

DALOS ANNA

Maros Rudolf *Gemmájáról*

Vántus István, a kiváló Erkel-díjas zeneszerző emlékezetére és tiszteletére a Vántus István Kortárszenei Napok keretében 2025. november 20-án *Vántus István és zeneszerző barátai* címmel zenetudományi konferenciát rendezett a Vántus István Társaság Közhasznú Egyesület az MTA Szegedi Bizottsága és az Artisjus Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület támogatásával. Az akkor elhangzott öt előadás szerkesztett változatait folyóiratunkban olvashatják az érdeklődők. Először Dr. Dalos Anna Szabolcsi Bence-díjas zenetörténész és kritikus, az MTA Zenetudományi Intézetének munkatársa írását adjuk közre Maros Rudolf *Gemma* című művéről. Maros Rudolf (1917–1982) Kossuth-díjas zeneszerző Vántus István egyik legjobb barátja volt, támogatta és segítette a Szegeden élő zeneszerzőt. Maros halála után Vántus több művel is emlékezett jeles pályatársára.

Az Új Zenei Stúdió tagjaival, Jeney Zoltánnal, Sáry Lászlóval és Vidovszky Lászlóval, s arról kérdeztem őket, melyek voltak azok a kompozíciók, amelyek a hatvanas évek végén, pályakezdőként meghatározták zeneszerzői horizontjukat, Durkó Zsolt 1964 és 1966 között papírra vetett zenekari darabjai mellett – *Organismi*, *Una rapsodia ungherese*, *Fioriture* – egyöntetűen Maros Rudolf *Gemma* című zenekari művét nevezték meg.¹ A Kodály Zoltán emlékére 1968-ban komponált *Gemma* népszerűsége az 1940-es évek elején született zeneszerzők körében bizonyos mértékig meglepő. A magyar zeneszerzés harminc évét bemutató könyvében Kroó György például inkább a *Gemmát* megelőző, 1963 és 1965 között komponált három *Eufóniát* emeli ki Maros életművéből, s arra utal, hogy ezeknek a daraboknak az volt a „történeti missziójuk”, hogy megteremtsék az újfajta zenekari széphanagzást a magyar zene-

szerezésben.² A széphanagzásra utal a címadás is: az eufónia kifejezés a görög eu (jó) és phóné (hang) szavak összetételéből áll, azaz jó hangot/jóhangzást jelent.

Kétségtelen, hogy a három *Eufónia*, de talán még inkább a bennük megnyilvánuló eufónia-eszme meghatározóvá vált a magyar zeneszerzésben, különösképpen a Földes Imre 1969-es interjúkötete nyomán „Harmincasoknak” elnevezett nemzedék gondolkodásában.³ Ám a három zenekari mű új fejezetet nyitott Maros pályáján is. Az 1940-es évek elején Kodály zeneszerzői iskolájából induló komponista, aki szoros kapcsolatot ápolt a Magyar Kórus körével is, a II. világháború után amolyan eminens díákként a korszak kötelező műfajaiban, stíusaiban, hangvételeiben próbálta ki magát, s e műveivel igen nagy sikereket ért el: írt az Állami Népi Együttes számára szvitszerűen felépülő népdalfeldolgozásokat (a leghíresebbé közülük az *Ecseri lakodalmas* vált), mozgalmi kórusokat, szerenádokat, diver-

timentót, fúvósötöst, fagott-concertinót és vonószekari szimfoniát. 1955–1956 táján azonban, sok hazai kortársához hasonlóan, alkotói válságba jutott, s egyértelművé vált számára, hogy ez az út nem folytatható.⁴ Ellentétben Szervánszky Endrével, Kurtág Györggyel, vagy a valamivel később induló Durkó Zsolttal, az útkeresés évei Maros pályáján meglehetősen hosszúra nyúltak: az 1956-ban befejezett *Sinfonia per archi* és az 1959-es *Ricercare. In memoriam 1919* között semmit sem komponált. A *Ricercare*-ben is Bartók nyomán indult el, megintcsak számos kortársához hasonlóan elsősorban két zenei alaptípussal – az Éjszaka zenéjével és a *Csodálatos Mandarin Hajszájával* – kísérletezett. Ezekre épülnek zenekari művei: az 1960-ban befejezett *Cinque studi* és az 1961-es *Musica da ballo*.

E bartóki orientáció mellett azonban Maros azon kevesek közé tartozott, akik fokozott érdeklődéssel fordultak a nyugat-európai új zene a magyar muzsikusok elől korábban elzárt fejleményei felé. A hangfelvételek-kották megszerzésében segítségére volt barátja, az országot 1956-ban elhagyó Ligeti György is, ugyanakkor Maros páratlan kapcsolatteremtési tehetségről is tanúságbizonyosságot tett, aminek köszönhetően a hatvanas évek második felére és a hetvenes évekre a legnagyobb nemzetközi kapcsolati hálózattal rendelkező magyar komponista lett. Ezzel függhetett össze, hogy az Új Zene Nemzetközi Társaságának vezetőségi tagjaként is tevékenykedhetett 1971 és 1975 között.⁵ Már az ötvenes évek második felétől rendszeres vendége volt a Varsói Ősz fesztiválnak, sőt Darmstadtba is sikerült többször eljutnia. Lakásán magyar muzsikusok sokasága ismerhette meg új zenei lemezgyűjteménye révén a kortárs irányzatokat. Mindez azonban mégsem könnyítette meg az új zenei írásmód elsajátítását: Durkó Zsolt visszaemlékezéséből tudjuk, hogy az újszerű kottázás módsze-

reivel kapcsolatos problémáival Maros a nála 17 évvel fiatalabb, Rómában Petrassi mesteriskolájában tanuló zeneszerzőhöz fordult segítségért.⁶

A három *Eufóniában* már a kottakép is jelzi, milyen új irányba indult el Maros Rudolf. Elsősorban a lengyel kortársak gyakorlatát követve a partitúra mindig csak azokat a szövegeket mutatja, amelyeket az adott szakaszban megszólaltatni szükséges. Újdonság Maros kompozíciós gondolkodásában az is, hogy a belső ismétlődésekből felépülő zenei forma jellegzetes blokkokból áll: van egy sűrű mozgású ellenpontoszó blokk, egy másik nagy hangközugrásokból álló dallamokból épül fel, amit fafúvóshangszerek (például a Maros által igen kedvelt altfuvola) szólaltatnak meg, egy harmadik osztott vonósok zöreijeiből jön létre és így tovább. Maros igyekszik eltávolodni mind a hagyományos klasszikus formáktól, mind pedig a fejlesztés elvétől, a formát az egyes blokkok előre ki nem számítható, többnyire variált ismétlései alakítják ki. Ez a fajta blokkszerű formai gondolkodás jellemzi az *Eufóniák* után komponált *Gemmát* és annak testvérdarabját, a szintén 1968-ban papírra vetett, 1945-re emlékező *Monumentumot* is. S bár a hetvenes évektől kezdve, egészen 1982-ben bekövetkezett korai haláláig, hagyományosabb zeneszerzői kérdésfelvetések foglalkoztatták – így például barokk műfajok és formák, vagy egy újszerű magyar hangvétel kialakítása –, ez a formálási elv vissza-visszatért zenekari műveiben, így például az 1974-es *Tájképekben*, vagy az 1976-os *Kaleidoszkópban*.

Mint említettem, a *Gemma* az 1967-ben elhunyt Kodály Zoltán emlékére íródott. Már a címadás is közvetlenül utal Maros mesterének életére és alakjára. A *Gemma*-szó ugyanis magában rejti Kodály első feleségének, Gruber Emmának a nevét: a vezetéknév első betűjét és a teljes keresztnévet.

Ráadásul Emma asszony szerette és gyűjtötte a gemmákat (ékköveket), azaz olyan drágaköveket, amelyekbe jól felismerhető emberalakok vannak bevésvé. A gemmák formai jellegzetességei meghatározzák Maros zenekari művének formáját is. A Maros által három nagyobb részre osztott kompozíció kisebb tematikai elemekből – blokkokból – építkezik, Maros ezeket az elemeket rakosgatja egymás mellé, s egyesek közülük – hasonlóképpen mint az *Eufóniákban* – belső ismétlésekként vissza-visszatérnek. Nyolc különféle zenei blokk különíthető el egymástól:

- 1) egy gyors, kvázi kromatikus skála
- 2) kis szekundokból épülő ellenmozgásos alakzat
- 3) egy nagy hangközugrásokból álló fafúvós szóló dallam vagy duett
- 4) az aleatória benyomását keltő, de valóban megkomponált zörejszakasz
- 5) egy, a középkori ritmusmódusokat felidéző kórusletét
- 6) egy rézfúvós szignál
- 7) egy üveghangos effektus
- 8) és az egyes formarészek zárását jelző tartott akkord

Az első formarészről készült táblázat (1. táblázat), amelyben a felsorolt nyolc blokknak az A-tól H-ig adtam betűjeleket, és öt ütemenként osztottam be a zenei folyamatot, világosan megmutatja, miként kell értelmeznünk az egyes blokkok megjelenését, egybeeséseit és visszatéréseit a formában. Szükséges azonban hangsúlyozni, hogy ezek a blokkok variálódhatnak, azaz kétszer egyformán sohasem hangoznak el.

A zenei folyamat előrehaladtával – a 2. és 3. formarészben – a blokkok egybeesései és visszatérései egyre sűrűbbé és komplexebbé válnak. Ugyanakkor a háromrészesség arányos formát ad ki, hiszen az 1. rész 56, a 3. rész 54 ütemes, míg a középrésznek

tekinthető 2. rész 109 ütemes. Egyértelmű, hogy a szinte kidolgozásként ható középrész a legösszetettebb (2. táblázat), mint azt a leegyszerűsített formai leírás is mutatja. A nyolc blokkból Maros itt hetet használ fel, csak az 1. részt tusként nyitó kvázi kromatikus skálát (A-blokk) – ami amolyan „függönyt fel”-gesztusnak tekinthető – nem alkalmazza. Ez egyébként a 3. részben sem tér vissza.

A 3. rész (3. táblázat) jóval kevesebb blokkból építkezik, ugyanakkor teret ad a B-blokk, azaz a kis szekundlépésekre épülő, ellenmozgásos zenei anyag kibontakozására. Ezt a sűrű polifon szakaszt követi az F-blokk-ként megjelölt rézfúvós szignál, amely a 23. ütemben egy jól felismerhető idézetté alakul át: ezen a ponton szólal meg Kodály *Psalmus Hungaricus*-ának „Csak rívek, sívek nagy nyavalyámban” szakasza. Itt válik világossá, miért kapta a zenekari mű a *Gemma* címet, ez az idézet jelképezi azt a jól felismerhető emberalakot – Kodály Zoltánt –, akit szerzője bevésvé az ékköbe. Ugyanakkor annak, hogy Kodály alakját éppen a „Csak sívek, rívek”-szövegrészhez kapcsolódó siratógesztusú zene idézi meg, tartalmi jelentősége van egy olyan műben, amely – közvetlenül a mester halála után – emlékkompozícióként, azaz egyfajta személyes siratóként született.

Maros zenekari darabja egyike annak a nagyszámú műnek, amelyet magyar komponisták írtak a nagy magyar zeneszerző emlékére. Ha nem is az első in memoriam Kodály-kompozíció (Szokolay Sándor rögtön Kodály halála napján feljegyezte *Búcsú Kodály Zoltántól* című darabját, és Szőnyi Erzsébet is még 1967 folyamán papírra vetette *Siratóját*), de mindenképpen az első közé tartozik, s rögtön a legjelentősebbek közé is.⁷ Hasonló jelentőségű emlékkompozíciót alkotott nagyzenekarra egy másik Kodály-tanítvány, Szöllősy András 1972-ben – Kodály születésének 90. és halálának

5. évfordulóján –, a *Musica per orchestrá*-val, amely szintén a „Csak sívok, rívok”-szakaszt idézi meg. Hasonlóképpen Maroshoz, Szöllősy is Kodály zeneszerzőnövendékeinek utolsó nemzedékéhez tartozott, s ő volt az, aki 1984-ben meglehetősen érzékletesen foglalta össze, milyen terhet jelentett az utolsó generáció számára Kodály rendkívüli személyisége és életműve:

Kodály sugárzó hatású egyéniség volt. Megjegyzései hihetetlenül sokfelé nyitottak kaput, de olyan tökéletesen ki-elégített 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 jelent egy nagy ember személyes hatása. Az én nemzedékem volt talán az első, amelyik megpróbált nagyon későn, az ötvenes években másfelé tájékozódni.⁸

Nem kérdéses, hogy Marosnak – akárcsak Szöllősynek – sok tekintetben sikerült eltávolodnia a kodályi elképzelésekről. Önmagában véve az a tény, hogy emlékkompozíciója az *Eufóniák*ban megtalált utat járja, sőt mintegy megkoronázza az elért eredményeket, jelzi a szembefordulást. De vajon van-e a Kodály-idézetén túlmenően olyan mozzanata a *Gemmának*, amely Marost Kodály tanítványának mutatja? Másként fogalmazva: mit használhatott fel Maros új nyelvének kialakításakor a kodályi tanításból?

1971-ben Maros Rudolf interjút adott Feuer Máriának, amelynek, sokatmondóan, a „Mint a mesteremberek...” címet adta. Ebben hangsúlyozta a mesterségbeli tudás

fontosságát a zeneszerzésben, és ennek elsajátítását Magyarországon Kodály iskolájához kötötte. Mint mondta:

Itthon talán nem is tudjuk eléggé, mennyire jellemezőek a magyar iskola, pontosabban a Kodály-iskola jegyei Közép-Európa zenéjében. Nemcsak azokra a nemzeti sajátosságokra gondolok, amelyekről a Bartók utáni generáció sohasem szabadulhat meg teljesen, s amelyek legbelül Kurtág, Durkó, Bozay, jómagam vagy akár a külföldön élő Ligeti műveiben is jelen vannak, hanem elsősorban arra a szolid mesterségbeli tudásra, amely nélkül magyar zeneszerző nem kerülhetett ki az életbe. De azt hiszem, mindezeknél fontosabb tényező a magyar zeneszerzők formaérzéke. A formai igény szigorúsága a Kodály-iskola legnagyobb ereje.⁹

A *Gemma* összetett, jól körülhatárolható zenei tematikai egységek, blokkok belső ismétléseire épülő, igen jól követhető struktúrája egyértelművé teszi, hogy Maros a zene leglényegesebb összetevőjének tekintette a formát, annak áttekinthetőségét, s a három formarész kiegyensúlyozottsága a zeneszerző kifinomult arányérzékét bizonyítja. Ugyanakkor érdemes a *Gemma* egy további tulajdonságára is figyelni: a mű egyik legfeltűnőbb vonása, hogy benne a kontrapunktika meghatározó szerepre tesz szert. A Palestrina-ellenpont és Knud Jepsen *Ellenponttankönyve*¹⁰ aktív tanulmányozását dokumentálják például azok az álló felületek (elsősorban a B-blokk, amely terjedelmesen bomlik ki épp a Kodály-idézet megszólalása előtt), amelyekben a látszólagos mozdulatlanság érzetét a sokszólamú szövet kis belső mozgásai teremtik meg. Itt elsősorban a komplementer mozgások idézik meg a reneszánsz po-

lifónia szabályait. Az efféle archaikusan ellenpontozó szakaszok nagyon is a kodályi zeneszerzői hagyományban gyökereznek, miközben hangzásukban mégiscsak képek közel kerülni Ligeti mikropolifóniájához. Kétségtelenül nem olyan sűrű ez a polifonikus textúra, mint Ligetinéél, de valamiképpen mégiscsak rokonítható azzal is. Úgy is fogalmazhatunk, Maros félúton helyezkedik el Kodály Zoltán és Ligeti György között.

Ligeti radikális viszonyulása a zeneszerzés kérdéseihez természetesen meglehetősen távol állt Maros zeneszerzői habitusától. Középutas modernitása több magyar zeneszerző számára is mintát adott. Halálát követően hat komponista írt zenemű-

vet emlékére. A jóbarát Vántus István két olyan kompozíciót is papírra vetett, amely Maros életművéhez köthető: 1983 és 1985 között keletkezett a *Harangszó*, öt évvel Maros halála után, 1987–1988-ban pedig a *Gemma*. Előbbinek, mint azt Illés Mária kimutatta, több rétege is visszautal Maros életművére-zenei világára.¹¹ Utóbbi esetében pedig a címbeli hivatkozás mellett a formai építkezés is jelzi,¹² hogy Maros Rudolf *Gemmája* – a három, úttörő *Eufóniához* hasonlóan – részévé vált a magyar zenei emlékezetnek, olyan szimbolikus kompozícióvá, amely a modernitás és a hagyomány iránti elkötelezettség között egyensúlyozva is tud újat és lényegeset mondani.

5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55
A B	B	B	B C	C D	C	B	B	B	D	H

1. táblázat, a *Gemma* 1. részének formai leírása

Jegyzetek

- 1 Jeney Zoltánnal 2009. február 18-án, Sáry Lászlóval 2009. február 19-én, Vidovszky Lászlóval pedig 2009. február 2-án beszélgettem.
- 2 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1975. 123. o.
- 3 Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetés magyar zeneszerzőkkel*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969.
- 4 Maros pályájáról lásd kismonográfiámat: *Maros Rudolf*. [= Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzől 15.*] Budapest, Mágus, 2001.
- 5 I. m., 5. o.
- 6 Köszönöm Somfai Lászlónak, hogy megosztotta velem emlékeit Durkó Zsoltról, aki beszélt neki kapcsolatáról Maros Rudolfal.
- 7 A Kodály Zoltán emlékére írott művekről lásd az 1956 és 1989 közötti magyar zeneszerzésről szóló monográfiám vonatkozó fejezetét: „Hódolat Kodálynak.” In: Dalos Anna: *Ajtón lakat-*

tal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989). Budapest, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2020. 240–251. o.

- 8 Kárpáti János (szerk.): *Szóllósy András*. Budapest, Holnap Kiadó, 2005. 17. o.
- 9 Feuer Mária: „Mint a mesteremberek...” *Maros Rudolfnál*. In: *Uő: 88 muzsikusi műhelyben*. Budapest, Zeneműkiadó, 1972. 40–43. 42. o.
- 10 Jeppesen, Knud: *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. Ford.: Ormay Imre. Budapest, Zeneműkiadó, 1975.
- 11 Illés Mária: *Harangszó. A pentatónia Vántus István művészetében*. In: *Magyar Zene* 49/2 (2011. május): 219–231. o.
- 12 Illés Mária: „*Vántus István: Gemma – egy zenei önarckép*.” Tanulmány az ELTE HTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum honlapján: https://zti.hu/mza/docs/Evfordulok_nyomaban_2015/IllesMaria_Vantus_Istvan_Gemma.pdf (utolsó megtekintés dátuma: 2025. december 14.)