

Dalos Anna

A „HARMINCASOK” ÉS AZ ÚJ ZENEI FORDULAT (1957–1967)

Egy 1966-os előadásában Ligeti György úgy fogalmazott, hogy a szigorú szerialista módszerek felszabadították a zeneszerzőket. E szabadság birtokában a dogmatikus ortodoxián később túllépő komponisták ugyanis új gondolkodásmód birtokába jutottak, s így immúnisnak mutatkoztak olyan hagyományos elképzelésekkel szemben, mint a tonális rendszer primátusa vagy éppen a tematikus-motivikus munka meghatározó szerepe.¹ A magyar zeneszerzéstörténetnek nincs szeriális fázisa. A hatvanas évek zenei megújulása tehát – amely egybeesik a darmstadti kör posztszeriális korszakával – egészen más feltételekből indult ki. A kollektív emlékezet két rétege² – a személyes emlékezés, azaz az *oral history*, amely Földes Imre 1969-ben megjelent *Harmincasok* című interjúkötetében manifesztálódik,³ illetve a hagyomány, amely viszont Kroó György 1971-ben megjelent, *A magyar zeneszerzés 25 éve* című kötetére hivatkozik⁴ – e megújulást jelentős fordulatként értékeli. Ám a kollektív emlékezett harmadik rétege, a dokumentumokra és azok kritikai elemzésére-értékelésére támaszkodó történelmi tudás – mint az oly gyakran lenni szokott – a repertoár ismeretében sokkal inkább e megújulás technikai értelemben vett szűkösségét regisztrálja.

Mi lehet az oka egyfelől az *oral history* és a hagyomány, másfelől a történelmi értékelés között feszülő ellentmondásnak? A korszak írásos dokumentumait olvasva egyértelművé válik, milyen kevésbé vettek részt a magyar zeneszerzők és zenetudósok a szerializmus érvényessége és hatása, illetve a posztszerializmus térnyerése körüli nyugat-európai diskurzusban – a posztszerializmus kifejezést nem is ismerték Magyarországon. Még a nagy empátiával és bizonyos mértékű nyugati repertoárismerettel rendelkező Kroó György is pontatlanul használ olyan kulcsfontosságú terminus technicusokat, mint a szerializmus vagy a dodekafónia: Lendvay Kamilló szabad

1 Ligeti György: „Musik auf neue Art gedacht. Sechzehn Jahre 'das neue werk'.” In: uő.: *Gesammelte Schriften. Band 1*. Közr.: Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007, 201–216., ide: 207.

2 A kollektív emlékezet hármasszeregezettségéről lásd Gyáni Gábor tanulmányát: „A kollektív emlékezet két formája: hagyomány és történelmi tudás.” In: uő.: *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010, 85–102.

3 Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

4 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

tizenkétfokúságot alkalmazó *Négy duettjét* (1965) elemezve éppúgy szerializmusról beszél,⁵ mint Dobos Kálmán szintén szabad tizenkétfokú kompozíciói, a *Kamarazene* (1962) és a *Villanások* (1963) esetében.⁶ Sőt a hatvanas éveket – az ifjú Bozay Attila műveit értékelve – „a kötött stílusok és technikák évtizedének” nevezi.⁷

A terminológiai zűrzavar tipikus példáival a zenei szaksajtóban is találkozunk. Petrovics Emil *C'est la guerre* című operájáról szóló 1961-es kritikájában Liebner János így fogalmaz: „az opera zenei szövetében dramaturgiai funkciójú vezetőszeret kap a szeriális rendszer, mint a fasizmus, a háború, az embertelenség zenei kifejezés formája.”⁸ A dodekafónia azonban Liebner szerint csupán „egy szín a zeneszerző palettáján”,⁹ amiből egyenesen következik, hogy „a szeriális rendszer alkalmazása a darabban nem jelent egyszersmind atonalitást is – sőt ellenkezőleg: még a tisztán dodekafón területeknek, de még maguknak az egyes soroknak is erős tonális kötöttségük, világos hangnemi alapjuk és irányuk van.”¹⁰ Nem kívánok most kitérni arra, hogy leginkább Puccinira hivatkozó egyfelvonásosában Petrovics¹¹ a tizenkétfokú témákat pusztán plakát-funkcióban használja. Sokkal fontosabbnak érzem, hogy rámutassak: az idézet nyilvánvalóvá teszi, hogy Magyarországon még a szakmabeliek sem voltak tisztában a szabad tizenkétfokúság, a dodekafónia vagy éppen a szerializmus közti különbségekkel.

A zeneszerzők korabeli nyilatkozatai is arra utalnak, hogy a 20. század kompozíciós technikáiról meglehetősen naiv elképzelésekkel rendelkeztek. Varga Bálint András kérdésére válaszolva – tudniillik, hogy elemzett-e kortárs műveket – Bozay Attila még 1984-ben is azt válaszolta, hogy „partitúrát nem sokat láttam, s csak a lemezek meghallgatásakor tettem őket magam elé. Talán két-három művet analizáltam. Nem volt rá igazából szükségem: a néhány alapfogalmat még a zenével való találkozás előtt megtanultam.”¹² Bozay tehát – és ebben feltehetően nem különbözött generációja más tagjaitól – közömbösnek mutatkozott a tény iránt, mely szerint a szerializmus, de a schoenbergi dodekafónia sem azonos bizonyos „alapfogalmak” alkalmazásával, hanem inkább a zeneszerzésről való gondolkodás egyik formája. Az analíziseknek pedig – mint például Ligeti több mint harminc oldalas elemzésének Boulez *Structure Ia* című zongoradarabjáról¹³ – épp az a célja, hogy minél részletesebben feltárják e zeneszerzői gondolkodásformát.

5 Kroó: i. m. 146.

6 Kroó: i. m. 152.

7 Kroó: i. m. 162.

8 Liebner János: „C'est la guerre. Új magyar opera rádióbemutatója,” *Magyar zene* I/7-8 [II/4-5] (1961. augusztus-október), 192-197, ide: 193.

9 Liebner: i. m. 195.

10 Liebner: i. m. 196.

11 A Puccini-hivatkozás nem került el egy másik kortárs, Pernye András figyelmét: Pernye András: „C'est la guerre. Petrovics Emil operájának rádióbemutatójáról,” *Muzsika* IV/11 (1961. november), 19-22., ide: 20.

12 Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 44-51., 46.

13 Ligeti György: „Entscheidung und Automatik in der *Structures Ia* von Pierre Boulez.” In: uő.: i. m. 413-446. Magyarul: uő.: „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structures Ia* című művében.” In: Kerékfy Márton (vál., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 135-166.

Tanulmányomban elsősorban arra keresem a választ, milyen utakat jártak be a „Harmincasok” generációjához tartozó zeneszerzők az új zenei írásmódok elsajátításakor, és csak érintőlegesen beszélek a nemzedék számára oly fontos ideológiai konstrukcióról, a nemzeti hagyomány és az európai új zene egyesítésének eszményéről, amelynek paradigmatis képviselője a kortársak számára Durkó Zsolt volt.¹⁴ Az elsajátítási folyamat, vagyis az új technikák tanulása, amely valamikor 1957 táján kezdődött, 1967-re zárult le. Az 1968 és 1972 közötti második korszak – amelyről tanulmányombam nem esik szó – már a modern technika érett alkalmazásának jegyében bontakozott ki, az első főművek, a *Bornemisza Péter mondásai*, a *Kassák-Requiem*, a *Halotti beszéd* születésének időszaka ez. A második korszak záróévszámát az Új Zenei Stúdió radikális fordulata jelöli ki, az a fordulat, amelynek következtében a „Harmincasok” elveszítették önreprezentációjuk legfontosabb elemét, az újító imázst. A „fiatal radikálisok”¹⁵ fellépése – a „Harmincasok” számára traumatikus módon – alapjaiban ingatta meg az idősebb nemzedék modernitásának hitelét.

Pedig e modernitás, pontosabban az újszerűség mértéke már a hatvanas években is meglehetősen mérsékeltnak mondható. Érzékeltte ezt Somfai László is, aki 1968-ban fiatal magyar zeneszerzők műveiről szólva úgy fogalmazott, hogy „pusztán technikailag semmi olyan látványos újat nem produkálnak, ami egybeesnék a divatos kísérletezésekkel. Tulajdonképpen a már-már divatnál tartósabbnak bizonyuló technikai-szerkesztési iskolák eredményeit is tartózkodóan ízlelgetik. A konkrét és elektronikus zene, az aleatorika Magyarországon például nem nagyon dívik [...]. De még a szigorú szerializmus sem vált közelezőnek érzett fogalmazásmóddá.”¹⁶ Az 1957 és 1967 közötti tíz év azonban az útkeresés jól elkülöníthető fázisait dokumentálja, s habár – mint arra interjúkötete előszavában Földes Imre is felhívta a figyelmet¹⁷ – a „Harmincasok” zenei stílusa meglehetősen változatos, az utak-tévtutak végigjárásában pályájukon mégis sok hasonlóság mutatkozik. A legfontosabb ezek közül talán az, hogy mindannyian úgy érezték, el kell szakadniuk korábbi ideáljaiktól. Mint Varga Bálint András kérdésére válaszolva Láng István fogalmazott: „újra kellett tanulnom a zeneszerzést. Nemcsak nekem – kérdezd meg a kollégáimat: nekik is.”¹⁸

A „Harmincasok” generációjához tartozó 15 komponista több mint 170 művét tanulmányoztam (lásd az 1. táblázatot). A Földes Imre könyvében szereplő tíz zeneszerző közül a különleges esetként értékelhető Kurtág és Durkó műveit nem

14 Lásd erről tanulmányomat: „Una rapsodia ungherese. Új zene és hagyomány Durkó Zsolt művészetében (1965-1972),” *Magyar zene* 48/2 (2010. május), 215-224.

15 Kroó György nevezi így az Új Zenei Stúdió tagjait könyve második, bővített kiadásában: Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 197. Kroó elnevezését vette át Kovács András is 1978-as interjújának címadásakor: „Radikális fiatalok. Beszélgetés Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrással, a KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiója tagjaival,” *Mozgó Világ* VI/5 (1978. szeptember-október): 15-24.

16 Somfai László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről,” *Magyar zene* IX/2 (1968. június), 165-173, ide: 166.

17 Földes: i. m. 6.

18 Varga: i. m. 224.

vontam be a vizsgálódásba,¹⁹ ugyanakkor a Földes-kötetben nem szereplő Balassa Sándor, Borgulya András, Decsényi János, Dobos Kálmán, Károlyi Pál, Sári József és Vántus István kompozícióival bővítettem az elemzett repertoárt.²⁰ Földes nyomán a „Harmincasok” nemzedékéhez tartozónak tekintettem olyan komponistákat is, akik a húszas évek végén születtek (Lendvay Kamilló, Decsényi János), de pályájuk alakulása a náluk pár évvel fiatalabbakéval párhuzamosságot mutat.

Balassa Sándor (1935)	8 mű
Borgulya András (1931)	3 mű
Bozay Attila (1939-1999)	14 mű
Decsényi János (1927)	11 mű
Dobos Kálmán (1931)	2 mű
Károlyi Pál (1934)	17 mű
Kocsár Miklós (1933)	15 mű
Láng István (1933)	10 mű
Lendvay Kamilló (1928)	9 mű
Papp Lajos (1935)	9 mű
Petrovics Emil (1930)	11 mű
Sári József (1935)	6 mű
Soproni József (1930)	16 mű
Szokolay Sándor (1931)	20 mű
Vántus István (1935)	14 mű

1. táblázat. A vizsgált zeneszerzők és a repertoár mérete

Somfai László utal arra: a „Harmincasok” pályakezdését megkönnyítette, hogy tiszta lappal indulhattak, a bartóki-kodályi példa őket nem nyomasztotta annyira, mint az idősebb nemzedékeket.²¹ 1958-59 körül keletkezett kompozícióik többsége azonban mégiscsak jelzi, hogy a bartóki hangütésektől, kodályos dallamképzési elvektől nekik is el kellett szakadniuk. Különösképpen feltűnő mindez az időszak kórusrepertoárjában – Decsényi János, Károlyi Pál, Kocsár Miklós termésében –, amelynek tételei még a hatvanas évek közepén is kodályi típusokra alludálnak.²² Balassa Sándor Op. 12-es *Legendája* (1967) egyenesen a *Jézus és a kufárok* újraírásaként hat. Ugyanebben az időben a hangszeres zenében a Bartók-recepció két különböző típusával találkozunk. Az elsőben – ezt nevezhetjük felületi hatásnak – a zeneszerző, például Bozay a két hegedűre komponált *Duóban* (1958)

19 Életrajzi okokból – elsősorban külföldi tanulmányútjaik következtében – kettejük zenei megújulása más úton haladt, mint a harmincasok nemzedékének többi tagjáé.

20 Itt szeretnék köszönetet mondani a Magyar Rádió Archívumának, amiért lehetővé tették, hogy számos mű felvételét meghallgathassam, valamint az Intézet könyvtárának, hogy rendelkezésemre bocsátották a rengeteg kottát, és Láng Istvánnak, illetve Sári Józsefnek, akik kéziratokkal segítettek munkámat.

21 Somfai: i. m. 165.

22 Kocsár 1967-es kórusciklusa, az *Évszakok zenéje* azonban már az új irányok keresését tükrözi.

vagy Lendvay Kamilló a *Tragikus nyitányban* (1958), a *Mauthausenben* (1959), a *Concertinóban* (1959), a *Hegedűversenyben* (1961-62), illetve Balassa Sándor a *Hege-dűversenyben* (1964), Bartók zenei nyelvét használja: a művek jól felismerhetően utalnak egyes Bartók-kompozíciók jellegzetes hangütéseire. A másik típusban – például Balassa Sándor, Papp Lajos és Sári József zongoraműveiben – a komponista a bartóki zeneszerzői gondolkodásból indul ki, miközben igyekszik kerülni a közvetlen stíláris hivatkozásokat. A Bartók-befogadás így módon a „Handwerk” szintjén mutatkozik meg; legfontosabb kiindulási pontként e zeneszerzők számára éppen ezért a *Mikrokozmosz* szolgál.

Feltehetően Stravinsky és Prokofjev műveinek befogadása állhat a korszak neoklasszikus kísérleteinek háttérében. Itt is két alaptípus különíthető el egymástól: az elsőt jól ismert toposzokat, zenei alapképleteket alkalmaz a zeneszerző, gyakran ironikusan, idézőjelbe illesztve a zenei allúziókat, idézeteket, álidézeteket, mint például Petrovics a *Négy önarckép álarcban* című csembaló-ciklusában (1958), a *Lysisstratében* (1962), valamint a *Fúvósötösben* (1964), de ugyanez figyelhető meg Láng István 1. fúvósötösében is (1963-64). A neoklasszikus játékok egyfelől a Bartók-stílustól való eltávolodást segítik elő, másfelől a posztmodern gondolkodás stíláris előtanulmányaként is szolgálnak. A másik típus Bach kontrapunktikáját tekinti zeneszerzés-technikai kiindulópontnak. Az ellenpont sokszor kapaszkodóként funkcionál a modern zene útvesztőjében: a mesterségbeli tudás biztonságát adja például Bozay Attilának az op. 4-es *Bagatellekben* (1961), vagy Soproni Józsefnek a *Meditazione con toccata* című orgonadarabjában (1959). A bachi ellenpont látványosan itatja át Sári József korai kompozícióit – *Jó a pirkadás* (1962), *Cinque duetti facili* (1964), *Bevezetés és Allegro* (1959-1965), *Meditazione* (1967-68) –, aki a modern zenei effektus-használat ellenében fordul a kontrapunktika és a barokkos motorikus stílus lehetőségei felé, egyrészt a bartóki modelltől való eltávolodás, másrészt a korszak divatos írásmódjától független, autonóm zenei nyelv megteremtése reményében.

Ákárcsak Bach, Beethoven is mesterségbeli kapaszkodóként szolgált sokáig a magyar zeneszerzők számára, s a beethoveni modelltől való elszakadás mintha elsősorban a vonósnégyes műfajában tűnt volna a legnehezebbnek. Mindez nemcsak Petrovics Emil 1958-ban keletkezett 1. vonósnégyesére érvényes, amely a bartóki dallamformálás ellenére egyértelműen – a tételtípusokban, a formákban, a karakterválasztásban, a tematikus munka szinte iskolás alkalmazásában – Beethoven kvartett-ideáljának nyomán kíván haladni, de olyan, korszerűsége törekvő, Bartókra és Stravinskyra egyaránt reflektáló alkotásokban is, mint Soproni első két vonósnégyese (1958, 1960). A *Musica verna* alcímű 2. kvartett II. tétele még az idős Beethoven „Heiliger Dankgesang”-ját is megidézi; Bozay 1964-es vonósnégyese pedig Webern dallamosságát, kisformáinak expresszivitását igyekszik a bachi kontrapunktikával és a beethoveni fejlesztő variáció elvével ötvözni.

A hagyományos formai elvek, a kontrapunktika alkalmazása, a tematikus munka és a fejlesztés koncepciója igen sokáig uralta a „Harmincasok” gondolkodását: úgy is mondhatjuk, az ezen kompozíciós eszményektől való elszakadás – amit, mint Ligetitől tudjuk, a nyugati kortársaknál a szerializmusban való elmélyülés jelentősen elősegített – komoly nehézségekbe ütközött Magyarországon. Elszaka-

dás és ragaszkodás, hagyomány és modernitás egyidejűségét jól illusztrálja Láng István 2. vonósnégyese (1966), amely a „Harmincasok” kvartett-termésének egyik legjelentősebb darabja. A vonósnégyesről írva már Somfai László is felhívta a figyelmet a tizenkéthangú akkordok alkalmazására, az egyéni dodekafon megoldásokra, a variációs technikákra, a rákfordítás használatára és a 23-as szám, a 9+14, illetve a 14+9 ütemes szerkezetek dominanciájára.²³ A mű modern rétegéhez tartoznak a zajelemek, a glissandók, a dallamfoszlányok és a kvázi aleatorikus szakaszok is, amelyeknek gyakori ismétlése szándékoltan széttördeli a struktúrát.

A klasszikus vonósnégyesek formai szabályait oldandó, Láng hét egybekomponált szakaszból építi fel kvartettjét (2. táblázat). Három cadenza választja el egymástól a négy kötött tételt, amelyek a tradicionális vonósnégyesek négy tételkarakterét – a formai gyakorlat átvétele nélkül – elevenítik fel. Az effektusok meghatározó szerepre tesznek szert a kompozícióban, olyannyira, hogy funkciójuk is átértelmeződik. A kezdeti zajelemek tradicionális alakot öltenek: a dallamfoszlányok – homályos allúzióként – népi siratók hangulatát idézik meg, a zárótétel pedig egy hagyományosan zajos effektussal, a hangszeres népzene dűvőjével mint talált tárggyal él. A tétel befejezéséhez egy korálvariációs struktúrába illeszkedő, cantus firmusként megszólaló, népdalszerű dallam vezet el.

Allegro fuoco ben ritmico	kötött, „nyitó szonátatétel”
Cadenza, senza tempo (brácsa)	szabad
Allegretto giocoso (3/4)	kötött, „scherzo”
Cadenza, senza tempo (1. hegedű)	szabad
Adagio molto	kötött, „lassú”
Cadenza, senza tempo (cselló)	szabad
Allegro agitato	kötött, „gyors zárótétel”, „táncfinálé”

2. táblázat. Láng István 2. vonósnégyesének (1966) formai felépítése

Láng István új zenei gondolkodásmódhoz vezető útja egyébként paradigmátikus példája a „Harmincasok” pályájának. A zeneszerző, varsói zenei élményeit követően már 1962-es *Kamarakantátájában* és a *Mario és a varázsló* című balettjében modern zenei hangzások létrehozására törekedett, de ekkor még csak a modernitás hangzó lát-szatát volt képes megteremteni, hagyományos zeneszerzői eszközök segítségével. Egy rövid neoklasszikus kitérő után (*Duó*, 1963, 1. fúvósötös, 1964), *Trasfigurazioni* alcímű 2. fúvósötösével (1965) érkezett el a fordulathoz. E bagatell rövidségű tétel-lekből álló kompozícióban minimalizált eszközökkel, egy-egy kis zenei elem kibontásával kísérli meg – Webern, Boulez, de elsősorban Ligeti nyomán – kialakítani új zenei írásmódját. Az ugyanebben az évben keletkezett, szólóklarinétra komponált *Monódia* újabb lépést jelent előre az új zenei gondolkodásmód elsajátításában: egy táncfantázia zenéjéről lévén szó, az imaginárius cselekményt és gesztusokat követve

23 Somfai: i. m. 169-170.

Láng képes elszakadni a hagyományos tematikus-motivikus gondolkodástól, és olyan szabad, monológ jellegű zenei formát alakít ki, amely több, egymással csak az ismétlődő effektusok révén kapcsolatban álló szakaszból épül fel.²⁴

Az effektusok – *flutterzunge*, *cluster*, aleatória, negyedhangok, ütőhangszerek – használata egyébként arra utal, hogy a „Harmincasok” jól körülhatárolható eszköztárral rendelkeztek újszerűnek szánt kompozícióik megírásakor, s ezek, szinte receptként a divatos modern mű alapelemeiként funkcionáltak. A zajelemek, effektusok mellett ilyen szerepet töltött be a művet záró lassú, *morendo* befejezés, a sok rövid tétel egybekomponálása, a 12 hang plakátszerű alkalmazása általában a kompozíciók kezdetén vagy sarokpontjain, illetve az olasz nyelvű címadás. Ezen eszközök felhasználására példa Papp Lajos 1965-ös, *Dialogo* című zongoraversenye, amelynek attacca kapcsolódó lassú–gyors–lassú tétéleiben – a komponista szándéka szerint – a zongora és a zenekar közti párbeszéd (dialógus) az egyén és a közösség szembenállását hivatott felidézni.²⁵ A zongora és a zenekar között valójában nem alakul ki semmiféle párbeszéd – Somfai tapintatos megfogalmazásával élve „a zongora az aktív dialógus partner”²⁶ –, ugyanakkor a zenekar elsősorban mint zajok forrása funkcionál, s ebben az ütőhangszereknek kiemelt szerep jut. A monologizáló zongoraszólam ugyanakkor Bachra és Bartókra hivatkozik, a II. tételben toccata jellegű írásmód, a két szélső, lassú tételben pedig hagyományos komplementer ritmusjáték jelenik meg. Az első tételben, illetve a zárótétel cadenzája előtti rövidke visszatérésben dodekafón szimbólum hallható, és az egész kompozíció – a szép hangzás jegyében – végtelenített lassú befejezéssel zár.

Az eszköztár – amely divatosan modernné tesz egy zeneművet – természetesen az új zenei gondolkodásmódnak csak a felületét érinti, s mivel ezen eszközök esetében valójában csak a zeneszerzés mechanikai, külső elemeiről beszélünk, talán érdemes különbséget tennünk új zenei beszédmód és új zenei gondolkodásmód között. E nagy repertoárban csak nagyon kevés olyan kompozícióval találkozunk, amelyek valóban belülről, úgy is fogalmazhatunk: igazi zeneszerzői problémák felől közelítenek a komponáláshoz, s amelyek ily módon képesek megkérdőjelezni a korábbi zeneszerzői gondolkodásmód létjogosultságát. A „Harmincasok” közül azokat, akik valóban a progressziót képviselték, 1964-től kezdődően négy zenei elv foglalkoztatta erőteljesen, s ezek – nem függetlenül Pierre Boulez műveinek (*Gazdátlan kalapács*, *Három Mallarmé-improvizáció*) magyarországi recepciójától²⁷ – az egyidős nyugat-európai posztszeriális zeneszerzés legfontosabb kérdéseivel esnek egybe.²⁸

A „Harmincasok” érdeklődésének előterében a dallamképzés módozatai, a nagyforma kialakításának kérdései, a szabad, illetve a kvázi aleatória, azaz a megkomponált improvizáció lehetőségei, valamint az ütemvonal nélküli szabad írás-

24 Maga Láng is beszél erről Földes Imrénének adott interjújában: Földes: i. m. 74-75.

25 Földes: i. m. 109.

26 Somfai: i. m. 167.

27 Ehhez lásd Soproni József és Láng István nyilatkozatait. Sopronihoz: Földes, i.m. 152.; Lánghoz: Varga: i. m. 225.

28 Ligeti: i. m.

mód, a metrikus érzet feloldásának technikai megoldásai álltak. Láng 2. vonósnégyese mellett Bozay Zongoravariációi (1964), valamint a *Trapéz és korlát* I. tétele (1966), Balassa Sándor *Dimensioni* című fuvola-brácsa duója (1966), Kocsár két kompozíciója, a *Dialoghi* (1965) és a *Lamenti* (1965–67), illetve Soproni József ezidőtájt keletkezett művei, a *Carmina polinaesiana* (1964), az *Ovidii metamorphoses* (1965), a 3. vonósnégyes (1965) és a *Három Verlaine-dal* (1965) tekinthető a Magyarországon születőben lévő posztszerializmus első jelentős alkotásainak.

E posztszeriális kompozíciókban a nagyforma általában attacca kapcsolódó rövid tételekből áll össze. E ciklusok különböző karakterek váltakozásából épülnek fel, és gyakran emlékeztető jellegű, belső visszautalásokat is tartalmaznak. Bozay Attila műveinek – mint amilyen a *Pezzo concertato* (1965), a *Pezzo sinfonico* (1967) vagy a *Vonóstrió* (1960, rev. 1966) – ez az alapelve. Az elv kikristályosodott formája azonban a *Zongoravariációkban* jelenik meg. E kompozíció – amely talán az időszak legjelentősebb Bozay-alkotása – ugyan hű marad a variációs forma és a karakterváltozatok hagyományához (erre utalnak a beszédes előadói utasítások), a ciklus mégis egybekomponált részek egymásutánjaként revelálódik: nemcsak azért, mert a téma és a variációk attacca kapcsolódnak egymáshoz, hanem mert a variációkban a téma gyakorlatilag nem is ismerhető fel, csupán a kisszekund hangköz domináns szerepe egyértelmű. A ciklus ritmikus-kötött, illetve szabad, kvázi-improvizatív szakaszok váltakozásából építkezik, ami a zenei folyamat lebegését hozza létre (3. táblázat). A variációt záró *Epilogo* – a variáció-hagyományra utaló keretként – visszaidézi a témát, a darab befejezése mégis végtelenített. A zeneszerző „eklektikus” alkata ugyanakkor ebben a műben is megmutatkozik:²⁹ a variációs-ciklus nem tagadhatja a *Diabelli*- és a *Goldberg-variációkhoz* fűződő kapcsolatot, Schumann *Dichterlieb*jének közelségét, illetve Webern zongoravariációinak és Schoenberg zongoradarabjainak ihlető tapasztalatát.

Bozay zongoraművében is meghatározó szerepet játszik a megkomponált improvizáció, azaz a rögtönzött zenei felületek érzete, aleatóriával azonban nem találkozunk benne. Igaz: aleatorikus szakaszok egyébként is csak nagyon ritkán jelennek meg a „Harmincasok” kompozícióiban: Kocsár Miklós darabjai – *Lamenti*, *Dialoghi* – ilyen értelemben kivételes alkotásoknak tekinthetők (1. kotta). Jóval gyakoribbak a megkomponált aleatorikus szakaszok: ezekben az esetekben akár teljesen szabad aleatorikus megoldást is alkalmazhatna a zeneszerző, de nem akarja kizárólag az előadóra bízni a zenei szövet kialakítását.³⁰ A hangzás effektusértéke azonban így is megmarad, mint például Balassa *Dimensioni* című fagott-zongoraművének végén (2. kotta). E kvázi-aleatória többnyire a kísérő szólamokban jelenik meg: Láng igen sűrűn él vele nemcsak a 2. vonósnégyesben, de 1967-es *Pezzi* című kompozíciójában,³¹ illetve *A gyáva*

29 Kroó György értékeli így Bozay munkásságát: Kroó: i. m. 162.

30 Beszélgetésünk alkalmával Láng István elmondta, ő elsősorban azért óvakodott aleatorikus szakaszokat írni a műveibe, mert a magyar hangszeres művészek számára idegenül hatott e szabadság, s aggódott, meg tudják-e egyáltalán oldani a feladatot. (2011. január 13.)

31 Első változata 1964-ben keletkezett, eredeti címe: *Epigramma* kamaraegyüttesre.

- Tema (quasi canzone popolare ungherese):
 tranquillo, parlando, rubato
1. var.: semplice, grazioso – kötött
 2. var.: presto, fuocosó – kötött
 3. var.: recitativo, declamando – szabad
 4. var.: tranquillo, religioso – szabad
 5. var.: lontano, giocoso, scherzando – kötött
 6. var.: con moto, ma poco sostenuto – szabad
 7. var.: subito mosso, agitato – kötött
 8. var.: presto possibile – kötött
 9. var.: giusro, ritmico – kötött
 10. var.: cadenza, improvvisamente – szabad
- Epilogo: tranquillo, parlando, rubato –
 kötött, végtelenített befejezéssel

3. táblázat. Bozay Attila: *Variazioni* (1964) formai felépítése

Presto possibile

The score consists of three staves. The top staff is in bass clef, starting with a forte (f) dynamic and ending with sfz. It features a triplet of eighth notes and a five-measure rest. The middle staff is in treble clef, starting with a five-measure rest, followed by a forte marcato (f marc.) section with accents. The bottom staff is in bass clef, starting with a forte (f) dynamic and ending with mezzo-forte (mf). It features six sixteenth-note runs and a section marked 'repet ad lib.' with a wavy line.

1. kotta. Kocsár Miklós: *Dialoghi* (1965) – aleatorikus szakasz

The score shows two staves: flute (fl) and viola (vla). The flute part is in treble clef and consists of a continuous sequence of notes with a crescendo. The viola part is in bass clef and consists of a sequence of triplet eighth notes. The tempo is marked 'Presto (cca) ♩=170 pp sempre crescendo.' The viola part is marked 'arco'.

2. kotta. Balassa Sándor: *Dimensioni* (1966) – kiírt, kvázi aleatorikus szakasz

című operájában (1964–1968) is. Határesetként értékelhető Kocsár dalciklusa, a *Lamenti II.* tételében a kvázi- és a tényleges aleatorikus szakaszok váltakozása, egymásba olvadása.

Az efféle szabad felületek a formálásban játszanak meghatározó szerepet: rájuk támaszkodva kísérlik meg a zeneszerzők a kötetlen improvizáció hatását kelteni. Ugyanakkor ez az improvizatív benyomás mindig megmarad a „megkötött szabadság” keretei között, ami minden bizonnyal – nem függetlenül a kádári diktatúra tapasztalataitól – a „Harmincasok” nemzedéke számára politikai és művészi alapélményeként funkcionált. Persze a hatás létrehozásában – merőben zeneszerzés-technikai szempontból – közrejátszik az ütemvonal nélküli írásmód alkalmazása. Soproni, Kocsár, Balassa kottaképeit szemlélve feltűnik, hogy műveikben csupán az előadókat támogató segédvonalakat használnak. A muzikusok – legyen szó énekes és zongora, illetve két hangszer együtteséről – többnyire mind tematikailag, mind a zenei folyamatot tekintve egymástól függetlenül szólalnak meg, s ez a függetlenség töredezett struktúrákat hoz létre. Mintha a zene csak gesztusokból, felkiáltásokból tudna építkezni. A töredezettség érzetéhez hozzájárul a daltformálás is: recitáló motívumokat éppúgy hallhatunk, mint nagy hangközúgrások révén széles dallamívet bejáró dallamokat, illetve melizmatikus megoldásokat. Kocsár Miklós dalciklusának I. tétele, a „Lélekharangok” a modern zenei gondolkodásmódhoz olyan hagyományos megoldásokat is tud társítani, mint a madrigalizmus alkalmazása: az alapjában véve foltokat létrehozó zongoraszólamban a harangok kongása és a gitárpengetés is felismerhető, hallhatóak a szövegben említett lépések, és a „szelek szárnyán siklik” szavakhoz kromatikus lesiklás társul (3a–d kotta).

Az improvizáltság élményét megteremteni szándékozó formálás mellett másik zeneszerzői célként jelent meg a hagyományos metrumérzet feloldása. Ezen a ponton érzékelhető leginkább Boulez műveinek – elsősorban a három Mallarmé-improvizációnak – a recepciója, bár kétségtelen, hogy a háromféle dallamformálás modellje is az ő művésze tehetett.³² A metrikus gondolkodás feloldása együtt járt a hangszerelés finomodásával, azaz a széphanzás – a Maros Rudolf-féle *Eufonia* – megteremtésének szándékával, amely szintén Boulez hangszerelési gyakorlatából (a zongora ütőhangszerszerű használata, a fúvósok, különösképpen a fuvola kiemelt, szólisztikus szerepe és az ütősök dominanciája) ered. Bozay Pilinszky-kantátájának (*Trapéz és korlát*) I. tétele egyértelműen a *Mallarmé-improvizációk* örököse: erre utal az áttört zenekari textúra, a hangszerek szólisztikus használata, a zaj- és zörejelemek alkalmazása, illetve az énekszólam hol melizmatikus, hol deklamatív jellege. Akárcsak Kocsár, úgy Bozay művészetében is fontos szerepet játszanak a madrigalizmusok: hallunk szívdobogást és az ugrást is megfesti a zene.

Bozay életművében a közvetlen Boulez-recepciónak csak ezzel az egyetlen példájával találkozunk. Az ifjú Soproni József kompozíciói azonban Boulez művészetének intenzív befogadásáról tanúskodnak: míg hangszeres műveiben – például a *Hét zongoradarabban* (1962) – Schoenberg és Webern nyomdokain jár, vokális művei Boulez követőjének mutatják. Földes Imrének adott nyilatkozatában ő maga

32 Ehhez lásd Boulez tanulmányát a *Három Mallarmé-improvizációról*: Pierre Boulez: „Wie arbeitet die Avantgarde?“, *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, 27/10 (1961. október), 303.

Molto sostenuto *pp molto legato*

En las to-rres a - ma-ri - llas,
Sár - ga tor-nyok ha-rang - ja - i

3a kotta. Kocsár Miklós: Lamenti (1965-67), Clamor – Harangozás-effektus

p **avvivando**

de a - zaha - lép res mar - chi - tos.
a ha - lál lóp az ú - tön.

3b kotta. Kocsár Miklós: Lamenti (1965-67), Clamor – Lépések

Più mosso, agitato *mp*

Can - ta y can - ta can - ta
Fe - hér gi - tár - ján dalt pen - get,

3c kotta. Kocsár Miklós: Lamenti (1965-67), Clamor – Gitár-effektus

sub. p sostenuto *delicatiss.* *(poco)*

ha - cen pro-ras de pla - - - -
sik - lík a sze-lek szár - - - -

pp
(delicatiss.)

3d kotta. Kocsár Miklós: Lamenti (1965-67), Clamor – „szelek szárnyán siklik”

Andante moderato accel. poco lento andante

2 Flauti

Pianoforte

2 Fl.

Pfte

Bghi m.

col bacch. di legno

*) cluster

4. kotta. Soproni József: Carmina Polinaesiana (1964), I. tétel – melizmatikus fuvolaszólamok

sem tagadta Boulez zenéje, elsősorban *A gazdátlan kalapács* iránti vonzalmát.³³ A boulezi tapasztalatok tükröződnek például a *Carmina polinesiana* I. tételében, ahol a két fuvola központi szerepre tesz szert, a zongora az ütőhangszerekkel azonos funkcióban és jelentőséggel szólal meg, s e hangszerelés a mű archaizáló jellegét hivatott erősíteni. A három női szólamnak lényegesen egyszerűbb énekelni való jut, mint Boulez vokális műveiben, vagy akár Soproni Verlaine-dalciklusában az

33 Földes: i. m. 152. Soproni Boulez-recepciójáról Kroó is beszél: i. m. 151.

énekesnek. A melizmatikus, illetve a széles ívű dallamok, a deklamatív gesztusok az énekhang helyett a hangszereken – elsősorban a fuvolákon – szólalnak meg, s az énekesektől független életet élnek. Mintha a vokális szólamok – a szegényes réáliák megjelenítőiként – csupán száraz-tompa objektivitással kísérnék a hangszereken megszólaló tartalmi-filozófiai lényeket, másként fogalmazva: a művészet középpontjában elhelyezkedő metafizikai tapasztalatot (4. kotta).

Miközben nyilvánvaló, hogy e néhány zenemű – a bennük megnyilvánuló zeneszerzői gondolkodásmód újdonsága révén – mind minőségileg, mind tartalmilag kivételes helyet foglal el a „Harmincasok” repertoárjában, egyik kompozíció sem tagadhatja a zenetörténeti tradícióba, különösképpen a magyar hagyományba való beágyazottságát. Zongoravariációiban Bozay egyenesen tüntet e magyarsággal, amikor a dodekafón témát a magyar népdalok ritmikájával ötvözi (a témához hozzáfűzi: „quasi canzone popolare ungherese”), és ugyanezt teszi a dallamokkal a *Trapéz és korlát* mindhárom tételében, 1967-es *Pezzo sinfonico*-jában pedig egy magyar gyermekjáték-dallamot idéz fel. De a zenei magyarság rejtettebb formáival is találkozhatunk e művekben: Kocsár *Dialoghi* című darabja 4. tételének végén a szabad, improvizatív formából kibomló, nagy hangköz-ugrásokat alkalmazó dallamosság váratlanul népdal-allúziókat ébreszt, és egyáltalán: a dallamformálás – a *Lamentiben* is, de Soproni *Három Verlaine-dalában* hasonlóképpen – sokszor a magyar siratódallamok világához közelít. Soproni kantatájának, az *Ovidii metamorphoses*-nek kórusírásmódja pedig – miközben nem tagadhatja Schoenberg *Egy varsói menekültjének* aktív zeneszerzői recepcióját sem – Kodály kórusaira utal vissza. E „magyarosságok” minden kétséget kizáróan a régebbi hazai hagyomány örökségének tekinthetők – hogy egy új zenei környezetben mit lehet kezdeni ezzel az örökséggel, hogy ihlető forrásként szolgál-e vagy éppen bénító csökevényként, arra a hetvenes és a nyolcvanas évek magyar zeneszerzése adja meg majd a választ.

ABSTRACT

ANNA DALOS

THE GENERATION OF COMPOSERS BORN IN THE 30S AND THE TURN TO NEW MUSIC (1957–1967)

Hungarian musicologists traditionally shared the view that it was easier for the composer-generation born in the 30s to break with Bartókian-Kodályian models than for older composers in the 60s. When scrutinizing the repertoire written by the young composers between 1957 and 1967, it became clear that different phases of the break with the national tradition can be distinguished: starting with the reevaluation of Bartók, Hungarian composers turned themselves towards Stravinsky's and Prokofiev's neo-classicism and to the compositional technique of Bach and Beethoven. Young composers however avoided serialism, and after some years created a special Hungarian post-serial style from 1964 on. The most characteristic compositions of this early phase – the works of Sándor Balassa (1935), Attila Bozay (1939–1999), Miklós Kocsár (1933), István Láng (1933) and József Soproni (1930) – show what kind of compositional problems stood at the centre of the composer's interest: the possibilities of working with aleatory and unfixed musical processes, the creation of a melismatic melodic style and the producing of representative forms from the linking of short movements.

Anna Dalos (Budapest, 1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Program in Musicology of the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). She is currently working at the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences. She is a lecturer on the DLA Program of the Franz Liszt Academy of Music since 2007, and visiting lecturer at the International Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét since 2010. Her research is focused on 20th century Hungarian music, the history of composition and musicology in Hungary. She has had journal articles published on these subjects, as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál, Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest.