, így például az 1970-es *Egy őrült éjszaka* című filmben (rendező: Kardos Pál), amelyben a kialakuló macska-egér játék egy pontján már az sem egyértelmű, ki üldöz kit. A *Steine* legfőbb újdonsága, hogy az ellenpont a kommunikáció egyetlen lehetséges formájaként jelenik meg benne. Az ellenpont teszi lehetővé, hogy az egyes szereplők – hangszeres muzsikuskok – egyáltalán tudomást vegyenek egymásról.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy Eötvös Péter zeneszerzői gondolkodásában a forma kötetlensége-flexibilitása – akár az aleatória, akár az improvizáció formájában – centrális jelentőségű. Aleatória jelenik meg *A szél szekvenciái* 7. tételében, a *Now*, *Missben*, illetve az *Intervalles-Interrieurs*-ben. Improvizatív eljárások határozzák meg a *Kozmosz* és a *Steine* formáját. Ám

Eötvös ezt a szabadságot primer módon drámai eszközként használja, ami műveinek nagy méretű cadenzáiban figyelhető meg elsősorban. A *Radames*ben például van egy kávészünet, amely egyértelműen cadenzaként funkcionál. E cadenzában a három rendező háromszólamú madrigált improvizál az opera haláláról. Hagyományosan a cadenza elsődleges célja, hogy benne a művész a virtuozitás eszközével megmutathassa művészetét, a *Radames* cadenzája azonban inkább a művészet pusztulását dokumentálja.

A *Steine* cadenzáját a karmester szólaltatja meg (17. szám). Hagyományosan természetesen a karmesternek nem áll módjában cadenzát játszani, Eötvös azonban meg akarja mutatni, milyen virtuozításra és spontaneitásra képes egy karmester – egy olyan műben, amelyet mesterének, Pierre Bouleznek, a 20. század második fele egyik legjelentősebb zeneszerző-karmesterének ajánlott. A gesztusban azonban reflexív mozzanatot is felfedezhetünk, hiszen Eötvös maga is zeneszerző-karmester. A Boulezre és önmagára történő utalás egyértelmű jele a címadás is: bár kövek-kavicsok szólnak meg épp az elemzett karmesteri cadenzában, illetve maga a karmester is megüti időnként őket, a kövek elnevezés közvetlenül hivatkozik mindkét zeneszerző keresztnévén – Pierre, Péter – bibliai konnotációjára is.²⁵

A *Steinében* öt különböző réteg különíthető el egymástól: 1) melodikus és motivikus figurák ismétlődése ad libitum szakaszokkal, 2) a különféle hangszerek válaszadásai egymásnak, 3) e kettő kombinációja, 4) a karmester kőütögetése a formarészek elválasztó pontjain és 5) a hangszerek szabad, improvizatív kőütögetése. A zene a kötöttség és a kötetlenség határán mozog, s a karmester elsődleges feladata, hogy meghatározza az egyes formarészek kiterjedését a zenei folyamatban.²⁶ A hangszerek és a karmester szorosan együttműködnek egy közös cél megvalósulása: a valódi műalkotás létrehozásának érdekében. Vajon azt jelenti ez, hogy van még esély arra, hogy a művészek egymásra találjanak egy műalkotásban? A *Steine* kétségtelenül egy jelentős lépés ebbe az irányba Eötvös Péter alkotói pályáján.

²⁵ Maga Eötvös is utal erre a *Kis esti zene* tévésorozatban adott interjújában, 11. rész. *Kis esti zene*. (Budapest: LocoMusic/MTV, 1992–1996.)

²⁶ Lásd ehhez: „»Meine Musik ist Theatermusik.« Peter Eötvös im Gespräch mit Martin Lorber.” In: Kunkel, i. m., 43–56. 52–53. Hasonlóképpen nyilatkozott Eötvös a *Kis esti zene* tévésorozatban adott interjújában, 11. rész. *Kis esti zene*. (Budapest: LocoMusic/MTV, 1992–1996.)

21. Ligeti útján

Rachel Beckles Willson hívta fel a figyelmet arra, hogy Ligeti György magyarországi recepcióját csak 1969-ig befolyásolta negatívan a politika.¹ 1956-os emigrálását követően először ebben az évben hangozhatott fel a zeneszerző egyik kompozíciója nyilvánosan. Sajátos módon ekkor is csupán egy, még a budapesti időszakban írt darabja szólalt meg, öt tétel a fúvósötösre írt *Hat bagatellből* (1953).² Ezt követően azonban szinte az összes emigrációban született Ligeti-mű koncertpódiumra került. Kezdetben a kritika meglehetősen értetlenül fogadta a kompozíciókat.³ Ennek ellenére mind a szakemberek, mind pedig a közönség szemében a nagy zeneszerző aurája lengte körül Ligeti alakját. Hazai megbecsültségét jelzi, hogy 1971-ben a Budapesten rendezett, Bartókról elnevezett nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének is tagja lehetett, mégpedig egykori mestere, Farkas Ferenc mellett.⁴ Amikor Várnai Péter 1979-ben egy vele készült interjúkötetet állított össze,⁵ Ligetit, a hazatérő tékozló fiút a magyar zeneélet végleg keblére ölelte. A haza és a zeneszerző egymásra találásának mozzanata volt az is, hogy az interjúkötetben Ligeti saját magát mint a magyar tradícióba ágyazott zeneszerzőt mutatta be.⁶

Wilheim András 1983-ban részletes elemzést jelentetett meg a Muzsikában a Kürtrióról (1982), amelyet Ligeti új alkotói korszaka nyitányaként jellemzett.⁷ A zeneszerző hatvanadik születésnapját arra használta fel, hogy a Ligeti-életmű hazai befogadásának kudarcát firtassa. Úgy látta, Ligeti mégsem tért vissza teljes mértékig hazájába: műveit alig játsszák, kottákat nem lehet tőle vásárolni, és a könyvtárakban sem lehet ezekhez hozzáférni. Ha pedig mégis előadják e darabokat, szakmailag kétséges színvonalon szólalnak meg.⁸ Wilheim kritikus megállapításaihoz csupán egy

¹ Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.), 188.

² I. h.

³ I. m., 188–189.

⁴ Kroó György: *Kortárs zeneszerzők között. Beszélgetés a Bartók Béla nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971).

⁵ Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979).

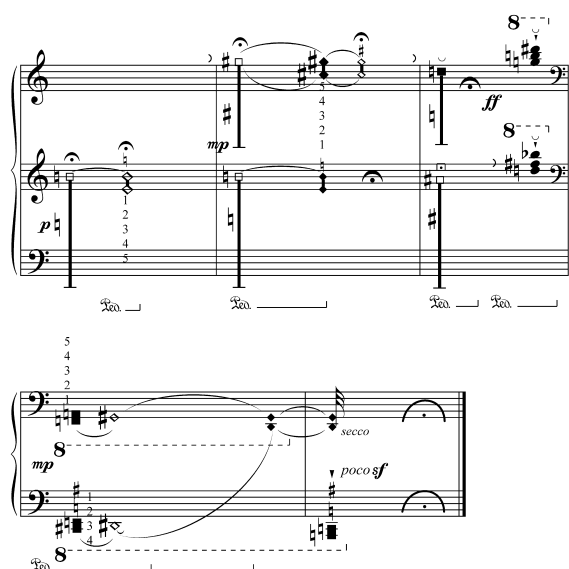
⁶ Beckles Willson, i. m., 189.

⁷ Wilheim András: „Egy új alkotói korszak kezdete. Ligeti György kürtriója.” *Muzsika* 26/5 (1983. május): 23–27.

⁸ I. m., 27.

megfigyelést érdemes még hozzáfűzni. 1970 és 1989 között mindössze két Ligeti-hommage született magyar zeneszerzők tollából: Kurtág György *Hommage à Ligeti* című zongoradarabja a *Játékok* 1. kötetében látott napvilágot, azaz valamikor 1973 és 1979 között keletkezett, Ligeti magyarországi zeneszerzői recepciójának korai fázisában. Sári József kamaraműve, az *Hommage à Ligeti Jelenetek* című ciklusának egyik tétele, s a vizsgált periódus végén, 1988-ban látott napvilágot.

Kurtág Ligeti-darabja – a *Játékok* többi tételéhez hasonlóan – rendkívül rövid kompozíció. Mindössze négy sorból áll. A négy sor egy-egy akkordnak felel meg, s ezek az akkordok – ez a zenei cselekmény lényege – lassan kicsendülnek (50. kottapéllda).



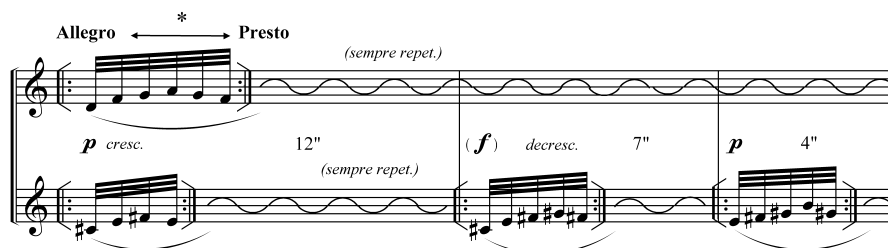
50. kottapéllda, Kurtág: *Játékok* I., *Hommage à Ligeti*

Igen nehéz megmondani, mi köze lehet e négy akkordnak Ligetihez. A *Játékok*ban igen gyakran előfordul, hogy egyes darabok Kurtág személyes emlékeihez kapcsolódnak.⁹ Nagy valószínűség szerint a Ligeti-hommage is ilyen mű. Feltételezhető, hogy a négysorosság meghatározó jelentőséggel bír, különösképpen, ha arra gondolunk, hogy a magyar népdalok az esetek nagy többségében négysorosak. Mi több, Kurtág megoldása – a kezdetben emelkedő, majd a tétel második harmadában ereszkedő struktúra – még mintha a magyar népdalokra jellemző kvintváltást is megvalósítani szándékozna. A magyar

⁹ Varga Bálint András: *Kurtág György*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 19–20.

népdalok struktúráját Ligeti – Kurtág visszaemlékezése nyomán tudjuk – közös diákéveikben magyarázta el a Kurtág házaspárnak.¹⁰ Nem tagadható ugyanakkor, hogy a hosszan kitartott cluster-akkordok, valamint a 3. és 4. ütem közötti váratlan, a hangfekvésváltás nyomán létrejövő kontraszt – talán a Ligeti-féle „pokolba zuhanás” (Höllensturz), azaz a nagy lefelé irányuló hangközugrások kurtágosított verziója – esetleg Ligeti *Atmosphère*-jére (1961) is utalhat.¹¹

Sári József műve sokkal közvetlenebbül nyúl vissza Ligeti kompozíciós ideáihoz. A két fuvola megszakítatlan aleatorikus mozgásformulái és az ismétlések közötti apróbb módosulások egy olyan hálót hoznak létre, amelyek leginkább Ligeti mikropolifóniáját idézik emlékezetünkbe (51. kottapélda).



51. kottapélda, Sári: Jelenetek, Hommage à Ligeti

A *Jelenetek*-ciklus zeneszerzőportrék egymásutánjából építkezik, és – legyen szó a zenetörténet olyan nagyságairól, mint Wagner vagy Bach – mindegyik tétel esetében egy-egy apró, humoros, zenetörténeti hivatkozásokban gazdag zenei ötlet a kiindulópont. Mintha Sári saját, személyes zenetörténeti kánonját fogalmazná meg a ciklusban, és ebben a személyes kánonban Ligeti mint minden idők egyik legnagyobb zeneszerzője jelenik meg.

Ha a zeneszerzői Ligeti-recepció hiányának okait akarjuk megérteni az 1973 és 1989 közötti időszakban, elsősorban a magyar zeneélet és zeneszerző-társadalom sajátos struktúrájában kell magyarázatot keresnünk. Amikor Ligeti Hat bagatelljéből öt 1969-ben nyilvánosan újból felhangozhatott Budapesten, a magyar zeneszerzés már túl volt nagy stílári megújulásán. Varsói és darmstadti élményeik nyomán a zeneszerzők nemcsak feldolgozták az elmúlt

¹⁰ I. m., 144.

¹¹ Köszönettel tartozom Volker Helbingnek és Stefan Weissnek, akik felhívták figyelmemet a lehetséges kapcsolatra.

évtizedek nyugati modern zenéjét, de – több-kevesebb sikerrel – integrálniuk is sikerült azt saját művészetükbe. A Harmincasok generációja elsősorban a lengyel kortársak, különösképpen Lutosławski (*Trois Poèmes d'Henri Michaux*), valamint Boulez (*Improvisations sur Mallarmé*) nyomdokain haladva alakította ki stílusát.¹² A zeneszerzők – Maros Rudolf hatvanas évek eleji zenekari műveit követve – egy újfajta eufónia megteremtésére törekedtek,¹³ és átugorva a dodekafónia, illetve a szerializmus fázisát, rögtön posztszeriális művek írásába fogtak.

Az 1970-es évek elején fellépő új zeneszerző-nemzedék túllépett a Harmincasok modernitásvitáin, és érdeklődésének előterébe az amerikai experimentális zene került. Még akkor is, ha az Új Zenei Stúdió hangversenyein elhangoztak Ligeti művei,¹⁴ a Stúdió tagjai számára a század legnagyobb hatású zeneszerzője nem ő, hanem John Cage volt. Ráadásul az Új Zenei Stúdió fellépése komoly szakmai vitát generált, és a Harmincasok, illetve az Új Zenei Stúdió között kialakuló konfrontáció uralta a diskurzust.¹⁵ Ebben a polémiaiban Ligeti Györgynek nem jutott hely. Csak Kurtág György tudott kívül maradni a vitán azáltal, hogy a zeneéletben a különutas szerepét vállalta magára.¹⁶ Ugyanakkor e különutas magatartásforma sikere szintén akadályokat gördített Ligeti zenéjének befogadása elé. A magyar zeneszerzők nem voltak érdekeltek abban, hogy az amúgy is éles nyilvános vitákba még egy újabb alternatívát – a Ligetiét – is bevonják, függetlenül attól, hogy a zeneszerzők mely csoportjához vagy nemzedékéhez tartoztak.

Ligeti a maga fizikai valójában egyre gyakrabban bukkant fel a budapesti zeneéletben. 1971-es zsűritagsága önmagában véve inspirálóan hatott, ám még termékenyítőbbnek bizonyult az 1979-es interjúkötet megjelenése. Várnai könyve a Ligeti-életmű, de még inkább a Ligeti-jelenség értelmezésének forrásaként funkcionált. Ez az értelmezés a műveknek és az

¹² Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.), 225., 377.

¹³ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 117–118.

¹⁴ A koncertjeiken felhangzó művek: II. vonósnégyes, illetve Zenei ceremóniák I. (3 bagatell), II., és III. (Poème symphonique). A Zenei ceremóniák címet minden bizonnyal az Új Zenei Stúdió tagjai adták a sorozatnak, utalva a *Poème symphonique* alcímére. Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990.” *Magyar Zene* L/3 (2012. augusztus): 303–348. 327.

¹⁵ Beckles Willson, i. m., 187.

¹⁶ I. h.

életpályának a szerző által autorizált narratíváját követte. És Ligeti sokat beszélt és írt. Önelemzései és önértelmezései csakúgy, mint a róla szóló zenetudomány munkák, amelyek meglepő hasonlóságot mutatnak egymással, egyaránt bizonyítják, hogy az *œuvre* interpretációs kereteit maga a zeneszerző akarta meghatározni.¹⁷ Minden bizonnyal saját műveiről megfogalmazott gondolatait ifjúkori barátaival – Kurtág mellett Maros Rudolffal és Szőllősy Andrással – is megosztotta.¹⁸ Maros és Szőllősy Kodály tanítványai voltak, ami legalább annyira meghatározta az új zenéről alkotott fogalmaikat, mint nyugaton élő barátjuk zeneképe, amelyről elsősorban levelekből és személyes beszélgetésekből értesülhettek, tényleges hangzó tapasztalatokat jóval kevesebbet szerezhettek Ligeti műveiről.¹⁹ A három zeneszerző közötti barátság lehetett a kiindulópontja annak is, hogy Maros és Szőllősy nevét az általános felfogás Ligeti zeneszerzői irányához kapcsolta. Ezt a társítást dokumentálja mindenesetre Kroó György a magyar zeneszerzés harminc évéről szóló monográfiájának német nyelvű verziója.²⁰

Maros Rudolf sosem reflektált Ligeti műveire kompozícióiban. 1963-ban induló *Eufónia*-sorozatával a magyar zeneszerzés megújítására, egy szép zenekari hangzás létrehozására törekedett, és a sorozat címét a magyar zeneszerzés igen hamar a zászlajára is tűzte.²¹ A Maros-partitúrák azonban – Boulez, Stockhausen vagy Ligeti partitúráival összevetve – inkább tanulmányoknak tűnnek, nem érik el azt a Stockhausen kifejezését kölcsönvéve: „kompozíciós nívót”,²² amely a Darmstadt dominálta diskurzust meghatározta. Ám nemcsak a „kompozíciós nívó”-tól való elmaradás az, ami jelzi, Maros horizontját nem a darmstadti élmények, hanem Kodály iskolája formálta. Ennek bizonyítéka Kodály emlékére 1968-ban komponált darabja, a *Gemma*. A mű a *Psalmus hungaricus* „Csak sívok, rívok”-szakaszát idézi, s azt a korszak szellemében a legkorszerűbb zenekari hangzásvilágba illeszti be, miközben utalni igyekszik egyrészt Kodály életének vezérlő csillagaira,

¹⁷ I. m., 188.

¹⁸ I. m., 187.

¹⁹ Lásd ehhez tanulmányomat: „Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967).” *Magyar Zene* XLV/1 (2007. február): 29–35.

²⁰ Kroó György: *Ungarische Musik – gestern und heute* (Budapest: Corvina, 1980.), 187–188.

²¹ Kroó, A magyar zeneszerzés 30 éve, i. m., 123.

²² Karlheinz Stockhausen: „Zum 15. September 1955.” In: Herbert Eimert (Hrsg.): *Anton Webern. die Reihe 2*. (Wien: Universal Edition, 1955.), 43.

másrészt szerzőjének pozíciójára az új magyar zene univerzumában. Hasonló úton jár Szőllősy András is, aki a *Musica per orchestrá*ban (1972) szintén a „Csak sívok, rívok”-szakaszt citálja.

Maros és Szőllősy a legfiatalabb Kodály-tanítvány-nemzedék tagjaként az ötvenes évek közepén szembesült azzal, hogy a korábbi, nagyrészt Kodály életművéből kiinduló, a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus eszméjére épülő zeneszerzői gondolkodás immár nem folytatható. 1984-ben adott interjújában Szőllősy maga is úgy fogalmazott, hogy a kodályi példa igen sokáig béklyóként nehezedett a tanítványokra, s a mestertől való elszakadás megkésettégéről is őszintén nyilatkozott:

Kodály sugárzó hatású egyéniség volt. Megjegyzései hihetetlenül sokfelé nyitottak kaput, de olyan tökéletesen kielégített minket az ő példája, hogy – bár a zeneszerzés terén ezt sohasem kívánta – önkéntelenül is az ő útján indultunk el. Magunk raktuk magunkra a béklyókat, nem tudtunk a mester akaratlan nyomása alól szabadulni. Az idősebb tanítványok lényegében végig megmaradtak ezen az úton. A mostani fiataloknak pedig fogalmuk sincsen arról, hogy mit jelenthet egy nagy ember személyes hatása. Az én nemzedékem volt talán az első, amelyik megpróbált nagyon későn, az ötvenes években másfelé tájékozódni.²³

Maros és Szőllősy tehát az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején eljutott oda, hogy felismerje a kodályi példával való szakítás szükségességét, s intenzív, új zenei tanulmányokba fogtak. Amikor 1967-ben Kodály meghalt, már mindketten túljutottak zeneszerzői fordulatukon – Maros három *Eufóniájával*, Szőllősy pedig hosszú szünet után a komponáláshoz való 1959-es visszatéréssel²⁴ bizonyítva megújulását –, s így emlékkompozíciójukban a Kodály életművére történő reflexió már nem volt kitéve a stíláriis visszahajlás veszélyének. Ugyanakkor a műveikben megjelenő Kodály-idézet, illetve a Kodály oeuvre-jére és alakjára tett burkolt utalás lehetőséget adott arra, hogy az új zenéhez fűződő saját viszonyukat demonstrálják.

²³ Kárpáti János (szerk.): *Szőllősy András*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005.), 17.

²⁴ Kárpáti János: *Szőllősy András*. (Budapest: Mágus, 1999.), 8–9.

Maros Rudolf Kodály-émlékdarabja, a *Gemma* már címével is közvetlenül utal a mester életére és alakjára. A *Gemma*-szó magában rejti Kodály első feleségének, Gruber Emmának nevét, ráadásul Kodályné szerette és gyűjtötte a gemmákat, azaz olyan drágaköveket, amelyekbe jól felismerhető alakok vannak bevésvé. A gemmák jellegzetességei meghatározzák Maros zenekari művének formáját. A Maros által három nagyobb részre osztott kompozíció kisebb tematikai elemekből építkezik, Maros ezeket az elemeket rakosgatja egymás mellé, s egyesek közülük belső ismétlésekként vissza-visszatérnek. A darabban nincs fejlesztés, a tematikai csoportok egymás utáni megszólalása alakítja ki a nagyformát. Három alapképlet különíthető el egymástól: egy zörejelem, egy dallami forma és egy kórus jellegű formula – ezek variált ismétlései teszik lehetővé, hogy a mű formáját követni lehessen. A kórus jellegű formulából bontakozik ki a kompozíció végére (III/25. előtt kettővel) a *Psalmus*-idézet, mintegy a zene domborzatába vésve Kodály Zoltán alakját (52. kottapélda).

52. kottapélda, Maros: *Gemma*, *Psalmus*-idézet

A *Gemma* egyik legfeltűnőbb vonása, hogy benne a kontrapunktika meghatározó szerepre tesz szert. A Palestrina-ellenpont aktív tanulmányozását dokumentálják például az olyan álló felületek, amelyekben a látszólagos mozdulatlanlanság effektusát a sokszólamú szövet kis belső mozgásai teremtik meg (I/16–21., III/3–23.). Itt elsősorban a komplementer mozgások idézik meg a reneszánsz polifónia szabályait – mellesleg nemcsak a Palestrina-stílusét, de egyes szakaszokban a középkori kétszólamúságét is (I/51–52.). A Palestrina-féle dallamképzési elvek köszönnek vissza a dallami tematikai alapképletnél is,

amely maga is átalakul kétszólamú ellenponttá (I/30–35.), illetve amelyhez kontrapunktikus kíséret is társulhat (II/50–61.), mint ahogy a korálos kórusletét jellegű vagy éppen akkordikus fanfárt idéző részeknél is felismerhető a kontrapunktikus technika alkalmazása (I/36–41.; II/27–30., II/34–38.). Az efféle archaikusan ellenpontozó – valójában azonban nagyon is a kodályi zeneszerzői hagyományban gyökerező – szakaszokhoz párosulnak a modern zenei zajeffektusok. A *Gemma* ily módon nemcsak a Kodály iránti tiszteletadásról tanúskodik, de rávilágít arra a zeneszerzés-technikai problémára is, amellyel a Kodály-tanítványok legifjabb nemzedéke szembesült a hatvanas évek elején. A tanítványoknak fel kellett tenniük a kérdést: mi érvényes ebben az új zenei közegben abból a zeneszerzői hagyományból, amelyben ők maguk felnőttek, amely addigi zeneszerzői horizontjukat meghatározta? Maros számára, úgy tűnik, csupán a Palestrina-ellenpont technikája volt annak tekinthető, s erre támaszkodva fogott hozzá az új zenei útkereséshez.

Ligeti György Stockhausen *Gruppenjének* texturális sűrűségéről-áttetszőségéről szólva még 1958-ban is felidézte a Palestrina-stílus jellegzetességeit és Knud Jeppesen doktori disszertációját,²⁵ ami – ismerve a darmstadti új zenei nyári kurzusok képviselőinek zenetörténeti utalásait – meglehetősen meglepő, bár a Zeneakadémia zeneszerzés-oktatásában részesült Ligeti részéről teljes mértékig érthető hivatkozás. Maga Ligeti úgy vélte, a szeriális struktúrák áteresztési képessége („Permeabilität”) – s ez alatt a különböző, egyidejűleg megszólaló zenei rétegekre-struktúrákra gondolt – nagyrészt a felhasznált zenei alapanyag korábbiaktól eltérő mivoltából fakad, s ezekhez képest a Palestrina-ellenpont áttetszősége sokkal alacsonyabb fokon áll.²⁶ Mindez a *Gemma* megkomponáltságának szempontjából azt jelenti, hogy amikor Maros a Palestrina-stílushoz nyúl saját zenei gondolkodásának megújítása érdekében, a kapaszkodóként használt reneszánsz ellenpont végeredményben a tényleges zeneszerzői megújulás gátjának bizonyul, ugyanis

²⁵ Ligeti György: „Wandlungen der musikalischen Form.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften*. Band I., hrsg. Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott, 2007.), 85–104. Ide: 89–90. Magyarul: „A zenei forma változásai.” In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010.), 167–183. 171.

²⁶ I. h.

reá támaszkodva a komponista nem az új zenei alapanyag természetéből, hanem egy más feltételek közt kialakult zenei gondolkodásmódból indul ki, egy olyan gondolkodásmódból, amely egyidejűleg komplexitásában is alacsonyabb fokon áll.

Szóllósy András – talán zeneszerzői válaszként is Maros kompozíciójára – épp ezt a csapdát kívánta demonstratív módon elkerülni. Kodály-émlékdarabja, a *Musica per orchestra* Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 100. évfordulójára íródott, hasonlóképpen, mint ötven évvel korábban Kodály *Psalmusa*, és épp ez a keletkezéstörténeti egybeesés teremtett módot arra, hogy Szóllósy a zenekari kompozíció első főrészében megidézze a *Psalmus Hungaricus* „Csak sívok, rívok”-szakaszát (48–52.). Az idézetet tematikailag az a négyhangos lefelé haladó skála készíti elő, amelyre az egész mű épül, s amelynek forrása Liszt *Koronázási miséjének Agnus Dei* tétele (f-e-d-cis). A négyhangos formula 1:2-es modellskálaként is értelmezhető, és e kapcsolat nagy jelentőségre tesz szert tematikai szempontból, hiszen az 1:2-es modellskála mind felfelé, mind pedig lefelé haladó alakjában a kompozíció legfontosabb tematikai elemévé válik. Ez a modellskála rokonságban áll a „Csak sívok, rívok” dallamával (ces-b-a-g-f-e) is, amely egyébként a *Psalmus Hungaricus* egyik alapvető tematikai eleme (53/a–c kottapéllda).



53/a–c kottapéllda, Szóllósy: *Musica per orchestra*, skálák

Szóllósy kompozíciója rétegezett zene, amely – akárcsak Maros darabja – több, jól elkülöníthető tematikai képletre támaszkodik. Marossal ellentétben azonban Szóllósynél az *Agnus Dei* négyhangos motívuma uralkodó elemmé válik, valójában a négyhangos motívumon kívül csupán egy tematikai fordulatot használ még a zeneszerző, mégpedig egy olyan nagy szext-kis szeptim ugrást,

amelyre később egyrészt a második főrész, másrészt a darabot záró harangozás épül. Továbbá a zeneszerző egymástól jól elkülöníthető, nagyobb formarészekből állítja össze kompozícióját. A formálás olyannyira kulcsfontosságú Szőllősy számára, hogy a partitúrában is feltünteti a részek címeit (*Introduzione – Prima parte principale – Motto – Parte di transizione – Seconda parte principale – Ripresa dell'introduzione – Epilogo*).

Szőllősynak a kodályi modellhez fűződő, a *Musica per orchestra*-ban megmutatkozó viszonyát jól illusztrálja a művel kapcsolatos nyilatkozata. 2003–2004-ben, Kárpáti János kérdéseire válaszolva így fogalmazott:

Úgy éreztem, ebben a darabban ki kell fejeznem a „nemzeti hovatartozás”-t. [...] A nemzeti hanggal nem akartam tolakodni, csak arra törekedtem – és ehhez segítettek a Kodálytól és Lisztől való idézetek –, hogy a zene nagyszabású, felívelő, harcias legyen – szóval mint a magyar történelem. De utána siratás jön és harangozás.²⁷

A mű magyarsága tehát kulcsfontosságú volt Szőllősy számára, úgy is mondhatjuk, hogy darabja valamiképpen a magyarság természetét akarta kifejezni – oly módon, ahogy azt Kodály számos alkotása tette, a teljes zenetörténeti hagyományra és a magyar kultúrára egyaránt hivatkozva. Szőllősy szemében tehát Kodály elsősorban a magyarság *par excellence* kifejezője. Ezzel függhet össze az is, hogy művében Szőllősy éppen az Isten bárányáról énekelő *Agnus Dei*-tételt idézi Lisztől, s ezzel fűzi össze a *Psalmus* siratómotívumát. Gondolkodásában mindkét zenei jelkép – az ártatlanság és a gyász – a magyarság szimbólumaként funkcionál.

De Szőllősy nyilatkozata elsősorban tartalmi elemekre reflektál, és a Kodály által is használt 19. századi magyarságtoposzokkal él – elfedi azonban azt a tényt, miszerint Szőllősy zeneszerzői attitűdje e műben teljes mértékig eltér a kodályi hagyománytól. A *Musica per orchestra* azt sugallja, hogy Szőllősynél a tradicionalizmus valójában csak a felszínen érvényesül. Erre utal már a címadás és egyben műfaj-meghatározás semlegessége is (*Musica*), igaz, a cím közvetve Bartók *Zenéjére* is hivatkozik. Bizonyos mértékig a forma és az

²⁷ Kárpáti, Szőllősy/2005, i. m., 53–54.

egyes formarészek hangütése is zenetörténeti előképeket hív elő az emlékezetből: az *Introduzione* szakasz például a prelúdium műfaját idézi, az első főrész álló zenéje korálokra alludál, a második főrész pedig az első variációjaként hat, miközben maguk az elnevezések is – *introduzione*, *tranzitione* – zenetörténeti konnotációval rendelkeznek.

E tradicionális hangütéseknél, megoldásoknál azonban sokkal fontosabb az, ahogy Szöllősy – a Liszt-idézetre támaszkodva – monotematikusan felépíti a kompozíciót. Valójában mindvégig a zene rudimentális elemeivel dolgozik, minimalizált zenei alapanyagokkal, s elsősorban az foglalkoztatja, mit lehet kezdeni a rendelkezésére álló négy hanggal. A lefelé haladó négyhangos skála siratómotívumként funkcionál – a mű folyamán a sírás típusainak különféle alakjait használja fel a könnyezéstől a zokogásig. A siratómotívum jelentését megerősíti a „Csak sívok-rívok” idézet is, amely egyben egyértelművé teszi azt is, ki az, akit a *Musica per orchestra* elsírat. A mű ily módon mintha a gyászmunka különböző fázisait mutatná be, miközben – az állandóan jelen lévő négyhangos motívum folytonos, kizökkenhetetlenségében monomániás ismétlésnek ható felidézésével – a szeretett személy elvesztése feletti fájdalom kifejezhetetlenségét is demonstrálja.

A zokogás animális erejű fázisát a zene az első főrész végén éri el, mégpedig a diatonikus skála mind a tizenkét hangját felhasználó mixtúrák mottó megszólaltatásával (54. kottapélda). Ezt követi az átvezető részben a könnyezés. E könnyezést a 2. főrész rideg üressége váltja fel – itt csak hangzatokat hallunk, amelyek a négyhangos motívum elemeiből épülnek fel. A bevezető visszatérésekor újból felhangzó sírás ugyanakkor már a gyászmunka hivatalos szakaszához – a rituális harangozáshoz – vezet el minket, s ez oldja fel a vigasztalhatatlanul fájdalmas, megállíthatatlannak tűnő sírást.

A *Musica per orchestra* impozáns felépítése egyértelműen jelzi, hogy a magyar zeneszerzők számára nem az volt a fő kérdés, képesek-e nyugati kortársaikhoz – Boulezhez, Stockhausenhez, Ligetihez – hasonló komplex

partitúrákat létrehozni. Ennek ellenére Szőllősy többször is panaszkodott arról, nem mindig tudja, miként írja le azt a zenét, amit a fejében hall.²⁸

54. kottapélda, Szőllősy: Musica per orchestra, zokogás, csak fúvóskar

Ahogy Maros esetében, feltehetően Szőllősynél is a komponálással kapcsolatos kiindulópont képezhette az akadályokat. A Kodály iskolájában megszerezhető zeneszerzői tapasztalatok ugyanis nem a komponálás folyamán rendre fellépő újabb és újabb zeneszerzői kérdésfelvetésekre irányultak, amelyekre – mint azt Ligeti oly szépen megfogalmazta – az újabb és újabb kompozíciók adnak választ.²⁹ A magyar zeneszerzők elsősorban tankönyvi szabályokat követtek, művészetüket ezen keretek között határozták meg – Szőllősy maga is kritizálta ezt a magatartásformát.³⁰ S habár a hatvanas–hetvenes évek magyar zeneszerzés-története az új, a kérdésfelvetésekre fókuszáló kompozíciós

²⁸ I. m., 112., 130.

²⁹ Ligeti György: „Selbstbefragung.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften II.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott, 2007), 95–107. 105. Magyar kiadás adatai: „Öninterjú.” In: Kerékfy, Ligeti válogatott írásai, i. m., 333–343. 342.

³⁰ A disszertáció szerzőjének interjúja Szőllősy Andrással: 1999. január 23. (Hangfelvétel.)

gondolkodás elsajátítási folyamataként is leírható, Szőllősy életműve világosan megmutatja ezen elsajátítási folyamat korlátait.

Szőllősy András zenetudósként kezdte pályáját, és közel ötvenéves volt, amikor véglegesen úgy döntött: a komponálásnak szenteli életét. Első aktív zeneszerzői korszakában kilenc zenekari művet komponált (27. táblázat).

1968	• Concerto no. 3
1970	• Concerto no. 4
1972	• Trasfigurazioni per orchestra • Musica per orchestra
1973	• Musica concertante per piccola orchestra • Sonorità per orchestra
1975	• Lehellet/Concerto no. 5
1978	• Concerto per clavicembalo e 16 archi

27. táblázat, Szőllősy András zenekari kompozíciói (1968–1978)

Megnyilatkozásai világosan érzékeltetik azt a krízist, amit a paradigmaváltás előidézett. Szőllősy leggyakrabban a formaépítkezés felől közelített a kérdéshez: „a forma nem keret, hanem elrendezési mód, amely a zenei anyagból következik.”³¹ A nehezen megfejthető megfogalmazás ellenére Szőllősy nagyon is hagyományos formákat használ műveiben. Tematikus blokkokra építi a struktúrát, s ezek a blokkok a zenei folyamatban többnyire variált formában térnek vissza. Mindez azt jelenti, hogy Szőllősy alapvetően repríz jellegű formákat alkalmaz. Mint láhattuk, a *Musica per orchestra* a kettősvariáció elvét követi, a vele egyidős *Trasfigurazioni* (1972) pedig egy 11 hangú Reihére épülő variációsor.

A tematikus blokkok valójában zenei alapképletek, amelyek szinte mindegyik Szőllősy-kompozícióban visszatérnek. Olyan jól felismerhetőek,

³¹ Kárpáti, Szőllősy/2005, i. m., 138–139.

hogy még a kortárs zenekritika is észlelte e képletek ismétlődő alkalmazását.³² A képletek közül a leglátványosabb a skálatematika, amelyben az egymással egy időben megszólaló skálák különböző ritmusképleteket követnek (triolák, kvartolák, kvintolák stb.), és párhuzamos felhangzásaik végeredményeképpen egy skálamassza hangzik fel. A skálamasszákon kívül jellegzetes képlet a diszsonáns akkordok szembeállítás, a különféle dallamok és ritmusok ellenpontja, és a vonós hangszerekkel létrehozott harangozás, valamint a barokk Spielfigurek alkalmazása. 1974-es zenekari műve, a *Sonorità* ezen alapképletek mindegyikét alkalmazza.

A harangozás, amellyel Szőllősy darabjai többnyire véget érnek, egyértelművé teszi, hogy a zeneszerző számára a világosan értelmezhető jelentéssel bíró zenei gesztusok és alakzatok alapvetőek.³³ Szőllősy nem is tagadta, hogy művei cselekményesek: „azt a zenét szeretem, amelyik kézenfogja az embereket, s végigvezeti valamilyen meghatározatlan belső történésen”.³⁴ Önelemzéseiben a harangozás mellett még egy ilyen tartalmi jellegű típust említ, a „kíméletlen menetelést” vagy „zakatolást”.³⁵ Habár későbbi nyilatkozataiban ettől a típustól Szőllősy elhatárolódott, úgy tűnik, ez a képlet legalább olyan gyakran szerepelt műveiben, mint a harangozás. Ráadásul ez az elviselhetetlen zakatoló hangvétel kapcsolatba hozható Ligeti „meccanico”-típusával is. Mint ahogy Szőllősy sűrű, hosszú dallamokra épülő, kontrapunktikus szövete Ligeti mikropolifóniájának egyik változataként is értelmezhető.

Szőllősy maga sosem használta a mikropolifónia kifejezést. Ligeti elképzelését azonban ismerte. Egy nyilatkozatában Ligeti *Atmosphère*-jéhez kapcsolta: „A háború utáni zenének egyik kulcsdarabja Ligeti *Atmosphère*-je. Az ugyan nem halad, de belső haladás van benne, első és utolsó nagyszerű kísérlet az álló zene megteremtésére.”³⁶ Szőllősy tehát értette az álló zene koncepcióját, ám e zene kompozíciós természetét technikai értelemben nem

³² Kroó György: „IV. Concerto.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban.* (Budapest: Gramofon–Klasszikus és Jazz, 2011), 39. [eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 15/7 (1972. február 13.)]

³³ Farkas Zoltán: „Korálok és harangok Szőllősy András műveiben.” *Muzsika* 39/3 (1996. március): 3–8.

³⁴ Kárpáti, Szőllősy/2005, i. m., 138.

³⁵ Kárpáti, Szőllősy/2005, i. m., 45.

³⁶ Kárpáti, Szőllősy/2005, i. m., 144.

tudta leírni. Azaz nem vált világossá számára az, miként lehet egy olyan szinte mozdulatlan hálót megkomponálni, amelyben az egészen apró rezzenések mozgásba hozzák a háló különböző szálait. És nem tudott reflektálni a Ligeti számára oly fontos alig érzékelhető polifóniára sem.³⁷

A *Trasfigurazioni* egy részlete világosan megmutatja, miként képzelte el Szőllősy a mikropolifóniát (55. kottapéllda)

55. kottapéllda, Szőllősy: *Trasfigurazioni*, mikropolifónia

Szőllősy egy cselekmény nélküli zenei folyamatot hoz létre, amely vékony ellenpontozó dallamokból születik meg. Az elején csupán egy ritmikai ellenpont uralja a szövetet: a szinkópák és átkötések a tétel négynegyedes lüktetését átértelmezik. Az álló tételben a mozgás dominanciáját a hangok elején megszólaló sforzatók is hangsúlyozzák. E ritmikai ellenpont az *Adagio espressivo* szakasznál melodikus ellenponttá alakul át, ahol siratódallamszerű,

³⁷ Ligeti György: „Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu *Apparitions*.” In *Gesammelte Schriften Bd. II.*, i. m., 170–173.

nagy hangterjedelmet átölelő, tradicionális dallamok szólalnak meg. Szőllősy az efféle dallamcentrikus ellenpontot csak rövid ideig alkalmazza. Óvakodik attól, hogy ezt a típust egy egész tételben használja: a zenei *horror vacui* elkerülése végett szüksége van arra, hogy a mozgás hallhatóvá és érzékelhetővé váljon.

Ez a folyamatos mozgás uralja a másik jellegzetes alapképletet, az elviselhetetlen zakatolást is. Két alkalommal – és ez igen árulkodó – Szőllősy a *meccanico* előadási utasítást is használja. A *Quartetto di tromboni* (1986) *Presto meccanico* tétele egyértelműen erre a kíméletlenül egyenletes mozgásra épül (56. kottapélda).

Presto meccanico ♩ = 144

56. kottapélda, Szőllősy: *Quartetto di tromboni*, A *Presto meccanico*-tétel kezdete

Mi több, Szőllősy életművében egészen kivételes módon, az egész tétel ezt a képletet bontja ki – más műveiben Szőllősy a zakatolástípust csupán az egyik lehetséges hangvétalként használja más típusok mellett. Hogy miért csak rövid szakaszokban bontja ki ezt a képletet, a III. koncertóval kapcsolatos rendkívül önkritikus megjegyzéséből olvasható ki:

Én minden darabomban elkövetek egy hibát, mindegyikben eltolok valamit. Ebben ott toltam el, hogy nem számítottam arra, akik előadják, azok emberek és nem gépek. A végére iszonyatos nagy zakatolást képzeltem, ami állandóan fortissimóban megy, minden hang a nótából levezetve, lassan-lassan lefelé, és aztán úgy haljon el.

Csak azt nem számítottam bele, hogy egy zenekari zenész nem tud négy percig ff játszani.³⁸

Akár számolt az előadók kapacitásával, akár nem, a következő években rendre visszatértek műveibe ezek a kíméletlenül zakatoló szakaszok. Ez a fő tematikai eleme az V. concertónak (1975) és a *Musica concertanténak* (1973) is. A legkövetkezetesebb formájában azonban az ősbemutató után visszavont, ám műjegyzékeiben mégiscsak szereplő Csembalóversenyben (1978) találkozunk vele.³⁹ A Csembalóverseny zenéje örült zene, amelyben a barokk Spielfigurek addig ismétlődnek, amíg hallgatásuk elviselhetetlenné nem válik. A zene csupán egyetlen levegővételre áll meg a kompozíció kétharmadánál, majd, mintha mi sem történt volna, folytatódik a kíméletlen zakatolás.

Későbbi műveiben Szőllősy András nem folytatta ezt a radikális irányt. Talán a versenymű tizenöt percig tartó végtelen zakatolását túlságosan is extrém megoldásnak érezte. Úgy tűnik, Szőllősy megrémült a Ligeti György számára oly fontos radikalizmustól. S habár ez a típus későbbi műveiben – *Pro somno Igoris Stravinsky quieto* (1978), *Tristia* (1983), *Canto d'autunno* (1986), *Paesaggio con morti* (1987) és *Vonósnégyes* (1988) – is meg-megjelenik alkalmanként, Szőllősy zeneszerzői érdeklődése más irányokat vett. A régi technikák iránt megnövekedett nyolcvanas évekbeli érdeklődését bizonyítja a Palestrina-ellenpont alkalmazása, Bach négyszólamú korálleteinek felelevenítése. Emellett művészetében visszatértek az allúziók Kodály kórusteknikájára, Bartók dallamalkotására, mint ahogy Liszt vagy Debussy zongorakezelésére is. Szőllősy fokról fokra távolodott el Ligeti radikalizmusától. Barátságuk szoros maradt, de Szőllősy András a zeneszerző Ligetit már nem tudta követni. Amit Ligetiben a leginkább csodált – ahogy azt egy nyilvános születésnapi levelében 2003-ban megfogalmazta –, „az a tökéletes szellemi függetlenség volt”,⁴⁰ ami Magyarországon csak nagyon keveseknek adatott meg.

³⁸ Kárpáti, Szőllősy/2005, i. m., 45.

³⁹ Kárpáti János: *Szőllősy András*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999), 25.

⁴⁰ Kárpáti, Szőllősy/2005, i. m., 81.

22. Elidegenített idézetek

1999-ben, *Láncolatok (Convergences)* című szerzői CD-jének kísérfüzetében a neostílusok térnyerését diagnosztizálva így értelmezte Sári József a posztmodern fogalmát:

Emiatt tartom a „posztmodern” irányzat „már meglévőn” alapuló orientáltságát tévútnak. Az ebben a szellemben született munkák legjobb esetben kiváló stílusgyakorlatok [...]. Szerencsére létezik a „posztmodern” fogalmának egy másik értelmezése is. Ez sokkal közelebb áll hozzám, ráadásul ebből végképp kiderül, hogy „eredetiség” alatt nem a még soha nem hallott-látott újdonság hajhászását értem, hanem hogy jelenleg nem tilalmak uralkodnak, bármilyen eszköz, hangzás fölhasználható, amit eddig a zenetörténet felszínre hozott, nincsenek tabuk többé, a kérdés csak az, hogy ebből a hatalmas arzenálból melyeket használom s főleg milyen módon.¹

Sári József nyilatkozata közvetlenül reflektál a kilencvenes évek hazai nagy posztmodernvitáira,² s arra a zenei életet is akut módon foglalkoztató kérdésre: lehet-e egy az egyben, mindenféle áttétel nélkül elmúlt korok stílusában komponálni.³ Sári értelmezésében – mint arra fenti gondolatmenete rávilágít – a hiteles posztmodern zeneszerző abban különbözik az új keletű neomozgalom képviselőitől, hogy bár ő is bármilyen alpanyaggal élhet művében, de primer kompozíciós érdeklődése fókuszában nem a *mit*, hanem a *hogyan* áll. Az eredetiséget biztosító *know-how* előtérbe helyezése egyértelművé teszi, hogy Sári számára a mesterségbeli tudás elsősége meghatározó, ez a mesterségbeli tudás azonban nem szabályszerűen összefoglalható tilalmak követéséből jön létre.

¹ Sári József: „Önreflexiók. Lemezkísérfüzet.” In: Uő.: *Convergences*. (Budapest: BMC, 1999. BMC CD 019.) Oldalszám nélkül.

² Az elsősorban irodalomtudományi vita hevesességéről lásd Prágai Tamás tanulmányát: „Komolyhon tartomány illesztékei.” *Kortárs* 44/6 (2000. június): 52–66. 52. A vita végpontján jelent meg Pethő Bertalan posztmodern szöveggyűjteménye: Pethő Bertalan (szerk.): *Poszt-posztmodern*. (Budapest: Platon, 1997.)

³ Lásd ehhez: Varga Bálint András: „A Négyek (?). Beszélgetés Csemiczky Miklóssal, Orbán Györggyel, Selmeczi Györggyel és Vajda Jánossal.” *Muzsika* 33/11 (1990. november): 19–26.

Az 1982-ben keletkezett *Elidegenített idézetek* rávilágít arra is, mit is kell értenünk azon, hogy *bármilyen* felhasználható: Sári két kromatikus tételt választ a *Wohltemperiertes Klavier* két sorozatából, az a-moll prelúdiumot a II., valamint az e-moll fűgát az I. kötetből, s e darabok az *Elidegenített idézetek* vázát alkotják. A zeneszerző – saját szándékainak megfelelően – válogat a Bach-művek hangjaiból, mint egy nyilatkozatában mondja, azon hangokat használja fel, amelyekre éppen szüksége van.⁴ A III. tétel közepén végül távolról megszólal eredeti alakjában az e-moll fűga. Ezen a ponton értjük meg, mi is a kompozíció kiindulópontja, mi történt eddig a darabban. Meghatározó pillanat ez, a hallgató ráismerésének pillanata: különös gesztusértéke van annak, hogy Sári megidézi a távolból a múltat, azaz a bachi előképet (57. kottapéllda).



57. kottapéllda, Sári: *Elidegenített idézetek*, Bach: e-moll fűga megjelenése

Sári József zeneszerzői útja azonban nem egyenesen vezetett a megidézés posztmodern gesztusáig: pályája a Harmincasok generációjával párhuzamosan, ama nemzedék modernitás-központú művészi értékrendje szerint indult. Látványosan bizonyítják ezt a hatvanas évek végén született szóló- és kamaradarabjai – mint a *Stati* (1968), az *Episodi* (1968), a *Meditazione* (1968) vagy a *Contemplazione* (1970) –, amelyek a Harmincasok zenei köznyelvének professzionális használatát tanúsítják. A köznyelv és annak

⁴ Sári József: „Kísérőfüzet.” In: Uő.: *Szerzői lemez*. (Budapest: Hungaroton, 1997. HCD 31715.) Sári az egyes tételek elején megjeleníti a tétel alapjául szolgáló mű kottáját.

kritériumai magától értődő ismeretét érzékeltetik az olasz nyelvű műcímek, a kötött és improvizatív szakaszok, a nagy hangterjedelmű és nagy hangközugrásokra épülő, de beszédszerű dallamok, a jól felismerhető karakterek, az egymást váltó gyors és lassú formarészek, illetve a tizenkét fokú sor plakátszerű indításai a szabad tizenkétfokúságot használó tételek kezdetén.

A művek egyértelműen vallanak Sári zeneszerzői modelljeiről is: Schoenberg zongorazeneje például tagadhatatlanul meghatározza a zeneszerző zongorastílusát, s igen feltűnő, milyen igyekezettel tartja magától távol a komponista a bartóki allúziókat – még későbbi műveiben is csupán a fűrtakkordok használata, illetve a modellskálák iránti vonzalom utal Bartók aktív zeneszerzői recepciójára. Ugyanakkor barokk zenei hivatkozások, elsősorban Bach példája szinte minden zenei megoldásban tetten érhető: mindez nemcsak a kontrapunktikára való hajlamban mutatkozik meg – különös tekintettel a Sári műveiben oly rendszeresen megjelenő ritmikai ellenpontra –, de például a barokk Spielfigurek gyakori alkalmazásában is. Mégis, ezekben a kompozíciókban még túlon túl is érzékelhető a Harmincasok köznyelvének dominanciája. Úgy tűnik, Sári József számára önmaga zeneszerzői énjének megtalálása lényegesen hosszabb ideig tartott, mint a modern zeneszerzői technika elsajátítása.

A kiút keresés évei egybeestek a németországi letelepedéssel. Mintha 1970-től Sárinak – Haydn kései utódjaként – a magyarországi új zenei gyakorlattól elzárva, valamiféle hermetikusan zárt világban kellett volna eredetivé válnia. Ugyanakkor – mint arra a művek ajánlásai egyértelműen utalnak – ez egyáltalán nem volt egy zárt világ: nagyon meghatározó szerepet játszottak az út keresésben az új zenei élmények,⁵ a helyi muzsikuspартnerek és a közös, inspiráló zenélések.⁶ Bár a keresés irányai nagyon világosan kirajzolódnak ezen életfázis műveiben, nyilvánvaló, hogy Sári tudatosította magában: több lehetséges út is követhető a Harmincasok ideáljaitól való elszakadás és ezzel egyidejűleg a generációs körből való tudatos kilépés megvalósítása érdekében. Sári figyelemre méltó fokozatossággal fordult saját

⁵ Farkas Zoltán: *Sári József*. (Budapest: Mágus, 2000.), 8.

⁶ Sári ajánlásainak címzettjei többek közt: Dieter Einbrodt, Terebesi György, Sonja Prunnbauer, John Mac Donald, Ingeborg Pfister.

zeneszerzői énje megismerése felé, s vállalta a párhuzamos vagy éppen elágazó kompozíciós utak végigjárását.

A hetvenes évek első felében intenzív érdeklődést mutatott a modern effektusok iránt (*Acciaccature*, 1971), az aleatória különféle lehetőségeit vizsgálta (*Movimento cromatico dissimulato*, 1972), illetve a zöreizenére, a ritmikai és hangzásbeli zenei ziláltságra, a repetíciók használatának módozataira fókuszált (*Capriccio disciplinato*, 1972). Az ezekben a kompozíciókban szerzett tapasztalatait összegezte végül a vonószonkarra íródott *Fossilienben* (1974), illetve a Vonósnégyesben (1975). Mindkettőben megfigyelhető a Sári műveiben később is oly gyakran megjelenő irányított aleatória, a zajelemek, illetve a Ligeti művészetére reflektáló *meccanico* mozgástípus⁷ vagy éppen a morzejelek alkalmazása,⁸ továbbá megjelennek bennük a még a Harmincasok stílárís környezetére jellemző siratódallamok, libero szakaszok, valamint a végtelenített befejezések is. Mindezek a jellegzetességek elsősorban a Vonósnégyest teszik összefoglaló jellegű művé.

A *Fossilien* esetében ugyanakkor, bár itt is ezek a technikai megoldások uralkodnak, már új vonásokra is felfigyelhetünk. Ilyen például az, hogy Sári elfordul az olasz nyelvű címadási gyakorlattól, ráadásul a cím immár nem fizikai mozgásra-állapokra hivatkozik (mint korábban a *Stati* vagy a *Movimento*), illetve nem valamiféle kimondatlan szövegi narratívára (*Meditazioni*, *Episodi*) utal, hanem inkább képi-vizuális kiindulást sejtet. A *Fossziliák* cím egymásra rétegződő maradványok képét vetíti elénk, s e képzethez egyértelmű zenei megfelelések társulnak: Sári művében – és később több más darabjában is, mint amilyen például a *Mozaikok* (1980) vagy a *Xylographie* (1982) – a látott benyomás, a kép zenei alakzatokká transzformálódik, a zene szinte a képi jelenség domborzatának, szövetének leképezéseként jelenik meg.

A címadás Sári műveinek esetében egyébként sem mellékes szempont. Éppen ezért olyan sokatmondó a komponista azon nyilatkozata, amelyben határozottan kifejti, hogy a zenének általában véve nincs szavakban

⁷ Farkas, i. m., 10.

⁸ Sári József: „Kísérőfüzet.” In: Uő.: *Kérdések Hillélhez*. (Budapest: Hungaroton, 1999. HCD 31857.), 11.

megragadható narratívája: „A zene nem fejez ki konkrét – szavakkal elmondható – történet. A címnek többnyire csak megkülönböztető szerepe van, legföljebb segíti a darab karakterének jobb megértését.”⁹ Mégis: kompozícióiban a kifejezés, azaz valaminek – egy történetnek, egy jelenségnek – az elmondása-megragadása alapvető eszközként jelenik meg: darabjainak mindegyike valamilyen jól ismert történethez, élethelyzethez, jelenséghez kötődik. A művekben elrejtett narratívára, s egyben a zene beszédszerűségére utal például az *Echóhoz* című kompozíció (1990) előadói utasítása: *Lento, narrante*. Sári zenéjében ilyenformán egyértelműen megjelenik az elbeszélői attitűd, mintha művei az ember alapvető szimbólumaihoz kapcsolódó kimondatlan-kimondhatatlan narratívákat, ősi alaptörténeteket, mintázatokot fogalmaznának újra. S ezért válik e művek alapvető elemévé a zene gesztikus tartalma is. A zenei gesztusok ugyanis mindig jelentésekhez-utalásokhoz kapcsolódnak.

Sári a *Fossilien* és a *Vonósnégyes* komponálását követően ebbe az irányba indult tovább, schumanni értelemben vett, egyértelmű narratívákat követő karakterdarabokat komponált: elsőként két pedagógiai gitársorozatot.¹⁰ De ugyanezt az irányt követi a fiatalon elhunyt Sepsei Attilának emléket állító *Variazioni immaginarie* című zongoramű is (1977), amelyben a képzeletbeli, csak fejben létező témára komponált változatok szintén karakterdarabok sorát adják ki.¹¹ E schumanni karakterdarabok mintha a modernitás követelményével nyíltan fordulnának szembe, miközben a zenetörténeti hagyományra történő posztmodern reflexiónak folyamatosan teret engednek. Ily módon ez a zenei típus a következő másfél évtizedben folyamatosan jelen lesz Sári életművében.

Ennek ellenére a zeneszerző pályájának váratlan fordulatát és stílári kibontakozását – amelyet kismonográfiájában Farkas Zoltán az 1978–1980 között keletkezett négy nagyformátumú műhöz köt (*Három dragonyos kockajáték közben, Szimbólumok, Praeludium, interludium, postludium* és

⁹ Sári, Önreflexiók, i. m., oldalszám nélkül.

¹⁰ *Sechs Bagatellen* (1976), *Nyolc könnyű karakterdarab* (1978).

¹¹ Termes Rita: *Sári József zongoraművei és zongorás kamarazenéje*. DLA-disszertáció. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.), 34.
http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/termes_rita/disszertacio.pdf.pdf (Utolsó megtekintés: 2018. 08. 09.)

Mozaikok)¹² – mégsem a karakterdarabok komponálása hozta meg.¹³ Farkas a zeneszerző Ligeti-recepciójához kapcsolja a nagy váltást, illetve a két komponista zenei érdeklődésének párhuzamosságára hívja fel a figyelmet.¹⁴ A Ligeti-recepciónál azonban meghatározóbbnak tűnik Sári új érdeklődése az experimentális zene iránt.

Kismonográfiájában Farkas Zoltán utal arra, hogy bár Sári József zeneszerzői alkata leginkább az Új Zenei Stúdió zeneszerzőihez áll közel, mégis e zenei közösségen kívül találta meg önálló útját.¹⁵ A Kocsis Zoltánnak ajánlott, 1979-es keltezésű zongoradarab, a *Praeludium, interludium, postludium* azonban ennél az alkati egybeesésnél többre enged következtetni, mi több, az experimentális zenei élmények feldolgozását dokumentálja az ezt követően komponált kézzongorás mű, a *Mozaikok* is, amelyet a zeneszerző Új Zenei Stúdió-tag testvérének, Sáry Lászlónak ajánlott. Bár nyilatkozataiban maga a komponista erről nem ejt szót, az Új Zenei Stúdió kísérletei felszabadító erővel kellett hassanak rá. A *Praeludium, interludium, postludium* – különösen a két toccata jellegű szélső tétel, amelynek modellskáláiból a darabok elején nem hallunk semmit, egészen addig, ameddig a mű folyamán fokozatosan kibontakoznak – zeneszerzői válasznak tűnik Vidovszky László 1975-ös művére, a *Schroeder halálára*. De míg Vidovszky lépésről lépésre kíméletlenül megfosztja a hangszerest – a zongorázó rajzfilmfigura Schroedert – a hangoktól, s ezáltal megsemmisülésre ítéli magát az előadó-művészetet, s vele együtt talán a nagybetűs művészetet is, Sári, az élet és a művészet igenlése jegyében, visszaadja az előadóművésznak, azaz jelen esetben a *Schroedert* bemutató Kocsis Zoltánnak a tőle elvett hangokat. Úgy is fogalmazhatunk, Sári megtölti hangokkal a világot (58. kottapélda).

Mélyen humánus gesztusról van itt szó, mégis meghatározó jelentőséggel bír, hogy a három zongoradarab címében szerepel a játék szó.

¹² Farkas, i. m., 10–11.

¹³ A kibontakozás itt nemcsak stílári értelemben mutatkozik meg, de a művek mennyisége terén is: 1978 és az 1984-es hallgatás között eltelt hat évben, azaz a második németországi periódusban összesen húsz kompozíció születik Sári József műhelyében.

¹⁴ Farkas, i. m., 11. Lásd még: Farkas Zoltán: „Idézetek és álidézetek Sári József műveiben.” In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998.), 129–149. 130.

¹⁵ Farkas, Sári, i. m., 3.

Ugyanez a szó megjelenik a *Három dragonyos kockajáték közben* című kamaraműben is,¹⁶ s játékos zenetörténeti kikacsintásra épül a *Mozaikokkal* egyidős, *I mulini di Signa* című gitárdarab is (1980), amely címével a Puccini *Gianni Schicchi*jében oly gyakran visszatérő szövegi fordulatra hivatkozik. A három említett mű legfőbb zenei jellegzetessége, hogy Sári a minimálzene elemeit is bevonja zeneszerzői eszköztárába.



* = a billentyűket némán érintsük meg (vagy tekintsük nyolcad színetnek)

58. kottapélda, Sári: Praeludium, interludium, postludium, 1. tétel

Épp ez az a pont, amelyen a zeneszerző válaszképpen reflektál – ezen esetekben – Sáry László zenéjére: az *I mulini di Signa*ban a malom folyamatos őrlése, míg a *Mozaikokban* az egy e hangból kiinduló, ám a folyamatos-repetitív mozgás révén a tizenkét hangig eljutó textúra a zeneszerző testvér kompozíciós minimalista világát idézi meg.

Ám a minimálzene repetitív világa Sári zeneszerzői gondolkodásában a káosz zenei leképezésével is összekapcsolódik. A leginkább komplex módon a *Három dragonyos kockajáték közben* veti fel a káosz és a kötöttség, aleatória és repetíció szembeállításának kérdését. Az aleatóriára utal már a cím is, hiszen a

¹⁶ A kockajátékra történő címbeli utalás természetesen közvetlen kapcsolatban áll az aleatóriával is.

kocka (alea) főszereplője a kompozíciónak. S valóban, a kockadobások mintha sajátos akkordikus kombinációkat adnának ki a trióban: az első tételben például mindhárom hangszer saját akkordokkal rendelkezik, a tizenkét kromatikus hang egy-egy kivágatát használják (59. kottapélda).

59. kottapélda, Sári: Három dragonyos kockajáték közben, 12 hang

Közben a zene gesztusai is visszaadják a kockadobás mozgását. Azonban mire eljutunk a 4. tételhez, a káosz eluralkodik a zenén: a zenei folyamat a mű végére felrobban, mint Sári mondja, aknabecsapódások, tankok vetnek véget a társasjátéknak.¹⁷ Sári megrajzolja a világ megsemmisülését, átszakadnak a gátak – mint a fejezet elején idézett megfogalmazásában olvashatjuk, „nincsenek tabuk többé”.

A zenei káosz megvalósulását azonban Sári nem hagyja a véletlenre, hanem egészen tudatosan megkomponálja. Saját bevallása szerint ugyanis az organikus rend híve, mi több, e nyilatkozatában még a magból kibomló virág hagyományos motívumára is utal.¹⁸ Az aleatória ilyenformán művészetében, Sári szavait használva: „kalkulált véletlen”.¹⁹ Megfogalmazása szerint a másik véglet, a zeneszerzői spekuláció iránti igény a modern zenében viszont épp abból fakad, hogy megszűntek a korábbi zeneszerzői rendszerek (mint például a dúr–moll rendszer), azaz – Sári kifejezését használva – a „sablonok”,²⁰ amelyek azelőtt meghatározták és egyben megkötötték a zenei gondolkodás alapjait. A 20. század zeneszerzőjének ezért van szüksége spekulációra.²¹ Sári

¹⁷ Termes Rita hivatkozik Hambalkó Editnek a *Pillanatképek*hez írott publikálatlan műismertetőjére. Termes, i. m., 41–42.

¹⁸ Sári, *Önreflexiók*, i. m., oldalszám nélkül.

¹⁹ I. h.

²⁰ I. h.

²¹ I. h.

József életművében a kötöttség és rögtönzésszerűség párhuzamos jelenléte ugyanakkor kezdetektől megfigyelhető, s a nyolcvanas évektől kezdve ez a párhuzamosság egészen szélsőséges formát is ölt: a kánonírás szigora és az aleatorikus megoldások akár egy darabban egyszerre is megjelenhetnek. Ilyen például az *Echóhoz* című mű, amelyben ugyanazt a dallamot a szabadon kiválogatott dallamhangszerek valóban kánonban szólaltatják meg, de a hangszerek saját megszólaltatásuk tempóját szabadon választhatják ki, ezzel különleges visszhangos, földöntúli hangzást hozva létre.

A kalkulált véletlen olyan experimentális művekben jelenik meg, mint az *Öt hangmodell* (1981) vagy a *Sophie et ses amis* (1983). Ezek a zenei társasjátékok – ahogy Sári nevezi az *Öt hangmodell*t a kéziratához mellékelt tájékoztatóban²² – egyértelműen az Új Zenei Stúdió kísérleteinek fonalát veszik fel. Az *Öt hangmodell* esetében hangmodellen skálamodelleket kell értenünk,²³ ám a zongorakíséret és a hozzá társuló négy dallamhangszer is különféle zenei alaptípusokat, megoldásokat mutat be, s ezek is modellként értelmezhetők. A 2. tétel például akkordokat állít szembe hoquetus jellegű dallamokkal, míg a 4.-ben ritmikai alapképletek ismétlődnek, miközben a négy dallamhangszer tartott hangokon ritmikai ellenpontban felelget egymásnak. Hasonlóképpen az irányított improvizáció elvét követi a *Sophie és barátai*-kompozíció, amelynek 1. tételében a g és a fisz hang – a Sophie szó zenei értelmezéseként: szó-fi – cantus firmusként vonul végig az egész darabon. Fölötte a többi hangszer hosszú tartott akkordokat játszik (60. kottapélda).

Sári művei egyértelművé teszik azt is, hogy a zeneszerző felismerte: a kötöttség-kötetlenség párhuzamossága nem csupán zeneszerzői, de előadói kérdés is. Sári megköti az előadó kezét, még akkor is, amikor *A kilenc törpe* című zongoraciklusában (1983) azt az utasítást adja, hogy a kottában pontosan rögzített kis darabok tetszés szerint ismételhetők és bárhol befejezhetők.²⁴

²² Sári József: *Öt hangmodell*. Kézírtos partitúra fénymásolata. Kézírtos melléklet. MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archivum SJ_Dig_00106.

²³ Termes, i. m., 65–57.

²⁴ Sári utasítása a kottában: „Az egyes darabok tetszés szerint ismételhetők és bárhol befejezhetők.” Sári József: *A kilenc törpe*. (Budapest: Akkord, 2003.), 2.

(♩ = 66 cca)

I. G p

II. G p

III. G p Fis C Des

IV. G p Fis

Sophie, Sophie, Sophie...

Klav. p sf f sf f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *simile* (das heisst bei akzentuierten Akkorden Ped. loslassen, sonst immer Ped.)

60. kottapélda, Sári: Sophie és barátai, a mű kezdete

Sajátos módon a kötött zenei anyagokat – a kánonokat – viszont a kötetlenség jellegzetességeivel látja el. Az *Axióma* (1983), a *Búcsú Glenn Gouldtól* (1983), illetve az *Időmalom avagy a kánon művészete* (1983) miközben dallami, harmóniai és ritmikai ellenpontkísérletek dokumentuma, arra is példát mutat, miként lehetséges a személyesség légkörét, az expresszivitást bevonni egy szigorúan megkonstruált zenei szerkezetbe. Míg az *Axióma* – a címadásnak megfelelően – a rendet, a diszciplináltságot hivatott szimbolizálni, karakterre utaló előadási utasítása (Gioioso) ezzel épp ellentétes hangulati kontextust teremt. Hasonló kettősség mutatkozik meg a *Búcsú Glenn Gouldtól* 1. kánonjában, amelyet Sári a *Con affetto* utasítással lát el.

A karakterek és a kifejezés iránti érdeklődés azonban nem csupán a kánoníráshoz társul. A hetvenes évekbeli karakterdarabok útja ezen a ponton kapcsolódik be újra Sári zeneszerzői pályájába. Orientációjának modellje a karakterdarabok terén, Schumann mellett, talán Kurtág *Játékok*-ciklusa is lehetett. Erre utal legalábbis a *Kilenc miniatűr* című négykezes zongoraszorozat (1981), amelyet Sári Kurtágnak ajánlott. E sorozatban egyértelműen karakterdarabok egymásutánjáról van szó, sőt egészen személyes utalásokkal is találkozunk. Ilyen például *A mozdony* című tétel, amely Sári gyermekkori élményeihez kapcsolódik.²⁵ Az egy évvel később keletkezett *Ghiribizzi* első két

²⁵ Termes, i. m., VI.

tétele – a mechanikusan zakatoló *Bartók zsebórája*, illetve az orosz dallamokra épülő, bitonális *Amikor Sztravinszkij még gyermek volt* – játékosan reflektál a 20. század két nagy zeneszerzőjének periferikus életrajzi tényeire. Hasonló típusú zongoraszorozat a *Pillanatképek* (1981) is. Akárcsak a *Játékokban*, Sári ciklusában is felfedezhetők az Új Zenei Stúdió experimentumainak lenyomatai: *A zongorahangoló* című tétel véletlenszerű hangmegszólalásai mintha egy, a véletlen eljárására épülő rendszer lenyomatai lennének,²⁶ a *Sakkozók*-tétel talán egy sakkjátszmára utal,²⁷ míg az *Hommage à John Cage* címmel is az amerikai experimentális zeneszerzői körre utal – bár a zenében mintha egy tudatosan előszerkesztett véletlenszerű folyamatról lenne szó.

A ciklusok – hasonlóan Kurtág zongoradarabjaihoz – személyes emlékekből, zenetörténeti allúziókból és válaszokból, irodalmi és művészettörténeti asszociációkból épülnek fel. Ezekben a darabokban közvetlen módon nyílik lehetőség a hagyománnyal való hol ironikus, hol pedig komoly, posztmodern szembenézésre. Ugyanezt az utat járja a *Jelenetek* című ciklus is (1987), amelynek négy tétele operai scénákat, illetve fényképszerű pillanatsfelvételeket sűrít magába a nagy zenetörténetre történő ironikus kikacsintással: Mozart Leporellója, illetve Ligeti és Bach megidézése mellett Wagner is helyet kap Sári pantheonjában: a *Nem csak az Istenek alkonya* a *Tannhäuser* hevesen feltörekvő dallamait és hősies nagyzenekari hangzását idézi meg – irracionális vállalkásként – két fuvolán. A két hangszer a tétel végére kétségbeesett aleatóriába fut bele, magától értődően maradnak alul az eleve reménytelennek tűnő küzdelemben (61. kottapélda). Hasonlóképpen zeneszerzői képgalériaként értelmezhető Sári 1990-es zenekari műve, az *Attribútumok*, amely azonban Bartók, Szkrjabin, Debussy, Schoenberg, Machaut, Händel és Bach arcvonásai mellett a művet író komponista önarcképét is megrajzolja – az *Attribútumokban* az arcképek egybefolynak.²⁸

²⁶ Sári Hambalkó Editnek ajánlotta ezt a ciklust, akinek fia zongorahangolóként tevékenykedik – személyes utalásként kerülhetett tehát bele a sorozatba ez a tétel. Termes, i.m., 98–99.

²⁷ Termes, i. m., 99.

²⁸ Farkas, Sári, i. m., 22.



61. kottapélda, Sári: Jelenetek, Nem csak az Istenek alkonya

De tulajdonképpen a karakterdarabok mindegyike önarcképnek tekinthető. Példa erre a *Pillanatképek* legfontosabb tétele, a *Sziszüphosz arcképe*, amelyben az állandó mozgás mint a folyamatos robotolás zenei leképezése jelenik meg. Sári maga is önarcképként jellemzi ezt a tételt.²⁹ A *Ghiribizzi*-sorozat utolsó tétele is az *Önarckép* címet viseli: a tempo giusto feszes ritmusai, a komplementer ritmikai ellenpontosítások itt is az állandó készenlétre mint a személyiség legjellegzetesebb vonására utalnak. A zeneszerzői önarcképek komponálását tehát a zene személyessége felé fordulás dokumentumának kell tekintenünk, s nagyon valószínű, hogy a zene személyessé válásának igénye kulcsszerepet játszott Sári zeneszerzői fordulatában is. Erre utal legalábbis azon kései nyilatkozata, amelyben arról beszél: őt általában érzelemszegény komponistának tartják, holott alapvetően inkább az érzelmi-intellektuális egyensúly megteremtésére törekszik.³⁰

Az érzelmi-intellektuális egyensúly megteremtésére irányuló törekvés sajátos módon a művek tartalmi szintjén is megragadható. Sári kompozíciói

²⁹ Idézi Termes, i. m. 98–99.

³⁰ A személyesség felé fordulás erőteljesen érzékelhető egyébként a *Frag-mente* dalciklusban is (1982), amelynek töredezett szövegét maga a zeneszerző állította össze, illetve megjelenik a címadással is önvizsgálatot dokumentáló *Megkésett levelek* című, Gerencsér Ferenc emlékére írott cimbalomsorozatban is (1989). A *Megkésett levelek* ciklus arra is felhívja a figyelmet, hogy Sári pályáján nem tűnik el az elbeszélő zene típusa sem. A narrációra elsősorban a címadások utalnak: nemcsak a *Novelette* (1981), a *Parabola* (1983) és a *Ballada* (1989) cím, de a három mű formai-gesztikus felépítése is egyértelmű elbeszélői magatartásformáról tanúskodik.

gyakorta érintkeznek az irracionálissal, ami nyilvánvalóan egyfajta reflexió a korra, amelyben e művek születnek. Maga a zeneszerző is felhívja erre a figyelmet, amikor egyik nyilatkozatában úgy fogalmaz, a mai kor racionális, éppen ezért olyan fontos a ma embere számára, hogy mindent észérvekre támaszkodva tudjon megmagyarázni.³¹ Van azonban olyasmi, ami megmagyarázhatatlan. Erről szól például az 1988-as *Konstantin álma*, amely címével a nagy császár racionálisan megragadhatatlan látomását állítja a középpontba. Szintén a megragadhatatlanság, mi több, a földöntúli erő zenei megjelenítése szerepel a *Négy invokációban* is (1990), amelyben a két középső tétel kötött ráktükörkánont (Palindrom 1. és 2.) szabad, töredezett és nyitott végű zárótétel követi. Az 1. tétel viszont önmagában is a kötöttség és rögtönzésszerűség elvét képviseli: a cantus firmusszerű felső szólamhoz, amely a *Mint a szép mives patakra* zsoltárt használja fel, szabad kíséret társul. Az *Attribútumokban* a *Jesu meine Freude* korált idézi a komponista. Hasonló bachi utalás jelenik meg az isteni Vishnut bemutató *Ananta* (1983, rev. 1991) korálos befejezésében is, illetve a *Ballada* „Tempo di Bach” feliratú szakaszában.³²

Már a kontrapunktika, a kánonszerkesztés életműbeli hangsúlyos jelenléte is jelzi, hogy Bach művészete modellértékű Sári József számára.³³ Mi több, mintha az experimentális tapasztalatok és a 19. századi zenei emlékek, azaz a karakterekben való gondolkodás ötvözéséből létrejövő magatartásforma is Bach szelleméből sarjadna ki Sári életművében, hiszen akár bachi gondolatnak is tekinthetjük azt az alkotói felfogást, hogy a zenében bármi felhasználható, s a lényeg csupán az, hogyan történik e felhasználás. Sári József művészete – amely olyan ellentétpárok kibékítésére törekszik, mint a káosz és a rend, a szabadság és a kötöttség, a személyesség és az intellektus – épp a kettősségek állandó együttélése és ennek autonóm zeneszerzés-technikai megvalósítása révén válik posztmodern módon eredetivé.

³¹ Sári, *Önreflexiók*, i. m., oldalszám nélkül.

³² Farkas, „Idézetek”, i. m., 142–147.

³³ Sári „Nagypapa”-ként emlegeti Bachot. Termes, i. m., VIII.

23. Elektroakusztikus zenei kísérletek

Székely Endre televíziós operájának, a *Kőzenének* (1981) férfi főszereplője, Ambrus András foglalkozására nézve zeneszerző, aki – saját elmondása szerint – „konkrét, elektronikus zenét” ír és köveket „szortíroz” legújabb művéhez. Szerelme, Éva mit sem tud az elektronikus zenéről, így megkérdezi a férfit: „elektronikus zenét ír? Ért a villanszereléshez? Mert elromlott egy biztosíték?” A művéhez írott előszóban Székely Endre, Éva ironikus kérdéseire reflektálva, utalt arra, hogy a magyar közönség igen keveset tud az elektronikus zenéről.¹ Mindezt annak ellenére látta így a komponista, hogy a hatvanas évek elejétől, legalábbis a Muzsika hasábjain, rendre megjelentek az elektronikus, illetve számítógépes zenéről szóló ismertetések. 1961-ben Szanyi László publikált egy cikket a számítógépek zeneszerzésre való felhasználhatóságának egyik módozatáról,² 1962-ben pedig Flórián László kétrészes történeti összefoglalójában ismerhette meg az olvasóközönség a legkülönbébb elektronikus zenei kísérleteket a század első felétől a párizsi, milánói, varsói és kölni stúdiók létrejöttéig.³

Flórián nagyon határozottan érvelt amellett, hogy az elektronikus, pontosabban a konkrét zene elsősorban funkcionális zeneként nyer értelmet.⁴ 1963 nyarán az Optikai, Akusztikai és Filmtechnikai Egyesület ankétot kezdeményezett az elektronikus zenéről, amelyen Székely András a Hanglezgyártó Vállalat elektronikus zenei szakkörének tagjaként reményét fejezte ki, hogy egyszer Magyarországon is működni fog elektronikus zenei stúdió.⁵ A vitán Ujfalussy József is felszólalt, s hangsúlyozta, hogy bár az elektronikus zene a hangzásvilág eddig nem ismert területeit hódítja meg, hagyományos értelemben nem tekinthető zenének, mert nem hordoz „társadalmilag elfogadott asszociációkat”.⁶ Éppen ezért elsősorban kísérletfunkciót tud csak ellátni. Hasonlóképpen, az elektronikus zene ábrázolókéességére utalt az 1975-ben létrejött Magyar Rádió

¹ OSZK Zeneműtár: Székely Endre: *Kőzene*. Kézirat. Ms. Mus. 10.541. A gépiratban fennmaradt önelemzés keletkezési dátuma: 1981. május 23.

² Szanyi László: „Komponálta: egy elektronikus számológép.” *Muzsika* 4/5 (1961. május): 33–36.

³ Flórián László: „A modern technika hangszer-kísérletei.” *Muzsika* 5/1 (1962. január): 27–32.; Flórián László: „Zene – hangszer nélkül.” *Muzsika* 5/2 (1962. február): 28–32.

⁴ „Zene – hangszer nélkül”, i. m., 32.

⁵ Székely András: „Ankét az elektronikus zenéről.” *Muzsika* 6/8 (1963. augusztus): 32.

⁶ I.h.

Elektroakusztikus Zenei Stúdiójának vezetője, Decsényi János is, aki maga csak 1987-ben kezdett elektronikus zenét írni,⁷ amikor arra hivatkozott, hogy az elektronika az irreális világ – mint például az űrrakéta, a víz vagy a Föld alatti élet, az emlékek, a víziók – megérzéskítésében nyújt segítséget.⁸

A konkrét zene efféle programmatikus értelmezésére példát nyújt Székely Endre előbb említett operája is, amelyben Ambrus András egyik kompozíciója, saját megfogalmazása szerint, az „örök egymáshoz kötöttségről” szól. Az elektronikus művek kísérő- vagy programzenei funkciójával kapcsolatos értelmezés mellett azonban egy másik interpretáció is kibontakozni látszott meglehetősen hamar az elektronikus zenéről szóló hazai diskurzusban. Már az 1963-as ankéton szóba került, hogy az elektronikus zene laboratóriumi zene, habár, mint Székely András fogalmazott, az irányzat már „kinőtte a laboratóriumok szűk kereteit”.⁹ Mégis, úgy tűnik, a laboratóriumi fogantatás futurista koncepciója igen sokáig tartotta magát. 1984-ben Varga Bálint András látogatást tett a párizsi IRCAM-ban, amelyet „Pierre Boulez zenei laboratóriumaként” jellemezett,¹⁰ ahol a zeneszerzők és a tudósok együtt kutatják a zene lehetőségeit, mivel – mint arra egy Boulez-hivatkozással Varga Bálint András utal – az alkotó intuíciója nem elegendő a zenei invenció teljes átformálásához; ehhez az átdolgozáshoz feltétlenül szükséges a tudós kutatómunkája.¹¹ Patachich Iván ugyanekkor arról beszélt, hogy az elektrotechnika azért gyakorolt rá kivételes hatást, mert a használt gépek „betekintést engednek a zene molekuláiba”, lehetővé téve a hangok szerkezetének átalakítását, aminek révén „ismeretlen mikrovilág tárul fel”.¹²

Mind a programzene, mind pedig a laboratóriumi zene koncepciójához szinte minden esetben az „elidegenedettség” fogalma társult. Nem csoda hát, hogy Székely operájának női főhőse elidegenedik zeneszerző szerelmétől, és a

⁷ Halász Péter: *Decsényi János*. (Budapest: Mágus, 1999.), 17.

⁸ Székely, i. h.

⁹ I. h.

¹⁰ Varga Bálint András: „Látogatás az IRCAM-ban.” *Muzsika* 29/12 (1986. december): 10–14.

¹¹ I. m., 11–12.

¹² Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.), 281. 1989-ben Vidovszky László volt az, aki a laboratóriumi zene koncepciója ellen meglepő határozottsággal lépett fel, amikor úgy fogalmazott: „itt nem számítógép-őrültek dolgoznak valami hangalkímián”, hiszen az elektronikus úton közvetített hangok a nyolcvanas évek végére a mindennapok részévé váltak. „Utolérni Európát. Beszélgetés az MTA Zenetudományi Intézet Kísérleti Zenetudományi Stúdiójának munkatársaival.” *Muzsika* 32/5 (1989. május): 8–12. 10.

rockzene, elsősorban Jimi Hendrix búvkörébe kerül. Feuer Mária az 1980-as bourges-i elektronikus zenei fesztiválról szóló beszámolójában külön kiemelte, hogy ez a zene „egyre elidegenedettebbé vált”, s ezért „csak egy szűk szakmát érdekel”.¹³ Pongrácz Zoltán a kurrens elektronikus irányzatok legnagyobb hibáját abban vélte felfedezni, hogy a művek „nagy része mérnöki, matematikai, akusztikai, egyszóval technikai felkészültséggel, de zenei érzék nélkül [...] készült”.¹⁴ Úgy fogalmazott: „a legfontosabb, hogy zenei koncepciója legyen a komponistának, ezt és az emocionális tartalmat kell aztán matematikailag kiszámított formába öntenie, mert egyedül a matematika képes a zeneszerző belső világa és a rendelkezésre álló gépi park közötti kölcsönös és hatékony kommunikációra.”¹⁵ Pongrácz tehát a művész kifejezés primátusából indult ki, és elutasította a művészet pusztán technicista megközelítését.

A korabeli nyilatkozatokból mindazonáltal úgy tűnik, hogy idehaza nagyon kevesen látták át az elektronikus zenei irányzatok esztétikai kiindulópontjait és az egyes irányzatok közötti különbségeket, amelyek egészen az 1950-es évek elejéig, a Pierre Schaeffer-féle konkrét zene képviselői, a Boulez és Stockhausen nevével fémjelzett, Eimert-féle kölni stúdió és a Cage-féle irányzat között kibontakozott vitákra vezethető vissza. Schaeffer már meglehetősen korán megfogalmazta azt a feltételezését, miszerint a kölni stúdióban valójában a schoenbergi hagyomány továbbfejlesztésére tesznek kísérletet, míg Cage az elektronikus eszközök használatával leginkább elcsúfítani szándékozik a zenét.¹⁶ A három fő irányzat közötti törésvonalakról azonban még Pongrácz Zoltánnak az elektronikus zenéről szóló, 1980-ban megjelent tankönyvében sem esik szó – Cage egyáltalán nem is szerepel munkájában mint elektronikus zeneszerző, annak ellenére, hogy az elektronika az amerikai experimentális zene egyik legfontosabb eszköze volt¹⁷ –, mert ő elsősorban e művészet teoretikus hátterét, a felhasználható eszközöket, a különféle effektusokat, valamint a lehetséges

¹³ Feuer Mária: „Ellentétek. Elektronikus zenei fesztivál Bourges-ban.” *Muzsika* 23/9 (1980. október): 33–35. 34.

¹⁴ Feuer Mária: „Pongrácz Zoltánnal Bourges-ban.” *Muzsika* 25/12 (1982. december): 22–24. 22.

¹⁵ I. m., 23.

¹⁶ Lásd ehhez Carlos Palombini cikkét: „Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music.” *Music & Letters* 74/4 (1993. november): 542–557. 548–549.

¹⁷ Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor. (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.),161–194.

technikai megoldásokat mutatja be.¹⁸ Eötvös Péter tette csak világossá meglehetősen későn, 1986-ban a magyar zenei szaksajtóban, hogy az elektronikus zenei irányzat a legkevésbé sem homogén, amikor elkülönítette egymástól a hangszalagra rögzített zenét, a konkrét zenét, a szinuszhangos kísérleteket és a számítógépes zenét.¹⁹ Nyilatkozatában Eötvös még arra is felhívta a figyelmet, hogy az elektronikus zene őskorának nagyjai, mint a szinuszhangokkal kísérletező Karel Goeyvaerts vagy a kölni stúdióban regnáló Karlheinz Stockhausen, egy új zenei világ létrehozását tűzték ki célul.²⁰

Kulcsfontosságú eleme az Eötvös-féle megfogalmazásnak a stockhauseni szándék egy „új zenei világ létrehozására”. A megfogalmazás összhangban áll Bouleznek „a zenei invenció teljes átformálásáról” alkotott nézetével. Az elektronikus zene ugyanis – a maga eredeti, Schaeffer-féle koncepciója értelmében – éppen azért *experimentális* zene, mert eltávolodik a hagyományos zenei gondolkodástól, és, elsősorban új hangzások felfedezése révén, új utakat nyit meg a komponálásban.²¹ A magyar zeneszerzők nagy többsége azonban többnyire a hagyományos zeneszerzői gondolkodás nyomvonalán haladva kísérletezett az elektronikával – a hagyományos gondolkodás jelenlétére utal Pongrácz Zoltán előbb említett, a kifejezés esztétikájára hajazó megfogalmazása is.

A magyar zeneszerzőknek az 1970-es évektől megszülető elektroakusztikus művei – amelyek meglehetősen nagy repertoárt tesznek ki a Magyar Rádió Elektroakusztikus Stúdiója 1975-ös létrejöttének köszönhetően; úgy húsz zeneszerző megközelítően százötven kompozíciójáról van szó – különböző típusokba sorolhatók. Első megközelítésben nem az Eötvös által felsorolt hagyományos négyes csoportosítás, vagy éppen a felvett, illetve élő elektronika megkülönböztetése érvényes e tipizálás esetében. Bár kétségtelen, hogy például Pongrácz Zoltánt, aki otthonában egy saját elektronikus stúdiót is

¹⁸ Pongrácz Zoltán: *Az elektronikus zene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980.) Pongrácz zenei példái elsősorban magyar zeneszerzők műveiből származnak (saját művei mellett Patachich Ivántól, Dubrovay Lászlótól idéz, illetve Stockhausen és kevésbé ismert külföldi szerzők kompozícióit vonultatja fel).

¹⁹ Váczi Tamás: „Beszélgetés Eötvös Péterrel – az elektronikus zenéről.” *Muzsika* 29/12 (1986. december): 29–33. 29–30.

²⁰ I. m., 32.

²¹ Palombini, i. h. Palombini utal arra, hogy Schaeffer volt az első, aki az „experimentális zeneszerzés” kifejezést használta az egész korai elektronikus zenei mozgalomra, tehát e terminust nem az amerikai experimentális mozgalom használta először. Palombini, i. m., 542.

létrehozott, elsősorban a stúdiókban szalagon előállított zene foglalkoztatta, művei hangszalagra készültek.²² Dubrovay László a hetvenes évek közepétől egy szintetizátor segítségével élő elektronikával kísérletezett,²³ Decsényi a szalagra felvett és az élő hangszeres zene társítására fókuszált és a *Soundscape* (a zeneszerző fordításában: „hangtáj”) műfajában alkotott,²⁴ Vidovszky Lászlót pedig meglehetősen korán foglalkoztatták már a számítógépes zene, különösképpen a gépzongora lehetőségei.²⁵

A magyar elektronikus zene típusait sokkal inkább az irányzattal kapcsolatban felmerülő műfaji, zeneszerzés-technikai és esztétikai problémák teremtik meg. A művek értékelésekor alapvetően mindegyik esetben azt a kérdést érdemes feszegetni, mitől válhat az új médiumon létrehozott kompozíció érvényes, autonóm műalkotássá. Pongrácz – mint láthattuk – hangsúlyozta, hogy minden esetben a zenei gondolatból kell a komponistának kiindulnia, ám az elektronikus zene esetében egyáltalán nem egyértelmű, mit tekinthetünk tisztán zenei gondolatnak-alapanyagnak. Így a zenei vagy zenén kívüli inspiráció meghatározása is nehézségekbe ütközik. Az elektronikus zene igen sok esetben „talált tárgyakra” – kölcsönzött hangzó alapanyagokra – épít, s ezek az alapanyagok, Ujfalussy kifejezésével élve „társadalmilag elfogadott asszociációkat”, azaz jelentéseket hordoznak. E jelentések sok esetben programatikus megoldások felé irányítják a zeneszerzőket, annak ellenére, hogy az új hangzások kutatására épülő elektronika – mind Schaeffer, mind Boulez és Stockhausen, mind pedig Cage esetében – eredendően az abszolút zene ideáljainak kívánt megfelelni.

1. Etűdök

Pierre Schaeffer az etűdre mint autonóm műfajra tekintett, az 1940-es és 1950-es évek fordulóján nemcsak ő, de Boulez is komponált ilyen című műveket.²⁶ Az etűd sok esetben valóban gyakorlat, egy-egy konkrét zenei elem kidolgozása. Mégsem pusztán kísérleti kompozícióknak kell tekintenünk ezeket a darabokat, hanem önálló műalkotásoknak. Az ismereteit nyugat-

²² Kovács Ilona: *Pongrácz Zoltán*. (Budapest: Mágus, 2004.), 12.

²³ Gilányi Gabriella: *Dubrovay László*. (Budapest: Mágus, 2004.), 12.

²⁴ Halász, Decsényi, i. m., 18.

²⁵ Szitha Tünde: *Vidovszky László*. (Budapest: Mágus, 2006.), 21.

²⁶ Palombini, i. m., 549. Schaeffer: *Étude aux chemins de fer*, 1948; *Étude pathétique*, 1948; *Étude à piano*, 1948. Boulez: *Étude à un son*, 1952.

európai stúdiókban megszerző Pongrácz Zoltán maga is tisztában volt a műfaj kritériumaival: első nagy sikerű elektronikus kompozíciója, a *Mariphonia* (1972)²⁷ konkrét zene, amelyet felesége hangjának különféle megszólalásaiból etüdként állított össze. Hasonló technikával készült a *Zoophonia* (1973) is.

Dubrovay László első, még szalagra készült művei is az etüd műfajába tartoznak. Dubrovay hangzásokkal, a hangi effektusok térbeli elhelyezésével kísérletezik. *Mutations* (1972) című kompozíciója az átalakulás folyamatát képezi le. A *Végtelen táncban* (1975) külön sávokban, mindig máshonnan halljuk az ismétlődően felhangzó ritmikai formulákat és a skálás ostinátókat, ami különleges zenei térhatást vált ki. Dubrovay valóban eddig nem ismert hangzásokat varázsol elő, s olyan hatást ér el az effektussal, hogy a hallgató akár el is tud szédülni a végtelenített körtánc hallgatása közben. A *Végtelen tánc* párdarabjában, a *Végtelen nyugalomban* (1975) a hangok megint csak különböző sávokon szólalnak meg, együttállásuk azonban itt akkordokat ad ki, mintha az akkord egyes hangjai hol közelednének, hol meg távolodnának. Az egy évvel későbbi *Végtelen mozgásban* (1976) Dubrovay a mozgások lassításával és gyorsításával foglalkozik, valamint azzal a kérdéssel, minként lehet e mozgásokat hanggá transzformálni. A *Végtelen*-sorozat talán leginkább feltűnő vonása, hogy Dubrovay rendkívüli érzékenységgel viszonyul az időhöz: műveiben minden folyamat kibontakozásához elegendő időt ad, az effektusok, hangzó térélmények nem teszik túlszűfoltta a kompozíciókat.

2. Címadások

Az elektronikus művek címei nagyon sok esetben közvetlen utalásokat tartalmaznak a műben alkalmazott technikákra, hanghatásokra, effektusokra. Patachich Iván darabjai igen változatos címadásokkal élnek, s ezek minden esetben vagy az elektronikára, vagy a darabban alkalmazott technikákra, esetleg a mű alapanyagára hivatkoznak: a *Ta foneénta* (1976) a darabban megszólaló hangokkal (fonémákkal), a *Watermusic* (1988) a víz hangjaival játszik. Patachich nemritkán képzőművészeti allúziókkal él – absztrakt festményekre utalva –, a címadáskor a *Ludi spaziali* (1978) címével is térbeli játékokra utal. A fuvolára és elektronikára komponált *Electrotibia* (1985)

²⁷ A mű 1974-ben Bourges-ban első díjat nyert: Kovács, Pongrácz, i. m., 13.

minden bizonnyal Elek Tihamér fuvolaművész nevét rejti, a *Modharp* (1989) a hárfa hangjának modulálására, míg a *DX-7 Reports no. 1* (1987) az új szintetizátorral való kísérletezésre utal.

Ezt a címadási gyakorlatot követi Vidovszky László is *Renorand* (1975) című elektronikus kompozíciójában. A játékos cím a reneszánsz és az or, illetve and kapcsolásokra utal.²⁸ A reneszánsz zenei modell – egy hangszeres vagy vokális motetta, amelyet szabadon lehet kiválasztani – egyértelműen jelenik meg a darabban. Ez élő formában hangzik fel, de szólamait rögtön felveszik, és különböző késleltetésekkel játsszák le. Az or és and kapcsolások véletlenszerűvé teszik a folyamatot. A hangzás végeredményben azt a benyomást hagyja maga után, mintha az elektronikusan manipulált zenei folyamat lassan kiradírozná a klasszikus zenei emléket. Vidovszky a rádióból is ismert „az adás zavarása” technikával dolgozik. S mint Vidovszkynál a hetvenes évek közepén oly sokszor, itt is a művészet megsemmisüléséhez vezet el a folyamat. A zenei eseménysor tehát lényegesen többet mond, mint amit a játékos címadás sugall.

Egészen másfajta címadási stratégiát követ Székely Endre. Elektronikus műveinek címei – akárcsak a *Kőzene* esetében – minden esetben a művészet etikai tartalmaihoz kapcsolódnak, azaz alapvetően ideologizáló megközelítés jellemzi a címadásokat. A *Humanisation* (1985) a laboratóriumi zene, a gépzene humanizálásával, azaz emberközelivé tételével foglalkozik. Valójában meglepően érzelemmentes ez a zene, zajok, zajesemények egymásutánjára épül, és nincs cselekménye sem. Mintha Székely az intellektualitás és érzelem nélküli állapot rögzítésére törekedne. Hasonlóképpen, a *Nem földi tájképek* (1979) a mi emberi világunkon kívüli, tehát nem földi zene megragadását tűzi ki célul. A zeneszerző mindkét esetben a földi, humánus és mesterséges, azaz antihumánus lét szembeállításával él.

3. Programzene

A konkrét zene alapanyagai közé tartoznak a természet, az ember és a gépek hangjai. A magyar zeneszerzők előszeretettel fel is használták ezeket az alapanyagokat. Csapó Gyulának *Az utolsó tekercs* (1975) című, Samuel

²⁸ Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1970-1990 között*. Doktori értekezés. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.), 107.

Beckett nyomán készült művében például madárhang, lövések, egyéb tárgyak mozgásának hangja, ritmikus szövegrecitálás egyaránt felhangzik, Márta István *Erotika* (1984) című műve pedig egy szeretkezés hangjaival dolgozik. Ezek a hangok egyértelmű asszociációkkal rendelkeznek, sokszor szinte klisékként hatnak, és magukban hordozzák annak lehetőségét, hogy az adott mű nem is burkolt narratíváját feltárjuk. Jellegzetes példa erre Darvas Gábor *Reminiszcenciák* című művének két változata (1979), amely mintha saját életének emlékfoszlányaiból, a 20. század történetének jellegzetes hangjaiból épülne fel: halljuk benne egy csecsemő sírását, katonák menetelését, harangozást, lovaglás hangjait, a vonat zakatolását, rádión átszűrődő cigányzenét, a villamossínek csikordulását. Darvas vonzalmát a narratív struktúrák után bizonyítja *Passiózenéje* is (1974–1978), amelynek emberi hangokat, menetelést, a környezet zajait megidéző tizenkét tétele a tizenkét stációnak felel meg.

Közeledni és távolodni (1975) című művét Pongrácz Zoltán hangzó drámának nevezi. Nagyon cselekményes-dramatikus zenéről van szó, amely – ez a szótári alakjukban megjelenő, verssé formálódó szavak alapján is kiderül – a férfi–nő kapcsolatra fókuszál. A szöveg itt egyértelműen segít abban, hogy a darab cselekményének szálát felfejtsük. Patachich Iván sokkal ritkábban fordul költői szövegekhez (*Kínai templom*, 1978, *Két párhuzamos*, 1982, *Senvoles*, 1983), ám szöveg nélküli kompozícióiban igen erősen érzékelhető a film- vagy kísérőzene jelleg. Mindez nem meglepő annak ismeretében, hogy Patachich számos filmhez írt kísérőzenét, sőt e témáról könyvet is jelentetett meg.²⁹ *Trip around the Milky Way* (1990) című darabja egyenesen rajzfilm-kísérőzenének hat. Más műveiben a narráció folyamata rejtettebb: *Tioerlanaulin* (1983) című hangjátékában az énekesek dallamokat, dallamtöredékeket, szótagokat, hosszú tartott hangokat énekelnek. A mű ívét a hangok fokozatos egymásra rétegezése, tömeggé formálása alakítja. Ugyanakkor az emberinek tűnő, de nem értelmezhető szöveg Ligeti György absztrakt színházára, a két *Aventures* rejtett narratívájára alludál.

²⁹ Patachich Iván: *Filmhang, filmzene*. (Budapest: NPI, 1973.)

4. A zenekart helyettesítő elektronika

Patachich előszeretettel dolgozott élő hangszerekkel műveiben: leggyakoribb módszere az volt, hogy a felvett hangszeres dallamot, amely eredeti alakjában is hallható a szalagon, elektronikusan modulálja, s ezek a modulált elemek ellenszólamot képeznek az eredeti szólamhoz: a *Metamorfosi I*-ben (1977) a marimba, a *Metamorfosi II*-ben (1977) a fuvola, az *Antifoniban* (1977) a hegedű, a *Kínai templomban* az énekhang áll a középpontban. Későbbi darabjaiban azonban jelentős változás érzékelhető: a nyolcvanas évek közepétől írott műveiben – így például a tekerőlantra írott *Patience binaire a vielle*-ben (1985), az *Electrotibiában*, a *Fagotto digitaléban* (1988), vagy a csellóra komponált *Salmo e ballatában* (1988) – az elektronika a szólóhangszert kísérő zenekar szerepét veszi át. Az elektronika zenekari szerepe mellett feltűnő, mennyire tradicionális e daraboknak a dallam- és harmóniavilága is. A *Patience binaire a vielle* tonális-dallamos világa hol diszkózenévé, hol pedig indiai zenévé alakul át, a *Salmo e ballata* barokk hangvételekkel játszik, míg a *Modharp* az ötvenes évek tánckaraktereit idézi meg.

Az elektronika helyettesíti a nagyzenekari kíséretet Decsényi János *A tücsökszót ki érti meg?* (1983) című darabjában is. Halász Péter úgy látja, az élőben felhangzó kamarazenekar variációsorát az elektronika ellenpontozza.³⁰ Az ellenpontozó struktúra mellett azonban kiemelt szerep jut a leginkább magyar tematikát megszólaltató szólószongorának, amelynek hangsúlyos megjelenései zongoraversennyé avatják a kompozíciót. A szólista kíséretét egyszerre látja el az élő kamarazenekar és az azt ellenpontozó elektronika. Hasonló felépítést mutat Székely Endre *Concertinója* is (1976), amely minden tekintetben – tételrendjében, a felhasznált formákban – egy hagyományos zongoraverseny, amiben az elektronika helyettesíti zenekart.

5. Stiláris visszafordulás

Az elektronika tradicionális kíséretként való felhasználása a nyolcvanas években szoros kapcsolatban kellett álljon a modernitás megtorpanásával, és egy újfajta konzervativizmus megjelenésével. Mindez műfaji és stiláris

³⁰ Halász, Decsényi, i. m., 18. A mű a Gémes József rendezte *Daliás idők* című, a *Toldit* feldolgozó animációs film zenéjét használja fel.

visszacsatolásokat jelentett. Dubrovay László 1981-ben egy stiláris és technikai áthallásokban gazdag Szvitet komponált, amelyben egy újraértelmezett neoklasszicizmus részeként a következő tételekkel dolgozott: *Pastorale*, *Danza automatica*, *Dies irae*, *Toccata*. Ám ennél is radikálisabb visszafordulásnak tekinthetjük műfaji értelemben 1985-ös Szimfóniáját. A negyvennyolc perces szimfónia, amely a számítógépes zene iránti érdeklődésének dokumentuma,³¹ meglepő módon jellegzetes magyar, Bartókot megidéző hangütéssel indul, s csak a mű folyamatában mozdul el a számítógépesen alakítható hangzások felé. Ugyanakkor a hagyományos szimfóniatételek karakterei mindvégig jól felismerhetőek maradnak (scherzo jellegű II. tétel, lassú jellegű III. és egy záró Presto).

Hasonló fordulat figyelhető meg Pongrácz Zoltán pályáján is. A tradicionális hangvételek iránti érdeklődésének első nyomai a *Balgaság dicsérete* (1980) című rádiójátékáig vezethetők vissza. A műben egy középkori piactéren Erasmus szövege szólal meg. Stiláris tekintetben azonban teljes mértékben magyar hangzású ez a zene, ami elsősorban az Erasmus-szöveg deklamációjában érzékelhető. A hagyományos zeneszerzői technikák iránti érdeklődés az egyidős *Madrigálban* (1980) is tetten érhetők: Petrarca 61. szonettjéhez régi zenei allúziók társulnak. A klasszikus-romantikus versenyműhagyomány felé való fordulását a szaxofonra komponált Concertino (1982) és a Cimbalomverseny (1988) dokumentálja.

6. Repetitív játékok

A nyolcvanas években nemcsak a neokonzervatív fordulat, de az amerikai minimalizmus is utolérte a magyarországi elektronikus zenét. Sajátos módon az elektronikus zene eme oldalhajtásából születtek a talán leginkább eredeti kompozíciók, amelyek egy-egy zenei ötletből kiindulva, s azt az ötletet elektronikusan kidolgozva egészen új irányokat tártak fel a repetitív és a kollázstechnika alkalmazásával. Ilyen mű Faragó Béla *Jelentés az Akadémiának* (1985) című játékos kollázsa, amelyben a „János bácsi, János bácsi, keljen” fel szövegkezdetű dallam az eredeti francia szöveggel (Frère

³¹ Pályája elején Dubrovay szalagra komponált zenét. A nyolcvanas évek elején élő elektronikával foglalkozott, ám érdeklődése igen hamar (1983-ban, a *Harmonics II* című művével) a számítógépes zene felé fordult.

Jacques, Frère Jacques) szólal meg, eltorzítva, míg mellette tekerőlant-kíséret szól. A darabot egy írógép repetitív hangja keretezi, s mindvégig hallható egy folyamatosan olvasott hivatalos szöveg is.

A klasszikus repetitív technika jelenik meg Király László több művében is (*Echo*, 1978, *Búcsú Teréztől*, 1978, *Repetitív etűdök*, 1982), valamint Vajda János *Das wohltemperierte Computer* (1985) című ostinátos darabjában. Hasonlóképpen repetitív eszközökkel él Vidovszky *A megismételt ismétlődő* (1989) című kompozíciójában, amely számítógépesen előállított ütőszeneként hat, benne a formulák ismételtetése a hoquetus technikájával keveredik. Egy magyar népdalból indul ki Székely Iván repetitív darabja, a *Folkronic* (1979).³² Nem a népdalt, hanem a gregoriánt tekinti kezdőpontjának Vajda János a *De Angelisben* (1980), amely teljes mértékig diatonikus keretek között mozog, olyan hatást vált ki, mintha az elektronika révén egy kórusmű ideális előadását kívánná megteremteni. Márta István a *J. M. Wyx két álma* (1982), a *J. M. Wyx két emléke* (1983) és a *J. M. Wyx karácsonya* (1984)³³ című kompozícióiban a jazzt keveri a repetitív technikával, míg *A trubadúrban* (1984) és a *Variációk egy 13. századi Mária-énekre* című műben (1984) régi zenei alapképleteket idéz fel a repetitív környezetben.

A minimalizmus beépülése, valamint a tradicionális elemek egyre gyakoribb használata jelzi, hogy a magyarországi elektronikus zene az 1980-as évek vége felé már nem a technikai eljárások megismerését és alkalmazását tekintette feladatának, hanem ténylegesen tisztán zenei koncepciók megvalósításának eszközöként tekintett az elektronikára. A fiatal nemzedék immár nem a zene korábban ismeretlen tartományainak felfedezésére törekedett, hanem a zeneszerzés egyik lehetséges médiumaként kezelte az elektronikát, annak ellenére, hogy a zenei hang nem zeneszerzői, hanem tudományos vizsgálata Magyarországon épp ekkor indult útjára.³⁴ Az elektronikus zenét eredeti útjáról a nyolcvanas évek második felének új, neokonzervatív paradigmája terelte el, s habár experimentális jellege – pár kivételtől eltekintve – kezdettől kérdésesnek tűnt idehaza, periférikus és problematikus volta végig megmaradt.

³² A *Folkronic* kibővített verziója az 1983-as *For Alrun*.

³³ Ennek alapanyaga a *Karácsony napja – 24. lecke* (1980) című kompozícióból származik.

³⁴ A Zenetudományi Intézet Kísérleti Zenetudományi Stúdiójának alakulásáról lásd Halász Péter interjút: „Utolérni Európát”, i. m.

24. Egy szovjet zeneszerző Magyarországon

„A legjobb szovjet zene” – viccelődött Ligeti György, amikor először hallotta Kurtág György 1989 és 1990 fordulóján komponált Kettősversenyét (op. 27 no. 2).¹ Kurtág visszaemlékezése természetesen nem mentes önkritikus-önironikus felhangoktól. Mégis érzékletesen világít rá arra, hogy a magyar zenészközösség – még Ligeti is, aki e közösségnek csupán 1956-ig volt tagja – saját Bartóktól eredeztethető felsőbbrendűsége tudatában mennyire lenézte a kortárs szovjet zeneszerzést. A magyar zenésztársadalom azonban a szovjet zenéről csak meglehetősen felületes ismeretekkel rendelkezett. A Muzsika folyóirat, mint a magyar zenei progresszió talán legerősebb bástyája, részletesen tárgyalta Nono, Stockhausen, Boulez vagy a lengyel avantgárd műveinek bemutatóit, és sorozatosan számolt be nyugati új zenei fesztiválokról, szovjet zeneszerzőket azonban alig említett meg. Igen szerény jelentőséget tulajdonítottak Dmitrij Kabalevszkij vagy Aram Hacsaturján magyarországi látogatásainak is,² és amikor Arvo Pärt Szimfóniáját először előadták Budapesten, Raics István elsősorban arról nyitott vitát, miként kell kiejteni a komponista nevét; magáról a műről egy szót sem ejtett.³ Ugyanebben az évben Breuer János egy interjút közölt Egyisson Gyenyiszovval, az interjú szövegét azonban egy nyugati hírügynökségtől vette át⁴ – mintha a szerkesztők nem találtak volna olyan magyar újságíró, aki orosz nyelven készített volna interjút a baráti Szovjetunió egyik jelentős kortárs mesterével.

Leginkább Sosztakovics zenéje szenvedte meg, hogy a magyar zenei diskurzus a szovjet alkotókat kizárta a modern zene kánonjából. Ahogy Kurtág 2007-ben fogalmazott: „régén Sosztakovics sztrájkolnivaló volt”. Ám hozzátette: „ma nagyon sok szépet találok benne”.⁵ Habár Kurtág őszintén felfedte, hogy a hetvenes–nyolcvanas években nem ismerte Sosztakovics

¹ Varga Bálint András: *Kurtág György*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 65.

² A két muzsikusként látogatásáról csupán rövid hírt adott a Muzsika: „Kabalevszkij Budapesten vezényli Requiemjét.” *Muzsika* 11/6 (1968. június): 46. „Hacsaturján Budapesten.” *Muzsika* 11/7 (1968. július): 1–2.

³ R[aiics] I[stván]: „Vendégművészek.” *Muzsika* 13/6 (1970. június): 36–37. A hangversenyen (1970. április 7.) az 1. szimfónia hangzott fel: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=14793

⁴ Breuer János: „Új szépséget kell keresnünk. Beszélgetés Edisson Deniszovval.” *Muzsika* 13/10 (1970. október): 20–21.

⁵ Varga, i. m., 110.

életművét, mégis már akkor „lenyűgözőnek” találta *Lebjadkin kapitány dalait* az *Ördögökből* (op. 146, 1974).⁶ A magyar muzsikuskok elsősorban azért fordultak el Sosztakovics zenéjétől, mert számukra ő képviselte az igazi szovjet zenét, annak a Szovjetuniónak a zenéjét, amely elnyomta Magyarországot. Sosztakovics életművének elutasítása ily módon egyet jelentett a politikai szembenállással. Mégis, amikor Sosztakovics meghalt, a Zeneműkiadó fontosnak tartotta, hogy kiadjon egy emlékkönyvet,⁷ amelynek modellje a négy évvel korábban napvilágot látott, és rendkívüli népszerűségnek örvendő Stravinsky-emlékkönyv volt.⁸ Ám Breuer Jánosnak, a kötet szerkesztőjének szembesülnie kellett azzal, hogy csak igen nehezen talál olyan progresszív zeneszerzőt, aki hajlandó Sosztakovicsról szólni, s így kötetében elsősorban „elkötelezett” komponistákra, illetve a hatalommal együttműködő zeneszerzőkre támaszkodhatott.⁹ A kötetben megszólaló „elkötelezett” zeneszerzők műveiben – elsősorban Tardos Béla, Sárjai Tibor vagy Mihály András szimfóniáiban – a Sosztakovics-modell jelenléte tagadhatatlan.

Ebben a kontextusban sokak számára valóban érthetetlennek tűnhetett, miért határozott úgy Kurtág György, hogy orosz nyelvű dalciklust komponál szoprán hangra és kamarazenekarra. Jól ismert tény, hogy Kurtág akkor döntött e nyelv mellett, amikor a *Bornemisza Péter mondásai* lemezkiadásának orosz fordítása készült, és a zeneszerző intenzív orosznyelv-tanulmányokat folytatott.¹⁰ Maga Kurtág ragaszkodott egyébként a gondos orosz fordításhoz, annak ellenére, hogy – mint arra Stephen Walsh felhívta a figyelmet – igen nehezen elképzelhető, hogy a Hungaroton Kurtág-kiadványa nagy felvevőpiacra számíthatott a Szovjetunióban.¹¹ A fordítás során ismerkedett meg Dalos Rimmával, s az ő rövid költeményei inspirálták arra, hogy 1975 és 1986 között négy ciklust is írjon verseire: a *Boldogult R. V. Truszova üzenetei*

⁶ I. h.

⁷ Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.)

⁸ Révész Dorrit (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.)

⁹ A kötetben rövid nyilatkozatokat adott Durkó Zsolt, Petrovics Emil, Sárjai Tibor és Szokolay Sándor.

¹⁰ Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.), 201.

¹¹ Stephen Walsh: „Kurtág’s Russian Settings: The World Made Flesh.” *Contemporary Music Review* 20/2–3 (2001): 71–88. 76. [= Rachel Beckles Willson–Alan E. Williams (ed.): *Perspectives on Kurtág*.]

(op. 17) 1975 és 1980, az *Omaggio a Luigi Nono* (op. 16, a ciklusban Anna Ahmatova költeményei is megjelennek) 1975 és 1980, a *Jelenetek egy regényből* (op. 19) 1979 és 1982, míg a *Requiem a kedvesért* (op. 26) 1982 és 1986 között keletkezett. Ugyanebben az időszakban más orosz költők verseire is készült egy kórusorozat: *A csüggedés és keserűség dalai* (op. 18) 1980 és 1994 között formálódott, Lermontov, Blok, Jeszenyin, Mandelstam és Ahmatova verseire. Mint arra Rachel Beckles Willson rámutatott, a hosszú keletkezési időszak háttérében az állt, hogy Kurtág óvakodott a kádári hatalommal való nyílt szembefordulástól, a versekbe foglalt nagyon is ellenzéki megnyilvánulások – a kommunista diktatúra áldozatainak emlékművet állító versek – megzenésítését a rendszerváltás után merte csak nyilvánossá tenni.¹² További nagyszámú orosz nyelvű kompozíció, illetve befejezetlenül maradt mű nem került be egyik ciklusba se.¹³

Stephen Walsh utalt arra, hogy merőben szokatlan, hogy egy magyar zeneszerző orosz nyelvű textust választ műve alapjául.¹⁴ E szokatlanságot a komponista hazai közege is érzékelte: Balázs Istvántól tudjuk, hogy budapesti zeneszerző kollégái még ironizáltak is Kurtág nyelvválasztásán,¹⁵ teljes összhangban Ligeti későbbi megjegyzésével („a legjobb szovjet zene”). Dosztojevszkij életművének odaadó híveként Kurtág maga úgy fogalmazott, hogy az orosz nyelv szent nyelvként revelálódik számára, hasonlóképpen ahhoz, ahogy Stravinsky viszonyult a latin nyelvhez.¹⁶ Ennek ellenére Kurtág orosz műveinek elemzői – Stephen Walsh mellett Dina Lentsner és Julia Galieva-Szokolay – egyaránt felhívták a figyelmet, hogy a Kurtág által a két

¹² Beckles Willson, i. m., 202. A rendszerváltást követően, minden bizonnyal a kórusciklussal való intenzív újrafoglalkozás nyomán, még egy orosz nyelvű dalciklust komponált, a Négy Ahmatova-dalt (op. 41) 1997 és 2008 között.

¹³ Az elkészült, ám publikálatlanul maradt tételéről lásd: Julia Galieva-Szokolay: „Dirges and Ditties: György Kurtág’s Latest Settings of Poetry by Anna Akhmatova.” In: Friedemann Sallis et al. (ed.): *Centre and Periphery, Roots and Exile*. (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011.), 279–302. 280.

¹⁴ Stephen Walsh: „György Kurtág: An Outline Study II.” *Tempo New Series* 142 (1982. szeptember): 10–19. 14. Eötvös Péter *Három nővér* című operájáig Kurtágon kívül magyar zeneszerző nem is vállalkozott erre.

¹⁵ Balázs István: „A magánélet börtönében. Kurtág György két művéről.” In: Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2006.), 161–189. 167.

¹⁶ Balázs, i. m., 168.

zeneszerző nyelvhasználatával kapcsolatban felvázolt párhuzam sántít.¹⁷ Kurtág sohasem használja a nyelvet formálisan, mint azt Stravinsky teszi, sokkal inkább „behatol az orosz nyelv lelkének mélyére”, mi több, zenéje a nyelv jellegzetességeire épít.¹⁸ Mégis, Kurtág döntése, hogy orosz költeményeket zenésítsen meg, másképp is értelmezhető. Galieva-Szokolay úgy látja, a nyelvválasztás Kurtág egyénien értelmezett, valójában nagyon is politizáló módon apolitikus magatartásának bizonyítéka: azzal, hogy az elnyomó hatalom nyelvét választja, példát kíván mutatni, s ezzel egyidejűleg érzékeltetni akarja, hogy különbséget kell tenni a Szovjetunió mint politikai nagyhatalom, valamint a különleges értéket képviselő szovjet – jelen esetben orosz – kultúra között.¹⁹

Értelmezésében Balázs István is a nyelvválasztás politikai természetéből indult ki. Hangsúlyozta, hogy a magát a nyilvánosságtól tudatosan távol tartó Kurtág művei „anélkül, hogy maguk közvetlenül politikai jelleget öltenének, politikai tartalommal is telítődnek”.²⁰ Először is kompozíciói Kelet-Európa üzenetét közvetítik a világnak, másodszor Lenin és a „Nagy október” nyelvén íródtak, harmadszor a magánember magányosságát fejezik ki – mivel a szocialista világban csak a magánéletben lehet szabad az ember –, negyedszer pedig e kompozíciók elsősorban Luigi Nono politikai művészetével állnak párban. De míg Nono egy kapitalista társadalomban küzd „a társadalmi áttörésért”, addig Kurtág „a mindennapi szocializmus” valóságával szembesül.²¹

Balázs a művekkel közel egyidős értelmezése tagadhatatlanul a kádári Magyarországon divó „kettős beszéd” retorikáját alkalmazza.²² A Kelet-Európára, Leninre vagy az 1917-es forradalomra történő affirmatív hivatkozás nem fedheti el a tényt, hogy az elemző maga is érzékeli: a nyolcvanas évek

¹⁷ Walsh, Kurtág's Russian Settings, i. m., 79., Galieva, i. m., 281-282., Dina Lentsner: „The Russian Kurtág; or How to Adopt a Language.” In: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 20 (2007): 38–42. 42.

¹⁸ Lentsner, i. h.

¹⁹ Galieva, i. m., 287.

²⁰ Balázs, i. m., 165.

²¹ Balázs, i. m., 188.

²² Lásd ehhez: Jákfalvi Magdolna: „Kettős beszéd – egyenes értés.” In: Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. (Budapest: L'Harmattan Kiadó. 2005.), 94–107.

„mindennapi szocializmusának” – tegyük hozzá: egyáltalán nem lelkesítő – valóságában is elidegenedik-elmagányosodik az ember. Az is kétségtelen, hogy a művektől – elsősorban a szövegük alapján is elmagányosodásról szóló *Truszovától*, illetve a *Jelenetektől* – egyáltalán nem idegen egy efféle értelmezés. Ugyanakkor Balázs utalása Luigi Nonóra különös jelentőséggel bír: az olasz kommunista zeneszerző művei ismertek voltak Magyarországon, mi több, terjesztésük bizonyos mértékű politikai támogatást is kapott.²³ Több magyar zeneszerző személyes kapcsolatban is állt vele.²⁴ Kurtág is azért ajánlotta az *Omaggio a Luigi Nonót* olasz kortársának, mert maga Nono ösztönözte kórusmű írására.²⁵ A dedikáció ennek ellenére zavarba ejtő, nemcsak az olasz zeneszerzőtől idegen orosz nyelvű szövegválasztás miatt, hanem azért is, mert a kórusciklus más módon nem reflektál Nono életművére és személyére.

Igaz, Kurtág ajánlásai gyakran tűnnek meglepőnek. A minden kétséget kizáróan nemzetközi piacra szánt, fő műként felfogott *Truszovát* Kurtág a világban igen kevésbé ismert Kósa Györgynek ajánlotta, akinek idehaza nagy sikerű *Halálfűgáját* 1976-ban mutatták be, a *Truszova* későbbi énekesnője, Csengery Adrienne közreműködésével. A *Halálfűgának* azért is lehetett Kurtág számára különös jelentősége, mert ő maga is szerette volna megzenésíteni Paul Celan holokauszt-költeményét.²⁶ Kósa műve minden bizonnyal magával ragadta Kurtág zenei képzeletét is: a *Truszovában* nagyon hasonló módon – az egyén magányosságának szimbólumaként – használja a kürtöt, mint Kósa a *Halálfűgában*. A *Truszova* ajánlása, még ha sok tekintetben meglepőnek tűnik is, nem véletlenszerű: a mű és a dedikáció címzettje között számos kapcsolódási szál fejthető fel.

²³ A magyar kulturális szféra valóban figyelemmel kísérte Nono pályafutását. A Muzsika például már 1961-ben sajtószemlét közölt az *Intolleranza* politikai botrányba fulladt bemutatójáról: S.V.: „Intolleranza, 1960. Színházi botrány Luigi Nono darabjának bemutatóján.” *Muzsika* 4/8 (1961. augusztus): 33–35.

²⁴ Maros Rudolf közvetlen kapcsolatát Nonóval az OSZK Zeneműtárában őrzött levelezésük bizonyítja. Várnai Péter Nonóval készített mélyinterjúja 1978-ban jelent meg a Zeneműkiadó kiadásában. Várnai Péter: *Beszélgetések Luigi Nonóval*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.)

²⁵ Varga, i. m., 105.

²⁶ Friedrich Spangemacher: „Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág.” *Neue Zürcher Zeitung* 124 (1998. 06. 13.): 65.

Az *Omaggio a Luigi Nono* ajánlásának ugyanakkor van még egy specifikus eleme: Kurtág az egyes tételeket önálló ajánlásokkal látta el: ezek közül a legfontosabb talán a 4. tételé, amely Szofija Gubajdulinának szól.²⁷ Hasonló belső ajánlás található a Csengery Adrienne-nek ajánlott *Jelenetekben*, amelyben a 9. tételt egy másik szovjet zeneszerzőnek, Alfred Schnittkének címezte a zeneszerző. A Négy Ahamatova-dal 3. tételét – mint arra az ajánlás utal – Egyiszon Gyenyiszov 1996-os halála inspirálta. Kurtág egy nyilatkozatban utalt arra is, hogy a szovjet avantgárd iránti érdeklődését Gyenyiszov 1966-os kompozíciójának, a *Siratóknak* megismerése váltotta ki.²⁸ Tekintettel arra, hogy Magyarországon igen kevésbé játszották e szerzők műveit a hatvanas–hetvenes években,²⁹ Kurtágot csak személyes érdeklődése ösztönözhette, hogy tájékozódjon életművükről. E három zeneszerző nemzetközi ismertetése válása – Kurtághoz nagyon hasonlóan – a hetvenes–nyolcvanas évek fordulójára tehető.³⁰ A Gubajdulinának szóló ajánlásban megjelenő becenévforma – Szonya (Szonye Gubajdulinoj) – azonban a távoli szimpátiánál sokkal közelebbi kapcsolatot sejtet.

Kurtág már a hatvanas évek végén megkísérelte, hogy a nemzetközi zenei élet piacára bejusson, de 1969-es darmstadti kísérlete a *Bornemisza Péter mondásaival* kudarcot vallott.³¹ A sikertelenség oka – mint láthattuk – elsősorban abban keresendő, hogy a közel negyvenperces mű 16. századi magyar filozófiai prózát dolgoz fel és erőteljesen gyökerezik a 20. századi magyar zenei hagyományban. Mi több, maga Kurtág is elsősorban hazai

²⁷ A 2. tétel ajánlása Kurtág orosztanárának, Brájer Lászlóné Zinának szól, a 6. tétel Ország Lili emlékének.

²⁸ A *Siratókat* minden bizonnyal nem Budapesten ismerte meg. Gyenyiszovtól csupán az *Itáliai dalok* (1964) hangzott fel Kurtág orosz korszakát megelőzően a Mihály András vezényelte Budapesti Kamaraegyüttes és Sziklay Erika tolmácsolásában 1970. március 11-én. (http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=14750) A hangversenyen Roman Legyenyov és Nyikolaj Szigyelnyikov művei is elhangoztak. Külön jelentősége van annak, hogy az *Itáliai dalok* a Kurtág számára is oly fontos Alexander Blok verseire készültek. A korábban említett Breuer-interjúközlés e magyarországi bemutatót követte.

²⁹ A Budapesti Hangversenyek Adatbázisa csak egy Schnittke-mű előadását dokumentálja: 1965. február 25-én a C-dúr hegedű-zongora szonáta hangzott fel: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=14750.

³⁰ Jonathan Power: „Russian Federation I/4/iii/c. Thaw and the end of the Soviet Union, from 1953.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 21. (London: Macmillan, 2001.), 937–939. 937.

³¹ Ennek dokumentációjához lásd: Rachel Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. (Aldershot: Ashgate, 2003.), 129–146.

hallgatóinak tudására építve komponálta művét. Nem meglepő, hogy a darmstadti avantgárd kontextusában e kompozíció egész egyszerűen értelmezhetetlennek bizonyult. Mindazonáltal a *Bornemisza* nemzetközi bukása válságot generált Kurtág pályáján: ezt követően pár évig nem tudott komponálni. A *Játékok*, illetve néhány egyidős dalciklus (*Egy téli alkony* emlékére, op. 8, *Négy capriccio*, op. 9) experimentális jellege segítette ki e krízisből, s tette lehetővé, hogy nekifogjon orosz ciklusai komponálásához.

Úgy tűnik, a darmstadti siker elmaradásáért a Pierre Boulez és az Ensemble Intercontemporain megrendelte *Truszovával* vett elégtételt. Kurtág, a „tudatos stratégia”, ahogy Rachel Beckles Willson jellemzi őt,³² egy szovjet avantgárd zeneszerző jelmezét öltötte magára, minden bizonnyal tisztában lévén azzal, hogy így nagyobb érdeklődést válthat ki, mint korábbi magyar jelmezében. Mint arra Galieva-Szokolay is utal, az orosz művek a következő évtizedekben a külvilág számára kialakított Kurtág-imázs megformálásának legmeghatározóbb elemeivé váltak.³³ Az orosz Kurtág azonban – a cimbalom használata révén – tudatosan beépíti művébe magyar önazonosságát is, még akkor is, ha a hangszert nem a hagyományos módon foglalkoztatja.

Az orosz művek elemzői a nyelvválasztás okán homogén műcsoportként interpretálják e kompozíciókat. Annak ellenére történik ez így, hogy maguk a művek – zenei és tartalmi szempontból – a legkevésbé sem tekinthetők egy egységes csoport képviselőinek. A leginkább egyértelmű módon a kései kórusciklus, *A keserűség és csüggedés dalai* különül el a többitől, amely, mint azt Rachel Beckles Willson hangsúlyozta, nagyon is tudatosan politikai reflexiót tartalmaz. A mű a diktatúrában tevékenykedő művészek felelősségét állítja a középpontba, azaz egy olyan témát, amelyről Kurtág a rendszerváltás előtt nyilvánosan nem akart és tudott beszélni, annak ellenére, hogy már a *Bornemisza Péter mondásaiban* is – az elhallgatások és a kettős beszéd technikáinak alkalmazása révén – ugyanezt a kérdéskört járta körül.

A keserűség és csüggedés dalainak közvetlenül politizáló üzenetéhez képest azonban feltűnő, hogy a korábbi orosz ciklusok hangsúlyozottan a

³² Beckles Willson, Ligeti, Kurtág, i. m., 167.

³³ Galieva, i. m., 279.

magánélet felé fordulnak. Ennek ellenére a *Truszova* és a *Jelenetek*, illetve az *Omaggio* között is jelentős különbségekre lehet felfigyelni, és e diszkrepanciák megvilágítják, milyen zenei konnotációkat társított a zeneszerző az „oroszság” jelenségéhez. Hogy Kurtág hajlik arra, hogy zenei értelemben megragadható konnotációkat kapcsoljon egyes zenei jelenségekhez, világosan megmutatta a zenei magyarság eszközének – a parlando rubatónak – az alkalmazása. A „magyarság” a hiány metaforájává válik művészetében. Galieva-Szokolay az „oroszság”-hoz a „mátság” metaforáját csatolja Richard Taruskin elméletére hivatkozva.³⁴ E „mátság” mindazonáltal számos ellenszenves vonással rendelkezik, amit Kurtág zenéje kíméletlen őszinteséggel mutat meg. Éppen ezért úgy vélem, az „oroszság” nem a „mátság” jelképe. Sokkal inkább olyan zenei és tartalmi mozzanatokhoz kapcsolódik, amikor az „igazság” őszinte kimondására kerül sor.

A *Truszova*-ciklusról, illetve az *Omaggió*ról írva Balázs István hangsúlyozta, hogy Kurtág tudatosan igyekezett elkerülni a szovjet-orosz zene hagyományos intonációs rétegeit, és nem használt orosz népzenei anyagokat sem.³⁵ E megfigyelés nem állja meg a helyét. A *Truszovában* található egy *Csasztuska* elnevezésű tétel, amely közvetlenül utal az orosz kultúrára. Igaz, ez a tétel az egész ciklusban kivételes szerepet játszik, hiszen ez az egyetlen olyan szakasz, amely közvetlenül hivatkozik egy történeti stílusra, illetve műfajra. E tétel az *Egy kis erotika* című 2. nagy formarész zárótétele (62. kottapélda).

Maga a formarész a scherzo szerepét játssza, és egyfajta színes játékoság is megjelenik benne, amely a dalciklus többi részét alapvetően nem jellemzi. Az 1. tétel (*Láz*) a hősnő szerelmi hevületét mutatja be, a 2. (*Összefonódó két test*) egy szerelmi jelenet, a 3. (*Miért ne visítanék mint a disznó*) – amely az egyetlen szólótétel az egész műben – pedig a malacok visítását imitálja. E három tétel vezet el a triviális *Csasztuskához*, amely közvetlen módon emeli témává az erotikát. A két utolsó tételben ráadásul a hősnő korábbi tartása teljesen szétporlik: miután a 3. tételben elveszíti még hangszeres kíséretét – azaz maszkját, életének külső megjelenési formáját – is,

³⁴ Galieva, i. m., 282.

³⁵ Balázs, Magánélet, i. m., 169.

a zárótételben elkezdi zenei értelemben oroszul, vagyis vulgárisan, de minden kétséget kizáróan őszintén beszélni.

The image shows a musical score for Kurtág's 'A boldogult R. V. Truszova üzenetei, Csasztuska'. The score is written for a chamber ensemble and includes the following parts: Cl. (in mi), Cimb., Arpa, Tamb. picc. (con corda), Ptti, Vl., and Vla. The tempo is 'Molto vivo' with a metronome marking of 160-144. The score is divided into four measures, each with a different time signature: 4/8, 4/5, 3/4, and 3/8. The Arpa part has the instruction 'près de la table, arraché'. The Ptti part has the instruction 'col legno'. The Vl. and Vla. parts have the instruction 'f sul G ruidido *'. The score includes various dynamic markings such as *f*, *più f*, *molto*, *ppp*, *cresc. poco a poco*, *cresc. molto*, and *simile*.

62. kottapélda, Kurtág: A boldogult R. V. Truszova üzenetei, Csasztuska

A vulgaritás vagy trivialitás mint zeneszerzői eszköz igen gyakorta megjelenik Sosztakovics zenéjében, így például a Kurtágot lenyűgöző *Lebjadkin kapitány négy dalában* is, vagy – hogy egy kis erotikánál maradjunk – a *Mcenszki járás Lady Macbethjében*. A *Truszova* komponálásának idején Kurtág természetesen nem ismerhette az opera eredeti verziójának szerelmi jelenetét, hiszen az az opera átdolgozott változatában, a *Katyerina Izmajlovában* nem szerepelt.³⁶ A triviális zenei elemek tudatos használata is meglehetősen későn, 1979–1980 táján jelent meg Kurtág művészetében, a dalciklus komponálásának utolsó fázisában (a *Csasztuskát* 1980 júniusában komponálta),³⁷ és sokkal jellemzőbb a két másik orosz ciklusra, amelyekben állandóan meg is jelenik. Ez a trivialitás, amelyet Papp Márta Kurtág egyik

³⁶ Az 1934 és 1936 között játszott, eredeti verziót – amelyet Sztálin betiltott – Rosztropovics vezényletével csak 1979-ben adta közre nyugaton az EMI (His Master's Voice SLS 5157).

³⁷ Lásd ehhez: Claudia Stahl: *Botschaften in Fragmenten. Die grossen Vokalzyklen von György Kurtág*. (Saarbrücken: Pfau, 1998.), 80–82.

visszatérő előadási utasítására hivatkozva „stile popolare” írásmódnak nevez,³⁸ nagyrészt orosz táncokhoz, illetve bécsi keringőkhöz kapcsolódik.

Két keringő található a *Jelenetekben*. Az első a *Rondó* tétel (7. tétel) első közjátéka (63. kottapéllda). A tételben a „govorila” (mondtam) szó többször is megismétlődik, és ez az ismétlődés egy végtelen, motorikus körtánc, azaz rondó hatását kelti.

The musical score is for a waltz titled "Вальс (Valse) quasi a tempo". It features three staves: Canto (Vocal), VI. (Violin), and Cb. (Cello). The Canto part has lyrics "3a ty-". The VI. part starts with a forte dynamic (ffpp) and includes performance instructions like "leggiere, grazioso", "+ arco pizz.", "arco", "pizz.", and "arco". The Cb. part starts with a piano dynamic (p) and includes "pizz." and "p, leggiero".

63. kottapéllda, Jelenetek egy regényből, Rondó

A főrésze jellemző folyamatos ismétlődés mintha az élet örök körforgását reprezentálná. A közjátékok ugyanakkor kizökkentik a hallgatót a körtánc kiváltotta időtlenségből: az első közjáték, a keringő, amely a szerelmesek közös múltját idézi fel, a valós idő érzetét kelti fel a „govorila”-szakaszok időtlenségével szembeállítva.

A 9. tételben (*Verkli-keringő*) épp ellenkező effektussal dolgozik Kurtág (64. kottapéllda). A tételt a zeneszerző Alfred Schnittkének ajánlotta, aki köztudottan szintén vonzódik a keringő műfajához.³⁹ Kurtág keringőt játszó verklíje szinte mindig ugyanazt a dallamot szólaltatja, de az ismétlődések során apróbb hangközeltérések jelennek meg a dallamban, ami az elhangolódás érzetét kelti. Mindeközben a kíséretben a nagybőgő és a cimbalom állandóan ugyanazokat a hangzatokat szólaltatja meg. Az énekesnő saját „lelke villamosának” haladásáról és az idő végtelen múlásáról énekel, vagyis Kurtág megint egyszer egy, a végtelenített időre utaló szöveget kapcsol a monoton

³⁸ Papp Márta: „A keserűség és a csüggedés dalai. Kurtág György kórusciklusáról 2.” *Muzsika* 44/3 (2001. március): 25–27. 26.

³⁹ Ivan Moody–Alexander Ivashkin: „Schnittke, Alfred.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 22. (London: Macmillan, 2001.), 564–568. 565.

ismétlődéssel kifejezett zenei időtlenséghez. Mindez azt is jelenti, hogy a keringő és az idő mindig összekapcsolódik Kurtág zeneszerzői koncepciójában.

Tempo di Walzer meccanico, molto irregolare

64. kottapélda, Kurtág: Jelenetek egy regényből, Verkli-keringő

Ugyanez a gesztus figyelhető meg az *Omaggio a Luigi Nono* Anna Ahmatova versét feldolgozó 2. tételében (65. kottapélda). E keringőtételben (Tempo di Walzer az előadói utasítás) megint időről esik szó – hetekről, hónapokról, évekről –, és megint megjelenik a zenei időtlenség. Ugyanakkor a rövid szöveg tartalmi módosulásaihoz párosítva – Ahmatova az egymástól elszakadó szerelmesek lelkében végbemenő radikális és visszafordíthatatlan változást írja le – a keringőritmus a lelki folyamat leképeződéseként a beiktatott szünetek hatására fokozatosan elenyészik.

Tempo di Walzer lento

65. kottapélda, Kurtág: Omaggio a Luigi Nono, 2. tétel

Az, hogy Kurtág előszeretettel használja a keringő műfaját, jelzi, hogy mindig arra törekszik, hogy „orosz” műveit a nyugati zenetörténet kontextusába illessze. A keringő mint az idő és időtlenség szimbóluma egyértelmű hivatkozás Gustav Mahler életművére is, egy olyan zeneszerző művészetére, aki a posztmodern zenei gondolkodás egyik legfontosabb modelljeként szolgált Nyugat-Európában.⁴⁰ A *Jelenetek* 5. tételébe Kurtág egy Mahler-hommage-t is beilleszt. A tétel (*Kiszámoló – Hommage à Mahler*) középrészében ugyanakkor – egészen meglepő módon – egy kamarinszkaja szólal meg, utalva Mihail Glinka sokat játszott zenekari művére (66. kottapélda).

Чуть медленнее (в темпе Камаринской) (*poco meno mosso, tempo di Kamarinskaya*)
нагло (insolente) печально (lamentoso)

И до - ста - лась мне лю - бовь, и до - ста - лась мне лю - бовь

66. kottapélda, Kurtág: *Jelenetek* egy regényből, *Kiszámoló*

Ezen a ponton, akárcsak a korábban említett *Rondóban*, Kurtág a valóságot, azaz az igazságot társítja az orosz tánchoz. A valós, ám közönséges szerelmet egy vulgáris tánc, a kamarinszkaja képviseli. Ez a vulgaritás kerül összeütközésbe a szerelem keresésének a főrészekben megnyilvánuló valószerűtlen időtlenségével.

A *Jelenetek*ben megjelenik még egy orosz tánc, mégpedig a 10. tételben (*Mese*), ahol a csúnya valóság megint egyszer a hősnő álmaival és eszméivel konfrontálódik. A csúnya valóságot egy „danse russe” (pljaszovaja) érzékíti meg. Nagyon sokatmondó, hogy Kurtág e csúnya valóságot, vagyis a valós idő szimbólumát olyan triviális zenei elemekhez kapcsolja, amelyek kifejezetten az

⁴⁰ Thomas Schäfer: *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik.* (München: Wilhelm Fink, 1999.)

orosz – illetve a Schnittke-hommage esetében szovjet – zenekultúra körébe tartoznak. Mintha a zene ennek révén kívánná szembesíteni hallgatóját a mindennapi valósággal. Ezen a ponton is érzékelhető a *Truszova*, illetve a másik két orosz ciklus közötti alapvető különbség: a *Truszova* hősnője csak igen ritkán néz szembe a valósággal, egy zárt világban él, és valójában csak önmagával foglalkozik, igen kevésbé érdeklődik az őt körülvevő világ iránt. A *Jelenetek egy regényből* és az *Omaggio a Luigi Nono* ugyanakkor elsődlegesen a valósággal való szembesülésre fókuszál.

Kétségtelenül van tisztán zenei oka is a művek közötti különbségeknek. A *Truszova*-ciklus nagyon tudatosan olyan kompozíciónak készült, amely a nyugat-európai zenei elvárásoknak felel meg. A *Truszova* reprezentatív mű, nagyzenekari kísérettel, látványos hangszereléssel és a *Kennerek* számára komponált kontrapunktikus ínyencségekkel. Komplex zeneszerzés-technikai megoldásai nem is igen teszik lehetővé a másik két műben megjelenő játékos mozzanatok, zenetörténeti és műfaji hivatkozások alkalmazását. A két később befejezett kompozícióban az „oroszság” a valóságot reprezentáló triviális táncok formájában jelenik meg. Ebből a valóságból hiányzik a magasztos minősége – akárcsak a mindennapi életből. A magasztosság – Kurtág zenei univerzumában – csak a fantázia világában lelhető fel.

Egy kivétellel. Az *Omaggio a Luigi Nono* 4. tételét (*Kánon*) – mint arról már szó esett – Kurtág Szofija Gubajdulinának ajánlotta. A mű a címének megfelelően egy kánon, amely kromatikusan halad hangról hangra lefelé. Végtelen kánon is lehetne, ha Kurtág, a második ismétlést követően, nem zárná le önkényesen. Maga a költemény a szerelmesek örökké tartó egymástól való függését írja le – a kánon és az öröklét szimbolikusan összekapcsolódik. A tétel ugyanakkor olyan benyomást kelt, mintha egy Bach-passió turbája lenne, ráadásul a megzenésített költemény a *Pál apostol hozzám intézett írásai* ciklusból való, és a Korinthusbeliekhez szóló I. levél 16:9 szakaszát parafrázeálja.⁴¹ Mind a bibliai utalás, mind pedig a Bach-allúzió közvetlenül kapcsolódik Gubajdulina életművéhez: a zeneszerző első nemzetközi sikerét

⁴¹ A Bibliában így szerepel: „Mert nagy és sokat ígérő kapu nyílt ott előttem, de az ellenfél is sok.” Dalos Rimma versében: „És kapu nyílt nekem / széles és hatalmas / de nem merek belépni azonálal...” Dobszay László fordítása az *Omaggio a Luigi Nono* kottakiadásában: (Budapest: Editio Musica, 1984.), 18.

Offertoriumával érte el, amely Bach *Musikalisches Opfer*jének híres témájára épül.

E kivételes hommage az *Omaggio* egyedi koncepciójából ered. Kurtág a kórusciklusban felsorolja az orosz műltra és jelenre hivatkozó elképzelt szovjet avantgárd zene formáit: a 2. tétel triviális keringője és Gubajdulina-féle Bach-allúzió mellett a 6. tétel az orosz egyházi kórusok homofóniáját idézi meg. De legalább ennyire fontos Kurtág számára, hogy a nyugat zenei világának experimentális hagyományaira is hivatkozzon: a 3. tétel alcíme: *Hommage à Tristan*, míg az 5. tétel a kötött ellenpont és az aleatória társítására épül. Az *Omaggio a Luigi Nono* ily módon akár tanulmányként is felfogható: e kompozíció mutatta meg az utat, hogyan tud tovább lépni a *Truszo*-ciklus súlyos, önmarcangoló reprezentativitásából. Az *Omaggio*val való kísérletezés felszabadító hatást gyakorolt a *Jelenetek egy regényből* komponálására is. Egy új zenei eszménnyel való azonosulást segített elő, amely különféle stílusokra, műfajokra történő hivatkozásokból, allúziókból, idézetekből épült fel. A képzeletbeli szovjet avantgárd zene megalkotása tette lehetővé Kurtág György számára, hogy tudatosítsa önmagában saját posztmodern fordulátát.

25. Halálfüga

Az utóbbi huszonöt év magyar történetírása mindmáig adós maradt a kádári Magyarország holokausz-recepciójának feldolgozásával. Kertész Imre 2002-es Nobel-díja ugyan az irodalomtörténészeket rákényszerítette arra, hogy a *Sorstalanság* korabeli „relatív visszhangtalanságának” okait vizsgálják,¹ az 1956 utáni magyarországi holokausztkép története azonban nem vált szisztematikus kutatás tárgyává. Annak ellenére sem, hogy ennek része lehetett volna a korszak hazai burkolt, valamelyest a hivatalos politika által is motivált antiszemitizmusának feltárása is. György Péter – épp Kertész Nobel-díjára reflektálva – a magyar holokausz-recepciót a kádári antifasiszta propaganda és az elhallgatás két végpontja közötti nagy kiterjedésű, ám körvonalazatlan térben helyezi el, s ezzel a körvonalazatlansággal magyarázza a regény szakmai és közösségi befogadásának elmaradását.² Vári György ugyanezt hangsúlyozza, amikor arról beszél: a *Sorstalanság* iránt megmutatkozó korabeli közönynek – amit sokkal inkább érdemes értelmezési zavarnak nevezni – elsősorban az az oka, hogy a kortársi hivatásos befogadók (lektorok, kritikusok, irodalmárok) értelmezési horizontja, amelyet a „humanista nagynarratíva” eszménye határozott meg, túlon túl szűkös volt ahhoz, hogy a regény értő recepciója megindulhasson.³

A „humanista nagynarratívához” hagyományosan emelkedett stílus társul. Kertész Imre azonban, Vári értelmezése szerint, abból indult ki, hogy a holokauszt mint „élmény” egészen másfajta nyelvi elvárásokat ébreszt az alkotóban, mivel a róla való megnyilatkozás nyelven túli beszédmodot követel meg.⁴ A magyarországi holokausz-irodalmat elemezve éppen ezért állapíthatja meg Vári, hogy a holokauszt „elmesélhetősége” alapvetően poétikai – vagyis írástechnikai – kérdés: elmesélhető-e, azaz hagyományos narratívába

¹ Mikola Gyöngyi: „Az egyszemélyes kisebbség. Néhány jegyzet Vári György Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég című monográfiájához.” *Jelenkor online* 47/5 (2004. május). <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/542/az-egyszemelyes-kisebbsseg> (utolsó megtekintés: 2015. március 28.).

² György Péter: „A holokauszt: a közös emlékezet.” *Beszélő online* 11/7 (2002. szeptember). <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-holokauszt-a-kozos-emlekezet> (utolsó megtekintés: 2015. március 28.).

³ Vári György: „A Sorstalanság recepciótörténetéről.” In: Uő.: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*. (Budapest: Kijarat Kiadó, 2003.) 200–229. A „humanista nagynarratíva” kifejezést Vári használja: i. m., 206.

⁴ I. m., 219., 222.

illeszthető-e egyáltalán e tapasztalat?⁵ Kálmán C. György a kertészi „nyelvkritikai” értelmezés mellé helyezi a „holokauszt női tapasztalatát”, arra utalva, hogy az érzelmek közvetlen kifejezése a lírában – szembeállítva a racionálisan szerkesztett epikus megnyilatkozásokkal – lehetővé teszi az egyenes vonalú elbeszéléssel szemben egy töredezetebb emlékezésforma kialakítását.⁶ Ez a fajta írástechnika – amely Nyugat-Európában radikális módon egy férfi költő, Paul Celan *Halálfűgájában*, finomabb formában pedig Nelly Sachs költészetében jelenik meg – tulajdonképpen szembefordul a magyar holokauszt-költészetet meghatározó, Radnóti Miklós klasszicitásezményét követő, a költői formával kibékülő, humanista hagyománnyal.⁷

A holokauszt művészi feldolgozásának kérdései a zenében sok párhuzamosságot mutatnak az irodaloméval, ugyanakkor e művészeti ág specifikus vonásainak folyamányaként más szempontokat is felvetnek. A holokauszt alkotói befogadása a zenében, legalábbis Magyarországon, többnyire ilyen tárgyú szövegek megzenésítéséhez kapcsolódik. Idehaza mindössze két, tisztán hangszeres kompozíció született, amely a holokausztnak állít emléket: Lendvay Kamilló szimfonikus költeménye, a *Mauthausen* (1958), illetve Láng István zenekari műve, a *Musica funebre* (1969). Láng *Laudate hominem* (1968) című kantátájának 1. tétele, a *Nenia* egy szövegtelen kórust is alkalmaz, e mű minden valószínűség szerint szintén holokauszt-emlékdarab. A textushoz kötöttség következménye, hogy a szövegek struktúrája, valamint tartalma alapvetően befolyásolja a hozzájuk társuló zene kialakításának módjait. Azaz a választott beszédmód alkalmazását nem a zene, hanem a kiindulópontként használt költői mű határozza meg. Pedig a zene már önmagában is nyelven túli beszédmódnak tekinthető, hiszen természeténél fogva teszi lehetővé – a holokauszt témához kapcsolódóan is – a hagyományos zenei narratívák felbontását és a zenei nyelv kritikáját. A holokausztra emlékező, feltűnően kis számban született magyar zeneművek azonban nem ezt az utat járják, sokkal erőteljesebben a „humanista nagynarratíva” és a

⁵ I. h.

⁶ Kálmán C. György: „A túlélés poétikai problémái.” In: Szegedy-Maszák Mihály–Veres András: *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.), 417–427. Kálmán C. György Gergely Ágnes és Székely Magda költészetére utal. 425–427.

⁷ I. m., 419.

klasszicizáló-kibékító művészi tendenciák eszmei körében keresik a megfogalmazhatatlan megfogalmazásának lehetőségét.

Vári György figyelmeztet arra, hogy idehaza Radnóti Miklós volt a holokauszt arca.⁸ Radnóti költészetének népszerűségét mutatja, hogy a magyar zeneszerzők előszeretettel zenésítették meg a költő verseit. A komponistáknak azonban csak feltűnően kis hányada nyúlt az utolsó életév nagy verseihez: a megzenésített szövegek jelentős többsége szerelmes verseket dolgoz fel, és külön csoportot alkotnak a Radnóti holokauszt-tapasztalatát megelőzően, a harmincas évek végén-negyvenes évek elején született pacifista költemények (28. táblázat).

A megzenésített versekben megnyilvánuló Radnóti-kép ugyanakkor a költői életmű kanonizációjának folyamatába is bepillantást enged: a költő halálát követő első évtizedben épp a fent említett szerelmes versek feldolgozása kerül előtérbe. 1955-öt követően Szöllősy András *Nyugtalan ősz* című kantatájával indul meg a költő életművének újabb, a 19. századi dalhagyománytól fokozatosan távolodó recepciós fázisa. Ezen belül különös műcsoportot alkotnak a Radnóti-verseknek a hatvanas évek modernitását, újszerű nyelvét képviselő feldolgozásai, mint például Mihály András ciklusa, *Az áhítat zsoltárai* (1966), amely a fiatal Radnóti expresszionista költeményeihez nyúl, vagy Bozay Attila *Papírszeletek* sorozata (1962), amely tömörségükkel tűntető, inkább modernista versek énekhangra, klarinéttra és csellóra fogalmazott megzenésítése. A *Papírszeletek Éjszaka* című négysorosát a Harmincasok generációjából Bozayn kívül még Soproni József (1962) és Lendvay Kamilló (1974) is feldolgozta, az idősebb generációból pedig Kósa György (1963).

A Radnóti-megzenésítések műfaji szempontból is világos csoportokba különülnek el, s a szerzők műfajválasztása egyöntetűen a versek líraiságát hangsúlyozza. A kompozíciók többsége zongorakíséretes dal, s a 19. századi Lied hagyományát követi. Leglátványosabban mindez épp a *Két karodban* feldolgozásaiban mutatkozik meg, ahol mind az öt komponista a ringatózás gesztusát eleveníti fel a zongorakíséretben.

⁸ Vári, i. m., 212.

Zeneszerző	Műcím	Keletkezés dátuma	Apparátus
Bárdos Lajos	Himnusz s békéről	1969.06.	Vegyeskar
Bárdos Lajos	Nyári vasárnap	1978.10.	Nőikar
Bozay Attila	Papírszeletek op. 5	1962	Szoprán, klarinét, hegedű
Farkas Ferec	Két virágének	1948	Dalok
Farkas Ferenc	Kalender	1956	Szoprán, Tenor, 11 hangszer
Dávid Gyula	Tavaszi szeretők verse	1959.02.04.	Vegyeskar
Hollós Máté	Szelíd dalok	1981-1983	Dalciklus
Kadosa Pál	Három Radnóti-dal	[1967]	Dalciklus
Karai József	Töredék	?	Háromszólamú vegyeskarra
Kerekes János	Hat dal	?	Dalciklus
Kósa György	VII. vonósnégyes	1963	Radnóti Miklós emlékére
Kósa György	Két dal Radnóti Miklós verseire	1964	Dalok
Kósa György	Hat dal Radnóti Miklós verseire	1964	Dalok
Kósa György	V. ecloga	1964	Dal
Láng István	Bájló	1959	Kóruszsvit vegyeskarra
Lendvay Kamilló	Éjszaka	?	Nőikar
Lorand István	Két karodban	1967	Nőikar
Lorand István	Négy dal	1962	Dal
Mihály András	Az áhítat zsoltárai	1966.09.08.	Dalok
Ránki György	1944	1966, rev. 1969	Oratórium bariton, vegyeskar, kamaraegyüttes
Ránki György	Két karodban	1945	Dal
Ribári Antal	Himnusz a békéről	1971	Vegyeskar
Soproni József	Három dal Radnóti Miklós verseire	1962	Dalok
Szabó Ferenc	Három dal	1965	Dalok
Székely Endre	Négy férfikar forradalmár-költők verseire	?	Férfikar
Szelényi István	Mai magyar líra. Öt dal	[1949?]	Dalok
Szóllósy András	Nyugtalan ősz	1955.09-10.	Kantáta szólóbariton hangra, zongorakísérettel
Udvary László	Bájló	1957.08.03.	Vegyeskar
Vándor Sándor	Dalok	?	Dalok

28. táblázat, Radnóti-megzenésítések

A Radnóti-versekhez a dalműfajon kívül a kóruszenét társítják előszeretettel a zeneszerzők, s a női kar e médiumon belül is a legnépszerűbb. A kórusmegzenésítések – ellentétben a dalokkal – még a hatvanas–hetvenes évek fordulóján is a kodályi hagyomány követőinek mutatkoznak (Bárdos: *Himnusz a békéről*, 1969; Ribári: *Himnusz a békéről*, 1971).

Árulkodó jel, hogy a holokausz művészi feldolgozását célzó kisszámú kompozíció között mindössze két olyan alkotás található, amely Radnóti költészetéhez nyúl. Karai József *Töredék* című háromszólamú vegyeskara

(„Oly korban éltem”; 1968) érzékletesen világít rá arra, miért kerültek a zeneszerzők e téma felé fordulásukkor Radnóti költészetét. Karai Kodály *A magyarokhoz* című Berzsenyi-kánonjához hasonló módon unisono dallammal indít, ám nem kánont bontakoztat ki belőle (67. kottapélda).

Andante
p misterioso

Bar. 

5 

67. kottapélda, Karai: Töredék

A versszakoknak megfelelően öt részre bontott kompozíció e dallamot egyfajta cantus firmusként használja fel, amelyhez a másik két szólam hol ellenpontot, hol pedig harmonikus kíséretet társít. Mindez jelzi, a zeneszerző alapvetően konzervatív zenei eszközökkel él, kompozíciója a zenei hagyomány talaján áll – Radnóti tudatosan klasszicizáló költeménye nem váltja ki a modern zenei beszédmód alkalmazásának igényét, mi több, a versforma és a drámai jambus inkább a retrográd zenei megoldások felé fordulásra ösztönzi.

Lényegesen nagyobb igénnyel készült Budapest Főváros Tanácsa megbízásából a város felszabadulásának huszadik évfordulója alkalmából Ránki György *1944* című, baritonszólóra, kórusra és zenekarra komponált kantátája (1966–1969). A mű, amely Radnóti *A la recherche* című költeményére íródott, Karai kórusához hasonlóan híven követi a vers szerkezetét, mi több, a baritonszóló ritmusait erőteljesen befolyásolja a verset uraló hexameter is (68. kottapélda).

mp

S. 

mp

A. 

mp

T. 

mp

B. 

68. kottapélda, Ránki: 1944, a kórus hexameterei

Ránki minden bizonnyal nem is akar elszakadni az antik ritmusoktól, mert ezek biztosítják a drámai szöveg megzenésítésének feszességét. A hét versszakot a zeneszerző zeneileg olyan kettősvariációs szerkezetbe illeszti, amelyben a kétféle zenei megszólalásmód – egy kromatikus siratódallam, illetve egy általában hárfakíséretes *accompagnato recitativo* jellegű tematika – a mű folyamán lassan egymásba olvad. A siratás elsősorban a kórus – azaz a közösség – reflexiójának hangja, míg a recitáció az objektív történetmesélés reprezentációja. A siratást indító dobkíséret, valamint a hozzá kapcsolódó szöveg nélküli kromatikus dallam Bárdos Lajos 1944-es kórusának, *A nyúl énekének* kezdetét idézi, ami magyarázatot nyújt a mű címének értelmezéséhez: Ránki közvetlenül kapcsolja össze Radnóti 1944-es holokauszt-tapasztalatát az 1944-es év legjelentősebb, ráadásul hasonló tematikájú zeneművéhez (69. kottapélda).

69. kottapélda, Ránki: 1944, siratás

1944 tragikus eseményeinek huszonötödik évfordulójára íródott, szintén hivatalos felkérés nyomán, Láng István zenekari műve, a *Musica funebre*, mégpedig – mint a partitúrából kiderül – „azok emlékére, akik a fasizmus elleni harcban életüket áldozták értünk”. Hasonló ajánlás olvasható a *Laudate hominem* partitúrájában is: „Azok tiszteletére, akik a fasizmus ellen harcoltak.” A két ajánlás azt sugallja, hogy Láng művei esetében bizonyos megszorításokkal beszélhetünk csak holokauszt-kompozícióról, elsősorban antifasiszta művek ezek, amelyek ismeretlen katonáknak állítanak emléket. A

Musica funebre attacca kapcsolódó rövid tételei ugyanakkor, amelyek egy narratív eseménysort rögzítenek (I. Silenzio, II. Epitafio, III. Double, IV. Inno in forma di Bar, V. Esaltazione, VI. Consolazione nel dolore grande), a mű lehetséges holokauszt-émlékkompozíció jellegét erősítik, hiszen egyértelműen a gyász munka folyamatát járják be, annak – azaz a „nagy fájdalomnak” (nel dolore grande) – érzelmi hullámvázát öntik különféle karakterű tételekbe, a szabad tizenkétfokúság alkalmazása ellenére is a 19. századi zenei hagyomány gesztusaival. A „nagy fájdalom” említése személyes érintettséget jelez, s valószínűsíti, hogy az ajánlás csupán egy hivatalos formula, a mű valójában a fasizmus áldozatainak emlékére született.

Ugyanígy a *Laudeate hominem* 1. tétele, a *Nenia* siratója is a gyász munka folyamatának kezdőpontját jelöli ki, ám mintha a két következő tétel – *Parte principale* (Szophoklész Antigonéjának „Sok van mi csodálatos” szavaira, illetve *Epilogo* József Attila *Levegőt!* című költeményének három sorára) – inkább a húszas–harmincas évek modernizmusába vezet vissza, a 2. tétel zajokkal kísért kórusbetétei a plakátművészet zenei lenyomatai, míg a 3. tétel szabadságkorálja a klasszicizálódás felé forduló baloldali művészet hangját idézi fel.

A *Musica funebre*vel ellentétben Lendvay Kamilló *Mauthausen* című szimfonikus költeménye, amely a zeneszerző kifogástalan zeneszerzői technikai tudásról tanúskodó diplomamunkájaként született 1958-ban, címe révén tüntetőleg holokauszt-émlékkompozícióként határozza meg önmagát. Lendvay 1944-ben elhunyt édesapja emlékének ajánlotta a kompozíciót,⁹ amely azonban – alapvetően sötét hangvétele, számos gyászgesztusa és jelentős érzelmi amplitúdója ellenére – közvetlen utalásokat nem tartalmaz a holokausztra vagy annak lelki-intellektuális feldolgozására. Hagyományos struktúrájú kompozíció ez, Lendvay nem kapcsolja össze a holokauszt tapasztalatát bármiféle modern zenei beszédmóddal. A két zenekari mű tehát nem él a zenei nyelv kritikájának lehetőségével, annak ellenére sem, hogy

⁹ Lendvay Kamilló emlékezése szerint 1944-ben öngyilkossá lett édesapja emlékére írta a művet. A holokausztra utaló témát zeneakadémiai mestere nem ellenezte. Lehetséges, hogy azért írhatott Lendvay ilyen tematikájú művet, mert 1958-ban ünnepélyes keretek közt nyitották meg Buchenwaldban a koncentrációs tábor emlékművét, s az eseményt több pályázat, illetve a témára irányuló nyilatkozat kísérte. Köszönettel tartozom Véri Dánielnek, aki felhívta figyelmemet erre az egybeesésre.

mindketten a Harmincasok azon generációjához tartoznak, akik a zenei megújulást képviselték.

A holokausztról szóló zenei beszéd módjának lassú fokozatossággal megvalósuló változása sokkal inkább Pilinszky János a magyar költészetet megújító verseinek a magyar zeneszerzőkre gyakorolt rendkívüli hatásával függött össze. Különösképpen azok a versek játszottak meghatározó szerepet ebben, amelyeknek középpontjában – mint arra a versek struktúrájának töredezettsége, a kimondatlan gondolatok, az elhallgatások, a nehezen felfejthető szimbólumok dominanciája utal – a holokauszt, illetve a második világháború érzelmi és racionális feldolgozhatatlansága állt. Kósa György már 1961-ben vállalkozott a *Francia fogoly* és a *Harbach 1944* megzenésítésére. Pilinszky maga dolgozta át 1963-ban Szervánszky Endre kérésére a *KZ-oratórium* eredeti változatát (*Sötét mennyország*) a zeneszerző *Rekviemje* számára, amely – nemcsak terjedelem, de a szerzői szándék révén is – a komponista utolsó alkotói korszakának legjelentősebb alkotásává vált. Kalmár László 1965-től dolgozott Pilinszky halálköltészete négy versének női kari madrigállá formálásán, míg Láng István 1971-ben fejezte be *In memoriam N. N.* című kantátájának komponálását. Ám Pilinszky hatása messze túlmutatott a hatvanas évekbeli felfedezésen: a holokauszt-tematika és a zsidó hagyomány iránt mindmáig elkötelezett Madarász Iván 1987-ben, *Fejfák* című kantátájában, szintén a *Harbach 1944* feldolgozására vállalkozott.¹⁰

Szervánszky kilenczétéles *Rekviemje*, amelynek alcíme: *Sötét mennyország* – a zeneszerző hatvanas évek eleji dodekafon korszakának jellegzetes alkotása – feltehetően nem végleges formában maradt ránk. A kézirat egy bejegyzése – „Rekviem (átmenetileg Pilinszky szöveggel felvéve) (a Rádióban)” – arra utal, hogy a fennmaradt verzió egy rádiójáték, nem pedig, mint azt a szerző tervezte, a végleges oratórium. Ebben a formájában – különösképpen a szavalókórus és a beszélő szólisták, valamint az éneklő kórus hangjának váltakozása, illetve a tizenkétfokúság alkalmazása következtében – a mű Arnold Schoenberg nagy hatású kompozíciójának, az *Egy varsói menekült* című kantátájának hangvételét idézi meg. Szervánszky elsősorban

¹⁰ Madarász Iván 2002-ben *Sheol* című kamaraművet komponált a holokausztra emlékezve, amelynek eredetileg a *Sorstalanság* címet akarta adni. Amikor Kertész Imre megkapta a Nobel-díjat, úgy érezte, nem élhet vissza e címmel, s ezért megváltoztatta a címet. Madarász Iván személyes közlése.

arra a kérdésre keresi a választ, miként lehet kórusra modern zenét írni, miképpen lehet átültetni sajátos, a zenekaron már megoldott „punktualista” technikáját a kórus médiuma számára. Ebből a nézőpontból a holokauszt-tematikához kapcsolódó komponálás Szervánszky műhelyében felveti a zenei nyelv újragondolásának kérdését. A rá adott válasz azonban – a kórushangzás gyakori pátosza, az akkordikus gondolkodás és a magyaros prozódia uralma következményeként – nem elégséges.

Láng István kantátája, az *In memoriam N. N.* hat Pilinszky-verset dolgoz fel hat tételében, s mint ő maga nyilatkozott erről: „N. N.-ről csak annyit tudunk, hogy nő, és hogy egy koncentrációs táborban megölték. A hat vers tulajdonképpen a halál pillanatának különböző szemszögekből való bemutatása.”¹¹ Feltűnő, hogy Láng a vokális szólamokat igen visszafogottan engedi csak szóhoz jutni: a szopránszóló többnyire csupán recitál (például az 1. tételben), néhol beszél (5. tétel), míg éneklő kórus helyett gyakran beszélő kórust hallhatunk (1., 2., 4., 6. tétel). Ugyanakkor a kórossal és a szólistával szembeállított zenekar, különösképpen az ütősök hangsúlyos alkalmazása, illetve az orgona elektronikus hangzásokat felidéző hangzása révén, igen erőteljes, sokszor sokkoló hatást vált ki. Ám a zenei szövetben gyakorta eluralkodnak a hagyományos zenei megoldások is, mint például a 4. tétel antifona jellegű felépítése vagy a 6. tételben megjelenő, barokk passió allúziók.

A Szervánszkyéhoz és a Lángéhoz hasonló koncepciót követ, ám sokkal sikeresebb vállalkozásként értékelhető Madarász kantátája, a *Fejfák*. A tenor szólistát, narrátort, férfikart, zenekart és elektromos orgonát felhasználó kompozícióban a kórus és a zenekar elsősorban barokkos Seufzer-motívumokat énekel, miközben a narrátor folyamatosan szavalja a *Harbach 1944* szövegét. Narrációjához a kórus és a tenorszóló is gyakran csatlakozik beszédhangon, mintegy a dallamosság, azaz a zene e témában való létjogosultságának megkérdőjelezéseként, miközben a zenekar elsősorban színező effektusokat játszik, azaz az események környezetét teremti meg. A zenei folyamat sokszor ismétlésekre épül, s ez az ismétlés széttöredezi a vers narrációját éppúgy, mint a zenei nagyformát. A számos ismétlés, a monotónia az emóciók kiáradásának tudatosan felépített gátjaként működik, a tartalom objektív közvetítésének

¹¹ Straky Tibor: „Bartók Béla V. nemzetközi kórusfesztivál. Ma este: Láng István szerzői estje.” *Hajdú-Bihari Napló* (1972. július 6.) [Láng István gyűjteményéből.]

lehetőségeként hat. A mű egyetlen pillanatra lép ki ebből a távolságtartó attitűdből, mégpedig a „Sarkig kitárult a határ” szavaknál, ahol a tenorszóló a határ kitárulásának jelképeként kétvonalas a-ig szalad fel (70. kottapélda). Ezt követően visszatér a zenei folyamatba a monotónia, és ezzel újból bezárul a fájdalom kikiáltásának lehetősége előtt a kapu.



70. kottapélda, Madarász: Fejfák

A Szervánszky-, a Láng- és a Madarász-mű egyértelművé teszi, hogy kompozíciós értelemben a holokauszttal foglalkozó zeneművek középponti kérdése alapvetően az, miként lehet pátosz nélkül, valamiféle fegyelmezett visszafogottsággal közvetíteni a kifejezhetetlent. Kósa György 1974-es *Halálfűgájának* bemutatóját követően Kovács Sándor épp arról beszélt, hogy Kósa a megrendítő költeményt „oly mérhetetlen higgadtsággal ülteti át zenébe, hogy valósággal megsokszorozza hatását”.¹² Kroó György pedig úgy fogalmazott, hogy ebben a műben „a rettenetet mintegy hangfogóval éljük át”.¹³ A kritikai fogadtatás, mint a kortársi elvárási horizont eleven lenyomata, megőrzi tehát azt az esztétikai koncepciót, amelynek keretén belül a hatvanas–hetvenes években a holokauszt zenei alkotói befogadását a zenei közélet elképzelte.

Kósa kantátáiról és oratóriumairól szóló tanulmányában Halász Péter a *Halálfügát* előzmények nélküli, és mégis az előzményeket folytató alkotásként jellemzi.¹⁴ Valóban: úgy tűnik, Paul Celan sorainak megzenésítését a holokauszt témával való több mint egy évtizedes kísérletezés előzte meg a zeneszerző műhelyében. 1961-től kezdve mind gyakrabban fordult a holokauszt számára égetően fájdalmas emlékeket ébresztő témája felé, s kereste a feldolgozhatatlan tapasztalat kompozícióba történő objektíválásának

¹² Kovács Sándor: „Korunk zenéje I.” *Muzsika* 22/12 (1979. december): 6.

¹³ Kroó György: „Halálfüge.” *Élet és Irodalom* 23/41 (1979. 10. 13.): 12. Lásd még: Várkonyi Tamás (szerk.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. (Budapest: Gramofon könyvek-Klasszikus és Jazz, 2011.), 312–313.

¹⁴ Halász Péter: „Oratóriumok és kantáták.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György (1897–1984)*. (Budapest: Akkord, 2003.), 79–124. 122.

módozatait. 1963-ban Radnóti Miklós emlékére keletkezett a basszusszólót foglalkoztató 7. vonósnégyes, amely a költő négy versét dolgozza fel, a négytétéles vonósnégyes műfaji hagyományának megfelelő négy karaktert felelevenítve a tételekben. Az 1. tétel a *Levél a hitveshez*, a 2. *A félelmetes angyal*, a 3. az *Éjszaka*, míg a 4. a *Himnusz a békéről* feldolgozása, s a versek társítása a munkatáborban a Radnótihoz igen hasonló élményeket megélt Kósa személyes üzeneteként is értelmezhető, miközben valójában csak a *Levél a hitveshez* tekinthető holokausztversnek. E személyességet érzékletesen példázza, hogy a kvartett műfajuként hirdetett mű középpontjában a férfihangra fogalmazott énekszólam áll, míg a kísérő vonósnégyes pusztán az időnként feltörő érzelmeket közvetíti.

A Pilinszky-recepció dokumentumainak előbbi felsorolása kizárólag azokat a Pilinszky-megzenésítéseket tartalmazza, amelyek közvetlenül kapcsolódnak a holokauszt feldolgozásához. Pilinszky költészetének recepciója azonban ennél lényegesen tágabb tematikai körben nyilvánult meg a magyar zeneszerzők műhelyében. Kurtág Györgyöt megelőzve éppen Kósa György volt az, aki hangsúlyos előszeretettel fordult a hatvanas és hetvenes évek folyamán inspirációért Pilinszky költészetéhez. 1961-ben az említett dalokon kívül még egy dalciklust komponált Pilinszky verseire, 1964-ban készült el az *Apokrif* feldolgozásával (ez a *Francia fogoly* és a *Harbach 1944-et* tartalmazó ciklus középső darabja lett), s ebben az évben komponált kantátát a *Nagyvárosi ikonokból*. 1972-ben újabb kantátát írt, *Szálkák* címmel, s ekkor keletkezett vegyeskari ciklusa, a *Látomások* is, amelyben olyan ikonikussá vált Pilinszky-verseket zenésített meg, mint a *Halak a hálóban*, a *Jelenések VIII.7.* vagy az *Introitusz*.

A *Francia fogoly* dalba foglalása azonban jelképesnek tekinthető Kósa pályáján. Ez a dal a *Halálfűga* közvetlen előképének is tekinthető, annál is inkább, mivel dallamfordulatai erőteljesen hasonlítanak a *Halálfűga* jellegzetes, nyitva hagyott kérdőmondat jellegű dallamfordulataihoz. A *Francia fogoly*nak ráadásul a formája is a *Halálfűgát* idézi: a zongora által megszólaltatott hívó sor váltakozik 6/8-os recitációval. Habár a hívó sorok és a recitációk szerkezete megszólalásról megszólalásra módosul, egyes elemei – elsősorban a jellegzetes szűk járású formulák – állandóak, így felhangzásuk ismétlés érzetét kelti. A feszes-statikus ismétléses forma azonban mégsem

képes azt a hatást kiváltani, amit a 13 évvel később keletkezett *Halálfüge*. Ennek elsődleges oka az, hogy Pilinszky verse – amely egyébként inkább háborús költemény, mint holokausztvers – pontosan követhető narratívát ír le, másodlagos oka pedig az, hogy a vers magyarul szólal meg.

A magyar holokauszt-irodalmat elemezve Kálmán C. György hívja fel a figyelmet arra, hogy a holokauszt mint téma eltávolítja a költőket az egyenes vonalú narráció technikájától, és a töredezett beszédmodot avatja érvényes technikává.¹⁵ E témában olyan versek születnek tehát, amelyek telítve vannak elhallgatásokkal, kimondatlanságokkal, s a szimbólumokban gazdag, homályos, primer jelentéssel nem bíró nyelv sokkal erőteljesebben képes kifejezni az események rettenetét, illetve az érzéseket, amelyeket e rettenet kivált, mint egy narratív szöveg. Bizonyos esetekben a szövegek rejtjelezettsége olyan erős, hogy még csak nem is biztos, hogy az adott vers valóban a holokausztra reflektál-e vagy esetleg inkább – mint például Nelly Sachs vagy Ingeborg Bachmann lírájában, de hozzájuk hasonló módon a Bachmann-nal azonos generációba tartozó Pilinszky Jánosnál is – a háború utáni halálköltészet általános tematikájához kapcsolódik.

Jellemző módon Pilinszky mellett épp Nelly Sachs, illetve Ingeborg Bachmann költészete mozgatja meg a Kósával egyidős, mellesleg személyes holokauszt-tapasztalatokkal is rendelkező idősebb generáció zeneszerzőit. Székely Endre a hetvenes–nyolcvanas években több, a nyugati modernitásra reflektáló zeneművet is ír Bachmann verseire (*Solokantate*, 1973; *Die gestundete Zeit*, 1978, illetve a *Keményebb napok jönnek* című 2. változat, 1981; *Die letzten Gesänge*, 1983, valamint az Eichmann-perben részt vevő izraeli főállamügyész, Gideon Hausner könyvének címére utaló, de bibliai szövegekre épülő *Justice in Jerusalem*, 1986). A *Die gestundete Zeit*hez írott önelemzésében hangsúlyozta, hogy a költőnő világát magához „nagyon közelállónak” érezte.¹⁶ Valószínűleg hasonló okokból nyúlt Kadosa Pál Nelly Sachs verseihez 1971-ben szabad tizenkétfokúsággal kísérletező dalciklusában (*In memoriam Nelly Sachs*, op. 68). Mindkét zeneszerző esetében lényeges szempont lehetett a versek kiválasztásánál a németnyelvűség, amely megint

¹⁵ Kálmán C., i. m., 423–424.

¹⁶ Székely Endre: *Die gestundete Zeit*. A kézirathoz csatolt gépírási önelemzés. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár: Ms. Mus. 10.622.

csak a rettenet közvetlen zenei megfogalmazásától való távolságtartást segíti. A zenei töredezettség jelenik meg egyébként Kalmár László női karra írt *Négy madrigál*jában is, de még a jóval fiatalabb Hollós Máté is ezt a technikát követi *Egyenes adás a háború dűlta Budapestről* című kantátájában (1985–1986).

A hetvenes–nyolcvanas évek holokauszt-recepciójának eme vonulatába tartozik Kósa György 1976-os *Halálfűgája* is. Lényeges, hogy Kósa a költemény eredeti, német nyelvű változatát zenésítette meg, s hogy a cím sugallatának (*Halálfűga*) ellentmondva nem fűgát komponált, hanem a textusra jellemző belső ismétlésekből létrejövő formát ültette át a zenébe. Az egyenes vonalú narrációnak hátat fordító versben megjelenő utalások, sejtetések, szimbólumok ily módon zenei megfelelőkre tesznek szert. Kósa hét különböző zenei egységet használ, amelyeket mindig azonos szövegsorokhoz kapcsol (29. táblázat).

A	Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
B	wir trinken und trinken wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen
C	der schreibt der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein
D	goldenes Haar Margarete
C	er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne und
E	er pfeift seine Rüden herbei er pfeift seine Juden hervor
F	lässt schaufeln ein Grab in der Erde
G	er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz
<i>Kürtszignál (= embléma)</i>	
A	Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends wir trinken und trinken
B/vége	Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen
C	der schreibt der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
D	dein goldenes Haar Margarete Dein aschenes Haar Sulamith
F	wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
G	Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr anderen singet und spielt er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf
<i>Kürtszignál (= embléma)</i>	
A	Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends wir trinken und trinken
B	ein Mann wohnt im Haus
D	dein goldenes Haar Margarete dein aschenes Haar Sulamith

B	er spielt mit den Schlangen
G	Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
	er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
F	dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng
<i>Kürtszignál (= embléma)</i>	
A	Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
	wir trinken dich mittags
G	der Tod ist ein Meister aus Deutschland
A	wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
G	der Tod ist ein Meister aus Deutschland
	sein Auge ist blau er trifft dich mit bleierner Kugel
	er trifft dich genau
<i>Kürtszignál (= embléma)</i>	
B	ein Mann wohnt im Haus
D	dein goldenes Haar Margarete
G	er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
B	er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
D	dein goldenes Haar Margarete
	dein aschenes Haar Sulamith
<i>Kürtszignál (= embléma)</i>	

29. táblázat, Kósa Halálfúgájának formai felépítése

Az egységek azonban alkalomról alkalomra variálódnak, illetve – a szövegrészek hosszúságára reflektálva – különböző terjedelemben szólalnak meg. A zenei egységek – a versnek megfelelően – mindig más sorrendben hangoznak fel, s mivel tematikusan igen közel állnak egymáshoz, mi több, időnként egymásba folynak, a hallgató formaérzete bizonytalanná válik. Akárcsak a vers, a zene is nyugtalanító körforgás – és egyben szédülés – érzetét váltja ki, sosem lehet tudni, éppen hol vagyunk. A zenei és szövegi folyamatot öt alkalommal egy jellegzetes, szöveghez nem kapcsolódó, formahatároló elemként funkcionáló kürtszignál akasztja meg, ez a szignál zárja egyébként a kantátát is: e szignál visszatérése biztosítja az egyetlen biztos kapaszkodót a formában.

A mondókaszerű dallami elemek, amelyeket a szoprán használ, rendkívül rugalmasak. Miközben a kíséret trocheusai által létrehozott monotóniát erősítik, képesek arra is, hogy kitörjenek ebből a merev keretből, és különösképpen a kifejezetten magas hangoknál kétségbeesett kiáltásként jelenjenek meg.

A Kroó által emlegetett „hangfogó” tehát bizonyos pillanatokban, elsősorban a „der Tod ist ein Meister aus Deutschland” soroknál funkcióját

veszti, a másutt oly fegyelmezett zenei folyamat kilép a medréből (71. kottapélda).

12

71. kottapélda, Kósa: Halálfúga, sikoly

A sikolyszerű kiáltás a zene animális szféráját is megérinti, azaz olyan eszköz, amely érvényteleníti a hagyományos zenei nyelv törvényeit, átlépi annak határait, vagyis bizonyos értelemben „nyelvkritikai” gesztusként értelmezhető. Kósa a kantáta ezen pontjain a zenei nyelven túli nyelv alkalmazásával kísérletezik; a szabatos zenei megformálás helyét a zene megteremtette szédülés elviselhetetlenségéből létrejövő paroxizmus veszi át. Minden bizonnyal épp a zenei formára rákényszerített fegyelem, s a magát ebből többször is kivető váratlan indulatkitörés avatja Kósa György művét a holokausz legjelentősebb magyarországi emlékművévé, s egyben az egyetlen valóban sikeres kísérletté egy, a holokausz tapasztalatát megfogalmazni képes adekvát zenei nyelv létrehozására.

26. 18. századi relikviák

A fejezet címében megjelenő relikvia szót az emlék, illetve a maradvány értelemben használom. E két magyar kifejezés között jól érzékelhető a különbség: emlék az, amit megőrzünk emlékezetünkben, maradvány alatt viszont valami olyasmit értünk, ami véletlenszerűen marad ránk, azaz tőlünk nagyrészt függetlenül ránk hagyományozódik. 18. századi zenei jellegzetességek után kutatva a magyar zeneszerzés 1957 és 1989 közötti történetében, joggal merül fel a kérdés: mi az ezekben a 18. századi zenei elemekben, ami distanciát feltételező reflexió nélkül maradt meg szokásként a zeneszerzők műhelyében, azaz a hagyományra hivatkozó, konzervatív gyakorlatként értelmezhető, s mi az, ami a tudatos kompozíciós válasz, a hagyománnyal való kreatív szembenézés – azaz a posztmodern zeneszerzői attitűd – dokumentuma?

Talán érdemes kiindulni a bécsi klasszika paradigmatisz műfajából, a szimfóniából, mivel ez – a zenetörténetben betöltött jelentős szerepe révén – minden bizonnyal látványosan példázhatja e kettősséget annak ellenére, hogy Kodály Zoltán Szimfóniájának lezárásakor, az ötvenes–hatvanas évek fordulóján többször is hangsúlyozta, hogy e műfaj aktualitását veszítette, elöregedett,¹ vagyis nem tekinthető másnak, mint zenetörténeti őskövületnek-maradványnak. A hazai komponisták derékhada dokumentálható módon nem osztotta a magyar zeneszerzés nagy öregjének álláspontját: az 1957 és 1987 között eltelt harminc évben ötven szimfóniával gazdagították a repertoárt (30. táblázat). S bár az időszak nemzetközi szimfóniatermése is igen jelentősnek tekinthető, mint arra a *Neues Handbuch der musikalischen Gattungen* Wolfram Steinbeck és Christoph von Blumröder közreadta szimfóniakötete utal,² a hazai repertoárgazdagság jelzi, hogy a magyar zeneszerzők a vizsgált periódusban fokozott intenzitással fordultak a műfaj felé.

¹ Kodály Zoltán: „Emlékek.”. In: Uő.: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. III.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.), 530–531.

² Wolfram Steinbeck-Christoph von Blumröder (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 3/2: Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Stationen der Symphonik seit 1900.* (Laaber: Laaber, 2002.)

Évszám	Szerző	Mű címe
1957	Dobos Kálmán Kósa György Lajtha László Székely Endre	Szimfónia 7. szimfónia, „Mohács” 7. szimfónia Szimfónia
1958	Borgulya András Dávid Gyula	Szimfónia 2. szimfónia
1959	Kadosa Pál Kósa György Lajtha László	4. szimfónia 8. szimfónia 8. szimfónia
1960	Dávid Gyula Kodály Zoltán Ribáry Antal Tardos Béla	3. szimfónia Szimfónia 1. szimfónia Szimfónia
1961	Kadosa Pál Lajtha László	5. szimfónia, „Sinfonia breve” 9. szimfónia
1962	Lorand István Mihály András	Szimfónia 3. szimfónia
1964	Gárdonyi Zoltán Ribáry Antal	Szimfónia 2. szimfónia
1965	Patachich Iván Sárközi István	1. szimfónia Klarinetszimfónia
1966	Kadosa Pál Patachich Iván	6. szimfónia 2. szimfónia
1967	Kadosa Pál Vincze Imre	7. szimfónia Szimfónia „III.”
1968	Kadosa Pál Sárai Tibor	8. szimfónia 1. szimfónia
1969	Kósa György	9. szimfónia
1970	Dávid Gyula Hidas Frigyes Ribáry Antal	4. szimfónia Szimfónia 3. szimfónia
1972	Ribáry Antal Sárai Tibor	Sinfonia festiva 2. szimfónia
1974	Láng István	2. szimfónia
1975	Soproni József	1. szimfónia (1. változat)
1977	Ránki György Soproni József	1. szimfónia 2. szimfónia, „Az évszakok”
1979	Ribáry Antal	4. szimfónia, „Elégikus”
1980	Soproni József Soproni József Sugár Rezső	1. szimfónia (2. változat) 3. szimfónia, „Sinfonia da Requiem” Sinfonia a variazione
1981	Ránki György	2. szimfónia, „Hommage à Zoltán Kodály”
1982	Láng István Ribáry Antal	3. szimfónia, „Episodi” 5. szimfónia
1983	Ribáry Antal	6. szimfónia
1984	Ribáry Antal	7. szimfónia
1985	Dubrovay László Sugár Miklós	Szimfónia Sinfonia
1986	Decsényi János Ribáry Antal	1. szimfónia 8. szimfónia
1987	Sárai Tibor	3. szimfónia

30. táblázat, Szimfóniák Magyarországon (1957–1987)

Több zeneszerző több szimfóniát is komponált. Ribáry Antal nyolc, Kadosa Pál öt, Dávid Gyula, Kósa György, Lajtha László, Sárai Tibor és Soproni József három, míg Láng István, Patachich Iván és Ránki György két-két szimfóniát írt ebben az időszakban. Nemzedéki szempontból közelítve a műfajválasztáshoz elmondható, hogy a Harmincasok generációja többnyire ebben az időszakban kezdett el a műfajjal foglalkozni, az idősebbek közül azonban többen – Lajtha, Kadosa, Kósa – már ekkor is jelentős szimfóniatermással büszkélkedhetnek. Feltűnő ugyanakkor, hogy a Harmincasokat követő két generáció horizontján nem tűnik fel a műfaj: csak Dubrovay László és Sugár Miklós műhelyében jelenik meg a szimfónia (mindkét mű 1985-ben készült).

1988 és 1989 fordulóján nem születtek szimfóniák. Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy vannak-e a műfajtól való elfordulásnak politikai okai, esetleg az, hogy a szimfónia nem rendszerváltó műfaj, azaz nem reprezentálja azokat a politikai-kulturális változásokat, amelyek a demokratikus fordulatot jellemzik. Eltekintve attól, hogy a repertoár bővülésében korábban is voltak rövid szünetek (1963, 1971, 1976, 1978), e feltételezésnek az is ellentmond, hogy a szimfónia a 19. század óta a „Weltanschauungsmusik”, azaz a világnézeti zene legjellegzetesebb műfaja.³ Mi több, a magyar zeneszerzők tudatosan reflektáltak a műfaj eme funkciójára, mint azt az 1956-os tragédiát szinte pár hónapon belül feldolgozni szándékozó szimfóniák bizonyítják. 1957-ben négy szimfónia is született – Dobos Kálmán, Kósa György, Lajtha László és Székely Endre alkotásai –, és közülük három egészen bizonyosan közvetlenül utal a forradalomra, illetve annak leverésére.⁴ Szimptomatikusan mutatja ezt Kósa VII. szimfóniájának alcíme, „Mohács”. A címadás révén a zeneszerző beszédes párhuzamot von az 1956-os forradalom és a magyar történelem

³ A „Weltanschauungsmusik” kifejezést Hermann Danuser Rudolf Stefanra hivatkozva alkalmazza: „Die Spätzeit der musikalischen Moderne.” In: Uő.: *Die Musik des 20. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7. kötet. Szerk.: Carl Dahlhaus (Laaber: Laaber-Verlag, 1984.), 13–24. Lásd még: Hermann Danuser, „Musical Manifestations of the End in Wagner and in Post-Wagnerian Weltanschauungsmusik.” *19th-Century Music* 18/1 (1994. nyár): 64–82.

⁴ Dobos Kálmán szimfóniájának kézírata semmiféle utalást nem tesz az 1956-os eseményekre. Úgy tűnik, a kompozíció Dobos diplomamunkájának készült.

hagyományosan legnagyobb tragédiájának tekintett eseménye, a mohácsi csatavesztés között.⁵

Mindhárom szimfónia formabontó. Lajtha művében a gyászinduló-tematika, a dallamnélküliség, a katonazenéket megidéző dobpergés, a foszlányként hangzó siratódallam-használat dominál, s a lassú–lassú–gyors tételrend is szembehelyezkedik a hagyományos formai szerkezettel. Kósa szimfóniája ugyan négytétéles, de a lassú–gyors–lassú–lassú felépítés mégiscsak idegen a bécsi klasszikus hagyománytól, ráadásul az egyes tételek egy az egyben festik le a Kósa fogalmazta előljáró beszéd négy részét.⁶ Székely Endre Szimfóniájának négy tétele (lassú–gyors–lassú–gyors) inkább az olasz nyitány formai jellegzetességeit idézi, ráadásul mind a négy tétel előtt magyar költők egy-egy verssora áll mottóként, s ezek azt sugallják, az egyes tételek az 1944-től 1956-ig terjedő időszak eseménytörténetét vetítik elénk.⁷

A szimfóniaműfajra jellemző formabontás jelensége természetesen más szempontból is megmutatkozik. A repertoárt áttekintve elsősorban az a kérdés merül fel, mitől szimfónia a szimfónia, másként fogalmazva: milyen zenemű az, amit szimfóniának neveznek a kádári Magyarországon? Minden bizonnyal nem a formai jellegzetességek határozzák ezt meg, hiszen a beethoveni gyors–lassú–scherzo–gyors szerkezet alig-alig jelenik meg a repertoárban, sőt a négytétéles szerkezetnél lényegesen gyakoribb a háromtétéles felépítés, ami inkább a Sinfonietta vagy a Kleine Sinfonie műfajára jellemző.⁸ E kompozíciók esetében azonban tartalmi szempontból súlyos hangvételű művekről beszélhetünk, talán ezért nem nevezték szerzőik sinfoniettának őket (Kadosa háromtétéles, 1961-ben keletkezett 5. szimfóniája áthidaló

⁵ Mohács szimbólummá válásáról lásd Gyáni Gábor tanulmányát: „Identitás, kultusz, történelem.” In: Uő.: *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem.* (Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010.), 128–131.

⁶ A kéziratához csatolt, Kósa fogalmazta „Előljáróbeszéd” egyértelműen 1526–1527 eseményeit sorolja fel. Mi több, Kósa a kéziraon nem is használja a szimfónia elnevezését, „Históriai zenemű”-ként határozza meg kompozícióját. Az „Előljáróbeszéd”-ben megfogalmazott cselekménysort közvetlenül adja vissza a szimfónia négy tétele: a III. tétel Tempo di Marcia-szakasza például a mohácsi csata megzenésítése, míg a 4. tétel egyértelműen gyászzene (a felmagasztosulásra utalnak az előadói utasítások is: *Passionato, Religioso, Animando. Magnifico*). OSZK, Ms. Mus. 6.415

⁷ Az 1. tétel mottója: Radnóti Miklós: *Levél a hitveshez* (1944 emléke); a 2. tétel: József Attila: *A külvárosi éj* (a munkásság helyzete); a 3. tétel: Juhász Gyula: *Dózsa feje* (az ötvenes évek áldozatai); a 4. tétel: Petőfi Sándor: *Beszél a fákkal a bús őszi szél* (a szent szabadságért magukat feláldozó emberek).

⁸ Nicholas Temperley: „Sinfonietta.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition.* Vol. 23. (London: Macmillan, 2001.), 421.

megoldásként a Sinfonia breve alcímet viseli). Ráadásul a zeneszerzők a tételrendet is teljesen szabadon alakítják, mi több, a művek gyakorta inkább zenekari darabok füzéreként hatnak, mintha az egymást követő tételeket sem tartalmi, sem dramaturgiai, sem tematikai mozzanatok nem kötnék össze. Mindebből következtethetünk arra, hogy az 1956 utáni szimfóniatermés legfontosabb modellje Dmitrij Sosztakovics szimfónia-életműve lehetett annak ellenére, hogy Sosztakovics műveit a magyar közönség és a szakma is meglehetősen ellenségesen fogadta.⁹

A hagyományos szimfóniastruktúrától való eltérés szempontjából külön figyelmet érdemelnek az egytételes szimfóniák. Ránki György 2. szimfóniája (1981) például leginkább a barokk sinfonia hagyományt idézi, hiszen a Kodály emlékére íródott mű valójában egy ünnepélyes bevezető tételként, nyitányként hat. E barokkos sinfóniában a szerző – a beethoveni–brahmsi szonátaelvből levont következtetéseket kamatoztatva – különféle formaelvek (rondó, variáció, szonátaforma) kombinációjával él, miközben idéz a *Psalmus Hungaricus*ból, és számos kodályos hangszerelési megoldást is alkalmaz. Kodálytól veszi át a különféle formaelvek kombinációjának gondolatát is. Még összetettebb szerkezetű Sugár Rezső *Sinfonia a variazione* (1980) című műve, amelynek már címe is jelzi a különféle formaelvek ötvözésének szándékát: öt, karakterében különböző, de ugyanazon téma variációira támaszkodó formarészből épül fel a kompozíció. A formarészek a következő tételrendnek felelnek meg: lassú bevezető – 1. gyors tétel – lassú tétel – 2. gyors tétel – 1. gyors tétel kóda jellegű visszaidézése.

Hasonlóképpen egytételes formába illeszkedik, és különféle formaelveket ötvöz Soproni József III. szimfóniája is (1979–1980). A *Sinfonia da Requiem* nagyzenekarra, szoprán- és basszbaritonszólóra, valamint

⁹ Sosztakovics legfontosabb modellje Gustav Mahler szimfóniatermése lehetett, Mahler játszottága Magyarországon azonban meglehetősen szerénynek nevezhető: Péteri Lóránt: „Kései találkozás. Szabolcsi, Mahler és Kodály.” *Muzsika* 44/1 (2001. január): 19–26. 22–24. A Sosztakovics művészetével – mint szovjet művészettel – kapcsolatos ellenállásnak legbeszédesebb dokumentuma a zeneszerző halálakor megjelent emlékkönyv: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó 1976.) A kötetben csupán négy zeneszerző nyilatkozott Sosztakovicsról: Petrovics Emil, Durkó Zsolt, Szokolay Sándor és Sári Tibor. Négy évvel korábban hasonló emlékkönyv jelent meg Stravinsky halálát követően, ebben Bárdos Lajos, Mihály András és Szöllősy András emlékezései mellett megjelent Kurtág György kompozíciójának, az Antiphona no. 3 in C-nek fakszimiléje is. Révész Dorrit (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.) A Kurtág-mű a 116–127. oldalon látható.

vegyeskarra íródott, s mint azt a cím is jelzi, gyászszimfónia, Soproni halálköltészetének egyik meghatározó dokumentuma.¹⁰ A szimfónia emez alműfaja nem egyedülálló a hazai repertoárban, hiszen hasonló, egyébként az előadási utasítások és hangvételek alapján szintén egyértelműen önéletrajzinak tekinthető művet komponált Ribáry Antal is felesége emlékére (III. szimfónia, 1969–1971).¹¹ Ebbe az alcsoportban tartozik Tardos Béla a holokausztt áldozatainak emlékére írt Szimfóniája is (1960). Tardos darabjának záró, 3. tétele a katasztrófába vonuló áldozatok indulójaként értelmezhető, s e kíméletlenül zakatoló menetelés a tétel végére egy Richard Strauss-i megdicsőülésbe torkollik.¹²

Hasonlóképpen narratív koncepciót követ Soproni egytétéles szimfóniája is. A zeneileg sok kisebb, töredezettséget ábrázoló formaszakaszból felépített folyamatból, azaz a gyászból vagy katasztrófából megszülető apoteózist itt a két Nagy László-verset megszólaltató kórus teremti meg.¹³ A hangvétel azonban mintha tudatosan antiklasszikus, vagyis barokkpárti vonásokkal rendelkezne, hiszen a darab végén erőteljes bachi ellenpont bontakozik ki, amihez a rézfúvósok szignáljai és a díszített barokk zárlat révén händeli zengés társul (72. kottapélda) – a barokk zenei hatást elektronikus zene (szalag) segítségével a hangzásba bevont harangok kongása idegeníti el. Maga Soproni e szimfóniát a „szebb zenére irányuló törekvés” korai példajaként határozta meg.¹⁴ A szép zene megvalósításához pedig barokk zenei jellegzetességet választ a bécsi klasszikusok ellenében. A 18. század első fele iránti zeneszerzői érdeklődését dokumentálja egyébként a II., „Évszakok”

¹⁰ Az édesanya halálát követően komponált I. gordonkaverseny (1967) és a 4. vonósnygyes (1971) egyaránt az „In memoriam matris carissimae” alcímet viseli. A szimfóniában ugyan nem jelenik meg ez az alcím, mégis valószínű, hogy a kompozíció ezt a vonulatot követi: Csengery Kristóf: *Soproni József. Magyar Zeneszerzők 11.* (Budapest: Mágus, 2000.), 15. Britten azonos című műve (1940), amelyet szülei emlékének szentelt, ám a japán birodalom alapításának 2600. évfordulójára rendelték meg a zeneszerzótől, a latin nyelvű Requiem szövegére épül. E mű és Soproni kompozíciója között a címadástól eltekintve semmiféle kapcsolatot nem lehet találni.

¹¹ Ribáry IV., „Elégikus” szimfóniája (1980) is számos önéletrajzi hivatkozást tartalmaz, és valószínű, hogy a III.-hoz hasonlóan feleségével közös életének állít emléket benne. Erre utal a „Lugubre” előadói utasítású III. tétel is, amelyet szintén felesége emlékének ajánlott.

¹² A másik két tételben azonban nem az ilyen nagy, motivikusan egységes zenei felületek dominálnak: rövid, tematikusan elkülönülő szakaszok egymásutánjából épül fel a nagyforma.

¹³ Soproni a *Ki viszi át a szerelmet* és a *Sólyom-ének* című verseket dolgozza fel.

¹⁴ Csengery Kristóf (szerk.): *Soproni József. A magyar zeneszerzés mesterei.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2012.), 36.

című szimfóniája is (1977), amely Vivaldi *Négy évszakának* újragondolásáról árulkodik.¹⁵

Az előbb bemutatott jellegzetességek egyértelművé teszik, hogy nem a formai hagyományra történő reflexió tesz egy művet szimfóniává. A szimfónia – a magyar zeneszerzők gondolkodásában – nyilvánvalóan elsősorban a „jelentős mű” szinonimája, és ez az értelmezés nem 18., hanem 19. századi maradvány.¹⁶ Ha nem a szimfónia, akkor talán más műfajok nyitnak utat a 18. század aktív zeneszerzői recepciójának.

72. kottapélda, Soproni: III. szimfónia, händeli zárlat

¹⁵ Soproni 1993-es IV. szimfóniája szintén a 18. század zenéjére reflektál. Alcíme: *Találkozások Philipp Emanuel B.-vel*. A műben Soproni a Philipp Emanuel Bach iránti tiszteletének kívánt hangot adni: Csengery, i.m., 24.

¹⁶ Christoph Blumröder: „Zur Theorie der Gattung im 20. Jahrhundert.” Steinbeck-Blumröder, i. m., 96–99. 97.

Valóban, a magyar zeneszerzői termés más jellegzetes 18. századi műfajokat is magában foglal, ráadásul ezekben a művekben erőteljesebben érzékelhető a 18. századi zenét, stílusokat és műfajokat értelmező reflexió, mint a szimfónia esetében. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a művek gyakorta a funkcionális zene határterületén helyezkednek el, azaz régi zenét játszó, esetleg ifjúsági együttesek számára íródtak.¹⁷ A funkcionalitást az elemzésnél-értékelésnél minden esetben figyelembe kell venni, ezért e fejezetben a feltételezhetően eleve autonóm műként megfogalmazott kompozíciókra összpontosítok.

E műcsoport tételcímei között megtalálható a concerto, a concerto grosso, a sinfonia concertante, a serenata, a divertimento, a cassazione, a partita, a chaconne és a prelúdium és fuga (31. táblázat). A címadások nemcsak egy nyelven szerepelhetnek (ez a szerenád és a chaconne esetében lehet lényeges szempont¹⁸), valamint az egyes műfajokhoz nem feltétlenül kapcsolódnak azok a hangszeres apparátusok, amelyek a 18. századi gyakorlatot jellemzik. Ez utóbbira a partita nyújtja a leginkább figyelemre méltó példát. Sugár Rezső és Székely Endre is írt Partitát nagyzenekarra (Székely kettőt is ebben az időszakban), mégis Székely II. partitája (1957), illetve Sugár kompozíciója (1967) hivatkozik csupán barokk formákra, amit sok esetben maguk a tételcímek is sugallnak (Sugárnál: Introduzione, Aria, Passacaglia, Székelynél: Passacaglia, Serenata, Invenzione, Rondo). Mindkét mű 18. századi stílusokra-műfajokra hajaz. Szintén az apparátus jelent újdonstágot Farkas Ferenc Prelúdium és fúgája (1960) esetében. A mű nagyzenekarra íródott, ám mindkét tétel olyan benyomást kelt, mintha egy barokk orgonamű meghangszerelése lenne – hasonlóképpen ahhoz, hogy Anton von Webern meghangszerelte Bach Hatszólamú ricercarját. A fuga egy tizenkét hangú témára épül. Szintén tizenkét fokú témája van Vincze Imre Fantázia és fuga orgonára (1960) című műve fúgájának is, amely máskülönben – felépítése és szerkezete alapján – teljesen hagyományos kompozíció.

¹⁷ Ilyen például Farkas Ferenc *Musica serena* (1982), illetve Huszár Lajos *Serenata concertante* (1981) című kompozíciója, illetve számos, 18. századi táncfeldolgozás: Madarász Iván: *Esztergomi táncok* (1976), Kocsár Miklós: *Pozsonyi táncok* (1980).

¹⁸ A Serenata és a Ciacconna teljesen egyenrangú címadásként jelenik meg.

Concerto/concertino

Borsody László: L'uccellino/Concertino, é. n.

Szokolay Sándor: Concerto, 1982

Szóllósy András: III. concerto, 1968, IV. concerto, 1970, Lehellet/V. concerto, 1975

Concerto grosso

Dávid Gyula: Concerto grosso, 1963

Sárközy István: Concerto grosso, 1969

Székely Endre: Concerto grosso, 1987

Vántus István: Concerto grosso (Nella notte), 1981

Sinfonia concertante

Sárközy István: Sinfonia concertante, 1963

Székely Endre: Sinfonia concertante, 1960

Huszár Lajos: Serenata concertante, 1981

Partita

Sugár Rezső: Partita, 1967

Székely Endre: II. partita, 1957, III. partita, 1965

Chaconne

Lendvay Kamilló: Chaconne, 1988

Mihály András: Ciaconna, 1961

Sárközy István: Ciaconna, 1967

Prelúdium és fuga

Farkas Ferenc: Prelúdium és fuga, 1960 (zkar)

Geszler György: 24 prelúdium és fuga, 1959 (zg.)

Szőnyi Erzsébet: Bevezetés, passacaglia és fuga, 1963 (org.), Prelúdium és fuga, 1969 (zkar)

Vass Lajos: Prelúdium és fuga, 1958 (zg.)

Vincze Imre: Fantázia és fuga, 1960 (org.)

31. táblázat, 18. századi műfajcímek magyar zeneszerzők kompozícióiban (1956–1988)

Ez a fajta formai, szerkesztési és stiláris szempontból archaizáló magatartás természetesen nem csupán a magyarországi modernitás hatvanas évekbeli útkeresésének bizonyítéka – amit a tizenkétfokúság plakátszerű alkalmazása látványosan illusztrál –, hanem a húszas–harmincas évek neoklasszicizmusának, a neobarokk egykori divatjának felelevenítése is. Valójában a magyar zeneszerzők ebben az esetben is a 20. század egyik

modernitáshullámára reflektálnak, csak éppen egy huszonöt évvel korábbira. Éppen ezért olyan fontos megjegyezni, hogy e darabok esetében nem beszélhetünk posztmodern megközelítésről, még akkor sem, ha a két esztétika – a neoklasszikus és a posztmodern – között köztudomásúlag igen sok a kapcsolódási pont és a hasonlóság.¹⁹ Az előbb említett művekben – és a fent említett műfajok jelentős hányadában – a leggyakrabban ilyen megkésett vagy újra felelevenített neoklasszicizmusról van szó.

Farkas Ferenc esetében a neoklasszika természetesen jóval korábbra, az Itáliában folytatott tanulmányokra és az ott szerzett tapasztalatokra vezethető vissza, és egészen az 1983-as *Maschere* című kamarazenei szvitig, illetve az azonos időszakban született, tematikailag is rokon *Egy úr Velencéből* (1979–1980) című operáig nyomon követhető.²⁰ Farkas kései művei közül talán a leginkább jellegzetes neoklasszikus kompozíció ebben az időszakban az *Omaggio a Scarlatti* (1984). E csembalódarab kezdetén, a bal kéz első hat hangja Scarlatti nevének betűiből képez mottót (73. kottapélda). Ennek ellenére maga a kompozíció kevésbé utal Scarlatti stílusára vagy zenéjére. Toccata jellegű kezdésével inkább Bach *Olasz koncertjét* idézi meg, és Bachra utal a sok kontrapunktikus megoldás is; a díszítések használta viszont Couperin stílusát idézi.



73. kottapélda, Farkas: *Omaggio a Scarlatti*

A megkésett neoklasszika vonásait lehet felismerni például a 24 prelúdiumot és fúgát komponáló Geszler Györgynél (1958–1959), vagy éppen

¹⁹ Arnold Whittall éppen ezért azt hangsúlyozza, hogy a posztmodern és a neoklasszikus zenei megoldásokat nem is lehet külön-külön értelmezni. Arnold Whittall: „Neo-classicism.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove of Dictionary of Music and Musicians. Second Edition.* Vol. 17. (London: Macmillan, 2001.), 753–755. 753.

²⁰ Tallián Tibor: „Egy úr Budapestről. Farkas Ferenc és a novecento.” *Magyar Zene* LIII/4 (2015. november): 425–441. 427–428.

Sárközy István *Ricordanze I* alcímű concerto grossójában, amely egyértelműen Bach *Brandenburgi versenyeinek* stílusából indul ki. A III., fuga tételben egészen Mozart és Haydn vonósnégyes zenéjéig is eljut a zeneszerző stílári kalandozások során, miközben a 18. századi stílári rétegek itt is folyamatosan ütköznek a tizenkét fokú zenei realitással. Ugyanerre az elvre épül Dávid Gyula brácsaszólós Concerto grossója, amelyet Kroó György a magyar hagyománnyal kiegyezni szándékozó dodekafónia egyik jellegzetes darabjaként jellemzett,²¹ és hasonló elveket követ Vántus István *Nella notte* alcímű Concerto grossója is, amelyben a zeneszerző jól hallhatóan saját hangrendszerét használja.²²

A „magyar dodekafónia”, a szabad tizenkétfokúság, illetve más, a bécsi klasszikus tonalitástól eltérő hangrendszerek alkalmazása a neobarokk zene és a konstruktív 20. század ötvözésének szándékát mutatják e zeneszerzők műhelyében. E konstruktív megközelítés sokatmondó példája Székely Endre Concerto grossója (1987) is, amelynek három tétele ugyanarra a kromatikus, a B–A–C–H motívumot is magában rejtő tematikus magra épül. Még inkább figyelemre méltó – a klasszikus hagyományt és a modern zenei eszközöket összeegyeztetni szándékozó – kísérletnek tekinthető Székely zongorára, hegedűre és zenekarra komponált öttételes Sinfonia concertantéja (1960). A mozarti sinfonia concertante műfaj mellett a beethoveni Hármaverseny, illetve a brahmsi Kettősversenymodellje is visszaköszön a két szólóhangszer egymáshoz fűződő viszonyában éppúgy, mint a felhasznált tematikus elemekben, vagy éppen a dramatikus gesztusokban, miközben a túlsúfolt diszsonáns akkordok, az ütőhangszerek, a laza körvonalú formák a 20. század akut jelenlétét dokumentálják.

Fontos azonban megjegyezni, hogy a címbeli utalások nem minden esetben jelentenek egyben műfaji hivatkozást is. Szöllősy András három concertója (3.: 1968, 4.: 1970, 5.: 1975) például nem mutat sem barokk, sem klasszikus vonásokat, azaz a műfaji hagyományhoz fűződő viszonyuk csak nagyon áttételesen ragadható meg – ilyen lehet például a hangszercsoportok

²¹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.), 107–108.

²² Vántus hangrendszeréről részletesen lásd Illés Mária doktori disszertációját: „*A tiszta hangok titka.*” Vántus István művészete zeneelméleti rendszerének tükrében. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.)
http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/illes_maria/disszertacio.pdf (Utolsó megtekintés: 2018. 08. 12.)

közötti párbeszédes felépítés. Durkó Zsolt négy hárfára komponált Serenatája (1973) esetében műfajspecifikus vonásokról nem, csak programatikus címadásról beszélhetünk. Orbán György Serenatái (1.: 1984, 2.: 1985) a brahmsi szerenádkonceptiót elevenítik fel, míg Patachich Iván Serenatája (1960), vagy éppen Vincze Imre fúvós Divertimentója (1963) az ötvenes évek szerenád-divertimento ideáljához fordulnak vissza.

A B–A–C–H motívumra, Händel és Bach zenéjére történő utalások ugyanakkor a 18. századi relikviákat őrző magyar zeneművek egy harmadik, igen jelentős csoportja felé nyitnak ablakot. Ellentétben a neoklasszikus vonásokat őrző kompozíciókkal, ezen művek esetében valóban posztmodern alkotói magatartásformákkal találkozunk, amelyekben a 18. századi zenetörténeti múlttal való szembenézés reflektív jellegű. Az olyan nyolcvanas évekbeli kompozíciók, mint Madarász Iván *Benedictusa*, amelynek alcíme *Hommage à Bach* (1983) vagy Sári József *Elidegenített idézetei* (1982), a bachi hangokkal, illetve letétípusokkal való ironikus-komoly posztmodern játék szellemében születtek.

A bachi hangokkal – legalábbis a B–A–C–H motívummal – való játék mindazonáltal igen korán, már a hatvanas évek legelején utat nyitott a posztmodern zenei megközelítés felé. 1963-ban készült el Durkó Zsolt *Episodi sul tema B–A–C–H* (1962–1963) című műve. A címadás is jelzi, hogy e kompozícióban nem hagyományos formákba illeszkedik a zenei folyamat, hanem epizódokat, azaz töredékes cselekménysorokat mutat be a zeneszerző a B–A–C–H témához kapcsolódóan. Maga a zenekari darab valójában négy különböző tételből épül fel, a négy tétel azonban kettős variációs formát ölt, mintha két témát és egy-egy variációt hallanánk. A B–A–C–H motívum alapvető funkciója az, hogy – akárcsak Székely Endre Concerto grossójában – a tizenkét fokú zenei gondolkodásnak teret nyisson. Mivel a variációsorozat végül befejezetlenül marad – amit a partitúrában a kettősvonal elhagyása jelez –, a kompozíció, mint azt a kottakép sejteni engedi, magában rejt a folytatás lehetőségét is. E befejezetlenség a végtelenség érzetét hagyja maga után, pedig egyszerűen abból is fakadhat, hogy a mű a zeneszerző római vizsgadarabja,

tehát talán nem is kellett feltétlenül befejeznie, elegendő lehetett a zeneszerzői probléma felvetése és annak egyik lehetséges kidolgozása.²³

A variáció e posztmodern-reflektív kompozícióknak alapvető technikája, mintha a variáció mint technika és mint forma eleve magában rejtene a reflexió lehetőségét. Ráadásul a variációs gondolkodással szoros kapcsolatban áll az improvizáció is, hiszen éppen a 18. században – ez egyaránt érvényes a barokkra és a klasszikára – a variációs technika és a rögtönzés gyakorlata nem is vált el élesen egymástól.²⁴ Variációs formába illesztett kvázi improvizatív formákról van szó például Mihály András Ciaconnájában (1961), illetve Lendvay Kamilló Chaconne-jában (1988) is – itt eleve a műfaj rejti magában a technika és a gyakorlat szimbiózisát. E darabok esetében a barokk forma egy kötött-meghatározott, gyakran tizenkét fokú basszusra épített, esetlegesen improvizatív módon kialakított variációsorozatot jelent. Mihály András és Lendvay Kamilló kompozíciói természetesen megkomponált, rögzített művek, amelyek csupán a rögtönzés benyomását akarják kelteni. Ráadásul mindkét mű közvetlenül utal Bach Chaconne-jára is.

Mihálynál inkább a tétel technikai-zenei igényessége, a műbe belekomponált intellektuális teljesítmény, valamint az ellenpont szinte állandó használata jelzi a hivatkozást – mintha a zeneszerző a Brahms-féle Bach Chaconne-átdolgozást kívánná újra írni. A *tour de force* jelleget bizonyítja egyébként a darab végi tizenkét fokú fúga is. Lendvay másképp reflektál: variációsorozata nagyzenekaron szólal meg, s a sok nagyromantikus gesztus ellenére is feltűnő, hogy a zenekar nem tömbökben szól, hanem a szólamok közötti ellenpont uralja a zenei textúrát. A IX. improvizációban, a *Senza misura, improvvisando* szakasznál egy szólóhegedű szólaltatja meg magát a Bach-művet, amely intarziaként épül be a tizenkét hangú új zenei környezetbe: a tonális chaconne egy kromatikus, tizenkét fokú zenei folyamattal ütközik. A kettő kibékíthetetlenségét reprezentálja a kíméletlen tizenkét hangos, akkordikus befejezés (74. kottapélda).

²³ A szintén Rómában, Goffredo Petrassinál tanuló Jeney Zoltán vizsgadarabja, a *Rimembranze* (1968) szintén befejezetlen kompozíció.

²⁴ Michael Collins–Robert E. Seletsky–Greer Garden–Stewart A. Carter: „Improvisation. The Baroque Period.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove of Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 12. (London: Macmillan, 2001.), 102–112.

Senza misura, improvvisando

Corni in Fa
1.
2.
3.
4.

Trombe in Do
1.
2.
3.

Tromboni
1.
2.
3.

e Tuba 3.

Violino solo sul nastro

Campanelli

Vibraphono

Campane

ff, *p*, *f*, *sforzando*, *Lontano*

c. baci di legno

Ped.

f, *sfz*

236, *237*

Violo

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

74. kottapélda, Lendvay: Chaconne, Bach-idézet (286–288. ütem)

Szintén az improvizáció gyakorlata és a variáció technikája köti össze Soproni József Bach-, illetve Händel-hommage-ait is. A legkorábbi közülük az *Invenzioni sul B–A–C–H* (1971), amit Kroó György az első „minden tekintetben letisztult” Soproni alkotásként üdvözölt.²⁵ A Durkó-féle episodihoz hasonlóan Soproni műve esetében az „invenzioni” műfaj-meghatározással találkozunk: a kifejezésben benne rejlő invenció (lelemény) szó utal arra az improvizatív magatartásformára, amely a mű kialakításának háttérében rejlik:

²⁵ Kroó György: „Ismét B-A-C-H.” In: Várkonyi Tamás (szerk.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. (Budapest: Klasszikus és Jazz, 2011.), 168-169. 168. (Az eredeti megjelenés évszáma: 1975. január 25.).

az egyébként is kiváló rögtönző hírében álló Soproni zongoradarabja megkomponált improvizáció.²⁶ A tételekben aleatorikus szakaszok váltakoznak kötött szakaszokkal. A kottában nincsenek ütemvonalak sem, ami szintén az improvizáció szabadságára utal. Az improvizációnak – a barokknak éppúgy, mint a posztmodernnek – ráadásul része, hogy a rögtönző képes legyen akár kötött formában is rögtönözni (például fúgákat), mint ahogy igen fontos egy-egy tematikusan rokon zenei jellegzetesség felidézése is a rögtönzés során. Így jelenhet meg Soproninak a B–A–C–H motívumra épülő invenciójában az *Es ist genug* korál dallama (75. kottapélda).

75. kottapélda, Soproni: Invenzioni sul B–A–C–H, *Es ist genug*-idézet

Soproni életművében a Bach-tisztelet mellett a Händel iránti vonzalom is megmutatkozik. A *Jegyzetlapok* 4. kötetében (1978) található *Hommage à Händel*ben három zenei réteg különíthető itt el: egy akkordikus, amely barokk hármashangzat-meneteket idéz meg, legtöbb esetben 18. századi kadenciarendben, egy 20. századi, amely zajokra, pontosabban zörejekre épül, valamint egy nagy ívű és nagy hangköztávolságokat felhasználó dallamokból álló. A fenséges händeli akkordikát szinte eltakarja előlünk a többi zenei réteg, vagyis annak csak összefüggés nélküli maradványai-töredékei hallhatók (76. kottapélda).

²⁶ Soproni gyermekkorától kezdve improvizált, elsősorban orgonán: Csengery, i. m., 12.



76. kottapélda, Soproni: Hommage à Händel

Ez a kis zongoradarab szolgálhatott kiindulópontjául a későbbi nagy Händel-hommage-nak, a *Kommentárok egy Händel-témára* (1985) című zenekari műnek. A kompozíciót Soproni – saját bevallása szerint – csupán Händel iránti tiszteletadásként írta,²⁷ a darabot hallgatva azonban egyértelműnek tűnik, hogy ennél többről van szó. Az invenzioni helyett Soproni most kommentároknak nevezte a művet, bár valójában formailag nagyon is ugyanaz történik benne, mint a B–A–C–H invenciókban. A komponista improvizatív ötletekből, illetve ezek rögtönzésszerű kidolgozásából építi fel a művet, amely tizenegy formaszakaszból áll, de az egyes formaszakaszokhoz több előadási utasítás, és ezzel párhuzamosan több karakter is kapcsolódik (32. táblázat). A formában csak alkalmi visszatérésekkel találkozunk. Az *Hommage à Händel*hez hasonlóan a modern hangzású zenei folyamatból időnként egy-egy akkordkapcsolat, kadenciarészlet emelkedik ki, ám ebben a darabban, a kompozíció befejezése előtt, végül is megszólal a teljes Händel-idézet (Ária a h-moll concerto grossóból²⁸) modern hangszerelésben, s az idézet itt is, mint a Bach-Chaconne Lendvaynál, intarziaként emelkedik ki a sokfelé ágazó, ám mégis homogén módon modern zenei folyamatból.

²⁷ Csengery, i. m., 26.

²⁸ Op. 3/10.

1. Andante – Molto allegro, risoluto
2. Moderato assai, andante – Moderato assai – Vivace
3. Vivace – Allegro – Un poco meno mosso
4. Vivace – Molto vivace
5. Con moto
6. Meno mosso, moderato
7. Con moto – Animato – Ancora piú mosso, allegro vivace, energico – Sostenuto
8. [a tempo]
9. Sostenuto – Subito con moto, vivo
10. Allegro vivace
11. Meno mosso, tranquillo – Andante – Con moto, con anima – Allegro vivace – Furioso, vivacissimo

32. táblázat, Soproni: Kommentárok egy Händel-témához, formai felépítés

Az idézet az örök szépség szimbólumaként szolgál, s ezért is olyan meghatározó, hogy a kompozíciót nem ez az apoteózis jellegű, „con anima” előadói utasítással ellátott idézet zárja le, hanem egy mindent megsemmisítő „furioso” skála. Händel hangjai – mindenféle régi szépség jelképeként – a lélek hangjai, a léleké, amit a lélektelen új zene kíméletlenül eltakar előlünk.

Bach és Händel zenéje tehát a hetvenes–nyolcvanas évek zeneszerzőinek gondolkodásában az utolsó, még őrizhető, de már őrizendő szépség szimbóluma, ami az elidegenedett, rideg modernitásban féltett és óvott relikviaként – emlékként – maradhat meg csupán a számunkra. A repertoár oly jellegzetes kompozícióiban, mint a Lendvay-féle Chaconne-ban, vagy a Soproni-féle Bach- és Händel-hommage-okban a „csúnya” modernitás létjogosultságát megkérdőjelező, a zenei szépet előtérbe helyező hangok szólalnak meg. A 18. század zenéje tehát a hetvenes–nyolcvanas évek magyar zeneszerzése számára elsősorban a modernitástól való eltávolodást és a régi szépséget visszahívó posztmodern azílum felé fordulást segítette elő.

27. Kurtág és a zenei forma

A Kurtág-szakirodalom érzékelhetően zavarban van, ha a komponista zenei formáiról kell számot adnia. A kurtági forma különféle megragadáskísérleteiben elsősorban olyan faktorként határozzák meg a formát, mint amely „problémát” jelent a zeneszerző számára. E „probléma” leginkább a nagyforma létrehozásában nyilvánul meg, hiszen Kurtág – így az értékelések – a kisforma mestere. E szerint a komponista egész életműve „harc a nagyformáért”.¹ Nyilatkozataiból úgy tűnik, maga a zeneszerző is így látja ezt, amikor legsajátabb területének a kisformát nevezi meg.² Mindazonáltal Kurtág – mint Balázs István feltételezi – nem a hagyományos tematikus-motivikus kompozíciós módszerrel dolgozik, és a „holt modellektől”, a „kész formai sémáktól” is elfordul.³ Philipp Brüllmann ugyanakkor arra mutat rá, hogy Kurtágnál a formai felépítés mindig kérdés-felelet struktúrákból jön létre, s bár Kurtág többnyire a tradicionális formai sémákkal él, ezeket sohasem primeren használja, hanem mindig a különleges zenei konstellációkból vezeti le őket. Végeredményként Kurtág minden formája individuális formává alakul.⁴

A formák individualitása meghatározó jelentőségű az értelmezők szemében. Pierre Boulez éppúgy, mint Hartmut Lück⁵ vagy éppen Kroó György⁶ arra utal, hogy a kurtági nagyforma azért egyedi, mert általában kisebb formák-tételek egymásutánjából építkezik. Wilhelm András is hangsúlyozza a tételrend és a nagyforma kialakításával kapcsolatban, hogy a

¹ István Balázs: „Fragmente über die Kunst György Kurtágs”. In: Friedrich Spangemacher (Hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit. Dokumentation und Studien* 5. (Bonn: Boosey & Hawkes, 1986.), 65–87. 69.

² Balázs István arra is utal, hogy Kurtág maga fogalmazott úgy, hogy ő „fedezte fel a kisformát”. Balázs, i. h.

³ Balázs István: „Kurtág”. In: Moldován Domokos (összeáll.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2006.), 21–61. 40.

⁴ Philipp Brüllmann: *György Kurtág: „Hommage a Mihály András”. 12 Mikroludien für Streichquartett op. 13 (1977-78)*. [=Fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. 52. Hrsg. von Stefan Fricke.] (Saarbrücken: Pfau, 2010.), 21. Balázs István is utal arra, hogy Kurtágnál „a gesztusoktól a kisformáig oppozíciók egész rendszere épül ki”. Balázs, Kurtág, i. m., 25.

⁵ Mindkét írás a Friedrich Spangemacher közreadta *György Kurtág. Musik der Zeit*-kötetben jelent meg (lásd az 1. jegyzetet): Pierre Boulez: „György Kurtág”. 12–13. Hartmut Lück: „»Dezembers Gluten, Sommers Hagelschläge...«. Zur künstlerischen Physiognomie von György Kurtág.” 28–52. 39.

⁶ Kroó György: „Kurtág György kódjai”. In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban*. (Budapest: Gramofon könyvek-Klasszikus és Jazz, 2011.), 274–276. 274–275 A kritika az Élet és Irodalom 1978/41. október 14-ei számában jelent meg.

véletlenszerűnek tűnő – és akár valóban véletlenszerűen vagy éppen egy külső tanácsadó által motiválva egymás mellé rendelt – tételekből végül mégis olyan kompozíció jön létre, amelynek „műteljessége pontosan érzékelhető”.⁷ A legtöbb Kurtág-műben egy stilizált hídforma jelenik meg, Kurtág formaelve a „klasszikus keretek között megmutatkozó kaleidoszkóp”.⁸

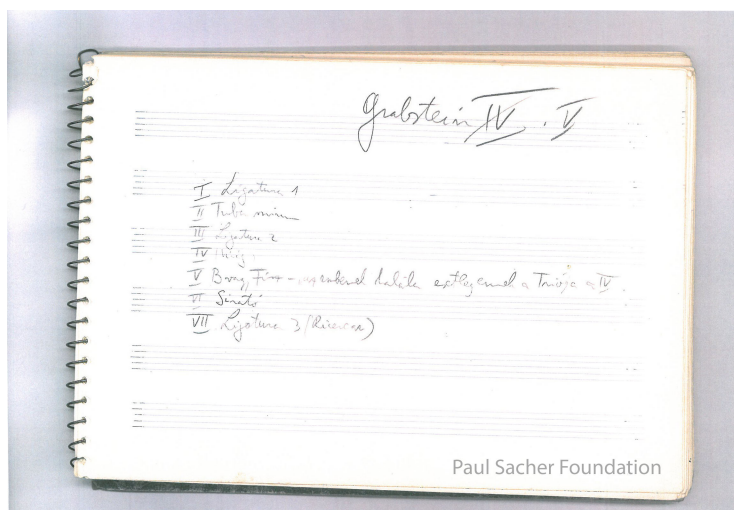
A komponista interjúi, nyilatkozatai, írásai, illetve kompozíciós vázlatai árulkodó nyomokat hagynak a formáról és formálásról vallott nézeteiről. Utóbbiak esetében mindazonáltal elmondható, hogy – annak ellenére, hogy Kurtág előszeretettel írja tele vázlatfüzeteit szöveges feljegyzésekkel – ezek feltűnő módon igen ritkán tartalmazznak olyan passzusokat, amelyek előre rögzítik egy-egy mű formai tervét. Ilyen feljegyzések vokális művek esetében egyáltalán nem születtek, csupán a hangszeres műveknél fordulnak elő időről időre. Sokkal jellemzőbb, hogy Kurtág a mű harmóniai vázát dolgozza ki, mint például az 1978–1979 fordulóján komponált, 1989-ben revideált *Grabstein für Stephan* esetében, amelynek forrásai között több ilyen harmóniai tervezetet is találunk.⁹ Mégis fennmaradt a *Grabstein*nek egy tervezett tételrendje is (11. fakszimile).

Nyolc formarész – tétel – különül el ebben a tervben, egy belső ismétléssel (a 4. tétel két megszólalása között trióként szólal meg az 5. tétel). Jellemző, hogy minden tételnek műfaja vagy karakterelnevezése van, s ezek mind gyászzenékre utalnak, s lényeges az is, hogy Kurtág hivatkozik a felhasználni tervezett korábbi művekre, elsősorban a *Bornemisza Péter mondásaira* („az embernek halála”). A Virág a komponista egyik emlékműfajához kapcsolódik: Virág (valakinek az emlékére).

⁷ Wilhelm András: „Satzfolge und Großform. Der begriff des 'offenen Werkes' in den Kompositionen von György Kurtág.” *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 72 (1997. november): 35–38. A Kafka-töredékek esetében maga Wilhelm javasolt sorrendi változtatásokat Kurtágnak. 38.

⁸ Wilhelm, i. h.

⁹ A Paul Sacher Stiftung Kurtág-gyűjteményében 315-0646., 316-0687., 319-0696. számú vázlatlapokon.



11. fakszimile, Kurtág: Grabstein, vázlat, Paul Sacher Stiftung Basel, Kurtág-gyűjtemény, 44. vázlatfüzet, 0320-0010

Érdeemes összevetni a tervezetet a mű végleges formájával is (33. táblázat): Kurtág ez utóbbiban ugyan megmaradt a tételek egymás mellé rakosgatásánál és a keretes szerkezetnél, a darab azonban mégis inkább egy rondóformához hasonlít, amelyben egy elő- és utójáték öleli körbe a két közjátékos rondót, s a rondótémák minden megjelenésükkor újabb és újabb változatban szólalnak meg. Az egyes formarészek háromtagú formákba illeszkednek, illetve ennek bővített alakjait alkalmazzák (például kettősvariáció), miközben folyamatosan belső visszatérésekkel kötik tematikailag össze a különböző formaegységeket – ennek forrása egyébként az eredeti terv háromtagúságot formázó IV. és V. tétele lehetett.

Formaterv:

I Ligatura 1 II Tuba mirum III Ligatura 2 IV (Virág) V B vagy Fisz – „az embernek halála”, esetleg ennek a Triója IV VI Sirató VII Ligatura 3 (Ricercar)

A forma végleges alakja:

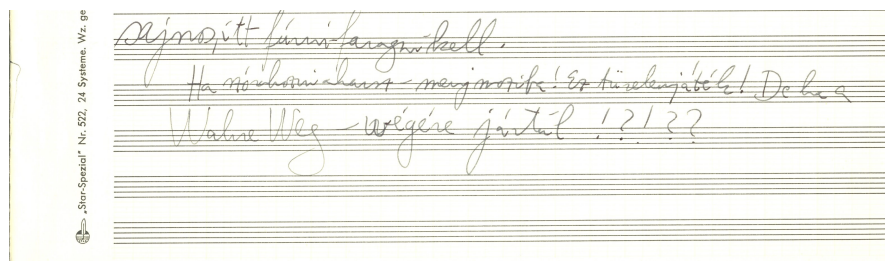
Prelúdium – A – B – Av – C – Avv – Posztlúdium

33. táblázat, Kurtág: Grabstein, formaterv és a forma végleges alakja

Kurtág Varga Bálint Andrásnak adott egyik nyilatkozata magyarázattal szolgál arra, miért kerüli a komponista az efféle formai tervek rögzítését: „az okosságommal nem megyek semmire. Ezt mondtam már egyszer Neked: ha

tudom, hogy valamit hogy kell megcsinálni, ilyen forma lesz, ilyen variációk vagy ilyen szisztéma, akkor rendszerint nem írom meg.”¹⁰ Az idézet azt sugallja, a formálásban a spontaneitás játszik meghatározó szerepet. Varga Bálint András kérdésére, hogy eszerint a komponálás során első lépésben nem tudatos a formálás, Kurtág így reagál: „hanem világra segítése annak, ami kikívánczik.”¹¹ Ezt követi a tudatos munka, amelynek során a zeneszerző sokszor korrigálja a darabot.¹²

Mégis érdemes megvizsgálni pár olyan formai tervet, amelyeket megőriztek Kurtág György vázlatfüzetei, mivel látványosan megmutatják, milyen mértékig és milyen értelemben része a forma a komponálást megelőző vagy annak korai fázisát segítő ötletelésnek. A vázlatfüzetekben megjelenő különféle szöveges feljegyzések világossá teszik, hogy a szóbeli megnyilatkozás általában a komponálást gátló görcsöket oldja, a József Attila-féle *Szabad ötletek jegyzékéhez* hasonlóan,¹³ pszichológiai értelemben, analitikus funkcióval bír. Így ezek a feljegyzések nem mentesek a végletekig kíméletlen önkritikától, önostorozástól, mi több, önmaga sértegetésétől. A *...quasi una fantasia...* vázlataiban (12. fakszimile) jelenik meg egy nagyon jellegzetes példa erre az önemésztő kompozíciós gyakorlatra (az idézetben található egy utalás a *Kafka-töredékek* egyik szövegrészére is).



12. fakszimile, Kurtág: *...quasi una fantasia...*, vázlat, Paul Sacher Stiftung Basel, Kurtág-gyűjtemény, 0317-0289

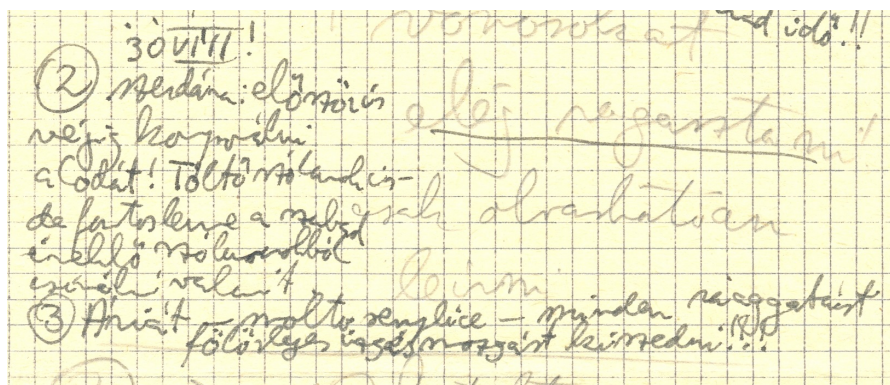
Hasonló önkritikus szöveges megjegyzés olvasható a *...quasi una fantasia...* egy másik vázlatában (13. fakszimile).

¹⁰ Varga Bálint András (közr.): *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 29.

¹¹ I. m. 32.

¹² I. h.

¹³ József Attila: *Szabad ötletek jegyzéke.* (Budapest: Atlantisz, 1993.)



13. faksimile, Kurtág: ...quasi una fantasia..., vázlat, Paul Sacher Stiftung Basel, Kurtág-gyűjtemény, 0317-0243

Még ennél is többet árul el a forma tervéről egy jegyzet ugyanebben a vázlatfüzetben (14. faksimile).

14. faksimile, Kurtág: ...quasi una fantasia..., vázlat, Paul Sacher Stiftung Basel, Kurtág-gyűjtemény, 0317-0299

Túlmenően e vázlatok lélektani funkcióján, érdemes megfigyelni, milyen hagyományos formatani, illetve komponálástechnikai fogalmakkal él Kurtág: a coda és a variáció mellett árulkodó például a „fúrni-faragni” vagy az „exponálom” kifejezés, és nagyon sokatmondó a Beethoven op. 111-re történő, a két mű közötti motivikai rokonságra utaló hivatkozás is. Hasonlóképpen hagyományos formatani fogalmakkal operál Kurtág írásaiban, interjúiban és nyilatkozataiban is.

A Siemens Alapítvány díjátadó ünnepségén mondott beszédében például hosszan elmélkedik arról, miként kritizálná Ligeti a róla szóló írásmű felépítését, s itt is, akárcsak vázlatai formai terveiben, a kódának jut kiemelt szerep:

- A bevezetés túl körülményes.
- A Codád nem tud befejeződni. Mindig újra és újra Coda, aztán a Coda Codája. Stb...
- [...]
- Miért éppen ezek a jelenetek a legkidolgozottabbak, miközben sokkal fontosabbak csak a Coda felsorolásaiban szerepelnek?!¹⁴

Mivel Kurtág Ligetire mint mesterére tekintett,¹⁵ ez a képzeletbeli jelenet legalább olyan mértékben dokumentálja a két barát kapcsolatának természetét, mint Kurtág viszonyát a kódához mint a zenei forma egyik meghatározó tényezőjéhez. A ...*concertante*...-ról szóló Varga Bálint András-beszélgetésrészben még egy gondolatébresztő megfogalmazásra figyelhetünk fel: „Ez itt alapjában véve egy háromtémás gyors tétel. [...] A darab fantáziaszerű.”¹⁶ Majd pedig: „Utána jön még egy anyag, ami mintha melléktéma lenne.”¹⁷ Kurtág szóhasználata tehát egyértelműen háromtémás,

¹⁴ Kurtág György: „Laudáció a Siemens Alapítvány díjátadó ünnepségén (München, 1993. június 16.)” In: Varga, i. m., 135–148. 148.

¹⁵ Kurtág a Ligetihez fűződő viszonyát „Imitatio Christi”-szindrómának nevezi. Varga, i. m., 135.

¹⁶ Varga, i. m., 118.

¹⁷ I. h.

szonáta formájú gyors tételre utal, s ezt az értelmezést erősíti a melléktéma kifejezés felidézése is.

A korábban oly sokat emlegetett kóda mellett a melléktéma is fontos fogalom: a Varga Bálint András-féle első interjúban gyermekkori alapélményként beszél Beethoven op. 2 no. 1-es f-moll zongoraszonátája 1. és zárótételének melléktémájáról, amelyeket egy „ős-zenei magatartás” megnyilvánulásának tekint.¹⁸ Ez az „ős-zenei magatartás” tulajdonképpen egy alapvető zenei gesztus, amelyben feltűnő módon dominálnak az unisono megszólaló dallami elemek. Hogy valóban alapélmény lehetett ez Kurtág számára, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy zenéjében is sok ilyen, a zenei szövetből kiemelkedő gesztus található. Ezek azonban – Kurtágnál éppúgy, mint Beethovennél – nem elidegenített, a kontextusból kilógó elemek, hanem a zenei történés folyamatából következetesen kibomló zenei alakzatok, amelyek a zenei folyamatban emlékeztető funkcióval is rendelkeznek. Kurtágnál az efféle zenei alapesztusok többnyire kérdés-felelet párba illeszkednek. Ő maga is úgy látja, hogy az oppozíciók ezen rendszere valójában rendkívül tradicionálissá teszi zenéjét: „anélkül, hogy nyolctaktusos periódusok lennének, működik [benne] a periodikus gondolkodás” – mondja.¹⁹ Mi több, fogalmaz Kurtág, a kérdés és válasz szembeállítás nem más, mint „maga a periódus. A lehető legtradicionálisabb gondolkodás.”²⁰

A periódus szó használata már önmagában véve is utal Kurtág formai gondolkodásának tradicionalizmusára. Bár az idézetben elsősorban az előadók figyelmét kívánja felhívni a zene – bármely zene – periodikus jellegére, és tanítványai emlékezései is alátámasztják, hogy a periódusok kérdés-felelet struktúrája alapvető eleme a kurtági tanításnak,²¹ nyilvánvaló, hogy nemcsak

¹⁸ Varga, i. m., 16.

¹⁹ Varga, i. m., 57.

²⁰ I. h.

²¹ Kurtág tanítványa, Szervánszky Valéria emlékezése szerint Kurtág legfontosabb tanácsa tanítványai számára az volt, hogy semmi olyasmit ne játsszanak le, amit belső hallásukkal korábban már elő nem készítettek. A hallással történő előkészítés érinti a hangok összekötését vagy éppen az egyik hangtól a másikig történő eljutást, mégpedig oly módon, hogy azok a kérdések és válaszok rendszerébe illeszkedjenek. Szervánszky Valéria: „About the Játékok – Games”. In: Márta Grabócz-Jean-Paul Olive: *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág en l'honneur de son 80e anniversaire*. (Paris: L'Harmattan, 2008.), 177–181. 178. Szervánszky Valéria visszaemlékezése összecseng Kurtág nyilatkozataival: „azt kell mondanom neked, hogy minden hangot meg kell érdemelni! Van egy mintapéldám. Összecsapom a tenyeremet és Márta a hangversenytérben egy távoli pontján állva válaszol rá.

az interpretációban, de magában a komponálásban is meghatározó szerepet szán a kérdés-felelet szembeállítással létrehozott periodicitásnak. Egyértelmű, hogy ezen a ponton az előadó-művészeti gyakorlat és a komponálási praxis egybecsúszik. Kurtág elvárja, hogy az előadó demonstrálni tudja a zeneszerző elképzelését a forma megvalósulásáról. E szerint az elképzelés szerint a forma megvalósulása, azaz a zenei anyag perióduson alapuló formálása – vagyis maga a zenei folyamat – különbözik magától az absztrakt formától, amelyet sokkal inkább keretként, kitöltendő vázként kell elképzelnünk.

Ugyanerre a megközelítésre épül Dobszay Lászlónak a klasszikus periódusról szóló könyve is, amely – mint az az előszóból kiderül – Kurtág unszolására készült el, s amelyet Dobszay éppen ezért Kurtágnak is ajánlott.²² A periódusról, illetve a formálásról alkotott Dobszay-féle elképzelés valóban igen sok ponton egybeesik a kurtági koncepcióval. Dobszay szerint a forma, illetve a formálás alapvetően az időben elrendezett jelenség.²³ Az elmélet alapterminusa a „binom”, ami valójában egy ütempárt jelent.²⁴ Az ütempárok összetartoznak, miközben kiszakítanak bizonyos egységeket a zenei időből: az ütempár eleje indít, a vége lezár, de egyben viszonyítási pontot is képez, hiszen minden továbbit vele hozunk összefüggésbe.²⁵ A zene alapegysége pedig – épp a binomiális alapviszonyokból adódóan – a periódus.²⁶ A nagyforma e binomiális szerkezetek hatványozódásával jön létre.²⁷

A periódus szabályosságát a zenei kibontakozás szempontjából oly fontos aszimmetriák törik meg, s e töréseknek két alaptípusa van, az elízió és a bővülés.²⁸ „Ha egy periódus szabályos, párhuzamos alkatát megőrzi – így Dobszay –, akkor az eseményeket hallásunk egy begyakorolt skémába

A fortissimóra pianissimóval, vagy éppen fordítva, válaszolhat akár ugyanazzal az intenzitással is. Ennek megfelelője a Haffner-szimfónia indulása (eldúdolja) Ha valaki nem egészen belülről érti az átváltás mosolyát, akkor dirigálja csak tovább – »ja most piano van.« Ezért mondom: nekem az a legnagyobb ellenségem, aki a következő egységet már eljuttatja anélkül, hogy megérdemelné. Én úgy hívom, hogy megszenvedné, de nem muszáj megszenvedni, hiszen például a mosoly nem megszenvedés. *Megtörténik.* A tenyércsattanásra valaki egyszer megkérdezte: »Akkor ez most dühös?« – Nem, feleltem. Ez energia. Az energia lehet nagyon vidám is.” Varga, i. m., 57.

²² Dobszay László: *A klasszikus periódus.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2012.)

²³ I. m., 14.

²⁴ I. m., 28–30.

²⁵ I. m., 26.

²⁶ I. m., 66–67.

²⁷ I. h.

²⁸ I. m., 133.

rendezi, sőt elvárása (expectatio) alapján előre érzékeli a forma egészét. [...] Az aszimmetrikus változások, főként a bővülések a periódust egy eseménysorrá változtatják át, melyben nem tudjuk pontosan, mi fog történni. Ha vannak is elvárásaink, azok menet közben alakulnak ki és át. Úton vagyunk, melynek fordulatait úgy követjük, amint azok felbukkannak.”²⁹ Az „úton levés”, a váratlan fordulatok, a zene eseményszerű felfogása Kurtág művészetének – saját bevallása szerint is – alapvető jellegzetessége. A kurtági nyilatkozatok ezért is rímelnék olyan szembeszökően Dobszay elemző módszerére.³⁰

Nagyon valószínű azonban, hogy Kurtág formai gondolkodásának más forrásai-mintái is lehetettek, mégpedig olyanok, amelyek nem a hetvenes évekre, hanem jóval korábbra nyúlnak vissza. Ebben a tekintetben meghatározó jelentősége kell legyen annak, hogy hosszú idő után írott első hangszeres művét – a végül lezáratlanul maradt 24 antifonát (op. 10) – Ligeti Györgynek akarta ajánlani.³¹ Ligeti 1958 és 1959 fordulóján keletkezett tanulmánya, *A zenei forma változásai*³² ugyanis lényeges információkkal szolgálhattak Kurtág számára arról, milyenné kell válnia a posztszeriális időszak formai gondolkodásának. Miközben Stockhausen szintén a formáról szóló tanulmányát (*Wie die Zeit vergeht...*) Kurtág csak olvasás nyomán ismerhette meg, s még évtizedekkel később is felpanaszolta, hogy nem érti,³³ Ligeti kismonográfia méretű, a szerializmus bukását hirdető kiáltványának

²⁹ I. m., 186.

³⁰ Dobszay és Kurtág kölcsönös szimpátiára épülő kapcsolata több évtizedre vezethető vissza. Kurtág énekelt a Dobszay vezette Schola Hungaricában, sőt a *Játékok* sorozat előszavában is utalt rá, hogy az előadásban a gregorián szabad deklamációját érdemes követni – ami közvetlen lenyomata kell legyen a Schola Hungaricában szerzett tapasztalatoknak. Dobszay koncepciója valószínűleg sok rokonságot mutat Simon Albert előadóművészi elképzeléseivel, amelyekről azonban – dokumentumok hiányában – igen keveset tudunk. Lásd ehhez: Dolinszky Miklós: „A stílus nem fontos. (Dobszay László: A klasszikus periódus)”. *Holmi* 25/6 (2013. június): 810–813.

³¹ Richard Toop: „Stele – a Gravestone as End or Beginning? György Kurtág’s Long March Towards The Orchestra.” *Contemporary Music Review* [= Rachel Beckles Willson–Alan E. Williams (ed.): *Perspectives on Kurtág*.] 20/2–3 (2001): 129–149. 131.

³² Ligeti György: „A zenei forma változásai.” In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010.), 167–183. Németül: „Wandlungen der musikalischen Form.” In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*. Band I., hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. 85–104.

³³ Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...” In: Herbert Eimert (szerk.): *Musikalisches Handwerk. die Reihe III*. (Wien: Universal Edition, 1957.), 13–42. Varga, i. m., 79.

tartalmával akár rövid kölni látogatásának alkalmával is megismerkedhetett, s a szerző szóbeli magyarázataiban is részesülhetett.³⁴

Ligeti, egyértelműen Adorno hatása alatt, egy olyan új zene eszméjét fogalmazza meg, amelyben az időbeliség térbeliséggé alakul át. Nyilvánvaló, hogy Ligeti ezzel az elképzelésével elsősorban saját állózene koncepciójára, a mikropolifóniára reflektál, mégpedig a művek végleges megfogalmazásával-realizációjával egy időben. Véleménye szerint a szerializmusból való kilábalás eszközei a következők: az előre meghatározottság helyett a teljes mű víziójából kell kiindulni, a zenei karakterjegyek megerősítése révén kontrasztokat kell alkalmazni, illetve olyan formát kell kialakítani, amely esetében a komponista minden pillanatban maga hozhat döntést a mű folytatásáról.³⁵ Mi több, Ligeti a forma csírájának magát a különálló hangot tekinti, mivel „az voltaképpen már önmagában, igaz, parányi, mégis önálló forma. [...] Archetípusként szolgálhat strukturális folyamatok, sőt átfogó konstrukciók számára.”³⁶ S bár Ligeti szerint az ostinato és a periodicitás elviselhetetlenné vált az új zene befogadói számára, a zeneszerzés mégiscsak eljutott oda, hogy

a zeneszerző minden pillanatot kénytelen másként kialakítani, mint bármely korábbi, sőt minden darabka zenét úgy, mintha mindent előről kellene kitalálnia, mintha hangok sem volnának, hanem azokat előbb meg kellene alkotnia, hogy azután dolgozhasson velük [...]. Hogy az ennek következtében létrejövő formákat regresszívnek kell-e tekintenünk amiatt, mert analógiát mutatnak a már eldobott tonális formákkal, vagy sem – ezt a kérdést mindenesetre hagyjuk nyitva.³⁷

Ahogy a Dobszay-féle elmélet esetében, úgy a Ligeti-elemzéssel kapcsolatban is találunk Kurtág nyilatkozataiban arra utaló jeleket, hogy az előbb említett megfogalmazást Kurtág önmagára vonatkoztatta: „Nincs szisztéma. Nemcsak hogy a kompozícióimnak nincs szisztémája, mindegyiknél újra ki kell találjam. Még akkor is, ha a végén a számomra túlságosan bejárt út

³⁴ Kétnapos kölni tartózkodását nagyobb hatásúnak nevezte, mint azt közvetlenül megelőző egyéves párizsi tanulmányútját: Varga, i. m., 138.

³⁵ Ligeti, i. m., 168–170.

³⁶ I. m., 183.

³⁷ I. h.

lesz belőle.”³⁸ Ráadásul elmondhatjuk azt is, hogy kompozíciói, így például a Kurtág-repertóriumként értelmezett *Játékok* darabjai is ténylegesen „regresszív” formákat alkalmaznak, mert egyértelmű „analógiát mutatnak” bizonyos, „már eldobott” tonális formákkal, mi több, a periodicitás alapvető tulajdonságuk.

A kurtági periódus jellegzetességei jól megfigyelhetők a *Játékok* II. kötetének *Beszélgetés* tételében (77. kottapélda). Itt maga a párbeszéd – kérdés és felelet – adja ki a „binomok” két tagját, s a folytatás – szintén ütempár – újabb választ ad az első két ütem kérdésfelvetésére.

77. kottapélda, Kurtág: *Játékok* II., *Beszélgetés*

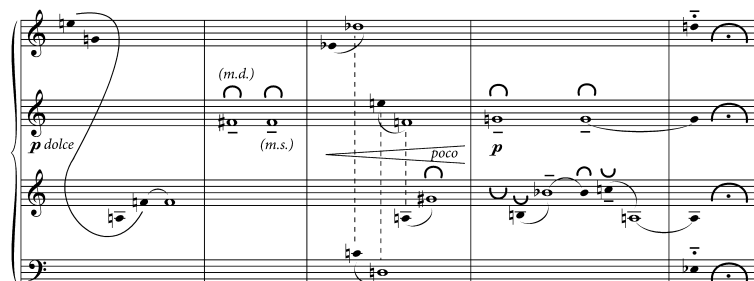
Az ütempárok efféle párhuzamos szabályosságából az elízió és a bővítés billenti ki a zenei folyamatot. Az I. kötet *Legato* című darabjában (78. kottapélda) az ütempárok egybecsúsznak, a kérdés még ki sem csendül, amikor a válasz már megszólal.

78. kottapélda, Kurtág: *Játékok* I., *Legato*

³⁸ Varga, i. m., 79.

Ugyanígy csúsznak egybe a nyitókérdés tematikai elemei a II. kötet *Harangvirág* tételének második felében (79. kottapélda), az elízió itt azonban végül is bővítést eredményez: a kétütemes kérdésre háromütemes a válasz.

a)



79. kottapélda, Kurtág: Játékok II., Harangvirág 2. része

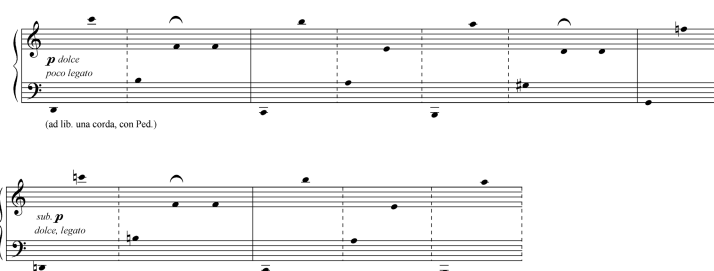
Az ütempárok és az irregularitás összetett alkalmazására látványos példát nyújt a III. kötet *Sirató 1.* című tétele (80. kottapélda).



80. kottapélda, Kurtág: Játékok III., Sirató, első nyolc ütem

A darab kezdete – a kétütemes indítás – azt a benyomást hagyja a hallgatóban, hogy a darabban ez a kétszer háromnegyedes alakzat, egy lassú menüett válik majd uralkodóvá. A szabályosság érzetét azonban rögtön a kérdésre adott választ indító szünet megakasztja, s az, hogy a zene időnként átvált négynegyedbe, illetve kétnegyedbe, még tovább fokozza a bizonytalanság érzetét. Bár a szünetek folytonosan megakasztják azt a percepció érzetét, amely szerint – minden alkalommal újra és újra – értelmezni próbáljuk a formai eseményeket, végül mégiscsak ők fogják nyújtani az egyetlen kapaszkodót: a szünet mindig az értelmezhető formahatárokat jelöli ki.

Máshol nem ennyire véletlenszerűen alakul ki a forma. Az A–B–A szerkezet, azaz a háromtagúság az egyik leggyakrabban megjelenő formai alakzat a *Játékok*ban. Alaptípusa látható a II. kötet *Keringő (2)* című tételében, ahol még a tonális visszatérés is egyértelmű (81. kottapélda). De ugyanennyire tipikus a III. kötet *Hommage à Ránki György* című darabja is, valamint az *Hommage à Christian Wolff*. A periódus azonban egy másféle háromtagúsággá is kinőheti magát: igen gyakori az olyan forma, amelyben a kéttagú periódushoz egy kóda társul – ennek a II. kötet *Antifona fiszben* című darabja a legjellegzetesebb példája. A kóda maga kétrészesre is átalakulhat, s akkor a forma népdalszerű négysorosságra fordul.



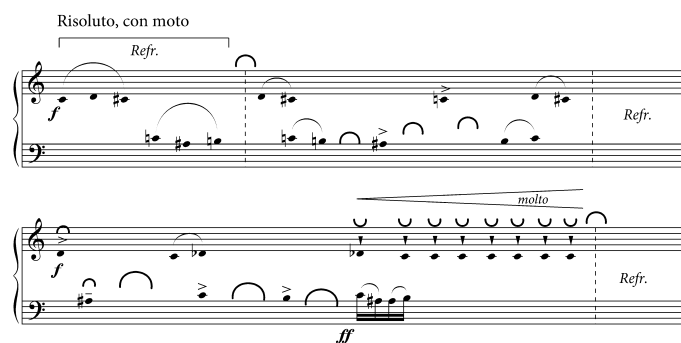
81. kottapélda, Kurtág: *Játékok II.*, *Keringő (2)*, a mű kezdete és a kettős visszatérés

A *Játékok* III. kötetében ilyen négysorosság mutatkozik meg a *Tollrajz*, búcsúzóul *Schaár Erzsébetnek* esetében, ahol egy A–Av–B–Av formát azonosíthatunk. Ez az egyik alaptípus Kurtágnál. A négysorosság másik fajtája az *Hommage à Mihály András* (*Játékok III.*), amelyben A–B–A–B szerkezet ismerhető fel, ráadásul a B rész nem más, mint egy jellegzetes, magyar népzenei idéző zárlati formula (82. kottapélda).



82. kottapélda, Kurtág: *Játékok III.*, *Hommage à Mihály András*

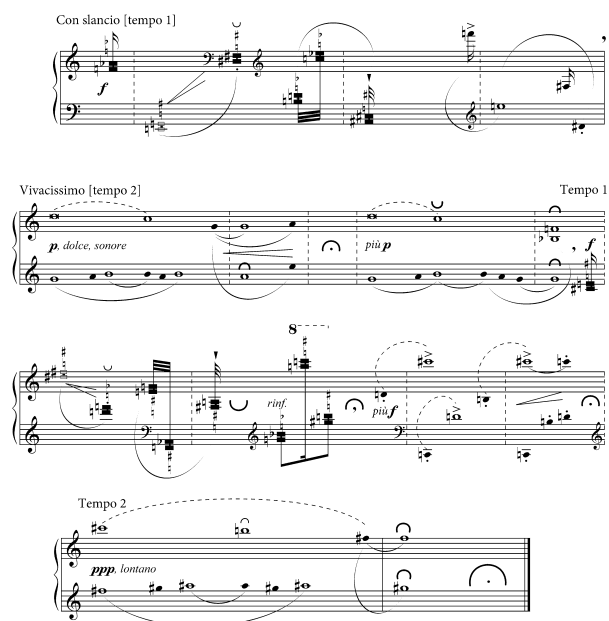
Az A–B–A–B négysorosság egyébként akár tovább is bővíthető, mint ahogy – láthattuk – maga is értelmezhető a periódus, illetve az abból kinövő A–B–A háromtagú forma bővüléseként. Az ilyen bővülésekből jön létre a kurtági rondóforma, amit ő oly sokszor mikrorondónak hív, utalva a forma méretére.³⁹ A II. kötet *Veszekedés* (3)-tétele A–B–A–C–A struktúrát követ, a rondóalakzat a kottában látható „refr.” rövidítés révén is megmutatkozik (83. kottapélda). Hasonló bővüléssel jelenik meg a kettősvariáció, amely egyaránt magában hordozza az A–B–A forma vonásait és a rondóforma jellegzetességeit. Legbővebb formájában a III. kötet *Hommage à Farkas Ferenc* (*Szerelem, szerelem, játszott gyötrellem*) tétele képviseli ezt.



83. kottapélda, Kurtág: Játékok II., Veszekedés (3)

Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy ezek a formák – még a viszonylag nagyra tekinthető *Szerelem, szerelem, játszott gyötrellem* is – sűrített formaként értelmezendők. Kurtág a nagy hangszeres formákat is ilyen kondenzált alakzatban veszi át, mint arra példát ad a *Játékok* III. kötetében található *Hommage à Domenico Scarlatti* (84. kottapélda), amely a kétrészes szonátaforma vázát követi, bár kétségtelen, hogy a második rész kvint helyett nagy szeptim távolságban tér vissza, s tematikai szempontból megfordulnak a dallami irányok is.

³⁹ Ezt a címet használja a *Játékok* I. kötetének 19/b. darabjában.



84. kottapéllda, Kurtág: Játékok III., Hommage à Domenico Scarlatti

Található azonban a *Játékok*ban kondenzált bécsi szonátaforma is. A III. kötet *Hempergős* tételében (85. kottapéllda) az expozíció, a kidolgozás és a repríz helye egyértelműen meghatározható, sőt az expozícióban elkülönül egymástól a főtéma, a melléktéma és a zárótéma is (ez utóbbi egyértelműen C-dúrban zár), a tematikailag a zárótémából kibomló kidolgozás azonban meglehetősen rövid. A kidolgozás harmóniai szabadsága áttérjed a visszatérésre, amely mintha szintén C-dúrban zárna, de ezt az egyértelműséget a tételt záró h–f tritonus szándékosan kétségbe vonja.



85. kottapéllda, Kurtág: Játékok III., Hempergős

Az előbb felsorolt alaptípusok nemcsak a *Játékok* sorozatára jellemzőek, hanem tulajdonképpen az összes, a *Játékok* után-közben keletkezett hangszeres műre is, sőt sok esetben vokális kompozíciókra is. A *Játékok*ban felvetődött formai, illetve formaépítkezési megoldások újabb és újabb megfogalmazásai jelennek meg ezekben a darabokban. Jellegzetes példát nyújt erre az 1978-as *A kis csáva* (op. 15b) III. tétele, amely ráadásul egy, a beethoveni mintákat követő scherzo (86. kottapélda).⁴⁰ Egyértelműen felismerhető a hagyományos scherzokarakter, de mintha a kompozíció mégiscsak, ennek ellenére is darabjaira hullana szét. E széthullásnak nemcsak az az oka, hogy az egyes ütemeket hosszabb-rövidebb szünetek választják el egymástól, ami eleve szaggatottá teszi a zenei folyamatot.

86. kottapélda, Kurtág: *A kis csáva*, III. tétel

A tétel hármassal lüktetése meghatározó jelentőségre tesz szert, s az ütempárok – binomok – még erősítik is e hármassal szabályosságot. Ráadásul tematikusan rendkívül kötött tételről van szó: pár tematikus elemből építkezik az egész darab. A harminckettes arpeggióhoz és a gitár ütős effektusaihoz nagy szeptimes ugrások és kvartos dallamtöredékek társulnak. A háromnegyedes ütempárosság azonban csak látszólag szabályozott: Kurtág tulajdonképpen elbizonytalanítja hallgatóját, hogy az ütempár két része háromnegyedes egységként értelmezendő-e vagy inkább a darabjaira szedett háromnegyedes egység az, amit alapegységként kell felfognunk. Ez utóbbi esetben az

⁴⁰ A kurtági scherzo értelmezéséhez lásd: Michael Kunkel: „György Kurtág: »A kis csáva.« (1978).” *Fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik* 25. Hrsg. von Stefan Fricke. (Saarbrücken: Pfau, 1998.), 13.

egynegyed (és néha a kétnegyed) is önálló jelentést kap. Ez a bizonytalanság teljesen megbontja a súlyviszonyok érzékelését, miközben a scherzo háromnegyedessége végig domináns marad. Teljesen egyértelmű, hogy Kurtág számára a zenei alapegységként funkcionáló periódus hangsúlyos szabályosságának folyamatos tompítása-érvénytelenítése kulcsfontosságú cél.

A forma kialakításának eszközei mellett – mint amilyenek például a periódus bővítésének a módzatai, illetve az elíziók-bővítések alkalmazása – az előbb felsorolt zenei formák, modellek is megjelennek a hosszabb, nagyformát érintő tételekben, sőt elmondható, hogy Kurtág szinte mindig ezeket a hagyományos formai kereteket használja kompozícióban. Akárcsak a *Játékok* kis darabjaiban, nagyobb lélegzetvételű kompozícióiban is többnyire az A–B–A forma és ennek hatványai nyomán halad. Általában rakosgatott, összetett formák jönnek így létre. A több tételből létrejövő, ciklikus jellegű hangszeres műveknél talán épp ezek a hagyományos formai alapképletek teszik lehetővé, hogy a nagyformákon-ciklusokon belül korábbi művek szabadon ki-be vándorolhassanak. Talán ezzel magyarázható, amire Wilhelm András hívja fel a figyelmet, hogy a kurtági „nyitott mű” szellemében tulajdonképpen mindegy is, hogy az egyes kisebb formarészek honnan származnak az attacca felépülő nagyformákban: bárhonnan kölcsönözhetőek és – formai alapképleteik révén – a nagyforma bármely részére beilleszthetőek.⁴¹

Az 1989–1990 fordulóján keletkezett *Op. 27 no. 2*, azaz a Kettősverseny formai felépítése is alátámasztja ezt. Annál is inkább érdemes külön figyelmet szentelni e kompozíciónak, mivel – mint Halász Péter utal rá – ez az első Kurtág-mű, amelyben a zeneszerző elfordul a miniatűr formáktól.⁴² Mivel e kompozícióban Kurtág önidézetekkel dolgozik, és minden bizonnyal ezeknek az idézetnek tartalmi jelentése is kell legyen, nem lehet véletlenszerű, hogy mikor mi szólal meg egy adott formarészben. Erre utal például a *Rekviem a kedvesért* 4., *Proscsaj* című dalának megjelenése is (87/a kottapélda). A II. nagy formaszakaszban harsonán zendül meg a dal jellegzetes dúr hármashangzat felbontása (87/b kottapélda), bár maga Kurtág egy

⁴¹ Wilhelm, i. m., 37.

⁴² Halász Péter: *Kurtág György*. (Budapest: Mágus, 1998.), 21.

nyilatkozatában csak arról beszél, hogy a dal az utolsó tétel alapja.⁴³ Az itt rezeken megjelenő dúrakkord-felbontás azonban nemcsak a *Proscsajra* hajaz, hanem az *Hommage à Kocsis Zoltánra* is (*Játékok* I. 8/b), amelynek ugyanez a motivikus formula a legjellegzetesebb eleme (87/c kottapélda). A kapcsolat az *Op. 27 no. 2* és a Kocsis-hommage között egyértelmű, hiszen a Kettősverseny zongoraszólama éppen Kocsis Zoltán számára készült.

The image displays a musical score for Kurtág's *Játékok I. 8/b*. It consists of four systems of staves. The first system features a vocal line with the lyrics "до - ро - гої" and "про -" and a piano accompaniment. The second system includes staves for Cr (Corno), Tb (Tromba), Tr (Tromboni), Trbn (Tromboni), and Cimb (Cimbalom), with dynamic markings like *f*, *quasi fp*, and *f*. The third system shows a piano part with markings *p, dolce* and a bracketed section [8 - - - -]. The fourth system shows a piano part with a *(tempo)* marking.

87/a-c kottapélda, Kurtág: dúr-hármashangzat felbukkanása a *Proscsaj* című dalban, a Kettősversenyben és az *Hommage à Kocsisban* (*Játékok* I.)

⁴³ Ulrich Dibelius: (hrsg.). *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der salzburger Festspiele*. (Salzburg: Residenz Verlag, 1993.), 74.

Az *Op. 27 no. 2* azonban nem csak ezt az egy idézetet tartalmazza: megjelenik benne a *Blum Tamás in memoriam* egy hangköze, a *Játékok V.* kötetében komponált *Prelúdium és korál* koráltétele, egy publikálatlan dal, az *Il pleut sur la ville* esőmotivikája és az előbb említett orosz dal.⁴⁴ Kurtág arra is utal, hogy Stravinsky *Tavaszi áldozatának* jellegzetes nyolcados lüktetése is fontos tematikai kiindulópont volt számára.⁴⁵ Rachel Beckles Willson ezt a *Sacre*-utalást olyan eszközként írja le, amely a különböző zenei ötleteket – talán rondótéma-szerűen – összefűzi.⁴⁶ Halász Péter a hídformához érzi közelinek formát, amennyiben a Kettősverseny centrumában álló szakaszt a *Cantata profana* hídjának másaként értelmezi.⁴⁷ A forma ennél azonban összetettebb, különösképpen azért, mert az egyébként világosan elkülönülő tételek számos belső, az előbb említett dúr hármashangzat-felbontáshoz hasonló visszautalást tartalmaznak.

A Kettősversenyben négy tétel különül el egymástól (34. táblázat), ám a tételek mindegyike a korábban megismert formai képleteket követi. Az I. (*Poco allegretto*) lassú bevezetésként hat; A–B–A szerkezete ugyanakkor triós formára utal. Igencsak meghatározó szerepet játszik a darabban a középrészben elhangzó kromatika, amely a II. tétel A részének éppúgy, mint a III. és IV. tétel közötti átvezetésnek is kulcsfontosságú tematikus elemévé válik. A II. tétel (*l'istesso tempo, quasi più mosso*) szintén háromtagú forma. Itt hangzik fel a Beckles Willson említette Stravinsky-allúzió, amely ritmikusságával, határozottságával a lehangsúlyosabb tematikai elemként uralja a művet, valójában főtémaként hat. A főtéma jellegű álidézet két változatban is megjelenik: az A részekben belüli kis háromtagúságban (a–b–a) a kis a részek tematikus motívumaként és a kettősvariációként felépülő nagy B részben a két szólista és az őket körülvevő két együttes kérdés-felelet játékaként.

⁴⁴ I. m., 76–77.

⁴⁵ Varga, i. m., 77.

⁴⁶ Rachel Beckles Willson: „Kurtág’s Instrumental Music (1988-1989).” *Tempo New Series* 207 (December 1998): 15–21. 17.

⁴⁷ Halász Péter: „Kurtág-töredékek.” In: Moldován Domokos (közr.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2006.), 83–141. 115.

I. Poco allegretto (= Lassú bevezetés)

A - B - A

II. L'istesso tempo quasi più mosso

A - B - A

a-b-a var. a-b-a

III. Presto agitato

A - B - átvezetés a IV. tételhez

a-b-a-b-a-c-I/A + II/A

IV. Adagio-Largo

Variációs forma

34. táblázat, Kurtág: Kettősverseny formai felépítése

A III. tétel (Presto agitato) lényegesen összetettebb forma.⁴⁸ A tétel A részének nyitógesztusa akár az egész mű melléktémájaként is hathat, jellegzetesen olyan formula, mint amit Kurtág – Beethovenre utalva – „ős-zenei magatartás”-nak nevez; a téma itt is unisono emelkedik ki az öt körülvevő zenei közegekből (88. kottapélda). A szólisták párbeszédében világosan megmutatkozik a kérdés-felelet oppozíció, vagyis a binomiális viszony. Tematikai szempontból, dallami és ritmikai alakzata révén nemcsak Beethovenre, de Brahmsra is utal ez a téma, s talán ezen a ponton érinti legközelebből Kurtág a brahmsi Kettősverseny hangulatvilágát, annak ellenére, hogy az opusszámmra utaló címadás – egészen tudatosan – hajaz Beethovenre.⁴⁹ A beethoveni–brahmsi hangvétel azonban eltűnik a rövid, kromatikus átvezető részben, s még inkább az azt követő B részben, amely két tematikus alakzat – egy rituális dobolás és egy aprózó kromatikus formula – kettősvariáció vagy éppen rondó jellegű váltakozásából építkezik. A folyamat váratlanul egy új, C tematikus elembe fut bele, amely az I. tétel kromatikáját idézi meg. S bár egy ponton röviden visszatér a B rész „rondótémája”, az attacca kapcsolódó 4. tétel egyértelművé teszi, hogy a C tematikus anyag valójában egy átvezető rész semleges témája volt.

⁴⁸ Kurtág úgy nyilatkozott, hogy ez a tételt eredetileg teljesen szabályos szonátaformában képzelte el: Dibelius, i. m., 74.

⁴⁹ Halász Péter utal arra, hogy az op. 27-es számú ...*quasi una fantasia*... esetében az opusszám és a műcím még véletlenül esik egybe, az op. 27 no. 2 esetében azonban már tudatos volt a címválasztás és a benne rejlő Beethoven-allúzió. Halász, Kurtág György, i. m., 21.

a capriccio..... in tempo

126 sul pont.

Vlc. solo *p*, dolce, espr. *ppp*

Cimb. sempre secco

Timp. *pp* marcantissimo

Tom-tom *ppp*, molto agitato

(5/4) (1/4) (4/4)

a capriccio..... in tempo

Pf. solo *p*, dolce, espr. *ppp*

Cimb.

Arpa *pp*

Timp. *pp* marcantissimo

Tom-tom *ppp*, molto agitato

poco calando a tempo

Vlc. solo *pp* *mf*

Clb. *mf* *mf*

Tb. *mf* *mf*

Trbn. con sord. Flauti *mf*

Cimb. *mf*

Timp. *p* <> <> <>

Tom-tom

Cb. poco dim. senza sord. *mf* *mf* *mf*

Pf. solo poco calando a tempo (3/4) *mf* *mf*

sempre *ppp* poco dim.

88. kottapéllda, Kurtág: Kettősverseny, III. tétel, melléktéma

A lezáratlanság egyébként az összes tételre jellemző: nemcsak az első három tételre, de a zárótételre is, amelynek végtelenített befejezése jelzi, a darab akár ugyanígy folytatódhatna is tovább. A zárótétel (Adagio–Largo) egyébként egy nagyra nőtt kóda, amelyben két motivikus elem kibontása

váltakozik egymással, megint csak kettősvariáció módjára. Az *Op. 27 no. 2* nagyformája tehát nemcsak hagyományos tételkaraktereket, tételtípusokat, formatípusokat foglal magába, de mintha egy beethoveni szimfónia vagy versenymű nyitó tételéből válogatná ki azokat a formai elveket-mozzanatokat, amelyek a nagyforma karakterisztikus jegyeiként hatnak: ezek a lassú bevezetés, a fő- és melléktéma, valamint a kóda. A négy jellegzetes szonátaformarész – akárcsak a *Játékok*-beli kondenzált szonátaformáknál – átlényegül, és a formarészek tematikája csak „ős-zenei magatartás”-a révén nyeri vissza a nagyformában betöltött eredeti funkcióját. Kurtág György úgy fogalmaz, hogy az *Op. 27 no. 2* új korszakának legfontosabb törekvését dokumentálja, tudniillik azt, hogy a korábbi kisformákat nagyobb összefüggésbe integrálja.⁵⁰ Az integráció itt valójában ennek a formai átlényegülésnek a nagyformákba való beemelését és a nagyformákban való hatékony alkalmazását jelenti.

⁵⁰ Dibelius, i. m., 74.

28. Popularitás és absztrakció

Az 1979-ben Budapesten megalakított 180-as csoport elsősorban Steve Reich és Philip Glass műveinek előadására és megismertetésére szövetkezett. Meglehetősen hamar nevezetessé váltak, nemcsak Magyarországon, de külföldön is: Steve Reichkel személyes kapcsolatot is sikerült kialakítaniuk. A zeneszerző az *Octet* és a *Vermont Counterpoint* 1984-es felvételéről úgy nyilatkozott: saját zenekarán kívül e műveket még senki sem játszotta jobban.¹ Az együttes zürichi bemutatkozása is pozitív kritikai visszhangot váltott ki.² 1989-ben Brent Helsinger az *American Music*ban megjelent tanulmányában hivatkozott a 180-as csoport hangfelvételeire, amelyek – véleménye szerint – egyértelműen dokumentálják azt, hogy a minimalizmus elfoglalta helyét az európai koncertélet fősodrában.³ A 180-as csoport nyugati megjelenése Magyarországon is témává vált: Breuer János annak a gyanújának adott hangot, hogy a minimalista zenét játszó együttes elsősorban nem szakmai kvalitásai miatt válhatott külföldön is elfogadottá, hanem azért, mert különleges szint adott fellépésüknek az, hogy a tiltásairól hírhedt vasfüggönyön túlról érkeztek, miközben amerikai zenét játszottak.⁴

Breuer negatív véleménye a 180-as csoport szakmai kvalitásairól egybecseng az együttes korabeli hazai fogadtatásával. A 180-as csoport tevékenysége körül kialakuló viták megértéséhez szükséges hangsúlyozni, hogy az amerikai minimalizmus repertoárjának egy része Magyarországon ekkor már ismert volt. Mint arra Kovács Sándor is utalt, Reich zenéjének hangversenytermi megszólaltatásához 1984-ben már nem társult a korábbi „heuréka-élmény”, az amerikai szerző művét játszani egy budapesti hangversenyteremben ekkor már nem „tett”-ként revelálódott „a szó patétikus értelmében”.⁵ Mint írta: Reich darabjait „most már nem okvetlenül valami *ellenében* hallgatjuk és érezzük üdítően frissnek –, hanem sok egyéb *mellett*

¹ Reich levelének magyar fordítását a 180-as csoport a Muzsika Visszhang rovatában tette közzé, reflexióként Kovács Sándor kritikájára: A 180-as csoport tagjai: „Visszhang.” *Muzsika* 27/12 (1984. december): 47. Kovács Sándor kritikája: „Napjaink zenéje.” *Muzsika* 27/8 (1984. augusztus): 12–15.

² Wirthmann Julianna: „Visszhang.” *Muzsika* 27/10 (1984. október): 47–38.

³ Brent Helsinger: „American Minimalism in the 1980s.” *American Music* 7/4 (1989. tél): 430–447.

⁴ Breuer János: „Az édentől keletre?” *Muzsika* 27/10 (1984. október): 34.

⁵ Kovács Sándor, i. m., 13.

hallgatjuk”.⁶ A kritikus megfogalmazása egyértelműen érzékelteti: az amerikai experimentális zene nyilvános megszólaltatása a nyolcvanas évek közepén Magyarországon már nem jelentett politikai ellenállást is egyben; egy plurálisan formálódó zenekultúra egyik lehetséges iránya volt.

A minimalizmus ismertségéhez nagymértékben hozzájárult az, hogy az Új Zenei Stúdió – bár zászlajára elsősorban John Cage nevét tűzte ki – 1975 és 1979 között több minimalista művet is műsorára tűzött, elsősorban olyan kompozíciókat, amelyeket a kis létszámú együttes meg tudott szólaltatni.⁷ Vidovszky László 1975. május 18-án előadást tartott Young, Reich, Glass és Riley műveiről. Előadásának legfontosabb forrása – mint az Új Zenei Stúdió Cage-dzsel és az amerikai experimentális irányzattal kapcsolatos ismereteinek is – Michael Nyman *Experimentális zene* című, akkor még csak angolul hozzáférhető könyvének nagyszámú kottapéldája volt.⁸ Frederic Rzewski közvetítése és az amerikai nagykövetség támogatása nyomán az Új Zenei Stúdiónak sikerült meghívnia Steve Reichet Budapestre is, aki 1977 júniusában négy előadást is tartott itt.⁹ Az Új Zenei Stúdió hangversenyein Glass művei ötször, La Monte Young darabjai kétszer, Reich kompozíciói tízszer, Terry Riley darabjai ötször, Rzewski művei nyolcszor szólaltak meg.¹⁰ A Stúdió működésének húsz éve alatt ugyanakkor Cage ötvenegyszer, Stockhausen hússzor, Kurtág huszonegyszer szerepelt a hangversenyeken, ami érzékletesen tanúskodik az együttes prioritásairól.¹¹

Az amerikai minimálzenének az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire gyakorolt hatását vizsgáló tanulmányában Szitha Tünde felhívja a figyelmet arra, hogy míg Jeney Zoltán és Vidovszky László életművében csak alkalmi kirándulásnak tekinthetők a minimalizmust alkalmazó kompozíciók, és a minimálzenével, azon belül is a repetitív technikával való foglalatosság valójában az improvizációs kísérleteket követő, a periodikus gondolkodást

⁶ I. h.

⁷ Szitha Tünde: „Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 1980-as években.” *Magyar Zene* 38/2 (2000. május): 127–139. 130.

⁸ Szitha, i. h. Michael Nyman könyvének magyar fordítása csak 2005-ben jelent meg: *Experimentál zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor. (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.)

⁹ Szitha, i. h.

¹⁰ Az adatokhoz lásd: Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között.” *Magyar Zene* 50/3 (2012. augusztus): 303–348.

¹¹ Szitha, i. m., 131–132.

újraértelmező folyamat részét képezi,¹² addig Sály László műveinek a repetitív zene meghatározó forrása.¹³ Ennek fényében meglepőnek mondható, hogy a 180-as csoport tagjai a náluk egy nemzedékkel idősebbek közül nem Sályval, hanem tanárukkal, Vidovszkyval ápoltak intenzív kapcsolatot, aki az együttes felkérésére komponálta *190* című kompozícióját, amelyet Rzewski és Reich stílusa paródiájaként fogott fel.¹⁴ A *Nárcisz és Echó* (1980–1981) zárókórusa is ironikusan, dadogássá átalakítva idézi meg a repetitív gyakorlatot, ami a technika idézőjeles, nem pedig affirmatív alkalmazását bizonyítja. Vidovszky első, minimalista elveket alkalmazó műve, a *C + A + G + E Music no. 2* (1973) pedig már címében is jelzi, hogy kiindulópontja nem Reich és nemzedéke művészete, hanem az Új Zenei Stúdió munkásságát alapjaiban meghatározó John Cage-é.

Michael Nyman híres könyve, amely az experimentális zene körébe bevonja Cage véletlen eljárásokra épülő műveit éppúgy, mint a repetitív gyakorlatot, a minimalizmust olyan irányzatként írja le, amely elsődlegesen a felhasznált zenei eszközök redukálására épít, miközben a hallgatót a hangzó folyamatokban való elmélyedésre ösztönzi.¹⁵ E meghatározás, bár lényegi mozzanatokra világít rá, kevésbé teszi világossá, hogy a minimalizmus kifejezés többféle irányzatot takar, amelyek az egyszerű repetitív struktúrák alkalmazásától egészen a rockzenei vagy zenés színházi experimentumokig, a jazzig vagy éppen a Morton Feldman és La Monte Young képviselte álló zenéig tart.¹⁶ Richard Taruskin pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy Reich nemzedéke nemcsak a darmstadti akadémikus avantgárdal, de Cage-dzsel is szembefordulva kívánta forradalmasítani az új zenét, a „Mindent lehet” elvét a „redukálás” koncepciójával váltva fel.¹⁷

¹² I. m., 133.

¹³ I. m., 132.

¹⁴ I. h. Vidovszky nem utal a művek kapcsolatban stílusparódiára a Weber Kristóffal készült interjújában: Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor, 1997.), 66–69.

¹⁵ Nyman, i. m., 242–244.

¹⁶ Nyman a kötet különböző fejezeteiben részletesen bemutatja az összes irányzatot. A minimalizmus irányzatainak csoportosítására több kísérlet is történt azóta: Helsing, i. m., 433–434. Peter Niklas Wilson: „Der reduktionistische Impuls: Minimalismus zwischen Fluxus und Popkultur.” *Neue Zeitschrift für Musik* 1616/5 (2000. október–november): 12–15. 14–15.

¹⁷ Richard Taruskin: „A Harmonious Avant-Garde? Minimalism: Young, Riley, Reich, Glass; Their European Emulators.” In: Uő.: *The Oxford History of Western Music. Vol. 5.* (Oxford: Oxford University Press, 2005.), 351–410. 353.

A minimalizmushoz fűződő viszonyban ez a törésvonal világosan megmutatkozik az Új Zenei Stúdió és a 180-as csoport között is. Az eszközök redukálása, a lassú zenei folyamatok iránti érdeklődés bár jelen van az Új Zenei Stúdió orientációjában, mégis, elsősorban a véletlenszerűen kialakuló formák-folyamatok állnak zenei kutatásaik előterében. Az állandó pulzálás – ami a repetitív zenének alapvető eleme – nem feltétlenül jelenik meg kompozícióikban. Az egyenletességet – például Jeney 1973-as *Végjátékában*, amely egy sakkjáték végének lépéseit leképezve hoz létre zenei folyamatot – inkább a kiindulópontul választott struktúra teremti meg, vagyis a lépések egymásutánja. Azaz nem az állandó, raszterként funkcionáló lüktetésre épül rá az egész zenei folyamat – ami a repetitív zene kiindulópontja. Hasonló koncepciót követ Jeney zongoradarabja, az *Arthur Rimbaud a sivatagban* (1976), illetve Vidovszky zongorára és három asszisztensre írott műve, a *Schroeder halála* (1974–1975) is. Ám Jeneynek még azon kompozícióiban is, amelyekben jelen van valamiféle lüktetés vagy ismétlődés, és amelyek a repetitív zenével való megismerkedést követően keletkeztek (12 dal, 1. tétel, 1975; *Száz éves átlag*, 1977; *impho 102/6*, 1978; *OM*, 1979; *Arupa*, 1981), elsősorban a zene struktúrájának kiindulópontjául választott „talált tárgy” hordozza magában a végül a zenei folyamatban kivetülő pulzálást.

Sáry László kompozíciói sokkal közelebb állnak a „klasszikus” minimalizmushoz. Szitha Tünde úgy véli, Sáry számára elsősorban formálási problémák megoldásában játszott meghatározó szerepet a repetitív technika alkalmazása.¹⁸ Ennél azonban fontosabbnak tűnik, hogy Sáry elsősorban a repetitív stílus azon irányzatát érzi közel magához, amely – már szöveggel megfogalmazott, néha kottafejeket mellőző partitúrái révén is – elsősorban társasjátékként funkcionál, mint például Philip Glass *I + I* című kompozíciója, amely négyszer megszólalt a Stúdió hangversenyein,¹⁹ szöveges kottáját Nyman könyvéből ismerhették meg a tagok.²⁰ Sárynak az efféle zenés társasjátékok iránti vonzalmát egyértelműen dokumentálja későbbi kötete, a *Kreatív zenei gyakorlatok* is.²¹ A társasjáték jelleget erősítik a címadások is,

¹⁸ Szitha, i. m., 133.

¹⁹ Jeney–Szitha, i. m., 316.

²⁰ Szitha, i. m., 130.

²¹ Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. (Pécs: Jelenkor, 1999.)

amelyek részben ismétlődésre épülő természeti jelenségeket, részben vizuális – az örök körforgáshoz kapcsolódó – konnotációkat kapcsolnak a repetitív technikához: ilyen a *Cseppre csepp* (1974), a *Kotyogó kő egy korsóban* (1976), az *Omphale rokkája* (1985), *Az ismétlődő ötös* (1985), *Az idő szava* (1988, a 180-as csoportnak ajánlva) és a *Napraforgó* (1989).

Szembetűnő ugyanakkor, hogy Sály partitúrái hagyományos módon kidolgozott kották. Hagományos jellegüket erősíti, hogy Sály előszeretettel használja a kánon technikáját is az állandó mozgás és az ismétlés megteremtéséhez. A *Kánon a felkelő naphoz* (1987) esetében például a kiadott kotta első oldalán csak a dallamot, illetve az egyes szakaszok ismétléseinek számát adja meg a komponista, majd ezt követően egy hatszólamú verziót partitúraszerűen ki is dolgoz (85. kottapélda). Sály kánonjai ugyanakkor számos más, a régi zenei hagyományból örökölt technikát is felidéznek. Gyakran hoquetusszerűen szólalnak meg az egyes szólamok hangjai, a nyolcad pulzálást így az egymásnak átadott dallamhangokból hozva létre (*Cseppre csepp*). Másutt az egyes szólamok saját motívumaik rotációjából vagy permutációjából jönnek létre, az ismétlés ily módon szinte követhetetlen, mégis érzékeljük állandó jelenlétét (*Kotyogó kő egy korsóban*, *Az ismétlődő ötös*, *Omphale rokkája*, *Napraforgó*). Struktúráiban a többszemélyes, lépésről lépésre haladó társasjátékokban is fellelhető fel- és leépülés folyamata játssza a leginkább meghatározó szerepet.

A *Kánon a felkelő naphoz* – Jeney két kórusához, a *Madárhívogató*hoz (1982) és a *Szajkó*hoz (1983) hasonlóan – a repetitív zene speciális magyar kontextusára is rávilágít. Kóruskompozíciókról van ugyanis szó, amelyek – Weöres Sándor költészetével társulva – a magyar kórushagyományba is beilleszkednek. A *Madárhívogató* Kodály születésének 100. évfordulójára készült.²² Már önmagában véve ez is jelzi, hogy az Új Zenei Stúdió a nyolcvanas években saját experimentális gyakorlatát a teljes zenetörténeti hagyománnyal, így a magyar hagyománnyal is igyekezett összeegyeztetni. A művek és zeneszerzőik fogadtatása is ennek megfelelően alakult.

²² Jeney Zoltán: *Madárhívogató*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1982.)

♩ = 180 cca

FÉNY (mp) CSÖND

FÉNY CSÖND JE

FÉNY (mp) CSÖND

FÉNY (mp) CSÖND

FÉNY (mp) CSÖND

FÉNY (mp) CSÖND

89. kottapéllda, Sáy: Kánon a felkelő naphoz, a mű kezdete

A 180-as csoport ugyanakkor a kortársi megfigyelő szemszögéből szinte kizárólagosan outsidersből állt. A Zeneakadémiát a tagok közül csupán Faragó Béla, Márta István és Soós András végezte el (ám utóbbi nem zeneszerzés, hanem karvezetés szakon),²³ a csoport elsősorban a budapesti Tanárképzőn tanuló muzsikusból állt össze. A szakma hierarchiájában elfoglalt helyük szempontjából tehát nemcsak életkorukból fakadóan nem vetekedhettek az Új Zenei Stúdió tagjaival. Szakmai fogadtatásukat ezért alapvetően meghatározta ez a hátrányos helyzet: előadóként és zeneszerzőként egyaránt dilettánsnak tekintették őket.

Kovács Sándor például úgy látta, hogy a műveikhez írott koncertismertetőik látszatot kívánnak kelteni, azt akarják elhitetni a

²³ Hollós Máté: *Az életmű fele. Zeneszerzőportrész beszélgetésekben*. (Budapest: Akkord, 1997.) A Soós Andrással készült interjú a 94–98. oldalon található. 94.

közönséggel, hogy igen egyszerű műveik „mögöttes rétegekben gazdagok”.²⁴ A kompozícióik azonban – minden „művészieskedés” ellenére – a legjobb esetben is csak klasszikus repetitív zenék kópiái vagy stílusgyakorlatok. A dilettantizmus megnyilvánult Steve Reich második, botrányosra sikeredett budapesti látogatásakor is: Reich a 180-as csoport meghívására érkezett, a koncertet hirdető plakáton az állt, hogy koncertet fog adni a SOTE Nagyvárad téri dísztermében. Az eseményen Szemző Tibor jelentette be, hogy az amerikai vendég koncert helyett előadást tart, ám végül a program még ehhez képest is másképp alakult: Reich csak kérdésekre volt hajlandó válaszolni, és bemutatott egy néhány nappal korábbi filmfelvételt.²⁵

A 180-as csoport tevékenységét gyanússá tette, hogy egészen új közönséget sikerült bevonniuk a hangversenyéletbe. Kovács Sándort például meglepte, hogy Márta István koncertjén tömegek várakoznak arra, hogy bejussanak az eseményre, holott minden jegy elkelt.²⁶ Mezei János a közönség reagálásán ütközött meg, mivel „a koncertet követő spontán reakciójuk kissé a könnyűzenei koncertek hangulatát idézte”.²⁷ Csengery Kristóf pedig – érzékeltetve, hogy a 180-as csoport közönsége nem a klasszikus zenén szocializálódott, hanem sokkal inkább a populáris kultúra gyermekeként nőtt fel – utalt arra, hogy ez a közönség észre sem vette, hogy a koncerten közreműködő tolmács Bartók 45. vonósnyégyesét emlegette, de felhördült, amikor ugyanez a tolmács Szemző Tibort Zoltánnak nevezte.²⁸

Richard Taruskin utal arra, hogy az amerikai minimalizmus a hatvanas évek ellenkultúrájának részeként jött létre, és egy új, az európai koncertgyakorlaton kívüli, hagyományos modernista zenei műveltséggel nem rendelkező közönség felé nyitott.²⁹ E közönség számára a zene közösségi-ezoterikus élményként revelálódott.³⁰ Hasonló folyamat játszódott le Magyarországon is: a 180-as csoport közönsége a rock világból érkezett.

²⁴ Kovács Sándor: „Korunk zenéje '82”. *Muzsika* 26/1 (1988. január): 19–26. 23.

²⁵ Csengery Kristóf: „Hangverseny.” *Muzsika* 28/6 (1985. június): 39–43. 39.

²⁶ „Ilyen lázas érdeklődést bizony nemigen tapasztalni manapság komolyzenei koncert előtt: lám, még megérjük, hogy újra nő az igény a kortárs zenére” – írta. Kovács Sándor, „Korunk zenéje '82”, i. m., 21.

²⁷ Mezei János: „Hangverseny.” *Muzsika* 33/6 (1990. június): 44–45. 45.

²⁸ Csengery, i. m., 40.

²⁹ Taruskin, i. m., 363.

³⁰ I. m., 383., 407.

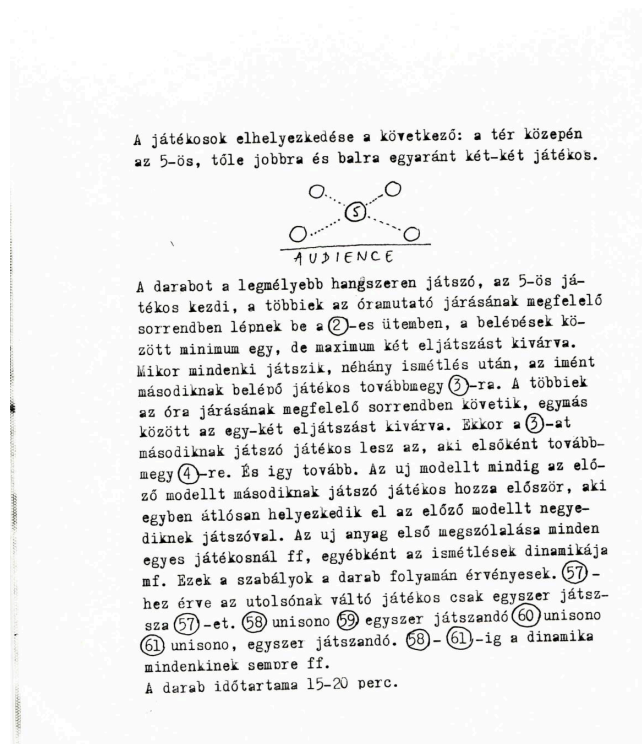
Szemző Tibor *Optimista* előadásában éppen ezért rockzene biztosította a háttérret a zsidó imadallam-imitációhoz. A 180-as csoport részéről tehát tudatos döntés kellett legyen, hogy működésük során a dilettantizmus és a professzionalizmus határán mozognak, s hogy tevékenységükkel az akadémikus koncertélet ellenében lépnek fel. Az Amadinda Ütőegyüttessel közös produkcióik mégis professzionális igényről tanúskodnak: Steve Reich *Tehillim*jének bemutatójára is közösen készültek fel, három évvel a mű keletkezése után, 1984 októberében.³¹

A 180-as csoport zeneszerzőinek kompozíciói között több klasszikus repetitív művet találunk. A művek alapja a folyamatos ritmikus pulzálás, amihez motívumok-dallamtöredékek ismétlése társul. Melis László két műve, az *Etűd három tükörre* (1980) és a *Szertartás* (1981), Szemző Tibor *Vízicsodája* (1982) és Faragó Béla *Seiko* című órazenéje (1984) e klasszikus repetitív stílus különféle verziói. Megjelennek bennük az amerikai minimalizmus jellegzetes fogásai: a fázisokból építkező forma, az elektronikus erősítés, a hangzás folyamatos-lassú változása, az állandó mozgásból kiemelkedő dallamszakaszok és a tizenkéthangúságtól való tudatos elfordulás. Faragó Béla öt tomtomra írott darabja, a *Pók násza* (1982) pedig a Sárý életművében is megfigyelhető társasjáték-koncepciót követi; részletes előadói utasítása a társasjáték menetét írja le (15. faksimile).

A 180-as csoport e korai minimalizmusának legsikerültebb műve Faragó tíz hangszerre komponált darabja, *A pók halála* (1983). A mű szakaszai és a szakaszváltások hallgatás közben is jól érzékelhetőek. Két típusuk különböztethető meg: egyikük átváltozó jellegű, ilyenkor az egyik szakasz a másikból alakul ki, mégpedig oly módon, hogy a tízszólamú letétnek csak egy-egy szólama változik, a többi változatlanul marad. Ez a réteg az állandó, habár apró változásokat teremt meg. A másik típusban hirtelen változik meg egy-egy szakasz, ami új tematikus anyag bevonásával jár. Ilyenkor a hangnem is egyértelműen módosul: a tétel a d-dór–d-moll–a-moll–f-moll–d-moll utat járja be. A hangnemváltások egybeesnek a nagyobb, tömbként ható formarészekkel is. A d-moll szakaszok tematikailag is rokonságban állnak egymással, és a darab zárása visszaidézi a darab elejét, azzal a különbséggel, hogy a tétel elején

³¹ Csengery Kristóf: „Korunk zenéje, 1984.” *Muzsika* 27/12 (1984. december): 21–28. 28.

még nincs egy b előjegyzés. Minden szólam önálló réteget képvisel: ez teszi lehetővé a szólamok közötti ellentétező mozgást. Ezzel párhuzamosan itt is megjelenik a komplementer technika, vagyis a hoquetus, amely a dallam hangjait szétdobálja az egyes szólamok között.



15. faksimile, Faragó Béla: A pók násza, gépelt előadói utasítás, Budapest Music Center, KT 011274

Mint a repetitív művekben általában, de Faragónál különösképpen, a hangszerelés színei sok eredetiséget tartalmaznak. Ilyen az oboa szólisztikus kiemelése C után, vagy a harsona váratlanul megszólaló mély hangja, H után tizenhárommal. A szakaszok gyakran csupán motivikus alpanyagokból építkeznek, máskor viszont dallami elemként is funkcionálnak.

A 180-as csoport tagjainak darabjai azonban csak kisebb részben követik a klasszikus repetitív iskola gyakorlatát, ugyanis nagyon hamar egyéni utakat kezdtek keresni, és zeneszerzői érdeklődésük mind stílárisan, mind technikailag igen sokfelé ágazott. Faragó zeneakadémiai éveire visszaemlékezve, tanára, Bozay Attila ezt a folyamatot így határozta meg: a fiatal komponista „szerette volna egyénibbé tenni azt a repetitív stílust, amivel

ő a főiskolára érkezett”.³² A keresés irányai nagyon is világosak: a két gitárra komponált, „lírai” hangvétellű *Mindig, amikor távol vagy* (1985) jazzhatásokat mutat, a *Nem lett-e hűvösebb* (1986) – a szitár és a tabla bevonásával a hangszerelésbe – a keleti zene az amerikai minimalizmustól sem idegen hatásának nyomát viseli,³³ míg a *Musica ficta* (1987) rövid tételei egészen váratlanul schumanni karakterdarabok címeire alludálnak. A repetitív stílus efféle „egényibbé tétele” ugyanakkor – hasonlóan az experimentális zenének az Új Zenei Stúdió tagjainál is megfigyelhető európaizálásához – nagyon is az európai hagyományban gyökerezik, a nyugati zenei gondolkodásmód jelenlétének egyértelmű jele.

Igencsak árulkodó, hogy a *Nem lett-e hűvösebb* címe egy, a *La gaia scienzából* idézett Nietzsche-mondatra utal. Hasonlóképpen programzenei vonatkozásai lehetnek Faragónál a Franz Kafka írásaira támaszkodó kompozícióknak, *Az első napnak* (1979) és a *Gregor Samsa vágyakozásának* (1987–1991) is. A *Feljegyzés egy álmról* (1990) Faragó álmát önti zenébe.³⁴ Grabócz Márta *A pók halála* kapcsán a zeneszerző magánmitológiájáról beszélt.³⁵ Mindez jelzi, Faragó zeneszerzői gondolkodásában kulcsfontosságú szerep jut a művek háttérében meglévő, kimondott-kimondatlan tartalomnak, az üzenetnek.

Music as a Gradual Process című tanulmányában Steve Reich azt hangsúlyozta, hogy a minimalista művek egyik legfontosabb mozzanata, hogy e zenében nincsenek olyan titkok, amelyek ne lennének hallhatók.³⁶ Ez egyaránt vonatkozik a művek háttérében megbúvó rejtett programokra és a zene felépítésére. Faragó műveinek a tartalmi vonatkozásokon túlmenően jellegzetessége, hogy hagyományos formákat mutatnak fel. A *Feljegyzés egy álmról* például – a szerzői önelemzés szerint³⁷ – hídformát követ (A1–B1–C–B2–A2), amelynek közepén a C-szakasz variációs formába illeszkedik.

³² Bozay Attila emlékezése megjelent: Magács László: *Faragó Béla, zeneszerző*. Íves könyvek 3. (Budapest: szerző kiadása, 1995.), 22–23. 22.

³³ Riley-t például a gamelán zene foglalkoztatta. Taruskin, i. m., 364.

³⁴ Faragó önelemzése megtalálható Retkes Attila CD-kísérőfüzetében: *Young Composers' Group. Anthology IV*. (Budapest: Hungaroton, 1995. HCD 31192.), 7–8. 8.

³⁵ Grabócz Márta: „180-as lemez: másodsor.” *Muzsika* 30/ (1987. február): 46–47. 47.

³⁶ Steve Reich: „Music as a Gradual Process.” In: Uő.: *Writings on Music, 1965–2000*. (Oxford: Oxford University Press, 2002.), 34–35.

³⁷ Retkes, i. m., 7.

Grabócz Márta Melis László *Etűdjeiben* klasszikus tételtípusokat vélt felismerni.³⁸ A hagyományos formák-formatípusok mellett a 180-as csoport tagjai előszeretettel hivatkoztak a régi zenére is. Zeneakadémiai szakdolgozatában Soós András is utalt arra, hogy a repetitív zene előzményei közé tartozik Leoninus zenéje, a kánonteknika, a tenormisék gyakorlata vagy éppen Bach C-dúr prelúdiuma a *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetében. Márta István gyakorta használt pszeudoidézeteket is műveiben (*Szíveink – Requiem töredék*, 1983; *Vakok*, 1985), sőt a *J. M. W. különös találkozása Rómeóval és Júliával* (1986) című kompozíciójában a Bach-féle concertostílus elemeit is felhasználta. A zenetörténeti allúziók egyértelműen a posztmodern zeneszerzői gondolkodás felé közelítették a minimalista stílust.

A posztmodernbe fordulás Márta István műveinek egy másik jellegzetességében is megragadható, mégpedig abban, hogy a kompozíciók a magyar zenei hagyományra is reflektálnak. Faragó a 180-as csoport tevékenységének értékelésekor pozitívumként jelezte, hogy „létrejött a repetitív zenén belül egy sajátosan magyar irányzat”.³⁹ Mártánál azonban erről többről van szó: a *24. lecke – Karácsony napja* (1981) című négytétéles kompozícióban rögtön a mű elején felhangzik egy pentaton motívum, amely mintha a Páva-dallamot idézné meg (90/a kottapélda).

A 2. tétel jazzes repetitív zene, a 3. középkori ritmusmoduszokból építkezik, míg a 4. szabályos jazzimprovizáció. E tétel végén mégis visszatér a kezdeti pentaton dallam, immár egy magyar népdal formájában: „Én istenem minek élek, ha a semmitől is félek...” (90/b kottapélda). Nem biztos, hogy tartalmi okai vannak, hogy Márta épp ezt a népdal idézi fel, azaz nem feltétlenül kell valamiféle személyes önreflexiót látnunk e népdal kiválasztásában. A *Támad a szél I*-ben (1987) és a *Sóhajban* (1989) is felhasznál Márta népdalokat, amelyek inkább a montázszerűen felépülő struktúra egyik rétegét képviselik, a narratív folyamatokban nem játszanak lényegi szerepet. Márta életművében világosan kirajzolódik az egyértelmű elmozdulás a klasszikus repetitív zenétől a performance, a montázs, a talált

³⁸ Grabócz Márta: „Magyar és amerikai szerzők minimálzenéje. Melis László, Steve Reich, Frederic Rzewski és Szemző Tibor műveiről.” In: Uő.: *Zene és narrativitás*. (Pécs: Jelenkor, 2003.), 200–204. 204.

³⁹ Magács László: „Interjú Faragó Bélával.” In: Magács, i. m., 5–10. 7.

tárgy és az elektronikus kísérletek, a film és a zene összekapcsolásának irányába.⁴⁰

1 ♩ = cea 60-70

Pf.

p cresc. simile

mp cresc.

mf cresc.

f cresc.

ff cresc.

fff cresc.

fff cresc.

1/2 Ped. →

90/a kottapélda, Márta: 24. lecke – Karácsony napja, pentaton motívum

10

1. *fp* < *mf* decresc. *morendo*

2. *fp* < *mf* decresc. *morendo*

3. *fp* < *mf* decresc. *morendo*

4. *fp* < *mf* decresc. *morendo*

5. *fp* < *mf* decresc. *morendo*

6. *fp* < *mf* decresc. *morendo*

1. *pppp* *fortissimo* *pppp*

2. *ppp* *fortissimo* *pppp*

3. *ppp* *fortissimo* *pppp*

4. *ppp* *fortissimo* *pppp*

5. *ppp* *fortissimo* *pppp*

6. *ppp* *fortissimo* *pppp*

Pf.

90/b kottapélda, Márta: 24. lecke – Karácsony napja, „Én istenem, minek élek”

⁴⁰ Lásd Hollós Máté interjút Márta Istvánnal: Hollós, i. m., 57–63. 60.

Hasonló irányokba lépett tovább Melis László is a *Maldoror énekeiben* (1984), amely Grabócz értékelése szerint egyszerre „hangköltészet” és „zenés színház”.⁴¹ Szemző Tibor hangszalagot is alkalmazó műve, *A halál szexepilje* (1981) pedig a minimalizmusnak nem a repetitív, hanem az eszközök szélsőséges redukciójára építő formájára reflektál: pulzálás helyett csupán egy hosszan tartott burdon hangot hallunk, erre épül rá a többi szólam. A performance jelleghez – egy gyermek szövegolvasásához – különös elidegenedettségérzet társul: a mű érzelmek nélkül beszél a halálról.

Az új irányok keresése Soós Andrást, a 180-as csoport többi tagjával ellentétben, sajátos módon nem az experimentális zene újabb vidékeire vonzotta.⁴² Egyértelműen azt a kérdést feszegette, merre vihető tovább, továbbvihető-e egyáltalán a repetitív zene. A Schola Hungaricában szerzett régi zenei előadói tapasztalatai nagymértékben meghatározták nála is – akárcsak a Mandel Quartettben játszó Márta Istvánnál – a régi zene iránti fokozott érdeklődést, és az igényt a múltbéli zenei jellegzetességek beépítésére a minimálzenébe. Soós Andrásnál már a művek címe is egyértelműen utal erre: a basszusfurolára komponált *Alleluya* (1983) olyan, mintha egy alleluja intonációra épülő tropus lenne, gregorián jelenik meg az Ave Mariában (1986) és a *Verbum caró*ban is (1989). A *Choralpraeludium* (1985) pedig a minimalista zeneszerzők körében sokat hivatkozott Wohltemperiertes Klavier I. kötetének C-dúr prelúdiumában megjelenő repetitív technikáját gondolja újra.⁴³

A 180-as csoporttól búcsúzó *Elfelejtett melódiák no. 1* (1983) és az *Open dialogue* (1986) leginkább feltűnő tulajdonsága, hogy az egész műhöz – mintegy a korábbi kompozíciók állandó pulzálása ellenében – a Poco rubato utasítás társul. Feltűnően fontosak Soós számára a művek alapjául szolgáló hangkészletek. Különösképpen sokatmondó, hogy az *Open dialogue* hangkészletéből éppen az a c hang hiányzik, amely a repetitív zenének fons et

⁴¹ Grabócz Márta: „Élt tizenhárom évet... és feltámadt... Századunk zenéje – A Magyar Rádió hangversenyciklusa 1988-ban.” *Muzsika* 31/8 (1988. augusztus): 20–25. 24.

⁴² A „klasszikus” minimalista zene irányzatát reprezentálja Soós életművében a *Hangszínháték* (1981), a *Glasmusik II* (1982) vagy a Vidovszkynak ajánlott *Pitch Control I* (1986), illetve a *Pitch Control II* (1987, rev. 1990).

⁴³ Maga Soós András is hivatkozik a műre szakdolgozatában. Soós, i. m., 17.

origója – Riley *In C* című kompozíciója óta, minden bizonnyal reflexióként Bach C-dúr prelúdiumára.⁴⁴ Hasonlóképpen a hiányra mutat rá az *Elfelejtett melódiák no. 1*, amelyben valóban nincs dallam, ám mintha az egész zenei folyamat a dallam megtalálására irányulna. Az *Open dialogue* hoquetusa is a dallam keresésének egyik lehetséges formája.

Valójában a 180-as csoport minden tagja igen hamar letért a klasszikus repetitív zene útjáról, és új irányokat keresett: legyen szó performance-okról, elektronikus zenéről, filmről és színházról, egyházi zenéről vagy éppen jazzel színesített neoromantikáról. Úgy tűnik, Vidovszky László repetitív zenével kapcsolatos kételyei jogosnak bizonyultak: a rövid életű magyar minimalizmus mintegy az amerikai ideálok ellenében alakult és bontakozott ki, s igen hamar eljutott saját végpontjához is.

⁴⁴ Márta István *100 kis zongoradarabjának* mindegyike ezért van C-dúrban.

29. Romantikus olvasmányok

Az 1985-ös Korunk zenéje fesztivált szemlélve Maróthy János hívta fel a figyelmet arra, mennyire szembeötlő az új zeneszerző-nemzedék „neo”-fordulata.¹ Maróthy úgy látta: az ifjú zeneszerzők válogatás nélkül mindenféle stílust felidéznek, „aggályok nélkül vállaltak valamilyen »cheap imitation«-t, legyen az előkép Mahler, Puccini, Johann Strauss avagy Bartókban pácolt indián szerelmi dal”.² Az ironikus megfogalmazás csak kismértékben fedi el a tényt, hogy a kortárs kritikai recepció ellenérzésekkel vegyes tanácsstalansággal szemlélte a magyar zeneszerzés 1980-as évek eleji különös poétikai fordulatát. Az új nemzedék műveiről írott kritikákban rendre olyan kifejezések jelennek meg – stílusgyakorlat, átírat jelleg, retro, klisékből komponálás, eklektika, epigonizmus, reminiscencia, hatásvadászat, alkalmazott zene, neoklasszicizmus –, amelyek nem tagadhatják: ha különböző mértékben, de mégiscsak negatív konnotációjú fogalmakkal kísérlik meg jellemezni a megítélni szándékozott műveket. Maróthy utalása a „cheap imitation” szóösszetételre is elsősorban az „olcsó másolat” jelentéskörében értelmezhető, nem pedig Cage Satie-hommage-ára történő hivatkozásként. Egy pár évvel későbbi kritikában Boronkay Antal még azt a kérdést is felvetette, van-e egyáltalán értelme annak, hogy egy új mű más, korábbi zenékre hasonlít, hiszen az ember az eredetit mindig szívesebben hallgatja.³

A tradicionálisan modernista beállítottságú magyar zenekritikában kialakult válsághelyzet Grabócz Mártát arra készítette, hogy – leginkább az új keletű, nyugat-európai elemzéseket követő neomarxista művészettisztikára támaszkodva – a kortárs művészet társadalmi kontextusából kiindulva tegyen kísérletet a jelenség értelmezésére.⁴ Beszélt arról, hogy az új nemzedék elutasítja a modernizmust, fellép az értelmiségi elit „ízlésterrorja” ellen, áthidalni szándékozik a magas- és tömegkultúra közötti szakadékot, vitatja az eredetiség primátusát és áttételek nélkül alkalmazza a nosztalgia és a trivialitás

¹ Maróthy János: „»A falakon kívül« avagy »Korunk zenéje II.«” *Muzsika* 29/2 (1986. február): 9–10. 10.

² I. h.

³ Boronkay Antal: „Napjaink zenéje 1991.” *Muzsika* 34/8 (1991. augusztus): 38–40. 40,

⁴ Grabócz Márta: „Poszt-eklektika és poszt-expresszivitás: Körünk zenéje 1986.” *Muzsika* 29/10 (1986. október): 36–37. Grabócz Fenyves Katalin „A nyolcvanas évek a semmibe néznek?” című, a Valóság 1983/4. számában megjelent cikkére utal. 36.

eszközeit. Zenei szempontból Grabócz négy típust különít el egymástól: 1) olyan művek, amelyekben a zeneszerző új zenei elemeket ötvöz a hagyománnyal, 2) a stíluskollázs vagy montázstechnika, 3) az új expresszivitás és posztromantika, illetve 4) a stílusgyakorlat. Csupán az utóbbival kapcsolatban fogalmaz meg kritikai élű véleményt, mivel ezeket a kompozíciókat nem tekinti autonóm műalkotásoknak.⁵

Grabócz láttelepe, úgy tűnik, meglehetősen pontosan írta le a Négyek – a Csemiczky Miklós, Orbán György, Selmeczi György és Vajda János barátsága nyomán létrejövő zeneszerzői műhely – alkotói fordulatának legjellegzetesebb vonásait. A rendszerváltás után megszorodó nyilatkozataik tanúsítják, hogy mind a négyen tagadják a kortárs zenében a modernizmus primátusát, egyáltalán: annak létjogosultságát. Szembetűnő vonása azonban ezen nyilatkozatoknak, hogy szinte minden esetben reflektálnak is a nyolcvanas években megfogalmazott kritikákra. Különösképpen érzékelhető ez Varga Bálint András 1990-ben a *Muzsika* számára velük készített reprezentatív interjújában, amely egyértelműen a kritikai diskurzusban felmerülő kétségeket-vádakat tematizálja.⁶

Saját életútját értékelve Orbán György is hivatkozik ebben arra, hogy pályáját ő maga is az avantgárd törekvések jegyében kezdte, de a nyolcvanas évek elején felismerte: „Bach zenéje tágas templom. Az, amit a 20. század utolsó harmadában élő avantgárd zeneszerző felépít magának, az egy kecskeól.”⁷ A modernitás poétikáját – Orbán értelmezésében – elsősorban az teszi megkérdőjelezhetővé, hogy túlságosan is az egyéni nyelv létrehozásának, az egyéniség kibontakoztatásának eszméje hatja át. „Az a nyelv – így Orbán –, amin egyetlen ember beszél, az nem nyelv [...]. Költői szinten megszólalni csak egy jól megtanult, fölényesen birtokolt nyelven lehet.”⁸ Az avantgárd egyoldalú kommunikációjának helyébe ezt a „zenei anyanyelvet” kell helyezni, mert csak ez képes biztosítani a kommunikáció párbeszéd jellegét.⁹ Később, Hollós Máténak adott interjújában is újra megfogalmazta ezt a gondolatot: „Az elmúlt évtizedekben fatális tévedés áldozatai voltunk. A zene: nyelv,

⁵ I. m., 37.

⁶ Varga Bálint András: „A Négyek (?)” *Muzsika* 33/11 (1990. november): 19–26.

⁷ I. m., 22.

⁸ I. h.

⁹ I. h.

metakommunikáció, kommunikáció – nevezzük akármelyiknek.”¹⁰ A költői nyelv birtoklásához éppen ezért van szükség a zeneszerző szerint a „konvencióra”. „A hagyománytól való elrugaszkodást gravitációs nonszensznek tartom” – fogalmazott.¹¹

Az Orbán-féle nyilatkozatok specifikus vonása, hogy bennük – mint láthattuk – a nyelvnek kiemelt szerep jut. Annak, hogy a zene egyfajta nyelv, a magyar zenei diskurzusban mélyre visszavezethető gyökerei vannak.¹² A Négyek esztétikájában a nyelvhez a kommunikáció fogalma társul: olyan zenét kell írni, amely képes arra, hogy kommunikáljon a befogadóval.¹³ Csemiczky Miklós szerint az avantgárd valójában kommunikációra képtelen nyelvek sokasága.¹⁴ Ezzel az avantgárddal állítja szembe Selmeczi György az általuk képviselt „emberbarát” zenét, amelyet lehet akár „organikusnak”, akár „antropomorfának” is nevezni.¹⁵ E zene humanitását a tonalitás teremti meg, amely – mint Csemiczky mondja – „ezer év alapvető kommunikációs csatornája”.¹⁶ Éppen ezért zeneszerzői irányzatukat neotonálisként határozzák meg, s elutasítják a neoromantikus, a posztmodern, a retro vagy éppen az eklektikus címkéket.¹⁷

A tonalitás alkalmazása azonban mégsem a korábbi évszázadok gyakorlatát követi, mindig megfigyelhető benne egyfajta áttételesség. Sokat elárul erről Orbán György egy későbbi *bonmot*-ja, amiben Webern, Berg és Schoenberg rá gyakorolt hatásáról beszél: „Kicsit úgy éltem meg ezt [a hatást], mint a hadifogságot. Én nem tagadhatom le, hogy hadifogoly voltam évekig, és

¹⁰ Hollós Máté: *Az életmű fele. Zeneszerzésportrék beszélgetésekben.* (Budapest: Akkord, 1997.), 65.

¹¹ I. h. Orbán György szenvedélyes hangvételű nyilatkozatai feltűnő módon hasonlítanak az amerikai zeneszerzés hetvenes évekbeli posztmodern fordulatának hasonló jellegű verbális megnyilatkozásaihoz, különösképpen George Rochberg nyilatkozataihoz, aki, többek között, saját kora kulturális patológiájáról beszél. Richard Taruskin: „After Everything: Postmodernism: Richberg, Crumb, Lerdahl, Schnittke.” In: Uő.: *The Oxford History of Western Music. Vol. 5.* (Oxford: Oxford University Press, 2005.), 411–472. 433.

¹² Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.). Lásd az *After 1920: on land, language and music* című fejezetet: 13–25.

¹³ Lásd Orbán nyilatkozatát: Jónás Krisztina: *A vokális műfajok jelentősége korunk magyar zenéjében. Beszélgetés Orbán Györggyel műveiről és a XX. századi zene helyzetéről.* Szakdolgozat (kézirat). (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1998.), 16.

¹⁴ Hollós, i. m., 15.

¹⁵ Varga Bálint András, i. m., 22.

¹⁶ Hollós, i. m., 16.

¹⁷ I. h.

használok is ezeket az élményeket.”¹⁸ A korábbi „élmények” „használata”, úgy is fogalmazhatunk: a század modernizmusából leszűrt technikai tapasztalatok megmutatkoznak a tonalitás alkalmazásában. A tonalitást az atonalitás felől visszanézve elevenítik fel, aminek következtében a tonalitás helyi értéke megváltozik.

Vajda János vegyeskara, az *O magnum mysterium* (1980) még a tonalitás újfajta alkalmazásának irányába elmozduló útkeresés jegyeit viseli magán. Szembetűnő vonása a kicsit piszkos, de mégis egyértelmű E-dúrra végződő zárlat a kompozíció végén. Maga a kórusmű Palestrina-motettákat idéző mozgásformulákkal és ellenpontozással indul, ennél azonban meghatározóbbnak tűnik, hogy az egyes szólamok dallamos gesztusai alapvetően tonális keretek között bontakoznak ki, s bennük a konszonáns hangközlépések és -ugrások dominanciája is egyértelmű – még akkor is, ha a szólamok hangjainak összehangzó találkozásai disszonáns eredményre vezetnek. A Palestrina elveit átértelmező, az egész darabra kiterjesztett „átmenő disszonanciák” végül az E-dúr zárlatba torkolló befejezésben oldódnak fel (91. kottapélda).

The image shows a musical score for a four-part vocal setting with a basso continuo line. The lyrics are in Latin: "-lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - - ja!" and "Al - le - lu - ja, Al - - - le - lu - - - ja!". The score includes dynamic markings like 'f' and 'non decresc.'.

91. kottapélda, Vajda: *O magnum mysterium*, zárószakasz

A tonalitás – mi több: a diatónia – szimbolikus üzenettel telítődik a két évvel később komponált *Tristis et anima mea* (1982) motettában. A jézusi textus tartalmának megfelelően két részre bomlik a forma: az első szakaszban („Tristis et anima mea”) a női szólamok a gregorián dallamosságból bomlanak ki, és a dallamok hangkészlete csupa diatonikus hangból áll (a-h-d-e mag). Ez a

¹⁸ Jónás, i. m., 14.

pár hang adja majd a mű végső – tisztán diatonikus záróakkordjának – alapanyagát. A második szakasz ugyanakkor („Pater si possibile”), Jézus elkeseredett kérésének megfogalmazásaként egyre több módosított hangot fogad be a textúrába, mégpedig oly módon, hogy a „sed non quod ego volo sed quod tu” szavaknál – a jézusi kérés és a kérést tekintetbe nem vevő isteni akarat egy mondatban való megjelenésekor – diatonikus és kromatikus hangok egyszerre csendülnek fel. A diatonikus záróakkord, amelyhez a „tu” névmás társul, mintegy a jézusi önfeláldozás és az isteni szándék azonosságának – vagy legalábbis azonossá válásának – jeleként is értelmezhető (92. kottapélda). A diatónia és a kromatika efféle szembeállítása azonban a mű egy másik értelmezési síkjának kibontására is lehetőséget teremt: a vágyott és tiszta diatónia felett a megfoghatatlan és befolyásolhatatlan külső erő által ránk kényszerített kromatika veszi át a hatalmat.¹⁹

The image shows a musical score for a four-part setting of 'Tristis et anima mea' by Vajda. It consists of four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each staff has two parts, numbered 1 and 2. The lyrics are in Latin: 'TU SED QUOD TU SED QUOD TU'. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

92. kottapélda, Vajda: Tristis et anima mea, zárószakasz

Mind Vajda, mind Csemiczky, mind pedig Orbán életművének nyolcvanas évekbeli termésében nagy számban jelentek meg kóruskompozíciók, amelyeknek jelentős hányada latin nyelvű egyházi

¹⁹ Hasonló narratíva figyelhető meg Orbán *Tripla szextett* (1980) című kompozíciójában, amely egyetlen, piccolón megszólaltatott c hanggal végződik. A c hang mint a zene *fons et origója* a modern zenei folyamat végpontjaként, céljaként jelenik meg.

szövegekre vagy azok magyar nyelvű költői parafrázisaira épül.²⁰ Orbán egyenesen úgy nyilatkozott, hogy stiláris fordulatuk szoros kapcsolatban állt a kóruszene iránti fokozott érdeklődésükkel.²¹ Az 1984–1985 táján komponált három kóruskönyv tételeiben, illetve az egyértelmű F-dúr akkorddal végződő *Veni creator spiritus* (1984) című motettájában²² tudatosan használ előjegyzéseket is, ami a művek előadhatóságát jelentős mértékben segíti. Különösképpen akkor érzékelhető a stiláris váltás, ha az 1969 és 1979 között, vegyeskarra és oboára komponált, szövegéül az Erdélyi Zsuzsanna közreadta archaikus népi imádságokat választó Motetta felépítésével vetjük össze a műveket. A kórusmű leginkább avantgárdnak tekinthető megoldása az, hogy a mű elején és végén – fel- és leépülő forma gyakorlatának megfelelően – a kórusból kiváló 16 szólam egymástól függetlenül egy-egy imádságszöveget mormol, azaz olyan, mintha aleatóriát alkalmazna a zeneszerző. Orbán azonban mindvégig kézben tartja a folyamatot, és a recitáló tizenhat szólam épp Jézus keresztre feszítésének pillanatában ér össze (93. kottapéllda).

Orbán hetvenes évekbeli kompozíciói – mint például az *Öt kánon József Attila verseire* (1977), a *Szoprán-klarinét kettős* (1979) vagy a *Tripla szextett* (1980) – mind a hatvanas évek modernitásának eszményéhez igazodtak. Különösen szembeűnő bennük, hogy stílusukban – főként a két vokális mű esetében – Kurtág György művészetének útját követik. A Kurtág és Orbán zeneszerzői gondolkodása közötti párhuzamra a nyolcvanas évek végén a kritika is felfigyelt.²³ A hetvenes évek darabjaiban a kurtági modell még az aforisztikus formákban, a dallamképzésben és a hangszerkezelésben mutatkozik meg, és egyértelműen tanúskodik az Erdélyben képzett zeneszerző kapcsolódási igényéről az anyaországi modern zene reprezentatív irányához. A két zeneszerzői gondolkodás közötti kapcsolat a nyolcvanas évektől inkább a zenetörténeti hagyományokra való folytonos hivatkozásban, a triviális elemek használatában, illetve az ironikus alkotói magatartásformákban nyilvánul meg.

²⁰ Csemiczky: Kyrie (1978), Orbán: *Veni creator spiritus* (1984), *Stabat mater* (1987), *Veni creator* (1988), Vajda: *Ave maris stella* (1980), *O magnum mysterium* (1980), *Tristis est anima mea* (1982), *Alleluja* (1983, Babits).

²¹ Matos László: *Orbán György Kóruskönyvei. Zene és szöveg kapcsolata Orbán György kórusciklusaiban*. DLA doktori értekezés. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.), 2.

²² Itt nincs előjegyzés, csupán egy utasítás jelenik meg a megfelelő vonalon az ötvonalas kottában: „quasi b”.

²³ Batta András: „Hanglemez.” *Muzsika* 32/11 (1989. november): 45–48. 47.

Példa erre a Zongoraszt (1984–1986) 4. tétele, a *Promenáde*, amelyhez a kottalap alján egy programra utaló szöveg is tartozik („Túlso járdán közelg Ő, a hajdani. De te nem mész át. Nem mersz. mert hátha még mindig huszonhat éves, ami azért fájna. Vagy épp ellenkezőleg...”). A szövegrészlet a Kurtág-féle *Kafka-töredékek* világát idézi meg.

The image shows a musical score for a piece titled 'Promenáde' (Promenade) by Zoltán Kodály. The score is written for multiple voices and piano. The lyrics are in Hungarian and are repeated across many staves. The lyrics are: 'Koronával koronázzák, Büdös nyállal köpdösik!'. The score is divided into two main sections, 'S' and 'A', each containing 16 staves. The piano part is at the bottom, with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'.

93. kottapélda, Orbán: Motetta

Csemiczky Miklós is utalt Kurtág művészetének rá gyakorolt hatására.²⁴ Kurtágon kívül – a Harmincasok generációjából – Vajda és Csemiczky közös zeneakadémiai professzorukat, Petrovics Emilt nevezte meg még olyan komponistaként és tanárként, akinek gondolkodásmódja felszabadítóan hatott poétikájuk formálódására. Petrovics modernizmus-ellenessége már a hatvanas évek elején felszínre tört, visszaemlékezései

²⁴ Csemiczky Miklós e-mailje az értekezés szerzőjének: 2018. március 30.

ellenszenvének számos látványos dokumentumát őrzik.²⁵ Fő műve, a *C'est la guerre* (1961) – a Puccini-hivatkozásokon túlmenően – olyan triviális zenei elemeket is tartalmaz, amelyek később a Négyek számára kiindulópontként szolgálhattak.²⁶ Petrovics Fúvósötösének (1964) ironikus-klasszicizáló magatartásformája köszön vissza Csemiczky Stravinsky emlékére komponált 2. fúvósötösének (*Capriccios, Epithaps and Choral*, 1983) gyors tételeiben, és még inkább Orbán háromtételes Fúvósötösében (1984–1985). A fagottra és zongorára komponált *Passacaglia in blues* (1964) Orbán azonos hangszer-összeállítású Szonátájának (1987) előképe lehetett. A *Négy önarckép álarcban* (1958) vicces zeneszerző-hommage-ainak (Scarlatti, Ravel, Bach, Bartók) impulzusairól árulkodnak a *Rézfúvószené I* (1987) hasonló hivatkozásai (Scarlatti, Bartók, Rimszkij-Korszakov).

Vajda János Petrovics mellett még alapvető Durkó- és Balassa-élményekre is utalt;²⁷ Csemiczky Kocsár útmutatását is kulcsfontosságúnak tekinti pályája szempontjából.²⁸ Igen sokatmondó, hogy a Harmincasokra mint meghatározó mintákra tekintettek: ennek nem csupán az lehetett az oka, hogy a Harmincasok közül sokan az ifjabb generáció mesterei voltak (Csemiczky Kocsártól, Petrovicstól tanult, Vajda szintén Petrovicstól), hanem az is, hogy az idősebb generáció modernitással kapcsolatos ellentmondásos viszonya is kiindulópontjául szolgálhatott a fiatalabbak útkeresésének.

A nyolcvanas évektől a Harmincasok generációjának legtöbb tagja intenzív alkotói érdeklődést mutatott a nagy zenetörténeti hagyományok iránt – e fordulat első jelei azonban már a hatvanas–hetvenes évek magyar zeneszerzésében megmutatkoztak, különösképpen a magyar hagyomány újraértékelésében Durkó *Rapsodia ungherese* (1965) című zenekari műve nyomdokain haladva. A hatvanas években éppen csak hogy meghódított zenei modernitással kapcsolatos illúzióvesztés dokumentuma a legidősebb zeneszerző-generációhoz tartozó, a nagy hagyományt és triviális zenei

²⁵ Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül. 1930–1966.* (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.), 487. Uő.: *Önarckép – álarc nélkül. Második könyv, 1967–2007.* (Budapest: Elektra Kiadóház, 2007.), 37., 44., 54.; 184.

²⁶ A *C'est la guerre*-nek Vajda Márió és a varázsló című operájára gyakorolt hatásáról lásd *A magányos hős apoteózisa* című fejezetet.

²⁷ Hollós, i. m., 134.

²⁸ Csemiczky Miklós e-mailje az értekezés szerzőjének: 2018. március 30.

elemeket már ötvenes évekbeli fő művében, a *Pomádé király új ruhájában* is felhasználó Ránki György „neonormális zene” fogalma.²⁹ A „neonormális” kifejezés – amelyre később Orbán is, Csemiczky is hivatkozott³⁰ – provokatív egyszerűséggel utal arra, hogy az érthetetlen modernista felbuzdulást végre a zene normalizálódásának új korszaka válthatja fel.

E normalizálódásban a tonalitáson túlmenően a különféle zenetörténeti hagyományokhoz való visszafordulás játszik meghatározó szerepet. Selmeczi éppen ezért hangsúlyozza, hogy a hagyománynak – ellentétben az avantgárdal – kimeríthetetlen tartalékai vannak.³¹ A megfogalmazásban a „kimeríthetetlen tartalék” megfogalmazás a kulcsmozzanat, mivel jelzi: nem pusztán konzervatív hagyománytiszteletről van szó, hanem a hagyományban rejlő potenciál kiaknázásáról. A tradícióra történő reflexió egyidejűleg jelenthet stílári mintákat és poétikai azonosulást. Mahler, Richard Strauss, Bartók és Stravinsky neve hangzik fel legtöbbször a négy zeneszerző nyilatkozataiban legfontosabb modellként.³² Valójában azonban nagyszámú populáris-szórakoztató zenei elemmel is dolgoznak, és zenetörténeti hivatkozásaik a gregoriántól Bachon át Kodályig terjednek. Selmeczi még a stílusgyakorlatokat is elfogadható és autonóm műformaként határozza meg, s úgy fogalmaz, egy műnek az értékét nem a stílusjegyei, hanem a szerző tehetsége határozza meg.³³

Már idézett kritikájának Csemiczky műveiről (*Pas a pas*, 1983; *Cantus floridi*, 1984–1985; *Commedia senza parole*, 1985) szóló passzusában Maróthy János a felhasznált stílusok közötti „értelmes és frappáns kapcsolatteremtésről” ír.³⁴ Mégis, úgy tűnik, a Négyek nyolcvanas évekbeli műveinek esztétikájában nem a stílusok közötti kapcsolatteremtés a kulcsfogalom. Hogy megértsük zeneszerzői gondolkodásukat, érdemes abból kiindulni, milyen viszonyt

²⁹ Pethő Csilla: *Ránki György*. Budapest: Mágus, 2002. 18–19.

³⁰ Jónás, i. m., 15. Hollós Máté is hivatkozik rá a Csemiczky Miklóssal folytatott interjújában, egyenlőségjelet téve a neotonális és a neonormális szavak közé. Hollós, i. m., 16.

³¹ Hollós, i. m., 83.

³² Hollós, i. m., 14., 67., 68.

³³ „Le kellene szoknunk az atelier-megbélyegzésről, hogy valaki stílusgyakorlatot ír, hiszen nem a stílári jegy a meg- és elítélendő egy darabban, hanem a tehetség megléte vagy hiánya.” Hollós, i. m. 84–85. Csemiczky hasonlóképpen nyilatkozik, amikor azt mondja, minden stílus „szabad préda”, és a közönségnek mindegy, ki írta a művet, csak a mű érdekli. Hollós, i. m., 14.

³⁴ Maróthy, i. m., 10.

alakítanak ki a modernizmus „eredetiség” fogalmához. Az eredetiséggel szembeállítják a zene tartalmi elemeit. Ezekről Csemiczky Miklós így nyilatkozik: „szerintem az igazán nagy alkotások mind ugyanarról szólnak. Az ember célkitűzése mindig ugyanabba az irányba mutat. Stílustól, korszaktól függetlenül mindig ugyanaz a fogalmakkal nem körülírható dolog manifesztálódik.”³⁵ E nyilatkozat egyértelművé teszi, hogy a zenének konstans tartalmi elemei vannak, és minden zenemű – függetlenül a stílárisk kiindulópontoktól – ezeket a tartalmi elemeket bontja ki újra és újra. Egy későbbi interjúban Selmeczi is arról beszélt, hogy zenei tartalomnak tekinthető mindaz, ami az élethez és az emberhez kötődik.³⁶

Zeneszerzés-technikai szempontból Maróthy leírása sokkal inkább megragadható, sokkal konkrétabb, mint Csemiczky és Selmeczi elvi, a humanizmus talaján álló állásfoglalása. A zene belső tartalmaira való utalás azonban különös ellentmondásra világít rá, főként, ha a Négyek neotonális-tradicionalista fordulatát a 20. század zenetörténetének kontextusában kívánjuk elhelyezni. Önéletrajzában fogalmazta meg Stravinsky hírhedt álláspontját, mely szerint a zene nem fejez ki semmit.³⁷ Stravinsky művészete ugyanakkor a Négyek egyik legfontosabb modellje, és különösképpen Csemiczky művészetének legmeghatározóbb inspirációs forrása. Csemiczky nem csupán Stravinsky-hommage-t komponált (*Capriccios, Epitaphs and Chorale*, 1983), de számos kompozíciójának (*Antiphonae 1.*, 1984; *Antiphonae 2.*, 1984; *Sinfonietta*, 1984–1985; *Commedia senza parole*, 1985; *Partita*, 1987) dallamosságát, ritmikáját, hangszerelési megoldásait is Stravinsky orosz, illetve neoklasszikus korszakának stílusából meríti.³⁸ Egy másik zeneszerző stílusának effajta megidézése egészen egyértelműen a „zenéről szóló zene” („Musik über Musik”) kategóriájába sorolható. Az új zene filozófiájáról írván Adorno legfőbb kritikája Stravinskyval szemben éppen az volt, hogy zenéje mindig más zenékről szól.³⁹ Egyértelmű tehát, hogy amikor a Négyek a „zenéről szóló zene” koncepcióját követik, egészen tudatosan antimodernista magatartást

³⁵ Varga Bálint András, i. m., 22.

³⁶ Hollós, i. m., 86.

³⁷ Igor Stravinsky: *An Autobiography*. (New York: Simon and Schuster, 1936.), 83.

³⁸ Csemiczky maga úgy fogalmazott, hogy „beleesett” Stravinskyba. Hollós, i. m., 14.

³⁹ Theodor Wiesengrund Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976. 166–167.

vesznek fel, a kifejezés esztétikájának hangsúlyozásakor ugyanakkor romantikus, azaz 19. századi ideálokat képviselnek, egy olyan ideált, amely a korai modernitás (Bartók, Schoenberg) művészetének is meghatározó eleme volt.

Habár a neoromantikus fogalom használatát műveikkel kapcsolatban elutasítják,⁴⁰ a 19. századi zene modelljeinek jelenléte nem tagadható művészetükben. A brahmsi kiindulópontot tanúsítják Orbán Serenátái (1984, 1985).⁴¹ Csemiczky kantátájában, a *Tammúz-sírató énekben* (1988) a Stravinsky- emlékek háttérében Wagner-, és még inkább Richard Strauss-allúziókat lehet felismerni. Vidovszky László zenekari művének címét kölcsönvéve: *romantikus olvasmányok* ezek.⁴² Vidovszky műve, ha stílusában csak áttételesen is, de címével mindenképpen utal az Új Zenei Stúdió zeneszerzőinek – Vidovszky mellett Jeney és Sárty esetében is megfigyelhető – újabb keletű tájékozódására, a hagyomány bevonására az experimentális zenébe.⁴³ Kurtág kompozícióiban a hagyomány jelenléte már a *Bornemisza Péter mondásaiban* is feltűnő.⁴⁴ Az „olvasmány” szó – valójában helyesebb lenne az „olvasat” kifejezés használata – mindenképpen kulcsfogalom az említett komponisták esetében: (zene)irodalmi előképek alapján felépülő új zenéket írnak. A Négyek nyíltan vállalják, hogy e tekintetben Mahler művészete szolgált számukra a legfontosabb mintaként.⁴⁵ Ám ehhez hozzá kell tenni: Mahler zenéjének modell mivolta nem tisztán stiláris jellegű. Sokkal inkább a Mahler zenéjéhez kapcsolódó legfőbb tapasztalathoz, a stíluspluralizmushoz vezethető vissza.

Mahler példája hathatott felszabadító módon a triviális zenei elemek használata terén is. A triviális elemek használata – ami elsősorban a groteszk vagy az ironikus megközelítés létrehozásában segít – szorosan összefügg azzal, hogy a hagyománnyal való szembesülés is csak a modernitás utáni (posztmodern) állapotból visszatekintve lehetséges, éppen úgy, ahogy ezt a

⁴⁰ Jónás, i. m., 15.

⁴¹ Hollós, i. m., 64., Jónás, i. m., 18.

⁴² Vidovszky két változatban is létező zenekari darabja (1983; 2., kamarazenekari verzió: 1987) eredendően átírat, a *Szóló obligát kísérettel* (1979–1983) című kompozíció újragondolása.

⁴³ Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1970–1990 között*. PhD doktori értekezés. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.), 192–204.

⁴⁴ Lásd jelen disszertációnak a Bornemisza Péter mondásairól szóló fejezetét.

⁴⁵ Varga Bálint András, i. m., 22., Hollós, i. m., 67., Jónás, i. m., 5.

tonalitás alkalmazásának esetében láttuk. Triviális elemek különféle műfajokhoz-stílusokhoz kapcsolódva jelennek meg műveikben.⁴⁶ Keringő található Orbán *Zsoltárváltozatában* (1984) és Csemiczky *Capriccio interrotto* című cimbalomdarabjában (1986), némafilmzenéket idéző hangvétel szól Selmeczi *Zenedarabok Phil Marlowe-nak* (1985) című műve 4. tételben vagy Orbán *Zongoraszvitjének* (1984–1986) 6., *Lonci a moziban* című tételében. Szalonzene jelenik meg Selmeczi *Tizenkét zongoraprelűd* (1989), swing a Phil Marlowe-hommage-ban, tangó Orbán *Kriminaltangójában* (Zongoraszvit 2. tétel) és ragtime Orbán *Fagott-zongora szonátája* (1987) 1. tételében. A triviális elemek használatának másik forrása egyértelműen az a sok és sokféle alkalmazott zene, amit ugyanebben az időben írtak. Selmeczi éppen ezért hangsúlyozza: a triviális zenestílusok felhasználása tudatos választás eredménye zenéjében, mivel a nyolcvanas évek elején úgy döntött, nem kíván különbséget tenni alkalmazott zenéi és komoly művei között, vagyis nem akart – ahogy fogalmaz – „kettős életet élni”.⁴⁷

Orbán fagott-zongora szonátájának 3. tétele egy szabad, kvázi improvizatív bevezetésből és egy, a bachi toccatastílust megidéző fűgából áll. A tétel azonban mégsem hagyományhű neobarokk kompozíció, mivel a jellegzetes bachi formulák a sramlizene effektusaival állnak párba. E motívumok egymásra találása esetében nem pusztán a Maróthy-féle stíluselemek összekapcsolásáról van szó, hanem ennél sokkal többről: Orbán szonátatétele képes felmutatni, miként rakódnak egymásra különböző zenetörténeti rétegek, milyen többarcúak tudnak lenni ugyanazon dallami-motivikai formulák, s hogy ezeknek a primer zenei elemeknek hányféle párhuzamos olvasata lehetséges. Mindez nem pusztán kompozíciótechnikai játék,⁴⁸ hanem poétikus gondolat, a tétel hallgatása közben is érezhetővé válik,

⁴⁶ Csemiczky műveiben ritkábban találkozni triviális elemekkel. Mindez feltehetően azzal függ össze, hogy alkatilag sokkal kevésbé áttételes, mint inkább őszintén, a tevékenységet „komolyan véve” fordul a komponáláshoz. Ezt az attitűdöt kísérelte meg leírni Tallián Tibor Csemiczky szerzői hanglezéről szóló kritikájában: „Hanglezés.” *Muzsika* 30/8 (1987. augusztus): 45–48. 45.

⁴⁷ Varga Bálint András, i. m., 20.

⁴⁸ Orbánnál ez a fajta poétika virtuóz komponálási megoldásokkal is társul: az allúziók nem a felszínen vannak jelen, hanem a zenei anyag megmunkálásából fakadnak. Mívesség és humor jellemzi egyszerre például a *Zongoraszvit* 3. tételét – *Mezzo (inter no. 2 & 4)* –, amelynek virtuóz örült-kromatikus skálázását ritmikus, ragtime jellegű akkordkapcsolatok szakítják meg. A *Rézfúvószené I-ben* (1987), különösképpen a 2. és 5. tételben szintén vegyül a humor és a

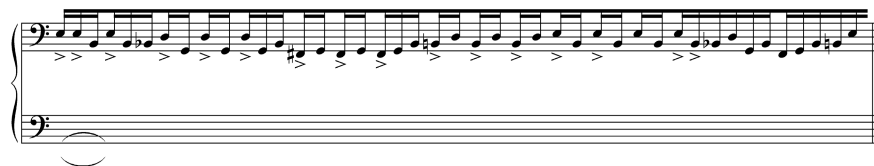
amint a mű a múltra távolból visszatekintő alanyának szemében összeolvadnak a különféle stílusok kontúrjai.

Mindez egyértelműen jelzi: a korábbi zenei stílusok bevonása a komponálás aktusába nem felületi, hanem mindig tartalmi jelenség. Vajda János művei sem csak egyszerűen hasonlítanak más zenékre – mint azt Boronkay Antal sugallta már említett, a *Retrográd szimfóniáról* (1990) szóló kritikájában⁴⁹ –, hanem a stílári hivatkozás mindig magában hordoz valamiféle – általában többféle – reflexiót is. Az Orbánnál megfigyelt kontúrvesztés és összeolvadás technikájával Vajda is előszeretettel él. Zongorára komponált *Könnyű szonatinájának* (1988–1989) első darabja, ha csupán felületi vonásait ragadjuk meg, ragtime-nak tűnik. Közelebbről megvizsgálva azonban világossá válik, hogy Vajda, elsősorban a motívumhasználat terén, Beethoven kései zongoraszonátáinak stílusára építi művét. Ám nem áll meg itt, hiszen Beethoven nagy zongorakomponista utódai, Liszt és Schumann zongorazenéjének jellegzetes elemei is felbukkannak a műben, mintegy sugallva az utat, amelyet a zongorazene története Beethoventől a ragtime-ig megtesz.

A valamivel korábban keletkezett, szintén zongorára komponált *Változatok* (1987) viszont Bachot tekint kiindulópontjának. A változatok alapjául szolgáló téma olyan, mint egy bachi *ouverture*, az öt követő variációk pedig mintha egy angol szvit jellegzetes tételsorát járnák végig. Vajda számára különös jelentőséggel bírnak a Bach-szvitek jellegzetes mozgásformulái, amelyek a zongorán való játéknak szinte motorikusan primer érzetét nyújtják. Maguk a variációk meglehetősen szabadok, Vajda a végtelenített befejezéssel a mű rögtönzés jellegét is megkomponálja, mi több, a jazzimprovizáció hangvételéig is eljut e szabad zenei folyamat során. A végtelenített befejezés pedig megint egyszer a múltba révedő tekintet perspektíváját nyújtja: a Bachra történő visszaemlékezés egy pontján mintha a fejünkben megakadna a zenét lejátszó lemez (94. kottapélda).

zeneszerzés-technikai tudás: *A télikabátom nagyterc gombokkal* tercstruktúráinak fordítottja, jelenik meg a tercek nélküli *A régi kabát, hiányzó gombokkal* tételben.

⁴⁹ Boronkay, i. m., 40.



94. kottapélda, Vajda: Változatok, a mű megszakított befejezése

A zenei kommunikáció elemei – legyen szó múltbéli, hagyományos zenéről vagy triviális zenei nyelvi elemekről – minden esetben a kifejezést szolgálják, azt a kontextust teremtik meg, amely a mű megértését segíti. A visszatekintés gesztusa valójában a modernitás előtti régmúlt egymásba olvadó folyamatainak szemlélése. Ebből a perspektívából bomlanak ki az új zenestílus tartalmi-poétikus elemei.

30. Halotti szertartás

„Soha nem volt szó a hagyomány tagadásáról” – fogalmazott egy 1993-as interjúban, a hetvenes évekre visszaemlékezve Jeney Zoltán, majd az akkor még készülőfélben lévő *Halotti szertartással* kapcsolatban hozzátette: „már jó ideje nem érzem, hogy a tradíció bármely értelemben gondot jelent számomra: sőt kifejezetten vonz, hogy szembesítsem magam a hagyománnyal”.¹ Meglepő vallomás ez egy olyan komponistától, aki a hagyományt látszólag radikálisan megtagadó zeneszerzői kísérletei révén a magyar zenei közélet szemében hírhedtté vált a hetvenes évek elején. E tradicionalizmus zavarba is hozta még a hozzá legközelebb álló elemzőket is. Wilhelm András szerint Jeney „radikálisan végrehajtotta azt a fordulatot, amelynek révén kompozíciós eszköztárát az alapelemekig, az alkotórészekig bontotta le, s számos kompozícióban szinte egyenként szemügyre véve ezeket az alapelemeket, mára eljutott addig, hogy a tradíció bizonyos elemei újra visszatérhetnek műveibe”.² A megfogalmazásban megjelenő megengedő feltételes mód azt sugallja, Wilhelm szükségesnek érzi, hogy felmentse a zeneszerzőt, akinek magnum opusa, az 1987 és 2005 között komponált *Halotti szertartás* – mint azt kritikusai egyöntetűen megfogalmazták – a hagyományhoz fűződő viszony új, korszerű példáját állítja elénk.³

A tradíció iránti tiszteletet reprezentálja már az is, hogy oratóriuma alapszövegét Jeney egy középkori halotti szertartásból emelte át – műve a pálos temetésrendet követi. Jeney nem zenésíti meg az egész liturgiát: válogat belőle, sűríti a tételeket. Hat nagyobb részre osztja művét (35. táblázat), és e hat rész negyvenhét hosszabb-rövidebb tételt foglal magában. A gyakran meghúzott-tömörített, máskor viszont héber, görög, orosz, német liturgikus szövegekkel kiegészített latin textus mellé magyar és olasz költők tollából

¹ Olsvay Endre: „Ezredvégi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel.” 2000, 4/10 (1993. október): 3–7. 3. és 7.

² Demény János–Wilhelm András (közr.): *Jeney Zoltán*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1996.), 9.

³ Kroó György: „Új Zenei Újság. 1994. március 20.” In: U.ő.: *A mikrofonnál Kroó György. Új Zenei Újság 1981–1997*. (Budapest: Magyar Rádió, 1998), 588–591. Farkas Zoltán: „»Lélektől lélekig.« Magyar művek márciusi bemutatói.” *Muzsika* 37/5 (1994. május): 30–33. Porrectus: „Közösségi zene. Jeney Zoltán: Halotti szertartás.” *Muzsika* 43/10 (2000. október): 17–18. Dalos Anna: „A lélek és a formák. Jeney Zoltán: Halotti szertartás.” *Holmi* XVI/10 (2004. október): 1175–1179. Szitha Tünde: „Halotti szertartás.” *Muzsika* 48/12 (2005. december): 34–35.

származó versmegzenésítéseket, illetve népdalokat társít a zeneszerző. A librettóválasztáson túl a zenetörténeti hagyomány iránti elkötelezettséget dokumentálják az oratóriumban feldolgozott szabad és ritmizált gregorián dallamok és népi virrasztók,⁴ továbbá a régi zenetörténet olyan alapvető kompozíciós technikái, mint amilyen a középkori homoritmika, a ritmusmoduszok, a cantus firmus eljárások, a ricercare műfaja, a kánon-procedúrák, illetve a sűrű, ellenpontoszó szövek alkalmazása.⁵

- I. Commendatio animae – Lélekajánlás (No. 1–4)
- II. Vesperae Mortuorum – Halotti vecsernye (No. 5)
- III. Vigilia Defunctorum – Halotti virrasztás (No. 6–19)
- IV. Absolutio – Feloldozás (No. 20–30)
- V. Depositio corporis – Eltemetés (No. 31–43)
- VI. Consolatio – Vigasztalás (No. 44–47)

35. táblázat, Jeney: Halotti szertartás hat része

A zenetörténeti hagyományra történő folyamatos reflexiót bizonyítják a műben megjelenő idézetek, áldézetek és allúziók is. A mű hangzásvilága időnként emlékeztet Stravinsky kései egyházzenejére, sőt a *Zsoltárszimfónia* egyik jellegzetes záróformuláját citálja is (no. 39/b: *Laudate Dominum*, 148/149. zsoltár, alcíme: *Hommage à Igor Stravinsky*). A 29. tétel (*Air und Choral – Hommage à J. S. B. Variazione sopra Ich bin nun achtzig Jahr*) Bach 71. kantatájából (*Gott is mein König*) emel át egy tételt, az orosz nyelvű *Canticum Simeonis* (no. 41/c) Rahmanyinov egyházi kórusainak emlékét eleveníti fel, míg az *Absolve Domine* sűrű ellenpontja Ligeti György mikropolifóniáját fogalmazza újra. Az I. rész olvasmányaiban a *Cantata profana* legnagyobbik fiújának dús melizmái köszönnek vissza. A *De profundis* (no. 5/i, 129/130. zsoltár) megzenésítésében pedig Jeney saját zenekari művét, a Schoenberg előtt tisztelgő *Alefet* (1972) idézi meg. A negyvenhét tételes kompozíció műfajai is a hagyomány jegyében lépnek színre: találunk benne korált, korálvariációt, ricercarét, kánont, kettős ellenpontot és variációs formát.

⁴ Jeney a *Halotti szertartás* II. részében Lajtha László gyűjtötte soproni virrasztóénekeket használt fel. Lajtha László: *Sopron megyei virrasztóénekek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1956.) Lásd ehhez: Jeney Zoltán–Farkas Zoltán: „Spekuláció nélkül nincs intuíció – »Jób könyvétől« a fraktálokig.” *Holmi* 18/7 (2006. július): 869–902. 888.

⁵ A műben felhasznált zeneszerzés-technikai megoldásokhoz lásd tanulmányomat: „Hagyomány és eszkatológia Jeney Zoltán »Halotti szertartás«-ában.” *Holmi* 18/7 (2006. július): 903–912.

Egyik írásában Szitha Tünde úgy fogalmazott, hogy Jeney hagyomány iránti érdeklődése a *Halotti szertartás Subvenite*-tételének (no. 4) komponálása közben szerzett tapasztalataival függ össze.⁶ Való igaz, Jeney 1979-ben felkérést kapott Dobszay Lászlótól és Szendrei Jankától, hogy a Schola Hungarica számára dolgozza fel a magyar rítus e jellegzetes tételét. Mégis, úgy tűnik, Jeney e felkéréstől függetlenül is meglehetősen hamar túljutott az experimentális zeneszerzés kizárólagos gyakorlatán. Első kísérleti művei 1972–1973 táján születtek, de már a *Subvenite* komponálása előtt, illetve azzal egy időben, a 12 dal (1975–1983) írása közben visszanyúlt tradicionális zeneszerzői megoldásokhoz.⁷ A hetvenes–nyolcvanas években egyidejűleg keletkeztek experimentális alkotásai és hagyományra reflektáló kompozíciói, úgy is fogalmazhatunk, hogy ez utóbbival való szembenézése a kísérletezés egyik lehetséges terepeként funkcionált. Sőt a tradíció felé fordulás mintha annak felismerését is dokumentálná, hogy az experimentális alkotói attitűd nem teszi lehetővé hosszú távon érvényes, vagyis klasszikus műalkotások létrehozását. Éppen ebből a szempontból tekinthető a *Halotti szertartás* tizennyolc évig tartó komponálása életprogramnak.

Ilyen hosszú idő alatt egy zeneszerzői műhelyben jelentős változások mennek-mehetnek végbe, a koncepcionális szempontból feltűnően egységes nagy kompozíció azonban e változásoknak semmi jelét nem mutatja. Jeney Zoltán műveinek jegyzékét áttekintve inkább az a benyomásunk támad, hogy egész műhelye alárendelődött a fő műnek, s ha születtek is más, a ciklusba végül be nem épülő alkotások, mind szoros kapcsolatban állnak a *Halotti szertartással*.⁸ Jeney az egész életét belekomponálta a *Halotti szertartásba*.

⁶ Szitha, i. m., 34.

⁷ I. m., 40.

⁸ Valójában a nagy rítussal párhuzamosan komponált darabok közül több is bekerülhetett volna a végső alakba, és tulajdonképpen csak a szerző lezáró gesztusú, önkényes döntése határozta meg, mi válhatott, s mi nem az oratórium részévé. E sajátos work in progress eljárással magyarázható az is, hogy a *Halotti szertartás* egyes tételei önálló műként, vagy más ciklusokban elhelyezkedve is életképesek. A *Subvenite* és néhány zsoltár mellett ilyen önálló tétel többek között a *Mária siralma* (no. 5.o, Weöres Sándor: *Mária siralma a Második szimfóniából*), a *Minden eltűnendők* (no. 19, Tandori Dezső: „Minden eltűnendők...”), az *Én imádoztam* (no. 21, Weöres Sándor: *Szent György és a sárkány*), a *Hallod-e, te sötét árnyék* (no. 32.b, Orbán Ottó: *Hallod-e, te sötét árnyék*), a *De szégyen élni* (no. 43.e, Szép Ernő: *De szégyen élni*) és a *Iam maesta quiesce querela* (no. 46–47, Prudentius: *Deus ignee fons animarum*).

Vagyis önéletrajzi kompozícióról beszélhetünk, ám a műbe belekomponált önéletrajz kezdőpontja jóval megelőzi a *Subvenite* keletkezésének idejét.

A *Halotti szertartás* egyfelől – mint arra az oratóriumban nagy számban található emlékdarabok utalnak – a magánember Jeney önéletrajza, másfelől viszont a zeneszerzőé. A keletkezéstörténet felidézésekor Jeney is beszélt arról, miként épültek be életműve kulcskompozíciói, az *Alef*, az *Apollónhoz* (1978), a *Sostenuto* (1979), vagy a *Herakleitosz*-sorozat (1980–1998) a szertartásba.⁹ Egyértelműen szándékos hivatkozások ezek, és nyilvánvalóan poétikai-tartalmi funkcióval bírnak. Ugyanakkor jelenlétük magyarázatot ad arra is, miként vált lehetségessé tizennyolc évnyi munkával megírni egy ilyen nagy terjedelmű, szerkezeti rugalmassága ellenére is egységes műalkotást, miközben a zeneszerző több mint hatvan másik művet is komponált ebben az időszakban.¹⁰

A több mint hatvan másik mű megfogalmazás akkor is érvényes, ha tudjuk: Jeney Zoltán életművében nagyon sok átdolgozás található, a legtöbb kompozíciónak több verziója létezik. A változatok kidolgozását néha egy évtized is elválasztja egymástól. Az 1979-es zenekari *Sostenuto*ból Jeney 1988-ban *etwas getragen* címmel készített vonósnégyes-változatot, a 2001-ben két klarinéra komponált *TROPI* az azonos című, 1975-ös két trombitára készült darab átdolgozása, míg a *For quartet* 1999-es második verziójának eredetije 1973-ban született. A *wie leicht wird Erde sein* szövegű Nelly Sachs-megzenésítés első változata 1981-ben, a második 1987-ben keletkezett.

Egyes sorozatok esetében teljes műcsoportok jöttek létre egy-egy zeneszerzői ötlet-gondolat évtizedek folyamán megszülető változataiból. Ilyen a különféle hangszerekre komponált *Soliloquium*-műcsoport, vagy a *Szem mozgásai*-, illetve a *Being time*-sorozat (36. táblázat). A változatok bizonyos technikák, például a betű-hang átkódolásos rendszer, vagy véletlen eljárások különféle kidolgozásaira éppúgy épülhetnek, mint például a *Szem mozgásai*- és a *Being time*-sorozatban, mint zenei vagy tartalmi tematikus kapcsolatokra. Az 1982-es *Soliloquium 1a* például az 1967-es *Soliloquium 1* rákfordítása, de tartalmi – Tandori Dezső költeményére hivatkozó – kapcsolat köti össze az *Orfeusz-kertje* csoportot is, amelynek kiindulópontja az 1974-es keletkezésű,

⁹ Jeney–Farkas, i. m., 883–884.

¹⁰ Lásd Jeney Zoltán–Szitha Tünde: *Zoltán Jeney: Works (in Chronological Order)*. Folyamatosan bővülő kézirat (a zeneszerző tulajdonában).

nyolc hangszerre írott *Orfeusz kertje*, tíz évvel későbbi folytatása az *Orfeusz kertjének visszhangjai* című vers megzenésítése a *Nyolc dal Tandori Dezső verseire* ciklusban, és újabb tíz évvel későbbi verzió ugyanennek a versnek *Infinitívusz*-beli változata. Hasonló műcsoportot képeznek egyébként a *Halotti szertartás* mottójára épülő, különféle előadói apparátusra írott *Ricercarék* is.¹¹

Soliloquium

- No. 1 fuvolára (1967)
- No. 2 hegedűre (1974–1978)
- No. 3 zongorára (1980)
- No. 4 orgonára (1980)
- No. 1a fuvolára (1982)

A szem mozgásai

- I. zongorára (1973)
- II. két zongorára (1973, átdolg.: 1999)
- III. három zongorára (1973)

Being-time

- I. 4 előadóra (1979)
- III. 4 előadóra (1979)
- V & VI. négy előadóra (1985)
- IV. négy játékosra (1991, átdolg. 1994)
- VII. négy előadóra (1998)
- II. négy előadóra (1999)

36. táblázat, műcsoportok Jeney Zoltán életművében

A leginkább figyelemre méltó műcsoport Jeney ōuvre-jében az 1980 és 1998 között keletkezett *Herakleitosz*-sorozat, amely különböző hangszerelésű és koncepciójú alkotásokat foglal magában: a *Herakleitosz H-ban* (1980) szólóhangszerre, a *Herakleitosz vízjele* (1983) két előadóra, a *Herakleitosz-értelmezés* (1984) öt-hat előadóra, a *Herakleitosz utóidényben* (1984–1988) vibrafonra, cimbalomra és tizenkét hangszerre, a *Heraclitus' Transformations* (1997) egy vagy két zongorára és a *Herakleitoszi töredékek* (1998) kamaraegyüttesre készült. A *Herakleitosz H-ban* esetében a szólóhangszeren előjátszott hosszú dallamot emlékezetből kell visszaidéznie más hangszereseknek. E dallamból a többi előadó hangszerén csak annyi marad

¹¹ Ezekből nyolc különböző változat készült 1988 és 2008 között: 1988: orgonára; 1989: MIDI-vezérlésű samplerre és tizenhat hangszóróra; 1992: zongorára; 1993: vonószenekearra (átdolg.: 2009); 2003: két zongorára; 2003: két vonószenekearra; 2007: vonósötösre; 2008: négy fuvolára.

meg, mint Herakleitosz töredékeiből, amelyeket – mint az köztudott – csak mások emlékei és leírásai alapján ismerünk. Mindez azt is jelenti, hogy a *Herakleitosz H-ban* című kompozíciónak nem létezhet két egyforma előadása, annak ellenére, hogy a zeneszerző a darabnak és előadásának igen sok elemét pontosan meghatározza előre.¹²

A *Herakleitosz H-ban* után keletkezett Herakleitosz-kompozíciók az első darab egy-egy lehetséges kidolgozását mutatják be, ám e kidolgozásokból kiindulva a kilencvenes évek végére ciklusokká bővülő műváltozatokban már valódi Herakleitosz-feldolgozásokkal, hagyományos értelemben vett variációsorozatokkal találkozunk. A Herakleitosz-változatok legszembetűnőbb jellegzetessége az a lefelé haladó skála (h–a–g–f–e–d kezdettel), amellyel mindegyik verzió kezdődik. Ez a hangsor, illetve a belőle származtatott másik hatvanhárom változat – amelyet Dobszay László hat hangból álló pszeudomodális skálának nevezett el¹³ – Jeney egyik leggyakrabban használt hangrendszere. Első alkalommal az *Apollónhoz* című kantátában alkalmazta, itt az orgona a skála hatvannégy verzióját mutatja be a darab elején, és a kórus, illetve a kíséretet ellátó orgona és angolkürt többször ismételve, végig unisonóban énekli-játssza több mint huszonöt percig (95. kottapéllda).



95. kottapéllda, Jeney: *Apollónhoz*, pszeudomodális skála

Az *Apollónhoz*ban azonban felfelé halad a nyitó skála, míg a legtöbb Jeney-kompozícióban inkább a Herakleitosz-féle lefelé haladó sor a gyakoribb. A hathangú skála alakjai különböző Jeney-művekben tűnnek fel, az *Infinítívusz* (1995) ciklusát is ez tartja össze tematikailag: megjelenik a *Mottóban* és a *Halál-tó fölöttben* is, valamint a *Halotti szertartással* közös *De szégyen élni*-tételben.

¹² Ugyanez az elv Jeney Zoltán számos, egykorú művében megjelenik (ilyen például a *Rondellus*, a *something found*, a *Fantasia su una nota*).

¹³ Dobszay László: *Jeney Zoltán: Halotti szertartás. Programfüzet*. (Budapest: Budapesti Őszi Fesztivál, 2005.), 13. A teljes szöveggel együtt olvasható a *Magyar Egyházzene*ben. XIII/3 (2005/2006): 265–292.

E kórustétel mellett e hathangos pszeudomodális skála a *Halotti szertartás* más tételeiben is meghatározó szerepet tölt be. Elrejtve jelenik meg a *Vesperás* népdalfeldolgozásaiban (II. rész), a *Pater noster*ben (no. 10), az *In paradisum* antifonában (no. 30) és a *Memento mei* responsoriumban (no. 42). A *Halotti szertartás* három tétele azonban egészen közvetlenül tárja fel a kapcsolatot a Herakleitosz-műcsoporttal. A hegedűkön megszólaló skáladallam – a *Heraclitus' Transformations* 4., *Herakleitoszi könnycsepp* című tételének átvételével – először az V. rész *Deus, qui fundasti terram* oratójában (no. 33) jelenik meg, és ennek egy variánsa szólal meg később, a VI. rész *Deus, qui nos melius in domo luctus* oratójában (no. 46/b) (96/a–c kottapélda). A *Nunc dimittis*ben viszont (no. 41/a) a *Heraclitus' Transformations* egy másik tétele, a *Hérakleitosz újabb vízjele* köszön vissza. Mellesleg mindkét önidézet megjelenik a *Herakleitosz-töredékek*ben is.

A felsorolt példák tanúsítják, hogy Jeney Zoltán alkotásai között sok az átjárás, és hogy bizonyos alapképletek átszövik az egész életművet. Látványos példája ennek az *Önidézetek* (1991) minden tételében megjelenő cantus firmus, egy dallam, amely a b és a hangok aszimmetrikus váltakozására épül. A két hang forrása Jeney 1979-es kísérleti alkotása, a *KATO NK BJ 300 1979. július 22. 10.30 Liptó utca*, amelyben egy daru b és a hangját használja fel a zeneszerző. A b-a hangpár azonban nemcsak az *Önidézetek*ben tér vissza, hanem más Jeney-kompozíciókban is, például a Kálnoky László verseire írott *Lángok árnyékában* kórusciklus (1982) *A labirintus* című, 2. tételében, illetve a Babits-költeményre írott, *Az örök folyosó* című kórusműben (1983).

A két hang ismétléséhez a végtelenség poétikai konnotációja társul, ennél azonban lényegesebb, hogy általában egy jellegzetes kórusletét is kapcsolódik hozzá: fáziseltolódásos módon kisszekundban mozgó, homoritmikus mozgásformulák jelennek meg, a b-a hang mindig valamelyik belső szólamba kerül. E letét szerepel a *Halotti szertartás*ban is: az V. részben épp a Herakleitosz-dallamhoz kapcsolódik a *Deus, qui fundasti terram* oratóiban (96/b kottapélda), itt a tenor 1 szólaltatja meg a b-a hangokat. A b-a alapra épülő, homoritmikus-akkordikus recitáció azonban a *Halotti szertartás* két másik oratójában (no. 26., 28.), illetve egy lekción két változatában (no. 3/d és no. 11) is visszaköszön. Mind a két önidézet – a Herakleitosz-dallam, illetve a

b-a hangpár – alkalmazásának gondolata a komponálás viszonylag kései stádiumában merült fel, mint arra a tételrendleírások egyértelműen utalnak.¹⁴

a)

(♩ = 128)

pp

b)

♩ = 128 (♩ = 264)

S.
Ca.
T.1.
T.2.
B.1.
B.2.
PI.1.
PI.2.
PI.3.
Ob.1.
Ob.2.
Cl.1.
Cl.2.
Cl.3.
in B.
Cr.1.
Cr.3.
Cr.5.
Cr.7.
Cr.2.
Cr.4.
Cr.6.
Cr.8.
Mar. 1.
1-2. kg.
V.I.
3-4. kg.
V.II.
5-6. kg.
V.III.
5-6. kg.

¹⁴ Jeney Zoltán harmincöt ilyen tételrendleírást, továbbá három szertartásrendfajlt bocsátott rendelkezésemre.

c)

S. *pp*
 Ms. *pp*
 Ca. *pp*
 T. *pp*
 Br. *pp*
 B. *pp*
 B. *pp*
pppp
pppp

J = 54
 De - us qui nos me - li - us in do - mo lu - ctus quam in
 De - us qui nos me - li - us in do - mo lu - ctus quam in
 De - us qui nos me - li - us in do - mo lu - ctus quam in
 De - us qui nos me - li - us in do - mo lu - ctus quam in
 De - us qui nos me - li - us in do - mo lu - ctus quam in
 De - us qui nos me - li - us in do - mo lu - ctus quam in
 De - us qui nos me - li - us in do - mo lu - ctus quam in

96/a-c kottapéllda, Jeney: Herakleitoszi könnyecsepp és az ebből átvett skála a Halotti szertartás Deus qui fundasti és Deus qui nos teteleibem

A b-a hanghoz hasonlóan járja át az egész életművet egy hangszerelési sajátosság: Jeney érzékelhetően vonzódik egy jellegzetes, csengő-bongó hangszereléshez, amelyet elsősorban az antik tányérok, krotálok alkalmazásával hoz létre. Ez a csengés-bongás már az első megírt tételnek, a *Subvenitén*ek is sajátja volt – ami jelzi, hogy ez az önidézettípus (valójában jellegzetes hangvétel) a komponálás legkorábbi rétegében is jelen volt –, de a *Halotti szertartás* más teteleiben is meghatározó szerepet játszik, főként az *In paradisum* antifonában (no. 30).

A csengés-bongás forrásai a hetvenes évek második felére nyúlnak vissza: már az *Apollónhoz* hangszerelésében meghatározó szerepet játszottak az antik tányérok, de az *Impho 102/6* (1978), az *Arupa* (1981), *Az örök folyosó*, az *O admirabile* (1984), az *Etruszk nyitány* (1987), a *moulderin tongue in a pounderin jowl* (1993) kortáljai, antik tányérjai és fémes hangú ütőhangszerei is mind ezt a hangzást dolgozzák ki. Ezekben a művekben a csengés-bongás

ősi szertartások illúzióját kelti. Ugyanez a hatás a *Halotti szertartás* rituálé jellegéhez is nagymértékben hozzájárul.¹⁵

A pszeudomodális skála és az a-b hangpár mellett a mű tonalitást meghatározó harmadik rétegét a mottódallam biztosítja. A művet indító Pilinszky-vers megzenésítéseként először megjelenő mottó („Hol volt, hol nem volt” – részlet a *Sötét mennyország* – a *KZ oratóriumból*) variált megszólalásai tartalmi fonálként húzódnak végig a *Halotti szertartáson*, a hozzá kapcsolódó szövegek egymásra utalnak, egymást értelmezik-kommentálják. A 128 hangos mottódallam 1978–1979 táján keletkezett. Jeney egy fraktált előállító program megírásával jutott el különféle, 128 hangból álló sorokhoz, melyek egyikében erős d tonalitást vélte felfedezni.¹⁶ E mottódallam – annak ellenére, hogy komputeres eljárásokkal jött létre – a személyesség hangján szól. Személyességét a d tonális központra való hivatkozása mellett a mű alaprétegét adó gregoriánt idéző dallamossága teremti meg.¹⁷

A mottó eredeti alakban és fordításokban éppúgy megjelenik, mint ahogy nyitómotívuma későbbi tételek tematikus kiindulópontjaként is funkcionál. A *Miserere mei* zenekari kíséretében (no. 3/a) vagy a háromnyelvű olvasmányt követő oráció (no. 3/e, *Suscipe Domine*) második csellószólamában is megbúvik. A *Honnéni Elohim* (no. 15, 51/50. zsoltár) héber nyelvű kantillációja is belőle bontakozik ki. A mottó minden megszólalása jól felismerhető, s dallamossága olyan alaposan beivódik emlékezetünkbe, hogy a hozzá hasonló, de nem feltétlenül azonos tematikával rendelkező tételeket is – mint például az *Adja az Isten* című Ady-versre komponált korált (no. 29/b) – rokonainak érezzük. Ugyanakkor keretfunkcióban is szerepet kap: a VI. részben (no. 43/a) hangsúlyosan, az indítás gesztusára utalva tér vissza. Jeney nemcsak a dallamot, de Pilinszky költeményét is megismétli, mégpedig Kosztolányi *Halotti beszédének* hasonló szövegű szakaszával társítva („Hol

¹⁵ A komponista művészete korábban is szoros kapcsolatban állt a rítussal, amit elsősorban szövegválasztásai támasztanak alá: a Federico García Lorca költeményére komponált *El silencio* (1986) vagy a Giuseppe Ungaretti versére írt *Spaziosa calma* (1987) például – mindkettő az *Il silenzio dei morti* (no. 31) előképének tekinthető – sámán- vagy éppen ókori vallásos rituálék emlékét idézi meg.

¹⁶ Jeney–Farkas, i. m., 872.

¹⁷ Farkas, i. m., 32.; Richter Pál: „Pilinszky- és Weöres-idézetek egy középkori pálos temetési szertartásban. Jeney Zoltán: *Commendatio animae*.” *Holnap*, V/3 (1994. május): 62–63. 63.

volt, hol nem volt a világon egyszer”). Ezt követően pedig a mottót a szintén felidézett *Miserere*-tétel szólaltatja meg újra (no. 43/f).

A 128 hangos mottódallam egyben az egész oratórium legfontosabb visszatérő tematikai egysége. A nagyforma kialakításában, a formai kohézió létrehozásában ugyanis egyfelől a legjellegzetesebb tematikai alakzatok-hangrendszerek visszatérése, másrészt a hagyományos struktúrákat felmutató kisformák alkalmazása játszik meghatározó szerepet. A zeneszerző többször is úgy nyilatkozott, hogy a legnagyobb kihívást számára a nagyforma megteremtése jelentette: „a szertartás nagymértékben segítségemre volt, hogy az eddigi kisebb, egytematikájú formák után egy hagyományosabb értelemben vett összetett, nagy formát kialakítsak. Valójában a kihívást szakmailag számomra pontosan ez jelenti.”¹⁸ A „kihívás” kifejezés egyértelműen azt a fajta, Schoenbergtól eredeztethető kompozíciós magatartást képviseli, amely a zeneszerzést problémamegoldásként fogja fel. A nagyforma megoldandó zeneszerzés-technikai problémája természetesen nem csupán azt jelenti, hogy a közel háromórnyi zenét magában foglaló *Halotti szertartás* monumentalitása révén eleve a nagyformában való gondolkodásra kényszerít. Sokkal inkább arról van szó, miként építhető fel koherens módon, de a követhetőség érdekében alkalmazott didaxist kerülve egy ilyen oratórium.

Az appericiálható nagyforma kialakításának egyik eszköze a már említett visszatérési technika. Az *Exultabunt Domino* (no. 2/a) dallama például a 14. tételben jelenik meg újra, a *De profundis* (129/130. zsoltár) többször is felcsendül a mű különböző pontjain (no. 5/i, no. 18., no. 43.). Hasonlóképpen ismétlődik meg a *Miserere mei* (50/51. zsoltár), amelynek első két variált megjelenését (no. 3/a és f) a VI. rész idézi vissza (no. 44/f), és a *Requiem aeternam*, amely egyrészt a *Subvenite* responzóriumhoz (no. 4 és 23), másrészt más tételekhez társul (no. 6: *Circumdede runt*; no. 20: *Introitus*; no. 47: *Requiem aeternam*). Az *Absolve quaesumus Domine oratio* (no. 28) vége („Absolve Domine”) is feleleveníti az azonos szövegű antifónát (no. 16, *Absolve Domine*). Ugyanakkor Jeney mer eltérni a logika által kikövetelt formai szabályosságtól, vagyis az általa felállított elvek sohasem válnak

¹⁸ Richter, i. m., 65. A *kihívás* kifejezést Jeney egy másik interjúban is használta a nagyformával kapcsolatban: Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Jeney Zoltán: Halotti szertartás.” *Muzsika*, 37/6 (1994. június): 26.

önjáróvá. Nincs például kapcsolat a *De profundis* már említett megzenésítései (129/130. zsoltár) és a *Ricercare sopra „Aus tiefer Not schrei ich zu dir”* (no. 32) között sem, holott ez utóbbi a latin textus német fordítása.

A mű tételeinek kisformái is a zenetörténeti hagyomány jegyében jelennek meg. A legfontosabb szerep a visszatérési formáknak jut. A *Ricercare sopra „Aus tiefer Not schrei ich zu dir”* (no. 32) például háromtagú A–B–A formát követ: a *ricercare* körbeöleli Orbán Ottó versének, a *Hallod-e, te sötét árnyéknak* megzenésítését. Más formák a gregorián műfajok szerkezeti jellegzetességeit viselik magukon. A–B–Av–Bv–A–b struktúrájával a *Ne recorderis* (no. 25) például a responzóriumok hagyományos felépítését követi (az utolsó b rész a B soroknak csak a felét adja vissza), mint ahogy a *Circumdederunt me* (no. 6, 94/95. zsoltár) is a zsoltáreneklés gyakorlatát eleveníti fel (A–B–Av–Bv). A hosszabb tételek ugyanakkor összetettebb struktúrákat követnek: a *Misererét*, két lectiót és két oratói tartalmazó 3. tétel például a *Miserere* visszatérésének köszönhetően keretes szerkezetet ad ki (A–B1–C1–B2–C2–Av). A 4. tétel (*Subvenite*) viszont rondószerűen épül fel: míg a rondótémát a zenekari részek szólaltatják meg, a közjátékokban gregorián dallamok uralkodnak.

A II. rész (*Vesperae Mortuorum – Halotti vecsernye*) mindössze egy tételből (no. 5) áll, mégis több, egymástól elkülönülő szakasza van. Jeney a mottóra épülő *ricercarék*at ötvözi gregorián antifónákkal és Lajtha László gyűjtötte népi virrasztó énekekkel. A három tematikus csoport kezdetben ritmikus szabályossággal követi egymást, a 129/130. (*De profundis*), majd később a 137/138. zsoltár (*Confitebor mihi*) megjelenése azonban felborítja az addigi rendet, s ez teszi lehetővé egy lírai betét, a *Stabat Mater* helyét átvevő Weöres-megzenésítés (*Mária siralma*) beillesztését.

Szembetűnő ugyanakkor, hogy nem mindegyik tétel mutat ilyen szabályosságot. Az V. rész (*Depositio corporis*) két nagy lírai betéttel kezdődik (no. 31, *Il silenzio dei morti*; no. 32, *Ricercare sopra „Aus tiefer Not schrei ich zu dir” – Hallod-e, te sötét árnyék – Ricercare sopra „Aus tiefer Not schrei ich zu dir”*). Ezeket követően azonban a forma sokkal kötetlenebbé válik, talán éppen az első két, hosszú lírai tétel ellenpontjaként. Sok rövid tétel váltja egymást: a személyesebb hangú zsoltármegzenésítésekhez és a formálisabb könyörgésekhez azonban újabb lírai betét társul: *Simeon hálaénekének* orosz

nyelvű megzenésítése (no. 41/c, *Nyine otpusajesi*). A 33.-tól a 43. tételig tartó nagy formszakasz mégsem hull darabjaira. Egységességét a mottó hol látványos (no. 34/b: 117/118. zsoltár, no. 37/b: 138/139. zsoltár), hol burkolt (no. 41/a: *Nunc dimittis* – *Simeon hálaéneke*) megjelenései teremtik meg. Végeredményben az V. rész azt a benyomást hagyja maga után, mintha olyan nagyra nőtt variációs formát követne, amelyben a mottó apró elemei kerülnek feldolgozásra – benne a schoenbergi variáció motívumának sorsát követhetjük nyomon. A mottó témájának darabokra hullása azonban szimbolikus jelentéssel bír: a halott test sírba helyezésével a mottó alakjában megjelenített individuum szétbomlik, az eltemetett földi élete visszavonhatatlanul véget ér.

Hasonlóképpen az átmenet rítusát reprezentálják a mű hangrendszerében bekövetkező változások. A nagy- és kisformák kohéziójának megteremtésében meghatározó szerepet játszik a kompozíció – talán Mozart, vagy Cherubini második Requiemjét idéző, de mindenképpen a mottó d központúságából kibontakozó – d tonalitása.¹⁹ A *Halotti szertartás* egyik legfontosabb és többször visszatérő tétele, a *Requiem aeternam* d hangon recitál, ezen a hangon is fejeződik be az alkotás. Így a d hang egyértelmű viszonyítási pontként funkcionál. Sokkal fontosabb azonban, hogy a szertartás zenéje egyfajta széphangzás utáni vágyódást dokumentál. A *Halotti szertartás* alapélményét: a diatonikus jelleget azonban elsősorban a kromatikát nem ismerő gregorián dallamok teremtik meg. A gregorián diatóniához hasonló jelentőségre tesz szert azonban a tizenkét fokú hangrendszer is.

A gregoriánból és a mottóból kibomló diatónia alkalmazása mellett a *Halotti szertartás* másik hangrendszere, a pszeudomodális skála is meghatározó tartalmi jelentőséggel bír. A *Pater noster* (no. 10), a könyörgések, a *Nunc dimittis* (no. 41/a), a Prudentius-himnusz és a közé ékelődő közjátékok (no. 46), vagy a *Nyine otpusajesi* (no. 41/c) tételeit hallgatva világosan kiemelkedik egy-egy hathangos diatonikus skála. E hangsor egyes változatai – például az *In Paradisum* (no. 30) körmeneti antifónájában – a gregorián dallamok hatfokú diatóniájához is közelíteni próbálnak. Sokkal fontosabb azonban, hogy jelentésteli tematikus elemmé alakulnak át: a *Deus, qui fundasti terram* oratóiban (no. 33) jelenik meg először könnyezést idéző formában,

¹⁹ Porrectus, i. m., 18.

felelevenítve ezzel a Herakleitosz-sorozat *Herakleitoszi könnycsepp*-tételét, s ekkortól kezdve egyre gyakrabban hallgató a könnyező hangvételben. Ez a könnyezésesztus tér vissza a később a *Nunc dimittis*ben (no. 41/a), a *De szégyen élni* Szép Ernő-kórusban (no. 45/e), a Prudentius-himnuszban (no. 46/a) és az ezt követő oratóban (no. 46/b, *Deus qui nos melius*).

Habár a pszeudomodális skála, illetve ennek néhány kivágata a *Halotti szertartás* korábbi szakaszaiban is megtalálható, hangsúlyos megszólalásai az oratórium második felére tehetők. A skálák csak a 33. tételt követően válnak vezérdallammá. Ugyanakkor a mottódallam, amely a mű első felében rendkívül meghatározó szerepet játszik, a pszeudomodális sor egyre dominánsabb fellépéseit követően mintha veszítene jelentőségéből: a mottó a lét, míg a pszeudomodális sor a nemlét, a halál jelképeként jelenik meg. A rituálé folyamatában az eleinte még bennünk élő, azaz teljes valójában még el nem távozott individuum lassan átadja magát a mindent megszüntető halálnak, a megsemmisülésnek – a mottó helyét a pszeudomodális sor veszi át. A *Halotti szertartás* ily módon a halálhoz vezető úton kalauzol végig minket. A mű felépítése azt sugallja: az ember azt viszi magával a végső útra, s talán a halálon is túlra, ami életének részét képezte. Jeney Zoltán oratóriuma saját életpályájának állít ily módon emléket, mi több, a *Halotti szertartás* az egész magyar és nyugati zenetörténet páratlan kompendiuma.

Bibliográfia

- Adorno, Theodor Wiesengrund: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Apagyi Mária: *Szerkesztés és rögtönzés*. Budapest: Országos Közművelődési Központ, Módszertani Intézet, 1986.
- Balassa Sándor: „Lemezborító.” In: Uő.: *Szerzői lemez*. Budapest: Hungaroton, 1985. SLPX 12557.
- Balázs István: „Fragmente über die Kunst György Kurtágs.” In: Friedrich Spangemacher (Hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 5*. Bonn: Boosey&Hawkes, 1986. 65–87.
- : „Kurtág.” In: Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi, 2006. 21–61.
- : „A magánélet börtönében. Kurtág György két művéről.” In: Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi, 2006. 161–189.
- : Mégegyszer a beszéddallam könyvéről.” *Új Zenei Szemle* VI/2 (1955. február): 17-27.
- Bartók Béla: *A magyar népdal (1924)*. Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai V*. Budapest: Zeneműkiadó, 1990.
- Batta András: „Hanglemez.” *Muzsika* 32/11 (1989. november): 45–48.
- Batta András et al. (szerk.): *A mikrofonnál Kroó György. 1981–1997*. Budapest: Magyar Rádió, 1998.
- Beckles Willson, Rachel: „Kurtág’s Instrumental Music (1988–1989).” *Tempo. New Series*. 207 (1998. december): 15–21.
- : *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- : *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Beke László: „Türni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek avantgárdja.” In: Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia kiadó, 2002. 228–247.
- Berg, Alban: „»Wozzeck«-Vortrag von 1929.” In: Uő.: *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*. Közr.: Frank Schneider. Leipzig: Reklam, 1981. 267–290.

- Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000.
- Biró Viola: „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiajának népzenei forrásaihoz.” *Magyar Zene* L/2 (2012. május): 188–209.
- Bleek, Tobias: *Musikalische Intertextualität als Schaffenprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streiquartett Officium breve op. 28*. Saarbrücken: Pfau, 2010.
- Bónis Ferenc: *Kadosa Pál*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- : „Emlékező sorok Szervánszky Endréről.” *Hitel* 24/12 (2011. december): 55–58.
- : „Szokolay Sándor (1931-2013). Nekrológ helyett.” *Hitel* 27/3 (2014. március): 57–61.
- bónis [Bónis Ferenc]: „Dávid Gyula és Kadosa Pál lemezei és kottái.” *Muzsika* 15/9 (1972. szeptember): 41–42.
- Bónis Ferenc (közr.): *Így láttuk Kodályt*. Budapest: Püski, 1994.
- Borio, Gianmario – Danuser, Hermann (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt. 1946-1966. 4 Bände*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1997.
- Boronkay Antal: „Balassa Sándor: Az ajtón kívül.” *Muzsika* 22/1 (1979. január): 7–8.
- : „Napjaink zenéje 1991.” *Muzsika* 34/8 (1991. augusztus): 38–40.
- Boros Attila: *30 év magyar operái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Boulez, Pierre: „Wie arbeitet die Avantgarde?” *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 27/10 (1961. október): 303.
- : „Schoenberg is Dead”. In: Uő.: *Stocktakings. From an Apprenticeship*. Oxford: Oxford University Press, 1991. 209–214.
- : *Musikdenken heute I*. Ford.: Josef Häusler, Pierre Stoll. Mainz: B. Schott's Söhne, 1963.
- : „György Kurtág.” In: Spangemacher, Friedrich (Hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 5*. Bonn: Boosey&Hawkes, 1986. 12–13.

- Bozay Attila: „Az önállósodás útján.” In: Feuer Mária: *88 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 36–37.
- : „Lemezkísérőfüzet.” In: Uő.: *Szerzői lemez*. Budapest: Hungaroton, 1979. SLPX 12058.
- Breuer János: „Bemutató hangversenyek (Székely Endre: Meditációk.)” *Muzsika* 5/7 (1962. július): 36–37.
- : „Ferencsik János az Állami Hangversenyzenekar élén.” *Népszabadság* 21/27 (1963. február 2.): 16.
- : *Dávid Gyula. Mai magyar zeneszerzők*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- : „Új magyar muzsika.” *Népszabadság* 26/242 (1968. október 15.): 7.
- : „Új szépséget kell keresnünk. Beszélgetés Edison Deniszovval.” *Muzsika* 13/10 (1970. október): 20–21.
- : *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- : „Petrovics Emil: C’est la guerre.” In: Kroó György (szerk.): *Miért szép századunk operája?* Budapest: Gondolat, 1979. 415–435.
- : „Zenei krónika.” *Népszabadság* 34/4 (1976. január 6.): 7.
- : *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- : „Édentől keletre?” *Muzsika* 27/10 (1984. október): 34.
- : „Kodály, a »Brahmin«.” *Muzsika* 40/11 (1997. november): 37–40.
- Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Brühlmann, Philipp: *György Kurtág: „Hommage à Mihály András.” 12 Mikroludien für Streichquartetttop. 13 (1977–78)*. Saarbrücken: Pfau, 2010.
- Collins, Michael–Seletsky, Robert E.–Garden, Greer–Carter, Stewart A.: „Improvisation.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 12. London: Macmillan, 2001. 102–112.
- Cone, Edward T.: *The Composer’s Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974.

- Csengery Kristóf: „Korunk zenéje, 1984.” *Muzsika* 27/12 (1984. december): 21–28.
- : „Hangverseny.” *Muzsika* 28/6 (1985. június): 39–43.
- : *Soproni József*. Budapest: Mágus, 2000.
- : *Soproni József*. Budapest: Holnap kiadó, 2012. [=A magyar zeneszerzés mesterei].
- Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. 1968-1988. Dokumentumok*. Budapest: T-Twins Kiadó, 1995.
- : *A magyar demokratikus ellenzék. Monográfia*. Budapest: T-Twins Kiadó, 1995.
- : *Diskurzus és diktatúra. A magyar értelmiség vitái Nyugat-Európáról a késő Kádár-rendszerben*. Budapest: Századvég kiadó, 2001.
- Dahlhaus, Carl: „Das Werturteil als Gegenstand und als Premisse.” In: Uő.: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig, 1977. 139–171.
- Dalos Anna: „»Nem Kodály-iskola, de magyar!« Gondolatok a Kodály-iskola kialakulásáról.” *Holmi* XVI/9 (2002. szeptember): 1175–1191.
- : „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus – egy fogalom elméleti forrásairól.” *Magyar Zene* 40/2 (2002. május): 191–198.
- : *Maros Rudolf*. Budapest: Mágus, 2001.
- : „Bartók, Lendvai und die Lage der ungarischen Komposition um 1955.” *Studia Musicologica* 47/3-4 (2006. szeptember): 427–439.
- : *Forma, harmónia, ellentét. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007.
- : „Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967).” *Magyar Zene* XLV/1 (2007. február): 29–35.
- : „Hungarian Improvisations on *Improvisations sur Mallarmé*. Zoltán Jeney’s Early Reception of Pierre Boulez’ Music.” In: Danae Stefanou (ed.): *Beyond the Centres: Musical Avant Gardes Since 1950*. CD-ROM. Thessaloniki, 2010.
- : „Nausikaa, Sappho és más szerelmes nők: Kodály Zoltán és az antikvitás.” In: Uő.: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015. 33–44.

- Dánél Mónika–Müllner András: „Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben.” In: Szegedy-Maszák Mihály–Veres András: *A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig*. Budapest: Gondolat, 2007. 549–563.
- Danuser, Hermann: „Die Spätzeit der musikalischen Moderne.” In: Uő.: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1984. 13–24.
- : „Die avantgardistische Revolte.” In: Uő.: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1984. 97–113.
- : „Musical Manifestations of the End in Wagner and in Post-Wagnerian Weltanschauungsmusik.” *19th-Century Music* 18/1 (1994 nyár): 64–82.
- Dávid Gyula: „Mondanivaló és hagyomány.” In: Feuer Mária: *50 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 18–21.
- Déri Balázs: „Új magyar szakrális zenemű. Jeney Zoltánnal beszélget Déri Balázs.” *Vigília* <http://www.vigilia.hu/regihonlap/2006/2/deri.htm> (utolsó megtekintés: 2013. március 31.).
- : „Új magyar szakrális zenemű. Jeney Zoltánnal beszélget Déri Balázs.” *Magyar Egyházzene* 13/3 (2005/2006): 293–302.
- Dibelius, Ulrich: „Komponisten Portrait György Kurtág.” In: Uő. (Hrsg.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*. Zürich: Palladion, 1993. 88–94.
- Dibelius, Ulrich (Hrsg.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*. Zürich: Palladion, 1993.
- Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre népzeneinkben és zenetörténetünkben*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1983.
- : *Jeney Zoltán: Halotti szertartás. Programfüzet*. Budapest: Budapesti Őszi Fesztivál, 2005.
- : *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2012.
- Dobszay László–Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa. Stílusok szerint rendezve. I. kötet*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998.
- Dolinszky Miklós: „A stílus nem fontos. (Dobszay László: A klasszikus periódus).” *Holmi* 25/6 (2013. június): 810–813.

- Domokos Mátyás: „Életrajzi jegyzet.” In: Móricz Zsigmond: *Légy jó mindhalálig*. Budapest: Osiris, 2013. 349–353.
- Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin: „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza.” *Zenatudományi dolgozatok I.* (2003): 219–328.
- Durkó Zsolt: „Kifejezés és drámai egyensúly.” In: Feuer Mária: *88 muzsikusi műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 29–31.
- : „Ludus stellaris. Önelemzés.” *Gépirat*. 1984. MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum Durkó Zsolt-gyűjtemény. Jelzet nélkül.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: „Puntueller Musik (1972).” In: Albrecht Riethmüller (szerk.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. V. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1972. 1–3.
- Eimert, Herbert (Hrsg.): *Anton Webern. die Reihe II*. Wien: Universal Edition, 1955.
- : *Musikalisches Handwerk. die Reihe III*. Wien: Universal Edition, 1957.
- Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- : „Kodály Zoltán örök ifjúsága.” In: Uő.: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000. 128–138.
- Eötvös Péter: „»Mich interessiert gerade das Gegenteil von mir.« Schlusdiskussion mit Peter Eötvös zum Motto »Ungar und Weltbürger«.” In: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott, 2005. 69–81.
- Éry-Kovács András: „Fiatal radikálisok. Éry-Kovács András beszélgetése Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrással, a KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiójának tagjaival.” In: Balázs István (szerk.): *Zenekultúránkról*. Budapest: Kossuth kiadó, 1982. 391–402. [Első megjelenése: *Mozgó Világ* VI/5 (1978. szeptember): 15–24.]
- Fábián Imre: „Az operaműfaj – magyar szemmel.” In: Uő.: *Válságban az opera?* Budapest: Zeneműkiadó, 1969. 84–115.
- Farkas Zoltán: „Korálok és harangok Szöllősy András műveiben.” *Muzsika* 39/3 (1996. március): 3–8.

- : „Idézetek és álidézetek Sári József műveiben.” In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998. 129–149.
- : *Sári József*. Budapest: Mágus, 2000.
- : „Spekuláció nélkül nincs intuíció – »Jób könyvétől« a fraktálokig. Beszélgetés Jeney Zoltánnal a »Halotti szertartás«-ról.” *Holmi* XVIII/7 (2006. július): 869–902.
- : „The Influence of Hungarian Folk Music in the Oeuvre of G. Kurtág and G. Ligeti.” In: Márta Grabócz–Jean-Paul Olive: *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág en l’honneur de son 80e anniversaire*. Paris: L’Harmattan, 2008. 51–70.
- Feuer Mária: *88 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- : *50 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- : *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- : „Ellentétek. Elektronikus zenei fesztivál Bourges-ban.” *Muzsika* 23/9 (1980. október): 33–35.
- : „Pongrácz Zoltánnal Bourges-ban.” *Muzsika* 25/12 (1982. december): 22–24.
- : „Kár lenne tévedni! Beszélgetés Durkó Zsolttal, a Magyar Zeneművészeti Társaság elnökével.” *Muzsika* 32/4 (1989. április): 3–7.
- Finscher, Ludwig: „Symphonie. XII. Von den Anfängen der neuen Music bis zur Gegenwart.” In: Uő. (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 9. Kassel: Bärenreiter, 1998. 114–147.
- Flórián László: „A modern technika hangszer-kísérletei.” *Muzsika* 5/1 (1962. január): 27–32.
- : „Zene – hangszer nélkül.” *Muzsika* 5/2 (1962. február): 28–32.
- Fodor András: *Ezer este Fülep Lajossal*. 2 kötet. Budapest: Magvető, 1986.
- Fodor Géza: „Csongor és Tünde.” *Muzsika* 28/4 (1985. április): 24–32.
- : „Lemezkísérőfüzet a Csongor és Tündéhez.” In: *Bozay Attila: Csongor és Tünde*. Budapest: Hungaroton, 1986. SLPX 12750-52.
- : „Egy úr Velencéből.” In: Uő.: *Zene és színház*. Budapest: Argumentum kiadó–Lukács Archívum, 1998. 235–257.

- Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- Fricke, Stefan: „Eötvös, Peter.” In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 6. Kassel: Bärenreiter, 2001. 384.
- Galieva-Szokolay, Julia: „Dirges and Ditties: György Kurtág’s Latest Settings of Poetry by Anna Akhmatova.” In: Friedemann Sallis et al. (ed.): *Centre and Periphery, Roots and Exile*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011. 279–302.
- Gerencsér Rita: *Durkó Zsolt*. Budapest: Mágus, 1999.
- Gerencsér Rita (közr.): *Durkó Zsolt. A magyar zeneszerzés mesterei*. Budapest: Holnap kiadó, 2005.
- Gergely Pál: „Székely Endre és Láng István szerzői estje.” *Muzsika* 7/2 (1964. február): 38–39.
- Gilányi Gabriella: *Dubrovay László*. Budapest: Mágus, 2004.
- Grabócz Márta: „Poszt-eklektika és poszt-expresszivitás: Körünk zenéje 1986.” *Muzsika* 29/10 (1986. október): 36–37.
- : „180-as lemez: másodszor.” *Muzsika* 30/2 (1987. február): 46–47
- : „Élt tizenhárom évet...és feltámadt... »Századunk zenéje« – a Magyar Rádió hangversenyciklusa 1988-ban.” *Muzsika* 31/8 (1988. augusztus): 20–25.
- : „Magyar és amerikai szerzők minimálzenéje.” Melis László, Steve Reich, Frederic Rzewski és Szemző Tibor műveiről.” In: Uő.: *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor, 2003. 200–204.
- Griffiths, Paul: „Aleatory.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 1. London: Macmillan, 2001. 341–347.
- Gombos László: *Szokolay Sándor*. Budapest: Mágus, 2002.
- Gyáni Gábor: „A kollektív emlékezet két formája: hagyomány és történeti tudás.” In: Uő.: *Az elveszíthető múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Budapest: nyitott könyvműhely, 2010. 85–102.

- : „Identitás, kultusz, történelem.” In: Uő.: *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Budapest: nyitott könyvműhely, 2010. 128–131.
- György Péter: „A holokauszt: a közös emlékezet.” *Beszélő* 11/7 (2002. szeptember). <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-holokauszt-a-kozos-emlekezet> (utolsó megtekintés: 2015. március 28.).
- : *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető, 2014.
- Hadas Miklós: „A nemzet prófétája: kísérlet Kodály pályájának szociológiai értelmezésére.” *Szociológia* 17/4 (1987. december): 469–490.
- Halász Péter: „Újdonságok (?) – Henry Purcell Didója és Vajda János Mariója.” *Muzsika* 31/4 (1988. április): 9–15.
- : „Utolérni Európát. Beszélgetés az MTA Zenetudományi Intézet Kísérleti Zenetudományi Stúdiójának munkatársaival.” *Muzsika* 32/5 (1989. május): 8–12.
- : *Kurtág György*. Budapest: Mágus, 1998.
- : *Decsényi János*. Budapest: Mágus, 1999.
- : „On Kurtág’s Dodecaphony.” *Studia Musicologica* 43/3–4 (2002): 235–252.
- : „Oratóriumok és kantáták.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György (1897–1984)*. Budapest: Akkord, 2003. 79–124.
- : „Kurtág-töredékek.” In: Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi, 2006. 83–141.
- Harper-Scott, J.P.E.: „’Our Time North’: Walton’s First Symphony, Sibelianism, and the Nationalisation of Modernism in England.” *Music & Letters* 89/4 (November 2008): 562–589.
- Hegedűs Lajos: „Molnár Imre: A magyar hanglejtés rendszere – A magyar énekbeszéd recsitatívóban és ariozóban.” *Új Zenei Szemle* VI/1 (1955. január): 25–29.
- Helsing, Brent: „American Minimalism in the 1980s.” *American Music* 7/4 (1989. tél): 430–447.
- Hohmaier, Simone: „*Meine Muttersprache ist Bartók...*” *Einfluß und Material in György Kurtágs „Quartetto per archi” op. 1 (1959)*. Saarbrücken: Pfau, 1997.

- Hoffmann, Peter: „»Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht.« Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág.” *Die Musikforschung* 44/1 (Jänner–März 1991): 32–48.
- : „Post-Webernsche Musik? György Kurtágs Webern-Rezeption am Beispiel seines Streichquartetts op. 28.” *Musiktheorie* 7/2 (1992): 129–148.
- Hollós Máté: *Az életmű fele. Zeneszerzősportrék beszélgetésekben*. Budapest: Akkord, 1997.
- : „Egy meghíúsult barátság története.” *Muzsika* 41/7 (2008. július): 47–48.
- Homma, Martina: „Eötvös, Peter.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove of Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 8*. London: Macmillan, 2001. 261.
- Horusitzky Zoltán: „Kodály Zoltán Szimfóniája.” *Magyar Zene* III/6 (1962. december): 604–611.
- Huszár Klára: „A film és a televízió hatása az operára.” In: Uő.: *Operarendezés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. 99–105.
- Huszár Tibor: *Kádár. A hatalom évei. 1956–1989*. Budapest: Corvina, 2006.
- Hüppe, Eberhard, Moseler, Günter: „Gattungspluralitäten.” In: Steinbeck, wolfram, Blumröder, Christoph von (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 3/2: Die Symphonie im 19. un 20. Jahrhundert. Stationen der Symphonik seit 1900*. Laaber: Laaber, 2002. 151–272.
- Illés Mária: „*A tiszta hangok titka.*” *Vántus István művészete zeneelméleti rendszerének tükrében*. PhD disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.
http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/illes_maria/disszertacio.pdf
- Jakelski, Lisa: *Making New Music in Cold War Poland. The Warsaw Autumn Festival, 1956–1968*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Jákfalvi Magdolna: „Kettős beszéd – egyenes értés.” In: Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila-kör-L’Harmattan kiadó, 2005. 94–107.

- Járdányi Gergely: „Édesapám, Járdányi Pál.” *Muzsika* 38/3 (1995. március): 8–14.
- Járdányi Pál: „Modern szerzők zenekari hangversenye.” *Zenei Szemle* VIII (1948. december): 441–443.
- : *Magyar népdaltípusok I–II.* Budapest: Akadémiai kiadó, 1961.
- : „Népzene és zenepedagógia.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 83–92.
- : „Bartók követése.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 174–176.
- : „Februári hangversenyek.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 241–243.
- : „Magyar népzene. III. előadás.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 103–106.
- : „Az újtó, a felfedező.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 172–174.
- : „Bartók Béla emlékezete.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 182–184.
- : „Bartók arca – két új könyv tükrében.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 178–179.
- : „A népzene Bartók művészetében.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 185–188.
- : „Kodály. A tanítvány szemével.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 189–191.

- : „Kodály és a népdal.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 209–213.
- : „Márciusi hangversenyek.” In: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 271–274.
- Jelinek, Hanns: *Anleitung zur Zwölftonkomposition. Erster Teil*. Wien: Universal Edition 1952.
- : *Anleitung zur Zwölftonkomposition. Zweiter Teil*. Wien: Universal Edition, 1958.
- Jemintz Sándor: „Rendkívüli Filharmóniai Hangverseny – Kodály és Honegger zsoltárai.” In: *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Szerk.: Lampert Vera (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 142–145.
- : [„Válasz Járdányi Pálnak.”] *Zenei Szemle* VIII (1948. december): 443.
- : „Modern művek zenekari estje (január 14.).” *Országos Filharmóniai Műsorfüzet* 7. (1960. február 8–14.): 34–35.
- Jeney Zoltán: „Külön úton járva.” In: Feuer Mária: *50 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 31–35.
- : „A zeneszerzés alapja a zenei gyakorlat.” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978., 111–116.
- : „Halotti szertartás. Szövegkönyv.” *Magyar Egyházzene* 13/3 (2005/2006): 265–292.
- Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990.” *Magyar Zene* L/3 (2012. augusztus): 303–348.
- : *Zoltán Jeney: Works (in Chronological Order)*. Folyamatosan bővülő kézirat a zeneszerző tulajdonában.
- Jensen, Marc G.: „John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the »I Ching«.” *The Musical Times* 150/1907 (2009. nyár): 97–102.
- J. Győri László: „Eötvös Péter Szöllősy Andrásról és Karlheinz Stockhausenról.” *Muzsika* 51/2 (2008. február): 12–13.
- : „Minden darabom dráma. Láng István 85 éves.” *Muzsika* 51/3 (2018. március): 10–13.

- Johnson, Paul: *Értelmiségiek*. Ford.: Gy. Horváth László, Walkóné Békés Ágnes, Elekes Dóra, Nagy Nóra, Lukács Laura, Somogyi Pál László, Gerevich András, Rodics Eszter. Budapest: Európa, 2010.
- Jónás Krisztina: *A vokális műfajok jelentősége korunk magyar zenéjében. Beszélgetés Orbán Györggyel műveiről és a XX. századi zene helyzetéről*. Szakdolgozat.(Kézirat). Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1998.
- József Attila: *Szabad ötletek jegyzéke*. Budapest: Atlantisz, 1993.
- Juhász Előd: „Új művek bemutatója. Járdányi, Durkó, Tardos, Petrovics bemutató.” *Magyar Zene* VI/5 (1965. november): 511–514.
- : „Beszélgetés Mihály Andrással.” *Muzsika* 11/2 (1968. február): 23–25.
- J.E. [Juhász Előd]: „Székely Endre: Sinfonia concertante.” *Muzsika* 5/7 (1962. július): 23–24.
- Jungheinrich, Hans-Klaus: „Eötvös und Stockhausen.” In: Uő. (Hrsg.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott, 2005. 49–56.
- Jungheinrich, Hans-Klaus (Hrsg.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott, 2005.
- Kadosa Pál: „Öntörvényű pálya.” In: Feuer Mária: *88 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 54–58.
- : „A szuggesztivitás a legfőbb mérce.” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 86–90.
- Kappanyos András: „Avantgárd és kanonizáció.” *BUKSZ* 13/1 (2002. tavasz): 48–58.
- Kálmán C. György: „A túlélés poétikai problémái.” In: Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*. Budapest: Gondolat kiadó, 2007. 417–427.
- Kárpáti János: „A Magyar Állami Hangversenyzenekar.” *Muzsika* 6/4 (1963. szeptember): 40–41.
- : „Egy új magyar rapszódia.” *Élet és Irodalom* 10/39 (1966. szeptember 24.): 9.

- : „Jellemző törekvések a fiatal magyar zeneszerzőnemzedék alkotásaiban.” *Magyar Zene* IX/3 (1968. szeptember): 231–236.
- : „Új művek bemutatója.” *Magyar Zene* XII/3 (1971. szeptember): 282–296.
- : „Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai – Concerto szoprán hangra és zongorára op. 7.” *Magyar Zene* XV/2 (1974. június): 115–133.
- : „Bemutatók krónikája.” *Muzsika* 18/5 (1975. május): 14–16.
- : „Bemutatók krónikája. Sárai Tibor: Sírfelirat.” *Muzsika* 19/5 (1976. május): 29–30.
- : *Szóllósy András*. Budapest: Mágus, 1999.
- : *Szóllósy András*. Budapest: Holnap kiadó, 2005. [=A magyar zeneszerzés mesterei.]
- Kecskeméti István: *Járdányi Pál*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- Kerékfy Márton (közr., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Kerényi Mária: „Sugár Rezső.” *Muzsika* 18/10 (1975. október). 34–36.
- Kertész Iván: „Petrovics Emil új operája.” *Muzsika* 12/12 (1969. december): 12–14.
- : „Az ember tragédiája.” *Muzsika* 14/2 (1971. február): 5–7.
- : „Sámson. Új magyar opera bemutatója.” *Muzsika* 17/1 (1974. január): 16–20.
- Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila-kör-L’Harmattan kiadó, 2005.
- Kiss Lajos, Rajeczky Benjámin (szerk.): *A magyar népzene tára V. Siratók*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1966.
- Kodály Zoltán: „Előszó Járdányi Pál Magyar népdaltípusok című kötetéhez.” In: Járdányi Pál: *Magyar népdaltípusok I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1961. 5–6.
- : „A népdal szerepe az orosz és a magyar zeneművészetben. Előadás (1946).” In: Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 186–190.

- : „Árgirus nótája.” Kodály Zoltán. *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 79–90.
- : „Nyári este. Előszó a partitúrához (1930).” In: Bónis Ferenc (közr.): Kodály Zoltán. *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 486.
- : „Kérdések keresztútjében. Közönségtalálkozó a Dartmouth College-ban (1965).” In: Bónis Ferenc (közr.): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 139–145.
- : „A magyar népzene.” In: Bónis Ferenc (közr.): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 292–372.
- : „A Szimfóniáról (1962).” In: Bónis Ferenc (közr.): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 522.
- : „A Szimfóniáról és a Háy Jánosról (1962).” In: Bónis Ferenc (közr.): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 524.
- : „Emlékek.” In: Bónis Ferenc (közr.): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 530–531.
- : „Velenice után. Nyilatkozat.” 454–455.
- : „Emlékek (1963).” In: Bónis Ferenc (közr.): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 526–531.
- : „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschsel.” In: Bónis Ferenc (közr.): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 537–572.
- : *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* Közr.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1993.
- Kókai Rezső – Fábián Imre: *Századunk zenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1961.

- Koltai Tamás: „Lehet, hogy nincs többé opera? Beszélgetés Petrovics Emillel.” *Muzsika* 27/8 (1984. augusztus): 5–11.
- Komlós Katalin: „Steve Reich Budapesten.” *Muzsika* 20/10 (1977. október): 14–17.
- Kósa György: „Előljáró beszéd a Mohács szimfóniához.” Kézirat. OSZK Zeneműtár, Ms. Mus. 6.415.
- Kotoński, Włodimierz: *A modern zene ütőhangszerei*. Ford.: Molnár Zsolt. Budapest: Zeneműkiadó 1967.
- Kovács Ilona: *Pongrácz Zoltán*. Budapest: Mágus, 2004.
- Kovács János: „Szervánszky Hat zenekari darabjáról.” *Muzsika* 3/3 (1960. március): 40–42.
- Kovács Sándor: „Barabbás.” *Muzsika* 20/9 (1977. szeptember): 28–29.
- : „Korunk zenéje I.” *Muzsika* 22/12 (1979. december): 1–9.
- : „Korunk zenéje '80 (1.).” *Muzsika* 23/12 (1980. december): 5–11.
- : „Hanglemez.” *Muzsika* 25/4 (1982. április): 46–48.
- : „Korunk zenéje '82.” *Muzsika* 26/1 (1983. január): 19–26.
- : „Székely Endre: Kőzene.” *Muzsika* 26/6 (1983. június): 38–39.
- : „Napjaink zenéje.” *Muzsika* 27/8 (1984. augusztus): 12–15.
- : „Alban Berg zenéjének fogadtatása és hatása Magyarországon.” *Magyar Zene* LV/1 (2017. február): 64–77.
- Kraus, Wolfgang: *Kultúra és hatalom. A vágyak átváltozása*. Ford.: Révai Gábor, Szabó Veronika. Budapest: Európa kiadó, 1993.
- Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- : *Kortárs zeneszerzők között. Beszélgetés a Bartók Béla nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- : „Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai op. 7. Concerto szoprán hangra és zongorára.” In: Uő.: *Miért szép századunk zenéje?* Budapest: Gondolat, 1974. 319–367.
- : *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- : *Ungarische Musik – gestern und heute*. Budapest: Corvina, 1980.

- : „1968. október 11.” In: Uő.: *A mikrofonnál Kroó György. Új Zenei Újság 1960-1980*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 127–129.
- : *A mikrofonnál Kroó György. Új Zenei Újság 1960-1980*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- : *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- : *Ungarische Musik – gestern und heute*. Budapest: Corvina, 1980.
- : „IV. concerto.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 39. [Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 15/7 (1971. február 13.)]
- : „Requiem Kassák Lajosért.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 61–62. [Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 15/36 (1971. szeptember 4.)]
- : „Soproni: IV. vonósnégyes.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 66–67. [Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 15/41 (1971. október 9.)]
- : „Ismét B–A–C–H.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 168–169. [Eredeti megjelenés: *Élet és irodalom* 19/4 (1975. január 25.)]
- : „Isa mēnd izhuz járok vogymuk.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 171–173. [Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 19/9 (1975. március 1.)]
- : „Légy jó mindhalálíg!” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Klasszikus és Jazz, 2011. 193–195. [Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 19/50 (1975. december 13.)]
- : „Zenei alagút.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest:

- Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 253–255. [Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 22/4 (1978. január 28.)]
- : „Kurtág György kódjai.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 274–276. [Eredeti megjelenés: *Élet és irodalom* 22/41 (1978. október 14.)].
- : „Halálfuga.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 312–313. [Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 23/41 (1979. 10. 13.)]
- : „Tribune, 1981.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 358–359. [Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 25/27 (1981. július 4.)]
- : „Tribune Internationale des Compositeurs.” In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011. 392–394. [Eredeti megjelenés: *Élet és Irodalom* 27/25 (1983. június 24.)]
- Kunkel, Michael: *György Kurtág: „A kis csáva” (1978)*. Saarbrücken: Pfau, 1998. [=Stefan Fricke (Hrsg.): *Fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik* 25.]
- Kunkel, Michael (Hrsg.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Saarbrücken: Pfau, 2007.
- Kurtág György: „Werkeinführungen.” In: Ulrich Dibelius (Hrsg.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*. Zürich: Palladion, 1993. 72–86.
- : „Laudáció a Siemens Alapítvány Díjátadó ünnepségén.” In: Varga Bálint András: *Kurtág György. A Magyar Zeneszerzés Mesterei*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009. 135–148.
- Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. Budapest: Mágus, 2004.
- : „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A*

- hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* Budapest: Rózsavölgy, 2007. 223–274.
- Lajtha László: *Sopron megyei virrasztóénekek.* Budapest: Zeneműkiadó, 1956.
- Lampert Vera (szerk.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái.* Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- Lansky, Paul – Perle, George: „Twelve-note composition.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition.* Vol. 26. London: Macmillan, 2001. 1–11.
- László Zsigmond: „Hanglejtés és énekbeszéd (Széljegyzetek dr. Molnár Imre könyvéhez.)” *Új Zenei Szemle* VI/3 (1955. március): 20–27.
- Legány Dezső (közr.): *Kodály Zoltán levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Legány Dezső, Legány Dénes (közr.): *Zoltán Kodály Letters in English, French, German, Italian, Latin.* Budapest: Argumentum, Kodály Archívum 2002.
- Leibowitz, René: „Béla Bartók ou la possibilité de compromis dans le musique contemporaine.” *Les Temps Modernes* II/25 (1947): 705–734.
- : *Introduction à la musique de douze sons: Les variations pour orchestre op. 31, d’Arnold Schönberg.* Paris: L’Arche, 1949.
- : *Bartók stílusa a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre és a Zene húros- ütőhangszerekre és celestára tükrében.* Budapest: Zeneműkiadó, 1955.
- : *Bartók dramaturgiája.* Budapest: Zeneműkiadó, 1964.
- : *Bartók és Kodály harmóniavilága.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Lentsner, Dina: „The Russian Kurtág: or How to Adopt a Language.” *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 20 (2007. március): 38–42.
- Liebner János: „C’est la guerre. Új magyar opera rádióbemutatója.” *Magyar Zene* I/7-8 [=II/4-5] (1961. augusztus-október): 192–197.
- : „Wandlungen der musikalischen Form.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften.* Band I., hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. 85–104. [Magyarul: „A zenei forma változásai.” In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai.* Budapest: Rózsavölgyi, 2010. 167–183.]

- : „Entscheidung und Automatik in der *Structure I a* von Pierre Boulez.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften. Band 1.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. 413–446. [Magyarul: „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structure I a* című művében.” In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai.* Budapest: Rózsavölgyi, 2010. 135–166.]
- : „Artikulation.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften. Band 1.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. 165–167. [Magyarul: „Artikulation.” In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai.* Budapest: Rózsavölgyi, 2010. 372–373.]
- : „Bemerkungen über Artikulation.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften. Band 1.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. 166–167.
- : „Über Artikulation.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften. Band 1.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. 168–169.
- : „Musik auf neue Art gedacht. Sechzehn Jahre »das neue werk«.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften. Band 1.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. 201–216.
- : „Selbstbefragung.” In: Uő.: *Gesammelte Schriften II.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott, 2007), 95–107. [Magyarul: „Öninterjú.” In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai.* Budapest: Rózsavölgyi, 2010. 333–343.]
- : „Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu *Apparition.*” In: Uő.: *Gesammelte Schriften. Band 2.* Hrsg.: Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. 170–173.
- Lorber, Martin: „»Meine Musik ist Theaternmusik.« Peter Eötvös im Gespräch mit Martin Lorber.” In: Michael Kunkel (Hrsg.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente.* Saarbrücken: Pfau, 2007. 43–56.
- Lück, Hartmut: „»Dezembers Gluten, Sommers Hagelschläge...« Zur künstleischen Physiognomie von György Kurtág.” In: Spangemacher, Friedrich (Hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 5.* Bonn: Boosey&Hawkes, 1986. 28–52.

- Maconie, Robin: *The Work of Karlheinz Stockhausen*. London: Oxford University Press, 1976.
- Magács László: *Faragó Béla, zeneszerző*. Budapest: Szerző kiadása, 1995.
- Maros Rudolf: „Mint a mesteremberek...” In: Feuer Mária: *88 muzsikushelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 40–43.
- : „Nincsenek stiláris előítéleteim.” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 118–123.
- Maróthy János: „Magyar munkásmozgalom és kultúra (1920–1944). Visszaemlékezések.” Kézirat (1961). MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy János-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok I. 2004/13/31, D 144.
- : *Interjú Szabó Ferencsel (1969. augusztus)*. Kézirat. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy János-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok I. 2004/10 SZF 22.
- : *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja*. Budapest: Magvető, 1975.
- : „A tisztességtudó utcalány.” *Muzsika* 22/5 (1979. május): 10–13.
- : „Az Új Zenei Stúdió hangversenyei.” *Muzsika* 23/5 (1980. május): 32–35.
- : „Bemutatók.” *Muzsika* 26/7 (1983. július): 33–35.
- : „A Zenés TV Színház két bemutatója.” *Muzsika* 27/4 (1984. április): 32–34.
- : „»A falakon kívül« avagy »Korunk zenéje II«.” *Muzsika* 29/2 (1986. február): 9–10.
- : „Az ellentétek zeneszerzője: Szabó Ferenc.” Kézirat, é.n. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy János-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok I. 2004/21/5.
- : „Szabó Ferenc – az ismert és az ismeretlen. Kézirat, é.n. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy János-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok I. 2004/21/2.
- : „Mégis győztes, mégis új – és magyar. Polemikus megjegyzések Szabó Ferenc új operája kapcsán.” MTA BTK ZTI 20–

21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy János-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok I. 2004/10.
- Maróthy János (közr.): *A zeneszerző Szabó*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- Matos László: *Orbán György Kóruskönyvei. Szöveg és zene kapcsolata Orbán György kórusciklusaiban*. DLA doktori disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.
- McLay, Margaret: „Kurtág’s Bornemisza Concerto.” *The Musical Times* 129/1749 (1988. november): 580–583.
- Mezei János: „Hangverseny.” *Muzsika* 33/6 (1990. június): 44–45.
- Mihály András: „Érték és mérték.” In: Feuer Mária: *88 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 11–15.
- Mikola Gyöngyi: „Az egyszemélyes kisebbség. Néhány jegyzet Vári György Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég című monográfiájához.” *Jelenkor* 47/5 (2004. május). <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/542/az-egyszemelyes-kisebbség> (utolsó megtekintés: 2015. március 28.).
- Miłosz, Czesław: *A rabul ejtett értelem*. Ford.: Fejér Irén, Gimes Romána, Murányi Beatrix, Pálfalvi Lajos. Budapest: Európa kiadó, 1992.
- Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi, 2006.
- Molnár Imre: *A magyar hanglejtés rendszere – A magyar énekbeszéd recitatívóban és ariozóban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954.
- Moody, Ivan– Ivashkin, Alexander: „Schnittke, Alfred.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 22. London: Macmillan, 2001. 564–568.
- Mosch, Ulrich: „Konstruktives versus »improvisierendes« Komponieren. Zu Peter Eötvös’ Schaffen der achtziger und neunziger Jahre am Beispiel von *Chinese Opera* (1986) und *Shadows* (1995-96/1997.)” In: Michael Kunkel (Hrsg.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Saarbrücken: Pfau, 2007. 245–267.
- Nádasi Alfonz: *Mi mindenre emlékezett Kodály?* Miskolc: Felsőmagyarországi kiadó, 2000.

- N.N.: „Vita az intonáció, népzene és nemzeti hagyomány kérdéseiről.” *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 5–11.
- N.N.: „Kabalevskij Budapesten vezényli Requiemjét.” *Muzsika* 11/6 (1968. június): 46.
- N.N.: „Hacsaturján Budapesten.” *Muzsika* 11/7 (1968. július): 1–2.
- N.N.: „Visszhang.” *Muzsika* 27/12 (1984. december): 47.
- Nyman, Michael: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.
- Olsvai Imre: „A dallamrendezés koncepciója.” *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 23–41.
- Olsvay Endre: „Ezredvégi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel.” *2000* 5/10 (1993. október): 3–7.
- : *Bozay Attila*. Budapest: Mágus, 2002.
- Palombini, Carlos: „Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music.” *Music & Letters* 74/4 (1993. november): 542–557.
- Papp Márta: „A keserűség és a csüggedés dalai. Kurtág György kórusciklusáról 2.” *Muzsika* 44/3 (2001. március): 25–27.
- Patachich Iván: *Filmhang, filmzene*. Budapest: NPI, 1973.
- Perle, George: *The Operas of Alban Berg*. Vol. 1: Berkeley: University of California Press, 1980. Vol. 2: Berkeley: University of California Press, 1989.
- Pernye András: „Új magyar mű.” *Magyar Nemzet* 16/13 (1960. január 16.): 4.
- : „C’est la guerre. Petrovics Emil operájának rádióbemutatójáról.” *Muzsika* IV/11 (1961. november): 19–22.
- : „Bemutatták Kodály Zoltán szimfóniáját.” *Magyar Nemzet* 18/3 (1962. június 15.): 4.
- : „Dávid Gyula: Szimfonietta kamarazenekarra.” *Magyar Zene* III/4 (1962. szeptember): 386–388.
- : „Varsói Ősz – 1964.” *Magyar Zene* V/5 (1964. november): 469–489.
- : *Szabó Ferenc*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- : *Budapest hangversenytermeiben. 1959–1975*. Közr.: Mikusi Balázs. Budapest: Osiris, 2012.

- Péteri Lóránt: „Kései találkozás. Szabolcsi, Mahler és Kodály.” *Muzsika* 44/1 (2001. január): 22–24.
- : „Kodály az államszocializmusban (1949-1967). Kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgy, 2007. 97–174.
- : „»A mi népünk az Ön népe, de az enyém is...« Kodály Zoltán, Kádár János és a paternalista gondolkodásmód.” *Magyar Zene* LI/2 (2013. május): 121–141.
- : „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok.” *Korall* 14/51 (2013. május): 161–185.
- : „Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországon: Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása.” *Magyar Zene* 52/2 (2014. július): 161–174.
- Pethő Csilla: *Ránki György*. Budapest: Mágus, 2002.
- Pethő Bertalan (szerk.): *Poszt-posztmodern*. Budapest: Platon, 1997.
- Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül (1933–1966)*. Budapest: Elektra kiadóház, 2006.
- Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül. Második könyv (1967–2007)*. Budapest: Agave könyvek kiadó, 2010.
- Piekut, Benjamin: „When Orchestras Attack! John Cage Meets the New York Philharmonic.” In: Uő.: *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press, 2011. 20–64.
- Pongrácz Zoltán: *Mai zene, mai hangjegyzírás*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- : *Az elektronikus zene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Pousseur, Henri: „Anton Weberns organische Musik.” In: Herbert Eimert (szerk.): *die Reihe* 2. Wien: Universal Edition, 1955. 56–65.
- Power, Jonathan: „Russian Federation I/4/iii/c. Thaw and the end of the Soviet Union, from 1953.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 21. London: Macmillan, 2001. 937–939.

- Prágai Tamás: „Komolyhon tartomány illesztékei.” *Kortárs* 44/6 (2000. június): 52–66.
- Raics István: „Magyar bemutatók, vendégművészek.” *Muzsika* 10/4 (1967. április): 33.
- : „Sárai Tibor köszöntése.” *Muzsika* 22/5 (1979. május): 36–38.
- R.I. [Raics István]: „Vendégművészek.” *Muzsika* 13/6 (1970. június): 36–37.
- Rainer M. János: *A Kádár-korszak. 1956–1989*. Budapest: Kossuth Kiadó, 2010.
- : „Posztsztálinizmus és kádárizmus – történeti diskurzusok.” In: Uő.: *Bevezetés a kádárizmusba*. Budapest: 1956-os Intézet–L’Harmattan, kiadó, 2011. 95–148.
- : „A magyar »hatvanas évek« – (politika)történeti közelítések.” In: Uő.: *Bevezetés a kádárizmusba*. Budapest: 1956-os Intézet–L’Harmattan, 2011. 149–184.
- Rajk László: „Amikor a folyó belelép, helyett, hogy lábjegyzet maradna...” In: Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila-kör-L’Harmattan kiadó, 2005. 79–82.
- Reich, Steve: „Music as a Gradual Process.” In: Uő.: *Writings on Music, 1965–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 34–35.
- Retkes Attila: „Kísérőfüzet.” *Young Composer’s Group. Anthology IV*. Budapest: Hungaroton, 1995. HCD 31192.
- Révész Dorritt (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Budapest: Sík Kiadó, 1997.
- Richter Pál: „Commendatio animae. Beszélgetés Jeney Zoltánnal.” *Holnap* 5/3 (1994. május): 64–65.
- Sandu-Dediu, Valentina: *Rumänische Musik nach 1944*. Saarbrücken: Pfau, 2006.
- Sárai Tibor: „Mérleg és feladatok. Sárai Tibor vitaindító előadása a Magyar Zeneművészek Szövetségének közgyűlésén.” *Muzsika* 3/1 (1960. január): 7–1.
- : „Hogy ne legyen sok az eszkimó.” In: Feuer Mária: *88 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 71–74.

- Sári József: „Kísérőfüzet.” In: Uő.: *Szerzői lemez*. Budapest: Hungaroton, 1997. HCD 31715.
- : „Önreflexiók. Kísérőfüzet.” In: Uő.: *Convergences*. Budapest: BMC, 1999. BMC CD 019.
- : „Kísérőfüzet.” In: Uő.: *Kérdések Hillélhez*. Budapest: Hungaroton 1999. HCD 31857.
- Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor, 1999.
- : „Eine Brutstätte der Neuen Musik in Ungarn. Erinnerungen an Peter Eötvös und das Budapester Új Zenei Stúdió.” In: Michael Kunkel (Hrsg.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Saarbrücken: Pfau, 2007. 147–150.
- Schoenberg, Arnold: „Brahms, the Progressive.” In: Uő.: *Style and Idea*. Szerk.: Leonard Stein. London: Faber&Faber, 1975. 398–441. Magyarul: „Brahms, a haladó.” Ford.: Csengery Kristóf. *Holmi* IX/12 (1997. december): 1696–1730.
- : „Folkloristic Symphonies.” In: Uő.: *Style and Idea*. Szerk.: Leonard Stein. London: Faber&Faber, 1975. 161–166. Magyarul: „Szimfóniák népdalból.” *Magyar Zene* XV/3 (1974. szeptember): 232–237.
- : *A zeneszerzés alapjai*. Ford.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Somfai László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről.” *Magyar Zene* IX/2 (1968. június): 165–173.
- : „Durkó Zsolt szerzői estje.” *Muzsika* XVI/12 (1974. december): 1–2.
- Spangemacher, Friedrich: „György Kurtág.” *Neue Zeitschrift für Musik* 142/9 (15. September–15. Oktober 1982): 28–33.
- : „What is the Music?” *Kompositionswerkstatt: György Kurtág. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. fragmen 14*. Saarbrücken: Pfau, 1996.

- : „Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág.” *Neue Zürcher Zeitung* 124 (13. Juni 1998): 65.
- Spangemacher, Friedrich (Hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien* 5. Bonn: Boosey&Hawkes, 1986.
- Spinner, Leopold: „Analyse einer Periode. Konzert für 9 Instrumente, op. 24, 2. Satz.” In: Herbert Eimert (Hrsg.): *Anton Webern. die Reihe II*. Wien: Universal Edition, 1955. 51–55.
- Stahl, Claudia: *Botschaften in Fragmenten. Die grossen Vokalzyklen von György Kurtág*. Saarbrücken: Pfau, 1998.
- Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom (1956–1963)*. Budapest: 1956-os Intézet, 1996. Uő.: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. Budapest: 1956-os Intézet, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2005.
- Stenzl, Jürg: „Auschorchen und Schweigen. György Kurtágs Anreicherung der Gewöhnlichen.” *Du* 55/5 (1996. május): 32–34.
- Stockhausen, Karlheinz: „Zum 15. September 1955.” In: Herbert Eimert (Hrsg.): *Anton Webern. die Reihe II*. Wien: Universal Edition, 1955. 42–44.
- : „Struktur und Erlebniszeit.” In: Herbert Eimert (Hrsg.): *Anton Webern. die Reihe II*. Wien: Universal Edition, 1955. 69–79.
- : „...wie die Zeit vergeht...” In: Herbert Eimert (Hrsg.): *Musikalisches Handwerk. die Reihe III*. Wien: Universal Edition, 1957. 13–42.
- Straky Tibor: „Bartók Béla V. nemzetközi kórusfesztivál. Ma este: Láng István szerzői estje.” *Hajdú-Bihari Napló* (1972. július 6.).
- Stravinsky, Igor: *An Autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1936.
- Strém Kálmán: „Nyílt levél Durkó Zsoltnak.” *Muzsika* 22/5 (1989. május): 3–4.
- : „Szatócs a szentélyben? (Zene és vállalkozás).” *Muzsika* 22/6 (1989. június): 3–10.

- Stryi, Wolfgang: „Balance von Konstruktion und Improvisation. Peter Eötvös im Gespräch mit Wolfgang Stryi.” *MusikTexte* 86/87 (November 2000): 78.
- S.V.: „Intolleranza, 1960. Színházi botrány Luigi Nono darabjának bemutatóján.” *Muzsika* 4/8 (1961. augusztus): 33–35.
- Szabolcsi Bence: „Háry János. Kodály daljátékának bemutatója a budapesti Operaházban.”
In: Uő.: *Kodályról és Bartókról*. Közr.: Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1987), 64–70.
- Szabó Ferenc: „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek.” *Új Zenei Szemle* 4/11 (1953. november): 12–27.
- : „Búcsúlevél kollégáimhoz.” (1967. június 22.) Kézirat. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy János-gyűjtemény, Szabó Ferenc-dokumentumok I. 2004/10 SZF 22.
- Szabó Helga: „Járdányi munkásságának hatása a magyar zenei nevelésre.” *Magyar Zene* XXXIII/1 (1992. március): 42–47.
- Szanyi László: „Komponálta: egy elektronikus számítógép.” *Muzsika* 4/5 (1961. május): 33–36.
- Székely András: „Ankét az elektronikus zenéről.” *Muzsika Muzsika* 6/8 (1963. augusztus): 32.
- Székely Endre: „Mi a korszerűség?” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 73–79.
- : „Közene. Autonalízis.” Kézirat. (1981. május 23.). Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár: Ms. Mus. 10.541.
- : *Die gestundete Zeit*. A mű kéziratához csatolt kézírásos önelemzés. Kézirat, é.n. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár: Ms. Mus. 10.622.
- Székely János: „A magyar Sion kifejezés eredete és jelentése.” *Magyar Sion. Új folyam.* I/1 [XLIII/1] (2007. január): 5–21.
- Szekeres Kálmán–Sz. Farkas Márta: *Sugár Rezső*. Budapest: Mágus, 2002.
- Szervánszky Valéria: „About the Játékok – Games.” In: Márta Grabócz–Jean-Paul Olive: *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág*

- en l'honneur de son 80e anniversaire*. Paris: L'Harmattan, 2008. 177–181.
- Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. Budapest: Mágus, 2002.
- : *Vidovszky László*. Budapest: Mágus, 2006.
- : „Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 1980-as években.” *Magyar Zene* XXXVIII/2 (2000. május): 127–139.
- : „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970-90 között – és utána.” *Magyar Zene* XLVIII/8 (2010. november): 439–450.
- : Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1970-1990 között*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.
http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/szitha_tunde/disszertacio.pdf
- Szőllősy András: *Kodály művészete*. Budapest: Pósa Károly, 1943.
- Szőllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- Szőnyi Tamás: „Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül.” In: Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila-kör-L'Harmattan kiadó, 2005. 181–188.
- Tallián Tibor: „Mózes.” *Muzsika* 20/6 (1977. július): 1–8.
- : „Korunk zenéje 1.” *Muzsika* 21/12 (1978. december): 1–15.
- : „Új magyar opera. Korszak- és típusvázlat.” In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1980*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1980. 345–364.
- : „A magyar opera fejlődése a felszabadulás után.” In: Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984. 347–373.
- : „Hanglemez.” *Muzsika* 30/8 (1987. augusztus): 45–48.
- : *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. Budapest: Frankfurt 99' Kht., 1999.

- : „Kísérőfüzet.” In: *Járdányi Pál művei*. Budapest: Hungaroton, 2000. HCD 32742.
- : „C’est la concierge.” In: Uő.: *Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról. 1995–2004*. Pécs: Jelenkor, 2004. 92–102.
- : „Temetetlen opera.” In: Uő.: *Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról. 1995–2004*. Pécs: Jelenkor, 2004. 102–110.
- : „Opera urbana.” In: Uő.: *Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról. 1995–2004*. Pécs: Jelenkor, 2004. 120–132.
- : „J’ai baisé ta bouche.” Uő.: *Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról. 1995–2004*. Pécs: Jelenkor, 2004. 149–157.
- : „Kodály Zoltán kalandozásai Ithakától a Székelyföldre.” *Magyar Zene* XLVI/3 (2008. augusztus): 239–250.
- : *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből. 1940–1956*. Budapest: Balassi kiadó–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014.
- : „Egy úr Budapestről. Farkas Ferenc és a novecento.” *Magyar Zene* LIII/4 (2015. november): 425–441.
- Taruskin, Richard: „Socialist Realism and the Soviet Avant-Garde.” In: Uő.: *The Oxford History of Western Music. Vol. 4. Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 775–780.
- : „A Harmonious Avant-Garde? Minimalism: Young, Riley, Reich, Glass; Their European Emulators.” In: Uő.: *The Oxford History of Western Music. Vol. 5. Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 351–410.
- : „After Everything: Postmodernism: Richberg, Crumb, Lerdahl, Schnittke.” In: Uő.: *The Oxford History of Western Music. Vol. 5. Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 411–472.
- Tábor Ádám: „A kezdet: dr. Végh.” *Élet és Irodalom* 48/37 (2004. szeptember 10.): 15.
- Temperley, Nicholas: „Sinfonietta.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Vol. 23*. London: Macmillan, 2001. 421.

- Termes Rita: *Sári József zongoraművei és zongorás kamarazenéje*. DLA Disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.
http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/termes_rita/disszertacio.pdf.pdf (Utolsó megtekintés: 2015. 06.20.)
- Thomas, Adrian: *Polish Music since Szymanowsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Toop, Richard: „Stele – A Gravestone as End or Beginning? GyörgyKurtág’s Long MArch Towards the Orchestra.” *Contemporary Music Review* 20/2–3 (2001): 129–149. [= Rachel Beckles Willson–Allen Williams (ed.): *Perspectives on Kurtág*.]
- Tordai Bence: „A Kádár-rendszer tömegkultúra-recepciója.” In: Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila-kör-L’Harmattan kiadó, 2005. 141–156.
- Ujfalussy József: „Előszó a mai magyar zenei alkotóművészetéhez.” *Magyar Zene* VIII/3 (1963. június): 227–230.
- : „Kadosa Pál 70 éves.” *Muzsika* 16/9 (1973. szeptember): 1.
- : „»Járdányi ügy« a Magyar Zeneművészek Szövetségében.” *Magyar Zene* XXXIII/1 (1992. március): 14–18.
- Váczai Tamás: „Zeiten der Gärung. Peter Eötvös im Gespräch mit Tamás Váczai über elektronische Musik.” In: Michael Kunkel (Hrsg.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Saarbrücken: Pfau, 2007. 35–42. Magyar nyelvű eredetije: Váczai Tamás: „Beszélgetés Eötvös Péterrel – az elektronikus zenéről.” *Muzsika* 29/12 (1986. december): 29–33.
- Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- : „Látogatás az IRCAM-ban.” *Muzsika* 29/12 (1986. december): 10–14.
- : „Hullámhegyek és hullámvölgyek. Székely Endre pályaképe.” *Muzsika* 32/1 (1989. január): 9–17.
- : „A Négyek (?). Beszélgetés Csemiczky Miklóssal, Orbán Györggyel, Selmeczi Györggyel és Vajda Jánossal.” *Muzsika* 33/11 (1990. november): 19–26.

- : *Kurtág György. A Magyar Zeneszerzés Mesterei.* Budapest: Holnap Kiadó, 2009.
- Varga Bálint András (szerk.): *Contemporary Hungarian Composers.* Budapest: Editio Musica Budapest, 1989.
- Vargyas Lajos: „Emlékezés Járdányi Pálra.” *Magyar Zene* XXXIII/1 (1992. március): 6–7.
- Vári György: „A Sorstalanság recepciótörténetéről.” In: Uő.: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég.* Budapest: Kijarat kiadó, 2003. 200–229.
- Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996).* Budapest: Klasszikus és Jazz, 2011.
- Várnai Péter: „Modern muzsika Darmstadtban.” *Muzsika* II/12 (1959. december): 32–33.
- : *Tardos Béla.* Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- : *Maros Rudolf.* Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- : *Beszélgetések Luigi Nonóval.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- : *Beszélgetések Ligeti Györggyel.* Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Vásárhelyi Mária: *Csalóka emlékezet. A 20. század történelme a közgondolkodásban.* Budapest: Kalligram, 2007.
- Vidovszky László: „Fontos a mű hatása.” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 91–95.
- Vidovszky László – Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről.* Pécs: Jelenkor, 1997.
- Walsh, Stephen: „György Kurtág. An Outline Study I.” *Tempo* 140 (1982. március): 11–21.
- : „György Kurtág. An Outline Study II.” *Tempo* 142 (1982. szeptember): 10–19.
- : „Symphony.” In: Stanley Sadie (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol.: 24.* London: Macmillan, 2001. 847.
- : „György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7: A Concerto for Soprano and Piano.” *Music & Letters* 87/4 (2006. november): 667–669.

- : „Kurtág’s Russian Settings: The Word Made Flesh.” *Contemporary Music Review* 20/2–3 (2001): 71–88. [= Rachel Beckles Willson–Allen Williams (ed.): *Perspectives on Kurtág.*]
- Weissmann, John S.: „Kodály’s Symphony: a Morphological Study.” *Tempo* 60 (1962): 19–36.
- Wilheim András: „Egy új alkotói korszak kezdete. Ligeti György kürttriója.” *Muzsika* 26/5 (1983. május): 23–27.
- : *Jeney Zoltán*. Budapest: EMB, 1996.
- : „Satzfolge und Großform. Der Begriff des ’offenen Werkes’ in den Kompositionen von György Kurtág.” *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik*. 72 (1997. november): 35–38.
- : „Kadosa Pál szimfóniái: ambíciók és illúziók.” In: Uő.: *Esszék. Írások a zenéről*. Budapest: Kortárs, 2010. 85–95.
- : „Kísérőfüzet.” In: *Új Zenei Stúdió*. Budapest: BMC-Hungaroton Classic, 2005. BMC CD 116.
- Williams, Alan: „Kurtág, Modernity, Modernisms.” *Contemporary Music Review* 20/2–3 (2001): 51–69. [= Rachel Beckles Willson–Allen Williams (ed.): *Perspectives on Kurtág.*]
- : „Bp ♥ NY: The New Music Studio 1971–1980.” *Perspectives of New Music* 43/1 (2005. tél): 212–235.
- Wilson, Peter Niklas: „Der reduktionistische Impuls: Minimalismus zwischen Fluxus und Popkultur.” *Neue Zeitschrift für Musik* 161/6 (2000. október-november): 12–15.
- Winckelmann, Helena: „György Kurtág: »Ich schreibe immer meine Autobiographie.«” *Schweitzer Musikzeitung* 4/6 (2001. június): 11–16.
- Whittal, Arnold: „Neo-classicism.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 17. London: Macmillan, 2001. 753–755.
- Wirthmann Julianna: „Ősbemutató előtt.” *Muzsika* 22/3 (1979. március): 42.
- : „Visszhang.” *Muzsika* 27/10 (1984. október): 47–48.
- Wolff, Christian: „Kontrollierte Bewegung.” In: Herbert Eimert (szerk.): *die Reihe 2*. Wien: Universal Edition, 1955. 66–68.
- Wörner, Karl H.: *Karlheinz Stockhausen. Werk + Wollen (1950–1962)*. Rodenkirchen/Rhein: P. J. Tonger, 1962.

Young, Percy M.: *Zoltán Kodály. A Hungarian Musician*. London: Ernest Benn, 1964.

—————: „British Strands in the Kodály Heritage. (A Historical Perspective).” In: Bónis Ferenc et al (ed.): *International Kodály Conference Budapest 1982*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1986. 144–148.

A disszertáció-fejezetek első változatainak megjelenési adatai:

1.

„Ein symphonisches Selbstbildnis: Über Zoltán Kodály's Symphonie in C (1961).” *Studia Musicologica* 50/3–4 (2009): 203–220.

„Szimfonikus önarckép: Kodály Szimfóniájáról.” In: Dalos Anna: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015. 97–115.

2.

„Endre Szervánszky's Abandoned Revolution (1955–1977).” In: Gabriella Menczel et al.: *Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos*. Budapest: ELTE BTK, 2012. 89–101.

„Szervánszky Endre elmaradt forradalma (1959–1977).” *Magyar Zene* 52/1 (2014. február): 17–27.

3.

„Járdányi, a konzervatív (1959–1966).” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2009*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2010. 245–260.

4.

„Dávid Gyula dodekafon fordulata (1960–1974).” In: Edit Szentesi et al. (ed.): *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára/Stein für Stein: Festschrift für Ferenc Dávid. I.* Budapest: Vince kiadó, 2013. 45–52.

5.

„Kurtág, az elemezhetetlen: Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1957–1962).” *Magyar Zene* 50/1 (2012. február): 91–106.

6.

„Una rapsodia ungherese. Új zene és hagyomány Durkó Zsolt művészetében (1965–1972).” *Magyar Zene* XLVIII/2 (2010. május): 215–224.

7.

„A »Harminacasok« és az új zenei fordulat (1957-1967).” *Magyar Zene* XLIX/3 (2011. augusztus): 339-352.

9.

„Modernitás-kísérletek 1956 után. Egy elveszett nemzedék?” *Magyar Zene* 56/1 (2018. február): 89–101.

10.

„Modernitás, önmeghatározás és a Harmincasok kibontakozása: 1968–1972 I., II.” *Muzsika* 55/10 and 11 (2012. október, november): 30–35, 35–38.

11.

„György Kurtág’s Hungarian Identity and The Sayings of Péter Bornemisza (1963–1968).” *Studia Musicologica* 54/3 (2014. október): 319–330.

„Kurtág magyar identitása és a Bornemisza Péter mondásai (1963–1968).” *Magyar Zene* 50/2 (2013. május): 142–153.

12.

„A magány szimfóniái: politikum, modernitás és önreflexió Kadosa Pál utolsó alkotói korszakában (1957–1974).” A „Lendület” 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport honlapja, 2014.

13.

„Úton a neoavantgárd felé (Jeney Zoltán, Sály László és Vidovszky László tanulóévei).” *Holmi* XXI/12 (2009. december): 1668–1678.

15.

„Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd: Az Új Zenei Stúdió hetvenes évekbeli kontextusához.” A „Lendület” 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport honlapja, 2013.

„Dissidence, Neo-Avant-Garde, Doublespeak in the Context of the New Music Studio in the 1970s.” *Chasopys nacionalnoyi muzychnyi Akademiyi Ukrayiny Imeni P. I. Chajkovskoho Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* 27 (2015): 96–115.

17.

„Az Improvizációtól a Csongor és Tündéig: Bozay Attila experimentális korszaka (1971–1984).” *Magyar Zene* 52/4 (2014. december): 453–460.

19.

„In memoriam Zoltán Kodály.” In: Kiss Gábor: *Zenetudományi Dolgozatok 2010*. Budapest: MTA ZTI, 2011. 272–298.

20.

„Searching for the Composer’s Role in Peter Eötvös’ First Creative Period (1963–1989).” *Perspectives of New Music* 54/1–2 (2017. június): 93–106.

21.

„Ungarn lernt Ligeti kennen: Persönliche Begegnungen und kompositorische Rezeption.” *Studia Musicologica* 57/1–2 (2017): 241–251.

22.

„Sári József és a posztmodern zene születése Magyarországon (1967–1990).” *Magyar Zene* LIII/3 (2015. augusztus): 176–186.

24.

„How to become a Soviet composer? György Kurtág’s Experiment with a New Cultural Identity (1976–1986).” *European Journal of Musicology* 15/1 (2016): 112–121.

25.

„Halálfúga: a holokaust a zenei emlékezetben.” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok/2013–2014*. Budapest: MTA BTK ZTI, 2016. 221–234.

27.

„18. századi relikviák a magyar zeneszerzésben (1957–1989).” In: Gilányi Gabriella–Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2015/2016*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2018. 109–125.

27.

„A forma kérdései Kurtág György művészetében.” *Magyar Zene* 54/2 (2016. július): 214–236.

30.

„Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás: Jeney Zoltán Halotti szertartásának keletkezéstörténete (1987–2005).” *Magyar Egyházzene* 20/4 (2013. december): 391–403.