

Magyar zene a 20. században

Bartók és Kodály kortársai

A magyar zene – külföldön és Magyarországon egyaránt – egyet jelent Bartók Béla és Kodály Zoltán nevével. Ez a vélemény az utóbbi évtizedekben, Ligeti György (1923–2006) és Kurtág György (1926) nemzetközi hírnevének köszönhetően némiképp módosult. Azonban bármilyen, világviszonylatban is nagyjelentőségű munkásságot mondhatnak magukénak, nem tagadható, hogy életművük arra példa, miként lehet – mint Kodály mondaná – „a magyar életbe, magyar kultúrába beleszületni,” más szavakkal: alkotásaik a 20. századi magyar zenekultúra talajában gyökereznek. De ez a talaj épp azáltal válik termékenyvé, hogy számos más formátumos zeneszerzőnek is tápanyagként szolgál. Ők hozzák létre azt a zenei közeget, amelyben a világnagyságok formálódnak, s amely fejlődésükre, a zenéről való gondolkodásukra erőteljesen hat. E kontextus ismerete nélkül a „nagyok” életműve sem érthető meg maradéktalanul.

A 20. század elején fellépő fiatal komponisták elsősorban a modern magyar zene megteremtésére törekedtek. A problémafelvetést – azaz, hogy miként lehet a zene egyszerre európai mércével mérve korszerű és mégis sajátosan magyar – az új század képviselői a 19. századtól örökölték, de e zeneértelmezést az új generáció, amelynek legjelentősebb képviselői a Liszt Ferenc által alapított Zeneakadémiáról, egy német mester, a Brahms-hívő Hans Koessler osztályából léptek ki, a modern életérzés jegyében kívánta korszerűsíteni. Bartók és Kodály kortársai – köztük a két legjelentősebb: Dohnányi Ernő (1877–1960) és Weiner Leó (1885–1960) – a magyar modernitás lehetséges útjait képviselik. Mi több: pályájuk indulásakor mindketten sokkal fényesebb csillagoknak tűntek a magyar zene egén, mint Bartók vagy Kodály. Ráadásul Dohnányi zongoraművészként, a Filharmóniai Társaság Zenekarának vezető karmestereként, a Zeneakadémia Igazgatójaként és a Magyar Rádió zenei vezetőjeként egészen 1944-ig a budapesti zenei élet nagyhatalmú és komoly befolyással bíró irányítója volt, míg Weiner – a kamarazene tárgy zeneakadémiai tanáraként – jelentős magyar muzikusok több generációját nevelte fel. Így hatásuk messze túlmutat műveik hatásán – a magyar zenei élet európaivá válásában játszottak máig megkerülhetetlen szerepet.

Mindketten feltűnően éretten léptek színre a századelő Budapestjének koncertéletében. Mintha nem is lett volna szükségük útkeresésre. Igaz, stiláris értelemben – Bartókkal, Kodállal ellentétben – ők sosem távolodtak el a 19. század végének hagyományos harmóniai-formai gondolkodásától, zenéjük alapjában véve, a hangzások alkalmi érdekessége, a forma időnkénti, a zenei szecessziót idéző töredezettsége ellenére sem idézi meg a 20. század

újító mozgalmait. Mindketten egy korábban kialakult, jól körülhatárolható zenei nyelvet beszélnek, s ettől még magyar stílusú kompozícióikban sem térnek el – Dohnányi 1916-tól, Weiner a harmincas évektől komponált ilyeneket –, a magyar stílus náluk elsősorban díszítőelemként jelenik meg.

Dohnányi Ernő, a ragyogó virtuóz, akinek első opuszát, a *c-moll zongoraötöst* (1895) még Brahms is nagyra értékelte, első műveitől kezdve a 19. század zenei idiómájában beszélt, stílusára, elsősorban nagyszámú zongora- és kamaraművére erőteljesen hatott Schumann és Brahms művészete. Nagyobb apparátusra készült alkotásai – mint azt többek között legismertebb művei: a *Variációk egy gyermekdalra* (op. 25, 1913–14) vagy a *Szimfonikus percek* (op. 36, 1933) bizonyítják – legalább ilyen mértékben ötvözik Mendelssohn, Chopin, Liszt, Wagner, Csajkovszkij, Rahmanyinov, sőt Mahler és Richard Strauss világát. Főművei – a *Cantus vitae* (op. 38, 1939–1941) és a *II. szimfónia* (op. 40, 1943–44) – elsősorban önvallomások. Mindkettő Madách drámája, *Az ember tragédiája* nyomán keletkezett, és átítatja őket a mahleri-strausszi értelemben vett világnézeti zene szelleme. Ezekben a kompozíciókban Dohnányi – korábbi mesterek nyelvét, jól ismert zenei toposzokat felhasználva, azokat hol komolyan véve, hol pedig játékosan stilizálva – valójában önmagáról és a világhoz fűződő viszonyáról beszél. Épp e két főmű dokumentálja a leginkább, miért utasította el Dohnányi oly határozottan a modernitást. Minden bizonnyal úgy vélte: a számára fontos eszméket-gondolatokat korábbi stílusok felhasználásával is ki lehet fejezni – nincs miért megújítani a fennálló zenei nyelvet, hiszen, ha anyanyelvként használjuk, a hagyomány nem gátolja, sőt éppenséggel egyedül csak az teszi lehetségessé egyáltalán az önkifejezést.

Weiner Leó határozottabban fordult szembe a 19. század zenei nyelvével, mint Dohnányi, és ifjúkori művei – vállaltan mesteremberi attitűdje ellenére is – erőteljesen individuális alkatónak mutatják. A szembefordulás azonban nála nem egy új zenei nyelv megteremtését célozta, hanem egy korábbi beszédmód: Mozart, Beethoven és a korai romantikusok, Mendelssohn, Schumann világának felelevenítését. E zene stílárís mintáinak kiválasztásában a századforduló polgári ízlésvilága nyilvánul meg: erre utalnak már a legelső kompozíciók is, mint például a *Szerenád* (op. 3, 1905), az *I. vonósnégyes* (op. 4, 1906), a *Vonóstrió* (op. 6, 1908), de a főműként értékelhető *Csongor és Tünde* kísérőzene (1913) is. A Bartók és Kodály fellépésével bekövetkező paradigmaváltás és műveinek ebből fakadó jelentőségvesztése okozhatta Weiner zeneszerzői vénájának apadását, amit hosszú hallgató periódusai éppúgy jeleznek, mint egyik utolsó alkotása, az ihlet kimerülését dokumentáló, nagyszabású *Toldi* szimfonikus költemény (op. 43, 1952–1957). Ellentétben kortársaival Weiner rejtőzködő alkat, aki kompozícióiban lemond minden művészet alapesztusáról, arról,

hogy alkotásaival legalább imaginárius közösséget teremtsen magának. Érvényes ez a látszólag a nemzet közösségét megszólító magyar stílusban született, népszerű *Divertimentóira* is (1923, 1938, 1950, 1951), amelyekben, akárcsak az eredeti alkotásokban, Weiner inkább egy idilli, harmonikus, elegáns, kifinomult, de nem létező szférába, egy maga teremtette üvegház-világba menekül.

Külön utak – az első nemzedék

Ha Dohnányi és Weiner művészetével kapcsolatban a modernitás elutasításáról beszéltünk, a Kodályt és Bartókot közvetlenül követő nemzedék esetében épp azt kell hangsúlyoznunk, hogy esztétikai ideáljait a modernitás határozza meg. E fiatal magyar komponisták alkotásaiban még igen kevésbé – s ha igen, akkor is csak áttételesen – érzékelhető Bartók és Kodály művészetének hatása. Az I. világháború elején, illetve azt követően pályájukat kezdő fiatalok legalább olyan nyitottsággal fordultak a schoenbergi expresszionizmus, a szabad tizenkétfokúság, az orosz avantgárd gépzene, a Hindemith-féle új egyszerűség vagy éppen Stravinsky orosz korszaka, illetve neoklasszicizmusa, mint az új magyar zene megteremtésének lehetőségei felé. Többségük ugyan Kodály tanítványa volt, mint Kósa György (1897–1984), Szelényi István (1904–1972), Seiber Mátyás (1905–1960), Bárdos Lajos (1899–1986) vagy Szabó Ferenc (1902–1969), illetve életútjuk kibontakozásában – mint Kósa és Lajtha László (1892–1963) esetében – Bartók atyai támogatása meghatározó szerepet játszott, mégis nemcsak műveikkel, de intézményesülő szándékaikban is – a Modern Magyar Muzikusok 1928-as és a második Új Magyar Zeneegyesület 1930-as megalakításával – függetlenségüket kívánták bizonyítani.

A külön utakat leglátványosabban Lajtha László – jelentősége ellenére a zenei közgondolkodásban megrázóan kevés nyomot hagyó – pályája illusztrálja. Habár Lajtha zeneszerzői alkata és ebből kifolyólag kompozíciós termése sok tekintetben az ifjú Kodályéra emlékeztet – a népzene-kutatói tevékenység, a francia kultúra iránti elkötelezettség és a nagy műveltség az ő alkotói gondolkodását is meghatározza –, kompozíciói, a kezdeti expresszionista kísérletektől eltekintve, a francia neoklasszika stiláris körében mozognak. Kedvenc festője, Watteau szellemében komponálja modern értelemben vett neorokokó alkotásait, fuvolás-hárfás kamarazenéjét – két *Hárfatrióját* (I., 1935, II. 1949) és két *Hárfakvintettjét* (I. „Marionettek”, 1937, II. 1948) – vagy éppen balettjeit (*Lysistrata*, 1933, *Négy Isten ligete*, 1943, *Capriccio*, 1944) és *A kék kalap* című operáját (1948–1950). A francia zene – elsősorban a francia „Hatok” – hatásának tudható be, hogy kompozíció mindig festőiek, képszerűek, és nagyformái, még a szimfóniákban is, a német hagyomány fejlesztés-

technikája ellenében a tematikus elemek egymás mellé rakosgatásából épülnek fel. Ezekben – például a *Zongoranégyesben* (1925), vagy a *II., III. és a IV. vonósnégyesben* (1926, 1929, 1930) – meghatározó elemként jelennek meg a Bachra hivatkozó fűgák is. S habár öntudatosan elkülöníti saját, eredeti kompozícióit népdalfeldolgozásaitól, dallamformálásán mégis átsüt a népzenei gyűjtőutak tapasztalata.

A Bartók- és Kodály-tanítvány Kósa György szintén a maga útját járta. Művei – köztük több mint száz dal és harminc kantáta és oratórium – Debussy impresszionista hangzásvilágának és formálásának, illetve Mahler világnézeti zenéjének lenyomatát őrzik, miközben rendkívül erős, expresszionista töltetű önkifejezés is jellemzi őket. Kósa művészetében a reprezentativitást mindig felváltja a magánszféra, a nagyságot – még kilenc szimfóniájában, számos oratóriumában és operájában is – a kicsiség. A világnézet itt nem a felsőbb rendű isten-emberé, hanem a 20. századi borzalmakat megéltó kisemberé. A kicsiség, a magánéletbe zártság Kósa műhelyében egyfajta tudatos eszköztelenséggel, technikai csupaszsággal párosul, mintha a kifejezés erejét az eszközök szélsőséges minimalizálásával kívánná fokozni. Ezzel magyarázható érdeklődése a szöveges műfajok iránt: a zene funkciója ezekben a művekben – a Babits-versre komponált *Laodameiától* (1925) kezdve a harmincas-negyvenes évek bibliai oratóriumain át (*József*, 1939, *Illés*, 1940, *Krisztus*, 1943) egészen a diktatúrákat támadó *Katakomba-ének – Perlekedő próféciáig* (1953) és a kései főművekig (*Bikasírató*, 1975, *Halálfűga*, 1976) – csupán az, hogy megemelje a textus erejét. Kósa művészete épp a szöveg erejének zenei fokozásával válhatott Kurtág György egyik zeneszerzői modelljévé.

Szintén az új egyszerűség ideálja felől indult Bárdos Lajos, Seiber Mátyás és Szabó Ferenc pályája. Bárdos, aki későbbi népdal-kórusaival a kodályi népdal-szvit gyakorlatához kapcsolódott, korai kompozícióiban – például a *Libera me* című motettában (1933) – egyszerű, de nagy hatást kiváltani képes eszközökkel dolgozott, diszsonáns hangközhazsnálata mellett hivatkozott egyrészt a gregorián chorálisra, másrészt a reneszánsz ellenpont technikájára. A Jankovich Ferenc versére komponált *A nyúl éneke* (1944) című antifasiszta kórusában a reneszánsz ünnepi motetták *cori spezzati* technikájához tér vissza, még a hangszerkíséretet is a korban olyannyira kedvelt ütős hangszerek szolgáltatják. Kodály legkedvesebb tanítványa, Seiber Mátyás pályája elején – mint azt *Kamarasonátája* is (1925) bizonyítja – Kodály és Bartók mellett Stravinsky zenéje iránti vonzalmáról és az áttetsző, bonyolult struktúrákat elutasító gondolkodásmódról tett tanúbizonyságot. Minden bizonnyal ez az érdeklődés magyarázza későbbi jazz iránti vonzalmát is. Angliában letelepedvén ugyanakkor nem tagadta meg magyar gyökereit sem: nagyformátumú, jelentős művei mellett

(*Ulysses*, 1947, *Klarinét-concertino*, 1951, *Permutazione a Cinque*, 1958) számos népdalfeldolgozást is írt. Szabó Ferenc – aki moszkovitaként az 1945 után a magyar zenei élet egyszemélyes urává lett – a húszas évek közepén finoman cizellált, neoklasszikára hajló, a komplexitás minden formáját elutasító művekkel jelent meg: a *Vonóshármasban* (1927), a *Farkasok dalában* (1929-30) és a *Lírai szvitben* (1936) barokk formákat és technikákat (fúga) alkalmazott. A barokk technikák szárazsága elvonatkoztatja a zenét – az absztrakció válik a fiatal Szabó poétikájának kulcsfogalmává.

Bartók és Kodály útján – a második nemzedék

Bár az első nemzedéket még a stíluspluralitás iránti elkötelezettség jellemezte, fellépésükkel egy időben – elsősorban Kodály és Bartók művészetének első propagátorainak írásaiban – megfogalmazódott a vágy egy, a két mester körül kialakuló egységes eszmeiségű alkotói csoport léterhozására. A fiatal zeneszerzők ekkor még nem képviseltek egységes esztétikai-stiláris irányzatot, és csak kis mértékben hivatkoztak Bartókra, illetve Kodályra. A később Kodály-iskolának elnevezett zenei jelenség koncepciója azonban – amelynek teoretikus alapvetését a zenetudós-zeneesztéta Molnár Antal (1890–1983) teremtette meg – nagy hatást gyakorolt a későbbi nemzedékekre. Új zenéről szóló írásaiban Molnár úgy fogalmazott, hogy az új magyar zene Bartók és Kodály művészetének ötvözésével fog létrejönni: az új stílus modernitását a bartóki kifejezőerő, klasszicitását pedig a kodályi formálás tökélye biztosítja.

A zeneszerzők számára az új stílus létrehozásának módja nem tűnt ennyire egyszerűnek. A komolyan vehető magyarországi kompozíciós Bartók-recepció 1926-hoz kötődik, azaz Bartók úgynevezett „zongorás évéhez”. Ez azt is jelenti, hogy Bartók művészetének alkotói befogadása a húszas évek Magyarországon szorosán összekapcsolódott Stravinsky művészetének és a neoklasszicizmusnak befogadásával. Kadosa Pál (1903–1983) 1926 után keletkezett kompozíciói – a 2. és a 3. *zongoraszonáta* (1926, 1930), de még az 1947-es kézzongorás *Szonáta* is – a korszerű Bartók-nyelvet beszélők: a zongora ütőhangszer-szerű használata és a népdal-intonáció Kadosa és nemzedéke számára a modernitást szimbolizálta. Ugyanakkor kétségtelen, hogy Kadosa 1930-tól kezdve Stravinsky, Hindemith és a neoklasszicizmus feldolgozásával is kísérletezett, például az *Irren is staatlich* című tandarabban (1932). A kettős – bartóki és Stravinsky-féle – irányultság legbeszédesebb dokumentuma a két *Divertimento* (1934): míg az első tisztelgés a neoklasszicizmus előtt, addig a Bartóknak ajánlott második, tragikus hangvételű, magyar zene.

Kodály művészetének hasonlóan intenzív recepciójával találkozunk Farkas Ferenc életművében (1905–2000), aki – ellentétben generációja legtöbb tagjával – hivatalosan nem

volt Kodály tanítványa. Budapesti zeneakadémiai tanulmányait követően 1929-ben a hangszerelés tudásáról oly híres Ottorino Respighi mesteriskolájának hallgatója lett a római Santa Cecilia Akadémián. Nyugat-Európai tapasztalatai révén jól tájékozódott a korszak stiláris irányzataiban, és elsősorban az olasz kortárs zene – Casella és Malipiero neoklasszikus alkotásai – gyakoroltak nagy hatást formálódására: ezt dokumentálja többek között vígoperája, *A bűvös szekrény* (1938–1942) vagy egy későbbi időszakból a *Concertino all'antica* (1964). Színpadi kísérőzenék és filmzenék sokasága fűződik nevéhez, s ez rávilágít arra, hogy a zeneszerzéshez elsősorban mint mesterséghez közelített – ez a mesterséget előtérbe helyező attitűd tette lehetővé, hogy Farkas tanárként magyar zeneszerzők több generációját indítsa el a pályán. Kétségtelen ugyanakkor, hogy több száz művet felvonultató műjegyzékének legnagyobb hányadát dalok, kórusművek és kantáták teszik ki. Farkas számára a stílus, az írásmód, a nemzeti orientáció és a szövegválasztás szempontjából meghatározó példaként szolgált Kodály Zoltán kórus- és dalművészete – mint azt számos hagyományos és népdalkórusa, köztük a népszerűvé vált *Rózsamadrigál* (1947) bizonyítja. Kóruskompozíciói, illetve kantátái még a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes években sem tagadhatják a kodályi modell és patetikus-nemzeti hangvétel jelenlétét. 1980-ban publikált *Elfelejtett dallamok* című dalciklusa nemcsak stilárisan utal vissza Kodályra, de címadásával is a kodályi *Megkésett melódiákra* alludál.

A Molnár Antal felvázolta ötvözésre Veress Sándor (1907–1992) tett elsőként kísérletet. A generációja legnagyobb reményű zeneszerzőjeként számon tartott Veress ifjúkorának főművében, a *Szent Ágoston psalmusa az eretnekek ellen* című kantátájában (1943–1944), illetve a *Térszili Katicza* című balettjében (1943) és az *I. szimfóniában* (1940) vállalkozott arra, hogy a bartóki és a kodályi utat egyeztesse. A zsoltárfeldolgozás – a kórus írásmódjának kidolgozásával, a fűgás szerkesztés centrális szerepével, a basszusszólo melizmatikus dallamformálásával – egyértelműen Bartók *Cantata profanáját* idézi meg, ugyanakkor a mű szöveg- és műfajválasztásából adódó éthosza Kodály *Psalmus hungaricusára* utal. Veress módosította a Molnár-féle koncepció elemeit: a formálás, a stílus, a zenei nyelv szempontjából Bartókhhoz kapcsolódott – ezzel biztosítva zenéje modernitását –, míg a kifejezés, a tartalom, a mondanivaló szempontjából Kodály követőjének bizonyult. Későbbi műveiben – azokban is, amelyeket 1948-as svájci emigrációja után, a dodekafóniával való megismerkedését követően komponált, mint például az *Hommage à Paul Klee* (1951) vagy a *Zongoraverseny* (1952) – új zenei környezetben, de népzenei siratókra, bartóki hangvételekre utalva, az elvesztett múlt és haza iránt vágyakozva a két zeneszerzői modell egyesítésére törekszik.

A folklorisztikus nemzeti klasszicizmus ideálja

A *Szent Ágoston Psalmusával* és Veress zeneszerzői kibontakozásával egy időben, a harmincas-negyvenes fordulóján született meg az az zenei stílus, amelyet később Ujfalussy József „folklorisztikus nemzeti klasszicizmusként” jellemzett, s amely 1939-1940-től kezdve egészen 1956-ig meghatározta a pályájukat épp ebben az időszakban kezdő magyar zeneszerzők gondolkodását. E stiláris ideál megjelenését is elméleti alapvetések előzték meg: Szabolcsi Bence és Molnár Antal már a húszas évek közepétől foglalkozott intenzíven az új klasszicizmus kérdésével, és ennek paradigmaticus példáit az ifjú Kodály kamaraműveiben – elsősorban a *Triószerenádban* (1919-1920) – vélték felismerni. Molnár értelmezése szerint az új magyar klasszicizmus letisztult, klasszikus formákból építkezik, főként hagyományos, a kromatikát nagyrészt kerülő harmóniákra támaszkodik, és dallamai a magyar népdalból, illetve a kodályi melódiaeszményből eredeztethetők. E stílus szisztematikus leírására vállalkozott 1943-ban az ifjú Szöllősy András (1921–2007), aki Kodályról szóló doktori disszertációjában a „kiszűrés kompromisszumáról” beszélt, azaz egy olyan stílusról, amely minden korábbi stílusból csak a szépet, az értéket emeli ki. Ifjú kortársai műveinek ismeretében – Szöllősy megsemmisítette ez időből származó kompozícióit – olybá tűnik, mintha a zeneszerző-zenetudós sokkal inkább saját korosztályának zenei eszményképét, nem pedig Kodály művészetének tényleges vonásait vázolta volna fel.

A „kiszűrés kompromisszumának” ideálja valóban meghatározta Szöllősy kortársainak pályakezdését. Szervánszky Endre (1911–1977), Dávid Gyula (1913–1977), Weiner László (1916–1944), Maros Rudolf (1917–1982), Sugár Rezső (1919–1988), valamint Járdányi Pál (1920–1966) fejlődésének alapkövetként szolgált e koncepció, amely zenei köznyelvvé válva, a zsdanovi direktívák megfogalmazása, azaz 1948 után is érvényes zenei felfogásként hatott. A folklorisztikus nemzeti klasszicizmus első paradigmaticus példái közé tartozik Szervánszky két vonószekari *Divertimentója* (1940, 1942), Maros hegedű-brácsa *Divertimentója* (1940), illetve kéthegeđűs *Szerenádja* (1944), Sugár *Vonóstriója* (1942), továbbá két hegedűre és brácsára komponált *Szerenádja* (1943), valamint Járdányi *Szimfoniettája* (1940) és a később átdolgozott formájában komoly ideológiai vitát kavaráó *Divertimento concertantéja* (1942, átdolg.: 1948-49). A műcímek egyértelműen jelzik, hogy az új stílus elsősorban kamarazenei, illetve vonószekari apparátusokhoz, valamint a divertimento és a szerenád műfajához kapcsolódott.

A stílus legjellegzetesebb alkotásait egy tragikus sorsú magyar zeneszerző, a 28 évesen munkatárborban elpusztult Weiner László komponálta. Kompozíciói – *Vonóshármas*–

Szerenád (1938), *Duó hegedűre és brácsára* (1939), *Szonáta brácsára és zongorára* (1939k.) *Concertino zongorára, fuvolára, brácsára és vonószenekarra* (1941k.) – egy már kész, érett zenei stílus, Kodály első alkotói korszaka körén belül mozognak. A négy kompozíció szembetűnő vonása a problémamentesség: Weiner szép, tiszta, rendezett, klasszikus zenét ír. E kompozíciók, amelyek a II. világháború árnyékában keletkeztek, mégpedig egy üldözött muzsikusi tollából, meglepően harmonikus zenei világot állítanak elénk – nehéz megmondani, hogy a valóság előli menekülést vagy éppen a valóság tudomásul nem vételét dokumentálják inkább. A darabok – talán a magyarsággal és az európaisággal való kulturális azonosság megkérdőjelezhetőségéből fakadó trauma következményeként – mintha elsősorban egy ideált akarnának illusztrálni, egy nemzeti és egyben klasszikus, azaz örökérvényű kulturális értékrend eszményét.

A zsdanovizmus rabságában

„Az első három év a teljes szabadság jegyében telt” – emlékezett Ligeti György 2003-ban az 1945 és 1948 közötti időszakra. A „teljes szabadságot” a magyar komponisták termése is dokumentálja: olyan kísérletező művek születtek, mint Farkas Ferenc kantátája, a *Szent János kútja* (1945), vonószenekari darabja a *Musica pentatonica* (1945), illetve *Gyümölcskosár* című Weöres Sándor-dalciklusa (1946–47), amely egészen Ligeti idős kori Weöres-megzenésítéséig, a *Síppal, dobbal, nádihegedűvelig* (2000) előre mutat. De az ifjú Ligeti is – nem függetlenül Farkas példájától – épp ebben az időben írja első kísérletező darabjait, köztük a nyomasztóan szürreális *Három Weöres-dalt* (1946–47). Ekkor keletkezik Kadosa experimentális zongoraciklusa, az *Epistulae ex Ponto* (1948) is, valamint Veress Sándor Bartók emlékére komponált *Threnos* című zenekari darabja (1945) és a József Attila verseire írott dalciklusa (1945).

A pár évnyi szabadságot azonban drasztikusan elfojtotta a Zeneszerzők és Zenekritikusok 1948-as prágai találkozásán kiadott határozat, amellyel a szovjet érdekszférába tartozó országok kulturális gyarmatosítása – a zsdanovi művészetpolitika jegyében – megkezdődött. A határozat kimondta, hogy a szocialista realista művészetnek közérthetőnek kell lennie, s egyszerre kell hivatkoznia a klasszikus és a nemzeti hagyományokra. A korabeli reakciókból kitűnik, hogy a magyar zeneszerzők nyugodt szívvel fogadták a határozatot, mondván: ők – Kodály és Bartók nyomán – eddig is a határozat szellemében alkottak. Csak lassan értették meg, hogy a kulturális-politikai direktívákhoz való igazodás az alkotói önkifejezés szabadságát oly mértékig csorbítja, hogy az elvárásoknak való megfelelés – mint azt a meggyőződéses kommunista Kadosa Pál ezidőtájt írt művei (*A huszti*

kaland, 1950, *Sinfonia romantica*, 1955, vagy éppen az időszak kantátái és tömegdalai igazolják – akár a teljes alkotói önfeladáshoz is vezethetnek.

Az 1948 és 1956 közötti időszak termése jellegzetes műfajokhoz kapcsolódik. 1950-ig – némiképp az előző évtized folytatásaként – a divertimentók és szerenádok uralják a magyar zenét, a legjelentősebb alkotások közé tartozik Szervánszky vonószenei *Szerenádja* (1947–48) és *Klarinét-szerenádja* (1950). Ezekkel egyidőben születik meg Magyarországon a fúvósötösök nagy repertoárja: elsősorban mozarti példákat követve keletkeznek Dávid Gyula (*I.* 1949, *II.* 1955), Maros Rudolf (*Musica leggiera*, 1956) vagy Ligeti György (*Hat bagatell fúvósötösre*, 1953) kompozíciói. 1949-től jelennek meg a kantáták, majd az oratóriumok – ezek közül Szervánszky *Honvédkantátája* (1949), Sugár Rezső *Hunyadi – Hősi ének* című oratóriuma (1951) és Szabó Ferenc *Föltámadott a tenger* című Petőfi-oratóriuma (1955) örvendett nagy népszerűségnek. Még nagyobb popularitásra tettek szert a részben szovjet mintára, részben viszont Kodály *Kállai kettősét* (1950) követve, az Állami Népi Együttes részére komponált népi életképek – Maros Rudolf *Ecseri lakodalmasa* (1951) még az országhatáron kívül is nagy sikert aratott. A kórusra komponált népdalszvittek legsikerültebb példáit Bárdos Lajos komponálta (*Első népdalrapszódia*, 1951, *Régi táncdal*, 1951).

A kezdeti klasszikus minták követésének helyét az ötvenes évek elején felváltotta a nemzeti romantikára történő kötelező hivatkozás. A neoromantikus fordulat meghatározó szerepet játszott az olyan reprezentatív műfajok előtérbe kerülésében is, mint a versenymű, a szimfónia, illetve a szimfonikus felépítésű concerto. A többnyire gyors-lassú-gyors szerkezetet követő, a magyar hagyományra is támaszkodó versenyművek egyrészt 19. századi modellekre – Liszt, Brahms és Csajkovszkij –, másrészt Bartók klasszikus jegyeket felmutató, kései *Hegedűversenyére* (1938) hivatkoztak. Dávid Gyula *Brácsaversenye* (1950), Mihály András (1917–1993) *Csellóversenye* (1953), Kókai Rezső (1906–1962) *Hegedűversenye* (1952), Viski János (1906–1961) *Zongoraversenye* (1953), Kurtág *Brácsaversenye* (1953-54), képviselik e repertoár legjelentősebb alkotásait.

A szimfóniák és concertók ugyanakkor öttételes szerkezetükkel Bartók *Concertójához* (1940) nyúltak vissza. A korszak két paradigmaticus alkotása – Járdányi Pál *Vörösmarty-szimfóniája* (1952) és Szervánszky Endre *József Attila Concertója* (1954) – hasonló elvek szerint épül fel: öt tételük egy-egy József Attila-, illetve Vörösmarty Mihály-vershez kapcsolódik, mindkettőben bartókos hangvételek uralják a textúrát, és mindkét kompozíció lassú gyászindulóval zár. De míg Járdányi műve a Lisztől eredeztethető, 19. századi programszimfónia koncepcióját eleveníti fel, s benne a romantikus gesztusoknak és műfajoknak (fantázia, románc, csatakép, gyászinduló), illetve a korban oly meghatározó

jelentőségre szert tevő verbunkos stílusnak központi szerep jut, Szervánszky alkotása a 20. század felelős értelmiségijének – mint amilyen József Attila és Bartók – eszmei portréját foglalja az időszak mértékével mérve korszerű zenei formába.

A zenei megújulás (1959–1972)

Már Sztálin halála (1953) és az 1956-os forradalom közti időszak is bizonyos politikai és kulturális enyhülést hozott Magyarországon, amely a zenei életben az addig részben formalistának bélyegzett Bartók 1955-ös rehabilitálását hozta magával. 1953 után éppen a később disszidáló Ligeti György körül alakult ki egy olyan csoport, amelynek tagjai – többek közt Maros Rudolf, Szöllősy András – a lehetőségekhez igazodva igyekeztek megismerni és feldolgozni az elzártság éve alatt Nyugat-Európa új zenéjében történeteket. A magyar zeneszerzők egyetlen valóban meghatározó orientációs pontja azonban, egészen 1959-ig Bartók maradt, igaz, az életmű korábbi években tiltott szegmenseiből kiindulva kísérelték meg megújítani zenei nyelvüket.

A magyar komponisták jelentős hányadára nagy hatást gyakoroltak Lendvai Ernő – a zenetudomány képviselői által sokat vitatott – Bartók-elemzései, amelyeknek első szisztematikus megfogalmazása épp a teoretikus 1955-ben megjelent Bartók-könyvében látott napvilágot. Lendvai harmónia-típusokról, skálákról, formai elvekről szóló könyvét a magyar zeneszerzők egyfajta zeneszerzéstanként vették kézbe, mintha Bartók kompozíciós módszerének kulcsát adnák át nekik, s ez a kulcs a schoenbergi dodekafóniával egyenrangú, sőt annál még fejlettebb, strukturalista megközelítésű modern zenei nyelv ajtaját nyitná meg számukra. Lendvai írásainak effajta olvasata Szervánszky Endre életművében mutatkozik meg a leglátványosabban: *II. vonósnégyese* (1956-57) és *II. fúvósötöse* (1957) vállaltan indul ki a Lendvai felvázolta modellskálákból és akkord-típusokból, és meggyőződéssel alkalmazza az aranymetszés szabályát is. E teoretikus megközelítés végül a dodekafóniához vezette el Szervánszkyt: 1959-ben komponálta nagy botrányt kiváltó *Hat zenekari darabját*, amely a magyarországi Webern-recepciónak – és ezzel együtt a nyugati új zene megjelenésének – első hangzó dokumentuma.

A másik zeneszerző irányzat két jellegzetes bartóki hangütésből vélte lehetségesnek kialakítani új stílusát: kiindulópontként szolgált számukra egyrészt a *Csodálatos Mandarin* (1919) Hajsza-jelente, másrészt a *Szabadban* zongoraciklus (1926) *Az éjszaka zenéje* című tétele. Előbbiben a gyors mozgás és a disszonanciák alkalmazása a régebbi, népzenei melodikus gondolkodástól, tonalitásra épülő harmóniavilágtól és a tematikus fejlesztés ideáljától való eltávolodás, míg utóbbi az improvizatív forma, a különböző zenei rétegek

egymás fölé helyezése és a zörej- és zajzene, azaz az újszerű hangszerelés számára mutatott utat. E kísérletezés paradigmaticus példáival többek között Maros Rudolf zenekari műveiben – *Ricercare* (1959), *Musica da ballo* (1961) – találkozunk.

Az *éjszaka zenéje* hangvétellel való kísérletezés végül is gyümölcsözőbbnek bizonyult, mivel Pierre Boulez közel egyidős kompozíciónak – *La Marteau sans maître* (1953–55) és *Improvisations sur Mallarmé* (1957–59) – hangzásvilága, hangszerelése és dallamformálása felé irányította a magyar zeneszerzőket. Érdeklődésüket – az előző évtized szerializmusát figyelmen kívül hagyva – azonnal a darmstadi kör, illetve a lengyel zeneszerzők posztserializmusa keltette fel. Elsősorban az új fajta széphanzás ideálja ragadta meg őket. Nem véletlen, hogy e stiláris eszmény jelszavát – eufónia – a korszakok szellemére mindig érzékenyen reagáló Maros Rudolf fogalmazta meg három zenekari kompozíciójának (1963, 1964, 1965) címadásával. A harmóniai légység mellett meghatározó mintát adott Boulez művészete a dallamformálásban is: a nagy ambitusú, többnyire disszonáns hangköz-ugrásokból építkező dallamok a korábbi zenei formulákra épülő gondolkodástól való elszakadást segítették.

A teljes zenei megújulást végül nem Szervánszky és Maros nemzedéke, hanem a hatvanas évek elején fellépő fiatalok, a harmincas években születettek generációja hozta el. Részben Farkas Ferenc, részben Szervánszky Endre tanítványaiként nem álltak közvetlen kapcsolatban Kodálllyal, s fiatalságuk okán nem kellett megküzdeniük az ötvenes évekbeli múltjukkal sem. Fejlődésüket, a nyugati új zenéhez fűződő professzionális viszonyukat sok esetben külföldi tanulmányutak is megerősítették. Durkó Zsolt (1934–1997) volt az első, aki Rómában Petrassitól tanulván, teljes technikai vértzetben tért vissza Magyarországra. Legkorábbi műveivel (*Organismi*, 1964, *Fioriture*, 1966) a kompozíciós problémákra fókuszáló zeneszerzés példáját mutatta meg kollégáinak. Írásmódjában számos korszerű elem jelenik meg: aleatorikus felületekkel éppúgy kísérletezik, mint szabad, improvizatívnak tűnő szakaszok kidolgozásával. Azonban már 1965-ben, *Una rapsodia ungherese* című alkotásával arra vállalkozik, hogy újrafogalmazza Bartók és Kodály koncepcióját a magyar hagyomány és a modern európai zene egyesítéséről. Ezt az utat járják későbbi művei is az 1972-es *Halotti beszédtől* kezdve a *Mózes* című operán át (1977) egészen a *Széchenyi oratóriumig* (1982). Durkó korszerű tradicionalizmusa igen nagy hatást gyakorolt kortársaira, elsősorban Bozay Attilára (1939-1999), de Balassa Sándorra (1935) és Kocsár Miklósról (1933) is.

Nemcsak az írásmód terén indult újtára egyfajta megújulás a magyar zenében, hanem a műfajválasztásban is. Erre az időszakra esik az új magyar opera születése: Petrovics Emil (1930) operája, a *C'est la guerre* (1961), valamint az azt követő *Lysistraté* (1962) és a *Bűn és*

bűnhődés (1967-68), továbbá Szokolay Sándor (1931) két operája, a *Vérnász* (1964) és a *Hamlet* (1965-68) részben Alban Berg operáinak hatása alatt, részben viszont Puccini, Stravinsky, Bartók és Kodály zenei gyakorlatát követve született meg, létrehozva egy új, expresszív zenei stílust, amely a következő két évtized operáiban, kantátaiban és oratóriumaiban, de még a hangszeres zenében is uralkodóvá fog válni, ugyanakkor a hetvenes években kialakuló stíluspluralitás – azaz a magyarországi zenei posztmodern – egyik forrásának is tekinthető.

Kurtág és Ligeti

A nagyvilág szemében az új magyar zene két legkiemelkedőbb képviselője Kurtág György és Ligeti György. Habár pályájuk, Ligeti 1956-os disszidálását követően gyökeresen más irányba fordult – Ligeti már az ötvenes évek végétől az új zene legfontosabb központjaiban mozgott, míg Kurtág nemzetközi elismertsége csak a nyolcvanas évekre tehető –, ráadásul komponista alkatuk is alapvetően különbözik egymástól, művészetük mégis ugyanabból a kulturális kontextusból, a magyar zenei hagyományból fejlődött ki, és szakmai-emberi formálódásukat ugyanazok a mesterek, Veress Sándor, Farkas Ferenc, Kadosa Pál, Weiner Leó és Bárdos Lajos határozták meg.

Ligeti már az ötvenes évek közepén elkezdett érdeklődni a Nyugat-Európában folyó új zenei kísérletek iránt, de az experimentális zeneszerzői attitűd elsajátítását csak disszidálása után, a kölni elektronikus stúdióban, illetve a darmstadti nyári új zenei kurzusokon kezdhette meg. Igen hamar a Stockhausen és Boulez nevével fémjelezhető avantgárd zene egyik központi alakjává vált, miközben meglehetősen szkeptikusan viszonyult a szerialista kompozíciós gondolkodáshoz. Kritikáját és különállását minden bizonnyal épp kívülről – egy egészen másfajta, sokkal tradicionálisabb zenei kultúrából való – érkezése tette lehetővé, és ez játszhatott szerepet abban is, hogy az experimentális és a posztmodern zene európai hullámainak paradigmaticus figurájává válhatott. Nyugat-Európában írott első művei – *Apparitions* (1958-59), *Atmosphères* (1961), *Lontano* (1967) –, a zenei folyamatok lelassításával, az állandóan változó változatlanság ideáljával (Ligeti mikropolifóniának nevezi e jelenséget), illetve – olyan művekben, mint *Poème symphonique* (1962) vagy a *Continuum* (1968) – a mechanikus mozgástípusok („meccanico” típus) eluralkodásával és a temperált hangrendszerrel való eltávolodással egyfelől a szerializmusból kivezető út lehetséges formáit dolgozzák ki, másfelől viszont Ligeti, kísérletező hajlamától hatjva. beszéd-töredékekből egy újfajta zenészsínház ideálját kívánja megteremteni. Ez utóbbi révén jut el az *Aventures*

(1962-63) és *Nouvelles Aventures* (1962-65), illetve a *Requiem* (1963-65) felől a *Le Grande Macabre* című nagyoperájáig (1974-77).

Az opera komponálásával párhuzamosan fordul érdeklődése korábbi zenei stílusok és zenei tradíciók – köztük hangsúlyosan a magyar hagyomány – felé, amit két csembalódarabjának címadása (*Hungarian Rock* és *Passacaglia Ungherese*, 1978) is jelez. Magyar múltja mellett erőteljesen hatott rá a közép-afrikai tradicionális népzene: a bandalinda polifónia, a latin-amerikai és karib-tengeri tánczene, a temperált hangrendszerektől való eltávolodás és a Mandelbrot-féle számítógépes grafika. A tradícióval való játék és a rá való hivatkozás válik a nyolcvanas évektől keletkező Ligeti-darabok – a *Kürttrió* (1982), a *Zongoraetűdök* (1985-2001), a *Zongoraverseny* (1985-88) – meghatározó vonásává. Különösképpen a magyar hagyományra való melankolikus utalás jellemzi az idős zeneszerző utolsó alkotásait, a *Hegedűversenyt* (1992), illetve a Weöres Sándor verseire írt *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című ciklust (2000).

Szintén a tradíciókhoz való viszony jegyében formálódott Kurtág pályája. Az ő alkotói megújulása is 1956-hoz kötődik: 1957-58-ban módja nyílt arra, hogy Párizsban Milhaud és Messiaen zeneszerzőségeit látogassa, és itt ismerkedett meg Stein Marianne művészetpszichológussal, akinek terápiája gyökeresen megváltoztatta a zeneszerzéstől való gondolkodását. Hasonló élményt jelentettek számára Párizsból hazafelé tartva Kölnben, Ligeti társaságában szerzett tapasztalatai. Ezt követően írt műveiben dolgozta ki stílusának legfőbb jellemzőit: a weberni rövidségű, töredékként ható tételekből épülő nagyobb ciklusokat, a nagy hangközugrásokból vagy éppen szűkjárású ívekből épülő dallamformálást és a felfokozott expresszivitást. Kurtág zenéje pokoljáró zene: elementáris erővel nyilvánul meg benne egyfajta makacs és akadályokat nem tűrő közlésvágy, miközben kisiklik minden hagyományos elemző megközelítés alól. Első nagyformátumú alkotása, a *Bornemisza Péter mondásai* (1968) azonban nemcsak szövegválasztása, de Monteverdi concitatójára és Schütz vokális concertóira való allúziói révén is az európai és a magyar hagyomány egyesítésének jegyében született. A *Bornemisza* jelezte, hogy Kurtág vérbeli vokális komponista, a következő pár évben – egy alkotói értelemben válságos időszakban – Kurtág mégsem komponált az énekhang számára. Stagnálásából 1973-ban a zongoratanárnő Teőke Marianne mozdította ki, aki gyermekek számára alkalmas zongoradarabok írására kérte fel. A *Játékok* (1973–) sorozatának formálódására ugyanakkor az ekkor alakuló Új Zenei Stúdió tagjainak experimentális attitűdje is jelentősen hatott.

A zongoradarabok felszabadító hatását, illetve az orosz nyelvvel és kultúrával való azonosulást mutatják azok a kompozíciók – *Omaggio a Luigi Nono* (1979), *A boldogult R. V.*

Truszova üzenetei (1976–80), *Jelenetek egy regényből* (1979–82) –, amelyek meghozták Kurtágnak a nemzetközi ismertséget. A vokális zene iránti elkötelezettsége megmaradt, ám az orosz ciklusok után a magyar (*József Attila töredékek*, 1982), a német (*Kafka-töredékek*, 1985-87), az angol (*What is the word*, 1991), a francia (*...pas à pas – nulle part*, 1993–97) és a román (*Colindae-Baladae*, 2008) nyelv felé is nyitott. A nyelvek változatossá válásával egyidőben, de szintén a *Játékok* inspirációjából eredően egyre tudatosabban fordult a zenei hagyományok felé: a hetvenes évek óta keletkezett hangszeres kompozícióinak többsége, többek között az *Hommage à Robert Schumann* (1975–1990), a *...quasi una fantasia...* (1987–88), az *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* (1988–89) hommage- vagy emlékdarab, amelyekben az idézetek, allúziók, hivatkozások, emlékek, „üzenetek” – kölcsönvéve Kurtág 2003-as kompozícióinak jellegzetes műcímét – meghatározó szerepet játszanak.

Experimentális és posztmodern zene Magyarországon

A hatvanas évek végén új nemzedék jelent meg a magyar zeneszerzésben: a harmincasok generációjánál közel tíz évvel fiatalabb zeneszerzők – Jeney Zoltán (1943), Sály László (1940) és Vidovszky László (1944) – kezdetben az idősebbek útját járták, de 1970-ben megalapítván Magyarország első experimentális zeneszerzői műhelyét, az Új Zenei Stúdiót, érdeklődésük az amerikai kortárs zene, John Cage, Christian Wolff, La Monte Young és Steve Reich a véletlenre épülő eljárásokkal, illetve a *minimal music*-kal kísérletező irányzatai felé fordult. A zenei életben erős ellenállásba ütköztek, mivel a magyar hagyománytól idegen kontextus segítségével – bár kétségtelenül Tandori Dezső experimentális költészetének hatására is – kívántak elszakadni az immár beidegződött nyelvi készletektől, illetve olyan hagyományos, a 19. századból eredő, de a hatvanas évek Magyarországon még mindig érvényes esztétikai ideáloktól, mint a szubjektivitás, illetve az önkifejezés. Jelképes módon közös improvizációkkal léptek fel először (*Undisturbed*, 1974, *Hommage à Kurtág*, 1975), de legalább ennyire fontos volt számukra egyfajta performance-jelleg (Vidovszky: *Autókoncert*, 1972, *Schroeder halála*, 1974–75), az irányított véletlen technikája (Jeney: *A szem mozgásai I–III.*, 1973) vagy a teljesen kötött struktúrák alkalmazása (Jeney: *Orfeusz kertje*, 1974, *Apollónhoz*, 1978), valamint a minimál zene feldolgozása (Jeney: *Madárhívogató*, 1982, Sály: *Kotyogó kő egy korsóban*, 1978, *Kánon a felkelő naphoz*, 1982).

A hetvenes évek közepétől azonban az Új Zenei Stúdió tagjainak érdeklődése is a hagyomány felé fordult, úgy vélték, a hagyománnyal való szembenézés a kísérletezés egyik lehetséges terepeként funkcionálhat. Ennek folyamányaként születtek meg Vidovszky MIDI-

zongorára írott *Etűdjei* (1990–), Sály játékos *Kreatív zenei gyakorlatai* (1999), a Stúdióhoz kezdettől szorosan kapcsolódó Eötvös Péter (1944) *Három madirgálkomédiája* (1963–1990), *Atlantisa* (1995), a nagy nemzetközi sikert hozó *Három nővér* című operája (1996–97), *IMÁ*-ja (2002) valamint a *CAP-KO* című, Bartók emlékére írott koncertója (2005), illetve Jeney Zoltán főműve, a több mint három órás, a 20. századi magyar zene kompendiumaként is értelmezhető *Halotti szertartás* (1987–2005), amelyben – a középkori halotti rituálé menetét követve – egyszerre jelenik meg a teljes zenetörténeti hagyományra (gregorián, magyar népzene, középkori többszólamúság, Mozart, orosz liturgikus zene, Bartók, Stravinsky, Ligeti) történő hivatkozás és a kísérletező attitűdre, valamint a mindent átítató konstrukcióra való hajlam.

Az Új Zenei Stúdió tradicionális fordulata egybe esett a magyarországi posztmodern zene megjelenésével. A hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve a magyar zeneszerzést sokkal inkább a stiláris sokféleség és az eredeti alkotói egyéniségek kibontakozása jellemezte, semmint egy-egy irányzat dominanciája. Ekkor jött létre a 180-as csoport (1979), amely az Új Zenei Stúdió példáját követve alkotói műhelyként működött, sokat téve Steve Reich és más amerikai minimalisták magyarországi népszerűségéért. Szintén a hetvenes években indultak meg Magyarországon a komoly elektronikus zenei kísérletek, Dubrovay László (1943), Patachich Iván (1922) és Pongrácz Zoltán (1912) műhelyében. És ekkor léptek színre Magyarországon a neotonálisok – az úgynevezett „Négyek” csoportja: Csemiczky Miklós (1954), Orbán György (1947), Selmeczi György (1952), Vajda János (1949) –, akik a „retro” stílusok egyenjogúsításáért, egy könnyen befogadható, akár a népszerűséggel is kacérkodó zenei nyelvért szálltak síkra. A harmincasok nemzedékéből a hetvenes években a *Játékokkal* egyivású *Jegyzetlapok* (1974–1978) című zongoraciklusával bontakozott ki Soproni József (1930) érzékeny, kifinomult hangzásokra törekvő, későbbi műfajválasztása alapján is (szimfóniák, zongoraszonáták, vonósnégyesek) sok tekintetben klasszicizáló művészete, és csak a nyolcvanas-kilencvenes években (*Elidegenített idézetek*, 1982, *Időmalom*, 1983, *Ballada*, 1989) találta meg saját originális – a zenetörténeti hagyományra mint elsüllyedt kultúrára hivatkozó, áttetsző, ám mégis komplex zenei struktúrákra építő – zenei felfogását Sári József (1935).

Az idősebb generációhoz tartozó zeneszerzők közül azonban a korszak legeredetibb alkotója minden kétséget kizáróan a Kodály- és Petrassi-tanítvány Szöllősy András, akit a kései pályakezdésért bőségesen kárpótolt nemcsak a nemzetközi hírnév, de műveinek – *III. és IV. Concerto* (1968, 1970), *Trasfigurazioni* (1972), *Musica per orchestra* (1972) – azonnal kiforrott, a magyar zeneszerzésben páratlanul autonóm szemléletmódot tükröző stílusa. Nem

mintha Szőllősy művészetét ne itatta volna át a magyar és az európai hagyomány: a *Pro somno Igoris Stravinsky quieto* (1978), a *Planctus Mariae* (1982), a *Fabula Phaedri* (1982), a *Miserere* (1984), a *Paesaggio con morti* (1987), a *Quartetto per archi* (1988) a *Passacaglia Achatio Máthé, in memoriam* (1997) a teljes zenetörténeti és kulturális múltra hivatkozik, és többségük – a művekben hangsúlyos helyeken megszólaló korálokkal és harangozásokkal – szintén egy nagy európai hagyomány részeként a halálköltészet késő 20. századi formáját képviseli. Szőllősy András művészete – épp mint Kurtág és Ligeti életműve, illetve Jeney *Halotti szertartása* – összegzi a 20. századi magyar zeneszerzés legfőbb törekvését: egy olyan zenei stílus megteremtésének szándékát, amely egyszerre európai módon korszerű és nemzeti értelemben hagyományos, miközben hangokba foglalt világlátása hasonlíthatatlan eredetiséget tükröz.

Bibliográfia

Egy másik 20. század

Beckles Willson, Rachel: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War*.

(Cambridge, 2007)

Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. (Budapest, 1992)

Contemporary Hungarian Composers. (Budapest, 1979)

Dalos Anna: Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus. Egy fogalom elméleti forrásairól. ***Magyar zene XL/2 (2002. május): 191-199.***

Dalos Anna: „It is not Kodály-school, but Hungarian.” About the Concept of the Kodály-School. ***The Hungarian Quarterly 48/186 (2007 Summer): 146-159.***

Ua. magyarul: „»Nem Kodály-iskola, de magyar« Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról.” ***Holmi XIV/9 (2002. szeptember): 1175-1191.***

Durkó Zsolt. Szerk. Gerencsér Rita. (Budapest, 2005)

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

Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest, 1975)

Kurtág György. Szerk. Varga Bálint András. (Budapest, 2009)

Ligeti György válogatott írásai. Válogatta, fordította, az előszót írta Kerékfy Márton.

(Budapest, 2010)

Magyar zeneszerzők. Sorozatszerkesztő Berlász Melinda. *Bárdos Lajos, Bozay Attila, Csiky Boldizsár, Decsényi János, Dohnányi Ernő, Durkó Zsolt, Farkas Ferenc, Járdányi Pál, Jeney*

- Zoltán, Kadosa Pál, Kósa György, Kurtág György, Maros Rudolf, Sári József, Szervánszky Endre, Szöllősy András, Szőnyi Erzsébet, Vidovszky László, Weiner László. (Budapest, 1965–2009, ua. angolul) A pirossal jelöltek nem a Magyar zeneszerzők sorozatban vannak (Barna István: *Szervánszky Endre*. (Budapest, 1965) , Tallián Tibor: *Weiner László*. (Budapest, 1994)
- Molnár Antal: *Az új magyar zene* (Budapest, 1926)
- Molnár Antal: *A ma zenéje*. (Budapest, 1937)
- Molnár Antal: *Az új muzsika szelleme*. (Budapest, 1947)
- Roelcke, Eckhard: *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti im Gespräch* (Vienna, 2005).
Ua. magyarul: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. (Budapest, 2005)
- Szóllósy András. Szerk. Kárpáti János. (Budapest, 2005)
- Tallián Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. (Budapest, 1999)
- Ujfalussy József: „Ein Vorwort zum Zeitgenössischen ungarischen Musikschaffen.”
Österreichische Musikzeitschrift XXI/11 (1966. november): 615-619. Ua. magyarul:
„Előszó a mai magyar alkotóművészetéhez.” **Magyar zene VIII/3 (1967. június): 227-230.**
- Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. (Budapest, 1979)