

DALOS ANNA

## In memoriam Zoltán Kodály

*Ujfalussy József emlékének*

### A repertoár

1952 februárjában, a *The Score* hasábjain jelent meg Pierre Boulez *Schoenberg is Dead* című írása.<sup>1</sup> Az akkor 27 éves zeneszerző – a darmstadti új zenei nyári kurzusok egyik vezéralakja – kamaszos kíméletlenséggel utasította el az új bécsi iskola alapító mesterének életművét. Schoenberg művészi magatartását reakciónak minősítette, elsősorban azért, mert úgy vélte: a dodekafónia felfedezője oly mértékig a klasszika és romantika hagyományába kapaszkodott, hogy a 12 egymásra vonatkoztatott hang alkalmazásával valójában csak a 19. századi kromatikát kívánta szabályozni, s mivel tradicionális formákban gondolkodott, és klisékre támaszkodott, nem ismerte fel a zenei szerveződésnek azt a lehetőségét – a szerializmust –, amely pedig az új nyelvben eleve benne rejlik.<sup>2</sup> Fél évvel Schoenberg halála után Boulez szükségesnek érezte, hogy világgá kiáltsa, s ezáltal egyértelművé tegye: nem szabad Schoenbergre, mint Mózesre, a törvényhozóra tekinteni, életművének nincs köze a szerializmushoz.<sup>3</sup>

\* A tanulmány írása idejént OTKA posztdoktori ösztöndíjban részesültem. Köszönettel tartozom a Magyar Rádió Zrt. Archívumának, ahol számos zenemű máshol fel nem lelhető felvételét meghallgathattam, továbbá Huzella Eleknének és Huzella Péternek, akik számos információval és dokumentummal segítettek kutatásomat. Hasonlóképpen köszönöm Földes Imrének, hogy felhívta a figyelmemet Huzella Elek Kodály-émlékbeszédére, illetve Itzés Mihálynak, aki elküldte nekem Durkó Zsolt kéziratban maradt előadását a két Ady-kantátáról. A kézirat szövegéből Durkó Péter engedélyével idézek – köszönet érte. A Huzella Elekről szóló fejezet 2010. február 13-án hangzott el az Ujfalussy József emlékére az MTA Zenetudományi Intézetben megtartott ülészakon, nyomtatott változatát lásd *A Magyar Kodály Társaság hírei* XXXIII/1 (2010 március): 17–19. A Durkó Zsolt II. kantátájáról szóló fejezetet 2010. június 10-én, az Erasmus Kollégium „Zenén innen és túl” című konferenciáján olvastam fel. A kottapéldákat az Editio Musica Budapest szíves engedélyével közöljük.

<sup>1</sup> Pierre Boulez, „Schoenberg is Dead”, in uő.: *Stocktakings. From an Apprenticeship* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 209–214.

<sup>2</sup> Uo., 212.

<sup>3</sup> Uo., 214.

A *Schoenberg is Dead* paradigmikus példája a „rituális apagyilkosságnak”. Hasonlóra sor kerülhetett volna a hatvanas évek Magyarországon is, abban a plurálissá váló, a nyugati új zene felé orientálódó szakmai közegben, amely a Kodályiskola ötvenes évekbeli stílárís-esztétikai egyeduralmának véget vetett. 1967 márciusában bekövetkezett haláláig azonban az apafigura, Kodály Zoltán a magyar zene és zeneélet nagy öregjének számított, életművét, az abban megfogalmazott poétikai ideálokat és zeneszerzői kérdésfelvetéseket a fiatalabb nemzedékek sohasem nem kérdőjelezték meg, s a hatvanas évtizedben komponált utolsó kompozícióit – elsősorban az 1961-ben befejezett *Szimfóniát* – is csak óvatos bírálat érte.<sup>4</sup> Úgy tűnik tehát, hogy Kodály oeuvre-jének történeti-kritikai értékelését – ami nem szükségszerűen azonos a vele való el- és leszámolással – érintetlenül hagyta az a stílárís és esztétikai változás, amely nemcsak a Földes Imre által harmincasoknak elnevezett generáció életművét,<sup>5</sup> de a Kodály-tanítványok jelentős hányadának művészetét is közvetlenül befolyásolta. Miközben az ötvenes évek végéig Kodály példája teherként nehezedett a fiatalabb zeneszerzők vállára, a hatvanas évek közepére egyszerűen átléptek rajta, mintha korábban nem is létezett volna. Mindez látszólag kétségessé tette az életművére történő alkotói reflexió szükségességét is.

Kodály halála azonban valamiképpen mégiscsak felkeltette az életműve iránti zeneszerzői érdeklődést. Mindebben természetesen közrejátszhattak alkalmi megrendelések is, hiszen a Kodály-évfordulók – 1972, 1982, 1992 – hivatalos felkérések, előadási lehetőségek formájában emlékeztettek a zeneszerző szellemi hagyatékára. Az általam eddig összegyűjtött húsz in memoriam kompozíció közül (*I. táblázat*) nyolc készült 1972 tájékán (Gárdonyi Zoltán orgonaműve, Karai Kodálykórusa, Papp Lajos kantátája, Ránki siratóéneke, Szokolay I. vonósnégyese, Szöllősy zenekari darabja, illetve – feltehetően – Kurtág és Soproni zongoradarabja), négy tíz évvel később (Gárdonyi *Epigrammája*, Kalmár kórusműve, Ránki szimfóniája, Vermesy Péter zongoradarabja,<sup>6</sup> és kettő 1992-ben (Hollós Máté és Reményi Attila darabja). Mindössze három mű keletkezett közvetlenül Kodály halála után – a legkorábbi, Szokolay Sándor kórusa rögtön halálának napján, Szőnyi Erzsébet siratója, illetve Maros Rudolf zenekari darabja valamivel később. Csupán három esetben bizonytalan, milyen inspiráció állt a zenei megemlékezés megírása háttérben: Szokolay Kodály-hommage-a 1975-ben, Vermesy Péter első zongoradarabja 1978-ban, Selmeczi György kompozíciója pedig 1987-ben keletkezett.

A kompozíciók többsége egyértelműen utal a megemlékezés műfajára, vagy magával az „in memoriam” felirattal, vagy ennek magyar nyelvű fordításával („valakinek emlékére”). Az in memoriam műfajára hivatkoznak az olyan címadások is, mint a „Kodály ravatalánál”, „Kodály emlékezete”, „Super sepulchrum”, „Kodály

<sup>4</sup> Dalos Anna, „Ein symphonisches Selbstbildnis: Über Zoltán Kodály's Symphonie in C (1961)”, *Studia Musicologica* 50 (2009/3–4): 203–220, ide: 205.

<sup>5</sup> Földes Imre, *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969).

<sup>6</sup> Ugyanekkor dolgozta át Gárdonyi egy korábbi Kodály-emlékkompozícióját (*Meditatio in memoriam Zoltán Kodály*).

Szerző neve	Mű címe	Keletkezés dátuma	Kodály-idézet
Gárdonyi Zoltán	Meditatio in memoriam Zoltán Kodály	1972 Rev.: 1982	Nausikaa
Gárdonyi Zoltán	Epigramma Kodály Zoltán emlékére (Jób könyvéből)	1982	
Hollós Máté	A sokaságban. Kodály ravatalánál (Tóth Eszter versére)	1992	Katalinka
Kalmár László	Szivárvány havasán (In memoriam Zoltán Kodály)	1982/83	
Karai József	Kodály szavai	1970	
Karai József	Kórus Kodály emlékére (Garai Gábor verse)	1971	Páva-dallam
Kurtág György	Hommage à Kodály (Játékok/II)	c. 1973	Psalmus Hungaricus („Mikoron Dávid”)
Maros Rudolf	Gemma. In memoriam Zoltán Kodály	1968	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”)
Papp Lajos	Arezzói ének	1972	
Ránki György	Kodály emlékezete – siratóének Szabolcsi Bence búcsúztató beszédének szövegére	1971	Psalmus Hungaricus („Igaz vagy, Uram”)
Ránki György	Sinfonia II in uno movimento. In memoriam Kodály Zoltán	1981	Páva-dallam
Reményi Attila	37. zsoltár Kodály Zoltán emlékére	1992	
Selmezi György	Kodály Zoltán kalandjai	1987	
Soproni József	Hommage a Zoltán Kodály (Jegyzetlapok III/5)	c. 1972	
Szokolay Sándor	Búcsú Kodály Zoltántól	1967. március 6.	
Szokolay Sándor	I. vonósnégyes Kodály Zoltán emlékére	1972	
Szokolay Sándor	Hódolat Kodálynak (Illyés Gyula szövegére) op. 45	1975	Ének Szent István királyhoz
Szóllósy András	Musica per orchestra	1972	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”)
Szőnyi Erzsébet	Sirató	1967	
Vermes Péter	Postludium in memoriam Kodály Zoltán	1978	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”; „Igaz vagy, Uram”)
Vermes Péter	...Super sepulcrum Kodály Zoltán	1982	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”; „Igaz vagy, Uram”)

1. táblázat. Kodály emlékére írott kompozíciók (1967–1992)

Zoltánt siratja”. A darabok között található három *homage* kompozíció viszont nem kapcsolódik közvetlenül a siratás rituáléjához. Az in memoriam kompozíciók ugyanis az *homage*-daraboknak csupán egyik alcsoportját képezik – valaki előtt tisztelgő kompozíciókat a megtisztelt személy életében is lehet írni. Kodály iránti nagyrabecsülésből több ilyen alkotás is keletkezett, a leghíresebb közülük az a többszerzős zenekari variációs mű, amelyet 1962-ben Kodály 80. születésnapjára komponáltak tanítványai az I. vonósnegyes 4. tételének témájára.<sup>7</sup> Így a Kodály halálát követően keletkezett Kodály-homage-okban sem jelenik meg a siratás gesztusa, egyikük pedig – Soproni zongoradarabja – semmilyen közvetlen vagy közvetett utalást sem tartalmaz Kodály életművére.

Az életműre történő utalás ugyanakkor az in memoriam kompozícióknak általában kulcsfontosságú eleme. Az utalások szempontjából különböző típusú zeneszerzői magatartásformákat különíthetünk el egymástól. A legegyszerűbb eset az, amikor a komponista Kodályra emlékező textusokat használ fel, mint például Ránki György, aki a Kodály emlékezete című kompozíciójában Szabolcsi Bencének a sírnál elhangzott emlékbeszédét zenésíti meg, a Monteverdi-féle *stile concitato* idéző stílusban, három szólistával, kórossal és csembalókísérettel. Hasonlóképpen jár el Szokolay Sándor *Hódolat Kodálynak* című művében, amelyben Illyés Gyula híres Kodály-versét alkalmazza (Bevezetés egy Kodály-hangversenyhez), illetve ilyen Karai József kórusa, amely Garai Gábor költeményét dolgozza fel (Elindult egy ember). Mindhárom kompozíció tartalmaz egyébként Kodály-idézetet is: Ránki a *Psalmust*, Karai a Páva-dallamot, míg Szokolay az *Ének Szent István királyhoz* dallamát illeszti műve végére.

A második típusba olyan kompozíciók tartoznak, amelyek Kodály stílusából indulnak ki, illetve azzal játszanak. Karai kórusa, valamint Szőnyi Erzsébet *Siratója* – amely nagyrészt Kodály gyűjtötte népi siratókat dolgoz fel – nem lép túl a stílárís modell-lel való teljes azonosuláson. Kalmár László *Szivárvány havasán* című kórusa ugyanakkor már valóban a Kodály-stílus folytatásának lehetőségeit gondolja végig. Egyrészt, a kodályi hagyományra hivatkozva egy ideálisan szép népdalból indul ki, s abból szövi tovább a meglehetősen disszonáns kompozíció szövetét, másrészt viszont a népdal szövegét – a nem helyén lévő, s ezért ott elhervadó rozmaringszál költői képét – egyszerre vonatkoztatja Kodályra és önmagára. Selmeczi György kamaragyüttesre írt kompozíciója, amelynek címe: *Kodály Zoltán kalandjai*, több ponton is Kodály stílusára utal: hallhatunk benne kodályos dallamfordulatokat, pentaton dallamokat, az I. vonósnegyes faktúráját idéző letéteket, lírai csellószólokat, gyermekjátékok formuláit. Ezek az elemek zajos-jazzes környezetbe ékelődnek, s a piszkos hatású szórakoztató zene mellett a tisztaság jelképeként funkcionálnak.

<sup>7</sup> Farkas Ferenc (szerk.), *Kodály-köszöntő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964). A résztvevő zeneszerzők: Ádám Jenő, András Béla, Bárdos Lajos, Darvas Gábor, Dávid Gyula, Doráti Antal, Farkas Ferenc, Frid Géza, Gaál Jenő, Gárdonyi Zoltán, Hajdú Mihály, Horusitzky Zoltán, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Maros Rudolf, Pongrácz Zoltán, Ránki György, Sugár Rezső, Sulyok Imre, Szabó Ferenc, Szelényi István, Tardos Béla, Vaszy Viktor.

Mintha a Hány János alakjával azonosított Kodály<sup>8</sup> megjelenései a zavaros világban az értéket, a mindenkori hiteles viszonyítási pontot szimbolizálnák.

Hasonló szimbolikus viszony fűzi Papp Lajos *Arezzói énekét* Kodály, a zenepedagógus alakjához. A két tételes kantáta első része az *Ut queant laxis* szövegére épül, és a szolmizációt oktató szöveg, valamint a hozzá kapcsolódó gregorián dallam kodályosan modális dallamfordulatokat hív elő. A kóruson megszólaló modális dallamokat, az imaginárius középkor képviselőit modern zenekari textúra öleli körbe, mintha a szolmizáció alakjában megjelenő kodályi eszme a tisztaságot képviselné a külvilág káoszában. A kantáta 2. tétele ugyanakkor szöveg nélküli kórusra épül, amely a zene rituális funkcióját hivatott felidézni: siratót hallunk. Ily módon az 1. tétel a káoszban is rendet képviselő zenemester portréja, a 2. tétel pedig a saját gyászát kifejező Papp Lajos költői képe. Az *Arezzói ének* gyászzene, s ebből a szempontból példaszerűen képviseli az in memoriam műfaját. Ugyanez mondható el Ránki György II. szimfóniájáról is, amelynek egyik legfontosabb motivikai eleme a pentaton skála. Ennél azonban talán fontosabb az, hogy több ponton is a *Páva-variációk* hangszerezési megoldásaira támaszkodik, például a hárfa és fuvola együttes alkalmazásával a csúcspontok előtt, ami a Páva-dallam apoteózisához hasonló megoldásokhoz vezet a zeneszerzőt. A mű gyászdarab jellegét azonban elsősorban az teremti meg, hogy a lassú bevezetés és annak visszatérése siratódallamra épül.

Az in memoriam Kodály-kompozíciók harmadik típusa ötvözi az első két típus jellemzőit. Meghatározó szerepet játszanak benne a Kodálytól vett zenei citátumok. A komponisták a darabba beillesztett idézetekkel hivatkoznak az elhunyt mesterre, s ezekkel az idézetekkel, amelyek többnyire a kortárs zene közegébe illeszkednek, egyben kanonizációs gesztust is gyakorolnak. Számukra ugyanis a megidézett kompozíciók a kodályi életmű esszenciáját képviselik. Mint azt már az első típusba tartozó alkotásoknál is láthattuk, igen gyakran jelenik meg a kompozíciókban a *Páva-variációk* témája, a páva-dallam, illetve sokszor csak az abból absztrahált pentaton dallamváz. Úgy is mondhatjuk, hogy az utódok számára Kodály művészi alakjának legjellegzetesebb megtestesítője a pentaton skála. Ez a pentaton jelkép jelenik meg Szokolay *Búcsú Kodály Zoltántól* című darabjában, Ránki Szabolcsi-kantátájában és II. szimfóniájában, Hollós Máté Tóth Eszter költeményére írott kórusában, illetve Vermesy Péter zongoradarabjaiban. Szintén pentaton fordulatra épül Gárdonyi Zoltán orgona-meditációja, amely Kodály dalának, a *Nausikaának* a nyitódallama felett medítál (*e-a-a-g-a-e*) – a téma egyben utal Kodály feleségére, mivel hangjai, Kodály első felesége, Gruber Emma nevének betűit adják vissza.

<sup>8</sup> Kodály azonosítása Hány alakjával már a bemutató előadásokat követően megjelent a magyar zenekritikai értelmiségben: Jemnitz negatív kontextusban, Szabolcsi pozitív összefüggésben hivatkozott a lehetséges párhuzamra: Jemnitz Sándor, „Rendkívüli Filharmóniai Hangverseny – Kodály és Honegger zsolttárai”, in *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*, szerk. Lampert Vera (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 142–145. Szabolcsi Bence, „Hány János. Kodály daljátékának bemutatója a budapesti Operaházban”, in *uő.: Kodályról és Bartókról*, közl. Bónis Feren (Budapest: Zeneműkiadó, 1987), 64–70.

Leggyakrabban azonban mégis a *Psalmus Hungaricus* témáira hivatkoznak az emlékező zeneszerzők, egyrészt a rondótémára („Mikoron Dávid”), másrészt az 1. köztétel „Csak sívok, rívok” szakaszára, de a *Kodály emlékezete* című Ránki-darabban például az „Igaz vagy, Uram, ítéletedben” sor jelenik meg, amelyet Vermesy két zongoradarabja is felidéz, akárcsak a rondótémát. Kurtág *Játékok*-beli Kodály-hommage-a ugyanakkor a *Psalmus* rondótémájának tíz ütemes feldolgozása. A feldolgozásmóddal Kurtág elidegeníti az idézetet. Négy sorát szétszabdálja, s a dalhangokat nemcsak különböző regiszterekbe dobálja szét, de trópusként idegen hangokat-akkordokat ékel közéjük, töredezettség érzetét keltve. A töredezetett struktúra eltávolítja a hallgatótól a Kodály-témát, s ezzel egyidejűleg nemcsak a múltba utalja, de mintha érvényen kívül is helyezné. Ugyanakkor Kurtág viszonyulása a zenei alpanyaghoz a mesterember magatartását is tükrözi: talált tárgyként kezeli, és egyben sajátjává teszi azt.

## A kodályi modell, mint zeneszerzői probléma

Ez a zenei alpanyaggal való teljes azonosulás, a talált tárgy saját művükbe való beépítésének, alkalmazásának technikai megközelítése segíti hozzá a komponistákat ahhoz, hogy az in memoriam kompozíció megírására zeneszerzői feladatként tekinthessenek. A két legjelentősebb in memoriam Kodály-darab – Maros Rudolf és Szöllősy András zenekari alkotásai, a *Gemma* és a *Musica per orchestra* – épp azáltal emelkedik ki e repertoárból, hogy középpontjában egy-egy zeneszerzői kérdésfelvetés megoldásának szándéka áll. Mindkét kompozíció a *Psalmus hungaricus* „Csak sívok, rívok” szakaszát idézi, s azt a korszak szellemében a legkorszerűbb zenekari hangzásvilágba illeszti, miközben utalni igyekszik egyrészt Kodály életének vezérmotívumaira, másrészt szerzőjének pozíciójára az új magyar zene univerzumában.

Maros és Szöllősy a legfiatalabb Kodály-tanítvány nemzedék tagjaként az ötvenes évek közepén szembesültek azzal, hogy a korábbi, nagyrészt Kodály életművéből kiinduló, és a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus eszméjére épülő zeneszerzői gondolkodás immár nem folytatható. 1984-ben adott interjújában Szöllősy maga is úgy fogalmazott, hogy a kodályi példa igen sokáig béklyóként nehezedett a tanítványokra, s a mestertől való elszakadás megkésettégéről is őszintén nyilatkozott:

„Kodály sugárzó hatású egyéniség volt. Megjegyzései hihetetlenül sokfelé nyitottak kaput, de olyan tökéletesen kielégített minket az ő példája, hogy – bár a zeneszerzés terén ezt sohasem kívánta – önkéntelenül is az ő útján indultunk el. Magunk raktuk magunkra a béklyókat, nem tudtunk a mester akaratlan nyomása alól szabadulni. Az idősebb tanítványok lényegében végig megmaradtak ezen az úton. A mostani fiataloknak pedig fogalmuk sincsen arról, hogy mit jelenthet egy nagy ember személyes hatása. Az én nemzedékem volt talán az első, amelyik megpróbált nagyon későn, az ötvenes években másfelé tájékozódni.”<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Kárpáti János (szerk.), *Szöllősy András* (Budapest: Holnap kiadó, 2005), 17.

1. kottapélda. Maros Rudolf: *Gemma*, Psalmus-idézet (III/23. ü.)

Maros és Szőllősy tehát az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején eljutott oda, hogy felismerje a kodályi példával való szakítás szükségességét, s intenzív, új zenei tanulmányokba fogtak. Amikor 1967-ben Kodály meghalt, már mindketten túljutottak zeneszerzői fordulatukon – Maros három *Eufóniájával*, Szőllősy pedig hosszú szünet után a komponáláshoz való visszatéréssel<sup>10</sup> bizonyítva megújulását –, s így emlék-kompozíciójukban a Kodály életművére történő reflexió már nem volt kitéve a stílári visszahajlás veszélyének. Ugyanakkor a műveikben megjelenő Kodály-idézet, illetve a Kodály oeuvre-jére és alakjára tett burkolt utalás lehetőséget adott arra, hogy az új zenéhez fűződő saját viszonyukat demonstrálják.

Maros Rudolf emlékdarabja, a *Gemma* már címével is közvetlenül utal Kodály életére és alakjára. A *Gemma* szó magában rejti Kodály első feleségének, Gruber Emmának nevét, ráadásul Kodályné szerette és gyűjtötte a gemmákat, azaz olyan drágaköveket, amelyekbe jól felismerhető alakok vannak bevésvé. A gemmák jellegzetességei meghatározzák Maros zenekari művének formáját. A Maros által három nagyobb részre osztott kompozíció kisebb tematikai elemekből építkezik, Maros ezeket az elemeket rakosgatja egymás mellé, s egyesek közülük belső ismétlésekként vissza-visszatérnek. A darabban nincs fejlesztés, a tematikai csoportok egymás utáni megszólalása alakítja ki a nagyformát. Három alapképlet különíthető el egymástól: egy zörej-elem, egy dallami forma és egy kórus jellegű formula – ezek variált ismétlései teszik lehetővé, hogy a mű formáját követni lehessen. A kórus jellegű formulából bontakozik ki a kompozíció végére (III/25 előtt kettővel) a *Psalmus-idézet*, mintegy a zene domborzatába vésvé Kodály Zoltán alakját (1. kottapélda).

A *Gemma* egyik legfeltűnőbb vonása, hogy benne a kontrapunktika meghatározó szerepre tesz szert. A Palestrina-ellenpont aktív tanulmányozását dokumentálják például az olyan álló felületek, amelyekben a látszólagos mozdulatlanság érzetét a sokszólamú szövet kis belső mozgásai teremtik meg (I/16–21, III/3–23). Itt első-

<sup>10</sup> Kárpáti János, *Szőllősy András* (Budapest: Mágus, 1999), 8–9.

sorban a komplementer mozgások idézik a reneszánsz kontrapunkt szabályait – mellesleg nemcsak a Palestrina-stílusét, de egyes szakaszokban a középkori kétszólamúságét is (I/51–52). A Palestrina-féle dallamképzési elvek köszönnek vissza a dallami-tematikai alapképletnél is, amely maga is átalakul kétszólamú ellenponttá (I/30–35), illetve amelyhez kontrapunktikus kíséret is társulhat (II/50–61), mint ahogy a korálos kórusletét jellegű vagy éppen akkordikus fanfárt idéző részekenél is felismerhető a kontrapunktikus technika alkalmazása (I/36–41, II/27–30, II/34–38). Az efféle archaikusan ellenpontozó – valójában azonban nagyon is a kodályi zeneszerzői hagyományban gyökerező – szakaszokhoz kapcsolódnak a modern zenei zajeffektusok. A *Gemma* ily módon nemcsak a Kodály iránti tiszteletadásról tanúskodik, de rávilágít arra a zeneszerzés-technikai problémára is, amellyel a Kodály-tanítványok legifjabb nemzedéke szembesült a hatvanas évek elején. A tanítványoknak fel kellett tenniük a kérdést: mi érvényes ebben az új zenei közegben abból a zeneszerzői hagyományból, amelyben ők maguk felnőttek, amely addigi zeneszerzői horizontjukat meghatározta? Maros számára, úgy tűnik, csupán a Palestrina-ellenpont technikája volt annak tekinthető, s erre támaszkodva fogott hozzá az új zenei útkereséshez.

Stockhausen *Gruppenjének* texturális sűrűségéről-áttetszőségéről szólva Ligeti György még 1958-ban is felidézte a Palestrina-stílus jellegzetességeit és Knud Jeppesen doktori disszertációját,<sup>11</sup> ami – ismerve a darmstadti új zenei nyári kurzusok képviselőinek zenetörténeti utalásait – meglehetősen meglepő, bár a Zeneakadémia zeneszerzés-oktatásában részesült Ligeti részéről teljes mértékig érthető. Maga Ligeti úgy vélte, a szeriális struktúrák áteresztőképessége (Permeabilität) – s ez alatt a különböző, egyidejűleg megszólaló zenei rétegeket és struktúrákat értette – nagyrészt a felhasznált zenei alapanyag korábbiaktól eltérő mivoltából fakad, amihez képest a Palestrina-ellenpont áttetszősége sokkal alacsonyabb fokon áll.<sup>12</sup> Mindez a *Gemma* kompozíciós megoldásai szempontjából azt jelenti, hogy amikor Maros a Palestrina-stílushoz nyúl saját zenei gondolkodásának megújítása érdekében, a kapaszkodóként használt reneszánsz ellenpont végeredményben a tényleges zeneszerzői megújulás gátjának bizonyul, ugyanis reá támaszkodva a komponista nem egy új zenei alapanyag természetéből, hanem egy más feltételek közt kialakult zenei gondolkodásmódból indul ki.

Szóllósy András – talán zeneszerzői válaszként is Maros kompozíciójára – épp ezt a csapdát kívánta demonstratív módon elkerülni. Kodály-émlékdarabja, a *Musica per orchestra* Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 100. évfordulójára íródott, hasonlóképpen, mint ötven évvel korábban Kodály *Psalmusa*, és épp ez a keletkezéstörténeti egybeesés teremtett módot arra, hogy Szóllósy a zenekari kompozíció első főrészében megidézze a *Psalmus Hungaricus* „Csak sívok, rívok” szakaszát (48–52). Az idézet tematikailag az a négy hangos lefelé haladó skála készíti elő,

<sup>11</sup> Ligeti György, „Wandlungen der musikalischen Form”, in uő.: *Gesammelte Schriften*. Band I., hrsg. Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott, 2007) 85–104, ide: 89–90.

<sup>12</sup> Uo.





2. kottapélda. Szőllősy András: *Musica per orchestra*, az *Agnus Dei* dallama, 1:2-es modellskála, Psalmus-idézet

amelyre az egész mű épül, s amelynek forrása Liszt *Koronázási miséjének Agnus Dei* tétele (*f-e-d-cis*). A négy hangos formula 1:2-es modellskálaként is értelmezhető, amely mind felfelé, mind pedig lefelé haladó alakjában a kompozíció legfontosabb tematikai elemévé válik. Ez a modellskála rokonságban áll a „Csak sívok, rívok” dallamával (*ces-b-a-g-f-e*) is, amely egyébként a *Psalmus Hungaricus* egyik alapvető tematikai eleme (2. kottapélda).

Szőllősy kompozíciója rétegzett zene, amely – akárcsak Maros darabja – több, jól elkülöníthető tematikai képletre épül. Maros darabjával ellentétben azonban Szőllősynél az *Agnus Dei* négy hangos motívuma uralkodó elemmé válik, rajta kívül valójában csupán egyetlen tematikai fordulat szerepel a műben, mégpedig egy olyan nagy szext-kis szeptim ugrás, amelyre később a második főrészt, illetve a darabot záró harangozás épül. A zeneszerző egymástól jól elkülöníthető, nagyobb formarészekből állítja össze kompozícióját. A formálás olyannyira kulcsfontosságú Szőllősy számára, hogy a partitúrában is feltünteti a részek címeit (*Introduzione – Prima parte principale – Motto – Parte di transizione – Seconda parte principale – Ripresa dell'introduzione – Epilogo*).

Szőllősynek a kodályi modellhez fűződő, a *Musica per orchestra*-ban megmutató viszonyát jól illusztrálja a művel kapcsolatos nyilatkozata. 2003–2004-ben, Kárpáti János kérdéseire válaszolva így fogalmazott:

„Úgy éreztem, ebben a darabban ki kell fejeznem a »nemzeti hovatartozás«-t. [...] A nemzeti hanggal nem akartam talakodni, csak arra törekedtem – és ehhez segítettek a Kodálytól és Lisztől való idézetek –, hogy a zene nagyszabású, felívelő, harcias legyen – szóval mint a magyar történelem. De utána siratás jön és harangozás.”<sup>13</sup>

A mű magyarsága tehát kulcsfontosságú volt Szőllősy számára, úgy is mondhatjuk, hogy darabja valamiképpen a magyarság természetét akarta kifejezni – oly módon, ahogy azt Kodály számos alkotása tette, a teljes zenetörténeti hagyományra és a magyar kultúrára egyaránt hivatkozva. Szőllősy szemében tehát Kodály elsősorban

<sup>13</sup> Kárpáti, *Szőllősy* (2005), 53–54.

a magyarság *par excellence* kifejezője, nem pedig – mint más Kodály-émlékdarabok esetében – Emma asszony szerelme, a zenepedagógus vagy egy mesterember. Ezzel függhet össze az is, hogy művében Szőllősy éppen az Isten bárányáról énekelő *Agnus Dei* tételt idézi Lisztől, s ezzel fűzi össze a *Psalmus* siratómotívumát. Gondolkodásában mindkét zenei jelkép – az ártatlanság és a gyász – a magyarság szimbólumaként funkcionál.

De Szőllősy nyilatkozata elsősorban tartalmi elemekre reflektál, és a Kodály által is használt 19. századi magyarság toposzokkal él – elfeldi azonban azt a tényt, miszerint Szőllősy zeneszerzői attitűdje e műben teljes mértékben eltér a kodályi hagyománytól. A *Musica per orchestra* azt sugallja, hogy Szőllősynél a tradicionalizmus valójában csak a felszínen érvényesül. Erre utal már a címadás és egyben műfaj-meghatározás semlegessége is (*Musica*), igaz, a cím közvetve Bartók *Zenéjére* is hivatkozik. Bizonyos mértékig a forma és az egyes formarészek hangütése is zenetörténeti előképeket hív elő az emlékezetből: az *Introduzione* szakasz például a prelúdium műfaját idézi, az első főrész álló zenéje korálokra utal, a második főrész pedig az első variációjaként hat, miközben maguk az elnevezések is – *introduzione*, *tranzitione* – zenetörténeti konnotációval rendelkeznek.

E tradicionális hangütéseknél, megoldásoknál azonban sokkal fontosabb az, ahogy Szőllősy – a Liszt-idézetre támaszkodva – monotematikusan felépíti a kompozíciót. Valójában mindvégig a zene rudimentális elemeivel dolgozik, minimalizált zenei alapanyagokkal, s elsősorban az foglalkoztatja, mit lehet kezdeni a rendelkezésére álló négy hanggal. A lefelé haladó négy hangos skála siratómotívumként funkcionál – a mű folyamán a sírás típusainak különféle alakjait használja fel a könnyezéstől a zokogásig. A siratómotívum jelentését megerősíti a „Csak sívok-rívok” idézet is, amely egyben egyértelművé teszi azt is, ki az, akit a *Musica per orchestra* elsírat. A mű ily módon mintha a gyászmunka különböző fázisait mutatná be, miközben – az állandóan jelenlévő négy hangos motívum folytonos, kikölkenthetelenségében monomániás ismétlésnek ható felidézésével – a szeretett személy elvesztése feletti fájdalom kifejezhetetlenségét is demonstrálja.

A zokogás animális erejű fázisát a zene az első főrész végén éri el, mégpedig a diatonikus skála mind a tizenkét hangját felhasználó mixtúrás mottó megszólaltatásával (67–69). Ezt követi az átvezető részben a könnyezés. E könnyezést a 2. főrész rideg üressége váltja fel – itt csak hangzatokat hallunk, amelyek a négy hangos motívum elemeiből épülnek fel. A bevezető visszatérésekor újból felhangzó sírás ugyanakkor már a gyászmunka hivatalos szakaszához – a rituális harangozáshoz – vezet el, s ez oldja fel a vígasztalhatatlanul fájdalmas, megállíthatatlannak tűnő sírást. Mindebből arra következtethetünk, hogy Szőllősy András számára a *Musica per orchestra* – saját nyilatkozatának ellentmondó módon – elsősorban nem a Kodály által megfogalmazott magyarság-eszményről szól, hanem sokkal inkább a Kodály halála felett érzett fájdalom művészi kifejezésének lehetetlenségéről, s egyben a „sugárzó hatású egyéniség” példájának feldolgozhatatlanságáról egy, a mesterrel szakítani kívánó és tudó nemzedék képviselőjének művészetében.

## Miser Catulle

Születhettek olyan zeneművek is, amelyek címükben nem hivatkoznak Kodályra, mégis, egyes zenei megoldásaik arról tanúskodnak, hogy rejtett módon kapcsolatban állnak az elhunyt személyével és művészetével. Huzella Elek 1967-ben, tehát éppen Kodály halála évében keletkezett kamarakantátája, a *Miser Catulle* Catullus Lesbiához írott VIII. költeményét zenésíti meg, amelyben a csalódott szerelmes férfi a szakítást követően szólítja meg hűtlen kedvesét, miközben saját magát kitartásra buzdítja. A kompozíció két, koronás szünettel elválasztott formarészből áll. Az első szakasz a carmina első 15 és fél sorát dolgozza fel, míg a zárószakasz az utolsó három sort. A kantáta latin nyelvű szövegét egy szoprán és egy tenor szólista adja elő tíz rézfúvós: négy kürt, három trombita és három harsona kíséretével. Huzella Elek műveinek ismeretében különösképpen meglepő, milyen érdes-kopár hangzást teremt a tíz rézfúvós akkordjátéka, amelyben uralkodnak a kvintpárhuzamok, illetve a szekundhalmazokból felépülő hangzatok. Más kompozícióiban ugyanis a zeneszerző – ilyen az 1955-ös zenekari *Meditation*, a B-A-C-H motívumra épülő orgonamű, az 1956-os *Epilogus*, az 1964-es *Concerto lirico* és a zongorára írott 1965-ös *Cambiate* – elsősorban finom hangszereléssel és impresszionista akkordhasználattal létrehozott széphangzásra törekedett. 1972-es emlékbeszédében Ujfalussy József Huzella francia–latin tájékozódásával magyarázta a – melleleg 1942-ben épp Debussyről doktori disszertációt író – zeneszerző stílári tájékozódását.<sup>14</sup>

A *Miser Catulle* érdekessége-kopársága csak az *Andante maestoso* 2. szakaszban kezd oldódni: a korábbi töredezett struktúra helyét – dramaturgiai csúcspontként – diatonikus fordulatokban gazdag dallamosság veszi át (3. *kottapélda*). A zene akkor forrósodik át igazán, amikor a költő önmagát szólítja meg: „At Tu, Catulle” – a szoprán dallamát kánonban követi a tenor. A hangzás fényessége, nyilvánvalóan nem függetlenül a rézfúvósok akkordjaitól, Kodály *Budavári Te Deum*-át idézi. Az allúziót több ritmikai megfelelés, a dallamformálás és a motívika is erősíti. Az *Andante maestoso* énekbeszéde a *Te Deum* elejének ritmizált recitativójával, illetve a meghosszabbított utolsó előtti szótagok hangsúlyozásával állítható párhuzamba, s a hasonlóság főként olyankor szembetűnő – mint például a „Cuius esse diceris” szavaknál –, amikor e szótagokhoz pentaton zárlat is kapcsolódik. A *Te Deum* indításának dallamformálására utalnak az egyes szövegrészek közötti rövid szünetek, illetve az ütemmutató-váltások is. Az „At tu, Catulle” felkiáltás ráadásul a Kodály-mű nyitó kórusmotívumának diatonizált változata (4. *kottapélda*). A motívum kvart-csírja az egész *Budavári Te Deum*-ban kulcsfontosságú tematikai alapelemeként funkcionál. Visszatér például a „Dignare Domine” szövegrésznél is (a 303. ütemtől), ahol – akárcsak Huzella műve esetében – éppen a szoprán- és tenorszóló éneklő a kvartból kiinduló dallamot kánonban. Mindennek fényében

<sup>14</sup> Ujfalussy József, „Búcsú Huzella Elektől”, *Muzsika* 15 (1972/2): 24. Huzella doktori disszertációjának címe: *Debussy életműve* (Kézirat, Huzella-hagyaték).

Soprano  
Ad Tu, Ca-tul - le, ad Tu, Ca - tul - le Des - ti - na-tus, ob - du - ra desti

Tenor  
Ad Tu, Ca - tul - le, ad Tu, Ca - tul - le Des - ti - na-tus, ob

Piano

3. kottapélda. Huzella Elek: *Miser Catulle* (83–88. ü.)

joggal tehetjük fel a kérdést: hogyan kerül a *Budavári Te Deum* kvartos motívuma Huzella Elek kantátájába?

Huzella Elek jól ismerte az idézetek, burkolt allúziók poétikai funkcióját: 1959-ben a *Muzsikában* közölt egy rövid esszét, amelyben a *Kékszakállú herceg vára* VII. ajtójának egy rejtett Máté-passió-idézetére hívta fel a figyelmet, s az értelmezés az idézés módját és szerepét Bartók személyiségének egyik, Huzella számára legjellegzetesebb vonására, a szemérmességre vonatkoztatta.<sup>15</sup> Huzella abból a hermeneutikai alapelvből indult ki, hogy bár a zeneszerzők szemérmesen őrzik művészi indítékaikat, néha támad a művön egy rés, amelyen keresztül bepillantathatunk a műalkotás, s ezzel egyidejűleg az alkotó titkába. E koncepciót kibontva arra a felismerésre jutott, hogy a *Kékszakállú* burkolt Bach-idézete a zeneirodalom „legszemérmesebb s egyben legetikusabban kezelt érzékeny analógiája [...]. A Kékszakállú herceg férfisorsa, a társtalanság Bach által felidézett döbbenetéhez kapcsolódik; végső magányossága pedig a csendet, a Golgotha csendjét idézi.”<sup>16</sup> Tudjuk, az efféle zeneszerzői nyilatkozatok sokszor többet árulnak el a nyilatkozó személyéről, poétikai elveiről, mint a nyilatkozat tárgyáról. De Huzella esetében nemcsak arról lehetett szó, hogy számára a szemérmesség, az etikusság és a magányosság a művészlét alapvető lényegéhez tartozott, hanem arról is, hogy maga a zeneszerzői fogás is foglalkoztatta őt. A *Miser Catulle* Kodály-allúziójában – vagy, kölcsönvéve Huzella terminusát: analógiájában – vélhetően önmagára vonatkoztatva kívánta újra fogalmazni a bartóki megoldást.

A *Miser Catulle* minden kétséget kizáróan önvallomás. A zeneszerző a címadásban talán játékosan utal is a római költő és a saját neve közötti hasonlóságra: Hu-

<sup>15</sup> Huzella Elek, „Bach és Bartók. Gondolatok a »Kékszakállú« egyik dallamáról”, *Muzsika* 2 (1959/6): 5–7.

<sup>16</sup> Uo. 7.

Soprano  
Te De-um Lau - da - - - - mus

Alto  
Te De-um Lau - da - - - - mus

Tenor  
Te De-um Lau - da - - - - mus

Bass  
Te De-um Lau - da - - - - mus

4. kottapélda. Kodály Zoltán: *Budavári Te Deum*, kórus (2–4. ü.)

zella és – vocativusban – Catulle. Mindehhez hozzá kell tennünk: Huzella Elek nem Kodály, hanem Siklós Albert tanítványa volt a Zeneakadémián, és nem tartozott Kodály tanítványi köréhez, követőikhez sem. Életművében egyetlen dokumentum őrzi a Kodály-recepció nyomát, mégpedig az az emlékbeszéd, amelyet a budapesti Bartók Szakiskolában mondott el Kodály halálát követően – tehát ugyanabban az évben, amelyben a *Miser Catulle* keletkezett. Figyelemre méltó, hogy Huzella meglepően más kategóriákat emel ki Kodály személyét és művészetét értékelve, mint a jellegzetes heroikus toposzokat felvonultató Kodály-nekrológok többsége: egyfelől a kodályi életmű humánus-központúságát, másfelől a zeneszerző következetességét, önmagához való hűségét hangsúlyozza:

„Tanuljuk meg Kodály Zoltántól az állásfoglalás bátor kötelességét [...]; hogy mi is azt mondhassuk, mint ostorozó beszéde zárószavaként egyszer ő is mondotta: »dixi et salvavi animam meam« – »szóltam, s tisztáztam lelkem álláspontját«. Hiszem, hogy ma itt az az érzés tölti el mindnyájunk szívét, hogy a reáemlékezés is az ő adománya részünkre, – a meleg érzés szívünkben, – mialatt Rá gondolunk.”<sup>17</sup>

Az idézett soroknak két mozzanata különösképpen tanulságos a *Miser Catulle* Kodály-allúzióinak értelmezése szempontjából: egyfelől Huzella számára Kodály példaértékű pályájának legfőbb tanulsága az a bátorság, amellyel a zeneszerző kiállt elveiért, azaz önmagáért, másfelől, hogy a rá gondolás – ráadásul épp az elhunyt jóvoltából – nem fájdalommal, hanem „meleg érzéssel” tölti el a gyászolókat szívét. A *Miser Catulle* felforrósodott második részében az érzelmi csúcspontként megjelenő *Budavári Te Deum*-utalások tehát azt a Huzella-Catullust állítják elének, akit Kodály emléke épp a *Te Deum* – vagyis egy magasztaló-dicsőítő, allegorikus értelem-

<sup>17</sup> Huzella Elek, „Emlékezés Kodály Zoltánra. 1967. március 5.” (Kézirat, Huzella-hagyaték).

ben a hátramaradottak Kodályhoz fűződő viszonyának, hálájának leírására jól alkalmazható textus – révén az önmagáért való kiállásra buzdít: „At tu, Catulle, destinatus, obdura” – „Te légy konok, Catullus – és szilárd szívű.”

## Az Úr elviszi mind...

Durkó Zsolt – aki hangszeres kompozícióival a hatvanas évek közepén a magyar zenei megújulás vezéralakjának számított<sup>18</sup> – az 1970-es évek elején fordult először a szöveges műfajok felé, s első két kantátájában (1971-ben, illetve 1972-ben) rögtön a Kodály számára is oly fontos Ady Endre költészetéhez nyúlt. Mindkét Ady-kantáta az 1972-ben lezárt *Halotti beszéd* előtanulmányának tekinthető, de míg a kortársak részéről az I. kantátával kapcsolatban megfogalmazódtak bíráló észrevételek,<sup>19</sup> a II. kantáta, amely az *Illés szekere*n című, 1908-as kötet címadó versét, *Az Úr Illésként elviszi mind...* kezdetű költeményt zenésíti meg, a „jelentős opusz” rangjára emelkedett.<sup>20</sup> A bemutatót követően az *Élet és Irodalom* hasábjain Kárpáti János egyrészt a műben megnyilatkozó poétikai tartalomról beszélt, arról, hogy Durkó műve nem a vers újra elmondása, illusztrációja, hanem transzpozíció, gazdagodás, amennyiben a zene elsősorban a kiválasztottság súlyát érzékelteti, és „a nagy és bátor élet felelősségéről, kozmikus magányáról és védtelenségéről énekel Ady szavaival”, másrészt a kantátában megnyilatkozó tradicionalizmusra hívta fel a figyelmet, amelynek „gyökere, éltető talaja a bartóki és Ady-féle hagyomány”.<sup>21</sup> Kárpáti szerint a II. Ady-kantátában az új zenei idióma és egy szuverén alkotó-egyéniség világa találkozik a hagyomány szellemével.<sup>22</sup>

Maga Durkó is tisztában lehetett azzal, hogy a költői textusra írott szövegek iránti érdeklődése fordulatot jelentett pályáján. 1992-ben, Olsvay Endrének adott interjújában úgy fogalmazott, hogy a hatvanas évek végén a magyar zeneszerzők körében általánossá vált az az életérzés, miszerint szövegeket nem lehet többé megzenésíteni, s a szöveg nélküli kórus alkalmazása az egyetlen mód, amellyel a vokalizáció bevonható a zenei eszköztárba – a szövegtelen éneklés egyben „az élet megtagadását” is szimbolizálja: „Igen – vélekedett Durkó –, ez a mi generációnk számára egyfajta alapintonáció. Megjeleníteni a társadalom széttöredezetttségét, majdhogynem reménytelen helyzetét – zenében. A pusztulás képe [...]: [hogy] mennyi érték veszett el, hogy bomlik szilánkokra egy nagy tradíció.”<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Így értelmezi Durkó megjelenését Kroó György is: *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zene-műkiadó, 1975), 156.

<sup>19</sup> Uo., 192.

<sup>20</sup> Raics István, „Koncertkrónika”, *Muzsika* 16 (1973/7): 29–30.

<sup>21</sup> Kárpáti János, „A második Ady-kantáta”, *Élet és Irodalom* 17/19 (1973. május 12.): 13.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Gerencsér Rita (szerk.), *Durkó Zsolt. A magyar zeneszerzés mesterei* (Budapest: Holnap kiadó, 2005), 90–91.

Durkó nyilatkozata tulajdonképpen két különböző jelenséget kapcsol össze: a társadalom töredezettsége és a tradíció pusztulása között von párhuzamot. Mindkét jelenség kulcsfontosságú szerepet töltött be Durkó univerzumában, de míg utóbbi – a hagyományra történő hivatkozás – római tanulmányait követően szinte azonnal megjelent művészetében, érdeklődése a társadalom problémái, pontosabban az individuális alkotó társadalomban betöltendő szerepe iránt épp a hatvanas-hetvenes évek fordulóján ébredt fel. Ez a fordulat vezette el *Mózes* című 1975-ös operája megírásához, amelynek – Durkó saját értelmezése szerint – két főszereplője Mózes és a nép, végső konklúziója pedig az, hogy „Mózes, a prófétát – népe nem képes követni”.<sup>24</sup>

2007-ben megjelent könyvében Rachel Beckles Willson hívja fel a figyelmet arra, hogy Kurtág György – a bartóki és kodályi példát követve – a hatvanas évek közepétől kezdve törekedett a nemzeti zeneszerző pozíciójának megszerzésére.<sup>25</sup> Valójában a harmincasok generációjának szinte minden tagja e pozíció elérésére vágyott, különösképpen Durkó, aki a Petrassinál folytatott zeneszerzői tanulmányokból a legmodernebb kompozíciós technika birtokában tért haza, s műveivel egy olyan nemzetközi kortárszenei diskurzushoz csatlakozott, amely magyar kollégái számára – s ezt Durkónak is tudnia kellett<sup>26</sup> – a hatvanas évek legelején elérhetetlenül korszerűnek látszott. Durkó ez idő tájt írt művei – nemcsak a szövegek, de például 1968-as zongoraversenye, a *Cantilene*, vagy az 1969-es *Concerto* is – a tudás birtokában lévő individuum és a zárt, e tudást megérteni nem képes közösség közötti áthidalhatatlan szakadékról szólnak. Ez ad magyarázatot arra is, hogy a II. kantátában miért éppen *Az Úr Illésként elviszi mind...* című Ady-verset zenésítette meg, hiszen ez minden áttétel nélkül fogalmazza meg a próféták reménytelenül fájdalmas, a földtől való elszakíttóságban szenvedve küszködő kiválasztottságát és magányát.

Durkó prófétai magatartásának modellje mindazonáltal nem Bartók – mint Kárpáti írta –, hanem Kodály lehetett, az a zeneszerző, akit tanítványai előszeretettel jellemeztek prófétaként, aki maga is gyakran zenésítette meg Ady Endre verseit, s akinek formálódásában Ady költészete mindenki másénál meghatározóbb szerepet játszott. Azonban nemcsak ez a kapcsolat teszi valószínűvé, hogy a II. Ady-kantáta rejtejes Kodály-hommage, s még csak nem is a mű keletkezésének éve, 1972, azaz Kodály halálának 5., születésének 90. évfordulója, ami – mint láttuk – számos zeneszerzőt ihletett in memoriam-kompozíció írására. Egyrészt Durkó nyilatkozatai, másrészt a műben elrejtett zenei utalások is valószínűvé teszik, hogy a II. kantáta feltehetően Kodálynak szóló tiszteletadásként született.

<sup>24</sup> Uo., 82–83.

<sup>25</sup> Rachel Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 148.

<sup>26</sup> Somfai László emlékezése szerint a Rómából hazaérkező Durkó avval büszkélkedett, hogy Maros Rudolf órákat vett tőle. A tanulmány szerzőjének e-mail-váltása Somfai Lászlóval, 2010. június 2.

A II. kantátáról beszélve Durkó többször is felhívta a figyelmet arra, hogy abban elsősorban a forma kérdései foglalkoztatták: „Ez a darab – egyetlen nagy formaív” – fogalmazott.<sup>27</sup> Emlékezése szerint a szöveg feldolgozásának módját is a forma primátusa határozta meg: „A zenemű persze szétbontja az irodalmi művet, s újraépíti önnön törvényei szerint. Semmi köze nincs tehát az illusztrációhoz. Valójában nagy formák létrehozásáról van szó, annak az ívnek a megteremtéséről, amelynek mentén a zene anyaga kibontakozhat fejlődésének öntörvénye szerint, lehetőleg a harmóniai háttér, tehát a zene mélységének kontrollja alatt.”<sup>28</sup> Durkó megfogalmazásának két mozzanata érdemel figyelmet: egyrészt hangsúlyozza, hogy az autonóm zenemű nem illusztrálja az alapjául szolgáló verset, másrészt pedig a forma mellett az azzal szoros összefüggésben álló harmóniai háttér jelentőségét emeli ki.

Sokatmondó ugyanakkor, hogy 1977-ben, a Kecskeméten rendezett Ady–Kodály-emléknapokon Durkó előadást tartott saját Ady-kantátáiról,<sup>29</sup> s a másodikkal kapcsolatban nemcsak arra törekedett, hogy részletesen bemutassa azokat a hangközmodelleket és azt a három tematikai alapképletet is, amelyekre a kantáta épül, hanem arra is felhívta a figyelmet, hogy a műben a magyar klasszikus mesterek és a magyar népzene hagyományára támaszkodott. Újdonságként határozta meg darabjában azt, ahogyan a harmóniához viszonyul, tudniillik a II. kantáta sokkal konzonzansabb, benne a zeneszerző az oktávkettség lehetőségével sűrűbben él, ötven évvel korábban írt művek hangzását idéző textúrát hozott létre. Durkó egyenesen úgy fogalmazott, hogy a harmónia „a kórusos, vokális zenélésnek fokozottabb alapja”,<sup>30</sup> mint az ellenpont, s hogy a vokális zene, minél nagyobb szólamszámot használ, annál kevésbé épülhet kizárólag a kontrapunktikus szerkesztésre.<sup>31</sup> A II. kantátában Durkó sűrűn alkalmaz ellenpontozó textúrákat, e szakaszok azonban szinte álló felületekként hatnak – akárcsak Ligeti mikropolyfón kompozíciói –, s ily módon a kontrapunktikus szövet harmóniai elemét emelik ki. Mindemellett Durkó valóban feltűnően gyakran él akkordikus megoldásokkal is.

A II. kantáta azonban számos olyan elemet is tartalmaz, amelyre előadásában Durkó nem hívta fel a figyelmet, illetve amely ellentmond a Durkó nyilatkozataiban megfogalmazott állításoknak. Ez leginkább a szöveges zenék illusztratív jellegével kapcsolatos megjegyzésénél tűnik szembe: a kantáta ugyanis bővelkedik a Kodály kórusstílusára oly jellemző madrigalizmusokban. A „Tüzes, gyors szíveket”

<sup>27</sup> Gerencsér, i. m., 103.

<sup>28</sup> Uo., 59.

<sup>29</sup> Durkó Zsolt, „Cantata No. 2 – kettős vegyeskarra és zenekarra”, (Kézirat, Kecskeméti Kodály Intézet). Az előadásnak két változata maradt fenn. Az első a kecskeméti Ady–Kodály-emléknapokon (1977. november 30. – december 1.) tartott előadás szerkesztetlen változata, míg a második – 1978. február 14-i datálással – ugyanennek szerkesztett, de később mégsem publikált alakja. Tanulmányomban a szerkesztett változathoz idézek.

<sup>30</sup> Uo., 3.

<sup>31</sup> Előadásában – a harmónia kontrapunkt előtti elsőbbségét igazolandó – még Kodály egy apokrif mondását is felidézte, miszerint „a jó vonósnyéves az három szólamú”. Uo.



5. kottapélda. Durkó Zsolt: *II. kantáta* (30–33. ü.)

szövegrésznél például gyorsabbá válik a zene, s a szoprán 1. szólama a szív lüktetésének ritmusát adja vissza (6-tól). Az „Ég felé” szavak megszólaltatásakor az „Ég” mindig a legmagasabb hangon hangzik fel (9 előtt 2-vel), a „rohan” szóhoz tizenhatodos ugrás társul (9-től), míg a „megáll”-hoz a dallam leállása, ezen a ponton a zene egyébként is állóvá válik (11-től). A „porzik és zörög” szavaknál a vonóskar és az ütősök zörgését halljuk (13 előtt 7-tel), míg az „Ég és föld között” képénél az „Ég” magasról indul, a „Föld” alulról, s a kettő egy oktáv távolságra helyezkedik el egymástól (13 után 3-mal). A „fölkacag” szó szintén a magas regiszterben szólal meg, s utána kacagás-imitáció hallható szinkópás tizenhatodokkal (32 után 2-vel). A „távoli” szó távolságát pedig a kis nóna ugrás jelképezi (35 után 3-mal).

Nagyobb formai felületek is részt vesznek a szöveg illusztrálásában. 1977-es önelemzésében Durkó hat különböző, a kantáta felépítésében meghatározó szerepet játszó hangközmodellt sorol fel.<sup>32</sup> Valójában e hangközmodellek úgy is leírhatók, mint olyan típusok, amelyek fokozatosan tágulnak a fél és negyedhangoktól az oktávig. A forma Durkó szerint három dallami alaptípusból építkezik: egy rövid, kifejeletlen anyagból, egy hosszabb, de kibontakozni mégsem tudó alakzatból és egy virágzáshoz hasonlóan kibomló dallamból. Ez a technikai leírás azonban elfedi a tényt, miszerint a forma kötött és szabad szakaszok váltakozására épül. *Libero, senza sincronità*, illetve *con sincronità* szakaszok váltják egymást, s ez a váltakozás egy háromrésztes formába illeszkedik: a középrész – amelyet önelemzésében Durkó „zenekari közjáték”-ként, illetve „zenekari kommentár”-ként határoz meg – egy nagyra nőtt szabad szakasz. E nagy intermezzo elsősorban azért értelmezhető kommentárként, mert közvetlenül előtte a kórus – amely az 1. formarészben végig éneklé a szöveget – épp a „hideg gyémántpor”-ról beszél, amellyel a nap az Illés szekeren száguldók útját beszórta. A *libero, senza sincronità* szakasz így módon a hideg gyémántpor festői szimbólumává válik.

A zenekari kommentárt követően a kórus újból szerepet kap, s a vers Durkó számára legfontosabb szavait, sorait idézi fel újra. Ennek részeként váratlan módon a kórus kilenc szólamának unisonóját halljuk a „Gonosz, hűvös szépséges felé” szavaknál (34 előtt 4-gyel, 5. kottapélda). Ez egyrészt azt jelenti, hogy Durkó a 3. formarészben nem tördeli szét a szöveget apróbb elemeire, hanem a textus megszólaltató kórust önálló egységként kezeli. Másrészt az unisono önmagában véve is

<sup>32</sup> 1. Fél és negyed hangközök, 2. kis- és nagyterc, 3. kvart és kvint, az 1. sturkúrával ötvözve, 4. nagy szext, 5. Kis- és nagnóna, az 1. struktúrával ötvözve, 6. oktáv.

effektus-értékű egy ilyen modern hangzású zenében, mivel kiemeli a szövegrészt az eddigi töredezett zenei textúrából. Ráadásul az unisono dallammá is formálja e négy ütemet – az egész kompozícióban csak ezen a ponton hangzik fel körülhatárolható, önmagában álló dallam. Az unisono dallam tehát a gonosz és hűvös szépségek jelképeként funkcionál.

Durkó korábbi alkotásai – az 1965-ös *Rapsodia ungheresétől* kezdve – mind-mind szimbólumokra épülnek, megjelenik bennük a középkori orgánumtechnika, a 19. századi verbunkos stílus vagy éppen a népi sirató. A II. Ady-kantátában felismerhető illusztratív szimbolizmus azonban, amely összekapcsolódik a kórus hagyományos alkalmazásával és a harmóniai gondolkodás tradicionális irányba történő elmozdulásával, áttételek nélkül hivatkozik Kodály Zoltán művészetére. Mindeközben a szövegválasztás is közvetlenül utal Kodály prófétai alakjára, mégpedig oly módon, hogy e prófétai alakot Durkó egyben önmagára is vonatkoztatja. Durkó Zsolt neokonzervatív fordulata tehát nem pusztán abból fakad, hogy – az új zene kontextusából kiindulva – fel kívánta térképezni a tradíció felhasználási lehetőségeit, hanem talán abból a meggyőződésből is, hogy a zeneszerzőnek nem csupán a zene történetében, hanem az egész társadalom életében is meghatározó szerepet kell játszania. A konzervatív Kodály életműve pedig épp azért méltó a zenei tiszteltetésre, mert példát mutat abban, ahogyan modernitás és hagyomány, közösség és individuum egymás mellett élhet.

## ANNA DALOS

## “In memoriam Zoltán Kodály”

“In memoriam” compositions represent a subtype of homage compositions. In these pieces the composers’ aim is to express their relation to a model-composer in the form of a mourning music. Twenty compositions were written in the memory of Zoltán Kodály in Hungary between 1967 and 1992. The present paper presents different types of “in memoriam” compositions for Kodály, analyses the function of the quotations in them and examines the image of Kodály among his successors well recognizable in these works. Two orchestral pieces – Rudolf Maros’ *Gemma* (1968) and András Szöllősy’s *Musica per orchestra* (1972) – are introduced in detail. The authors who were pupils of Kodály broke completely with the Kodályian musical tradition after 1956. Their pieces clarify the compositional and poetical motives behind the break with the master’s legacy. Two other compositions – Elek Huzella’s *Miser Catulle* (1967) and Zsolt Durkó’s 2nd cantata (1972) – are interpreted as encoded homages.

