TARTALOM

Bevezető....2
Rövid áttekintés a hatvanas évekig....6
Hatások, irányzatok....9
- Szerializmus, dodekafónia, egyéni hangrendszerek, véletlenszerű elemek....9
- Népdal és népdalfeldolgozás....17
- Lengyel iskola....25
- Szélsőségesen dramatizált művek....34
- Népi – főleg szövegi - hatások....39
- Minimal art, repetitív zene....41
- Neo-, retro-, posztmodern irányzatok....45
- Könnyűzenei hatások....48
- Elektronika....52

Elfordulás....54
A változatlanok....60
Zene és szöveg kapcsolata....63
Összefoglalás....67
Bibliográfia:....68

Bevezető

„*Egy alig kilencmilliós kis ország, figyelemreméltó mennyiségű, kiváló a cappella muzsikával*". Így kezdődik az amerikai karnagy Richard Sparks *A svéd kóruscsoda* című 1997-ben íródott tanulmánykötete[1]. Szinte szó szerint kölcsönözhetném Sparks szavait, hiszen az a mennyiség és minőség, mely a II. világháború óta Magyarországon keletkezett kórusműveket jellemzi, biztosan versenyképes a svéd zeneszerzők hasonló produktumaival.

A kórusmuzsika speciális területe a komolyzenének. Mind az alkotókat, mind az előadókat, mind a közönséget tekintve. A magyar kórusmuzsika pedig külön is speciális helyet foglal el a magyar kortárszenében. Egyszerre tükrözi a keletkezés idejének esztétikai ideáit, s keres a saját, a mindennapi gyakorlatban használt, elfogadott hangszeres zenétől igen gyakran gyökeresen eltérő kifejezési eszközöket, utakat.

Könnyű egy olyan országban kórusműveket írni, ahol annak alapjait Bartók és Kodály rakták le! Ez a közkeletű vélekedés egyrészt biztosan igaz, másrészt az, hogy a hatvanas évek magyar kóruszenéjében megjelent nem egy, a nagy elődök adta irányvonallal totálisan ellenkező zenei gondolkodás is, az éppen a két mester zenei világára adott egyik lehetséges válasz, az ilyenkor törvényszerűen bekövetkező ingamozgás eredménye.

Az általam megkérdezett szerzők egyenlő arányban nyilatkoztak úgy, hogy Kodály műveit ugyan csodálták, de Bartókéhoz vonzódtak, mint ennek ellenkezőjét, miszerint Bartók kórusait nehezen értették, egynemű karait „Kodály bicíniumként" értelmezték, s sokáig csak Kodályban találtak követendő, követhető mesterre. Ez a követés azonban nem minden esetben jelentett saját gondolatokat nélkülöző epigon magatartást. Sőt. A Kodály szellemi örökségét folytató generációk új utakat keresve és találva, a zenei (ön)kifejezésmódnak soha nem hallott formáit valósították meg. Hogy ki milyen messzire tért le a kitaposott úttól, kit mennyire kötött gúzsba a hagyomány, vagy szabadítottak fel az új áramlatok, az már vérmérséklet, egyéni beállítottság kérdése. Tény tehát, hogy az apa-fiúi kapcsolat, a mester-tanítvány viszony egyaránt hatott bénítóan és termékenyítően az úgynevezett „harmincas" generációra, de ez az ambivalencia tovább öröklődött a következő zeneszerző nemzedék tagjaira is. Vizsgálatom tárgya tehát nem Kodály vagy Bartók közvetlen hatása, hanem az őket követő generációk „kórusgondolkodásának" követése, feltérképezése.

1 Richard Sparks, „The Swedish Chora Miracle, Swedish A Cappella Music Since 1945" (Blue Fire Productions, 2000)

Sparks könyvében - természetes módon -, a kulturális szempontból is vízválasztónak tekinthető második világháborútól tekinti át a svéd kórustermést. Számomra viszont, éppen a fentiekben vázolt okokból a hatvanas évek közepe-vége, a Kodály utáni új zenei korszak alakulása, változása volt érdekes; hogyan reflektált a kóruszene az egységesnek tekinthető kodályi stílusra? Miként viszonyult hozzá? Milyen ellenirányzatok munkálkodtak lényegesen kisebb megjelenési formát kapva ugyan ez idő alatt? Milyen művészeti, esztétikai irányzatok, gondolatok hatottak a szerzőkre? Hányféle utat jártak be szerzők és művek? Egy-egy életművet végignézve felmerült az a kérdés is, hogy az egyes szerzők milyen külső hatásra, vagy belső kényszerből változtattak stílusukon, nem egyszer radikálisan hátat fordítva életművük egy részének? Mi az az esztétikai sokszínűség, ami ma jellemzi a magyar kóruszenét?

Dolgozatom tárgya tehát az elmúlt negyven év magyar kórusműveinek vizsgálata zeneszerzés-technikai és stiláris szempontból. A kiindulópontnak tekintett hatvanas évektől napjainkig. Szeretném bemutatni a negyven évvel ezelőtti helyzetet, a változások (lehetséges) okát, megmutatva a stiláris változások, változtatások mögött álló – nem egyszer praktikus - okokat, emberi gondokat, gondolatokat.

Természetesen, amikor az elmúlt négy évtizedben zajló stiláris változásokról beszélünk, ugyanúgy beszélnünk kell stiláris változatosságokról is. Vizsgálnunk kell tehát a stiláris sokszínűség egymás mellett élésének kialakulását, a kölcsönhatásokat is.

Jelen tanulmány nem tekinti feladatának sem az elmúlt négy évtized kórustermésének lajstromba vételét, sem az egyes szerzői életutak ismertetését, és végképp' nem a példaként felhozott művek részletes elemzését. Egy ilyen átfogó munka sok éves felkészülést, több évtizedes kutatómunkát és zenetudósi felkészültséget igényel. E dolgozat szerzője ezekkel nem rendelkezik. Így arra vállalkozik csupán, hogy áttekintést ad egy folyamatról, kiemelve azon szerzőket és műveiket, melyek a vizsgálódás szempontjából fontosnak, jelentősnek tűnnek.

Nyilvánvaló, hogy már magának az értekezés címének értelmezésekor is definíciós problémákba ütközünk. Ha ugyanis azt olvassuk, hogy: *A magyar kóruszene stiláris változásai Kodálytól napjainkig,* akkor a további tisztánlátás és számon kérhetőség miatt, pontosan meg kell határoznunk, hogy:

1. Mely szerzőket tekintjük vizsgálódásunk szempontjából e halmazba valóknak? Milyen kritériumoknak kell megfelelnie az egyes szerzőknek? Kiket tekintünk Kodály utáni szerzőknek, nemzedékeknek?

2. A kórusművek közül melyek kaphatnak helyet? Csupán a cappella kompozíciók, vagy kórusművek szólóhangszer kombinációval, esetleg nagyszabású oratorikus művek is?

3. Mely zenei, stiláris vagy esztétikai hatásokat, változásokat vizsgáljunk?

Még írásom elején szeretném leszögezni, hogy a tanulmányban szereplő, vagy abból éppen, hogy kimaradó szerzők és műveik nem egyfajta érték-mérce alapján kerülnek tárgyalásra, vagy kerülnek ki vizsgálódásunk köréből. A szerzők összeállításánál nem szimpátia vagy stiláris azonosulni tudás, esetleg azonosulni nem tudás vezetett, hanem praktikus okok, mégpedig az, hogy az adott életműben, egy-egy konkrét kórusművön jól kimutatható-e egy általam előfeltevésként meghatározott stiláris hatás, vagy sem.

Igyekeztem olyan szerzőket és műveket bemutatni, akik, és amelyek jól reprezentálják a kórusmuzsika terén a hatvanas években kezdődött stílusváltást. Éppen ezért nem kapott helyet tanulmányomban az egyébként igen jelentős kórus oeuvre-vel rendelkező Bárdos Lajos, aki stiláris szempontból a kodályi kórustechnika továbbvivője, s a Kodályhoz kapcsolódó stílusát mindvégig megőrizte, vagy a népdalszvitek, tömeg-kórusdalok, dolgozatom szempontjából kevésbé érdekes zeneszerzői, kórusművei. Ugyancsak kimaradt Kurtág György műveinek tárgyalása is, aki bár kórusra írt opuszai az utóbbi években megszólaltak, a vizsgálódás szempontjából mégsem tekinthető a magyar kóruszene szempontjából jelentős hatással bíró szerzőnek.

Az egyes megidézett szerzők sem feltétlenül életművükkel, jelentőségükkel arányos megjelenést kaptak, hiszen számomra fontosabb volt minden egyes feltételezés bizonyítása vagy cáfolata, mint az egyenletes, reprezentatív megjelenés.

Az első, önmagam számára feltett kérdésre tehát azt válaszolhatom, hogy Kodály utáni zeneszerző generációnak tekintem mindazokat a magyar zeneszerzőket, akik egyrészt a magyar kórusművészet szempontjából, másrészt vizsgálódásom tekintetében fontos, jól jellemezhető, és/vagy példaként jól bemutatható műveket alkottak a 20. század hatvanas éveitől napjainkig.

E dolgozat keretei nem teszik lehetővé, hogy nagylélegzetű oratorikus művek önálló kórustechnikai elemzésébe bocsátkozzék. Ezt kutatásom szempontjából nem is tartom fontosnak, hiszen meggyőződésem, hogy a tárgyalt szerzők esetében az egyazon alkotói korszakban keletkezett kórusművekben, és az oratóriumaikban helyet kapó kartételekben használt zeneszerzői technika, zeneszerzői gondolkodás vagy stílus nem mutat lényeges különbséget. Balassa, Durkó, Petrovics vagy Szokolay, Orbán, és Vajda kórustechnikája az általam felvetett kérdések szempontjából lényegében azonos mindkét műfajban.

Ugyanakkor, semmiképpen sem szerettem volna, ha egyes művek pusztán azért maradnak ki, mert szerzőjük hangszeres szólammal is gazdagította a partitúrát. Számos olyan, vizsgálódásom szempontjából rendkívül érdekes kompozíciót találtam, mely bátran él ezzel a lehetőséggel. Végül is így dolgozatomban szólóhangszerrel kombinált vagy a cappella gyermek, női, férfi és vegyeskarok egyaránt szerepelnek.

A külső hatások meghatározásakor kezdetben saját előfeltételezéseimre kerestem a bizonyítékot, vagy cáfolatot, majd ezeket finomítottam, s ha kellett módosítottam a zeneszerzőkkel való beszélgetés, illetve közel 300 kórusmű vizsgálata után. Dolgozatomban végül az alábbi – többé-kevésbé az időrendiséget is figyelembevevő - szempontrendszer szerint tekintem át a műveket:

- Szerializmus, dodekafónia, egyéni hangrendszerek, véletlenszerű elemek
- Népdal és népdalfeldolgozás
- Lengyel iskola
- Szélsőségesen dramatizált művek
- Népi – főleg szövegi - hatások
- Minimál art, repetitív zene
- Neo-, retro-, posztmodern irányzatok
- Könnyűzenei hatások
- Elektronika
- Elfordulás
- A változatlanok
- Zene és szöveg kapcsolata

A szakirodalom és a kották, hangzó anyagok tanulmányozása mellett alapvető jelentőségűnek gondolom a szerzőkkel való személyes beszélgetéseket, gondolatcseréket. Az elmúlt negyed évben lehetőségem volt rá, hogy 40-60 perces „interjúkban" faggassam mestereimet, kollégáimat, barátaimat. Zeneirodalmi/történelmi ismereteimet, a szakirodalomból vett gondolatokat verbális kiegészítésekkel látták el a következő zeneszerzők:
Balassa Sándor, Csemiczky Miklós, Gyöngyösi Levente, Hollós Máté, Kocsár Miklós, Nógrádi Péter, Orbán György, Petrovics Emil, Vajda János.

Rövid áttekintés a hatvanas évekig

Hogy a zenetörténet mely pillanata volt az a jól meghatározható pont, ahol a valamikor még meglévő egyértelmű és mindenki által elfogadott zenei köznyelv nem csupán tagozódni kezdett, hanem egymásnak akár homlokegyenest ellentmondó irányokat vett, állandó vita tárgya. Ahány elemző, annyiféle nézőpont, bár abban azért a legtöbben megegyeznek, hogy ez a folyamat valamikorra a 19. század végére, a 20. század első évtizedeire tehető. Ez a korszak a stiláris sokszínűség, a hagyományok folytatásának és azok felrúgásának, a konvenció és a lázadás párhuzamos jelenlétének korszaka. Egyszerre van jelen a múlt és a jövő, a funkciós rend és annak tagadása, a hét-, és tizenkét fokúság, a diatónia és a kromatika. Párhuzamosan futó életutak teszik különösen izgalmassá ezt a kort. Hogy csak két szélsőséget említsek; Schoenberg már javában dolgozik a zeneszerzői objektivitást biztosító, a funkciós rendet, a hangok, harmóniák évszázadok alatt kialakult alá és fölérendelt viszonyát alapvetően tagadó dodekafónia definícióján, miközben például Richard Strauss még húsz évvel később is a szélsőségekig hajtja az utóromantika, mégiscsak a tonalitáshoz kötött harmóniavilágát.

A harmincas évektől meglehetősen kettős Kodály és Bartók hazai és nemzetközi megítélése. Jemnitz Sándor, aki Schoenberg tanítványa és a Népszava zenekritikusa volt, zenéjüknek lelkes propagátoraként, de folklorista törekvéseiknek heves kritikusaként is fellépett. A népi kultúra feltárása ez időszakban komoly művészetpolitikai és esztétikai viták középpontjában állt. Az urbánusok által hangoztatott egyik fő vádpont éppen az volt, hogy a népiek voltaképpen a német *völkisch* irányzat magyarországi megfelelői. A népdallal való foglalkozást az új zene szellemével ellentétes regresszió megnyilvánulásának tartotta és elvetette.

De a hitleri hatalomátvétel után Jemnitz is korrigálja ez irányú nézeteit, és védelmébe veszi a pedagógiai célzattal írt Kodály kórusműveket.

A második világháború utáni rövid kulturális virágzás után az ötvenes évektől politikai, ideológiai elvárások határozzák meg a magyar zene sorsát. A második világháború előtti dalok időszerűsége már a felszabadulást követő művelődéspolitikai vitákban megkérdőjeleződik. Pesszimista szövegeik miatt problémát jelentenek a népdalok, és a szocdem mozgalmi dalok is „liedertafeles" minősítést kapnak. A munkásdalok avantgárdnak vagy proletkultosnak „bizonyulnak", a slágerek, operettek kispolgári és giccses mivoltuk, a magyar nóták nacionalizmusuk, dzsentris mivoltuk miatt válnak kifogásolhatókká.[2]

Szabó Ferenc így határozta meg a zeneszerzők előtt álló tennivalót: *„A magyar demokráciába beletartozik az egész dolgozó magyar nép. A magyar tömegdaloknak éppen ezért új tömegdaltípus felé kell orientálódnia… nyelvezete legyen magyar. Dallamanyagát merítse a parasztdalok tősgyökeresen magyar fordulataiból. Mindenekfelett olyan legyen, hogy magának, sajátjának érezze a magyar munkás, magyar paraszt és magyar értelmiség."*

A – korabeli terminológiával élve - tartalmukban szocialista, formájukban népi, nemzeti dalok szerzői – akik közül nem egy Kodály tanítványa volt - a munkás–paraszt szövetséget és a szovjet és magyar nép barátságát kifejező műveikben egyaránt felhasználták az új stílusú népdalt, a munkásindulókat, a verbunkost, és az orosz népdalokat.

A közérthetőség követelményével egyébként maga Kodály is egyetértett. A visszaemlékezések szerint még a zsdanovi zenei határozatról is azt tartotta, hogy az az "egészséges zene" érdekét képviseli. Ezek a jelszavak végül is nem hirdettek mást, mint amit Kodály maga is vallott, és amit a maga művészetének népi realizmusával s egyre inkább folklorisztikus nemzeti klasszicizmusával megvalósított. Más kérdés, hogy ezek a közérthetőségnek tett engedmények semmilyen valódi sikerrel nem jártak, hiszen ezek a művek épp olyan távol maradtak a nagyközönségtől, mint az addigra már a pódiumokról kitiltott Schoenberg művei.[3]

2 Polónyi Péter „… e törvény szavára dalol a szívünk" *Historia* 1987/05-06

3 Szerdahelyi István, „A Bartók-háború" *Ezredvég* XVI/4 (2006. április)

A hatvanas évek végére – mire Bartók rehabilitációja is megtörténik – változik a helyzet. Ha lassan és tapogatózva is, de kialakul egyfajta közmegegyezés a kortárs magyar zene valóban modern – vagy mint később látni fogjuk, modernnek gondolt - nyelvezetéről. Ez különösen a hangszeres művek estében válik egyértelművé.

A vokális műveket, különösen a dalokat a nagy ambitus, a szélsőséges hangközugrások, bonyolult ritmika, a hármashangzatoktól - és egyáltalán, a tercalapú építkezésektől - való szándékolt távolságtartás jellemzi. A kor fiatal zeneszerzői úgy érezték, át kell értékelniük a megrögzött hagyományokat. Olyan zenei anyagokat kerestek, olyan zenét akartak írni, amely mentes a provincializmustól, és képes újra bekapcsolódni az európai zenei vérkeringésbe, de amely, mindezek mellett csak itt a Duna partján a magyar vérmérséklettel születhet meg.[4]

A kórusművekben is megjelennek a korszakra jellemző, főként a lengyel iskolától kölcsönzött effektek, mint az aleatoria vagy a cluster. A zenei formálást felváltja a kis sejtekből való építkezés, a bővítés, fejlesztés, torlasztás, kulmináció majd lecsengés szavakkal körülírható modell. Kialakul egyfajta magyar deklamáció, mely egy ideig járható útnak tűnik nem csak az úgynevezett harmincas, de a következő, a zenei életet majd meghatározó ötvenes generáció számára is.

4 Földes Imre, „Harmincasok" (Zeneműkiadó, 1969), 38.

Hatások, irányzatok

- **Szerializmus, dodekafónia, egyéni hangrendszerek, véletlenszerű elemek**

A dodekafónia, mely a 20. század azon igényével találkozott, hogy a zene többé ne érzelmek kifejezője, hanem objektív művészi hitvallás legyen, igen gyorsan számos követőre talált a romantikus zenefelfogással és formatannal leszámolni kívánó zeneszerzők körében. A hangok előre meghatározott sorozata és az azzal való komponálás persze nem keverendő össze a 12 hangot alkalmilag, egy-egy dallam, vagy harmóniamenet erejéig használó kompozíciókkal Bachtól Lisztig, vagy éppen Bartókig. Schoenberg a húszas években keletkezett elmélete ugyanis a hangok egyenlőségén, az előre meghatározottságon alapszik, mely gondolat alapvetően idegen a fent említett szerzőktől.

Ezt az objektivitást fejleszti aztán tovább Boulez, amikor meghirdeti a szerializmust, mely tovább megy ezen az úton, és már nem csupán a hangok és harmóniák, hanem a ritmus, a hangerőfokozatok, az előadási jelek, sőt a szünetek sorrendjét is előre rögzíti. S ha elmélete gyakorlati szempontból nem is volt időtálló – rövid időn belül ő maga is elpártolt tőle – hatása a dodekafóniával egyetemben igen jelentős volt a zene további útjára. S e hatás, még ma is érezhető.

A dodekafonia és a szerializmus, illetve a véletlen irányította zene egyik legjelentősebb és a magyar komponisták által is többé-kevésbé megismerhető műhelyei voltak a darmstadti újzenei kurzusok. S bár a magyar zeneszerzők a háttérben zajló esztétikai vitákról nem sokat tudhattak, Stockhausen, Boulez, Nono és persze Cage műveinek hatása pro, vagy kontra nem maradt el. Tény, hogy sokan elutasították az ott hallott zenei kísérleteket – „*Rengeteg darabot hallottam, és kiábrándítóbbnál kiábrándítóbbak voltak*”[5] - de bizonyos tendenciák, különösen a franciásnak mondott, s Debussytől eredeztetett hangzásvilág egyértelmű tetszést aratott itthon is.

Ahogy Dalos Anna írja; „*A magyar komponisták számára a darmstadti kör és elsősorban Boulez zenéjének egy olyan eleme, a hangzásvilág vált meghatározóvá, amely az eredeti darmstadti diskurzusban teljesen mellékesnek tűnt. A magyar zeneszerzők - a partvonalon kívül - Darmstadt termését recipiálva arra*

5 Földes Imre, „Harmincasok” (Zeneműkiadó, 1969.) 153-154.

összpontosíthattak, ami zeneszerzői univerzumukat a leginkább foglalkoztatta: egy új, a modernitást és tradicionalizmust ötvöző hangzásideál megteremtésére."[6]

Kérdés, lehet-e kórusműveket írni ezzel a technikával? A vox humana mennyire alkalmas ennek az objektivitásnak a kifejezésére? A tonalitás háttérbeszorítása, vagy teljes elvetése nem összeegyeztethetetlen-e a műfajjal? Lehet-e önálló, csak a szerzőre jellemző gondolatokat közölni ily módon? Valódi, működő kommunikációs csatorna-e a dodekafonia, a szerializmus, vagy a véletlen generálta hangokból kialakított zene?

A műveket vizsgálva megállapíthatjuk, hogy jó néhány szerző válasza egyértelmű igen, míg mások számára a szerializmussal kezdődött el a zenei köznyelv, vagy másként fogalmazva a közérthető zenei nyelv eltűnése. Orbán, Selmeczi, Csemiczky vagy Vajda úgy vélik; nem lehet mesterséges zenei nyelvet létrehozni, nem lehet előre konstruált elméleteket, ideológiákat utólag művekkel kitölteni. A szerializmus követhetetlenné teszi a hangrendszereket, véleményük szerint élet- és zeneidegen elrugaszkodási kísérlet. Meggyőződésük, hogy dodekafon zenét kórusra csak nagyon kis hatásfokkal lehet írni, más szóval ezzel a nyelvezettel csak nagyon keveset lehet elmondani énekkaron[7].

Vannak olyan szerzők is, akik csupán munkásságuk egy bizonyos szakaszában állnak a dodekafónia mellé, hogy aztán évek múlva kemény belső harcokat vívva szabaduljanak meg annak ideológiai és zeneszerzés-technikai kötöttségeitől. Hogy ki miként ismerkedett meg, és pontosan mit is látott az új zenének ebben a Magyarországon sokáig mesterségesen háttérbeszorított ágában, azt ma már nehéz pontosan kideríteni.

Kocsár Miklós több nyilatkozatából is kiderül, hogy vele tanára, a minden újdonságra azonnal felfigyelő Farkas Ferenc ismertette meg a félig-meddig tiltott gyümölcsöt, de rögtön figyelmeztette is, hogy egy fiatal zeneszerző diploma előtt lehetőleg ne kísérletezzen vele. Farkas jó tanácsai pedig egy paranccsal is felértek.

Balassa Sándor viszont úgy érezte, a kötelező és nívótlan népdalfeldolgozások, a „felvizezett népzene" idején a nemzetközi áramlatokkal együtt kell létezni, mert csupán ez adhatja meg a kellő ellensúlyt a hivatalos népieskedő tömegdal kultúrával szemben. Ez jelentette számára

6 Dalos Anna, „A partvonalon kívül. A darmstadti újzenei kurzusok magyarországi recepciójáról (1957-1967) " Muzsika 50/1. (2007. január): 16.

7 Hollós Máté, *„Az életmű fele",* (Akkord Kiadó 1997), 65.

– sok kollégájával egyetemben - a passzív ellenállás egyetlen lehetőségét. A dodekafonia tehát sokaknak a modern zenét, a provinciálissal szembeni szabad gondolkodást (is) jelenthette.

Szokolay Sándor és később Bozay Attila is a francia avantgárd hatása alá kerül, s a hatvanas évek végéig kompozícióikat is a tonalitás – dodekafónia – konstruktivizmus folyamatos belső csatája határozza meg.

A képzeletbeli érem másik oldalán viszont jó néhány ellenpéldát is találhatunk. Bár következetes, - mondhatni doktriner - módon végigvitt dodekafon, vagy egyértelműen szeriális kórusművet nem nagyon találunk, a hangok determinációját, mint alapelvet figyelembevevő komponálási mód számos zeneszerzőnél megtapasztalható. Van, akinél egy egész életművet lefed ez a technika, és vannak, akik egy-egy alkotói periódusban, vagy akár egy-egy nagyszabású kompozíció különböző részleteiben használják ezt.

A dodekafonia magyarországi megjelenéséről így nyilatkozik Szőllősy: „*Az ötvenes évek közepén vált számunkra nyilvánvalóvá, hogy másfelé is tájékozódnunk kell, s hogy elzártságunk az új európai zenei áramlatoktól menthetetlenül valamilyen vidékiességbe taszít bennünket. Egy szűkebb baráti körben kezdtünk el erről beszélgetni. Maros Rudolf, Ligeti György, Halász Kálmán tartozott rajtam kívül ehhez a körhöz. Ligeti és Halász nem is voltak Kodály-tanítványok, az elszakadás számukra könnyebb volt. Ötvenhatban mindketten külföldön telepedtek le, ketten maradtunk tehát Marossal, aki itthon az elsők között volt az új utak keresésében. Mögötte egy Prágában Hábánál végzett kurzus állt biztatásként, mögöttem a Petrassinál töltött esztendő.”*[8]

Szőllősy András - aki a Zeneakadémiai évek után annál a Petrassinál képezte tovább magát, aki a reneszánsz és a barokk polifónia hagyományait ötvözte műveiben a modern technikákkal -, sajátos, nemegyszer a szerializmusra is hivatkozó 12 fokúsággal komponál megalkuvást, kompromisszumot nem ismerő következetességgel. Kórusműveket – a fiatalkori tanulmányokat leszámítva - csak igen későn, 1982-ben a King’s Singers felkérése nyomán kezd el komponálni.

Az ellenpontozó módszert, a harmonizálás helyett szólamszerkesztést követő zeneszerzői metódust soha, egy pillanatra sem adja fel. Műveinek akusztikai varázsa nem az egyes szólamok könnyebben, vagy nehezebben énekelhetőségében, hanem a kórusmű valamennyi szólamának együtthangzásában keresendő. Nagy szekund kánonok, kettős fugátók, ellenmozgások tarkítják

8 Kárpáti János. „*Szőllősy András”,* (Holnap Kiadó 2005), 25.

kórusműveit, melyekből ugyanakkor nem hiányzik sem a reneszánsz – főként Gesualdo - íze, sem a palestrinai szólamvezetés csiszoltsága.

A *Planctus Mariae*-ban 12 fokú hangrenddel komponál, melynek magját egy négyhangos motívum, illetve annak komplementer párja alkotja. Szövege Jacopone da Todi Stabat materéből és magyar népi passiótöredékekből áll össze. Ez a latin-magyar kétnyelvűség aztán nem egy későbbi szerző művében fellelhető lesz majd.
A két felső szólam, mely a magyar szöveget stilizált siratóként énekli, motivikailag rokon a négyhangú barokkos témafejjel.

Szőllősy András: Planctus Mariae - részlet

A *Planctus* iker-, vagy ellenpárja a férfiasan kemény hangzású, *In Pharisaeos* biblikus indulatában valójában nem nehéz megidézni Kodály *Jézus és a kufárok* c. ugyancsak bibliai szövegű drámáját, de az is világos, hogy Szőllősy farizeusok elleni kirohanása sokkal inkább kapcsolódik Stravinsky neobarokk világához, mint az egykori mesteréhez.

Szőllősy András: In Pharisaeos - részlet

A két évvel később, a *Fabula Phaedri*-hez hasonlóan a King's Singers felkérésére komponált hatszólamú *Miserere* sem adja alább egy 10 fokú skálánál. Ez a hangkészlet azonban nem reihe, hanem egy kromatikus skála 10 foka. A *Planctus Mariae* témafejéhez hasonlóan Szőllősy itt is egy barokkos, ezúttal egyértelműen a B-A-C-H motívumot idéző mottót használ kiindulás pontként.

Szőllősy András: Miserere – részlet

Szőllősy, bár jól nyomon követhetően minden kórusművében továbbélteti a dodekafonia alapgondolatát, nem mond le a tonalitás érzetéről, vagy a visszatérő anyagok, motívumok, műrészletek tájékozódást segítő alkalmazásáról.

Szőnyi Erzsébet életművében - bár korántsem meghatározó mennyiségben – szintén találhatunk utalást a dodekafon szerkesztés-, és gondolkodásmód ismeretére. Legeklatánsabb példáját a Kodály emlékére komponált *Sirató* vissza-visszatérő fuvolaszólamában találhatjuk. Az alábbi példában négyszer pereg le a tizenkét hang:

Szőnyi Erzsébet: Sirató - részlet a fuvola szólamból 44-52. ütem

Ugyancsak előre rögzített hangsorokkal – bár teljesen más módon, a fraktálelmélet számítógépes alkalmazása által véletlenszerűen generált hangokkal - dolgozik Jeney Zoltán is. E hangsorok nemegyszer igen nagyszámú hangból - a *Halotti szertartás* esetén akár 128-ból - is állhatnak[9].

Ugyancsak a művészi objektivitást célozzák azok az 1970-es években kialakított, Magyarországon egyértelműen Jeney Zoltán, Sáry László, és Vidovszky László nevéhez köthető manipulatív kompozíciós módszerek is. Ezek ugyan egyes értelmezések szerint nem a dodekafonia, vagy a szerializmus szabályrendszeréhez köthetők, én a hangok „véletlenszerű determináltsága" okán mégis ide sorolom őket, mivel e kompozíciókban, még a beépített véletlenszerű elemek ellenére is sokkal több individualizmus fedezhető fel, mint például a minimal

9 Farkas Zoltán, „Spekuláció nélkül nincs intuíció – Jób könyvétől a fraktálokig", Holmi (2006. július)

art lecsupaszított, személytelen törekvéseiben. Ezek a módszerek a művek hangkészletét, időbeli elrendezését zenén kívüli elemekkel biztosítják. Az ötlet nem új, hiszen a zenén kívüli összefüggések hangokká alakítását már a reneszánsz óta ismeri a zenetörténet.

Jeneyék a hetvenes évek elején Darmstadtban találkoztak először Christian Wolff francia születésű, de Amerikában élő Cage tanítvány kompozíciós módszereivel, és az irányított véletlen nyújtotta új zeneszerzői lehetőségekkel.

„Kompozíciós módszerként azért fordultunk a véletlen elemekhez, mert úgy érezzük, hogy a zenetörténet annyi információt, annyi bejárt sémát adott már, annyi beidegzést eredményezett, hogy csak úgy szabadulhatunk a konvencióktól, ha minden eltervezettségtől elfordulunk."[10]

Jeney több betű-hang kombinációt kipróbálva végül a hetvenes évek közepétől alkalmazza rendszeresen műveiben egy tetszőleges szöveg betűinek, hangzóinak konkrét hangokkal történő megfeleltetését. Az így létrejövő – saját maga által kidolgozott - rendszerben kiemelt jelentőséget kapnak a magánhangzókhoz – hiszen az európai nyelvekben ezek ismétlődése a gyakoribb - hozzárendelt hangmagasságok. A mássalhangzók magasság szerinti elrendezése többnyire a hangzók fonetikai jellemzői szerint történik; tehát a zöngétlen hangzók általában a felső regiszterekbe, a mélyebb hatású, felhanggazdagabbak az alsó oktávákba kerülnek[11].

A 18 női hangra és zongorára készült *Solitude*-ben Henry David Thoreau szövegének megszólaltatáshoz például egy John Cage-től származó szöveg betűkódjait hívja segítségül.

10 Feuer Mária, *„50 Muzsikus műhelyében"*, (Zeneműkiadó 1976), 34.

11 Szitha Tünde, "Talán az »a« elhelyezése dönti el az eldöntetlen maradandót... Szöveg, dallam és hangrendszer összefüggései Jeney Zoltán műveiben", Muzsika 46/8 (2003. augusztus): 36.

Jeney Zoltán: Solitude - részlet

Sáry László is szívesen használ zenén túli szervező erőket művei megírásakor. Ezek lehetnek Jeneyhez hasonló módon vendégszövegek, egy bűvös négyzet, ahol a számértékekhez hangmagasságok vannak rendelve, de szélsőséges esetben akár egy csillagtérkép is (*Az ég virágai*), mely a kottapapírra vetítve determinálja a hangmagasságokat.

cisz^{15}	gisz^{12}	a^{14}	h^{9}	disz^{10}	f^{6}	fisz^{6}	g^{10}
gisz^{12}	g^{10}	e^{13}	aisz^{10}	c^{11}	h^{8}	a^{10}	fisz^{6}
a^{14}	e^{13}	c^{7}	g^{12}	cisz^{6}	d^{16}	h^{8}	f^{6}
h^{8}	aisz^{10}	g^{12}	f^{13}	d^{10}	cisz^{6}	e^{11}	disz^{10}
disz^{10}	c^{11}	cisz^{6}	d^{10}	f^{13}	g^{12}	aisz^{10}	h^{8}
f^{6}	h^{8}	d^{15}	cisz^{6}	g^{12}	c^{7}	e^{13}	a^{14}
fisz^{6}	a^{10}	h^{8}	c^{11}	aisz^{10}	e^{13}	g^{10}	gisz^{12}
g^{10}	fisz^{6}	f^{6}	disz^{10}	h^{9}	a^{14}	gisz^{12}	cisz^{15}

Sáry László: Az ég virágai

- **Népdal és népdalfeldolgozás**

Már láttuk, hogy a népdal, népzene a harmincas évektől kezdve politikai, ideológiai viták tárgya. A harmincas években a folklorista Bartók és Kodály illetve a modern zenét egyedül a Schoenberg-iskola – elvi népdalellenes - útján elfogadó Adorno egymásnak feszülését tapasztalhatjuk.

A harmincas években azonban az *Anbruch*[12] – ahol a magyar Jemnitz is rendszeresen publikált - főszerkesztőjét elbizonytalanítja, és újragondolásra készteti Bartók otthoni elutasítása: *„Ha ez a zene abban a régióban, az ottani nacionalista politikai vonzalmak ellenére sem részesül elismerésben, akkor ez a folklorisztikus jelleg kettős értelmét bizonyítja. Mert míg a középszerű, mérsékelt folklór a szülőföldet dicsőítve annak természetadta egyszerűségét-együgyűségét igazolja, és az emberekbe beleülteti a szerves egymáshoz-kapcsoltság mint népi lényeg tudatát, addig egy másik, komoly és radikális folklór a zenei anyag mélyrétegeibe hatol, ahol az ilyen egység és egyszerűség-együgyűség nem maradhat fenn, hanem felbomlik és széthull. Ebből a valóban archaikus, forradalmi folklórból él valami Bartókban, aki ezért kellemetlen. Politikailag is az. Nemcsak*

12 Musikblaater des Anbruch Az Universal Edition 1919-1937 között működött új zenei újságja

a konzervatív tősgyökeresség folklórizmusa létezik, hanem egy másik is, amely a gyarmati elnyomás ellen lázad."[13]

Révai József alig két évtizeddel később, egy megbeszélés alkalmával mondott beszéde mintha csak bizonyítéka volna Adorno fenti állításainak: *„A népdal az kifejezi a nép elégedetlenségét, a nép jobb iránti vágyát, de egy nincs benne a népdalban, a szocializmus eszméje, és ezt nekünk kell belevinni a népművészetbe."*

Vagyis: felülről kell belevinni az új eszmét, de mégis úgy kell tűnnie, mintha az a spontán, alulról jövő népi akarat és teremtő képesség megnyilvánulása lenne.[14]

Maga a népdalfeldolgozás, mint műfaj, Kodály előtt csupán a népies műdalok kórusletétét jelentette. Itt a dallam a felső szólamban jelenik meg, alatta harmóniai kíséret. A *Két zoborvidéki népdal*-lal, majd a további művekkel Kodály új tartalmat ad a műfajnak. A kíséret, a harmóniák dramatikus szerepet kapnak. Kialakul a népdalciklus is, ahol a dallamok belső összefüggések alapján követik egymást.

A fentebb már vázolt, kötelező népdalfeldolgozások, optimista sugárzású népies kardalok korszaka után tehát komoly kihívást – és szakmai felkészültséget - jelentett a zeneszerzőknek, ha külső vagy belső késztetésre mégis e műfajhoz kívántak nyúlni. Egyrészt meg kellett küzdeni a meglehetősen mélyen gyökeredző előítéletekkel, másrészt meg kellett felelni a Kodály által felállított szakmai mércének, harmadrészt meg kellett találni azt a kifejezésmódot, mely adekvát volt mind az alapanyagnak tekintett népzenével, mind a korral, melyben az alkotó él, dolgozik.

A népdal, népzene hatása, függetlenül attól, hogy e hatás később miként formálódik hangokká, vagy egyáltalán megjelenik-e műveiben, valamennyi általunk tárgyalt zeneszerzőnél egyértelmű, s általuk sem tagadott. Vonzódását vagy érdeklődését mindenki más életkorhoz köti, másként magyarázza és éli meg. Számos szerző otthonról, a gyermekkorából hozza magával az emlékeket, míg mások csak jóval később kezdenek el így vagy úgy foglalkozni vele.

A népzenében ugyanakkor mindenki mást és mást lát. Selmeczi György, aki neveltetése, az erdélyi népzenekultusz és a kórusmozgalmak kapcsán is közel állt ehhez a műfajhoz, az avantgárdban való csalódása, kiüresedése miatt fordul vissza s találja meg újra a folklórt, más egyéb mellett.

Sugár Miklós, aki a hetvenes évek táncház mozgalmai idején figyelt fel a népzenére, például úgy véli, hogy a népzenében éppen az az érdekes, hogy vissza lehet térni az archaikus

13 „Zenei aforizmák." *Frankfurter Zeitung* (1931, okt. 17.)

14 Stefányi Judit, „Öltözzetek fehérbe. Felülről szervezett népi kultúra", *História* 87/056

tizenkét fokúságból egy hagyományosabb, mégsem konzervatív anyaghoz[15]. Sugár kórusműveiben azonban ez a visszatérés nem jelenik meg sem konkrét idézetekként, sem népdalszerű motívumok formájában, ugyanakkor tagadhatatlanul sok pentaton elemet használ.

De beépül szinte mindenki zenéjébe, tudatosan, vagy tudattalanul, csak utólag ráeszmélve. Mint látni fogjuk, megjelenik számos, szándéka szerint nem népzenei anyagot használó kompozícióban is.

A vokális népdalfeldolgozásoknak – itt most csak a kórusművekről, és kizárólag a hatvanas évek közepétől, végétől kezdődő időszakról beszélünk – is több, egymástól alapvetően különböző, a korszellemre másként és másként reagáló megvalósítási formája létezik.

A kategorizálás, mint minden ilyen kísérlet, természetesen leegyszerűsíti a kérdést, de jobb híján kénytelen vagyok az alábbi csoportosítást használni:

1. Klasszikus, a népdalt eredeti formájában hagyó, azt csupán funkciós harmóniai alapokkal megtámasztó, esetleg imitációs belső szólamokkal gazdagító feldolgozás.
2. A népdalt szabadon kezelő, a modern zeneszerzői technikákat is alkalmazó feldolgozás.
3. A népdalt hivatkozási alapnak tekintő kompozíciók.

Külön tárgyalást igényel majd a népzene hatása azokra a szerzőkre, akik maguk népdalfeldolgozást ugyan nem írtak, de műveikben mégis tetten érhető látens jelenléte.

Az első kategóriával aránylag könnyű dolgunk van, hiszen a „klasszikus", Kodály által kijelölt utat követő kórusfeldolgozásokból igen bő a választék. Ezekben a népdal csorbítatlan formában – általában először a szopránban, később a további szólamokban – hangzik el, a kíséret pedig egyszerre biztosítja a harmóniai vázat és a ritmikai alapot.

Gyakoriak az imitációs szakaszok, a zárlatok pedig mindig határozottak. Felépítésük gyakorta szvit-szerű; a lassabb, Rubato népdalokat egyre gyorsabb tempójú, feszes Allegro, Giusto követi. E művek egyik jellemző vonása, hogy nem akarnak kitörni a népdal által kikényszerített 4+4, vagy 3+3 ütemes egységekből, hiszen motorikusságukat is éppen ez az állandó nagyléptékű pulzálás biztosítja.

15 Hollós Máté, *„Az életmű fele"*, (Akkord Kiadó 1997), 102.

Farkas Ferenc: Göcseji madrigál - részlet

Szokolay Sándor erős népzenei kötődését bizonyítják a hatvanas évtized kórusművei. *Guzsalyas, Cigány-szvit, Népdalszvit, Elment a madárka, A fonóban, Kalocsai rapszódia.* De több népdalfeldolgozást ezek után már nem is ír. Érdekes megfigyelni, ahogy Szokolay érdeklődése 1971-től egyre inkább a magyar költők versei felé fordul, majd pedig a népi szövegek és a népi költészet mellett az egyházi zene kap hangsúlyos teret.

Számtalan városi legenda kering még az ötvenes évekből a pszeudo népdalfeldolgozásokról is. Ki, mikor és hogyan „gyűjtött" a Rózsadombon sétálva albán, mongol stb. népdalokat. Ezek ma már ellenőrizhetetlen történetek, de tény, hogy a magyar népdalfeldolgozások mellett mindkét kategóriában sorra jelennek meg a távoli népek, földrészek népzenéi. Durkó Zsolt *Néger népdalfeldolgozás*ától,[16] Maros Rudolf 1977-ben keletkezett *Cseremisz népdal*aiig. Az idegen népek zenéinek feldolgozásaihoz tartozik a teljesség igénye nélkül Szőnyi Erzsébet: *Odommya (japán népdal), Kilenc két- és háromszólamú nőikar izraeli dalokra, Tizenöt kórus ír népdalokra.*

A második kategóriában a zeneszerzői ötletek, lelemények gazdagabb tárházát figyelhetjük meg. A népdal itt már „csak" alapanyag, nem sérthetetlen, változtathatatlan textus. A szerző feladata az inspirációt adó népdal alapján a saját személyes, csak reá jellemző megszólalását biztosítani. Míg az előző típushoz idézhetjük Bartók szavait: „*Népi dallamokkal bánni tudni: egyike a*

16 Nem feltétlenül dolgozatom tárgya, de feltűnő, hogy az afrikai népzene, vagy az azt idéző kórusművek száma milyen nagy. Ribáry: Néger kórus, Szokolai: Néger kantáta, Antalffy Zsíross Dezső: Vázlatok néger spirituálékra, Farkas Ferenc: Zúgj hullám - kantáta néger spirituálékra

legnehezebb feladatoknak. Merem állítani, van olyan nehéz, ha nem nehezebb, mint egy nagyszabású eredeti mű megírása. Ha nem feledkezünk meg arról, hogy [az] előre megadott idegen dallamnak kötelező volta máris nagy megkötöttséget jelent, akkor megértjük a feladat nehézségének egyik okát." - addig e feldolgozási metódushoz egy másik, a *Húsz magyar népdal* zenekari változatának Baden-Baden-i bemutatója kapcsán írt nyilatkozatát társíthatjuk: *„Ezek a művek nem „feldolgozások", hanem eredeti kompozíciók, föléjük – mintegy mottóként – helyezett magyar népdalokkal."*

Míg Szőnyi Erzsébet életművében a negyvenes ötvenes évekből találhatunk magyar népdalfeldolgozásokat, az általunk tárgyalt időponttól kezdve azonban – az idegen nyelvű bicíniumokat leszámítva - alig. Az 1967-es *Sirató*, mely Kodály halálára íródott négy, Kodály által gyűjtött sirató dallamot, vagy részleteit is felhasználja. A továbbiakban azután hosszú ideig kivételt képez a sorban az 1969-es, nyilvánvalóan pedagógiai szándékkal és Kodály *Bicíniumainak* mintájára készült *33 könnyű kórus népdalokra – iskolásoknak* c. túlnyomórészt két-, időnként háromszólamú sorozata is, és ezek után is főleg az idegen népek népdalfeldolgozásait láthatjuk munkái közt. (*Utazás öt kontinensen, Tizenöt kórus ír népdalokra*)

Kalmár László *Szivárvány havasán* c. Kodály Zoltán emlékének ajánlott vegyeskara messze túlmutat a népdalfeldolgozások korábban vázolt világán. A népdalt széttördeli és különleges zamatú harmóniákkal veszi körül. Akkordhasználata, az ötös és hatos hangzatok már a jazz világát idézik.

Kalmár László: Szivárvány havasán - részlet

Egyértelműen nem népdalfeldolgozás, de szövegénél és lényegénél fogva a harmadik kategóriába sorolható Csemiczky Miklós 1980-as *Csujogatók* c. nőikara.

Csemiczky Miklós: Csujogatók - részlet

Nógrádi Péter *Vásári népballadája* a népzenét elsősorban komikus, gunyoros elemként használja. A mű elején pszeudó, alföldi népdal található, míg a kórusmű legvégén megidéz egy eredeti dallamot is (*Piros bort ittam az este*), és erre húzza rá Weöres Sándor verssorát (*Az egyiknek álkapcája odalett…)*

Nógrádi Péter: Vásári népballada – a szerző kéziratának részlete

A népdalt szabadon kezelő feldolgozás Gyöngyösi Levente *Két keserű népdal* c. vegyeskara is. Itt egyaránt találhatunk szószerinti idézeteket és a szerző saját, népdalszerű anyagát.

Gyöngyösi Levente: Két keserű népdal - részlet

Meglepően népes azon zeneszerzők tábora, akik soha nem írtak népdalfeldolgozást. Külön érdekes, hogy a prominens névsorban több, egykori Kodály-növendék nevével is találkozhatunk. A munkásságukból hiányzó műfaji hiátus természetesen nem azt jelenti, hogy a folklór, a népzene ne hatott volna rájuk immanens módon, csupán azt, hogy a klasszikus értelemben vett népdalfeldolgozástól ilyen vagy olyan okokból távol tartották/tartják magukat. E távolságtartás okait ugyan több-kevesebb sikerrel találgathatjuk az adott korszellem függvényében, de biztos választ maguk a szerzők sem adnak.

Maros Rudolf két, 1953-ban (*Dallal, tánccal,* népdalszvit) és 54-ben (*Négy magyar népdal*) komponált népdalfeldolgozáson kívül nem alkotott ebben a műfajban.

Ligeti György a Zeneakadémiai évek után maga is foglalkozott népdalkutatással, s számos, Kodály-Bartók hatását tükröző népdalfeldolgozást írt. Első, jelentős, a hagyományokat túllépő alkotása az 1955-ös *Éjszaka, Reggel* keletkezési dátumánál fogva nem képezi vizsgálódásunk tárgyát.

Szőllősy András ugyan ír népdalszerű anyagot a *Planctus Mariae* magyar szöveget éneklő felső szólamaiban, de saját megfogalmazása szerint a komponálás közben eszébe sem jutott a sirató, mint népi műfaj, csupán egy jajgatást képzelt a *„Jaj édes szülöttem”* szövegre[17].

1. Szőllősy András: Planctus Mariae Soprani I. 6-9. ütem

Szintén népdalszerű, de nem népzenei anyagot használ Balassa Sándor is a *Bánatomtól szabadulnék* című, 1988-as keltezésű háromszakaszos dalformába öntött nőikarában, mely vállaltan bartókos hangvételével, modális fordulataival, egyszerűnek tűnő, de rafináltan mozgó kétszólamúságával is kitűnik a kor nőikarai közül.

1. Balassa Sándor: Bánatomtól szabadulnék – részlet

17 Kárpáti János. *„Szőllősy András”,* (Holnap Kiadó 2005), 135.

Balassa egy másik kórusművében is felbukkannak a gyermekkori auditív emlékek, nevezetesen a *Kelet népe* c. gyermekkarban, ahol gyermekkorában hallott mondókákat épít be az originális zenei szövetbe.

Balassa Sándor: Kelet népe – a szerző kéziratának részlete

A népdalfeldolgozások elapadásának egyik oka lehet a nyolcvanas évekre kibontakozó vita, melynek középpontjában a táncház mozgalom hatására megerősödő autentikus (és főleg hangszeres) népzene és a hagyományos népdalfeldolgozás közötti elvi különbség állt. Be kell látni, hogy a feldolgozott népdal, legyen akár a feldolgozás szintje a legmagasabb is, nem váltotta be azt a reményt, hogy a népzene újra a „nép" közkincse legyen. A kodályi életmű idevágó, legmagasabb rendű darabjai – meggyőződésem szerint a szerző eredeti szándéka ellenére is – csupán az elit kultúra részévé váltak.

- **Lengyel iskola**

Aleatoria annyit jelent, mint "a szerencsétől függő". A latin szó, az alea szótőből származik, ami kockát jelent. Az aleatoria művészeti fogalom, olyan művészetet jelent, ami a véletlen elvére épít. Nos, ez a hivatalos értelmező szótári jelentése annak a kifejezésnek, mely nagyobb zeneszerzés-technikai forradalmat okozott a klasszikus zenében, mint előtte szinte bármi.

A Lutoslawski és Pendereczki által fémjelzett új zeneszerzői gondolkodás a „lengyel iskola" nevet kapta. Létrejötte a totális szervezettségű szerializmus ellenében kialakult véletlenszerűség iránti igényből fakad. Míg amabban minden determinált, az aleatoria mindent a véletlenre bíz.

Ez azonban az igazságnak csak egyik – s szigorúan csak elméleti - oldala. Ez a technika ugyanis a zeneművekben túlnyomórészt úgynevezett ellenőrzött aleatoriaként jelenik meg, ami nagyon is korlátozza a teljes szabadságot, másképp fogalmazva csupán egy-egy formarészre lazítja fel a kompozíciós szigort. Az ellenőrzött aleatoria meghatározza, hogy a zenész mely hangokat, körülbelül milyen ritmusban és milyen hosszan váltogathat. A látszólagos káosz, így – mivel a hangmagasságokat a szerző határozza meg - nagyon is kontrollálható.

A lengyel iskola másik – ugyancsak sokat használt, s idővel persze elkoptatott - újítása a clusterek, magyarul hangfürtök megjelenése volt. A valamennyi félhangot – s nem egyszer a köztes negyed és nyolcad hangokat is – magába foglaló hangzás természetéből adódóan elsősorban a vonós és fúvós hangszerek sajátja lett, de az aleatoriával és az ütemvonal nélküli, a karmesterre/karnagyra bízott szabad formálással egyetemben hamarosan megjelentek a kóruszenékben is.

Ugyancsak a lengyel iskola nyomán váltak elterjedté – és nem egyszer lejáratottá - a glisszandók és a kötetlen ritmusú, de meghatározott hangon való szövegmondás, egyfajta „sprechgesang".

Az ötvenes évek bezártsága és kulturális provincializmusa után a fiatal magyar zeneszerző generáció a hatvanas években a Varsói Ősz kortárszenei rendezvényein találkozhatott először a „modern" zeneszerzés e vívmányaival. A hatás elementáris volt. Kocsár Miklós úgy fogalmazott: „*Rá kellett döbbennünk, hogy a világ túlhaladt rajtunk, az új zene elment mellettünk. Arról az irányról, amiben mi hittünk, kiderült, hogy már régen nem létezik. Lázas útkeresés kezdődött.*"

A lengyel iskola hatása nagyon sok kórusművön tetten érhető. Néhol csak a művek egy-egy részletében – nem egyszer a tételek lecsengő, elhaló befejezéseként -, máshol teljes művek szervező, formáló elveként.

A legdivatosabb, a ritmikai és akusztikai szabadságot adó aleatoria lett. Alkalmazására számtalan kóruspélda akad. Egyik első magyarországi alkalmazója tudomásom szerint Karai József volt, aki az énekbeszéddel egyetemben szívesen épített be kórusműveibe ilyen területeket.

A hagyományos és a modern hangzás egyik szép példája a férfikarra íródott *Meeresstrand*, ahol valóságosan egymásba csúsznak a szabad és a kötött szólamok.

Karai József: Meeresstrand - részlet

Az 1984-es *Stabat mater*-ben viszont inkább a glisszandókkal és a kötetlen ritmusú recitálással találkozhatunk.

Karai József: Stabat Mater - részlet

Bőven él a szabad és a kötött ritmusok párhuzamos alkalmazásával Soproni József a *Cséplődalok Angasmayóból c.* vegyeskarban

Soproni József: Cséplődalok Angasmayóból - részlet

Míg a legtöbb kórusműben az új effektusok kimerülnek az aleatoria alkalmazásában és a kortárs notáció – szár nélküli hangok, ütemvonal nélküli szabad területek - addig Kalmár László 1979-es *Ornare volo* című, szinte egyetlen lélegzetnyi vegyeskarában a szöveg széttagolásától, a szinte punktuális szólamszerkesztésig, aprólékos kidolgozásáig sok mindennel találkozhatunk.

Kalmár László: Ornare volo - részlet

A szó eredeti értelmében vett aleatoria Szokolay Sándor *Tabernákulum* című vegyeskari ciklusának utolsó, *Végkifejlet* c. tételében is megfigyelhető. Itt az osztott nőikari szólamok különböző időben lépnek be, míg a háromszólamú férfikar lassabb tempóban, ám azonos metrumban mozog.

Szokolay Sándor: Tabernákulum - V. Végkifejlet - részlet

A hangulatfestő alkalmazások egyik igen szép példája Kocsár Miklós Carl Sandburg amerikai költő verseire komponált *Six Choruses for Female Choir Fog* c. tételének befejezése, ahol a kialakított négy egymásra tornyozott nagy szekund és az azokat kitöltő aleatorikus hangok „fogyasztása” után visszatér a tétel eredeti „d” tonalitása.

Kocsár Miklós: Six Choruses for Female Choir – Fog - részlet

Az előbbi természetábrázoló hatás még szabadabb kifejtését mutatja a *Sea-Wash* c. tétel.

Kocsár Miklós: Six Choruses for Female Choir – Sea-wash - részlet

És, hogy az aleatoria akusztikai értelemben nem feltétlenül kell, hogy káoszt jelentsen, bizonyítja a zárótétel (*Bringers*) utolsó zenei egysége, ahol a véletlent Kocsár nagyon is tudatosan irányítja a záró E-dúr akkordba.

Kocsár Miklós: Six Choruses for Female Choir - Bringers - részlet

Dubrovay László: *Kiáltások* c. hét szólistára és hét csoportra komponált műve a választható hangmagasságok mellé nem rendel konkrét szöveget sem. Csupán a stopperóra szab határt a szabadon előadott részek hosszúságát illetően.

Dubrovay László: Kiáltások - részlet

Sugár Miklós a *Szerelemvillanás*ban a mű kulminációspontjának „lebontására" használja az aleatoriát, ami annál is szerencsésebb ebben az esetben, mert Sugár egy ritmikai sűrítéssel jut el a

tetőpontra, s majd egy hasonló ritmusjátékkal fejeződik be a darab. A kettő között pedig jóleső kontraszt a szabad, minden szinkronitástól mentes parlando átvezetés.

Sugár Miklós: Szerelemvillanás - részlet

Talán érdekes adalék, hogy azt a Farkas Ferencet, aki az elsők között próbálkozott meg a tizenkét fokú technikával, de természetes közegének tekintette a neoklasszika, a folklorizmus és a posztromantika világát is, aki élete végéig nyitott volt az új megoldásokra, az aleatoria és a minimal zene soha nem érintette meg.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a clusterek használata, a lassú glisszandók, az ütemvonalak nélküli kompozíciók igen nagy nehézségek elő állítják a szó legjobb értelmében vett amatőr kórusokat. Nem véletlen, hogy az előadók az ezzel a technikával komponált – nem egyszer igen magas színvonalú – művek helyett a sokszor lényegesen kisebb kvalitású, de hagyományos, könnyen megszólaltatható darabokat választják.

A különböző avantgárd beáramlások summázatául álljon itt egy 1969-es interjú részlete, melyben Petrovics Emil összegzi a magyar zeneszerzőkre gyakorolt hatást: *„Az avantgarde rendkívül frissítően hatott itthon, mégis meg kell mondanom, hogy nagy kapkodás kezdődött, mert ki-ki próbált stílust váltani, egészen mást csinálni, mint addig. Pedig a zenei hangvételt, mint a ruhát, nem lehet ledobni magunkról. Többen megtették. Megpróbáltak száznyolcvan fokos fordulatot tenni. Ebből születtek bizonyos eredmények, de – magyarán szólva – szamárságok is.”*[18]

18 Földes Imre, *„Harmincasok”* (Zeneműkiadó, 1969.) 134.

- **Szélsőségesen dramatizált művek**

A szélsőségesen dramatikus megoldások, a szöveg sugallta mondanivaló nem egyszer az extrémitásig fokozott kifejezései már a hatvanas évek végén feltűnik a magyar kóruszenékben. Az expresszivitás, mely nem idegen a kor bizonyos áramlataitól, mindig a szöveg kifejezőerejének növelése céljából jelenik meg. Ebből következik, hogy túlfeszített, a végsőkig elmenő dramaturgiát csak a magyarnyelvű kompozíciókban találunk.

Balassa Sándor *Legendájában* a Dsida Jenő vers (*Hammelni legenda nyomán*) szélsőséges, expresszionista feldolgozásával találkozhatunk. A notáció hagyományos, de a szólamvezetés, a gyakori glisszandók, a hosszú, a trillaszerű melizmák, nagy hangközugrások, a megkomponált aszinkronitást eredményező bonyolult ritmusok hangszerszerűsége mind a drámai kifejezőerő szolgálatában állnak.

Balassa Sándor: Legenda - részlet

A Szokolay Sándor korai darabjaihoz amúgy is közelálló expresszivizmus kap tág teret a hetvenes évek végén, vegyeskarra íródott *Tíz József Attila töredék*-ben. Szekund-mixtúrák, hosszú és

gyorsfutású melizmák, énekbeszéd, glisszandó, szeptim és nem ritkán decima ugrások teszik feszültségekkel telivé a rendkívül nehéz helyenként kilencszólamú kompozíciót.

Szokolay Sándor: Tabernákulum - Kétsoros (Capriccietto) - részlet

Orbán György: *Levél az otthoniaktól* - „kiforgatott utalás" Bartók egynemű karára – 1972-1985 között készült kompozíció, a Második kóruskönyv I. kötetének záró darabja. A bartókival pontosan ellentétes szemléletű, szemlélődő hangulatú opuszban a szólamokat nem egyszer nyolcas divisiben használja, az aleatoriával, és a glisszandó effektussal is sűrűn operál. A mű

tetőpontján egy pszeudo-népdal („*Akkor szívem, akkor…*”) áll, majd a már más, ez időben keletkezett kompozíciókban is megismert leépítés, fogyasztás technikával teszi látomásszerűvé a hangképet.

A kategória minden bizonnyal egyik legkiemelkedőbb – s máig, valódi folytatás nélkül maradt - darabja Orbán György 1979-ben befejezett *Motettá*ja.

A kompozíció három zenei réteget vonultat fel. Hallhatunk népi imádságokat, zsolozsmázó szövegmondást, elhangzik a Stabat mater egy részlete is, míg az oboa, mely kezdetben kommentálja az eseményeket – Jézus elfogatását és keresztre feszítését -, később a Kájoni-kódexből vett Stabat mater dallamot, mint cantus firmust-t is intonálja.
Orbán szövegkezelése, a konkrét és a kontrolláltan tetszőleges hangmagasságon való éneklés, a ritmizált, de nem kötött szövegmondás a magyar kóruszene történetének egyik legeredetibb, és legnagyobb hatású kórusművévé avatja.

Szőllősy András - sokak egyetértésével - Orbán egyik legjobb művének tartja ezt a kompozíciót, s még hosszú éveken át atyai-baráti szigorral kérte számon a folytatást. Orbán György azonban 1980-84 között gyakorlatilag egyáltalán nem komponált. Ehhez az alkotói válsághoz nagymértékben hozzájárult a nyugati – főleg francia - avantgárd megismerése, s az abban való csalódás. A válságon túljutva aztán már soha nem tért vissza a *Motetta* zenei világához, melyet így utólag kissé komplikáltan megfogalmazott és nehezen előadhatónak gondol. Észrevétele szerint, ugyan ezt a hatást, sokkal egyszerűbb eszközökkel is el lehetett volna érni.

A II

perdendosi

T (solo) 2. Szó-

T (solo) 3. Én kö-

T (solo) 4. „Aki ezt

T (solo) 5. Aki ezt reg-

T (solo) 6. Aki ezt elmond-

T (solo) 7. Aki ezt este lefekti-

T (solo) 8. „Aki ezt elmondja, bizony

T (solo) 9. Aki ezt napjába, elmondja, U-

T (solo) 10. Aki ezt napjában háromszor el-

T (solo) 11. „Valaki ezt elmondja lefektiben, fölkeltiben,

T (solo) 12. Aki ezt legalább a pénteki napon el-

T (soli)

13. Szívemben az szentlélek, Fejem felett szent ke-
14. zon bizonnal mondom, aki ezt elmondja este le-
15. ezt elmondom, mondom ezt a megváltó kínszen-
16. mondom, ezt, ki ezt péntek napján háromszor nap-

B (soli)

1. ja napjába háromszor, Nem hagyom Purgatórjomba,
2. zik elmondani Reggel, délbe, este, Viszem a tes-
3. elmondja, Kezibe adom a mennyország kulcsát,
4. fölkeltükbe ezt mind elmondják, Bizony bizonyom-
5. keltébe elmondja, Beviszik a mennybéli
6. szem az ő lelkit, mint a mái szülő'gyermeknek. Pokol
7. szem magamhoz paradicsom kertjébe, Ábrahám
8. mondja, Bizony, bizony mondom, meg fog üd-
9. is mehessünk boldogul boldog mennyországba,
10. dicsomba, Ott szólnak a citerák, trombiták, A sze-
11. egy természetben élsz és uralkodol, most és mindö-
12. lelki mennyegzőre. Ha meglátná szívünket, Lemosná
13. együtt örvendezhet a kórusi angyalokkal,
14. Az Úrjézus fényes ragyogó tűköre. Aki érettünk a kereszt-
15. ki van béhunt szemmel. Sírassátok és ő-
16. Pokol ajtai becsánulnak, Mennyország ajtai kicsánul-

T - B

pp ppp

Velem jön az Paradi- csom-ba... Velem jön az Paradicsomba..."

al niente

Orbán György: Motetta - részlet

- **Népi – főleg szövegi - hatások**

A bartóki hagyományok, a népzene hatása, a folklór felerősödése egyetlen zeneszerzőt sem hagyott érintetlenül a hetvenes évek elejére. Ki tagadással, ki a kérdéskör szándékolt megkerülésével, mások a nyílt kiállással válaszoltak a kihívásra. A magyarságtudat, a gyökerek keresése, az identitás kérdése, a provinciális lét problematikája sokakat elgondolkodásra késztetett. Ne feledjük, ez volt a táncház mozgalom indulásának is az időpontja, ami 1972-ben a fenti kérdések feltevésén túl még talán egyfajta protestálást is jelentett a fennálló, s minden közösségi tevékenységet (is) kontroll alatt tartani kívánó rend ellen.

Ebben az időben fordul a zeneszerzők egy jelentős része a népi költők művészete felé. És így lesz Nagy László Weöres Sándor mellett a legtöbbet megzenésített magyar poéta a huszadik század történetében. Ehhez persze szükség volt arra is, hogy látomásos-metaforikus dalaiban, rapszódiáiban, himnuszaiban magára ismerjen a nem egyszer hasonló háttérrel, hasonló indíttatással rendelkező zeneszerző. Költészetében, mely az ötvenes évek közepétől a csalódottság, becsapottság hangját hordozza, könnyen talált azonosulnivalót a fiatal értelmiségi. A Bartók szellemében, a magyar és a környező országok népi kultúráját is magába olvasztó és új értéket, addig soha nem látott/képzelt világot teremtő költészete a mai napig bőséges táptalaj a zeneszerzők számára.

Nagy László mellett ugyancsak fontos alapanyagot biztosítottak a népszokásokat, népi rigmusokat, imádságokat gyűjtő és közreadó Erdélyi Zsuzsanna és kollégái. A hatvanas évek legvégén ő tárta fel és határozta meg az archaikus népi imádság új műfaját, funkcióját, lehetséges történelmi aspektusait, eredetét, európai összefüggéseit. Bebizonyította, hogy mind a mai napig a népi gyakorlatban imádság funkcióban élő szövegek, középponti témájuknál fogva: Krisztus halála, elsősorban a későközépkor ferences ihletésű szabad szárnyalású költői műfajaihoz, a passióepikához és a Máriasiralom-lírához kötődnek, de más epikus-dramatikus műfajelemeket is őriznek, sőt őshitbéli mozzanatokat is rejtenek. A *Hegyet hágék, lőtőt lépék* 1970-es évekbeli átütő sikere Erdélyi Zsuzsanna szerint annak volt köszönhető, hogy a késői középkor szakrális népi imádságai találkoztak a Kádár-korszak társadalmának szikkadt, a száraz avarhoz hasonlatos lelkületével.

Ez a vegyes összetételű szöveganyag, mely értelemszerűen őriz kereszténység előtti, ősvallási elemeket, a pogány-keresztény világképet közvetíti, azaz mágikus-misztikus képzet- és tudattartalmakat vetít ki lazán összefüggő szimbolikus, szürrealista, irracionális víziókban, újabb vonzerőt jelentett a magukat kórusművekben kifejezni akaró szerzők számára.

Véleményem szerint éppen ez a gazdag líraiság, az epikus sodrás, a nehezen megfogalmazható, de a jelenlevő „lebegő" szakralitás is összekapcsolja ezt a parasztság által használt, a hivatalos egyházi liturgián kívül eső és szájhagyomány útján terjedő, vallásos népköltészeti műfajt Nagy László népi gyökerű, látomásos költészetével.

Ugyanakkor a népi és népies szövegek, a háttérben megbúvó magyar népzene deklamációja a hetvenes években az internacionalista modernizmus ellenpólusaként létrehozható magyar kortárs zene kialakíthatóságának képzetét (is) keltette. Míg a népi imádságokra a rímes-rímtelen kötetlen költészet a jellemző, addig Nagy László verseiben a szokatlan ritmika, a magyartól nem egyszer igen távoli versszerkezetek, a belső sodrás örvényszerűsége lehet/lehetett izgalmas, újszerű s nyilvánvaló, hogy ez az aszimmetrikus lüktetés a magyar kórusművészetet is új hanggal gazdagította.

Az 1969-óta többször is kiadásra került „*Hegyet hágék, lőtöt lépék*" című archaikus népi imagyűjteménye a megjelenést követő évtizedben számos szerző „alap olvasmánya" lett.

A legismertebb szövegfelhasználások:

Kocsár Miklós: *Hat népi imádság* (*Hegyet hágék, Oh hajnal, hajnal, Keresztvetés, Szent Antal tüze, Hálog hasadj meg!, Mégis mondom damion!)*
Orbán György: *Motetta*
Szokolay Sándor: *Ima rontás ellen*

A népi szövegeket használata is igen elterjed:
Szőnyi Erzsébet: *Sirató*
Csemiczky Miklós: *Csujogatók*
Szokolay Sándor: *Hideg szél fúldogál, Száncsengő, A zengő csudaerdő balladája*, *Csíkszentdomokosi estvéli ima*, *Gingalló, Újévi kantáta*
Vajda János: *Kolinda*

Nagy László költeményeinek megzenésítései:

Csemiczky Miklós: *Virág, virágom*
Karai József: *Új regősének*
Kocsár Miklós: *Csodafiú-szarvas, Liliom-dal, Három nőikar (Szerelem emléke, Ábránd, Ó, havas erdő némasága) Tűz, te gyönyörű, Tűzciterák*
Láng István: *Tűz*
Petrovics Emil: *Lassú táncnóta*
Szokolay Sándor: *Virágom virágom, Jönnek a harangok értem*
Vajda János: *Fekete glória,*
Vántus István: *Tűz*

- **Minimal art, repetitív zene**

A minimal art a hatvanas évek Amerikájának képzőművészeti irányzata. Lényege az egyéni kifejezésmód ellenzése. A minimal artban a műalkotás szerkezete alapelemekre egyszerűsödik, és a művészi érték nulla fokához közelít: ahhoz a legkisebb értékhez, mely a művet a köznapi geometrikus tárgyaktól még elválasztja. Egy végletekig személytelen, objektív, modellező irányzat ez, mely száműzi a művészetből az érzelmi tartalmakat és a megvalósítás kézhez kötöttségét. A művek nemegyszer úgy készülnek, hogy az alkotó csak a vázlatukat adja meg, a kivitelezést pedig a modern ipari technológiára bízza.[19]

Ugyancsak a személyiség kikapcsolását és az apró motívumok végtelen ismételgetését, illetve az apró, szinte alig hallható változások izgalmát, a végtelenség érzetét célozza meg a hetvenes évek legnagyobb közönségsikert hozó műfaja a repetitív zene, mely a minimal art egyik lehetséges hajtása. Robbanásszerű hatása a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve a mai napig is - ha nem is töretlenül - tart. A dallami vagy ritmikai frázisok állandó ismétlése, mint önálló formáló elem kezdetben egy-az egyben jelent meg a magyar kortárszenében – többnyire az instrumentális művekben -, később sokkal árnyaltabb, csupán alkalmi színesítésként tűnt fel egy-egy zeneműben.

19 Sebők Zoltán, *„Az új művészet fogalomtára”,* (Orpheusz Kiadó 1996)

Ez a fajta zene nem a hangok rendszerében és összecsengésében, hanem a ritmus differenciálódása terén hozza a legtöbb újdonságot. Mivel az ismétlődések olykor szinte az extázisig fokozódnak, a minimal art kompozíciók élménye némely ponton találkozik a rockzenével. Ezzel magyarázható, hogy a repetitív zenét (is) játszó együttesek (180-as csoport, Amadinda) közönsége a fiatal, többnyire főiskolás rétegből került ki. Ez a popularitás kézzelfogható közelségbe hozta azt a lehetőség, hogy a modern komolyzene kitörjön több évtizedes elszigeteltségéből.

Kétségtelen, hogy ez a fajta zenei gondolkodás legnagyobb hatását a pályájukat az említett időszakban kezdő fiatal zeneszerzőkre gyakorolta. Ugyanaz a zene, amit a harmincas generáció a Varsói Ősz éjszakai koncertjein polgárpukkasztónak, botrányosnak és érdektelennek ítélt, az ötvenes nemzedékre felszabadító hatással bírt.

A szerializmusból és posztszerializmusból kinövő expresszivizmus az ötvenes generáció számára nyögvenyelős, nehezen elfogadható, még nehezebben befogadható irányzata ellenében a repetitív zene valamiféle kitörési pontot mutatott. A repetitív zene ugyanis korántsem azért lett érdekes – mint ahogy azt sokan lekicsinylően szerették volna elhitetni -, mert harmóniai világa közelít a popzenéhez, hanem a kortárs zenében újra megjelenő ritmika miatt. A ritmus ugyanis áldozatává vált mind a túlbonyolított szériákban gondolkodó elméleteknek, mind a lengyel iskola kötöttségektől szabadulni akaró aleatoriájának.

Az általam megkérdezett szerzők egybehangzóan állítják, hogy a repetitív és a popzene legfontosabb hatása a ritmika visszatérése volt.

Ugyanakkor „tisztán" repetitív kórusmű nem sok született. És talán az sem véletlen, hogy az a néhány, ami mégiscsak létrejött olyan zeneszerzők keze alól került ki, akik a hagyományos dramaturgia ellenében egy másfajta gondolkodással közelítenek a zene felé.

A repetitív zene ugyanis nélkülözi a klasszikus értelemben vett tetőpontot és/vagy katarzist. A fokozás nem képes eljutni egy egyértelműen felismerhető kulminációs pontra, mert ennek a zenének éppen az a lényege, hogy mindig van még egy további lépcsőfok. Ebből kifolyólag ez a zenefolyam a tetőpont-lecsengés helyett vagy a lassú visszaépítést, vagy a radikális, éles váltást használja.

Talán a legismertebb, hagyományos repetitív technikával megírt kórusmű Jeney Zoltán *Madárhívogató*-ja.

Jeney Zoltán: Madárhívogató - részlet

De ide kívánkozik Sáry László *Kánon a felkelő naphoz* című, négy vagy hatszólamú egyneműkarra vagy hangszeregyüttesre készült kánonja is.

Sáry László: Kánon a felkelő naphoz - részlet

Az ilyen, direkt módon tetten érhető technikáknál sokkal gyakoribbak a nehezen megfogható, a művekben csak egy-egy pillanatra felbukkanó, a repetitív gondolkodás továbbélését mutató pillanatok. Ezek, éppen lényegükből adódóan egy kívülálló szemével nehezen konkretizálható, de a legtöbb szerző által bevallottan létező, tudatosan belekomponált ütemek, vagy területek sokszor párhuzamosan élnek együtt a hagyományos eszközökkel. A kevert technikákban repetitív gondolkodásról árulkodhat egy-egy motívum fejlesztése, vagy egy osztinátó-szerű ritmikai alap átalakulása, fejlesztése.

Ilyen „repetitív módon” használja az egyes szólamok dallam permutációit Sugár Miklós: *Viri Galilaei* c. női karában.

Sugár Miklós: Viri Galilaei - részlet

A repetitív beépülésének lehetőségét a hagyományos zeneszerzői módszerekkel komponált művekbe hamar felismerték a magyar zeneszerzők is. Árulkodó Vajda János kijelentése, aki kérdésemre azt válaszolta, hogy első repetitív zenei élményekor az jutott eszébe, hogy milyen jó is lenne egy valódi nagy ívű dallamot, egyfajta cantus firmust komponálni az éppen hallgatott mű fölé.

Mintha tudott volna Vajda János régi vágyáról Gyöngyösi Levente, amikor a *Neked* c. kompozíció záró szakaszát komponálta. Az alsó szólamok repetitív lüktetése felett nagy ívű dallamot hallhatunk.

Gyöngyösi Levente: Neked - részlet

A repetitív zene egyik vívmánya éppen itt fogható meg; a technika alapötlete, kiindulási pontja, szellemi csírája adott, de hogy azt egyes zeneszerzők merre viszik tovább, a kis motívumok ismételgetésétől és bővítésétől még milyen újabb irányokat vesznek, s ezeket hogyan építik be saját műveikbe, azt – szerencsére - senki sem tudhatja előre.

- **Neo-, retro-, posztmodern irányzatok**

A nyolcvanas évektől felerősödő zenei irányzatok, melyek egy valamikor már létezett kulturális korszakot kívántak új tartalommal megtölteni, gyorsan kiérdemelték a „neo” előtagot. Ez a három betű a magyar komolyzenei kritikában sokáig egyfajta fosztóképzőként működött. Jelentése egyértelműen negatív tartalmú volt, s míg manapság a szubkultúrában divatos „retro” önálló műfajjá nőtte ki magát, s egyfajta visszatekintést, kellemes emlékű múltidézést takar, addig a komolyzenei „retro” és a „neo” bármely szóösszetételben is jelenik meg, némi lesajnáló mellékízt is ad szerzőnek, műnek egyaránt.

A posztmodern, mely elnevezés a hetvenes években jelenik meg az amerikai építészeti és művészeti szakirodalomban, egyfajta válaszkísérlet a század utolsó évtizedeinek kihívására. Tagadja a végső értelemmel bíró konstrukció létrehozásának lehetőségét, és ezen az alapon elutasítja a haladást. Lényege, hogy az új elméletek nem jobbak a régieknél, tulajdonképpen a modernizmus – és az ehhez kapcsolódó irányzatok – tagadása.

Ez utóbbi gondolkodás végül is nem áll távol az ötvenes generáció jó néhány tagjától. Meggyőződésük, hogy a múltban „elejtett" szálak felvétele nem előre-, vagy visszalépés kérdése. Ugyanakkor vétek volna az évszázadok során felhalmozott kincseket múzeumi tárgyaknak tekinteni, s a zeneszerzőnek az a feladata, hogy ezekből a hozott anyagokból próbáljon meg egy sajátosan csak rá jellemző művet létrehozni.

Az első, nevében/címében is a zenei múltra hivatkozó, a tradíciókat látványosan felvállaló kompozíció Vajda János kilencvenes évek legelején keletkezett *Retrográd szimfóniája* volt. Hatása, fogadtatása érthető módon meglehetősen felemás volt.

A kórusművek terén, ahogy arról már korábban is volt szó, a váltás nem volt ennyire hirtelen és radikális. A tercalapú gondolkodás, a hagyományos formák felidézése, az énekelhetőség igénye megtette a maga hatását. A modern zene a kórusműveken keresztül úgy tudott stílust váltani, hogy az alig-alig volt kézzelfogható. Lassan eltűntek a szélsőséges gesztusok, a szeptim és tritonusz ugrások, az egymást követő föloldatlan disszonanciák, a túlbonyolított, az előadó és hallgató számára is alig követhető polifónia. A kórusok pedig boldogan fogadták a soha nem látott mennyiségű – és ami a kórusmozgalom túlélésében nélkülözhetetlen - az amatőrök által is nagyobb fájdalom nélkül előadható kortárs zenét.

Ránki György elhíresült bon mot-ja után „neo-normálisnak" nevezett zenék között legnagyobb számmal a latin nyelvű kórusművek tűntek fel. A latin nyelv távolságtartó idegensége, párosulva az egyházi zeneművek emelkedett szellemiségével, eredményezte azt, hogy a legkevesebb újítással, a legkonzervatívabb hangzással és gyakran fájóan sematikus megoldásokkal éppen e kategóriában találkozhatunk. Azonban sem a latin nyelv, sem önmagában a liturgikus felhasználás nem kötelezi a zeneszerzőt „egyéniségmentes" kórusművek komponálására!

A számos lehetséges pozitív példa közül álljon itt Vajda János: *Tristis est anima mea* című, kevés hanggal dolgozó, rendkívül izgalmas (és nehéz) ritmikával kidolgozott 1982-es keletkezésű vegyeskarának részlete.

Vajda János: Tristis est anima mea - részlet

Az ellenpéldák közé tartozik Orbán György hangvétele miatt sokat támadott ám rendkívül népszerű *Pange lingua* c. himnusza is, mely gyors tempójával, pörgő ritmusaival, sajátos karakterével ragadja meg a hallgatót.

Klasszikusan poszt-modern gondolkodású kórusmű Vajda János Petőfi kérdéseire komponált *Rapszódia* c. műve. Egy kórusmű, ahol a szöveghasználat – a versekből kiragadott, és újraszerkesztett mondatok új értelmet nyernek – egyedisége, a szöveghez való viszonyulás az igazán újdonság.

A fiatal generáció kétségkívül egyik legismertebb és legkvalitásosabb egyénisége Gyöngyösi Levente. Jól énekelhető, a zenei hagyományokra építő, nem egyszer reneszánsz allúziókat használó, de mindig eredeti gondolatokkal megtűzdelt művei hamar a kórusrepertoár részévé váltak. Az egyik legtöbbet énekelt latin nyelvű kompozíciója a 95. zsoltárra írt *Cantate Domino*.

Gyöngyösi Levente: Cantate Domino – részlet

- **Könnyűzenei hatások**

A kor könnyű- vagy szórakoztató zenei irányzatainak beépülése a magas kultúrába a 20. század kezdetétől megfigyelhető és többé-kevésbé szalonképes út. Debussy, Ravel, Stravinsky, Milhaud, Satie és még számtalan zeneszerző érezte mindig is úgy, hogy korának szórakoztató zenéje – igaz legtöbbször alaposan átértelmezve -, de helyet kaphat műveiben. Elsősorban a ragtime és a blues nyert teret a komolyzenében, míg Magyarországon a hetvenes évek agit.prop.-jának következtében a spirituálék is elfogadott részei lettek az iskolai és egyéb amatőr kórusok repertoárjának. A nyolcvanas évek kóruszenéiben talán ezek hatására is jelennek meg a jazz-es akkordok, a jazz-es lüktetés.

Remekül hangszerelt, a stílus alapos ismeretéről árulkodó munka Lendvay Kamilló Robert Burns: *A jó sör* c. versére komponált *Ragtime*-ja. A szaggatott ritmus, a szétdobott kísérőszólamok, a szinkópák, az offbeates (súlytalan helyre eső súlyos) zárlatok teszik a szó eredeti értelmében szórakoztató zenévé ezt az igazi „sördalt”.

Lendvay Kamilló: Ragtime - részlet

Az ötvenes nemzedék könnyűzenei tápláléka nyilvánvalóan már a Beatles együttes és az ő nyomdokain alakult hazai beat-nemzedék volt. Az általam megkérdezett valamennyi, e generációba tartozó szerző állította, hogy meghatározó zenei háttere a mai napig az alig több mint fél évtizedig tevékenykedő angol csapat. Hatásuk, harmóniamenetük, akkordfordulataik és főleg hangzásuk frissessége tudatosan vagy tudattalanul épültek be a nyolcvanas évek kórusműveibe.[20]

Orbán György: *Medáliák könyvé*nek *Nagyapám int* c. tétele bevallottan Beatles hatásról árulkodik. De Beatles hatásról, harmóniai fordulatokról, vagy azok látens hatásáról beszélt Hollós Máté és Vajda János is, s ez utóbbi *Kolinda* c. vegyeskarában nem nehéz felismernünk a „könnyűzene" hatását.

Vajda János: Kolinda - részlet

20 Külön tanulmányt érdemelne az angolszász popzene hatására létrejött,de már magyar nyelven író beat/popzenekarok hatása az újból megtalált magyar prozódiára, és a népzenei gyökerek beépülése a könnyűzenébe.

S bár nem eredeti művek, mégis jellemzőek a korra Nógrádi Péter feldolgozásai. A tucatnyi egykori Illés-sláger átültetés a Cantemus énekegyüttes számára készült, s hatalmas sikert arat minden hangversenyen.

Az Illés-együttes, majd később Szörényi és Bródy valamint Halász Judit dalain nőtt fel Gyöngyösi Levente is, aki – saját bevallása szerint - időnként szembetalálkozik saját kórusműveiben is egy-egy tipikus könnyűzenei fordulattal, zárlattal.

Mind ritmikájában, mind harmóniamenetében könnyűzenés pillanatokat hallhatunk a *Missa Quinque Auctorum* (Ötszerzős mise) Gloria tételének visszatérésekor:

Gyöngyösi Levente: Missa Quinque Auctorum – Gloria - részlet

A „könnyűzenei" hatások egy különleges példánya Orbán György *Tisztátlan forrásból* c. kórusműve, mely Fráter Lóránt magyarnóta szövegre készült:

„Ott ahol a Maros vize
messze földön kanyarog,
Ott ragyognak a legszebben
a tündöklő csillagok."

Selmeczi György, aki szívesen bújik más korok, más szerzők köpenyébe, aki műveiben szívesen idézi meg régmúlt idők – különösen a 20. század első évtizedeinek – zenéjét, a *Két tangó vegyeskarra* c. kompozícióban is a „szórakoztató" zene felől közelíti meg a művészet kérdéseit.

A könnyűzenei eszközök hatásából kiinduló, a közérthető zenei humor irányába ható kompozíció továbbá Csemiczky Miklós *Béka-dalai* és Horváth Balázs *Suite bourlesque* c. négytételes műve is.

Horváth Balázs: Suite bourlesque II. – részlet

- **Elektronika**

Az elektronikus zene, mely a második világháború után Párizsban és Kölnben jött létre, a mágneses hangrögzítés elterjedése óta az egyik leggyorsabban változó önálló műfaj. A kezdetben igencsak nehézkes technikai lehetőségek a számítástechnika soha nem látott fejlődése okán szinte évente megduplázódnak, és ma már sok szerző úgy érzi, mire beletanulna az ember, már nagyjából-egészéből idejétmúlttá is válik a tudása.

Mint minden experimentális műfajnak, úgy az elektronikus zenének is megvannak nem csak a rajongói, hanem a hozzáértői is. Egy kívülálló könnyen eshet abba a hibába, hogy a szintetizátorok, számítógép vezérelte eszközök világát a fiatalok játszóhelyének tekinti csupán. Magyarországon ez korántsem így alakult.

A hetvenes évek második felében indult és éppen napjainkban szűnt meg a Magyar Rádió Elektronikus Zenei Stúdiója. E stúdióban - melynek felállításnak fontosságáról Láng István már 1958-ban publikált cikket - alkotott számos olyan zeneszerző, akik közül a legidősebb nemzedék már a hatvanas évektől külföldi stúdiókban és otthoni házi stúdiókban kísérletezett a hangfeldolgozás új lehetőségeivel. (Pongrácz Zoltán 1965/66-ban Utrechtben Gottfried Michael Koenig vezetésével tanulmányozta az elektronikus zenét, míg Patachich Iván 10 évvel később folytatott ugyanott tanulmányokat.)

E kísérleteknek három iránya alakult ki. Az első a szerializmushoz kapcsolódó konkrét zene, a második a hangszintézis-elméletek gyakorlati alkalmazását kutatta, míg a harmadik e két út egyfajta ötvözete.

A nyolcvanas évekre a technikai lehetőségek látványos javulásával a posztmodern és az elektronika találkozási pontján jön létre egy többé-kevésbé azóta is folyamatosan alkotó zeneszerző csoport. A legfiatalabbaktól az idősebb generációig nagyon sok magyar zeneszerző kísérletezik az élő hang elektronikus (digitális) feldolgozásával, az azonnali beavatkozás nyújtotta lehetőségekkel.

A kiinduló pont mindenkinél más és más. Van, akit a természettudományi érdeklődés, a hang és a hangszerek természetének kutatása érdekel, van, akit a megzenésített versek vagy szövegek kifejezési eszközeinek bővítése érdekel.

A tisztán gép keltette hangokból készülő kompozíciók mellett hamar megjelentek a hangszert és/vagy énekhangot is igénybevevő elektroakusztikus művek. De míg a szóló énekhang elektronikus feldolgozására számtalan példát találhatunk, addig a kórusművek és az elektronika kapcsolatára lényegesen kevesebbet. Ennek egyszerű, praktikus, anyagi és szervezési okai vannak; egy szólistát egyszerűen meg lehet kérni, hogy fáradjon be a néhány négyzetméternyi stúdióba és énekelje fel a kívánt anyagot, ugyanezt egy kórus esetében már csak külső helyszínen, és lényegesen nagyobb anyagi és időbeli ráfordítással lehet megvalósítani.

A műfaj sajátosságaiból fakadóan a kórusra és elektronikára készült kompozíciókból nem áll rendelkezésemre kottaanyag. Hangversenyen is összesen csak kettőt hallottam. Az első, Sugár Miklós: *Tyger* c. műve a hagyományos, élőben megszólaló kórus-technikát ötvözi az előre rögzített effektekkel, zajokkal. Ez esetben a „hangszalag" mintegy második szólamként, közreműködőként nyilvánul meg az előadáson. Szerepe a közreműködő hangszer szerepe. Ugyancsak Sugár Miklós műve az 1994-95-ben készült és hanglemezen[21] is hozzáférhető *Pater Noster*, ahol a szerző előre rögzített szintetizátor szólammal párosítja a kórust.

Más úton halad Bánkövi Gyula: *Lux aeterna* c. vegyeskarra és elektronikára készült opusza, amely az élőben hallható kórust ugyancsak a kórus által korábban megszólaltatott, rögzített és mechanikus úton megváltoztatott szólamaival applikálja össze.

21 Hungaroton HCD 31 840

Elfordulás

„Azt hiszen egyetlen atonális darabom sincs, noha megérintett a nyugatról beözönlő bóvli-hang, melyről hamarosan kiderült, hogy a magyar kultúrának ehhez semmi köze nincs. Az emberek, de maguk a muzsikusok is idegenül fogadták a kritika erőteljes támogatásának ellenére. A kötelező "modernista" nyelv nem kapcsolódik az itt élő emberek hallásához, életszemléletéhez. A hatvanas évektől úgy éreztem magam, mint aki a bantu négerek közé keveredett. Próbáltam az anyanyelvet megőrizni és kerestem a bantuban a magyart. A küzdelem során egyre több magyar és egyre kevesebb bantu jött ki belőlem, mígnem rátaláltam arra a nyelvre, melyet az itt élő emberek már nem éreznek idegennek. Ha eltávolodunk attól a mágikus erőtől, ami az anyanyelvből, a zenei anyanyelvből zendül ki, akkor nem tudjuk az élet alapvető problémáit mélységükben megragadni."[22]

Balassa Sándor fentebb idézett vallomása jól tükrözi azt a mindenki által másként és másként megélt belső harcot, ami a kötelezőnek vélt „akadémikus modern stílus" és a szerző belső indíttatása közti különbségből fakadt.

Kórusművek tekintetében Balassa a *Legendát* tartja – saját szavaival élve – az első megkapaszkodási kísérletnek, mely megpróbált egyfajta tonális gondolkodást megvalósítani. Számára a *Legenda* a magyar lélek hangja, mely kezdő lépése volt annak az útnak, amit a kevésbé énekszerű, a szerző szerint „goromba hangzású, de vállalható" *Motetta* és a nyolcvanas, de méginkább a kilencvenes évek bőséges kórustermése jellemez. (*Madaras énekek, Bánatomtól szabadulnék, Kelet népe, Tavaszi dal, Őszi dal, Téli kantáta, Karácsony, Oldott kéve, Damjanich imája, Az árvák éneke, A gólyához, Decemberi kiáltás* stb.)

22 Balassa Sándor, „A harmadik bolygó" Akadémiai beszélgetések (1999. január 7.)

Balassa Sándor: Motetta – részlet

Szokolay Sándor így emlékszik vissza: „*A stílusgyakorlatokból kinőve rám is nagy hatással voltak a nyugati divatos zeneszerzők által képviselt - akkoriban tűrt, majdnem tiltott - stílusok. Nem a legradikálisabb vonal, nem a darmstadti irányzat, inkább az olasz és a francia avantgárd. Utólag nyilvánvaló számomra, hogy alkotói pályámon ez az 1967-ben kezdődő, 36-tól 46 éves koromig terjedő tíz esztendő a kísérletezés időszaka. A következő tíz-tizenkét évben, a nyolcvanas évek végéig, úgy fogalmaznék, zeneszerzőként visszataláltam önmagamhoz.*”[23] Szokolay a korai évek szenvedélyes, ösztönös indulatoktól fűtött kompozíciói után a hetvenes évekre a közönséget is jobban figyelembevevő, népszerűbb, melodikusabb irányba fordul. A kamarazenei művekben kikísérletezett tömörség, a kis formák használata a kórusművekben is megjelenik. Ehhez járult még, hogy a hetvenes évektől kezdődően a deák-téri evangélikus templom számára kezdett el egyházi műveket komponálni.

E művek stílusát, befogadhatóságát erősen befolyásolta az a tény, hogy Szokolay minden korábbinál szélesebb hallgatóságot kívánt megcélozni. Így aztán az erőteljes archaizáló hang és a barokk zenei eszköztárak jól nyomon követhetően beépülnek ezekbe a kórusművekbe.

23 Devich Márton, „Ültetni még néhány almafát. Beszélgetés a hetvenéves Szokolay Sándorral” Muzsika 44/4 (2001. április): 6.

Tetőpontja ennek a korszaknak talán a Tomkins Énekegyüttessel való szinte „házi zeneszerzői" kapcsolat eredményeként 1987-ben született *Missa Pannonica.*

A fiatal Kocsár Miklósra épp úgy hatottak a kor irányzatai, mint kortársaira. A Kodály-Bartók vonal, a polifonikus, imitációs technika követhető útnak tűnt számára is. Az 1967-ben Áprily Lajos verseire készült nyolc egynemű kar az *Évszakok zenéje*[24] a szerző egyik legérdekesebb, útkereső, formabontó kísérlete. A kompozíció technikai nehézségére jellemző, hogy bemutatására egyetlen kórus vállalkozott – a Győri leánykar – és ők is egy évig tanulták a művet, mire ki lehetett vele állni a közönség elé.

Kocsár Miklós: Évszakok zenéje VIII. Téli köd - kézirat részlet

Kocsár ekkor válaszút elé kényszerült. Vagy folytatja ezt az ígéretes, és valóban új utat, vállalva, hogy művei gyakorlatilag az asztalfiókban maradnak, vagy könnyebben énekelhető, „népszerűbb" kórusműveket kezd el írni. Ez a dilemma egybe esett azzal az időszakkal, amikor Kocsár tanítani kezdett a Konzervatóriumban, s itt, tanárként „fedezte fel" újra Palestrina művészetét.
Az énekelhető szólamok, a hangközugrások „természeti törvényei" egyértelművé tették számára a folytatást. A *Tűzciterák* már ennek az új útnak a jele. A váltást megkönnyítették azok a személyes találkozások, amik egyenesen vezettek Nagy László és Kányádi Sándor költeményei, illetve az Erdélyi Zsuzsanna gyűjtötte archaikus népi imádságok felé.

1972-ben nyilatkozatából már úgy tűnik, a letisztulási folyamat már elindult a magyar zenében: „*A közelmúlt zeneszerzését a zenei eszközök felbomlása jellemezte: a melódia szinte teljesen háttérbeszorult a ritmika bővülésének javára; új, érdekes harmóniák, hangszerelési effektusok jelentkeztek; a*

24 Érdemes megjegyezni, hogy ugyan ezzel a címmel, ugyancsak Ápriliy verseire ugyan ebben az évben Petrovics Emil is írt egy kórusciklust.

formálás más rendszert alakított ki. […] S mivel általános érvényű megtanulható szabály nincs, az iram, az újítási vágy viszont egyre sodróbb, a zeneiségtől való távolodás, a zenétől idegen hatások halmozódása egyre uralkodóbb szerephez jutott. Úgy látom, hogy ez a bomlási folyamat megszűnőben van, s ismét az építkezés, az újraértékelt alkotóelemek felhasználása lép majd előtérbe." [25]

Bozay Attila a nyolcvanas évek elejére alakította ki saját hangrendszerét. Ebbe a hangrendszerbe, ahogy Bozay mondja, minden belefér, s ami nem, az nem is érdekli. Tud vele archaizálni, hipermodern zenét írni - mikor mihez van kedve. „*Ha mechanikusan nézzük [ti. ez a hangrendszer] - noha nálam nem így alakult ki -, a 12 hangból hagy ki egy tritonuszt. Az pedig, mint a zene ördöge, a háttérből dolgozik.. A maradék tíz hang két kromatikus halmazt alkot, amelyben ott a dúr és moll pentachord, a moll hexachord, az egyházi hangnemek közül egy hang kivételével mindegyik, a melodikus és akusztikus moll, sőt az akusztikus dúr is (a normál dúr nem). Szerepel benne két pentatónia, az egészhangú skála, dúr, moll, szűkített és bővített harmóniák, négyeshangzatok is. Az autentikus zárlat is belefér, jóllehet dúrban csak moll szubdominánssal. Az „ördög" bizonyos konvencionális fordulatoktól megóv. Ha bárki szóvá teszi, hogy zeném ilyenes vagy olyanos, nem érdekel. Annyi áthallás van a mai zenében a múltból is, a jelen különböző kultúrkörei közt is - nem baj ez.'*[26]

Soproni József lassú evolúcióként emlékszik vissza a változások idejére. Ő az erősen Kodályos *Két Balassi kórus* világától indult az ötvenes évek végén hogy aztán a lényegesen merészebb hangzások és ritmika felé fordulva a *Két kórusmű*-től (*Őszelő, Dyonysos borából* 1967) kezdve a *Cséplődalok Angasmayóból*-on (1979) át a *Tizenhárom a cappella kórusmű*-vön (1990) keresztül jusson vissza a letisztult hangzású latin motetták világába (*Tizenkét latin motetta* 1991).

Soproni a szeriális szerkesztésmódtól, mint értelmetlen spekulatív gondolkodástól kezdettől ódzkodott, és a dodekafonia felé is csak alkalmilag fordult, kompozícióiban – mint mondtuk - szabadon kezeli a 12 hangot.

Ebben az időszakban kórusműve gyakorlatilag nem keletkezett, így az a különös helyzet áll elő, hogy miközben instrumentális műveiben jelentős változások figyelhetők meg, ha csak kóruskompozícióit tekintjük, úgy tűnhet, hogy Soproni életműve lényegét tekintve stilárisan alig változott negyven év alatt.

25 Feuer Mária, „*50 muzsikus műhelyében",* (Zeneműkiadó, 1976), 15.

26 Hollós Máté, „Művek bontakozóban Bozay Attila" *Muzsika* 40/10 (1997. október): 47.

Király László, miután végigpróbálta az avantgárd szinte valamennyi ágát, 1983-ban megírta *Öt Szabó Lőrinc-kórusát*, melyre quasi opusz 1.-ként tekint életművében. A szélsőséges irányzatoktól, a konkrét- és zajzenéktől eljutott egy tonális, hármas és négyeshangzat alapú komponálásig s kórusműveiben azóta is ezen az úton halad.

Vajda János kezdetben a Balassa Sándor, Durkó Zsolt, Petrovics Emil fémjelezte úton indult el. Úgy érezte akkor, működő zenei nyelvet, járható utat folytat. Olyan lehetőségeket találhat benne, ami lehetővé teszi számára, hogy csak rá jellemző módon fejezze ki magát.

A váltás az 1979-80-as évek fordulóján következett be. Érdekes módon nem egy soha nem hallott világ került a látóterébe, nem egy hangversenyélmény, vagy kortárszenei fesztivál változtatta meg gondolkodásmódját, hanem az, hogy ösztöndíjasként egy évet Hollandiában töltött. Pusztán az a tény, hogy egy évig távol volt a magyar zenei élettől, hol erősebb, hol gyengébb, de mindenképpen új impulzusok érték, elég volt ahhoz, hogy elinduljon benne egy szemléletváltás.

Ehhez társult még a repetitív zene térhódítása és nem utolsó sorban a Győri Balett számára évente készített egy-egy egész estés balettzene, ahol Vajda „gátlástalanul" írhatta ki magából azokat a zenéket, melyekről úgy érezte a „komoly" koncertdobogón nem lenne helyük. A kétlakiság szorítása, az alkalmazott és a hangversenytermi előadásra szánt zenék világa közötti tátongó szakadék, és nem utolsó sorban a hasonlóan gondolkodó társak, barátok megtalálása indította aztán el azon az úton, melyen azóta is egységesen halad.

Ennek a váltásnak, szövegében is emblematikus „himnusza" az *Alleluja*. Babits Mihály 1917-es versének sorai (*Bénára, mint a megfagyott tag*) új értelmet nyernek ebben a kontextusban:

„Ajjaj, de hitetlen daloltunk!
Daloltuk a rossz éneket,
a *minden-mindegy*-rímeket:
ideje most már mást dalolnunk!"

Vajda János: Alleluja - részlet

A „mást dalolásban" talált társak Orbán, Csemiczky, Selmeczi sokszor és meglehetősen pontosan kifejtették nézeteiket; „*A zene költészet, költészetet pedig csak akkor művelhetek, ha a nyelvnek virtuóz birtokosa vagyok. Ez konvenciót feltételez, a hagyomány bizonyos fokú figyelembevételét. […] A hagyomány van olyan erős, hogy befolyásolja a mű sorsát attól függetlenül is, hogy a mű hogyan tükrözi azt. […] A hagyományoktól való elrugaszkodást gravitációs nonszensznek tartom. Nem ilyen akarnoki módon történik a megújulás, ahogyan azt a XX. század elképzelte. […] Egy adott pillanatban megdöbbenve vettem észre, hogy tele vagyok dúrokkal, mikor pedig »búbánatos« szerző vagyok. Mitől vagyok hát ilyen »vidám«? Rádöbbentem, hogy ösztönösen, hiszen a kórusmuzsika ideálja ez. Hiába telt el 400 év, kísért a »fénykor«, s az ott felhalmozott tudásanyag.*[27] Orbán szerint tehát a szólamvezetés, az énekelhető kórusmuzsika önmagától idézni fogja azt a kort, amelyben a legjobban és a legtermészetesebben szólalt meg ez az apparátus, ti. a kóruszene.

27 Hollós Máté, „Az életmű fele", (Akkord Kiadó 1997), 65-67.

Csemiczky Miklós a zenei nyelv tisztaságát és a kommunikáció lehetőségét emeli ki. „*Olyan zenei nyelven kell megszólalni, ami valóban zenei nyelv. Tehát múlttal és jövővel rendelkező, élő, fejlődőképes nyelv, amelyen kommunikálni lehet. (…) Ha a kommunikáció működik, mellékes, hogy ez milyen nyelven történik.*”[28] Csemiczky hasonlata, mely a latin nyelvet állítja párhuzamba a zene nyelvével, úgy fogalmaz, hogy a XX. század elejéig tartó zeneileg egységes nyelvet tekinthetjük a latin megfelelőjének, melyet a bukás után egy köztes időszak, az avantgárd korszaka követett, melyben a kommunikációra nem, vagy sokkal kevésbé fogékony nyelvek sokasága jött létre. Ezután elindult a latin nyelv újjáéledése, melyet az új latin nyelveknek tekinthetünk.

Más, másként és máskor hatott Nógrádi Péter kórusművészetére. Ő sokáig a Kurtág György fémjelezte expresszív dallamkezelést részesítette előnyben. Korai műveire a nagy hangközugrások, drámai feszültségek, szekund-, és szeptimsúrlódások és az ebből fakadó rendkívüli előadói nehézségek voltak jellemzőek. A változást Kocsár Miklós *Missa in A* és Balassa Sándor *Damjanich imájának* megismerése jelentette a kilencvenes évek közepén. Az odáig még Kodály kórusműveitől is ódzkodó szerző gyorsan felismerte a tonalitás újszerű használatában rejlő lehetőségeket. Ehhez társult nála a népi szövegi/zenei anyagok tudatos használata, a szándékoltan egyszerűsített, tágabb előadóréteget megcélzó, könnyen énekelhető szólamanyag.

A változatlanok

Vizsgálódásom egyik legérdekesebb „felfedezése” az volt, hogy előfeltevésemmel ellentétben igenis akadnak olyan zeneszerzők, akik lényegében ugyan azt a zenét írják egész életükben, akiket nem, vagy alig érintett, és formált át a külső hatás, vagy a belső kényszer. Ez az állandóság nem jelenti azt, hogy ne lettek volna nyitottak az újdonságokra, még azt sem, hogy ne vették volna át ezekből a technikákból azokat az elemeket, melyek őket érdekelték, csupán azt, hogy stílusuk, a zenéről alkotott nézetük az évek folyamán a külső hatások ellenére lényegileg mit sem változott.

A legkevesebb változást - igaz, a vizsgált időszakban összesen négy kórusművet komponált, azt is alig két éves intervallum alatt – Szőllősy András művei mutatják. Mind a négy kórusműve (*In Pharisaeos, Planctus Mariae, Fabula Phaedri, Miserere*) hű maradt alkotójuk dodekafoniából kiinduló, kontrapunktikus gondolkodásához.

28 Hollós Máté, „Az életmű fele”, (Akkord Kiadó 1997), 15.

Stiláris törés, technikai változás, szellemi szembe-, vagy visszafordulás Petrovics Emil kórusműveiben sem érhető tetten. Petrovics legelső darabjaitól kezdve mindvégig megmaradt a tonalitásra építő (bár annak határait szabadon tágító), a látványos újítások helyett a belső szerkesztésre, az anyag állandó fejlesztésére, egyszóval a hagyományos mesterségbeli tudásra építő zeneszerzőnek. A kodályos, a szöveg tagolását követő, és ebből fakadóan sok apró részre tagolódó kompozíciós technika helyett nagyon hamar kialakította a saját, egy-egy tételt egyetlen ívként, zenei tömbként formáló stílusát. S bár kórusművei rendre más és más problémakört járnak körbe, más és más a mondanivalóból fakadó kifejezésmód, a korábbiakban vázolt radikális stiláris váltás sehol sem figyelhető meg. Ez az egységesség tükröződik a nyelvhasználaton is, hiszen Petrovics valamennyi a cappella kórusműve (*Játszik a szél, Triangulum, Évszakok zenéje, Divertimento, Lassú táncnóta, Mennyi minden, Magyar jakobinus dala, Nem jön senki, Hervadáskor, Óda Liszt Ferenchez)* a *Lamentation Song* kivételével magyar költők verseire készült.

A változatlanok közé sorolhatjuk Vántus Itsvánt is. Saját zenei hangelméletét, művészi világnézetét jól tükröző kórusművei nem a nagy újítók, nem az avantgárd lázadói, hanem a halk szavú rezonőrök közé sorolja be.

Vántus István: Madrigál – részlet

Az avantgárd, a repetitív vagy a későbbi neo-irányzatok azonban még a fiatalabb, ötvenes generáción belül sem hatottak egyformán mindenkire.

Hollós Máté igen szűkmarkú kórustermése a hagyományok egyéni hangú továbbviteléről árulkodik. A *Jössz, ifjú zöld* című 1981-es vegyeskar a zavarba ejtő, illékonyan változó tonalitásával, finom szeptimakkordjaival, Áprily költészetéhez méltó eleganciájával ragad meg. *A sokaságban, Kodály ravatalánál* c., a mester halálának 25. évfordulójára készült kompozíció viszont jó érzékkel - és főleg csupán a kellő dramaturgiai pontokon és nem a mű egészében - idézi meg Kodály művészetét.

Hollós Máté: Jössz, ifju zöld – részlet

A külső hatások és az „akadémikus" elvárás egészen másként érvényesültek a még fiatalabb nemzedék tagjainak életében. Nekik már nem kellet megküzdeniük sem érte, sem ellene, a darmstadt-i és varsói, a repetitív és a zenén túli elemekkel dolgozó technikák épp úgy a választható kellékek közé kerültek, mint a zongora fehér és fekete billentyűi. Nógrádi Péter vagy Mohay Miklós, Horváth Barnabás vagy Zombola Péter, Horváth Balázs vagy Gyöngyösi Levente számára a fent vázolt hatások és a használatukat illető kérdések teoretikusak csupán.

Zene és szöveg kapcsolata

Az általam vizsgált kórusművek szövegi szempontból a következő csoportokra oszthatók:

1. Költemények vagy költői szövegek
2. Népi szövegek, rigmusok, mondókák
3. Latin egyházi szövegek
4. Vegyes – többnyire latin-magyar szöveghasználat

A megzenésített verseken belül megkülönböztethetünk magyar és külföldi szerzőket.

Nem reprezentatív mintavételem alapján a magyar költők közül a legnépszerűbbek: Weöres Sándor, Nagy László, Kányádi Sándor, Babits Mihály és Ady Endre, Áprily Lajos, József Attila, Juhász Gyula, Tóth Árpád. A névsorból kiviláglik a magyar zeneszerzők erős vonzódása a Nyugatos költők iránt.

Ittzés Mihály tanulmánya szerint Weöres Sándor megzenésítések közül a pálmát a *Buba éneke* (*Ó, ha cinke volnék)* c. gyerekvers viszi el a maga tizenöt kórus vagy énekelt vers megzenésítésével, ezt követi a *Haragosi* (*Fut, robog a kicsi kocsi*) tizenhárom változata. Ittzés szerint a *Nyári este* (*Árnyak sora*) hat, az *Ugrótánc* valamint a *Pletykázó asszonyok* (*Juli néni, Kati néni*) és a *Tavaszköszöntő* is legalább öt feldolgozást ért már meg.[29] És ismerve a magyar zeneszerzők vonzódását Weöres zseniális verseihez, ezek a számok minden bizonnyal csak növekedni fognak.

A legtöbb magyar költőt „foglalkoztató" szerző minden kétséget kizáróan Farkas Ferenc volt, aki dalaiban és kórusműveiben közel félszáz magyar költő műveit dolgozta fel.

A magyar nyelven való komponálásnak elvi/gyakorlati okai is lehetnek. Balassa Sándor vegyeskaraiban nemzetet érintő sorskérdésekről beszél, így egyértelmű, hogy a megszólalás nyelve sem lehet más, csak magyar.

Szokolay Sándor a nyolcvanas évektől ugyancsak a zenekultúra, a művelődés és a hazaszeretet kérdéseit állítja kórusművei középpontjába, a *Ne hagyjátok az éneket!* vagy a *Már csak a*

29 Ittzés Mihály, „Egy „antimuzikális" költő, avagy Weöres Sándor a zeneszerzők szövegírója. Előszó-féle egy készülőben lévő jegyzékhez" www.hangraforgo.hu

dal segít! - től az *Ima rontás ellen* vagy az ötvenhatos forradalom emlékdarabjaiig (*Siratóének, Magyar zsoltár, Az 56-os évre*).

Nyilván a kulturális orientáció, a neveltetés és/vagy a személyes érdeklődés alakulása az oka, hogy a múltszázad első évtizedeiben nevelkedett generáció számos idegen nyelven beszélt, és komponált.

Farkas Ferenc dalaiban és kórusműveiben tizenhárom nyelven zenésített meg szövegeket. Olvasott és beszélt görögül, latinul, olaszul, franciául, németül, angolul, románul, dánul, spanyolul, így aztán nem meglepő, hogy a magyar mellett számos német, olasz, francia, latin és spanyol darabot is komponált, de portugál, görög, angol, holland, baszk, ukrán és malgas nyelvű művekkel is gazdagította a zeneirodalmat.[30]

Szőnyi Erzsébet magyar és a latin mellett angolul, németül és franciául is komponál, s e nyelveket maga is beszéli.

A zene és a népi szövegek, vagy népi költők kapcsolatáról már korábban írtam, így az ott leírtakat nem ismétlem meg, csupán annyival egészíteném ki, hogy a népi kultúra beépülése a műzenébe, legyen szó akár csupán a szövegekről, akár a dallamvilágról a hetvenes évek óta folyamatos a magyar zenében. Ez az út, mely eredetileg az énekelt műfajokat érintette csupán, ma már a népi hangszerek szimfonikus zenekarba való integrálásáig jutott.[31]

Latin szövegek – természetéből fakadóan – legnagyobb mennyiségben az egyházi kórusművek területén jelennek meg, bár találunk példát Janus Pannonius (Farkas Ferenc: *Ad musicam, Epigramma*) és Aesopus (Szőllősy András: *Fabula Phaedri*) (Szokolay: *Három epigramma*) megzenésítésekre is.

Az egyik legtöbb kórusművet komponáló szerző Orbán György. 2007 nyarán készült saját statisztikája szerint 102 kóruskompozíciójából 47 íródott latin nyelven, s ezek kétharmada is a vegyeskari repertoárt bővíti.

30 Gombos László, „A szépség álarcai. Farkas Ferenc zeneszerzői portréja" Muzsika 48/12 (2005. december): 4.

31 Dubrovay László: Versenymű magyar népi hangszerekre

A latin nyelv a liturgián túl biztosítja a művek külföldi elterjedését is, bár igazság szerint, a manapság egyik legnagyobb felvevőnek számító Japán esetében a magyar vagy latin nyelv egyaránt idegen hangzású. Van azonban a latin nyelvnek egy olyan aspektusa is, amiről ritkán beszélnek a szerzők. Nevezetesen az a távolságtartás, amely a szöveg primer jelentéstartalmának *nem érzékeléséből*, következésképpen a zene kifejezőerejének felértékelődéséből származik. A sokáig csak magyarul komponáló zeneszerzőket jó ideig zavarja ez az effektus – úgy érzik nem kórusművet írnak, hanem három-négyszólamú zenét, amit történetesen énekhangok szólaltatnak meg – míg mások éppen ezért nyúlnak szívesen hozzá.
Vajda János beszélgetésünk során kifejtette, hogy a latin nyelv távolságtartása megakadályozza, hogy egy-egy zenei tetőpont a „rápakolt" szövegtől túlsúlyossá, túlhangsúlyozottá váljék. Saját megfigyelései szerint a latin nyelvű kórusaiban sokkal szívesebben használ szóismétlést és melizmát, mint a magyar nyelvűekben.

Már Szőllősy művei kapcsán szóba került a latin-magyar kettősnyelvűség. A kétnyelvű kompozíciók (Szőllősy *Planctus Mariae*, Balassa: *Kyrie*, Vajda: *Kolinda* stb.) a nyelvválasztással, nyelvhasználattal is dramatizálnak. A magyar nyelv a népi hangot személyesíti meg, míg a latin a szakrális, általában elemeltebb, ősi liturgikus jelentéstartalmat is hordozó réteg.

Bár nem feltétlenül tanulmányunk tárgyához tartozik, de a latin-magyar kétnyelvűség mellett találhatunk példát a német-magyar kétnyelvűségre is Szokolay *Luther-kantátá*jában.

A Zeneműkiadó szíves segítségével betekintést nyerhettem a kiadó kóruskiadási statisztikáiba. Bár a rendszer nem tartalmazza a számítógépesítés előtti adatbázist, mégis közel 1000 kórusmű címet tartalmazó listájával reprezentatívnak mondható.

A dolgozatomban szereplő szerzők, a vizsgált időszakban közel 300 művel szerepelnek a Zeneműkiadó listáján. Sajnos a több szerzőt is megzenésítő ciklusok esetén nincsenek feltűntetve a költők, így ezen művekről nem tudhatunk meg részleteket, de minden hiányossága ellenére egyfajta tendencia így is leolvasható a számokból.

Ez alapján tehát a magyar költők kórus-feldolgozottsági aránya a következő:

Összefoglalás

Tanulmányom legegyértelműbb megállapítása az lehet, hogy a magyar zeneszerzők életművét tekintve még akkor sem hozhatunk létre vegytiszta stiláris halmazokat, ha ezt a hatalmas oeuvre-t leszűkítjük az elmúlt negyven év kóruszenéire. Bármennyi halmazt is hozunk ugyanis létre, bármennyire megpróbáljuk is külön csoportokba skatulyázni őket, nem találunk egyetlen olyan szerzőt sem, aki ugyanakkor valamelyik más halmazhoz ne tartozna. Ez azt mutatja, hogy a magyar zeneszerző társadalom, tartozzék bármely generációhoz vagy zeneideológiai táborhoz, folyamatosan figyel és reflektál saját korára, a nemzetközi áramlatokra és egymás műveire.

Munkám, mint azt már a bevezetőben is említettem, nem célozta meg a négy évtized alatt keletkezett magyar kórusirodalom tudományos vizsgálatát, osztályozását, megelégedett azzal, hogy egyfajta helyzetképet vázol a múlt és a jelen magyar zenéjének egy szegmenséről.

Ez a helyzetkép megpróbálta felvázolni a hatvanas évekre kialakult magyar zeneszerzői status quo-t, felmutatva, hogy milyen külső stiláris, esztétikai hatásokra reflektáltak mindazok, akik az adott korban kóruszenében kívánták kifejezni magukat.

Áttekintettem, hogy mi volt az az út, amely elvezetett odáig, hogy ma Magyarországon – a világ bármely, hasonló kultúrával rendelkező országához hasonlóan – egyszerre lehet jelen a 400 éves zenei hagyományok folytatása és a 20.-21. század valamennyi „másként gondolkodó" művészeti törekvése.

A zeneszerzőkkel folytatott beszélgetések, a végigolvasott több száz cikk, tanulmány és nyilatkozat közös nevezője az egyéniségbe és a tehetségbe vetett hit.

Valamennyi magyar zeneszerző – tartozzék bármely nemzedékhez - egyöntetűen állást foglalt amellett, hogy tulajdonképpen teljesen mindegy, ki milyen stílusban komponál, ki milyen kulturális örökségre hivatkozik, vagy éppen ki mit tagad meg, ha a tehetsége mellett az egyénisége is helyet kap a művekben, az mindenképpen egyéniséget fog kölcsönözni az egyébként már régen elhasznált tizenkét hangjegynek.

Bibliográfia:

„A magyar kórusművészet 30 éve”. Zeneműkiadó, 1975

Csengery Kristóf. *„Soproni József”*. Mágus kiadó, 2000

Farkas Zoltán. *„Sári József”*. Mágus Kiadó, 2000

Feuer Mária. *„50 muzsikus műhelyében”*. Zeneműkiadó, 1976

Földes Imre. *„Harmincasok”*. Zeneműkiadó, 1969

Gerencsér Rita. *„Kocsár Miklós”*. Mágus Kiadó, 2001

Gombos László. *„Szokolay Sándor”*. Mágus Kiadó, 2002

Hollós Máté. *„Az életmű fele”*. Akkord Zenei Kiadó, 1997

Kárpáti János. *„Szőllősy András”*. Mágus Kiadó, 1999

Kárpáti János. *„Szőllősy András”*. Holnap Kiadó, 2005

Maróti Gyula – Révész László. *„Öt évszázad a magyar énekkari kultúra történetéből”*. Népművelődési Propagandairoda, 1983

Pintér Csilla Mária. *„Szőnyi Erzsébet”*. Mágus Kiadó, 2003

Rátkai Zsuzsanna. *„Petrovics Emil”*. Mágus Kiadó, 2001

Szekeres Kálmán – Sz. Farkas Márta. *„Sugár Rezső”*. Mágus Kiadó, 2002

Terényi Ede. *„Hajta virágai”* 1995

Vidovszky László – Weber Kristóf. *„Beszélgetések a zenéről”*. Jelenkor Kiadó, 1997