

Dalos Anna

MODERNITÁS-KÍSÉRLETEK 1956 UTÁN. EGY ELVESZETT NEMZEDÉK?*

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

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

* E tanulmány az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum „Évfordulók nyomában/2016” elnevezésű konferenciáján, 2016. december 1-jén elhangzott előadás szerkesztett és bővített változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa.

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

2 Uott, 8.

3 Uott, 9.

4 Uott

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

Endre természetes folyamatként tekintett alkotói fordulatára, amikor arról beszélt: egész pályáján az új keresése foglalkoztatta, így volt ez 1956 után és a hatvanas évek elején is.⁶ Maros Rudolf pedig szinte receptszerűen írta le a változás folyamatát:

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

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

Az 1. táblázat összefoglalóan mutatja be a hat zeneszerző 1956 utáni pályájának stílári változásait. 1961-ig a nemzedék derékhadát valóban a Bartók-stílusból kiinduló újítások lehetőségei foglalkoztatták. A Bartók felé fordulás azonban csak Tardos és Sugár pályáján jelentett újfajta orientációt, hiszen ők stílárisan igen erőteljesen kötődtek mesterükhöz, Kodályhoz.¹¹ Mindketten 1962-ben írták első olyan művüket – Tardos: *Hegedűverseny*, Sugár: *Concerto in memoriam Bélae Bartók* –, amely egyértelműen a bartóki életmű egy-egy főművére reflektál. Ráadásul később sem távolodtak el a megtalált új bartóki iránytól, úgy is fogalmazhatunk: megrekedtek a stílári kísérletezésnek ebben a fázisában. Meglehet, Tardost korai halála (1966) akadályozta meg abban, hogy elmozduljon a kortársi modernitás irányába. Kroó a 3. vonósnegyesben (1963) alkalmazott tükör- és rákfordításokban már az új bécsi iskola felé történő első tapogatózásokat véli felismerni,¹² és a Gertler Endrének és feleségének ajánlott, vagyis nyugati exportra készült *Hegedűzongora szonáta* (1965) szabad tizenkétfokúsága is efféle kísérletezésre utal. Az e két darabbal egyidős más kompozíciók – *Evocatio* (1964), *Pezzo* (1965), *Az új isten* (1966) – azonban a stílusváltás szándékának semmi jelét nem mutatják.

6 Varga Bálint András: „Hullámhegyek és hullámvölgyek. Székely Endre pályaképe”, *Muzsika* 32/1. (1989. január), 9–17., ide: 16–17.

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

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

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

10 Uott, 123.

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

12 Kroó: i. m., 102.

Bár Sugár szakmai életútjának ismerői az 1974-es *Epilógusban* szintén az újabb technikákkal való kísérletezés jeleit érzékelik,¹³ az alkotói pálya 1979-es tudatos lezárása mégis sejteni engedi: Sugár számot vetett azzal, hogy nem tud lépést tartani a hatvanas-hetvenes évek korszerű technikáival.¹⁴ Egy kései nyilatkozatában fel is hozta, mennyi igaztalan vád érte „akadémikus”, „konzervatív”, „epigon” magatartása miatt.¹⁵ Ebben a kontextusban kell értelmeznünk utolsó művét, a *Savonarola* oratóriumot (1979) is, amely – a hitszónok kíméletlen társadalomkritikáját és elkerülhetetlen bukását megörökítő librettójával, valamint a nagy sikerű, ötvenes évekbeli főmű, a *Hunyadi* (1951) zeneszerzés-technikai ideáljaihoz ragaszkodó hangvételével (kórustablók, barokkos fűgák alkalmazása) és formai felépítésével – akár a tragikus élethelyzetet megörökítő önarcképként is értelmezhető.¹⁶

Kétségtelen, hogy Sugár vonzódása a fűgához – e forma szinte minden reprezentatív kompozíciójában megjelenik (a Bartók emlékére írt *Concerto* és a *Savonarola* mellett például az 1966-os *Metamorfosisban* vagy az 1967-es *Partitáiban*) –, illetve a dallamképzés magyar népdalokat idéző négyesorosságához és a táncos ritmikához igazolja az akadémikus magatartásforma vádját, és az epigonizmus is joggal merül fel, ha összevetjük az 1958–59-ben komponált *Kőműves Kelemen* ballada formáját és hangvételeit a *Psalmus Hungaricusszal* (2. táblázat). Ugyanakkor a jelenség valójában az alkalmazott zeneszerzés-technikai és poétikai horizont behatároltságát dokumentálja leginkább, azt a problémát, milyen mértékig tudja átlépni, át tudja-e egyáltalán lépni saját árnyékát egy középkorú komponista, aki a lehető legtradicionálisabb zeneszerzői képzésben részesült, és élete legnagyobb alkotói sikerét is a tanulóévek során elsajátított keretek között érte el.

Maros Rudolf kötődése egykori mesteréhez, Kodályhoz már az ötvenes évek közepe táján kezdett fellazulni, körülbelül abban az időszakban, amikor zeneszerző kollégáival, Ligeti Györggyel, Járdányi Pállal és Szervánszky Endrével először tett szert töredékes ismeretekre a kortárs nyugat-európai zenéről.¹⁷ Jelentős stílusváltása azonban csak az 1962-es *Két siratóban* érzékelhető, s az azt követő három Eufóniával, illetve a Kodály emlékére írott *Gemmával* (1968) és a *Monumentummal* (1968) ér csúcspontjára. Mint arra már Kroó György is felhívta a figyelmet, a komponista az új zene felé fordulásával mégsem tartozott az úttörők közé.¹⁸ Szervánszky és Kurtág nagy fordulatának évében (1959) Maros a Bartók-*Concerto* és a *Mandarin* tapasztalatait feldolgozó *Ricercaréval* állt egyelőre a közönség

13 Uott, 134.; Szekeres Kálmán–Sz. Farkas Márta: *Sugár Rezső*. Budapest: Mágus, 2002, 15–17. Maga Sugár is így nyilatkozott: Kerényi: i. m., 36.

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

15 Kerényi: i. m., 34.

16 Szekeres–Sz. Farkas: i. m., 20.

17 Kroó szerint Maros „nagyon erősen kötődött Kodály iskolájához.” Ld. Kroó: i. m., 117.

18 Uott, 103.

<p>Kodály: Psalmus Hungaricus Zenekari bevezető Rondótéma (unisono kórus) 1. közzjáték (tenor szóló) Kórus (a rondótéma tematikája) 2. közzjáték (tenor szóló, hárfakíséret, quasi trio) Kórus (a rondótéma tematikája, „tűz”, „siratás”) A rondótéma visszatérése</p>	<p>Sugár: Kőmíves Kelemen Zenekari bevezető Rondótéma (unisono kórus) 1. közzjáték (bariton szóló, „tűz”, „siratás”) Kórus (a rondótéma tematikája) 2. közzjáték (szoprán szóló, hárfakíséret, quasi trio) Kórus (a rondótéma tematikája) 3. közzjáték (bariton és szoprán szóló, kórus) Kórus (a rondótéma tematikája, „siratás”) 4. Közzjáték (szoprán szóló, kórus) A rondótéma visszatérése</p>
--	--

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

elé, és ugyanezt az utat járta a *Cinque studi* (1960) és a *Musica da ballo* (1962) is. Ám ennél fontosabb, hogy Maros viszonya saját modernitás-fordulatához sem bizonyult harmonikusnak.

Bár már az Eufóniákkal kapcsolatban is érte olyan kritika, hogy e művei valójában tandarabok,¹⁹ Kroó mégis olyan kompozíciókként tekintett rájuk, amelyeknek – a korszerű zenekari széphangzás megteremtése révén – „történelmi missziója” volt.²⁰ A „történelmi misszió” kifejezés azonban egyértelművé teszi, hogy e kompozíciók már a kortársak számára is elsősorban történeti dokumentumokként revelálódtak, nem pedig autonóm művészi jelentőséget hordozó, nagybetűs múalkotásokként.²¹ Bár zenekari műveiben Maros vissza-visszatért az Eufóniákban megtalált technikához, illetve megoldásokhoz, stiláris visszarendeződésének jelei már az 1966-os *Musica da camerában* és *Hárfaszvitben* is megmutatkoznak: a tonalitáshoz való visszatérésen túl a neoklasszikus karakterek-hangvételek iránti vonzódásában, illetve a bartóki hangzás újrafelélévenítésében nyilvánulnak meg. A Marosnál elsősorban tételcímekekben és a hozzájuk kapcsolódó karakterekben (Notturno, Scherzo, Siciliana, Aria, Preludio) megmutatkozó és egyébként az ötvenes években írott műveire, például az 1956-os *Musica leggiera* fúvósötösrre is visszautaló érdeklődés a neoklasszicizmus iránt önmagában véve is a stiláris orientáció zavarát dokumentálja, hiszen a húszas évek modernizmusához nyúl vissza általa. Ugyanakkor a neoklasszicizmusba kapaszkodás nem egyedi jelenség a generáció életművében: hasonló történeti hivatkozások jelennek meg Tardos, Sugár, Sárai és Székely kompozícióiban is.²² Az 1976-os *Tájképeknek*, illetve az 1977-es *Töredéknek* a *Mikrokozmoszt* idéző hangvétele, a siratódallam-használat, vagy éppen az

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

20 Kroó: i. m., 123.

21 Ld. ehhez: Carl Dahlhaus: „Das Werturteil als Gegenstand und als Prämissa.” In: Uő: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig, 1977, 139–171. Különösen: 150–152.

22 Tardos: *Laura* (1958, rev. 1964), *Szvit* (1961), *Prelúdium és rondó*; Sárai: *Quartetto* (1961–62); Székely: II. partita per archi (1957), *Concerto* (1958), *Sinfonia concertante* (1960), II. fúvósötös (1961).

1977-es *Strófák* 3. tételének gregorián allúziója a megtalált modernitással kezdeni mit nem tudásnak további dokumentuma.

Maros az Eufonia 1. komponálásakor 45 éves volt, s a mű írására való felkészülés folyamatában, az újfajta zenekari írásmód elsajátításában – Somfai László emlékezése szerint – a nála 17 évvel fiatalabb Durkó Zsolt segítette.²³ Valóban, a partitúráknak már a külleme is alapvetően különbözött a korábbi Maros-kompozíciókétól, hiszen, az újonnan kialakuló gyakorlatnak megfelelően, Maros csak azoknak a hangszercsoportoknak a szólamait tünteti fel a partitúrában, amelyek az adott szakaszban megszólalnak, a többi szólam helyét üresen hagyja – ezzel egyszerre egyszerűsítve a mű leírását, illetve kottában történő követését. Az efféle írásmód szükségszerűen kidomborítja az egyes hangszer- és hangszercsoportok szólistikus jellegét is, amit az első két Eufóniában a hangszerelés is megerősít: az elsőben a nagy ütős apparátushoz és a két hárfához csak vonósok társulnak, a másodikban viszont csak fúvósok. Maros hangszerelésének jellegzetes vonása, hogy a partitúráiban centrális feladatot ellátó ütők által létrehozott csengő-bongó zajhatást a szólamok számának növelésével egyre erőteljesebben fokozza, mint például a 2. Eufónia 3. tételében, egészen addig, amíg e folyamat vagy váratlanul meg nem szakad, vagy folyamatosan le nem épül.

Nem ez az egyetlen visszatérő jellegzetesség Maros kompozícióiban. Talán a technika kései elsajátításával áll összefüggésben, hogy Maros valójában minden művében ugyanazokat a modulokat használja, s ezeket sorolja fel egymás után tömbszerűen. A tömbök a forma lefolyásában vissza-visszatérnek. A szekundokból felépülő akkordok, a nagy hangköz-ugrásokból létrejövő dallamok (elsősorban fúvós hangszeren), a tartott hangokon megszólaló crescendo-decrescendo effektusok, a tizenhatod kvintolák és szextolák egymásra montírozásából létrejövő zsongás-képletek, az üveghang-glissandók mind-mind ilyen visszatérő formulák Maros kompozícióiban. E jellegzetességek meglehetősen behatárolják a művek kifejezési tartományát is, ami bizonyos technikai szűkösségre utal. A kodályi zeneszerzés-oktatás maradványának tekinthető a Palestrina-ellenpont szabályait követő dallami és ritmikai ellenpont gyakori használata is, de leginkább a formák tradicionalizmusa.

Maros számára a zenei forma kialakítása-megmunkálása rendkívül nagy jelentőséggel bír. Maga a zeneszerző is hangsúlyozta ezt többször is, utalva arra, hogy a magyar zeneszerzés nemzetközi környezetben is érzékelhető nivója épp a magyar iskola formaigényéből eredeztethető.²⁴ Éppen ezért az aleatóriát – amelyet a 3. eufóniában használt először – csak egyes formarészek elemeként hajlandó elfogadni, a teljes formát kialakító alapelvként nem.²⁵ Ebben, úgy tűnik, Maros nemzedéke közös álláspontot foglalt el: hasonló tartalommal nyilatkozott többször is

23 Somfai László e-mailje a tanulmány szerzőjéhez: 2010. június 6.

24 Feuer: *Mint a mesteremberek*, 41.

25 Az aleatória használatának mértékével kapcsolatos vitát az Új Zenei Stúdió kísérletei váltották ki. Erre reflektál Feuer Máriának adott interjújában Maros is: Feuer Mária: „Nincsenek stílári elítéléseim. Maros Rudolf.” In: Uő.: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 118–123., ide: 121.

Mihály András, valamint Székely Endre, akik – Maroshoz hasonlóan – e korlátozott aleatóriával éltek műveikben.²⁶ Maros formái valójában periodicitásra épülő formák: vagy a háromtagúságból kibomló kettős variáció változatai, vagy a hídformával rokon tükör-, illetve palindroma-szerkezetek. A szeriális, illetve posztseriális zeneszerzés azonban épp e periodikus gondolkodás ellenében lépett fel, mint arra Boulez, Stockhausen és Ligeti számos tanulmánya felhívja a figyelmet.²⁷

A Tardosnál és Sugárnál, valamint a részben Marosnál regisztrált kötődés Kodályhoz a Kadosa-tanítvány Mihály és Sárjai, illetve a Siklós-tanítvány Székely esetében nem alakult ki. Közülük legkorábban, 1964-ben – két év hallgatás után – Székely szólalt meg modern zenei nyelven a nyolc szólóhangszerre írott *Concertójában*, a stílus technikai beérésére azonban neki is 1968-ig kell várni. Az ekkor komponált *Triótól* kezdve egészen 1988-ban bekövetkező haláláig – apróbb kirándulásoktól eltekintve²⁸ – folyamatosan ez a modern zenei nyelv jellemzi a zeneszerző pályáját. Olyannyira, hogy Kovács Sándor 1982-ben – amikor az experimentális zene, a minimalizmus és a posztmodern fokozott térnyerésével kellett számolni – már kuriózumként értékeli Székelynek a hatvanas évek modernitás-ideáljához fűződő hűségét.²⁹ Mihály András és Sárjai Tibor 1969-ben jelentkeznek először modern, a szabad 12 fokúságon túl aleatóriát, illetve modern hangszeres effektusokat alkalmazó kompozícióval, de míg Sárjai pályáján ezeket csak alkalmi próbálkozásnak tekinthetjük (*Diagnózis '69*, 1969, *Debrecen dicsérete*, 1973), Mihály esetében az életmű legjelentősebb kompozícióiról kell beszélnünk (*Az áhítat zsoldárai*, 1969, *Három tétel*, 1969, *Monodia per orchestra*, 1971, *Musica per quindici*, 1975).

Mindhárom zeneszerző esetében – s ez igaz Tardos Bélára is – hangsúlyos módon jelent meg a kor zenei közbeszédében, hogy „elkötelezett” művészekről van szó.³⁰ A politikai elkötelezettség hangsúlyozása arra utal, hogy a kádári Magyarország lassan pluralizálódó politikai-kulturális terében a nyilvánosan is vállalt rendszerhűség kuriózum értékűnek tűnt, azaz mint egyedi jelenséget, mint specialitást kellett hangsúlyozni. Mindez nyilvánvalóvá teszi, hogy Sárjai 1959-es programbeszéde – amely még a szocialista társadalom és művészet igényeinek kategorikus imperatívuszából indult ki – nemcsak a bekövetkező zeneszerzés-történeti változás realitásától állt távol, amennyiben a kompozíciós diskurzus a következő öt-tíz éven belül egészen más síkra terelődött, de a politikai realitásoktól is. Épp a poli-

26 Feuer Mária: „Érték és mérték. Mihály Andrásnál.” In: Uő: *88 muzsikusi műhelyében*, 11–15., ide: 12.

Feuer Mária: „Mi a korszerűség. Székely Endre.” In: Uő: *Pillanatfelvétel*, 73–79., ide: 78.

27 Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...”. In: Herbert Eimert (szerk.): *Musikalisches Handwerk. Die Reihe III*. Wien: Universal Edition, 1957, 13–42. Ligeti György: „A zenei forma változásai”. In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 167–183. A forma újraértelmezésének dokumentuma Pierre Bouleznek a Reihe alkalmazásáról szóló könyve is, amely a forma kifejezés helyett a struktúra, a rész és a csoport kifejezést használja: Pierre Boulez: *Musikdenken heute I*. Ford. Josef Häusler, Pierre Stoll. Mainz: B. Schott's Söhne, 1963.

28 Ilyen például az 1969-ben keletkezett, spanyol kolorittal kísérletező *Espagnola*.

29 Kovács Sándor: „Hanglemez”, *Muzsika* 25/4 (1982. április), 46–48., ide: 48.

30 Feuer Mária: „Hogy ne legyen sok az eszkimó. Sárjai Tibornál.” In: Uő: *88 muzsikusi műhelyében*, 71–74., ide: 74. Kroó: *A magyar zeneszerzés harminc éve*, 114.; Várnai: *Tardos Béla*, 8., Kárpáti János: „Bemutatók krónikája (Sárjai Tibor: Sírfelirat)”, *Muzsika* 19/5. (1976. május), 36–38., ide: 37.

tikai indíttatású kompozíciós megrendelések bizonyítják ezt leginkább, amelyekben e generáció meglehetősen bővelkedett – legyen szó a Tanácsköztársaság vagy a Felszabadulás évfordulójáról.

A legtöbb komponista esetében a kompozíciók stílusát erőteljesen befolyásolta egyfelől a megrendelések szándékainak való megfelelés (3. táblázat). Így például Mihálynak az októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára keletkezett kantátája, a *Szállj költemény* (1967), az ugyanezen alkalomból született Tardos-kantáta, *Az új isten*, vagy Sárainak a felszabadulás 30. évfordulójára komponált zenekari műve, a *Sírfelirat Szabó Ferenc emlékére* (1974) feltűnően retrográd, az ötvenes éveket idéző Sztálin-barokk stílusával látványosan elüt a reprezentatív művet komponáló zeneszerzők egykorú darabjaitól. Más esetekben azonban éppen az a figyelemre méltó, hogy a reprezentatív alkalom mintha kísérletezésre buzdítana. Tulajdonképpen ez az „elkötelezettség” nem tekinthető Maros esetében is érvényes, aki a *Csodálatos Mandarin Hajszájára* és az *Éjszaka zenéjére* épülő, a zeneszerző Bartók-recepcióját megújító, címében is árulkodó *Ricercarét* – mint azt az alcím (*In memoriam 1919*) is tanúsítja – a Tanácsköztársaság 40. évfordulójára írta. Lényeges azonban, hogy sem ebben, sem pedig a felszabadulás emlékére írott *Monumentumban* semmiféle közvetlen utalás nem lelhető fel az adott történeti eseményre. Maros egyszerűen lehetőségnek tekinti a felkérést egy mű megírására.³¹

- Maros Rudolf: *Ricercare*. In memoriam 1919 – A Tanácsköztársaság 40. évfordulójára
- Maros Rudolf: *Monumentum*. In memoriam 1945 – A felszabadulás 20. évfordulójára
- Maros Rudolf: *Messzeségek* – A felszabadulás 30. évfordulójára
- Mihály András: *Szállj, költemény* – A nagy októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára
- Sárain Tibor: *Októberi magyar hangok* – A nagy októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára
- Sárain Tibor: *Musica per 45 corde* – A felszabadulás 25. évfordulójára
- Sárain Tibor: *Sírfelirat Szabó Ferenc emlékére* – A felszabadulás 30. évfordulójára
- Tardos Béla: *Szimfónia*. In memoriam martyrum – A felszabadulás 15. évfordulójára
- Tardos Béla: *Az új isten* – A nagy októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára

3. táblázat. Megrendelésre készült kompozíciók

Az elkötelezett Sárain műveinek jelentős hányada politikai reflexió a kortárs eseményekre (4. táblázat), ami egyértelműen megmutatkozik a szövegválasztásban (Váci Mihály verseinek megenésítése), a művekben felhasznált zenei idézetekben-hivatkozásokban (az I. szimfónia Mikisz Theodorakis idézete), ajánlásokban (a *Krisztus vagy Barrabás* esetében Salvador Allende), illetve címbeli utalásokban (*Musica per 45 corde*, *Diagnózis '69*, illetve *'79*, *Októberi magyar hangok*). A politikai reflexió, az elkötelezettség és a kísérletezés azonban nem feltétlenül zárja ki egymást, így például az *Októberi magyar hangok*ban (1966–1967) a költői szövegre

31 A *Monumentum* cím természetesen utal a felkérésre, hiszen jelentése: emlékmű.

- szimfónia (1965–67): Mikisz Theodorakis: szirtaki, tánc-idézet
- *Diagnózis '68* (1969): Váci Mihály verse
- *Jövőt faggató ének* (1971): Váci Mihály verse
- *Krisztus vagy Barabbás* (1976–77): In memoriam Salvador Allende
- *Diagnózis '79* (1979): Váci Mihály verse

4. táblázat. Sári művei: ajánlások, idézetek, szövegválasztás

épülő férfikari kompozíciót egy ad libitum magnetofonszalag szólam ellenpontozza (egy öregasszony meséli el egy meggyőződéses kommunista kivégzését). Hasonlóképpen kísérletező zenei megoldásokra épít a *Diagnózis '69*, amely stílus váltóékonyásával a Váci Mihály-versben megjelenő újságkivágatok tartalmát igyekszik illusztrálni. A *Debrecen dicsérete* (1973) című, hármas gyermekkora komponált alkalmi kompozícióban³² pedig Sári a *cori spezzati* technikához az aleatóriát társítja.

Sári elutasítóan viseltetett az új, nyugati modellekre épülő modernség iránt, és saját bevallása szerint is igyekezett kerülni a például Marosnál olyan meghatározó ütők, mint modern hangszerek használatát.³³ Ugyanakkor igen sokat mondó, hogy kevésbé reprezentatív kamaraműveiben, így például vonósnegyeseiben (I. 1958; II. 1971; III. 1980–1982), illetve a II. szimfóniában (1972–1973) akár öncsonkító következetességgel is vállalta, hogy kifejezetten sötét hangvételű, mindenféle érzéki szépséget elutasító zenét ír. Ennek hátterében azonban nem csupán személyes-lélektani okok állhattak, hanem annak a zeneszerzés-technikai nézőpontváltásnak a felismerése, hogy a zenének van a Kodály-tanítványok körében nem evidens, tisztán zenei vonatkozása, tudniillik hogy a komponálás nem formula, formai sémák, mindenkor érvényes törvényszerűségek alkalmazását jelenti, hanem a hangok az öntörvényű zenei logikából kibomló egymásutánjának megkonstruálását. Ebben a 20. századi értelemben modern komponálás-értelmezésben minden bizonnyal egykori mesterének, Kadosa Pálnak a példáját követte.³⁴

Székely Endre még tovább jutott a modernitás értelmezésében. Habár hangsúlyozta, hogy sohasem volt avantgárd zeneszerző,³⁵ mégis úgy tűnik, technikai értelemben neki sikerült a leginkább elsajátítania az új zenei beszédmód elemeit. Ez minden bizonnyal összefüggött azzal, hogy 1956 után – feltehetően a modern zeneszerző-imázs tudatos építésének részeként – belső emigrációba vonult, sőt a

32 A kompozíció nem politikai felkérésre, hanem Debrecen város felkérése nyomán, a Debreceni Nemzeti Színház megnyitásának 100. évfordulójára készült. Szövege Jókai Mór *Prológ a debreczeni nemzeti színház megnyitásának ünnepélyéhez* című költeménye.

33 Sári Szöllősy Andrással állapodott meg abban, hogy nem élnek az oly divatossá váló ütőhangszerhasználatot műveikben. A megállapodást Sári nem tartotta be. Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 319–325, ide: 320.

34 Ld. ehhez Kadosa Pálról szóló tanulmányomat: „A magány szimfóniái. Politikum, modernitás és önreflexió Kadosa Pál utolsó alkotói korszakában (1957–1974).” http://www.zti.hu/files/mza/docs/Evfordulok_nyomaban/Evfordulok_DalosAnna_Kadosa_Pal.pdf

35 Varga: *Hullámhegyek, hullámvölgyek*, 17.

Charta '77 aláírásával a rendszerrel is szembefordult.³⁶ Kétségtelen, hogy a zenészközösség – mint arra maga a zeneszerző is felhívta a figyelmet egy kései interjújában³⁷ – nem bocsátotta meg neki ötvenes évekbeli szerepvállalását, s bizony kevés magyar zeneszerző akadt, akinek műveit és stílusváltásait ennyire éles kritikával fogadta volna a szakma. Gergely Pál például azt írta egy 1964-es kritikában, hogy „Székely Endre sokkal kevésbé boldogul a 'modern' kifejezési formákban, mint azok, akiket annakidején leszoktatott róluk.”³⁸ A műveiről szóló kritikák elsősorban a tartalmi kohézió hiányát, a művek szétesését-túlméretezését, illetve a modern effektusokban való tobzódást tették szóvá.³⁹

Székely kései érése azonban nem a zeneszerzői képességek hiányával függött össze. Utolsó alkotókorszakának kompozíciói, amelyeket a komponista életműve csúcspontjának tekintett⁴⁰ – mint például a *Fantasma* (1969), a *Szólókantáta* (1972), a *Sonores nascentes et morientes* (1975), vagy a *Die letzten Gesänge* (1983) –, kivételes színérzékről, a hangzások iránti nagyfokú érzékenységről és hangszerelési leleményességről tesznek tanúbizonyságot. Székely darmstadti élményei nyomán indult el az egyébként Ligetiné is részben jelenlévő új zenei kifejezőmódok felfedezésére. Maroshoz hasonlóan nagyon hamar el is jutott a jellegzetes modern zenei típusok-mozgásformák (zenei tömbök, sűrű textúrájú, mégis álló zene), effektusok (ütősök, üveghangok, zajzene) és formai sémák (fel- és leépülés, crescendo-forma, tükör-forma), illetve az aleatória alkalmazásához, de Marossal ellentétben felhőtlen viszonyt tudott kialakítani ezekkel a korban minden bizonnyal köznyelvi-nek tűnő elemekkel, ami különösképpen az ütőhangszerek virtuóz használatában mutatkozik meg. Látványosan dokumentálja ezt a *Szólókantáta* utolsó tételének kezdete, amelyben a mély rézfúvósok és a dob a sötétségből emelkednek fel, s jutnak el a szólamok egymás utáni belépésével a zengő zenei hangzástérbe. Az önálló hangszeres szólamok az énekes dallama mellett a maguk életét élik. A tétel csúcspontján még az orgona is megszólal.

Ahogy Sugár Rezső a *Savonarola* oratóriummal 1979-ben, úgy Mihály András a III. vonósnyegyessel zárta le zeneszerzői pályafutását 1977-ben. E lezáráshoz azonban Mihály esetében valószínűleg nem a stíláris meghasonlás vezetett, sokkal inkább az Operaház igazgatói posztja és az azzal járó túlterheltség. Pedig az 1960 után született Mihály-kompozíciók – még a hagyományos stíluson belül keletkezettek is (*Hat dal József Attila verseire*, 1961, *Ciaccona*, 1961, III. szimfónia, 1962) – az új hangzások, effektusok, zeneszerzői beszédmódok keresésének figyelemre méltó dokumentumai, függetlenül attól, milyen személyes stílusokat (Bartók, Bach,

36 Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. 1968–1988. Dokumentumok*. Budapest: T-Twins Kiadó, 1995, 83., ide: 87.

37 Varga: *Hullámhegyek, hullámvölgyek*, 9.

38 Gergely Pál: „Székely Endre és Láng István szerzői estje”, *Muzsika* 7/2. (1964. február), 38–39. ide: 38.

39 Breuer János: „Bemutató hangversenyek (Székely Endre: Meditációk)”, *Muzsika* 5/7. (1962. július), 36–37., [Juhász] E[lőd]: „Székely Endre: Sinfonia concertante”, *Muzsika* 9/7. (1966. július), 23–24., ide: 23.

40 Varga: *Hullámhegyek, hullámvölgyek*, 17.

Brahms, Sosztakovics) tekintenek kiindulópontnak. Különleges példája ennek az 1962-es *Apokrifek* III. tétele, amelynek modellje talán Kodály kórusa, az *Öreg*ek lehetett. Mihály a Kodály-allúziót és a hozzá társuló késleltetési pillanatokat, illetve a tételt záró népdal-idézetet a vibrafon megszólaltatása, továbbá a metrikus érzet lassú felfüggesztése révén különös hangzásvilággal öleli körbe, távolságot teremtve ezzel az ötvenes évek hangzásideájától. Úgy is fogalmazhatunk, Mihálynak különleges hangzási víziói voltak.

Mihály András 1969-es nagy stílári fordulata előtt egy évvel, 50. születésnapja körül úgy fogalmazott egy interjúban, hogy „ötvenévesen már nem változik az ember”,⁴¹ s nem sokkal később egy másik interjúban arra utalt, hogy csak előadóként érdekli az avantgarde, zeneszerzőként nem.⁴² A Budapesti Kamaragyűttes 1968-as darmstadti koncertje, illetve Kurtág művének, a *Bornemisza Péter mondásainak* megismerése azonban mégis jelentős változást értelt meg a zeneszerző műhelyében, ezeknek a változásoknak a Mihály generációjában is érzékelhető egyedisége azonban nem a kortárs zenei közbeszéd, a köznyelv elsajátításában mutatkozik meg – bár *Az áhítat zsoltárai* (1969), a *Három tétel* (1969), a *Monodia* (1971), a *Musica per quindici* (1975) és a 3. vonósnégyes (1977) a modern hangzások, formulák, megoldások sokaságát mutatják be –, hanem e zenei eszközök használatának egyedi módjában. Mihályt elsősorban a kötöttség és szabadság szembeállítás foglalkoztatta, azaz egy olyan jelenség, amely a „Harmincasok” generációjának centrális érdeklődési köre. A *Monodia* háromtagúsága ebből a szempontból a legegyszerűbb módon mutatja ezt be: a két A-rész kötött, míg a B-rész aleatorikus anyagot tartalmaz. A *Musica per quindici* ennél lényegesebben komplex formát mutat: kötött és aleatorikus szakaszok váltakozásából építkezik, ám a zene folyamatában a kötött szakaszok felett lassan átveszi az irányítást az aleatória, a biztonság helyét a bizonytalanság. A tétel vége felé a zeneszerző, egy kötött szakasz részeként (*1. kotta a 100. oldalon*) az aleatóriához egy Bartók-émlékfoszlányt társít, ami – egyetlen biztonságos pontként – megköti az addigi kötetlenséget, és egy időre az ellenpont biztonságában nyújt menedéket. Ám a kompozíció ennek ellenére is aleatóriával ér véget.

Mihály számára tehát a kötöttség és kötetlenség poétikai-tartalmi funkcióval bír. Hasonló jellegű a befejezése a 3. vonósnégyesnek is. Mindkét mű-lezárás azt sugallja, hogy az aleatória ezekben a kompozíciókban a korábban meglévő biztonságérzet elvesztésére, az ismertnek hitt világ körvonalainak meghatározatlanságára, egyáltalán: a művészet végére utal. Alapvetően pesszimista értelmezése ez a világnak. Ám Mihály András – ellentétben nemzedéke tagjaival – a modern zenei köznyelv elemeinek poétikai eszközzé történő emelésével e pesszimizmus révén végeredményben képessé vált arra, hogy átlépje saját árnyékát, s ezzel, generációjában egyedülként, autonóm műalkotásokat hozzon létre az új zene nyelvén.

41 Juhász Előd: „Beszélgetés Mihály Andrásal”, *Muzsika* 11/2. (1968. február), 23–25., ide: 25.

42 Feuer: *Érték és mérték*, 14.

Omaggio a Bartók

T
Mosso

fl. gr. *pp dolce*

cl. *pp*

cl. b.

cor. *ppp* c.s.

perdendosi

arpa

ossia

zimb. *perdendosi*

pf.

T
Mosso

vla.

vlc.

cb.

1. kotta

ABSTRACT

ANNA DALOS

EXPERIMENTS WITH MODERNITY AFTER 1956.

A LOST GENERATION?

The generation of Hungarian composers born in the 1910s faced a major challenge after 1956. Their entire creative career, which was shaped by the Kodályian and Bartókian models of folkloristic national classicism, was questioned at that time. At the age of 40, they had to search for new compositional thinking and new stylistic models adapting themselves to the newly found orientation towards Western music of the younger generation. In my paper, I examine their career, analysing the works of Rudolf Maros (1917–1982), András Mihály (1917–1993), Tibor Sárjai (1919–1995), Rezső Sugár (1919–1988), Endre Székely (1912–1989), Béla Tardos (1910–1966), and aiming at showing the stages they must have gone through towards the mastery and application of Western-European modernity.

Anna Dalos studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest (1993–1998), and attended the same institution's Doctoral Programme in Musicology (1998–2002). She spent a year on a German exchange scholarship (DAAD) at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). As a winner of the 'Lendület' grant of the Hungarian Academy of Sciences, she is head of the Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology RCH HAS. Her research is focused on 20th century music, and the history of composition and musicology in Hungary. Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007, and a collection of her essays on Kodály in 2013.