

Dalos Anna

## SZERVÁNSZKY ENDRE ELMARADT FORRADALMA (1959–1977)\*

Szervánszky Endre 1959-ben komponált *Hat zenekari darabjának* első tétele az első olyan kompozíció Magyarországon, amely kizárólag ütőhangszereket használ. Önmagában véve is forradalmi tettként értelmezhető tehát, hogy Szervánszky ütőkompozícióval kezdi zenekari ciklusát – e hangszercsoport szóló alkalmazása még két évvel korábban is teljesen elképzelhetetlen lett volna. Mi több, a kompozíció teljesen zajokra épül, és hiányzik belőle a dallam és a harmónia. Szervánszky zenekari darabjainak első tétele látványosan tagadja meg azokat az ideálokat, amelyek a magyar zenei színteret az ötvenes években uralták, s amelyek meghatározták Szervánszky zenekari világát is. Minden bizonnyal provokatív lépésnek is szánta a tétel megkomponálását a zeneszerző, akinek művei 1947–1948-tól, azaz vonószekari *Divertimentójának* komponálásától kezdve paradigmaticus módon képviselték a folklorisztikus nemzeti klasszicizmusként meghatározott stílusirányzatot, József Attila *Concertója* pedig aktívan vett részt az 1954 körüli neoromantikus fordulatban.<sup>1</sup>

Szervánszky művészete – hasonlóan nemzedéke más tagjaiéhoz – bartóki és kodályi ideálokban gyökerezett. 1952/53-ban keletkezett *Fuvolaversenye* Bartók melodikáját idéző dallamokra épül, amelyekben dominál a kvart hangköz, és a zeneszerző előszeretettel alkalmaz benne – Lendvai Ernő terminusát használva – modellskálákat, amelyek megint csak Bartók dallamaira emlékeztetnek. Szervánszky az ötvenes évek tipikus hangvételeit is használja, például a Bartók *Hegedűversenyét* idézőn líraian idillikus nyitótételben vagy a katonás hangszerelésben, amelyben a piccolo és a rézfúvósok játszanak meghatározó szerepet, kínaias pentaton hangfelületeket, illetve egy jellegzetes, népi hangszeres improvizációt idéző magyar hang-

\* E tanulmány rövidebb, szerkesztetlen, angol nyelvű változata megjelent a Menczel Gabriella, Perényi Katalin és Skrapits Melinda szerkesztette *Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos, II.* című kötetben. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012, 89–101. A tanulmány az MTA Lendület-pályázat támogatásával jött létre.

<sup>1</sup> Ujfalussy József: „Előszó a mai magyar alkotóművészethez”. *Magyar Zene*, VIII/3. (1967. június), 227–230., ide: 229.; Dalos Anna: „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus’ – egy fogalom elméleti forrásairól”. *Magyar Zene*, 40/2. (2002. május), 191–198.; Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 63–64., 76–87.; Tallián Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. Budapest: Frankfurt 99’ Kht., 1999, 50–54.

vételt hozva létre. Ez utóbbi hangvételek Kodály Zoltán életművének jellegzetes elemei, rájuk épül például az 1939-es *Páva-variációk* sorozata.<sup>2</sup>

Jelentős tehát a különbség Szervánszky 1953-ban és 1959-ben komponált művei között. A *Hat zenekari darabbal*, mint Kroó György fogalmazott, „Szervánszky határozottan belép az avantgarde effektus- és színbirodalmának kapuján”.<sup>3</sup> Kroó hivatkozása az avantgárdra csak az 1960. január 14-i bemutató kontextusában érthető meg, amely mind a kortárs zenekritika, mind az utókor történeti elbeszéléseiben forradalmi fordulópontként jelenik meg a magyar zenetörténetben.<sup>4</sup> Kovács János a *Muzsikának* írott kritikájában hangsúlyozta, hogy Szervánszky műve semmihez sem hasonlítható, amit addig Magyarországon írtak.<sup>5</sup> Ráadásul – mint Kovács fogalmazott – ez a kísérleti kompozíció Szervánszky útkeresését dokumentálja, ám mégsem tekinthető „szenzációra leső bűvészmutatvány”-nak, mivel sokkal inkább egy „halálosan őszinte próbálkozás [...], hogy [Szervánszky] kikiáltta rettegésének és belső pesszimizmusának élményét, amelyről úgy érzi, a szavak és a tiszta fogalmak nem adhatnak képet.”<sup>6</sup> A zeneszerző és zenekritikus Jemnitz Sándor, aki a húszas-harmincas években Schoenberg köréhez tartozott,<sup>7</sup> kiemelte, mennyire becsületre méltó az az „engedménytelen elszántság, amellyel [Szervánszky] vállalta az eddigi irányával homlokegyenest ellenkező lépést, s azzal együtt a köznapi közvetlenség látszatát, mert művészi szükségérzete a magasabbrendű következetesség felé vezette őt.”<sup>8</sup>

Az olyan kifejezések használata, mint „kísérleti”, „forradalmi”, „új utak keresése”, „őszinte próbálkozás”, „engedménytelen elszántság” vagy „következetesség”, olyan toposzokkal operálnak, amelyek hagyományosan a 20. századi avantgárddal állnak kapcsolatban. Ugyanakkor mégiscsak tagadhatatlan, hogy a magyar kritikusok szóhasználata 19. századi ideálokra támaszkodik, amikor Szervánszky stiláris fordulatát a zeneszerző személyiségével kapcsolja össze, illetve amikor arra kíván rávilágítani, mit is szándékozott a komponista kifejezni e stiláris váltással.

Tanulmányomban elsősorban Szervánszky forradalmának kontextusára kívánok rákérdezni, és magyarázatot keresek arra, hogy pár kompozíció és egy hosszabb terméketlen periódus után végül is miért tért le a zeneszerző erről az útról. Kérdéseim a következők:

2 Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Zeneműkiadó, 2007, 101–117.

3 Kroó: i. m., 103.

4 Erre utal Bónis Ferenc 2011-es megemlékező tanulmánya: „Emlékező sorok Szervánszky Endréről”. *Hítel*, 24/12. (2011. december), 55–58., ide: 57–58.

5 Kovács János: „Szervánszky Hat zenekari darabjáról”. *Muzsika*, III/3. (1960. március): 40–42., ide: 40.

6 Uott, 41.

7 Lásd Lampert Vera Előszavát az általa szerkesztett Jemnitz-kötetben: *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 5–19., ide: 12–13.

8 Jemnitz Sándor: „Modern művek zenekari estje (január 14.)”. *Országos Filharmóniai Műsorfüzet*, 7. (1960. február 8–14.), 34–35., ide: 35.

1. Szervánszky stílári fordulata valóban avantgárd fordulópontként értelmezhető?

2. A kortárs befogadók értették Szervánszky új művészetét? Egyáltalán: mit tudtak a nyugati új zenéről 1959-ben?

3. Milyen ideológiai-politikai fogadtatásban részesült a *Hat zenekari darab*?

4. Mennyiben befolyásolta műveinek befogadását maga Szervánszky, milyen mértékig látta és láttatta magát olyan forradalmárnak, aki egy ügy érdekében feláldozta korábbi művészi imázsát?

5. Milyen alkotói fázisok előzték meg és követték a *Hat zenekari darab* komponálását Szervánszky életművében?

Előre kívánom bocsátani, hogy Szervánszky *Hat zenekari darabja* nem avantgárd és nem is neoavantgárd alkotás. Szervánszky Webern zenéjére reflektál benne, és dodekafon elemeket használ, ami eleve jelzi, hogy közel ötven évvel korábbi zeneszerzés-technikai eszményeket követ. Sem Webern, sem mestere, Schoenberg nem voltak avantgárd zeneszerzők – a 20. századi expresszionista modernitás képviselőiként léptek színre. A nagy összefoglaló zenetörténetkönyvek a korszak zenei avantgárdját az olasz futuristák mozgalmával kapcsolják össze, valamint az ifjú Szovjetunió zeneszerzőinek párhuzamos törekvéseivel.<sup>9</sup> E mozgalmak zeneszerzői attitűdje nagymértékben experimentális, míg Webern, aki hagyományos zenei eszközökkel dolgozott, mindig a zenetörténeti múltra hivatkozott.<sup>10</sup> A darmstadti zenei kör ötvenes évekbeli törekvése, hogy kisajátítsák Webernt, s mint szerzialista zeneszerzőt mutassák be,<sup>11</sup> szintén nem értelmezhető avantgárd legitimációs igényként. Nemcsak azért, mert az avantgárd mozgalmak tagadják a legitimáció szükségességét,<sup>12</sup> hanem azért is, mert a szerIALIZMUS és a totális determináció eszméje a 20. századi modernitások sokadik hullámát képviseli, amelyet végül, a hatvanas években John Cage experimentális – vagyis neoavantgárd – technikái kérdőjeleztek meg.<sup>13</sup>

Habár Szervánszky szinte semmit sem tudott a kortárs szeriális technikáról, és Cage nevét is csak 1959-ben ismerte meg<sup>14</sup> – a zeneszerző művei jóval később jutottak el Magyarországra<sup>15</sup> –, zenekari darabjai kétségtelenül mutatnak valamennyi experimentális vonást. A *Hat zenekari darab* valójában hat tanulmány, ame-

9 Hermann Danuser: „Die avantgardistische Revolte”. In: uő: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1984, 97–113.; Richard Taruskin: „Socialist Realism and the Soviet Avant-Garde”. In: uő: *The Oxford History of Western Music*. Vol 4.: *Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 775–780.

10 Danuser: i. m., 143–144.; Taruskin: i. m., 675–741.

11 Lásd a „Wandlungen des Webern-Bildes” című fejezetet a Gianmario Borio–Hermann Danuser szerkesztette kötetben: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966*. 1. Band, Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 213–266.

12 Kappanyos András: „Avantgárd és kanonizáció”. *BUKSZ*, 13/1. (2002. tavasz), 48–58., ide: 49.

13 Borio–Danuser (szerk.): i. m., 52.

14 Cage zenéjéről először Várnai Péter darmstadti beszámolójában esett szó: „Modern muzsika Darmstadtban”. *Muzsika*, II/12. (1959. december), 32–33.

15 Lásd ehhez Alan Williams tanulmányát: „Bp „NY. The New Music Studio 1971–1980”. *Perspectives of New Music*, 43/1. (2005. tél), 212–235., ide: 213., 218.

lyekben Szervánszky egy új zeneszerzői technika elsajátítására törekszik. Kárpáti János már 1963-ban, a mű második előadásáról szóló kritikájában jelezte, hogy e kompozíciók a zeneszerzői technika egy olyan didaktikus fázisát reprezentálják, amelyen minden jelentősebb zeneszerző keresztülmegy.<sup>16</sup> Kroó pedig arra utalt, hogy Szervánszky „a provincia művésze, távol a stílus világgözpontjától. A *Hat zenekari darab* a magyar zenetörténeti fejlődés számára jelent mérföldkövet.”<sup>17</sup> Vagyis: Szervánszky ciklusa nem esztétikai értelemben fajsúlyos műalkotás, hanem inkább jelentős történeti dokumentum.<sup>18</sup>

A korabeli terminológiai zűrzavarral magyarázható, hogy a kortársak avantgárd fordulatként kísérelték meg leírni Szervánszky művészetének stílár változását. A zeneszerzők és zenetudósok nem ismerték pontosan az utolsó évtized olyan divatos szakkifejezéseinek jelentését, mint dodekafónia, szerializmus, punktualizmus vagy totális determináció, és a darmstadti kör egyes terminusait – posztszerializmus, indetermináció, experimentális zene – nem is használták. Kókai Rezső próbált elsőként rendet teremteni a terminológiai káoszban, aki 1958–1959-ben rádió-előadásokat tartott az új zenéről, majd ezeket az előadásokat először a *Muzsika* hasábjain, majd pedig könyv formában a nyilvánosság elé tárta.<sup>19</sup> Ezek a tanulmányok jelentették Magyarországon hosszú ideig az egyetlen információs forrást a kortárs zenei technikákról.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy gyakran Kókai is bizonytalan volt a szeriális technika egy-egy fogalmának tényleges jelentésében. A punktualizmus kifejezést például – amelyet később Szervánszky művészetének magyarázatára is használtak – az elektronikus zenéről szóló fejezetbe illesztette. Kókai értelmezésében a punktualizmus, ami „igazán a szeriális zene”,<sup>20</sup> az a mód, ahogyan a totális determináció – vagyis a zenei paraméterek preformált meghatározása – megvalósul egy kompozícióban: „A leírt módon szerkesztett műben az egyes hangok (hangjegyek) már csak mint bizonyos 'pontok' nyerne alkalmazást, melyeknek elhelyezkedéséről az előre megszerkesztett 'sorok' gondoskodnak.”<sup>21</sup> A Kókai-féle meghatározás homályossága is sejteni engedi, hogy a punktualizmus kifejezés ebben az időszakban meglehetősen újnak mondható. Először 1951-ben használta Herbert Eimert, a darmstadti kör vezető teoretikusa, aki Karlheinz Stockhausen és Pierre Boulez zenéjét akarta a segítségével meghatározni. Hans Heinrich Eggebrecht két rétegét különíti el a kifejezésnek: 1.) A kifejezés segédeszközként működött a szerializmus első fázisában, mivel lehetővé tette, hogy a zeneszerzők hidat építsenek saját elektronikus kompozícióik és Webern zenéje között, mégpedig oly módon, hogy a

16 Kárpáti János: „A Magyar Állami Hangversenyzenekar”. *Muzsika*, VI/4. (1963. április), 40–41., ide: 41.

17 Kroó: i. m., 104.

18 Esztétikai minőség és történeti jelentőség különbségéhez lásd: Carl Dahlhaus: „Das Werturteil als Gegenstand und als Prämisse”. In: uő: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig, 1977, 139–171., különösen: 150–152.

19 A könyvet tanítványával, Fábán Imrével közösen adta ki: Kókai Rezső–Fábán Imre: *Századunk zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961. A könyv előtörténetéhez lásd Kókai előszavát: 5–6.

20 Uott, 80.

21 Uott, 79.

*Reihe* hangjait a teljes szeriális struktúra kiindulópontjaiként fogták fel. 2.) A punktualizmus egy hallási tapasztalatot határoz meg; a zeneszerző célja, hogy a hangokat izolálja egymástól, s ezáltal olyan formát hozzon létre, amelyben az egyirányú zenei folyamatok helyét a különböző eseményekből létrejövő forma veszi át.<sup>22</sup> Ebben az értelemben tekinthető Szervánszky zenéje punktuálisnak.

A Kókai-féle homályos megfogalmazás mellett a *Hat zenekari darabról* szóló kritikák is egyértelművé teszik, milyen kevésbé értették a kortárs szakemberek, mi is történik Szervánszky műhelyében. Jemnitz Sándor például – aki pedig a legtöbbet tudhatta a második bécsi iskola művészetéről – kísérletet sem tett arra, hogy leírja Szervánszky zeneszerzői technikáját. Egyedül Kovács János említett pár zenei jellegzetességet – például a dallamok hiányát, a tételek rövidségét, az ütőhangszerek dominanciáját –, de ő sem kérdezett rá az alkalmazásuk háttérében rejlő okokra.<sup>23</sup>

Szervánszky sokkal tájékozottabb volt kritikusaival, és hosszan készült a zenei forradalomra. Hagyatékában több olyan, feltehetően az ötvenes évek második feléből származó jegyzetfüzet található, amely Webern és Schoenberg műveinek Reihéit sorolja fel.<sup>24</sup> E füzetek és a beléjük illesztett géppapírok egy része szöveges elemzéseket is tartalmaz, ezek azonban nem Szervánszky elemzései, hanem általa készített nyersfordítások. Három különböző dokumentum – két kézírásos füzet és egy gépirat – René Leibowitz Schoenberg Op. 31-es zenekari variációiról szóló, 1949-ben publikált könyve egy részének fordítását tartalmazza,<sup>25</sup> egy különálló gépirat pedig két elemzést őrzött meg Webernről, az egyiket Henri Pousseur, a másikat Christian Wolff tollából. Mindkét analízis 1955-ben, a *Die Reihe* ünnepi Webern-számában jelent meg.<sup>26</sup> Mindazonáltal feltételezhető, hogy Szervánszky Webern iránti érdeklődése szorosan összefüggött azzal, hogy az ötvenes években a korszak zenei ideáljaiban és politikájában egyaránt csalódott.

Szervánszky már 1954-ben hátat fordított a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus diatonikus-tonális világának, illetve az azt követő neoromantikus stílusirányzatnak. A *József Attila Concertóval* egyidős *Három Petőfi-kórus* (1954) hangzása feltűnően sötét és disszonáns. A közvetlenül az 1956-os forradalom előtt és után komponált *Három dal* szövegválasztása jelzi a zeneszerző depresszióját.<sup>27</sup> A *Három dal* a Petőfi-kórusokhoz képest is rendkívül disszonáns, nem ismeri a diatóniát, ugyanakkor Szervánszky még hivatkozik a műfaj hagyományaira: mindegyik dalban

22 Hans Heinrich Eggebrecht: „Punktuelle Musik”. (1972). In: Albrecht Riethmüller (szerk.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, V. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1972, 1–3., ide: 1.

23 Kovács: i. m., 40.

24 Szervánszky-hagyaték, BMC, Vázlatok, töredékek, KT 077791.

25 René Leibowitz: *Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg*. Paris: L'Arche, 1949. Szervánszky feljegyezte azt is, hogy a fordítás egyes szakaszaival mely hónap mely napján végzett. Az év azonban sehol sem szerepel.

26 Henri Pousseur: „Anton Weberns organische Musik.” és Christian Wolff: „Kontrollierte Bewegung”. In: Herbert Eimert (hrsg.): *Anton Webern*. Wien: Universal Edition, 1955 /*Die Reihe* 2./, 56–65. és 66–68.

27 Szervánszky Járdányi Pállal együtt a Magyar Zeneművészek Szövetsége nevében aláírta a Magyar Értelmiség Forradalmi Bizottságának 1956. október 28-i felhívását. A forradalom bukását – Járdányihoz hasonlóan – meghasonlással fogadta.

megjelenik a szófestés technikája, s a második dal egyértelműen egy 19. századi gondolatdal hangulatát és ritmikáját idézi fel (Tóth Árpád: *Esti kertben*).

A *Három dal* – mint oly sok más Szervánszky-kompozíció – modellskálákra épül. A modellskálák feltűnően gyakori használata jelzi, hogy Szervánszky zeneszerzői gondolkodására nagy hatást gyakoroltak Lendvai Ernő Bartók-elemzései, nemcsak elemző módszere, hanem a bartóki zenei jelentés értelmezése is. Lendvai két zenei szférát határolt el Bartók műveiben, egy démonikus-irreális világot, amelyet „infernó”-ként határozott meg, s amely a kromatika, a modellskálák és az aranymetszés alkalmazására épült, és egy optimista-ideális szférát, a bartóki „Paradisó”-t, amelyben az egész hangú és az akusztikus skála, valamint a periodicitás dominál.<sup>28</sup> Szervánszkyt magával ragadta Bartók démoni hangvétele, mint azt az 1957-ben komponált 2. vonósnégyes egyértelműen bizonyítja: a kompozícióban az 1:2-es modellskálával, a Fibonacci-sorral és az aranymetszés szabályai-val dolgozott.<sup>29</sup>

Az 1:2-es modell alkalmazása mindazonáltal problémákat okozott Szervánszky zeneszerzői műhelyében. A 2. vonósnégyes témái – és igaz ez sok későbbi Szervánszky-műre is<sup>30</sup> – mind a modellskálákra épülnek, s ezáltal megkötik a zeneszerző kezét. Szervánszky csak skálatémákkal dolgozhatott. Ennek ellenére úgy döntött, hogy a schoenbergi-weberni dodekafóniát Lendvai Ernő elméletével fogja kombinálni, mint arra a *Hat zenekari darab* kéziratanyagának egyik vázlatja is utal: ezen a vázlatlapon az akkor még *Öt zenekari darab*ként elképzelt ciklus címe alá írja fel: „Seriell + AM rendszer” (1. faksimile).<sup>31</sup> Másként fogalmazva Szervánszky 1959-ben, a stílári fordulat részeként nem kívánt szakítani a magyar hagyományal. A hagyományhoz való ragaszkodás azonban – mint látni fogjuk – a tényleges stílári váltás gátjának bizonyult.

A tényleges stílári váltás másik akadály a zeneszerző személyisége lehetett. A *Hat zenekari darab* 1963-as, második előadásáról szóló kritikáikban Kárpáti János és Breuer János egyaránt utaltak arra, hogy a három évvel korábbi ősbemutató felért egy botránnyal.<sup>32</sup> Asztalos Sándor adott hangot a mű hivatalos bírálatának a rádióban,<sup>33</sup> és az akkor még az új zene ellenlábasként fellépő Pernye András is megtámadta Szervánszkyt a Magyar Nemzet hasábjain, mondván: e kompozíció nem mű, inkább „valami fura akusztikus kísérlet”.<sup>34</sup> Ugyanakkor Fodor András

28 Lendvai Ernő: *Bartók stílusa a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre és a Zene húros, ütőhangszerekre és celestára tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955, 34.

29 Lásd ehhez tanulmányomat: „Bartók, Lendvai, und die Lage der ungarischen Komposition um 1955”. *Studia Musicologica*, 47/3–4. (2006. szeptember), 427–439.

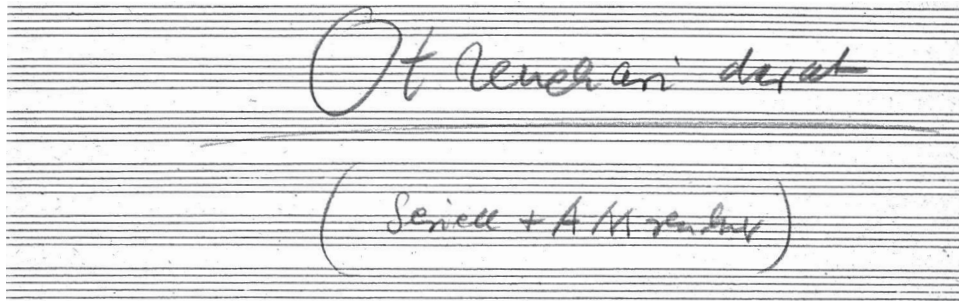
30 Ezt tanúsítják a *Három vallásos ének* és az *Éj* vázlatai Szervánszky hagyatékában. BMC KT 077739 és KT 077703.

31 Szervánszky-hagyaték, BMC, KT 077752. A faksimilét a Szervánszky család engedélyével közöljük.

32 Kárpáti: i. m., 41.; Breuer János: „Ferencsik János az Állami Hangversenyzenekar élén”. *Népszabadság*, 1963. február 3., 16.

33 Asztalos Sándor rádiós beszámolója elveszett, de naplójában Fodor András hivatkozik rá: *Ezer este Fülep Lajossal*, 1. kötet. Budapest: Magvető, 1986, 704.

34 Pernye András: „Új magyar mű”. *Magyar Nemzet*, 16/13. (1960. január 16.), 4.



1. fakszimile. A Hat zenekari darab egyik vázlatának címlapja

naplói, amelyeket bátran a hatvanas–hetvenes évek magyar művészértelmiségének életformáját rögzítő történeti forrásként értékelhetünk, arról tanúskodnak, hogy a Zeneakadémia kakasülőjét megtöltő fiatalok demonstrációt szerveztek a mű mellett, s így fejezték ki tetszésüket.<sup>35</sup> A hivatásos kritikusok többsége is Szervánszky és kompozíciója mellett foglalt állást.

Ennek ellenére Szervánszky komoly lelki válságon ment keresztül a bemutató után. Attól félt – mint arról Fodor András naplói tanúskodnak –, hogy „miután nacionalistának nem kiálthatták ki, kozmopolita elhajlónak tekintik majd, a fő veszély megtestesítőjének, akit most büntetni kell”.<sup>36</sup> Fodor elbeszélése szerint Szervánszky ahhoz is ragaszkodott, hogy „ő a dodekafóniának csak az eszközeit veszi át, mint Bartókék a Debussy-féle impresszionista hangszíneket, de ritmusban ő igazi giusto magyar hangot használ, és ő nem akar innét elmenni, nem akar felelőtlenül hősködni”.<sup>37</sup> Mint Fodor érzékenyen megállapította: Szervánszky „szenvet a prófétaasztól”,<sup>38</sup> és kétségbeesésében összeállította azon műveinek jegyzékét, amelyek feketelistára kerültek.<sup>39</sup> Mivel úgy érezte, a perifériára sodortatott, kapcsolatba lépett Dr. Végh László underground, neoavantgárd körével, és aktívan részt vett magánlakásokon szervezett zenei és művészi szeánszaikon is.<sup>40</sup>

Ambíciója, hogy egyszerre legyen up-to-date és magyar, illetve a próféta szerep átélése megbénította Szervánszkyt. 1959-et követően viszonylag kevés művet komponált (1. táblázat). 1959 és 1965 között a *Hat zenekari darabon* kívül három további reprezentatív alkotása keletkezett: *Sötét mennyország* című oratóriuma Pilinszky János verseire, amely a magyar *Egy varsói menekültnek* készült (1963),<sup>41</sup> zenekarra írott variációi (1964–65), illetve *Klarinétversenye* (1965). Ezekkel egy időben számos alkalmi művet is írt, amelyek azonban korábbi stílusát képviselik. 1965 és

35 Fodor: i. m., 678.

36 Uott, 698.

37 Fodor, i. m., 2. kötet, 22.

38 Uott.

39 Uott.

40 Tábor Ádám: „A kezdet: dr. Végh”. *Élet és Irodalom*, 48/37. (2004. szeptember 10.), 15.

41 Kroó: i. m., 104.

1972 között mindössze két kísérőzenét komponált a Magyar Rádió számára, majd életművét pár alkalmi, illetve pedagógiai kompozíció mellett két reprezentatívnak szánt alkotással zárta le, a befejezetlenül maradt *Három vallásos énekkel* (1972),<sup>42</sup> illetve a Petőfi versére komponált *Éj* című kantátával (1974–75). E két kompozíció – mint arra a kéziratos vázlatokban újra és újra előbukkanó modellskálatervek is utalnak<sup>43</sup> – újból tudatosan reflektál Lendvai Ernő elméletére, és az 1956–1957 körüli Szervánszky-stílus jegyeit viselik magukon.

Három Petőfi-kórus (1954)  
 Három dal (1955-1956)  
 2. vonósnégyes (1956-1957)  
 Akiket a pacsirta elkísér (1958, filmzene)  
 Hat zenekari darab (1959)  
 Három kínai dal férfikarra (1959)  
 Karácsonyi dalok vegyeskarra (1960)  
 Csontváry (1960, filmzene)  
 Légy jó mindhalálig (1960, filmzene)  
 Névnap a Cserénynél (1961)  
 Concertino furulyára (1961)  
 Megöltek egy leányt (1961, filmzene)  
 Az ezernevű lány (1962)  
 Macbeth (1962, rádiójáték-kísérőzene)  
 Sötét mennyország (1963)  
 Variációk zenekarra (1964-65)  
 Klarinétverseny (1965)  
 Szigeti veszedelem (1966, rádiójáték-kísérőzene)  
 Kalevala (1968, rádiójáték-kísérőzene)  
 Három vallásos ének (1972)  
 Két duó két fuvolára (1972)  
 17 etűd fuvolára (1974-75)  
 Az éj (1974-75)  
 Ez a kislány gyöngyöt fűz (1975)

1. táblázat. Szervánszky Endre kompozíciói (1954–1975)

42 A műnek két kézirata maradt fenn a Szervánszky-hagyatékban. Az egyik kottásfüzet őrzi a jelenlegi 1. tétel zenéjét. A másik kézirat legalább négytételnek tervezett verziót mutat, amelyben a véglegesnek tűnő tételrend sincs összhangban a háromtételű változattal: a ciklus elé Szervánszky tervezett egy első tételt, amely azonban nem készült el. BMC KT 077739.

43 Az *Éj* vázlataiban felbukkanó modellskálákra épül a teljes kompozíció: T: Cisz–E–C–B, D: Asz–H–D–F, S: Fisz–A–C–Esz. A *Három vallásos ének* három tétele pedig – a vázlatokból kiolvasható módon – a három következő modellskálára épül: T: g–asz–b–h–cisz–d–e–f, D: d–esz–f–fisz–gisz–a–h–c, S: c–cisz–disz–e–fisz–g–a–b. Szervánszky mindkét mű esetében feltünteti a tonikai, a domináns és a szubdomináns tengely hangjait. BMC KT 077703.



Szervánszky kreativitása és produktivitása elvesztésének okai benne rejlenek a *Hat zenekari darabban*. A komponista tudatosan tartja magát távol a 20. századi magyar zene jellegzetes megoldásaitól. Saját zeneszerzői automatizmusai ellenében kíván komponálni: ezért játszanak a *Hat zenekari darabban* olyan kulcsfontosságú szerepet az ütőhangszerek. Szervánszky kerüli a dallamos írásmódot, inkább dallamtöredékekkel és -foszlányokkal dolgozik, mint ahogy a hangszeres effektusok és az előzmények nélküli diszsonáns akkordok váratlan megjelenésével is számol. Ezek révén sikerül izolálnia – a punktualizmus értelmében – a zenei eseményeket, amelyek vagy szabad, vagy éppen tükörformába illeszkednek.

Mindazonáltal nehéznek bizonyult az automatizmusok ellenében dolgozni, amit leginkább az 5. és 6. tétel igazol. Az 5. tétel folyamán alig történik valami: az időtlenség érzetét csak egy-egy zenei zaj zavarja meg. A zajokat ütőhangszerek, illetve hangszeres effektusok, például glissandók hozzák létre. A mozgás hiánya a hosszan tartott akkordokból ered. Az 5. tétellel szemben a 6. gyors és folyamatosan előrehaladó ritmikai formulákra épül. A formulákat többnyire itt is ütőhangszerek szólaltatják meg, míg a fúvósok a mozgás merev hátterének kialakításában játszanak meghatározó szerepet. A két tétel nem tagadhatja bartóki eredetét: az 5. az 1926-os *Szabadban* ciklus *Az éjszaka zenéje*-tételére reflektál, míg a 6. *A csodálatos mandarin* „Hajszá”-járá.

A másik három weberni kompozíció, amely ebben az időszakban Szervánszky műhelyében keletkezett, már más zeneszerzés-technikai problémákkal néz szembe, és kétségtelenül magasabb technikai színvonalat képvisel, mint a *Hat zenekari darab*. A *Sötét mennyország* című oratórium azt a kérdést feszegeti, miként lehet dodekafón-punktuális zenét írni vokális szólamokra. E kérdés annál is égetőbbnek bizonyult, mivel Szervánszky olyan zenei környezetben alkotott, amelynek hagyományosan a középpontjában állt a vokális zene, s amely sajátos – a kodályi, illetve a népzenei hagyományra hivatkozó – prozódiai és melódiai gyakorlattal rendelkezett.<sup>44</sup> Oratóriumában Szervánszky kísérletet tett arra, hogy szakítson e praxissal, éppen ezért a kórus számára nem írt dallamokat, hanem elsősorban hang- és akkordisméltésekre, hosszú, tartott akkordokra támaszkodott, illetve kromatikus dallamtöredékeket alkalmazott.

Mégis egyértelmű, hogy ez a lemondás leszűkítette zeneszerzői mozgásterét. A zenekari *Variációk* éppúgy, mint a *Klarinétverseny*, bizonyítja, hogy új zenét sokkal természetesebb módon komponált zenekarra, mint kórusra; ezekben a kompozíciókban sokkal magabiztosabbnak mutatkozik technikai értelemben. A *Variációk*

44 1955-ben heves vita bontakozott ki az *Új Zenei Szemlé*ben a magyar zenei prozodiáról Molnár Imre frissen megjelent könyve nyomán, amely jelentős mértékben kijelölte a magyar prozódia törvényeinek értelmezési tartományát. Molnár Imre: *A magyar hanglejtés rendszere – A magyar énekbeszéd recitatívóban és ariozóban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954. A vitában a következő vélemények jelentek meg: Hegedűs Lajos: „Molnár Imre: A magyar hanglejtés rendszere – A magyar énekbeszéd recitatívóban és ariozóban”. *Új Zenei Szemle*, VI/1. (1955. január), 25–29.; Bárdos Lajos: „Mégegyszer a beszéddallam könyvéről”. *Új Zenei Szemle*, VI/2. (1955. február), 17–27.; László Zsigmond: „Hanglejtés és énekbeszéd (Szeljegyzetek dr. Molnár Imre könyvéhez)”. *Új Zenei Szemle*, VI/3. (1955. március), 20–27.

valójában öt zenekari darabot rejt magában, amelyekben Szervánszky elsősorban azzal kísérletezik, miként tud hosszabb dodekafon felületeket – nagyobb területű tételeket – punktuális módon felépíteni. Mivel tartózkodik a hosszú, eseménytelen szakaszoktól, úgy is mondhatjuk, teleírja a formákat, egyfajta horror vacui érzékelhető a tételek struktúrájában.

A concerto a versenymű klasszikus műfaja felvetette kérdésekre reflektál. Szervánszky érzékelhetően nem törődik a hagyomány elvárásaival, hanem elsősorban az foglalkoztatja, miként lehet modern dallamokat írni egy szólóhangszer számára. Dallamai nagy hangközugrásokra (N7, B4), illetve a kromatikus skála tizenkét hangjára épülnek. Míg a klarinétszóló sikerül elkerülnie a magyar tradíció hagyományos *pattern*jeinek alkalmazását, a zenekar csak nehezen találja meg a szerepét. Mindössze a zajos kísérő feladatát kapja a kompozícióban.

A *Klarinétverseny* után Szervánszky hosszú ideig semmit sem komponált. A *Variációk* és a *Klarinétverseny* azt a technikai színvonalat képviselik, amelyet Szervánszky el tudott érni. Más szavakkal: a zeneszerző stiláris fordulatainak határait jelölik ki. Szervánszky inspirációvesztése tehát sokkal kevésbé függött össze a *Hat zenekari darab* negatív fogadtatásával, illetve elképzelt prófétai szerepével, mint inkább egy zeneszerzői problémával. 1965-ben Szervánszky Endre nem volt képes választ adni arra a lényeges kérdésre, miként oldja meg azokat a zeneszerzői problémákat, amelyeket saját kompozíciói felvetnek. A kérdést végül tanítványainak nemzedéke tette újra fel, s ők voltak azok, akik előkészítették a talajt a magyarországi neoavantgárd zene hetvenes évekbeli felvirágzására.

---

## ABSTRACT

---

ANNA DALOS

### ENDRE SZERVÁNSZKY'S CANCELLED REVOLUTION (1959–1977)

---

Hungarian music historiography connects traditionally the break with the folkloristic national classicism of the fifties with the name of the composer, Endre Szervánszky (1911–1977). His *Six orchestral pieces* written in 1959, the world première of which caused an outcry in Hungarian music life, is the first dodecaphonic composition written in Hungary, and at the same time it is the first document of Hungarian compositional reception of Anton von Webern's music. In this cycle Szervánszky spectacularly disregarded the musical consensus which was built on folk music and Hungarian musical tradition, and this gesture gave him the image of the avantgarde rebel and self-denying revolutionary. It is sure that Szervánszky had experimented with a new music style since 1957, and since 1959 he attended the meetings of the underground neo-avantgarde in Budapest (the circle of László Végh). Despite this the *Six orchestral pieces* seem to be a didactic composition for today's listener, which means it is much more a historical document than an aesthetically valuable work of art. The compositions written by Szervánszky after 1959 – *Dark Heaven, Requiem* (1962), *Variations for Orchestra* (1964–65), *Concerto for Clarinet* (1965) – bear witness to the fact that the composer himself lost direction in how to follow the path he had chosen in the *Six orchestral pieces*. Moreover his compositions – as the serialists of Darmstadt would put it – didn't reach 'the technical niveau of the time,' that is Szervánszky's technical skills were quite limited. So Szervánszky's avantgarde change, which followed in reality more the modernism of the 1910s and 1920s, and not the avantgarde trends of his time, proved to be a failure. I try to clarify in my paper on the one hand the interpretations of the concept of the avantgarde in Hungarian musical discourses of the early sixties, and on the other hand the connection between the cancellation of this avantgarde change and Szervánszky's limited technical skills.

---

**Anna Dalos** (PhD) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998. Between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Programme in Musicology at 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 Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She has been a lecturer at the DMA Programme 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 focuses on 20th-century Hungarian music, and the history of composition and musicology in Hungary. She has published articles 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. In 2012 she won the "Lendület" grant of the Hungarian Academy of Sciences, which made possible the foundation of the Archives and Research Group for 20th-21st-Century Hungarian Music.