

10.18132/LFZE.2024.4

DARGAY MARCELL

A 180-AS CSOPORT MUNKÁSSÁGA (1979–1990)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

10.18132/LFZE.2024.4

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as besorolású művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

A 180-AS CSOPORT MUNKÁSSÁGA
(1979–1990)

DARGAY MARCELL

TÉMAVEZETŐ: DALOS ANNA DSc

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

Tartalomjegyzék	I
Köszönetnyilvánítás	II
Bevezetés	III
1. A 180-as Csoport megalakulásának háttere és körülményei	1
1.1. Az együttes működése és fogadtatása	5
1.2. A saját művekből kiépült repertoár áttekintése	12
2.1 Márta István (1952)	17
2.1.1. <i>Karácsony napja – 24. lecke</i> (1980–1982)	20
2.1.2. <i>Szíveink – requiem töredék</i> (1983)	44
2.2. Melis László (1953–2018)	59
2.2.1. <i>A szertartás</i> (1981) és <i>A szoba</i> (1982)	61
2.2.2. <i>Etűd három tükörre</i> (1982)	69
2.2.3. <i>Maldoror énekei</i> (1984)	75
2.2.4. <i>Mulomedicina Chironis</i> (1988)	85
2.3. Soós András (1954)	98
2.3.1. <i>Glasmusik I-II.</i> (1981)	101
2.3.2. <i>Hang–Szín–Játék</i> (1981)	106
2.3.3. <i>Duett</i> – Robert Burns versére (1985)	112
2.3.4. <i>Choralpraeludium</i> (1985–1987)	124
2.3.5. <i>Gloria</i> – Rajeczky Benjamin 85. születésnapjára (1986–1988)	129
2.3.6. <i>Pitch Control</i> – Vidovszky Lászlónak (1986)	139
2.4. Szemző Tibor (1955)	147
2.4.1. <i>A halál szexepilje – in memoriam Hajas Tibor</i> (1981)	151
2.4.2. <i>Vízicsoda</i> (1982–1983)	161
2.4.3. <i>Koponyaalapi törés</i> (1984)	174
2.4.4. <i>Optimista előadás – Erdély Miklós emlékére</i> (1988)	188
2.5. Faragó Béla (1961)	199
2.5.1. <i>A pók halála – Sírfelirat</i> (1983)	204
2.5.2. <i>SEIKO – Az én faliújságom – Appendix</i> (1984)	230
2.5.3. <i>Feljegyzés egy álomról</i> (1985–1990)	243
Bibliográfia	253
Fontosabb internetes források	261

Köszönetnyilvánítás

Hálás köszönetemet szeretném kifejezni témavezetőmnek, Dalos Annának, aki javaslataival, tanácsaival mintegy négy éven keresztül lankadatlan lelkesedéssel támogatta munkámat. Megkülönböztetett hálát érdemelnek a 180-as Csoport volt tagjai – Faragó Béla, Gőz László, Körmendy Ferenc, Márta István, Melis László, Soós András, Szemző Tibor –, akik azontúl, hogy számtalan kottát, felvételt, újságcikket és egyéb felbecsülhetetlen értékkel bíró dokumentumot bocsátottak rendelkezésemre személyes archívumaikból, a 2017-es év végétől kezdődően számos személyes találkozó és telefonbeszélgetés alkalmával is segítségemre voltak. A velük folytatott beszélgetéseket a 2020-ban bekövetkezett pandémia ideje alatt hosszú és rendkívül informatív e-mail-váltások követték. Munkámhoz nagyban hozzájárultak az együtteshez több szállal kötődő Forgács Péter és Tillmann J. A. inspiráló megjegyzései és kiegészítései, valamint az időközben elhunyt Jeney Zoltánnal folytatott magánbeszélgetések is.

Végül, de nem utolsósorban szeretném megköszönni Razvaljajeva Anasztáziának, hogy formai kérdésekben való segítségével, szeretetével és végtelen türelmével állandó és nyugodt háttérrel biztosított számomra.

Írásomat a munkám kezdete után váratlanul, 2018 februárjában eltávozott Melis László emlékének ajánlom.

Budapest, 2022. augusztus 18.

Dargay Marcell

Bevezetés

A 180-as Csoport nevével és felvételeivel tizenkét éves koromban találkoztam először, amikor a zeneiskolai zongoratanárom – ismerve élénk kortárs zenei érdeklődésemet – egy fekete-fehér Polimer kazettára másolt formában kezembe adta az együttes két hanglemezének anyagát. A Csoport zenéje akkoriban talán még kevésbé vonzott, de kétségtelenül nagy hatást gyakorolt rám. Későbbi tanulmányaim során – mikor barátaimmal-kollegáimmal egyfajta spontán módon szerveződő zeneszerzői és előadói közösséget kezdtünk kiépíteni – egyre fontosabbá és mintaadóvá vált számomra az a munkamódszer és működési elv, ami a 180-as Csoport tagjait is vezérelte megalakulásuk idején. Amikor későbbi témavezetőm, Dalos Anna felvetette, hogy doktori értekezésemet a Csoportról írhatnám, a bennem felmerülő első kérdésem az volt, hogy mindez miért nem nekem, magamtól jutott eszembe. Így hát dolgozatom tárgyául a késő Kádár-korszak magyar kortárs zenei életének egyik legnagyobb sikernek örvendő és legendás híré, de a kritikusok által annál vitatottabb megítélésű zeneszerző- és előadóegyüttesét, az 1979 és 1990 között működő 180-as Csoportot választottam. Az együttes repertoárjának gerincét az amerikai és európai repetitív és minimalista szerzők művei képezték, melyet a Csoport zeneszerző-tagjainak saját kompozíciói egészítettek ki.

Munkám célja kezdetben az volt, hogy teljes körűen áttekintsem és feldolgozzam a Csoport történetét, melyhez második – de igen hangsúlyos – kutatási területként a Csoport műhelyében keletkezett zeneművek részletes elemzésének szándéka társult. Ahogy azonban egyre inkább elmélyültem a témában, figyelmem lassan és folyamatosan áthelyeződött magukra a kompozíciókra. A 180-as Csoportról napvilágot látott kritikák két típusra oszthatók: egyrészt a hivatalos magyar zeneélet sajtóorgánumainak kis kivételtől eltekintve fanyalgó és elítélő, sok esetben gúnyos reakcióira;¹ másrészt pedig a társművészeti területekről – színház, tánc, film, képzőművészet, irodalom – érkező, sokszor túlzó és szuperlatívuszokban fogalmazó megnyilatkozásokra.² Ez utóbbiakban gyakori és tipikus a szakmai felkészültség és a differenciált látásmód hiánya: a pop- és rockzene felől közelítő ítések nem rendelkeznek fogalmi apparátussal a Csoport komolyzenei beágyazottságának értelmezéséhez, míg a klasszikus képzettségű

¹ Elsősorban a *Muzsika* és a *Magyar Zene* című folyóiratok írásaiban, a korabeli napilapok zenei rovatainak cikkeiben és a Bartók Rádió zenei műsoraiban elhangzó vélemények. A kritikákra a későbbiekben részletes adatolással hivatkozom.

² Többek között a *Mozgó Világ*, a *Művészet* (később *Új Művészet*), *Balkon*, *Kritika* című folyóiratokban közölt publikációk.

zenetörténészek és kritikusok egyfajta elitizmustól vezérelve alapvető gyanakvással viseltetnek a popkultúrából érkező hatások és a társművészetekkel ápolts szoros viszony állandó jelenlétével kapcsolatban. Így írásaikban számos alkalommal ugyanúgy tévesen használnak zenei terminusokat, mint a másik zenei paradigma szempontjainak hasonlóan avatott képviselői.

Kivételesen figyelemreméltó például a „reprezentatív iskola” kifejezés a repetitív helyett,³ a „folyamatzene” – melyre a szakirodalom konzekvensen a „process music” kifejezést használja – „continuity music” szókapcsolatra való visszafordítása,⁴ a „minimális zene” mint definíció a minimalista helyett,⁵ a punkmozgalom és az újhullám irányzatának összekeverése,⁶ vagy éppen a budapesti Új Zenei Stúdió, mint a „repetitív zene hazai fő képviselőjének” említése.⁷

Az elmúlt évtizedekben számos kritika, recenzió, beszámoló, visszaemlékezés született az együttesről, melyek a zenekar tagjának, Körmendy Ferencnek az Artpool Archívum és Művészeti Kutatóközpontban található „Körmendy-gyűjtemény” néven hozzáférhető dokumentumanyagával kiegészülve és összevetve eléggé átfogó képet alkotnak a 180-as Csoport működéséről.⁸ A magyar sajtóforrások elsősorban az együttes ellenzéki körökkel szimpatizáló, más művészeti területekkel való kapcsolódásait, formabontó fellépéseinek milyenségét, közönségükkel kialakított sajátos viszonyukat és kölcsönhatásukat, valamint a hazai kulturális szcénában elfoglalt helyüket és szerepüket dokumentálják. Azonban Dalos Anna *Popularitás és absztrakció* című tanulmányán kívül a Csoport zeneszerzői termésével, annak valódi vizsgálatával kapcsolatban szinte semmilyen igazán értékelhető munka nem született a magyar szakirodalomban.⁹ Ennek ténye munkám megkezdése idején is világos volt, később pedig egyre nyilvánvalóbb meggyőződéssé érett.

³ Feuer Mária: „Mártha István: A rutin, a formalizálás, a közönségkapcsolat. Interjú.” *Élet és Irodalom* 26/13 (1982. március 26.): 13.

⁴ Grabócz Márta: „Élt tizenhárom évet... és feltámadt... – »Századunk zenéje« – A Magyar Rádió hangversenyciklusa 1988-ban.” *Muzsika* 31/8 (1988. augusztus): 23.

⁵ Szombathy Bálint: „A minimális zene.” *Híd* 43/4 (1979. április): 541–544.

⁶ Grabócz Márta: „A nyolcvanas évek kompozícióinak jelrendszere. Jegyzetek Márta István három művéről.” *Magyar Zene* 26/1 (1985. március): 92–96.

⁷ Kroó György beszámolója az 1982-es budapesti *Rándevő* fesztiválról a Bartók Rádió *Visszhang* című műsorában. A felvételt Márta István bocsátotta rendelkezésemre.

⁸ A „Körmendy-Gyűjtemény” a 180-as Csoport tizenegy évének szinte összes dokumentumát felöleli: koncertplakátokon, műsorfüzeteken, számtalan fényképen és hangfelvételen túl a külföldi vendégszereplések minisztériumi engedélyeitől a zenekar tagjainak kocertszervező cégekkel való munkaszerződéseig.

⁹ Dalos Anna: „Popularitás és absztrakció.” In: Uő.: *Ajtón lakattal – zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989)*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.) 361–373.

Ebből kifolyólag úgy döntöttem, hogy disszertációm címéül az eredeti „A 180-as Csoport tevékenysége” helyett „A 180-as Csoport munkássága” címet választom: így deklarálva célomat, miszerint annak ellenére, hogy a történeti feldolgozáshoz kellő minőségű és elegendő forrás áll rendelkezésemre, inkább magukra a kompozíciókra és azok minél alaposabb elemzésére fogok koncentrálni írásomban. Zeneszerzőként ezt a feladatot testhezállóbbnak és inspiratívnak is éreztem. Ugyanakkor természetesen azzal is tisztában voltam, hogy a „munkásság” – mint fogalom – nem lehet egyenlő pusztán a Csoportban keletkezett darabok összességével. A művek listája huszonhárom tételt számlál: ebből kettő Márta István, négy Szemző Tibor, öt Faragó Béla, öt Melis László, hét pedig Soós András műhelyében készült. A kompozíciók nagyrészt a 180-as Csoport hangszerapparátusára – fuvola, oboa, klarinét, fagott, harsona, két billentyűs hangszer, hegedű, brácsa, cselló, bőgő és basszusgitar – készültek, de előfordul közöttük énekes szólistákat, kórust, narrátort, élő elektronikát is alkalmazó, vagy tetszőleges hangszerösszeállítású együttessel is megszólaltatható mű.

Az elemzések első kiindulási pontjának a darabok kottáit, felvételeit és az esetlegesen róluk megjelent recenziókat tekintettem. Sajnálatos tény, hogy az együttes tizenegy évet átölelő alkotói oeuvre-je a magyar zeneműkiadásban mind a mai napig elfogadhatatlan mértékben alulreprezentált maradt: az Editio Musica Budapest csupán Márta István *Karácsony napja – 24. lecke* című darabját jelentette meg nyomtatásban,¹⁰ a további négy komponista – Faragó, Melis, Soós, Szemző – munkái máig kiadatlanok, esetükben csak a szerzői kéziratokból tudtam dolgozni.¹¹

Minden kompozícióhoz hasonló elemzési módszerekkel közelítettem. Először a rendelkezésre álló források alapján végigkövettem az adott mű előadásait és az együttes repertoárjában betöltött szerepét: mikor és hol történt meg az ősbemutató, hány további alkalommal került műsorra, készült-e belőle lemez- vagy rádiófelvétel. Második lépésben az inspirációs forrásokat, a kompozíció alkotói szándékait kutattam: a Csoport zeneszerzőinek művei sok esetben egészen konkrét képzőművészeti, irodalmi vagy zenei utalásrendszerekkel operálnak, ezek vizsgálatánál minden esetben megkíséreltem felvázolni az adott darab kulturális háttérét, társzművészeti hivatkozásait.

A harmadik – talán legfontosabb – stádium a kompozíciók tisztán zenei szempontok mentén elvégzett analízise volt. Feltérképeztem az adott mű hangrendszerét,

¹⁰ Mártha István: *Karácsony napja – 24. lecke* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.)

¹¹ Kivételt képeznek Faragó *A pók halála* és *Feljegyzés egy álomról* című kompozícióinak partitúrái, melyek jelentős késéssel, 2011-ben és 2018-ban jelentek meg a Soós András által alapított Kortárs ZeneMűhely, illetve a Luna-Sol Edition gondozásában.

ritmikai sajátosságait, formai szerkezetét, hangszerelési megoldásait, az idézetek–stílusallúziók szerepét. Sosem hagytam figyelmen kívül, hogy a külön kezelt zenei alapelemek vizsgálatánál megpróbáljam felfejteni azokat a zeneszerzői eszközöket is, melyek a felsorolt zenei faktorok és a kifejezni vélt poétikai tartalom, alkotói szándék közötti összefüggések komplex hálóját eredményezik. Amennyiben a kompozíció kiindulópontja egy másik zenemű, akkor részletesen foglalkoztam a szóban forgó zenei anyag átírásának mikéntjével, transzformációs eljárásaival is. Utánanéztem annak is, hogy a tárgyalt kompozíciónak létezik-e későbbi változata, vagy esetleg a szerző foglalkozott-e az ott felvetett problémakörrel későbbi munkáiban. Ha bármelyik lépésnél elakadtam, kérdéseket tettem fel a zeneszerzőknek, de elsődleges szempont volt, hogy az analízisek mindenképpen az én olvasatomat tükrözzék, és ne a zeneszerzők önreprezentációját visszhangozzák. A Csoport tagjai ebbéli szándékomat tökéletesen megértették és messzemenően tiszteletben tartották.

Kikerülhetetlennek tartottam a – sajnos csekély számú, de éppen ezért annál fontosabb – korabeli szakmai recepció általában néhány mondatra szorítkozó értékeléseinek áttekintését és ütköztetését a saját elemzéseim végkövetkeztetéseivel. Azt a megállapítást kellett levonnom, hogy a 180-as Csoport termése – annak ellenére, hogy vitathatatlanul a magyar zenetörténet egyik legendáktól övezett, fontos fejezetévé vált – nem kapott elég figyelmet és ennek megfelelő alapos szakmai vizsgálatot az elmúlt évtizedek alatt. Elképzelésem fontos részét képezte, hogy a műveket ne csak a saját keletkezési idejük zenei és kulturális kontextusában, hanem az azóta folyamatosan formálódó zeneesztétikai diskurzus szempontjai felől is megközelítsem. E vonatkozásban fontos adalékokkal szolgált a témában Szitha Tünde a 180-as Csoport egyik legfontosabb előképének tartott Új Zenei Stúdióról írt doktori dolgozata is.¹²

A Csoport munkája során született összes kompozíciót tárgyalom írásomban, azonban nem vizsgálom az egyes szerzők teljes életművét. Olyan esetekben térek ki későbbi – vagy bizonyos esetekben korábban keletkezett – darabokra, amennyiben azok az adott mű értelmezése és megértése szempontjából releváns információkkal és kapcsolódási pontokkal szolgálhatnak. Ha a tárgyalt kompozíció vonatkozásai elválaszthatatlannak tűntek az együttes történetének valamely meghatározó mozzanatától, akkor természetesen azokra részletesen kitérek elemzéseimben. Értekezésem végleges formájának kialakításakor meg kellett hoznom azt a döntést, hogy koncepcionális és

¹² Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió*. Doktori értekezés. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.)

terjedelmi okokból kihagyom Melis Jeles Andrással közösen jegyzett *A mosoly birodalma* (1986) című operáját, ami elsősorban színpadi műként értelmezhető és nem tekinthető koncerttermi repertoárdarabnak,¹³ valamint eltekintettem Körmendy Ferenc brácsás közvetlenül az együttes megalakulása előtt néhány alkalommal megszólaltatott, közös improvizáción alapuló *Jelbeszéd*, valamint 1982-ben keletkezett, *Untitled* című alkalmi kompozícióinak tárgyalásától is.

Utoljára említeném az egyik legfontosabb – egyben legrészletesebb adatokkal szolgáló és azóta is folyamatosan bővülő – forrásdokumentumot, a Körmendy és Soós által 2019-ben összeállított, huszonkilenc oldalt számláló „180-as Csoport koncert-, és felvétellistát”, melynek tanulmányozása felbecsülhetetlenül nagy segítséget nyújtott számomra az írás gyakorlatilag mindegyik fázisában.

¹³ Lásd a mára már színházi legendává vált műről megjelent korabeli elemzést: Pályi András: „Monteverdi Birkózókör. Széljegyzetek két előadáshoz.” *Színház* 20/4 (1987. április): 19–24.

1. A 180-as Csoport megalakulásának háttere és körülményei

Az 1970-es évek magyar művészeti életében egyre nagyobb szerepet kaptak az olyan típusú irányzatok és csoportosulások, amelyeket az akkori hivatalos kulturális politika a támogatott, tűrt, valamint a tiltott közül inkább a két előbbi kategóriába sorolt.¹ Habár a 180-as Csoport tevékenysége az 1979-től 1990-ig terjedő időszakot öleli fel – azaz egyetlen esztendő leszámítva az 1980-as évtizedben zajlott –, a társaság létrejötte, hitvallása és a zenei életben betöltött szerepének számos gyökere mindenképpen a hetvenes évek neoavantgárd irányzatainak magatartásformáiban keresendő.² Ugyanakkor a Csoportban működő zeneszerzői műhely eredményei a nyolcvanas évek posztmodern fordulatának egyik markáns megnyilatkozásának tekinthetők.

A 180-as Csoport tagjai erős szálakkal kötődtek a hivatalos zenei képzés elfogadott formáihoz. A Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola jazz-tanszakán tanult Tóth Tamás (1956) bőgős-basszusgitáros, Zeneakadémiát végzett Székely Kinga (1952–2022) zongorista, Tihanyi Gellért (1953–2021) klarinétos, Márta István (1952) és Faragó Béla (1961) zeneszerzők, továbbá az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi karán tanulmányokat folytató Körmendy Ferenc (1954) brácsás kivételével mindannyian a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Semmelweis utcai Tanárképző Intézetének hallgatói voltak: Gőz László (1954) harsonás,³ Kálnai János (1954) oboás, Melis László (1954–2018) hegedűs és zeneszerző, Schnierer Klára (1955) gordonkás, Simon Ferenc (1955) klarinétos, Soós András (1954) karmester és zeneszerző, Szemző Tibor (1955) fuvolás és zeneszerző és Vörös D. László (1948) fagottos alkotta az együttest (1. táblázat).⁴

¹ Lásd a témáról: Haraszti Miklós: „Civil kurázsitól a civil forradalomig: a magyar szamizdat két évtizede.” *Magyar Lettre Internationale* 38 (2000. ősz): 55–58.

² Beke László: „Tűrni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek avantgárdja.” In: Hans Kroll (szerk.): *A második nyilvánosság. A XX. századi magyar művészet*. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.) 228–247.

³ Nevét akkoriban még „Gööz” írásmóddal használta és a Tanárképző előtt a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola jazz-tanszakát is elvégezte.

⁴ A Csoport öt tagja – Gőz, Kálnai, Körmendy, Márta, Szemző – a legendás híró „Lórántffy-Zenei” növendékeként kezdte zenei tanulmányait. Az 1955-ben indult képzés működéséről lásd: Gách Marianne: „Egy nap a Lórántffy Zsuzsanna utcai zenei általános iskolában.” *Muzsika* 1/5 (1958. május): 15–17.

10.18132/LFZE.2024.4

Dargay Marcell: A 180-as Csoport munkássága (1979–1990)

	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
Faragó Béla zongora, zeneszerző												
Göz László harsona												
Kálmái János oboa												
Körmendy Ferenc brácsa												
Márta István zongora, zeneszerző												
Melis László hegedű, zeneszerző												
Schnierer Klára gordonka												
Simon Ferenc klarinét												
Soós András karmester, zeneszerző												
Székely Kinga zongora												
Szemző Tibor fuvola, zeneszerző												
Tihanyi Gellért klarinét												
Tóth Tamás bőgő, basszusgitar												
Vörös D. László fagott												

1. táblázat. A 180-as Csoport tagjai (1979–1990)

A 180-as Csoport „állandó külsős tagjának” tekinthető Forgács Péter (1950) video-, és multimédia-művész, aki narrátorként vett részt a munkában,⁵ valamint számos fellépésen közreműködtek a Csoportban Balogh Enikő (1965) és Posvanecz Éva (1961) hegedűsök, Kovács Ferenc (1957) trombitás és Trajtler István (1961) gordonkás.⁶ Az együttes rendhagyó elnevezése egy próba után, a budapesti Postakürt vendéglőben

⁵ Elsősorban az együttes korai korszakának két repertoárdarabjában: Frederic Rzewski *Coming Together*, valamint Márta István *Karácsony napja – 24. lecke* című kompozícióiban.

⁶ Az együttesnek egy rövid ideig menedzsere-intendánsa is akadt Krajcsovics János (1944–2019) régiségkereskedő személyében: „Nem volt zenész, viszont ügyesen tudott tárgyalni a hivatallal, tudott közvetíteni köztünk és a hivatal között.” A „hivatal” ez esetben főleg az akkoriban működő Országos Rendező Irodát (ORI), valamint az Interkoncert nevű állami koncertszervező cégeket jelenti. Balázs Kata: „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral – II.” *Balkon* 2018/6–7 (2018. július): 32–41.

1. A 180-as Csoport megalakulásának háttere és körülményei

született: a tagok számára kiderült, hogy átlagos testmagasságuk 180 centiméter. Egy hirtelen ötlettől vezérelve a soron következő koncertjük szervezésénél Szemző a „180-as Csoport” zenekarnevet adta le, „amit a társaság egy része eleinte ellenérzéssel fogadott”.⁷

Az együttes saját arculatának kialakításához a hivatalos, iskolai kereteken kívül legalább annyira meghatározónak bizonyultak a magyar zenei élet olyan műhelyei, melyek ezidőtájt alternatív utakon jártak: a Dobszay László és Szendrei Janka vezette Schola Hungarica gregorián kórus,⁸ a Szabados György (1939–2011) jazz-zongorista, zeneszerző irányításával a budapesti Kassák Művelődési Házban tevékenykedő Kortárs Zenei Műhely (1975–1988),⁹ valamint az egyik legmeghatározóbb szellemi példaképnek bizonyuló Új Zenei Stúdió (1970–1990).¹⁰ A zenei hatások mellett a társművészetekben zajló folyamatok is nagyban befolyásolták a tagok gondolkodását – elég csak a szentendrei autodidakta képzőművészeket tömörítő Vajda Lajos Stúdió felszabadító erejű megnyilvánulásaira,¹¹ Erdély Miklós (1928–1986) építész, képzőművész, költő, filmrendező, teoretikus, a magyar neoavantgárd kulcsfigurájának munkásságára,¹² vagy az akkori pop-rock és Fluxus-mozgalom inspiratív hatásaira utalnunk.¹³ A számtalan irányból érkező hatások ellentmondásokat szültek: a hetvenes években sok fiatal művész gondolta úgy, hogy „egy művészeti felsőoktatási intézménybe való bekerülés már önmagában véve egyfajta megalkuvást jelent az establishment-tel”,¹⁴ ugyanakkor a komolyzene esetében a hivatalos iskolai képzés megkerülése gyakorlatilag teljes mértékben elképzelhetetlen volt: ez a tény nagyban befolyásolta a 180-as Csoport indulásának körülményeit is. Az együttes tagjai nyíltan szimpatizáltak a hazai „második nyilvánossággal”,¹⁵ és ennek megfelelően a társművészetek – irodalom, képzőművészet,

⁷ i.m., 32.

⁸ Az együttes tagjai közül Melis, Soós és Szemző mellett Schnierer Klára és Gőz László is énekelt a kórusban. Lásd a Schola Hungarica munkásságát összefoglaló honlapot: <https://egyhazzene.hu/scholae-cantorum/schola-hungarica/>

⁹ A Szabados munkásságát és szellemi örökségét bemutató honlap itt található: www.gyorgy-szabados.com (Utolsó megtekintés: 2022.07.26.)

¹⁰ Az Új Zenei Stúdió 1970-ben, Simon Albert (1926–2000) karmester ösztönzésére létrejött zeneszerzőcsoport, melynek alapító tagjai Sányi László (1940), Jeney Zoltán (1943–2019), Eötvös Péter (1944), Vidovszky László (1944) és Kocsis Zoltán (1952–2016) voltak. Lásd bővebben: Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió*. Doktori értekezés. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.)

¹¹ Lásd a képzőművész-csoportról szóló monográfiát: Novotny Tihamér: *A szentendrei Vajda Lajos Stúdió* (Szentendre: Vajda Lajos Stúdió, 2000.)

¹² Szőke Annamária: „Erdély Miklós.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* I. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1999.) 539–542.

¹³ A témáról bővebben: *Fluxus. Interjúk, szövegek, események, esetek*. Klaniczay Júlia–Szőke Annamária (szerk.) (Budapest: Artpool Művészetkutató Központ–Ludwig Kortárs Művészeti Múzeum, 2008.)

¹⁴ Gellért Gábor: „Beszélgetés Xantus Jánossal.” *Eszkimó asszony fázik*, DVD kiadvány. (Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2013.)

¹⁵ „Történelmi szöveggyűjtemény – Állóképek a magyar második nyilvánosságról.” *Rendszerváltó Archívum* 2/1 (2006. február): 16–23.

tánc, színház, film – prominens szereplőivel rendszeres munkakapcsolatokat tartottak fent, de sok esetben személyes barátságokat is ápoltak velük.¹⁶ Ellenzéki elkötelezettségüket több alkalommal is kinyilvánították: ennek egyik emlékezetes esete az a rögtönzött hangverseny 1981. december 18-án, melyen az öt nappal korábban kihirdetett lengyelországi szükségállapot elleni tiltakozásul a Csoport Frederic Rzewski – a lengyel származású amerikai komponista – *Coming Together* és *Attica* című műveit játszotta el.¹⁷

A kívülállását külsőségekben is bátran felvállaló, „lógó cipőfűzővel, farmerben és pulóverben” fellépő együttes¹⁸ rövid idő leforgása alatt a magyar kortárs zenei élet legismertebb „sikerzenekarává”¹⁹ vált, rendszeresen teltházas hangversenyeket adtak bel- és külföldön egyaránt. Vendégszerepléseik között olyan fesztiválok meghívásait találhatjuk, mint a *Festival d’Automne à Paris* (1982), a Karlsruhe-i *European Minimal Music Festival* (1982) vagy a grazi *Musikprotokoll* (1985).²⁰ Meg kell azonban jegyezni, hogy a 180-as Csoport külföldi recepciójában nagy jelentőséggel bírt, hogy a – nem mellékesen – különböző baloldali áramlatokkal aktív szellemi közösséget vállaló amerikai repetitív szerzők darabjait játszó együttes a vasfüggönyön túlról, izolált területről érkezett. Ezt a tényt a kritika gyakran hangoztatta,²¹ de egy interjúban maga Szemző Tibor is elismerte, hogy külföldi sikereik nem kis részben annak is köszönhetők, hogy a fenti okokból kifolyólag „nagyon érdekesek, egzotikusak” voltak a nyugat-európai közönség számára.²² A számtalan fellépés mellett az együttes két hanglemezt is készíthetett, melyeken a repetitív zene klasszikus alkotóinak művei és saját kompozícióik szerepeltek.²³ Az együttes kezdetben a Kortárs Zenei Műhelynek otthont adó Kassák

¹⁶ Melis például Petri György (1943–2000) költővel, Jeles András (1945) film- és színházi rendezővel és fe Lugossy László (1947) író, festőművésszel; Szemző pedig többek között Szirtes János (1952) és ef Zámbo István (1950) képzőművészekkel.

¹⁷ A Kőrmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai szerint.

¹⁸ Faragó Béla: „Melis László halálára.” *Muzsika* 61/3 (2018. március): 17.

¹⁹ Ittész Gergely: „CD-kísérőfüzet *Solos* című lemezéhez.” *Gergely Ittész – Solos – 20th century works for flute* (Budapest: Hungaroton, 1998.) HCD 31785

²⁰ A Kőrmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján.

²¹ Sokatmondó dokumentum ebből a szempontból Breuer János írása: „Az édentől keletre?” *Muzsika* 27/10 (1984. október): 34.

²² Balázs Kata: „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral – I.” *Balkon* 2016/11–12 (2016. december): 6.

²³ Az első 1983-ban: *Group 180 – Reich, Rzewski, Melis, Szemző* (Budapest: Hungaroton, 1983.) SLPX 12545, a másodikat pedig 1986-ban: *Group 180 II. – Reich, Faragó, Soós* (Budapest: Hungaroton, 1986.) SLPX 12799. Sokszor tévesen „harmadik 180-as csoport lemezként” hivatkoznak Melis 1989-ben megjelent *Songs of Maldoror* című szerzői albumára, ami annak ellenére, hogy a rajta szereplő művek mindegyikét a Csoport szálaltatja meg, nem tekinthető a sorozat harmadik darabjának. *Group 180 – Composed by László Melis – The songs of Maldoror*. (Budapest: Hungaropop, 1989.) LP-014-25978/89

1. A 180-as Csoport megalakulásának háttere és körülményei

Művelődési házban próbált, majd Simon Zoltán (1923–1991) zeneszerző, karmester,²⁴ a Nemzeti Színház akkori zenei vezetőjének közbenjárásával lehetőséget kaptak a Hevesi Sándor téri épületben való munkára. Később a Műgyetem központi épületében működő Szkéné Színházban, azt követően az óbudai Zichy Kastélyban, majd az utolsó időszakban az Óbudai Társaskörben kapott próbahelyiséget a 180-as Csoport zenészgárdája.²⁵ A társaság jelentőségének ambivalens megítélése lassan, de folyamatosan formálódott: 1990-es feloszlásukat követően „végre megindulhatott a 180-asok kritikai újraértékelése”.²⁶

1.1. Az együttes működése és fogadtatása

Hogy az együttesben folyó munka sajátosságait megértsük, a fent említett inspirációs források közül ki kell emelnünk és részletesen meg kell vizsgálnunk az Új Zenei Stúdió működését, amelynek bár radikális zenefelfogása és újító szellemisége „akadémikus megközelítésűnek” számított a 180-as Csoportot alapító zenészek szemében,²⁷ mégis kitüntetett fontosságú mintaként szolgált számukra, bár az is kijelenthető, hogy az együttes profilja a Stúdió (továbbiakban: ÚZS) és a Csoport között fellelhető markáns különbségek alapján vázolható fel legérzékletesebben. Az ÚZS közvetlen hatása azonban elsősorban Vidovszky László (1944) zeneszerzőhöz kötődött.²⁸

Vidovszky 1974-től tanított zeneelméletet a Semmelweis utcai Tanárképző Intézetben, óráin rengeteg olyan zenei irányzatról is szó esett, melyek nem képezték a hivatalos tananyag részét: ebből adódóan kíváncsiságtól vezérelve több főiskolai hallgató is az ÚZS koncertjeinek állandó látogatójává vált, melyeken ebben az időben hangsúlyosan megjelent az amerikai zene repetitív irányzata is: Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, Frederic Rzewski darabjait több alkalommal is műsorra tűzték

²⁴ Simon Albert karmester, az ÚZS alapítójának bátyja, a budapesti Katona József Színház alapító tagja, valamint a Zeneakadémia egyházzene szakának professzora.

²⁵ A szerző e-mail-váltása Körmendy Ferencel (2022.08.07.) Szemző Tibor hozzászólata: „A Szkéné Színház mint befogadóhely funkcionált: koncerteket adtunk, sőt, bizonyos felszerelést is ott tarthattunk. Rendszeresen adtunk hangversenyeket cserébe, nem emlékszem, pontosan milyen konstrukcióban, de bérleti díjat sosem kellett fizetnünk. Nem volt pénz alapú világ – én még külön dolgozószobát is kaptam a Zichy kastélyban ’86-87 körül.” A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral (2022.08.07.)

²⁶ A szerző beszélgetése Melis Lászlóval (2017.11.20.)

²⁷ Balázs/I., i.h.

²⁸ Melis-beszélgetés, 2017.11.20. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy Jeneytől és Sártytól számszerűleg több darabot játszott az együttes. „Vidovszky sokkal nehezebben volt megközelíthető személyesen, ő inkább a gondolkodásmódjával, a megfogalmazásaival, és persze a tőlünk független darabjaival hatott.” A szerző e-mail-váltása Soós Andrásal, 2022.08.14.

hangversenyeiken.²⁹ A fiatal zenészeket – elsősorban a jazz, valamint a pop- és rockzenével rokonítható egyenletes löktetés állandó jelenléte, valamint a harmóniai egyszerűség transzparenciája miatt – leginkább a repertoár ezen szegmense érintette meg,³⁰ annak ellenére, hogy ugyanakkor az ÚZS zeneszerzői számára „nagyon rövid ideig volt érdekes a repetitív zene”,³¹ hatása leginkább Sály László (1940) munkásságában maradt – mind a mai napig – jelen.³²

Az akadémikus irányultságúnak titulált zeneszerzői műhelynek tehát elsősorban azok az eredményei keltették fel a leendő együttes tagjainak érdeklődését, melyek a különböző peremterületek felé mutattak – ezt nagy mértékben igazolja a Csoport tizenegy éves működése alatt született kompozíciók stílusbeli pluralizmusa, műfaji diverzitása. Talán ez adhat magyarázatot arra is, hogy a stilisztikai szempontból kézenfekvő Sály helyett miért inkább mégis Vidovszkyval ápoltak szorosabb munkakapcsolatot, aki több alkalommal fel is lépett az együttessel: utólag visszatekintve nyilvánvalóan látszik, hogy az ÚZS zeneszerzői közül leginkább Vidovszky testesítette meg azt a típusú kíváncsiságot és interdiszciplináris alkotói karaktert, aki – gyakran nehezen kategorizálható, a színház, a film, a képzőművészet és a performansz felé is nyitó, sok esetben a csak és kizárólag zenei kategóriákkal nem leírható – műveivel követendő példává válhatott számukra.

A leglényegesebb irányok és szándékok a két együttes általános értelemben vett működési alapelveiben keresendők. Az ÚZS zeneszerzői a különböző tanulmányútjaik után hazatérve zenei nyelvük–eszköztáruk megújításának szándékával fogtak hozzá közös improvizációikhoz,³³ melyeknek tapasztalatait később saját műveik jelrendszerébe, kompozíciós eljárásaiba integráltak, de a későbbiekben ezek az improvizációk – teljesen érthető folyamat eredményeként – fokozatosan kikoptak a repertoárjukból. E műhelymunkának természetesen részét képezte az általuk preferált zeneszerzők – főként John Cage, Karlheinz Stockhausen, Christian Wolff vagy Kurtág György – műveinek előadása is, abbéli szándékukat kifejezve hogy munkájuk „semmiképpen se legyen elszigetelt” a külföldi zeneszerzés eredményeitől,³⁴ de ők határozottan egyfajta olyan

²⁹ Lásd bővebben: Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között.” *Magyar Zene* L/3 (2012. augusztus): 303–348.

³⁰ Szemző Tibor szóbeli közlése (2017.07.11)

³¹ Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.) 98.

³² Szitha, i.m., 154–173.

³³ Jeney Zoltán 1967 és 1968 között Rómában Goffredo Petrassinál, Vidovszky pedig 1970 és 1971 között Párizsban, Olivier Messiaen osztályában fejlesztette tovább tudását. Szitha, i.m., 16–18.

³⁴ „A budapesti Új Zenei Stúdió.” *Magyar Filmhíradó*, 1977/1. Megtekinthető itt: https://youtu.be/qU7h_F5Fn3s

1. A 180-as Csoport megalakulásának háttere és körülményei

zeneszerző-közösségként tekintettek magukra, akik elsősorban a zárt munkamódot sajátosságaiból fakadó praktikus okok következtében váltak saját kompozícióik előadójává.³⁵ Az „ÚZS együttese” – ahogy a koncertmeghívókon és műsorlapokon szerepelt – a zeneszerzőkön kívül nem rendelkezett állandó, fix tagsággal: nem egy hangverseny esetében egyenesen „lehetetlen a pontos előadógárda névsorát visszakeresni”.³⁶ „ÚZS-hanglemez” soha nem készült: a Stúdió tagjainak önálló szerzői lemezein vagy a rádiófelvételeken egymás kompozícióinak előadásában közreműködtek ugyan, de sosem merült fel annak gondolata, hogy az ÚZS „együttesként” felvételt készítsen mondjuk Cage vagy Stockhausen valamelyik művéből.

A 180-as Csoport viszont kezdettől fogva előadóegyüttesként, állandó tagsággal rendelkező zenekarként definiálta magát.³⁷ Ezt a tényt nagyban erősíti Soós András azon kijelentése is, mely szerint az együttes megszűnésének elsődleges okát abban látja, hogy „a 180-as Csoport alól egyszerűen kifutott a repertoár”.³⁸ Más megvilágításba helyezi mindezt Szemző véleménye, aki szerint feloszlás számos oka közé sorolható az is, hogy a nyolcvanas évtized végén a Csoport „hagyományos előadóegyüttesként szeretett volna működni, noha egyáltalán nem volt az”.³⁹ Az egyre gyarapodó saját művek igénye és jelentősége folyamatosan alakult ki és szilárdult meg az évek során, később talán kicsit el is homályosítva a zenekar 1979-es alapításának fő célját, ami akkor még csak egy új művek bemutatására vállalkozó kortárs zenei együttes létrehozása volt.⁴⁰ Meglepő tény az is, hogy az elsősorban „Philip Glass és Steve Reich műveinek előadására és

³⁵ Vidovszky elmondása szerint e gyakorlat következtében számos korai ÚZS-darabból nem született igazán használható, teljes értékűnek tekinthető kottakiadvány. Vidovszky–Weber, i.m., 22.

³⁶ Wilhelm András: „CD-kísérőfüzet Dukay Barnabás – Eötvös Péter – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sárosi László – Vidovszky László »Magyar zeneszerzők közös kompozíciói az 1970-es évekből« című lemezéhez.» *New Music Studio – Új Zenei Stúdió – Joint Works of Contemporary Hungarian Composers from the 1970's* (Budapest. BMC Records, 2005.) BMC CD 116

³⁷ A szerző beszélgetése Szemző Tiborral (2021.07.14.)

³⁸ „A nyolcvanas évek végén már nem lehetett csak ugyanazt a repertoárt továbbvinni, amit addig felgyűjtöttünk. [...] Utána viszont nem találtunk olyan jelentős, a Csoport összeállítására alkalmas – vagy alkalmazható –, mindenki számára egyértelműen fontos darabokat, melyekért ugyanolyan közös lelkesedéssel dolgozhattunk volna együtt.” A szerző beszélgetése Soós Andrásal (2021.04.13.)

³⁹ „Az első években úgy működött a 180-as Csoport, mint egy rock and roll-zenekar, minden este próbáltunk, és utána még együtt beültünk valahová.” Szőnyi Tamás: „Filmszakadás. »A 180-as Csoport nem arról szól[.] hogy ez egy profi zenekar.«” *Világ* 2/11 (1990. március 15.): 43.

⁴⁰ Bár a Mihály András (1917–1993) által 1968-ban alapított Budapesti Kamaragyűttes, 1985-től a Tihanyi László (1956) vezette Intermoduláció Kamaragyűttes, majd 1989-től a Serei Zsolt (1954) irányítása alatt tevékenykedő Componensemble egységes missziója egy-egy meghatározó karmester-zeneszerző egyéniség köré csoportosuló, kortárs zenére szakosodott kamarazenekar létrehozása volt – természetesen eléggé markánsan elkülönülő esztétikai preferenciákkal és ahhoz igazított repertoárral –, hazánkban az UMZE Kamaragyűttes 1997-es megalapításáig nem létezett igazi „professzionális” és intézményes keretek között dolgozó kortárs zenei együttes. Lásd az Intermoduláció és a Componensemble munkájának feltételeiről és sajátosságairól készült beszélgetést: Csengery Kristóf: „Gazdátlan kalapács? Interjú Tihanyi Lászlóval és Serei Zsoltal.” *Muzsika* 37/10 (1994. október): 7–11.

megismertetésére szövetkezett 180-as Csoport”⁴¹ a megalakulása előzményeként tekinthető hangversenyein egy Stravinsky-művekből összeállított műsorral,⁴² valamint Stockhausen *Aus den Sieben Tagen* című kompozíciójával lépett fel.⁴³

A Csoport jazz-zenei gyakorlat felől érkező muzsikusi esetében természetes volt az akár különböző zenei idiómákban is jártas improvizációs készség, melynek posztgraduális tanulmányoknak tekinthető elmélyítését biztosította a Szabados-féle Kortárs Zenei Műhelyben folyó intenzív munka, amelybe – ha szórványosan is, de – az együttes Semmelweis utcai Tanárképzőben tanuló tagjai is becsatlakoztak.⁴⁴ Az improvizáció mégsem vált a Csoport alapvető tevékenységévé:⁴⁵ az alapító zeneszerzők elmondása szerint alkotói egyéniségüket a rögtönzés különböző formáinál jóval nagyobb mértékben befolyásolták a közösen játszott repertoár darabjai, vagy a Schola Hungaricában eltöltött évek tapasztalatai – egyedül talán Szemző tekinthető kivételnek, akinek munkásságában az improvizáció gyakorlatának állandó jelenléte mai napig meghatározó maradt.⁴⁶ Az ÚZS klasszikus, akadémikus zeneszerzői képzésben részesülő tagjaival szemben a 180-as Csoport komponistáinak az improvizáció tehát nem a tanulmányok során rögzült beidegződések leépítésére és felszabadítására szolgált, hanem a jóval szabadabb és tágabb értelemben vett, sokirányú képzés egy bizonyos területének minősült. E szempontból értelemszerűen máshogy kell megközelítenünk az 1980-ban csatlakozó és 1982-ben távozó Márta, majd az őt váltó Faragó rögtönzéshez fűzött viszonyát is, akik viszont – az ÚZS tagjaihoz hasonlóan – mindketten a hagyományos zeneszerzői képzés felől érkeztek.

A korabeli kritika által „előadóként és zeneszerzőként egyaránt dilettánsnak” bélyegzett 180-as Csoport⁴⁷ az ÚZS fegyelmezettségéhez és intellektuális elitizmusához

⁴¹ Dalos Anna: „Popularitás és absztrakció.” In: Uő.: *Ajtón lakattal – zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989)*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.) 361.

⁴² Az 1978. december 12-én, a budapesti Bercsényi Klubban megrendezett koncerten a *Három darab vonósnégyesre*, a *Három Shakespeare-dal*, a *Kettőskánon vonósnégyesre*, a *Három darab szőlőklarinétra* és az *In Memoriam Dylan Thomas* című művek hangzottak el, de a kezdeti korszakban számos alkalommal játszottak részleteket Johan Sebastian Bach *Musikalisches Opfer* (BWV 1079) című művéből is, valamint saját hangszerezésükben szólaltatták meg a *Rejtvénykánonokat* (BWV 1072–1078). (A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján.)

⁴³ Fiatal Művészek Klubja, 1979. március 23. (Körmendy-Soós)

⁴⁴ Melis-beszélgetés, 2017.11.20.

⁴⁵ Márta azonban kifejtette, hogy a különböző színházi előadások, performanszok, kiállításmegnyitók, rádiójátékok és tévéfilm-zenefelvételek során hatalmas előnyt jelentett a 180-as Csoport muzsikusaik improvizációs tudása. A szerző beszélgetése Márta Istvánnal (2020.02.14.)

⁴⁶ A szabad rögtönzés Szemző egész életművén átívelő szerepét mi sem bizonyítja jobban, hogy már a Csoport előzményének tekinthető, 1974-ben alakult K-Sz-K trió (majd Szemző Kvartett) egyfajta „improvizált kamarazenét” játszott. Lásd erről bővebben a Szemző-fejezetet.

⁴⁷ Dalos, i.m., 366.

1. A 180-as Csoport megalakulásának háttere és körülményei

viszonyítva egy jóval szélesebb közönségnek szólt, és annak ellenére hogy a kezdeti korszakban (1979–1983) az együttes műsora „nagy átfedéseket mutatott a Stúdió repertoárjával”,⁴⁸ az 1982-es *Rándevű fesztivált* tárgyaló értékelésében Kroó György a „beat-koncertek” (sic!) közönségéhez hasonlította hangversenyeik látogatóit,⁴⁹ de Mezei János még 1990-ben is meghökkentőnek találta az őket ünneplő publikum „spontán reakcióját”.⁵⁰ A mindezekből természetesen következő és gyakran felmerülő állítást, miszerint a 180-as Csoport és a nyolcvanas évek magyar alternatív rockzenekarainak – például az URH, a Kontroll Csoport, az Európa Kiadó, az A.E. Bizottság és mások – közönsége között valódi átjárás lett volna, az együttes tagjai kivétel nélkül cáfolták.⁵¹ Ugyanakkor az sosem kapott elég figyelmet, hogy azzal, hogy a nagy népszerűségnek örvendő amerikai és európai repetitív szerzők klasszikusai mellett az általuk mesterekként tisztelt Stúdiós zeneszerzők műveit folyamatosan műsoron tartották és új darabokat is rendeltek tőlük,⁵² nagymértékben hozzájárultak az ÚZS legendájának megerősítéséhez és továbbviteléhez, annak ellenére, hogy a Stúdió a nyolcvanas években már kevésbé volt tekinthető egységes társaságnak-szellemi műhelynek, tagjai akkoriban már egyéni utakat kerestek.⁵³

Elgondolkodtató adalékként szolgál mindehhez, hogy az ÚZS tevékenységét kezdettől fogva intenzíven figyelő Kroó véleménye – aki a hetvenes években nem egy alkalommal „szándékosan primitív zenei matériáról” és Satie-t idéző, „itt-ott hangsúlyozottan dilettáns” előadásmódról értekezett a Stúdió koncertjeinek kapcsán⁵⁴ –, éppen a 180-as Csoport fellépése idején, a nyolcvanas évek elején kezdett megváltozni: írásaiban egyre több alkalommal referált elismerően és igazi, nagy zeneszerzői

⁴⁸ A szerző e-mail-váltása Soós Andrással (2022.05.12.). A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai ezt messzemenően igazolják. A teljesség igénye nélkül: Csapó Gyula: *Kézfogás lövés után*; Dukay Barnabás: *A lenyugvó Naphoz*; Jeney Zoltán: *Négy hang, Orfeusz kertje, Rondellus, Arupa, impho 102/6., Herakleitosz H-ban*; Sárosi László: *Hangnégyzet I., Canone*; Serej Zsolt: *A nagy T*; Vidovszky László: *Szóló obligát kísérettel*; John Cage: *In a landscape, Six melodies for Violin and Keyboard*; Christian Wolff: *In between pieces for three players, Burdocks*.

⁴⁹ A Bartók Rádió *Új Zenei Újság* című műsorának 1982-es felvételét Márta István bocsátotta rendelkezésünkre.

⁵⁰ Mezei János: „Hangverseny.” *Muzsika* 33/6 (1990. január): 44–45.

⁵¹ Hajnóczy Csaba zenetörténész, a Kontroll Csoport és a Kampec Dolores nevű együttesek volt tagja idézett fel egy esetet, amikor az A.E. Bizottság és a 180-as Csoport „megkísérelt egy közös fellépést” a budapesti Egyetemi Színpadon, valamikor 1981–1982 körül. Visszaemlékezése szerint az együttműködés nem csupán a két együttes részéről, hanem a két „rajongótábor” között is sikertelennek bizonyult. A szerző beszélgetése Hajnóczy Csabával (2020.07.18.). Az elmondottakat Soós András is megerősítette: „Ez már nekünk is sok(k) volt.” (Soós-beszélgetés, 2021.04.13.)

⁵² Például Jeney *116. zsolttár*, Sárosi *Az idő szava*, Vidovszky *190* című kompozíciói.

⁵³ Szitha, i.m., 80–81.

⁵⁴ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest, Zeneműkiadó, 1975.) 202.

teljesítményekként tárgyalva Jeney, Sály vagy éppen Vidovszky új bemutatóit.⁵⁵ Ugyanekkor, ezzel párhuzamosan a fiatal Kovács Sándor – persze a Kroóénál jóval vitriolosabb hangú – kritikáiban a korábbi ÚZS-kritikákhoz hasonló meglátásokat fogalmazott meg a Csoport előadói stílusáról és az ott született kompozíciókról.⁵⁶

Említést érdemel a 180-as Csoport és az ÚZS általános recepciója és kölcsönhatása dinamikájában vitatott szerepet játszó Petrovics Emil (1930–2010) zeneszerző személye is. Zenei körökben közismert volt Petrovics negatív véleménye a Stúdióban folyó munkáról, melyet Szitha Tünde összegezve „zeneakadémiai folyosói indulatokként” említ doktori dolgozatában.⁵⁷ A „Harmincasok” generációjának⁵⁸ egyik legfontosabb alakja valóban több alkalommal is kinyilatkoztatta elítélő nézeteit az ÚZS egészéről, vagy az egyes tagok zeneszerzői teljesítményéről.⁵⁹ Már csak ebből a szempontból is különösen érdekes az a *Muzsika*-cikk, amely a már említett 1982-es *Rándevű fesztivál* kapcsán jelent meg.⁶⁰ E seregszemlén az Új Zenei Stúdió, a Miskolci Új Zenei Műhely, a Fiatal Zeneszerzők Csoportjának együttese, a 180-as Csoport és Szabados György lépett fel. A recenzióként is értelmezhető interjú-összeállításban – melyben többek között Regős János (a fesztiválnak helyet adó Szkéné Színház akkori igazgatója), Jeney Zoltán és Márta István gondolatait is olvashatjuk – a szerző, Szále László szóra bírja a közönség soraiban helyet foglaló Petrovicsot, hogy „mondja el véleményét”, mint a „Zeneművészeti Főiskola tanszékvezető tanára”:⁶¹

Nem titkolom, számomra a 180-as Csoport a legrokonszenvesebb. Egészséges, ritmikus zenét játszanak, s ez jól áll nekik. Ők rátaláltak egy járható útra, a kérdés csak az, hová tudnak eljutni rajta. [...] Arra törekszenek, hogy áttörjék a választófalakat a modern zene és a közönség között, igyekeznek a populáris zenéből minden használható elemet átvenni, beépíteni a saját muzsikájukba.

⁵⁵ Többek között kiemelkedően fontos és jelentős kompozícióként méltatta korabeli kritikájában Jeney 1975 és 1982 között keletkezett *12 dalát*. Kroó György: „Korunk Zenéje.” *Élet és irodalom* 26/40 (1983. október 7.): 12.

⁵⁶ A zenetörténész és az együttes között kialakult konfliktusról lásd bővebben a Soós Andrásról szóló fejezetet.

⁵⁷ Szitha, i.m., 47.

⁵⁸ Földes Imre zenetörténész 1969-ben megjelent interjúkötetének címe után így emlegették az 1930-as években született, és az 1960-as évtizedben harmincas éveiben járó magyar zeneszerző-generáció képviselőit. Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.)

⁵⁹ Elsődleges forrásként szolgálnak Petrovics önéletrészének egyes szakaszai: Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül. Második könyv. 1967–2007* (Budapest: MISSZILIS LEVÉLKIADÓ '89, 2010.) 175–177., 185–193., 287. Vidovszky munkásságáról egy alkalommal pedig bővebben is kifejtette véleményét. Varga Bálint András: *3 kérdés – 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.) 298–299.

⁶⁰ Szále László: „Rándevű '82.” *Muzsika* 25/8 (1982. augusztus): 1–6.

⁶¹ i.m., 5.

1. A 180-as Csoport megalakulásának háttere és körülményei

Ráadásul remek előadók is. [...] Engem főképp az érdekelt, hogyan viselkedik az az értelmiségi réteg, amelyik az ilyenfajta rendezvényeken mindig megtalálható. Tagjai közül néhány mintha csak keresné a rendhagyó dolgokat: mi az, ami szembenáll a „hivatalossal”, mi az, amivel közösséget tud vállalni. Ezek az emberek minden vélt vagy valódi alkalmat megragadnak, hogy társadalmi-művészi szembenállásukat kifejezzék. [...] A rendszeres megjelenésre módot kell adni, de nem biztos, hogy be kell építeni a koncertéletbe. Úgy hiszem, jobban áll neki ez a jelenlegi forma.⁶²

Arra kérdésre pedig, hogy „az intézményes támogatás hiánya jót tesz-e” ezeknek a zenei törekvéseknek,⁶³ Petrovics a következőt feleli:

Ha nem tartanék attól, hogy félremagyarázzák, igennel válaszolnék, mert úgy érzem, hogy az intézményesülés legalább annyi kárral járna, mint amennyi haszonnal.⁶⁴

Petrovics megállapításai a jelenből visszatekintve meglehetősen pontosnak tűnnek. Igaz, ellentmondásként értékelhető, hogy amellet, hogy egyfelől érzései szerint az együttes saját közönségénél ő „jobban tud azonosulni” és „jobban együtt van” a Csoport zenéjével,⁶⁵ másfelől mégis inkább az együttes hivatalos koncertstruktúrába való bejutásának lehetséges módozataira és veszélyeire, valamint a Csoport kulturális legitimációjának kérdésességére koncentrált mondandójában. Utólag elmondható: a 180-as Csoport tagjai közül elhanyagolható kivételtől eltekintve senki nem töltött be sem akkor, sem később semmilyen hivatalos pozíciót vagy vezetői tisztséget, ellentétben az ÚZS tagjaival, akik az 1990-es rendszerváltást követően a magyar zeneélet intézményeinek meghatározó alakjai lettek.⁶⁶ Az, hogy az 1982-es *Muzsika*-beli nyilatkozat az idők folyamán túlértékeltté vált, és hogy Petrovics feltehetőleg inkább az ÚZS ellenében és nem annyira a saját érdemei okán fejtette ki a 180-as Csoport iránti szimpátiáját, arra vonatkozóan erős bizonyítékul szolgál, hogy a kétezres években írt emlékiratainak több

⁶² i.m., 6.

⁶³ I.h.

⁶⁴ I.h.

⁶⁵ I.h.

⁶⁶ Többek között: Jeney a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottságának tanácsadójaként, később a Magyar Zeneszerzők Szövetségének elnökeként, a Zeneakadémia Doktori Tanácsa elnökeként, valamint ugyanott a zeneszerzés tanszék vezetőjeként dolgozott; Sárosi a budapesti Katona József Színház zenei vezetését vállalta el; Vidovszky a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem zenei karának dékánja, majd a Zeneakadémia zeneszerzés-professzora lett.

mint kilencszáz oldalán a Csoportot egyszer sem említi – ellentétben a Stúdióval, mellyel kapcsolatban többször is kifejti véleményét.⁶⁷

1.2. A saját művekből kiépült repertoár áttekintése

A 180-as Csoport zeneszerzői termését – Faragó Béla, Márta István, Melis László, Soós András és Szemző Tibor nyolcvanas években keletkezett kompozícióit – esztétikailag és zeneszerzői apparátusukat tekintve sem lehet egységes, zárt korpusznak tekinteni. A vaskos közhely, miszerint e művek csoportja a „magyar repetitív zene” alkotásait fedi le, csak arról tesz tanúbizonyságot, hogy a Csoportban keletkezett kompozíciókat eddig nem igazán a saját értékük, egyéni kérdésfelvetéseik és az azokra adott zeneszerzői válaszok alapján, hanem elsősorban az együttes által játszott repertoárhoz viszonyított pozíciójuk és az azokkal kialakított – vagy kialakult – erővonalai felől próbálták megközelíteni és értelmezni.

Kovács Sándor a Csoport 1982 októberében megrendezett, első zeneakadémiai hangversenyéről írt kritikájában az együttes zeneszerző tagjainak műveit „másolatoknak” érzi, melyek „félreértve, ügyetlenül és néha kissé nyeglén igyekeznek újjáfogalmazni esetenként nagyon is nyilvánvaló mintáikat”.⁶⁸ A zenekritikus külön kitér a szerzői műismertetések általa vélelmezett szándékára, hogy az alkotók „igen egyszerű” zenéikről szeretnék elhitetni, hogy azok valójában „nem is olyan egyszerűek”, „sőt nagyon rejtelmes, »mögöttes rétegekben« gazdagok”.⁶⁹ Megállapításainak első felével nehéz vitatkozni: a Csoport autodidakta zeneszerzőinek korai próbálkozásai valóban a repetitív és minimalista kompozíciós technikák elsajátításának egyes állomásait jelzik, melyekben azonban már jól kitapinthatóan megjelennek az egyéni preferenciák és lehetséges irányok. Szemzőnél a színpadon egyedül helyet foglaló zeneszerző-előadó szubjektív egyéniségének kiterjesztése az élő elektronika segítségével; Melis esetében egy ösztönös muzikalitásból fakadó melodikus igény, ami a repetitív zene személytelen-objektív karakterének irodalmi kontextusban való átértelmezését és a verbális-fogalmi jelentések

⁶⁷ Például a hivatalos zenei intézményekben elfoglalt pozíciók kapcsán jegyzi meg a következőket: „Üldözöttekből (*hm!*), üldözők lettek. [...] Műhelyükből azonban – amelyet időközben áthelyeztek a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemre – tisztességes koncerten eljátszható (!) mű nagyítóval is alig található.” Petrovics, i.m., 176.

⁶⁸ Kovács Sándor: „Korunk Zenéje ’82.” *Muzsika* 26/1 (1983. január): 19–26. A koncert a Zeneakadémia, Kistermében volt, 1982. október 29-én. A Körmeny-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista tanúsága szerint Louis Andriessen *Hoketusa* mellett elhangzottak Szemző *Vízicsoda*, Melis *A szertartás*, valamint Soós *Hang-szín-játék* című kompozíciói.

⁶⁹ I.m., 23.

1. A 180-as Csoport megalakulásának háttere és körülményei

zenei összefüggésekké való átformálásának szándékát tükrözi; Soósnál pedig a tiszta és érintetlen absztrakció domináns jelenléte olyan aszketikus törekvést sugall, melyben a szikár, egyszerű formához a tizenkét hang elvének tudatos alkalmazása párosul a minimalista – de határozottan nem a repetitív – esztétika állandó jelenlétével.

Melist irodalmi érzékenysége hamarosan a színház világába vezette – alkalmazott zenei munkásságának legfontosabb állomásait kétségkívül a Jeles Andrással közösen jegyzett munkái jelentik.⁷⁰ A zeneszerző azonban tudatosan és határozottan elkülönítette színházi tevékenységét a hangversenytermi előadásra szánt „saját” kompozícióktól, még akkor is, ha egyes művei – például az *Etűd három tükörre* és a *Maldoror énekei* – szoros kapcsolatban is állnak a zenés színház műfajával.⁷¹

Szemzőt sokirányú érdeklődése a vizuális művészetek, a performansz, valamint a film és videó irányába terelte, mely művészeti diszciplínák beemelésénél viszont a – legtöbb esetben nem irodalmi közegből származó – szöveg, mint a komponálás során elsődleges kiindulási pont vált meghatározóvá: Hajas Tibor (1946–1980) költő, író, performansz-művész, költő⁷² textusára épül *A halál szexepilje*, az *Optimista előadás* pedig Erdély Miklós elméleti téziseit önti zenébe. Ő azonban – Melissel ellentétben – nem tett különbséget zeneszerzői tevékenységének egyes területei között, minden alkotói megnyilvánulását azonos értékűnek tekinti.⁷³

Soós egyértelműen a 180-as Csoport autodidakta komponistáinak leginkább hagyománytisztelő tagja: a társművészetek csak és kizárólag inspirációs forrásként hatottak gondolkodására, ebből fakadóan sosem kereste műveiben a különböző médiumok összekapcsolásának lehetőségeit.⁷⁴ Kompozícióiban tisztán zenei összefüggésekben gondolkodik, melyekben az évek során egyre határozottabb kontúrral rajzolódtak ki a Schola-beli élmények és a zenei tradíció más elemei is.

Soós elmondása szerint kezdettől fogva mindhárman tisztában voltak vele, hogy saját kompozícióik „sosem fognak vetekedni a műsoron tartott repetitív klasszikusokkal”,⁷⁵ de amint műveik jellegükben és zeneszerzői apparátusukban egyre inkább eltávolodtak a játszott repertoár fő csapásának irányvonalaitól, az összehasonlítás

⁷⁰ Többek között: *Haikuk* (1984), *A mosoly birodalma* (1986), *Valahol Oroszországban* (1991), *Kleist meghal* (1994), *Bakchánsnők* (2013).

⁷¹ Melis-beszélgetés, 2017.11.20.

⁷² Beke László–Szóke Annamária: „Hajas Tibor.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* II. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2000.) 45-47.

⁷³ Szemző Tibor szóbeli közlése, 2021.09.10.

⁷⁴ Soós-beszélgetés, 2021.04.13.

⁷⁵ Soós beszélgetés, 2021.04.13.

állandó kényszere tulajdonképpen okafogyottá is vált.⁷⁶ Ennek az elmozdulásnak az egyértelmű tényét a kritika megnyilvánulásai viszont nem igazán követték-érzékeltek.⁷⁷

Kicsit más oldalról kell megközelíteni Márta és Faragó közreműködésének sajátosságait. Márta zeneszerzői magára találása mindenképpen a Csoportban eltöltött két évhez köthető. Műjegyzékében – annak ellenére, hogy már 1976-ban végzett a Zeneakadémián – az első opusz a 180-as Csoportnak ajánlott *Karácsony napja* – 24. lecke című darab 1980-as keltezéssel, azaz tanulmányainak befejezése után mintegy négy éven át nem jelentkezett új kompozícióval. E magatartás nagyban rokonítható Vidovszky főiskola elvégzésére adott reakciójával, melyben arra utalt, hogy ott találta magát egy „így vagy úgy elsajátított zenei ismerettel”, melyről annyit tudott, hogy azt „sürgősen el kell felejtenie”, ezért az abban a periódusban keletkezett műveit nem publikálta.⁷⁸ Márta hasonló problémákkal küszködött tanulmányainak befejezése után, és inkább más utakat keresett az alternatív színház és a popzene területein.⁷⁹ A *Karácsony napja* pentaton dallamsejtekből repetitív technikával kibontott, nagyívű zenei folyamata a magyar zenei hagyományt⁸⁰ ötvözte az amerikai eredetű irányzattal, miközben mindezt kulturális-esztétikai környezetbe ágyazta egy Beckett-szöveg – az *Egy játszma vége* – és egy angol nyelvlecke részletének ütköztetésével. A zeneszerző alkotói beérkezése elválaszthatatlan a Csoporthoz való csatlakozás tényétől és attól a független, hivatalos intézményrendszeren kívül való működéstől, ami – paradox módon – mégis a hivatalos zeneélet elismerései révén legitimálta a *Karácsony napja* szerzőjét,⁸¹ és nem utolsó sorban az együttesnek is szélesebb körben való megjelenést biztosított.⁸² Márta tehát a

⁷⁶ Szemző hozzátette mindehhez, hogy már a műsorok megtervezésénél is sokszor konfliktust okozott, hogy a Csoport zeneszerzői – a négy „ízlésformáló alkotó” – és a hangszeres muzsikások „más szempontrendszer szerint” gondolkodtak, főként a külföldi vendégszereplések programjainak összeállítása esetében. „De mivel mi demokratikusan működünk, a 8:4 arányt is mindig tiszteletben tartottuk a szavazások végeredményeinél.” A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral, 2021.07.19.

⁷⁷ A megjelent recenziókban-beszámolóiban továbbra is a „repetitív” és a „minimalista” jelzőkkel illetik a kompozíciókat, vagy rosszabb esetben semmilyen stíluskategóriába nem sorolják be őket.

⁷⁸ Vidovszky–Weber, i.m., 93.

⁷⁹ Többek között: 25. Színház, Stúdió K, ZéGé-rockzenekar, Fiatal Művészek Klubja.

⁸⁰ Azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a hatvanas években Durkó Zsolt (1934–1997), valamint Bozay Attila (1939–1999) pályája is – ha nem is azonos módon, de – szintén a magyar zenei tradíció új zeneszerzői eredményekkel való átértelmezésének jegyében indult és teljesedett ki. Lásd a témáról: Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest. Zeneműkiadó, 1975.) 156–166.

⁸¹ A darab 1982-ben elnyerte a Magyar Rádió Közönségdíját, kijutott az az évi Tribune Internationale de Compositeurs mezőnyébe, a Zeneműkiadó pedig megjelentette a mű partitúráját.

⁸² A magyar zeneélet egyik legfontosabb szaklapjának tekinthető *Muzsika* az 1982. júliusi számában jelentetett meg kétoldalas bemutatkozó összeállítást az együttesről. A sors fintora, hogy ez nem sokkal Márta István távozása után történt. Földes Imre: „Bemutakozik a 180-as Csoport.” *Muzsika* 25/10 (1982. július): *Pengető*-melléklet I-II. Sokat elmond a Csoport helyzetéről, hogy az akkoriban a hivatalos kultúrpolitika által betöltött Petri György verseiből rendezett estjeik említésénél csupán „egy fiatal magyar

1. A 180-as Csoport megalakulásának háttere és körülményei

formális zeneszerzői képzésből érkező, magát mégis az autodidaktának és dilettánsnak tartott zenészközösségben megtaláló komponista típusát személyesítette meg. Szerteágazó tevékenységét – melyet Szemzőhöz hasonlatosan ő is a más művészeti területek állandó kölcsönhatásának jegyében folytatott – konzekvensen, de korántsem kiszámítható irányokba terjesztette tovább.⁸³

Faragó – annak ellenére, hogy a 180-as Csoport legfiatalabb tagjaként 1982 nyarán csatlakozott az együtteshez – már egy „kész identitással” és egy „máshol már felépített előadói-zeneszerzői egzisztenciával” lépett be a közösségbe.⁸⁴ A fiatal zeneszerző-zongorista az 1977 és 1982 között – a Csoporthoz hasonlóan szintén az ÚZS szellemi utódaként – működő Kis Zenei Stúdió (továbbiakban: KZS) alapítója és vezetője volt.⁸⁵ Mivel Faragó csak 1987-ben végezte el a Zeneakadémia zeneszerzés szakát, világos, hogy az ő esetében a 180-as Csoportban való munka és a főiskolai tanulmányok egymással párhuzamosan – a zeneszerző saját elmondása szerint számtalan konfliktushelyzetet teremtve – futottak.⁸⁶ A KZS időszakban az ÚZS zeneszerzőinek, valamint az általuk preferált amerikai szerzőknek a hatása talán erősebben mutatkozott meg Faragó munkáiban, hogy azután érdeklődése a popzene egyes irányzatainak – progresszív-, és glitter rock, újhullám, jazz –, valamint a repetitív zene irányába terelődjön. Az életkorából is természetes módon fakadó kíváncsisága és nyitottsága nagyban hozzájárult a Csoport „új egyszerűségének” további hatásokkal való gazdagításához, a neotonális zenei fogalmazásmód „sajátosan magyar” dialektusának megteremtéséhez.⁸⁷ Ez akkor is lényeges, ha utólag már tudjuk: Faragó *A pók halála* – mint a repertoár egyik legalapvetőbb tétele –, és a kitérőnek tekinthető, teljes egészében csak két alkalommal előadott zenés performansz-triptichon, *Az én faliújságom* mellett csupán csak az együttes működésének utolsó évében elkészült *Feljegyzés egy álomról* című műveivel járult hozzá a 180-as Csoport terméséhez.

Mint ahogy azt Vidovszky meglátásaira hivatkozva Dalos Anna is megállapította a „rövid életű magyar minimalizmus” kapcsolatban: az tulajdonképpen „az amerikai

költő” szerepel a szövegben, az oboás Kálnai János pedig – aki erősen tartott a Tanárképzőben való esetleges retorziótól – K. Nádas János néven tűnik fel. A szerző e-mail-váltása Faragó Bélával, 2021.08.02.

⁸³ Lásd erről bővebben a Márta-fejezetet.

⁸⁴ A szerző beszélgetése Kondor Ádám zeneszerzővel (2022.03.26.)

⁸⁵ Lásd erről bővebben a Faragóról szóló fejezetet.

⁸⁶ „Ha nincs a 180, nehezen éltem volna túl a Zeneakadémiát.” A szerző e-mail-váltása Faragó Bélával (2021.05.19.)

⁸⁷ Magács László: „Interjú Faragó Bélával.” In: Uő.: *Faragó Béla, zeneszerző*. (Budapest: szerzői kiadás, 1995.) 7.

ideálok ellenében alakult és bontakozott ki”, hamar eljutva így „saját végpontjához.”⁸⁸ A zenetörténeti értelmezés logikus következtetései mellett azonban el kell mondani azt is, hogy az igen sokféle zenei gondolkodást és előadói magatartást közös nevezőre hozó együttes – melynek végső szétszakadását Körmendy Ferenc véleménye szerint nem kis részben a két vezetőegyénség, Melis és Szemző között húzódó „alkotói nézeteltérések” okozták⁸⁹ – azért tudott több mint egy évtizeden át zavartalanul és sikeresen működni, mert a tagjai „elsősorban barátok voltak”, akik „feltétlen tisztelettel és szeretettel” viseltettek egymás iránt: ezt a tényt a 180-as Csoport összes általam megszólaltatott muzsikusa – egymástól függetlenül és együtt is – fontosnak tartotta leszögezni a velük folytatott beszélgetések során.⁹⁰

⁸⁸ Dalos, i.m., 373.

⁸⁹ Körmendy Ferenc szóbeli közlése, 2019.10.20.

⁹⁰ Név szerint: Faragó Béla, Körmendy Ferenc, Melis László, Soós András, Szemző Tibor, Tóth Tamás.

2. 1. Márta István (1952)

Márta István¹ a kezdeti korszakban, 1980 és 1982 között – viszonylag rövid ideig – volt a 180-as Csoport tagja, de az együttes munkájában való közreműködése és részvétele nagyon meghatározónak bizonyult. Márta – aki az őt váltó Faragó Béla mellett a Csoport egyetlen zeneszerzői végzettséggel rendelkező tagja volt – tanulmányai és munkája során rengeteg olyan kapcsolatot és ismeretséget szerzett, melyek nagyban elősegítették az együttes hivatalos zenei életben való elfogadását és az első Hungaroton LP megjelenéséig való eljutását.² Mindezek mellett természetesen nem elhanyagolható az a tény sem, hogy Márta a 180-as Csoport számára írott két darabja: a *Karácsony napja – 24. lecke* (1980) – mely kompozíció az együttes korai korszakában a repertoár egyik legfontosabb, emblemikus tétele volt –, valamint a *Szíveink – requiem töredék* (1983)³ a jelenből visszatekintve is egyértelműen a nyolcvanas évek magyar zeneszerzésének és általános művészetszemléletének talán legfontosabb problémáit–felvetéseit exponálta.

Márta – ha csak és kizárólag életrajzi adatait tekintjük⁴ – a zeneszerzővé válás leghagyományosabb útját járta végig. A budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában Soproni József osztályába járt, zeneakadémiai tanulmányait pedig 1972–1978 között végezte Sugár Rezső és Petrovics Emil tanítványaként. Saját elmondása szerint a hivatalos képzéssel rengeteg gondja akadt. A konzervatóriumban kétszer is megbukott zeneszerzésből, a Zeneakadémián pedig egy hegedűre és az ecseri piacon vásárolt harangok hangjaira komponált szalagzenéjével keltett felháborodást: „mikor aztán az utóvizsgán ugyanezt előadtam, dührohamot kaptak és azzal fenyegettek, hogy kivágnak a főiskoláról.”⁵ Fontos azonban megjegyezni, hogy e botlások mögött nem egyfajta érdektelenség, vagy szellemi lustaság állt, hanem az is, hogy Márta érdeklődési körének csak egy bizonyos szegmense volt a zeneszerzés – vagy a szűkebb értelemben vett klasszikus zene – a sok más típusú tevékenység mellett: részt vett a ZéGé nevű rockzenekar munkájában, együttműködött Szkárosi Endre költővel és Szikora János

¹ A nyolcvanas évek közepéig Mártha Istvánként jelent meg neve a sajtóban, kottákon és más kiadványokon. Lásd: „Mártha István.” In: Székely András (szerk.): *Ki kicsoda a magyar zeneéletben?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988.) 292.

² *Group 180 – Reich, Rzewski, Melis, Szemző.* (Budapest: Hungaroton, 1983.) SLPX 12545

³ A Körmendy Ferenc és Soós András által összeállított koncert-, illetve felvétellistán szerepel még egy kompozíció, ami a *Kiállítás* címet viseli. Erről a darabról azonban sem a zeneszerző, sem a Csoport tagjai nem tudtak valódi információkkal szolgálni. Márta István állítása szerint egy improvizatív elemeken alapuló, alkalmi kompozíció lehetett. (A szerző beszélgetése Márta Istvánnal, 2021.02.09.)

⁴ <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=69> (Utolsó megtekintés: 2021.03.21.)

⁵ Jávorszky Béla Szilárd: „Szakmai karrier vagy színes életpálya – beszélgetés Márta István zeneszerzővel”. *Új Magyarország* 2/81 (1992. április 4.): 17.

rendezővel az akkor formálódó 25. Színház alapításánál, 1973-ban népzenei gyűjtött a romániai Moldvában csángó magyarok között, valamint 1972 és 1976 között a Fiatal Művészek Klubjának zenei programvezetője volt.⁶ A *Mozgó Világ* folyóirat 1978-es 5. száma kérdéseket intézett több fiatal magyar zeneszerzőhöz.⁷ A következő kérdésre: „Keresed-e a zene és egyéb művészeti ágak kapcsolatát?” – Márta így felelt:

A zene egyfajta zenei akció, amelyben legalább ugyanolyan fontos a látvány, a kép, a vizualitás, mint maga a zene. Régi mesterek ösztönös, vagy nagyon is gyakorlatias fogása volt a zene különböző (erősen determináló) helyszíneken való megszólaltatása. [...] Amennyiben a látszólag zenén kívüli összetevőket is *tudatosan* megkomponáljuk, létrejön egyfajta (nem a wagneri értelemben vett) *totális művészet*, ami persze nem tévesztendő össze a balettel, sem a zenés pantomimmal vagy az operával. Saját elképzeléseim megvalósítására így jelenleg a színház struktúrája, illetve a szabad tér látszik a legalkalmasabbnak.⁸

Zeneszerzői egyéniségének igazi kibontakozását – melyet szinte azonnal a szakma és a közönség elismerése is egyaránt igazolt⁹ – kétségkívül a 180-as Csoportozás való csatlakozása, és a velük való közös munka emelte új szintre. Ezidőben számos filmhez, tévéjátékhoz és színházi előadáshoz komponált zenét, melyek többségét a Csoport játszotta a felvételeken és előadásokon.¹⁰

A már említett, szerteágazó tevékenysége és egyéni útkeresése miatt azonban egy idő után nem tudott a szükséges intenzitással részt venni az együttes munkájában és ez elkerülhetetlenül a szakításhoz vezetett.¹¹ Márta külön utakon haladt tovább, ugyanakkor a munkakapcsolat megmaradt: az első 180-as Csoport-LP zenei rendezői feladatait a

⁶ Jávorszky, i.m., 12–13.

⁷ A megszólított zeneszerzők Borsody László, Csapó Gyula, Dukay Barnabás, Huszár Lajos, Kósa Gábor, Márt(h)a István, Selmecei György, Székely Iván, Szunyogh Balázs és Vajda János voltak.

⁸ „Zeneszerzők felelnek.” *Mozgó Világ* 4/5 (1978. október): 3–14.

⁹ A *Karácsony napja* 1982-ben a Magyar Rádió szavazásán elnyerte a közönség díját. A kritikusok is nagyra értékelték a kompozíciót, de ők az akkor 85 éves Kósa György *Homályban* című dalciklusának ítéltek a díjat. Lásd Kroó György írását: „Lipinka madárka.” *Élet és Irodalom* 25/10 (1982. március 5.): 23.

¹⁰ Ezekre bővebben a Márta-darabok tárgyalása során részletesen is kitérek, mert nem egy esetben hatást gyakoroltak az életmű sajátos alakulására, valamint az együttes profilját is jelentősen gazdagították. A 180-as Csoport történetében mindenképpen nagy jelentőséggel bír a Nemzeti Színház-beli *Úrhatnám polgár*-előadás 1979-ben, Zsámbéki Gábor rendezésében. A Márta által komponált kísérőzenét a Csoport tagjai játszották, Melis László egy kisebb énekes szerepet is kapott az előadásban. (A teljes előadás megtekinthető itt: <https://nava.hu/id/1810786/>) E munka során kerültek kapcsolatba Simon Zoltán zenei vezetővel (Simon Albert karmester testvérével), aki a színház akkori, Hevesi Sándor téri épületében próbahelyiséget biztosított a 180-as Csoportnak. (Körmendy Ferenc szóbeli közlése, 2019.10.21.)

¹¹ A volt tagok különbözőképpen emlékeznek a pontos körülményekre, abban viszont a kérdezettek mindegyike egyetért, hogy maga a kiválás egy zenekari próbán történt meg, melyre Márta késve érkezett. A szakítást végül az együttes mondta ki.

korábbi tag látta el, majd az 1984-ben rögzített saját szerzői lemezén három kompozícióból kettőt is az együttes szólaltatott meg.¹² Miközben a budapesti Bartók Zeneművészeti Szakközépiskola jazz-tanszakán zenetörténetet és a 20. századi zene analízisét oktatta, valamint a Fiatal Zeneszerzők csoportját vezette, az évtized hátralévő részében aktív hangszeres tevékenységét a régi zenét játszó Mandel Kvartettben folytatta. Mindemellett közreműködött több rockzenei produkcióban is mint hangszerelő, zenei rendező:¹³ egyik legjelentősebb munkája a Szörényi Levente–Bródy János által jegyzett nagysikerű rockopera, az *István, a király* szimfonikus zenekari hangszerelése,¹⁴ de ugyanakkor dolgozott az akkor még kevésbé populárisnak számító Ős-Bikini lemezén,¹⁵ valamint Földes László „Hobóval” is készített egy József Attila-albumot.¹⁶ Ezen kapcsolatoknak és együttműködéseknek egyenes következménye a formabontó, műfaji szempontból „hangnaplóként” definiált *Támad a szél* című szerzői lemez 1987-ből.¹⁷ Ez az alkotás már egyértelműen a társművészetek irányába nyitó, szabálytalan, nehezen beskatulyázható alkotó képét mutatta. A lemez felvételeinek nagy része a Balaton északi partján fekvő Kapolcson készült, abban a faluban, ahol Márta életrehívta és megalapította a *Művészetek Völgye* elnevezésű fesztivált, amely azóta is töretlenül működik, minden évben megrendezésre kerül.

A kilencvenes években Márta zeneszerzői tevékenysége egyre inkább háttérbe szorult: először színházak zenei vezetőjeként,¹⁸ majd végül színházigazgatóként töltött be jelentős vezetői posztokat.¹⁹ Fesztiválszervezői tevékenysége, valamint a magyar kulturális térben betöltött közéleti szerepvállalása egyedülállóan szerteágazó, nagy jelentőséggel bír.

¹² *Márta István – Hearts (Szíveink)* (Budapest: Hungaroton, 1984.) SLPX 12563

¹³ A korszak tipikus jelensége volt, hogy klasszikus zenei végzettségű muzsikusként rock-, illetve popzenei együttesekkel dolgoztak: Victor Máté a Magyar Rádió Könnyűzenei Osztályát vezette, valamint a szentendrei képzőművészekből álló Albert Einstein Bizottság zenei mentora volt; Másik János Cseh Tamás lemezein volt társszerző, majd az Európa Kiadó nevű underground zenekar tagja lett; Hajnóczy Csaba pedig a legendás Kontroll Csoport, majd a Kampec Dolores gitáros-dalszerzőjeként tevékenykedett.

¹⁴ *Szörényi Levente–Bródy János: István, a király.* (Budapest: Hungaroton, 1983.) SLPM 13973-74

¹⁵ *Bikini: XX. századi híradó.* (Budapest: Hungaroton-Start, 1984.) SLPM 17847

¹⁶ *Hobo–Márta István: Magyarország messzire van.* (Budapest: Hungaroton, 1991.) SLPX 14208

¹⁷ *Mártha István: Támad a szél – Hangnapló.* (Budapest: Hungaroton–Krém, 1987.) SLPX 17963

¹⁸ Veszprémi Petőfi Színház (1988–1990), budapesti Nemzeti Színház (1990–1992), Új Színház (1994–1996) Lásd bővebben: Kaizinger Rita: „Mártha István.” In: Székely György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.) 138.

¹⁹ Új Színház (1998–2012)

2.1.1. *Karácsony napja* – 24. lecke (1980)

Márta kompozíciójának ajánlása a 180-as Csoportnak szól, bemutatója 1980. április 17-én volt a Vigadó koncerttermében, Márta szerzői estjének keretében. A következő években még tizennégy alkalommal játszotta az együttes a művet, valamint 1980-ban a Zeneakadémia stúdiójában, majd 1981-ben a Magyar Rádió 22-es stúdiójában felvételt is készített belőle.²⁰ A darab „hivatalosnak” tekinthető felvétele 1984-ben jelent meg Márta szerzői lemezén. A *Karácsony napja* látványos sikereket aratott: 1982-ben elnyerte a Magyar Rádió közönségdíját, a Zeneműkiadó még abban az évben megjelentette a mű partitúráját, a diadalmenet csúcsát pedig az azévi Tribune Internationale des Compositeurs mezőnyébe való bejutás jelentette.²¹

Habár ez a tény sosem lett egyértelműen deklarálva, a négytétel kompozíciónak valójában két változata létezik. Ósváltozatnak – vagy eredeti változatnak – tekinthetjük azt a verziót, melyet a 180-as Csoport a koncerteken játszott (továbbiakban „koncertverzióként” hivatkozom rá). Ez a változat a tetszőleges összeállítású – de egyes szakaszokban pontosan meghatározott hangszerelést igénylő – kamaraegyüttes mellett narrátort is alkalmaz, aki az I. tétel meghatározott pontjain szövegkollázst olvas fel Samuel Beckett *Egy játszma vége* című művéből, valamint egy kezdő angol nyelvtankönyv karácsonyról szóló, 24. leckéjének szövegéből.²² Ez a verzió – a II. tétel élő elektronikával kivitelezett visszacsatolásain túl – a IV. tételben szabad teret biztosít „zenén kívüli effektusoknak”, valamint az elektronikának, a zongora „a hangokkal szabadon bánhat: összekeverheti, felbonthatja, játszhatja visszafelé”.²³ Az 1982. március 9-én, a Szkéné Színházban rögzített koncertfelvételen például a narrátor szövegének egyes foszlányai is visszacsatolásra kerülnek, valamint a keverőpult mellett elhelyezett telefonkészülékről Márta több alkalommal is felhívja a Magyar Távközlési Vállalat „pontos idő”-szolgáltatását, melynek női diszpécser-hangját a hangszórókon keresztül kieresztik és bekeverik a zenei szövetbe. Ez a verzió mintegy 33–35 perc időtartamú.

A második változatot az 1981-ben a Magyar Rádióban készített felvétel felhasználásával – illetve annak kiegészítéseként – az 1984-ben megjelent Márta-szerzői lemezre rögzítette az együttes (a továbbiakban „lemezverzióként” hivatkozom rá). Ez a

²⁰ A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján. Fontos információként szerepel a Vigadó-beli hangverseny kapcsán, hogy itt szerepelt első alkalommal az együttes neve önállóan – korábban a „Kortárs Zenei Műhely 180-as Csoportja”-ként szerepeltek a meghívókon és plakátokon.

²¹ Jávorszky Béla, i.h.

²² A Beckett-szöveg magyarul, a nyelvlecke pedig angol nyelven hangzik el.

²³ Idézet a partitúra előadói utasításaiból. *Karácsony napja* – 24. lecke (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.)

változat teljes mértékben mellözi az I. tétel narrációját, valamint a IV. tétel zongora által megszólaltatott epilógusát egy Gőz László és Dész László által előadott harsona-, illetve szaxofonimprovizációval helyettesíti. Ez a változat jóval rövidebb, körülbelül 19 perc hosszúságú.²⁴

A darab előzményeként fontos említést tennünk egy 1978-ban, a Színművészeti Főiskola Ódry Színpadán bemutatott vizsgaelőadásról, melynek zenéjét Márta komponálta. Az előadást az Ádám Ottó rendezőosztályában végző Ács János rendezte Beckett *Szöveg és zene* című, eredetileg rádiójátéknak szánt írásából.²⁵ Az előadást hatalmas érdeklődés övezte, minden egyes alkalommal teltház előtt játszották „az akkori magyar értelmiség krémjének jelenlétében.”²⁶ A darab két szereplője Máté Gábor és Vajda László színművészek voltak, rajtuk kívül három zenész foglalt helyet az üres színpadon: Márta István pianínón, Szemző Tibor fuvolán, Büki Mátyás pedig hegedűn játszott.²⁷ A zenés színpadi mű nem pusztán Beckett kapcsán köthető a *Karácsony napja* gondolatvilágához és keletkezéstörténetéhez, hanem sajátos műfaji transzformációjával is. Ács és Márta az eredetileg tisztán auditív eszközökkel operáló rádiójátékot színpadi művé formálta, Márta viszont pontosan fordítva járt el: a színpadi előadásra készült művet zeneművé alakította. A kapcsolatot az is erősíti, hogy a *Szöveg és zene* két hús-vér szereplője között húzódó ellentétek és kapcsolatok a *Karácsony napja* esetében csupán egyetlen személyben – a narrátorban – egyesülnek, a különbségeket maga a két egymással szembeállított textus – a Beckett-szöveg és az angol nyelvlecke – fordulatai hordozzák. Ugyanakkor Márta kompozíciójának narrátora – Forgács Péter médiaművész –, aki a két szöveghez két különböző típusú karaktert és ezzel együtt kétfajta hanglejtést rendel, ezáltal is felerősíti az összeférhetetlen, egymásnak ellentmondó nyelvregiszterek és közlési formák meghasonlott, kibékíthetetlen viszonyát: azaz annak ellenére, hogy fizikai valójában csak egy ember beszédét halljuk, mégis két egyéniség, két világkép van jelen.

²⁴ A lemezverzió rövidebb időtartamát gyakorlati okokra vezethetjük vissza: egy LP-lemezoldalra csupán körülbelül 20-25 percnyi anyag fér. Ezt a körülményt szem előtt tartva próbálta a zeneszerző kidolgozni a lemezre szánt, alternatív változatot.

²⁵ Ács János (1949–2015) rendező, színész. Az ő nevéhez fűződik a késő Kádár-korszak egyik legfontosabb magyar színházi eseménye, a Peter Weiss *Marat/Sade* című drámájából készült előadás a kaposvári Csiky Gergely Színházban, 1981-ben. Márta István legfontosabb színházi alkotótársa volt. Érdekes egybeesés, hogy 1972-ben Eötvös Péter is Beckett-rádiójátékot dolgozott fel *Most, Miss!* című kompozíciójában. Lásd bővebben: Molnár Klára: „Ács János.” In: Székely György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.) 24.

²⁶ A szerző e-mail-váltása Máté Gáborral (2021.03.29.)

²⁷ Lásd Forgách András kritikáját: „Szöveg és zene – Ács János vizsgarendezéséről.” *Mozgó Világ* 4/2 (1978. április): 10–23.

A kompozíció részletes zenei elemzése előtt a *Karácsony napjáról* született két korabeli kritikát-recenziót is érdemes áttekinteni. Az első igazi, értő kritikát Kroó György írta az *Élet és Irodalom* zenei rovatába 1982-ben,²⁸ majd három évvel később – a lemezverzió kapcsán – Grabócz Márta fogalmazta meg gondolatait a *Magyar Zene* hasábjain.²⁹ Érdemes összevetni a két írást: Kroó kritikája – bár nem egy zenei szaklap, hanem egy irodalmi-közéleti hetilap számára készült – szinte teljes mértékben csak zenei szempontok mentén vizsgálja és értelmezi Márta kompozícióját,³⁰ kiemelve annak a recenzens által mívésznek tartott megoldásait és formai bravúrait; ugyanakkor Grabócz – aki viszont tényleg csak a szűk szakmai réteg által olvasott folyóiratba szánta cikkét – a zenei jellegzetességek helyett sokkal inkább koncentrált a mű művészettörténeti-kultúrtörténeti párhuzamaira, az aktuális populáris-, valamint magasművészeti trendekhez való viszonyára, sajátos nyelvi rendszerének kommunikációs elemeire. A két elemzés erősen eltérő szempontjai – a két zenetörténész alkati különbségein túl – azt a nagyon gyorsan végbemenő változást demonstrálják, amely azokban az években magyar művészeti életben, valamint annak recepciójában, befogadó közegének belső dinamikáiban–hangsúlyjaiban lezajlott. A nyolcvanas évek közepére az addig elsősorban vizuális művészetek terén használt „posztmodern” és az „új szenzibilitás” fogalma, valamint az arról kialakult diskurzus egyre inkább általánossá vált az egyéb művészeti területek sajátosságainak, útkereséseinek vizsgálatánál is.³¹ Amíg Kroó elsősorban a neotonális törekvések, az „új egyszerűség”, és természetesen a repetitív zene stiláris jellemzői mentén próbálta megközelíteni Márta művét, addig Grabócz már egy megváltozott művészeti szemlélet, a magyar neoavantgárd korszakát felváltó posztmodern gondolkodás, a „transzavantgárd” fordulat elvei alapján próbálta meg feltérképezni a kompozíció helyét és szerepét: ennek megfelelően a zenei megoldásokat-jellegzetességeket is ezen a szűrőn keresztül vizsgálta.

Mint ahogy már korábban utaltam rá, a *Karácsony napja* – 24. lecke koncepciója két, merőben más típusú szöveg szembeállítását célzó kompiláción alapul. Egyedüli közös vonásuk maga a téma: a Karácsony ünnepe. Az első Beckett *Egy játszma vége*

²⁸ Kroó György: „Lipinka madárka.” *Élet és Irodalom* 25/10 (1982. március 5.): 23.

²⁹ Grabócz Márta: „A nyolcvanas évek kompozícióinak jelrendszere. Jegyzetek Márta István három művéről.” *Magyar Zene* 26/1 (1985. március): 92–96.

³⁰ Kroó több alkalommal is megnyilatkozott a műről: a Bartók Rádió *Visszhang* című műsorában élőszóban is beszámolt róla az 1982. március 9-én tartott Széké Színház-beli koncert kapcsán. A rádióadás hangfelvételét Márta István bocsátotta rendelkezésemre.

³¹ Hegyi Loránd: „Utószó. »Transz-avantgarde«, »poszt-modern«, »új-szubjektivizmus«, avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén.” In: Uő.: *Új szenzibilitás*. (Budapest: Magvető, 1983.) 200–217.

című színművének egy részlete, amelyben az egyik szereplő – Hamm – egy fura, tragikomikus mesét ad elő egy férfiről, aki egyszer, egy karácsonyi napon, a földön csúszva érkezett hozzá egy távoli városból, melyben már csak ő és fia maradtak életben. Három napig tartott az útja, gyermekét álomba merülve hagyta otthon. Kenyéréért könyörög, de Hamm csak búzát tud adni neki, melyből a férfi esetleg egy adag pempőt tudna majd készíteni éhező fiának. Végül Hamm megszánja a férfit és felajánlja neki, hogy szegődjön mellé, fiával együtt. A mesét Hamm a következő mondatokkal vezeti be:

Összetört. Összetörtünk. Össze fog törni. Nem lesz többé hang. Egy csöpp víz a koponyára, a fejünk lágyára. Mindig ugyanazon a helyen fröccsen szét. Talán egy kis véna van ott. Egy kis artéria. Gyerünk, itt az ideje, hol is tartottam?³²

Márta darabjának koncertverziója ezzel a szövegrészlettel indul,³³ mikor a narrátor váratlanul, hirtelen tónust váltva megszakítja saját magát az az angol nyelvkönyv 24. leckéjének nyitómondatával: „Christmas has come at last.”³⁴ Ez a textus a nyelvleckék jellegzetesen egyszerűsített módján, már-már lebutítottak ható mondatokban sorolja ismerteti a karácsony ünnepének szokásos rítusait egy ideálisnak lefestett, négytagú család életén keresztül:

Tony and Brenda Mason and their two small children, Jackie and Sheila, arrived about teatime on Christmas Eve, and after a good meal the children went off to bed. They were very excited, and before bedtime they called up the chimney to Father Christmas and told him what they wanted. [...] When the children wake up on Christmas morning, their presents will be beside their beds and they will think that Father Christmas has brought them.³⁵

³² Samuel Beckett: „Egy játszma vége.” In: *Godot-ra várva / Egy játszma vége*. Ford.: Kolozsvári Grandpierre Emil (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.) 141–142.

³³ A Beckett-részlet első három mondata Márta 1984-ben megjelent szerzői lemezének mottójaként is szolgált.

³⁴ Az angol nyelvkönyvet – melyből ez a bizonyos lecke származik – sajnos nem sikerült megtalálnom, ezért a továbbiakban a szöveget a zeneszerző által rendelkezésemre bocsátott fakszimiléből idézem.

³⁵ A szöveg magyar fordításban: „Tony és Brenda Mason, valamint két gyermekük – Jackie és Sheila – teaidőben értek haza Karácsony napján. A finom vacsora után a két gyerek aludni tért. Nagyon izgatottak voltak, és mielőtt ágyba bújtak, karácsonyi kívánságaikat a kéménybe kiáltották a Mikulásnak. Majd mikor reggel felkelnek, ajándékaik már az ágy mellett lesznek. Úgy hiszik majd, hogy azokat a Mikulás hozta.”

Az egymással szembeállított szövegek mögött Grabócz nagyon találó módon kétféle, a „becketti és az adornói félelem, illetve szorongás” mintáit véli felfedezni.³⁶ Az ötvenes évek McCarthy-érájának világkatasztrófát vizionáló „atomsokk-közelsége”, valamint az ennek bénító hatása alatt megnyomorult, vegetatív véglényei hívták életre Beckett figuráit; Adorno kritikája viszont a „totálisan manipulált jóléti társadalom eldologiasodó léteit” veszi célba, hogy „megkérdőjelezze a konstruktív művészi világkép” lehetséges megalkotását.³⁷ veszi célba, hogy „megkérdőjelezze a konstruktív művészi világkép” lehetséges megalkotását. Grabócz egy konkrét Adorno-idézetet is beemel írásába, miszerint ezen folyamatok következtében a mai konzumtársadalom „egy tökéletes, racionális termelési és fogyasztási apparátus puszta eszközévé degradálódik.”³⁸

Kroó leginkább a „forma »crescendóját«, a repetitív zenére jellemző „ismétlés-változtatás-vibrálás kinagyítása által harsány effektusokkal” is operáló dramaturgiát,³⁹ azaz a klasszikus értelemben vett nagyforma jelenlétét és szervező erejét méltatta a kompozícióban,⁴⁰ de egyértelműen pozitívként említi azt is, hogy a szigorú szerkesztés dogmatikussága ellenére (vagy mellett) Márta egyúttal a „popzene felé közelít”.⁴¹

Az azonos ünnepet kétféleképpen tárgyaló, más perspektívából szemlélő két szöveg és a mindezt zenei tartalommal transzformáló gondolkodás a problémafelvetéshez teljes mértékben adekvát – de az ortodox repetitív zene korpuszában mégis szinte egyáltalán nem használatos⁴² – metódust talál a kompozíció működtetésére: a variációs elvet. A *Karácsony napja – 24. lecke* mind a négy tétele egyetlen, közös motivikus magra épül, melyet a zenei folyamat a „hólabda-elv” alapján görget végig a teljes kompozíción.⁴³ A lassú bevezetesként funkcionáló első tételben csak zongorán hangzik fel e mag (a koncertverzióban a szövegkollázssal együtt); a sodró erejű második tételben a teljes együttes játssza – lehetséges oktávtranszpozíciókkal – végig szigorú unisonóban, teljes hangerővel és helyenként elektronikus visszacsatolással. A bukolikus–pasztorális hatású harmadik tételben az alapmotívumot – rendkívül virtuóz – kánon-, illetve imitációs

³⁶ Grabócz, i.m., 93.

³⁷ I.h.

³⁸ Zoltai Dénes: „Adorno és a zenefilozófia negativitása.” In: *Theodor W. Adorno – Zene, filozófia, társadalom*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1970.) 10.

³⁹ Kroó, i.h.

⁴⁰ Érdemes összevetni mindezt Vidovszky László repetitív zenéről alkotott, jóval szkeptikusabb véleményével: „Alkalmatlan a nagyformára. [...] Ezeket a darabokat egyszerűen lekeverik.” Vidovszky–Weber, i.m., 66.

⁴¹ Kroó, i.h.

⁴² A repetitív zene koncepcionálisan tagadja a hagyományos motívumfeljlesztést, ami viszont a variációs forma egyik legfőbb alappillére. Lásd bővebben: Steve Reich: „Music as Gradual Process”. In: *Uő.: Writings on Music, 1965–2000*. (Oxford: Oxford University Press, 2002.) 34–35.

⁴³ Kroó, i.h.

technikával dolgozza ki a zeneszerző, melyhez énekhangokat is rendel egyes szólamok megkettőzéseiként.⁴⁴ A negyedik tételben a motívum – a második tételre rímelve – ritmikai unisonóban, viszont akkordikus mixtúrák formájában jelenik meg, majd eksztatikus improvizációban teljeseedik ki. Más megközelítésben: az addig szigorú szerkesztési elvek alapján szerveződő zenei anyag mintegy „dezintegrálódik”. A lemezverzió ezzel, „a darab első emberi mozzanataként” felfogható rögtönzéssel zárul,⁴⁵ a koncertverzióban viszont epilógusként, improvizatív elemekkel kiegészített formában visszatér az első tétel zongoraanyaga, valamint egyes elektronikus effektusok is szolgálják-szolgálhatják a teljes széthullás zenei képének megteremtését. A tételrendet áttekintve a variációs elv mellett a bartóki hídforma jellegzetességei is fellelhetők: lassú bevezetés zongorán (A) – gyors unisono-tétel (B) imitációs tétel (C) – ritmikai unisono (Bv) – a zongora bevezetőjének töredékes visszaidézése (Av). A repetitív technika alkalmazása költői programot takar: egy ünnep jelentésének – és jelentőségének – ismétlések által való kiürülését, elsekélyesedését érzékelteti.

A darab alapmotívuma egy ereszkedő – majd önmagába visszatérő –, erősen népdalintonációjú pentaton dallamvonal (1. kottapélda). Ez mindenképpen figyelemreméltó, ugyanis a népzene – mint akármilyen formában is jelentkező inspirációs forrás – jelenléte meglehetősen háttérbe szorult a magyar zeneszerzés Mártáék számára irányadó, előttük járó generációjának zenei gondolkodásában.⁴⁶



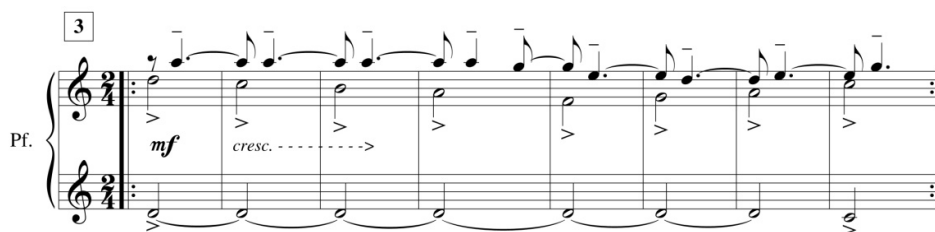
1. kottapélda. Márta: *Karácsony napja* – 24. *lecke* (I. tétel, 1–8. ütem)

⁴⁴ A koncerteken és hangfelvételeken Bruckner Adrienne és Tarkó Magda énekesek csatlakoztak az együtteshez.

⁴⁵ Grabócz, i.m., 94.

⁴⁶ Szitha Tünde: „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970–90 között – és utána.” *Magyar Zene* 48/4 (2010. november): 439–450. Ugyanakkor a nemzetközi szintén léteztek olyan próbálkozások, melyek meggyőző eredménnyel integrálták a népzene a minimalista-repetitív zenei közegbe, mint például a lengyel Zygmunt Krauze *Aus aller Welt stammende* (1973) című kompozíciója, melynek partitúrája hazánkban is hozzáférhető volt. (Faragó Béla szóbeli közlése, 2021.03.22.)

A motívumban – ahogy Dalos Anna is rámutat a 180-as csoportról szóló tanulmányában⁴⁷ – a 20. századi magyar zene egyik ikonikus melódiája, a Páva-dallam visszhangzik, ugyanakkor a darabot kezdő hangismétlések okán az „Én istenem, minek éljek, ha a semmitől is félek” – kezdetű népdal is felidéződhet a figyelmes hallgatóban.⁴⁸ A „Felszállott a páva” feldolgozása, műzenei kontextusba való beemeléseinek hagyománya Bartók *I. vonósnégyesén* (1909) és Kodály *Páva-variációin* (1939) át egészen Durkó Zsolt *Halotti beszéd* című oratóriumáig (1967-1972) ível.⁴⁹ Az 1. kottapélda nyolc ütemből álló, alapformulaként értelmezhető szakaszát még további hat, ugyancsak nyolcütemes variáns követi. Ezek mindig új szólamokkal gazdagítják az előzőt, és mindegyikük tetszés szerinti számban megismételhető. A szólamszám lépésről lépésre való növelése által bekövetkező, természetes hangerőnövekedéshez „gesztikus” crescendo is társul. E folyamat mechanizmusa jól megfigyelhető a harmadik formulában (2. kottapélda).



2. kottapélda. *Karácsony napja* – 24. *lecke* (I. tétel, 17–24. ütem)

Márta István – mint ahogy már életrajzának felvázolásánál említettem – 1973-ban népzenei gyűjtött Romániában, így a kötelező iskolai tanulmányok mellett testközeli élményei is voltak az autentikus magyar folklórral.⁵⁰ Elmélyült érdeklődése és tapasztalatai folytán a Páva-motívum mellett több, töredékesen megjelenő és első hallásra kevésbé beazonosítható népi dallam, illetve gyermekdal is feltűnik a faktúrában. A következő kottapéldában felvázolom a harmadik formulában általam beazonosított, más dalokból származó motívumokat (3. kottapélda).

⁴⁷ Dalos, i.m., 372.

⁴⁸ Ezt az áthallást Dalos is említi, de csak a IV. tétel zárószakaszának vonatkozásában: Dalos, i.m., 371.

⁴⁹ Somfai László: „Romlott tőstem és a Páva-dallam – széljegyzetek Bartók I. vonósnégyesének egy témájáról.” *Magyar Zene* 48/2 (2010. május): 203–212.; valamint Földes Imre: „Durkó Zsolt: Halotti beszéd” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1986. október – 1987. szeptember*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987.) 236–245.

⁵⁰ Kortársai közül rajta kívül egyedül Dukay Barnabás vállalkozott népzene gyűjtésre: 1966-ban Győr melletti, 1967-ben pedig Salgótarján melletti falvakban. Szitha, i.m., 441.

2.1. Márta István

1. 

Her - vadj ró - zsám, her - vadj...

2. 

Té - len na - gyon hí - deg van, nyá - ron na - gyon me - leg van, so - ha sínecs jó i - dő...

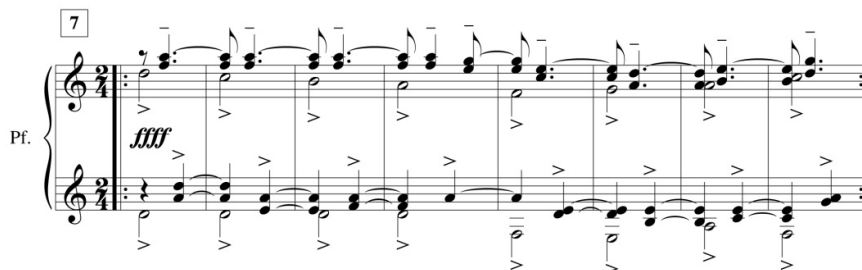
3. 

Sán - dor nap - ján meg - sza - kad a tél...

3. kottapéllda. Népdal-, illetve gyermekdal-allúziók a *Karácsony napja* motívumaiban

Ha a tisztán zenei azonosságokon túl a dalok szövegét is szemügyre vesszük, feltűnhet, hogy közülük kettőben is megjelenik – természetesen különböző kontextusban – a karácsony évszaka („Télen nagyon hideg van”, „Sándor napján megszakad a tél”), ha pedig a „Hervadj rózsám” kezdetű dalban a „hervadást” az elmúlás metaforájának tekintjük, akkor gondolati-asszociatív kapcsolatokat is feltételezhetünk a dallamok megválasztásának hátterében.

A szólamok számának növelése és az egyenletes crescendo mellett Márta azt is előírja a kotta előadói utasításaiban, hogy a tétel alatt a zongora hangjára lassan és folyamatosan be kell adni az erősítést. A kompozíció mindkét változatának felvételén jól érzékelhető, hogy a szimpla erősítés mellett a hangmérnök – ha minimális mértékben is – de az ún. „kórus-effektet” is rákeveri az erősített hangra, melytől a hangmagasságok enyhén lebegni kezdenek, megidézve a némafilmek „honky-tonk”-zongorájának jellegzetes hangját. Ez a hangtechnikai eljárás az utolsó, hetedik formula eljátszásánál – amikor a szólamok száma már a maximális hatra emelkedett – különösen erős hatást kelt (4. kottapéllda).

4. kottapélda. *Karácsony napja* – 24. lecke (I. tétel, 52–59. ütem)

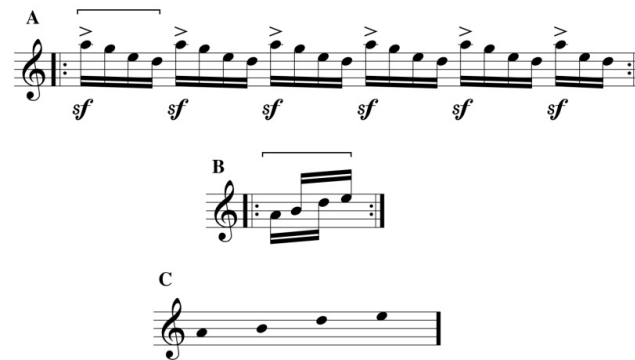
A II. tétel indítása a lemez-, illetve koncertverzióban különböző módon történik. Előbbiben egy rövid cezúra után rögtön berobban a következő tétel elsőpró erejű tuttija; utóbbiban viszont a zongora utolsó hangjainak lecsengése után egy elektronikus visszacsatolásokból kikevert hangkulissza – mint egyfajta átvezető szakasz – készíti elő a második tételt. E hangzó felület elemeit – illetve annak lehetséges jelentéseit-konnotációit – csak akkor érthetjük meg igazán, ha az azt megelőző tételben alaposabban megvizsgáljuk a narrátor és a zongoraszólam viszonyát.

A koncertverziót a zongora (1. kottapélda) indítja, azonban – a két utolsót (6. és 7.) leszámítva az összes formulára érvényesen – szigorúan ismétlések nélkül. A narrátor szövegei és a zongora mindig felváltva követi egymást, sosem szólal meg együtt. Ennek merev rezponzorialitása bizarr módon szertartásos jelleget ad a hangzásnak, melyet a szöveg utolsó mondata – „Lesson 24” – még határozottabban aláhúz: mintha felolvasást, prédikációt, vagy egyenesen szentleckét hallottunk volna. Az elektronikus beavatkozás itt jelenik meg először a narrátor utolsó mondatának ismételt visszajátszásaival, annak középső tartományra szűrt modulációjával és a már említett „pontos idő”-szolgáltatás bekapcsolásával. A tisztán adatismertetésre redukált közlések – „Tizenkilenc óra, tizenhárom perc, tíz másodperc” – gépies monotonitása és a nyelvlecke sorszámanak mantraszerű ismételtetése meggyőző drámai erővel közvetíti a Grabócz által említett fogyasztói társadalom egyéni, emberi vonásokat már teljes mértékben elvesztett arctalanságát.

A teljes egészében unisonóban felhangzó II. tételt a fafúvók (fuvola, oboa, klarinét, fagott), zongora és basszusgitár együttese szólaltatja meg, melyet a partitúra „A-szólamként” jelöl.⁵¹ A kompozíció ezen szakasza – a variációs elv alapján – ugyancsak a

⁵¹ „A szólamok kopulázása tetszőleges, lényeg a pontos és precíz unisono játék, különösen a hangsúlyokra ügyelve.” – Idézet a partitúra előadói utasításaiból. *Karácsony napja* – 24. lecke (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.)

darabot indító pentaton motívummagra épül, kibontásának módja azonban nagyban különbözik a nyitótételtől: a diatóniát kromatikus hangokkal egészíti ki, valamint a népzenei asszociációkat repetitív stílusallúziókkal bővíti. Ez utóbbit nem csak primer szinten – ismétlések révén – teszi, hanem a dallamanyag motivikus feldolgozásában és az elektronikus visszacsatolás formaalkotó szerepének beemelésével is. A tételt indító formula hangrendszerében és mozgásformájában rögtön egy, a 180-as Csoport repertoárjában fontos helyet elfoglaló kompozíció motívuma – valamint az ahhoz szintén köthető darab hangkészlete – ismerhető fel (5. kottapéllda).



5. kottapéllda. *Karácsony napja* – 24. lecke (II. tétel indítása) (A),

Steve Reich: *Piano phase* (1967) – a darab utolsó fázisának motívuma (B),

Tom Johnson: *The Four Note Opera* (1972) – a kompozíció hangkészlete (C)

Reich 1967-es, *Piano phase* című műve⁵² minden kétséget kizáróan a repetitív zene kulcsfontosságú alkotása, fent idézett motívumának szabályos tükörfordítása a *Karácsony napja* II. tételének kezdete. A kapcsolat még egyértelműbbé válik, mikor Márta a tétel egyik későbbi formulájában a Reich-motívum rákfordítását is alkalmazza,⁵³ amely a darab kontextusában egyfajta népdalstruktúrára utaló kvintváltásként értelmezhető (6. kottapéllda).



6. kottapéllda. *Karácsony napja* – 24. lecke (II. tétel, 4. ütem)

⁵² A kompozíció számos alkalommal szólalt meg a Csoport hangversenyein Székely Kinga és Faragó Béla előadásában, valamint felkerült a második lemezre is: *Group180 II. – Reich, Faragó, Soós*. (Budapest: Hungaroton, 1986.) SLPX 12799

⁵³ Az idézet valójában csak áthallás, a zeneszerző részéről nem volt tudatos. (Márta-beszélgetés, 2021.02.09.)

A népzenei motívumok és repetitív zenei metódusok-áthallások mellett az aszimmetrikus hangsúlyok és a kromatika által egy harmadik hatás, a jazz is megjelenik a tétel zenei kommunikációjában. Érdekes megfigyelni, hogy a dallamképzés teljes mértékben klasszikus elveket követ: a kromatika mindig a felfelé haladó, a diatónia mindig az ereszkedő irányban jelenik meg, figyelemben tartva a hangmagasságok mintegy „gravitációs” dinamikáját. (7. kottapélda).



7. kottapélda. *Karácsony napja* – 24. lecke (II. tétel, 3. ütem)

A B-szólam a tétel 8. ütemében lép be. Ennek megszólaltatási lehetőségeiről zeneszerző a következőket írja:

A „B” szólam lehet: 1) egy hangszer, 2) tetszőleges hangszercsoport, 3) elektronikus visszacsatolás, 4) ezek keveréke. [...] Végig ff kell játszani!⁵⁴

A B-szólam a rendelkezésemre álló felvételek mindegyikén élő elektronikus visszacsatolás segítségével hangzik el. E szólam minden esetben a belépését közvetlenül megelőző, A-szólamban felhangzó formula utolsó – mikor hosszabb, mikor rövidebb – szegmensét „kapja el” és azt ismétli körbe-körbe: hasonlóan Reich korai szalagdarabjainak – *Come out* (1964) és *It's gonna rain* (1966) – módszeréhez. Az élő elektronikus előadás esetlegességeiből következően a lemetezett szakaszok elejét és végét sok esetben nem sikerül ritmikailag pontos helyen elvágni, ebből adódóan a mű előadása során váratlan és izgalmas ritmikai egyenetlenségek, torlódások hallhatóak, melyek azonban nem hogy nem gyengítik, hanem pont ellenkezőleg: nagymértékben gazdagítják és árnyaltabbá teszik a hangzást.

A B-szólam kétféle formában realizálódik. Az első típusban az ismétlődő motívumkivágatok hosszú, 20–40 másodperc időtartamú szakaszokban folyamatosan elhalkulnak,⁵⁵ miközben az A-szólam – vonósokkal kiegészülve – bourdonhangként-organapontként szolgáló kvinteket tart ki. Ezek a statikus felületek minden esetben az újabb próbajelekkel ellátott, következő formulák indítását előlegezik meg. Összesen négy

⁵⁴ Idézet a partitúra előadói utasításaiból. *Karácsony napja* – 24. lecke (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.)

⁵⁵ Ez az időtartam a kompozíció felvételein általában 30–35 másodperc között mozog.

ilyen szakasz található a tételben, melyek sorrendben az alábbi kvinteket járják végig, valamint a következő visszacsatolt motívumkivágatokkal kerülnek konstellációba (8. kottapélda).

8. kottapélda. *Karácsony napja – 24. lecke*: A II. tétel harmóniai folyamata

Ha a tételen végigvonuló kvintláncolatot, mint egyben dallami folyamatot is szemléljük, felfedezhetjük benne az egész kompozíció alapjaként szolgáló pentaton motívum – a-g-e-d, illetve d-c-a-g – hangmagasságait. Márta így a reneszánsz vokálpolyfónia cantus firmus-elvét, valamint a kvint-harmonizációval a középkori organumok technikáját is beemeli zenei eszköztárába,⁵⁶ megelőlegezve a III. tétel imitációs, valamint kánontechnikára épülő szerkezetét.

A kvintek mellettük-felettük ismétlődő motívumokkal való összezsengéseinek formai ívét is érdemes áttekinteni. Az 1-es számmal jelölt konstelláció d-dór hangzású (melyből egyedül az e-hangmagasság hiányzik); a 2. líd színezetű (itt már két hang – az e és a d is kimarad); a 3. esetében a modális jelleg eltűnik és egy a-moll hármashangzat h-val kiegészített változatát halljuk (itt értelemszerűen már három hang is kimarad a diatonikus rendszerből: d-f-g); a 4. együttállás viszont a líd jellegű f-pentachord és a g-d kvint összekapcsolásával egyfajta domináns színezetű undecimakkordot eredményez, melyet g-h-d-f-a-c formában írhatnánk fel. Ez az akkordszerkezet abban a tekintetben is fontos – és a darab későbbi mozzanatait előrevetítő – megoldás, hogy a kompozíció negyedik tételének mixtúrái az ugyanezen az elven működő harmóniastrukturát, a nónaakkordot tekintik majd kiindulópontnak.⁵⁷

⁵⁶ A tenormisék gyakorlatára, valamint a Notre Dame-i Iskola – Leoninus és Perotinus – hatására Steve Reich is hivatkozik: „CD kísérőfüzet *Steve Reich: Music for 18 Musicians – Live in Budapest*” című lemezéhez. (Budapest: Hungaroton Classic, 2003.) HCD 32208. Hazai viszonylatban pedig a 180-as csoport tagja, Soós András is említi e technikák legújabb zenei törekvésekre gyakorolt hatását zeneakadémiai szakdolgozatában: *Út a legújabb zenéhez*. Szakdolgozat. (Budapest: Zeneművészeti Főiskola, 1980.) 15–17.

⁵⁷ A IV. tétel legelső harmóniája egy g-h-f-a-d négyeshangzat (a tercépítkezés logikája szerint felírva: g-h-d-f-a), amely akkord – a hiányzó, felső terctől, a c-től eltekintve – megegyezik a II. tétel utolsó konstellációjával.

A B-szólam második megjelenési módozatának első és legfontosabb jellemzője, hogy belépéseinek időtartama – az első típus hosszabb és hozzávetőlegesen azonos időbeli kiterjedéséhez viszonyítva – folyamatosan növekszik: a 2. próbajel formuláinál öt másodperc, a 3. próbajelnél tíz másodperc, majd végül a 4. próbajelnél tizenöt másodperc hosszúságú. E visszacsatolós ütemek másik fontos tulajdonsága, hogy az A-szólam ezek esetében minden alkalommal teljes mértékben kiszáll a játékból, a játszópartitúrában generálpauza jelzi a hirtelen elnémulást. Az élő-, valamint elektronikus szólamok közötti viszony e módon is demonstrálja a „gépi, automatikus szféra fokozatos hatalomra jutását,”⁵⁸ ugyanakkor úgy is értelmezhető, mint az I. tétel Beckett-szöveg–angol nyelvlecke ellentétének, vagy a zongoraszólam és a narrátor szembeállításának továbbgondolása, triviálisabb szinten való megjelenése.

A pasztorális-bukolikus hatású III. tétel a mű központi, és egyben legrövidebb szakasza.⁵⁹ A tételt hat tetszőleges hangszer és zongora adja elő. Az 1. és 2. szólamot „ajánlatos énekhanggal kombinálni”.⁶⁰ Anyaguk javarészt a zongora szólamával azonos, közöttük csak minimális, ornamentális jellegű különbségek találhatók: az énekes szólamokban az optimális levegővétel érdekében – természetesen a dallamképzés és frazeálás figyelembevételével – kimaradnak egyes hangok-hangcsoportok; valamint olyan pillanatokban is a fő pillérhangokat megtartó, de alternatív dallamvariációk szerepelnek, ahol a zongora szólama az énekesek számára túl magas regisztereket érint. Oktávkettőzés ebben a tételben nem lehetséges, a számokkal jelölt szegmensek viszont tetszés szerinti számban ismételhetők. Az előző tétel folyamatosan változó, asszimetrikus ritmusmóduszait ezúttal a 6/8 és a 3/4 metrikai váltakozására épülő, idiomatikus ritmusformulák váltják föl, a hangkészletből pedig teljes mértékben eltűnik a kromatika. A tételt az 1. és 2. (énekhangokkal kettőzött) szólam és a zongora indítja, melyek kezdetben tükörmozgásban, később párhuzamokkal felváltva haladnak (9. kottapélda).

⁵⁸ Grabócz, i.m., 94.

⁵⁹ A tétel időtartama természetesen az ismétlések számától is függ, de a darab egyik felvételén sem tart tovább 3 percnél.

⁶⁰ Idézet a partitúra előadói utasításaiból. *Karácsony napja – 24. lecke* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.)



9. kottapélda. *Karácsony napja – 24. lecke* (a III. tétel nyitómotívuma)

Az alsó szólamban egy újabb – szintén nem tudatos – áthallás fedezhető fel: a Csoport egyik fontos repertoárdarabjának, Frederic Rzewski *Les Moutons de Panurge* (1969) című kompozíciójának dallami fordulatai. A „soggettónak” tekinthető kétszólamú anyagot a 3–4. szólam imitációja követi négy ütem elhangzása után, majd végül az 5–6. szólam lép be a 3–4. indulásához képest öt ütem különbséggel. A kánon majdnem teljes mértékben kötött, az esetleges változtatások csupán a gördülékenyebb kapcsolásokat segítik elő.

A zenei folyamat során – hasonlóan az I. tétel logikájához – az öt hangból álló pentatónia (a-c-d-e-g) fokozatosan alakul át diatonikus hétfokúsággá. A két hiányzó hangmagasság – az f és a h – először hangsúlytalan téziseken (T), vagy ellenszólamokban jelenik meg – szinte észrevehetetlen váltóhang-funkcióban, majd később „legitimálódik” a hangsúlyos arzisokon (A) is. Ezt a jelenséget az 5. és 9. próbajelnél figyelhetjük meg (10/a és 10/b kottapélda).

10.18132/LFZE.2024.4

Dargay Marcell: A 180-as Csoport munkássága (1979–1990)

5

1

2

3

4

5

6

Pf.

10/a kottapélda. *Karácsony napja* – 24. lecke (III. tétel, 5. próbajel)

9

10/b kottapélda. *Karácsony napja – 24. lecke* (III. tétel, 9. próbajel)

Az 5. próbajel 1–2. szolamában (10/a kottapélda) jól követhető, hogy a zömében nyolcad-, illetve negyedekből álló ritmikában egyre több hosszabb érték – pontozott negyed, félkotta – jelenik meg, melyek általában skálaszerűen haladnak, ezáltal szélesebb felületű dallamokká szerveződnek. A kétvonalas d, e és f hangmagasságokat írják körül, melyek közül a legfelső – az f – disszonancia-szereppel bír, mint a tétel lá-pentaton hangsorának pihenhangja. Ez a hang az utolsó előtti, 11. próbajelnél felkapaszkodik a kétvonalas g-re, melyet a tétel leghosszabb ritmikai értékeként – két ütem és egy nyolcad időtartamban – tart ki az 1. majd két ütemmel később a 3. szolam. Mindeközben az első igazi hosszabb lélegzetű, egyoktávnyi ambitusú dallam is kialakul a zongora és az 1–2. szolam együttállásában (11/a kottapélda).

11

11/a kottapéllda. *Karácsony napja* – 24. lecke (III. tétel, 11. próbajel)

A kerettel jelölt négyütemes dallam – ami a kiindulópontként szolgáló, reneszánsz allúziójú soggettóhoz képest inkább népdalimitációként hat – egy éles váltással az utolsó, 12. próbajel formulája lesz, melyet az összes szólam unisonóban szólaltat meg, mint egyfajta végső konklúziót (11/b kottapéllda).

11/b kottapéllda. *Karácsony napja* – 24. lecke (III. tétel, 12. próbajel)

A dallam négy üteme szimmetrikus elrendezést mutat: az első és a harmadik – 6/8-os metrikájú – ütemek tökéletesen megegyeznek; a második és negyedik, 3/4-ben értelmezhető ütemek pedig sorzárlatokként funkcionálnak. A második ütem az első

variációja, a negyedik ütem pedig tipikus záróformula, egy ereszkedő pentachord formájában.

Az utolsó, 12. próbajelnél a zeneszerző megköti, hogy az csak összesen kétszer hangozhat el, először ff, a másodszor pedig pp dinamikával. Ez tovább szélesíti a kompozíciónak korábbi tételekben megtapasztalt, tartalmi-, valamint hangzó ellentétekre és visszacsatolásokra épülő utalásrendszerét: az Andrea Gabrieli-féle velencei kétkórusos technikát, vagy a barokk előadói praxis jellegzetes „echó-effektusát” felidézve egy jól ismert, toposznak tekinthető gesztusra fut ki a zenei anyag.

Ha a III. tétel pasztorális–bukolikus asszociációkat kelt a hallgatóban, akkor a zárótétel egyértelműen rusztikus, buffo-jelleggel bír, amit erőteljes repetitív-, és jazz-zenei megoldásokkal-technikákkal ér el a zeneszerző. A IV. tétel a II. tételre rímelve – illetve azt továbbgondolva – a precíz unisono-játékra épül, ami itt mixtúrák formájában exponálódik. Dallamanyaga a teljes tizenkétfokú hangteret bejárja: először – a korábbi tételben még csak színezőelemként, átmenőhangok formájában jelentkező – kromatikát részesíti előnyben, majd különböző hangnemi területek érintése után a darabot indító diatóniába tér vissza.

Ha valamilyen előképet próbálnánk találni a repetitív-minimalista stílus emblemikus kompozíciói között, a holland Louis Andriessen *Workers Union* (1975) című művét mindenképpen rokon alkotásként lehetne említeni.⁶¹ Mindkét darabban közös, hogy a szólamok a mű egészen végigvonulva egy ritmusban, tömbökben mozognak, motivikájukban nagy szerepet játszanak a jazz tipikus hangsúlyeltolódásai, variált metrikai osztásai – végső hatásuk azonban mégis nagyon különböző. Andriessen formulái – a repetitív-, és a folyamatzene általános hagyományaihoz híven – nagyon tendenciálisak és tervszerűek, az additív és szubtraktív motívumképzés jellegzetes eljárásai jelennek meg benne,⁶² ezért a legtöbb zenei történés előre kiszámítható. A holland komponista nem határozza meg a pontos hangmagasságokat, csak az irányokat és a hozzávetőleges regisztereket jelöli az előadók számára, akik, bár szigorú elvek mentén, de tulajdonképpen improvizálnak. Az első ránézésre is nyilvánvaló esztétikai alapállás különbségén túl – miszerint a hangmagasságokat végig és következetesen meghatározza – , Márta zenei anyaga a *Workers Union* kérlelhetségtelenségéhez képest viszont sokkal ötletszerűbb, töredezettségű, sokféle és váratlan fordulatban gazdag. A zeneszerző mindezt

⁶¹ Közvetettebb módon, de kapcsolódási pontnak tekinthető Andriessen *Hoketus* (1975–1976) című kompozíciója is, melyet a *Workers Union* mellett a 180-as Csoport szintén műsorán tartott.

⁶² Reich a szünetek hangokkal való helyettesítését (vagy ennek lehetséges fordítottját) öngerjesztő formaelvként definiálja. Reich, i.m.

annak ellenére is képes megvalósítani, hogy a tétel formai lefolyásában ugyanakkor egy hagyományos – vagy méginkább: természetes – sűrűsödő-ritkuló ív is tökéletesen érzékelhető. Motívumainak metrikai és ritmikai megoldásai, a forma változó hosszúságú belső szakaszainak egyes történései a humort sem nélkülözik.

A III. tételhez hasonlóan itt is hatszólamú a faktúra, melyben a felső három szólam esetleges kopulázását – természetesen a hangzásbeli arányok szempontjait figyelembe véve – megengedi a zeneszerző. A hangszerelésre ismét nem vonatkozik megkötés, de a kompozíció felvételein e tétel minden esetben szaxofon-, és harsonakórus,⁶³ valamint basszusgitár együttesén szólal meg, egyfajta big band hatását keltve. A kötött mixtúrákban való szólamvezetés a jazzben előszeretettel használt „blokkakkordok” felrakásainak szerkesztési elvét követi.⁶⁴ A kezdő formulák a II.tétel kromatikájára utalnak vissza, illetve azokat fejlesztik tovább. Az ismétlések száma – a jelzett ütemekben – itt is tetszőleges. Egyszerűség kedvéért csak az 1. szólamot idézem (12. kottapélda).



12. kottapélda. *Karácsony napja* – 24. lecke (IV. tétel, 1–16. ütem)

A dallam ambitusa egy tiszta kvartnyi (d-g) távolságot jár be kromatikus félhang-kitöltésekkel. Szünetekkel tagolt, töredékes motívumait nyolcadok, tizenhatod-párok (és

⁶³ A lemezfelvételen Dész László és Gőz László játéka került rögzítésre többcsatornás technikával, a hangversenytermi előadásokon általában Dresch Mihály, vagy ritkábban Borbély Mihály csatlakozott az együtteshez. (Márta-beszélgetés, 2021.02.09.)

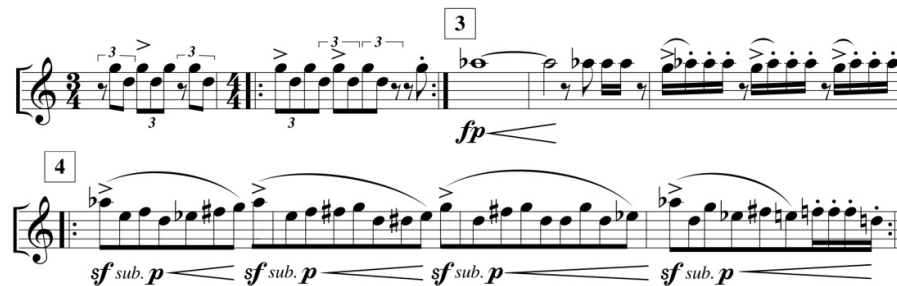
⁶⁴ A blokkakkordok – más szóval „locked hands-chords” – lényege, hogy a dallam minden egyes hangjához egy új harmónia rendelődik. Hasonló a mixtúrához, de amíg abban mindig ugyanazt a típusú akkordszerkezetet transzponálják az éppen aktuális dallamhangra, a blokkakkordok felrakásai és belső szólamai érzékenyebben alkalmazkodnak az aktuális hangnemi szituációk korlátaihoz és igényeihez. Lásd bővebben: Brian Hyer: „Block harmony.” In: *Grove Music Online*. Stanley Sadie (ed.): <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03290> (Utolsó megtekintés: 2021.03.16.)

csoportok), és szinkópált negyedek alkotják, melyek a 9. ütemben végül folyamatos nyolcadmozgásban konkludálnak. A dallamhangok első három tagja (d-esz-e) ugyanazzal az akkordtípussal – egy domináns nónaakkord hatszólamú felrakásával (A) – alkot mixtúrát, a fennmaradó három hang (f-fisz-g) alá viszont dúr-nónaakkord (B) kerül. A két szélső harmónia látens domináns-tonika viszonyt hordoz. Az ötöshangzatok hatszólamú felrakásából adódóan mindkét esetben kettőzések szerepelnek: az elsőben a szeptimhang, másodikban a kvint kerül megerősítésre (13. kottapélda).



13. kottapélda. *Karácsony napja* – 24. lecke – A IV. tétel mixtúráinak első két (A és B) típusa

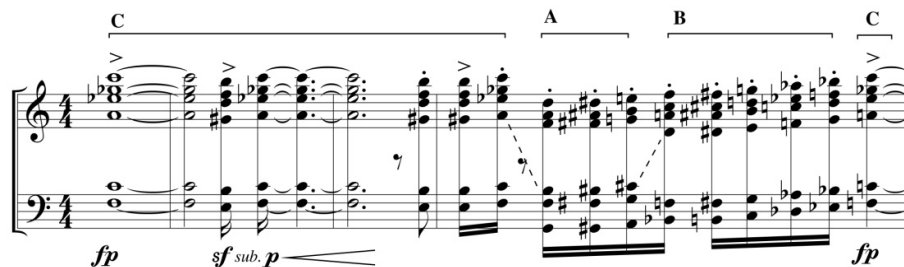
A tétel 13–16. ütemeiben (12. kottapélda) jól látható, hogy amint a dallamvonal elér az eddigi legmagasabb pontjára, onnantól kezdve egyfajta ingamozgásba kezd a két pillérhang (d-g) között. Ezt a mozzanatot egy új ritmikai elem, a nyolcad triolák megjelenése is erősíti, hogy ugródeszkeként szolgáljon a 3. próbajelhez, ahol a dallam majd további egy félhanggal magasabbra kapaszkodik (14. kottapélda).



14. kottapélda. *Karácsony napja* – 24. lecke (IV. tétel 17– 25. ütem)

A 3. próbajel új hangja – az asz – szintén a B-harmonizálást kapja: innentől kezdve ez a hangmagasság is következetesen, minden alkalommal ezzel az akkordtípussal szerepel. A 4. próbajel nyolcadmozgásban haladó meneteit a 9-13. ütem (lásd a 12. kottapéldát) variációjaként – vagy még inkább kidolgozásaként–analógiájaként – értelmezhetjük.

Az asz után még már csak két hangmagasság van hátra a tétel legmagasabb fokáig: a b és a c. A dallam első kvart-kivágata kromatikus mezőként funkcionál (d-disz-e-f-fisz-g), a második pedig diatonikus tetrachordként (g-asz-b-c). A b-hang is B-akkorddal szerepel, a tetőpont viszont egy újabb harmóniai struktúrát kap: egy mollban értelmezhető domináns nónaakkordot (C), ami három alkalommal egy rövid, alsó váltóhang idejére h-dallamhangon is megjelenik, majd összegzésként a mixtúra végigszalad a teljes hangkészleten (15. kottapélda).



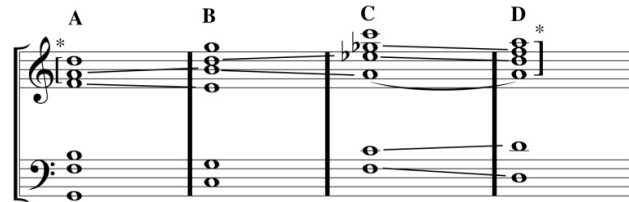
15. kottapélda. *Karácsony napja* – 24. lecke (IV. tétel, 39–41. ütem)

A fenti részlet kezdete megegyező módon analóg hely a 3. próbajellel, mint ahogy a 4. próbajelet a tétel 9–13. üteméig szakaszával állítottuk párhuzamba: egyes kombinációk-mozgásformák visszatérnek, belső összefüggéseket teremtenek. A tételben további formai párhuzamot is találhatunk: a 3. próbajelet megelőző ingamozgás (lásd a 12. és a 14. kottapéldát) immáron a teljes hangkészlet két szélső hangján (d-c) való megjelenését, ezúttal triolák helyett tizenhatod-csoportokkal, a 8–9. próbajeleknél. Az ebben váltakozó A- és C-akkordok viszonyában egyszerre van jelen egy plagális jelleg – ahol az alaphangok között látens domináns-szubdomináns kapcsolatot feltételezhetünk –, valamint egy olyan, leginkább a dezalterációs-elíziós oldásokat idéző kapcsolás, melyben a disszonancia (dúr szerinti domináns nónaakkord) egy újabb, még erősebb disszonanciára (moll szerinti domináns nónaakkord) oldódik (16. kottapélda).



16. kottapélda. *Karácsony napja* – 24. lecke (IV. tétel, 9. próbajel)

Az eddig felhasznált három harmóniastruktúrához a 10. próbajelnél csatlakozik a negyedik, utolsó akkordtípus (D), ami nem más, mint egy egyszerű, kvinthelyzetű d-moll hármashangzat, egyszerre alap-, és kvintkettőzött, hatszólamú felrakásban. Ha figyelmesen végigvesszük a négy akkordszerkezet közötti kötéseket, feltűnhet, hogy a mixtúrákban betöltött szerepükön túl a tétel teljes hangnemi-harmóniai vázát rejtik (17. kottapéllda):



17. kottapéllda. *Karácsony napja – 24. lecke* A IV. tétel harmóniai struktúrája

Az A-akkord már magában hordozza a D-akkord d-moll hármashangzatát, ezért a harmóniai folyamat tulajdonképpen egy önmagába visszatérő ívként rajzolódik ki. Mindegyik akkord szélső hangjai között kvinttávolság feszül, valamint ha összeolvassuk az alaphangokat (g-c-f-d), akkor a darab kiindulópontjának tekintett, négy hangból álló pentaton motívum hangkészletét is felfedezhetjük benne: kijelenthetjük, hogy ez a harmóniasorozat a II. tétel bourdonhangként-orgonapontként szolgáló kvinttjeinek – a sajátos cantus firmusnak – megfelelője, távoli leszármazottja.

Az utolsó, 10. próbajel a darab kódája-végző konklúziója, ami egyben előkészíti a koncertváltozat szétforgácsolódó, semmibe vesző epilógusát vagy a lemezverzió szaxofon-rögtönzését. A kitisztuló d-moll hármashangzatból először bizonytalanul, változó hosszúságú szünetekkel megszakítva kezd kibontakozni az alapidallam, az 5. szólamban a nyitótétel jellegzetes, ereszkedő tetrachordja (lásd a 2. kottapéldát) is megjelenik, majd a következő, 9/4-es ütemben a motívum egyenletes, gépies hatású ostinato képében enyészik el, az „Én istenem, minek éljek...” kezdetű népdalt idézve. A mixtúrák diatonikus formát öltenek, a harmonizálásból minden alteráció eltűnik – ugyanakkor az eddigi merev párhuzamokkal szemben itt apró, de mégis jelentőséggel bíró változtatásokkal, ellenmozgásokkal gazdagodik a szólamvezetés (18. kottapéllda).

10

The musical score consists of six staves, numbered 1 to 6. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The time signature is 4/4, which changes to 9/4 after the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fp* (fortissimo piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is divided into two systems by a double bar line.

18. kottapéllda. *Karácsony napja* – 24. lecke (10. próbajel)

Akár szimbolikus zeneszerzői gesztusnak is vélhetjük, hogy a kompozíció vége nincs pontosan megírva, rögzítve. A kiadott partitúrában látható zongoraszólam megszólaltatási módja rengeteg teret hagy az előadó számára, legalább olyan mértékben, amilyen szabadsággal improvizál Gőz László és Dész László a lemezváltozaton. Ugyanakkor az 1982-es, Székéné Színházban készült felvételt meghallgatva – melyen az I. és II. tétel közötti zajkulissza darabjaira hullott visszatérése hallható zárlatként – az az érzése támadhat a hallgatónak, hogy inkább Márta egy bizonyos „befejezés-típusával” állunk szemben. Az Amadinda Ütőegyüttesnek írt *Babaházi történet* (1985) esetében ugyanis nagyon hasonló, szabadon elhagyható elő-, valamint utójátékot jegyez le a kottába, melynek „akusztikus szövetét az előadók fantáziájára” bízta.⁶⁵ Az azóta már szinte az egész világon repertoárdarabbá vált kompozíció interpretációs gyakorlatában azonban pontosan az ellenkezője történt, mint a *Karácsony napja* esetében: a *Babaházi történet* első, etalonnak számító lemezfelvétele tartalmazza ezt a két formarészt, hangversenytermi előadások alkalmával viszont ezeket többnyire elhagyják.⁶⁶

⁶⁵ Lásd a zeneszerző előadási utasításait: Márta István: *Babaházi történet* (Budapest: Zeneműkiadó, 1987.)

⁶⁶ Amadinda Percussion Group – Cage, Márta, Sáy, Ragtime, African Music. (Budapest: Hungaroton, 1987.) SLPD 12800

A *Karácsony napja* – 24. lecke különös leágazásaként-melléktermékeként tekinthetünk arra a popdalra vagy egyfajta neodadaista hangkollázsra, ami *J. M. Wyx karácsonya* címen jelent meg a Hungaroton 1. 2. 3. ...*Start* elnevezésű válogatáslemezén.⁶⁷ Ez a kitérő nagyon lényeges mind maga a 180-as Csoportnak írt darab, mind Márta életművének teljesebb megértése szempontjából, ugyanis a már korábban említett „magánmitológiának” – mint a posztmodern esztétika egyik fontos alapvetésének – tipikus és egyedi példája a magyar zeneszerzés történetében.⁶⁸

Elsődleges előzményként azt a tévéfilmet kell megemlíteni, melyet Felvidéki Judit rendezett Karel Čapek *Foltyn zeneszerző élete és munkássága* című regényéből, 1982-ben.⁶⁹ Ez az alkotás egy kitalált komponista életét meséli el, akinek fiktív zeneműveit Márta komponálta meg a film számára. A filmbéli, Foltyn zeneszerző által vezetett zenekart a 180-as Csoport tagjai alakították,⁷⁰ akik egyben a hangfelvételeken is közreműködtek. Ez volt az első olyan inspiráció Márta számára, melynek kapcsán megfogalmazódott benne egy lehetséges, zenei alteregó megteremtése, de még nem kezdett el komolyabban foglalkozni az ötlettel. A következő impulzust az az újabb – végül el nem készült – Felvidéki-tévéfilm adta, melyben a rendező olyan eredeti, angol nyelvű punkdalokat akart használni, melyek jogdíjai a produkció költségvetéséhez viszonyítva nagyon magasak lettek volna. Ekkor vetődött fel, hogy ezeket a dalokat Márta is megírhatná.⁷¹ A zeneszerző közeli kapcsolatban állt az akkor még kevésbé ismert újhullámos popegyüttes, a KFT tagjaival: Laár Andrással, ifj. Lengyelfi Miklóssal és Márton Andrással,⁷² akikkel megalakították a valójában csak képzeletben létező WYX zenekart. Két dalt rögzítettek a filmhez, melyet Bors Jenő, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat igazgatójának javaslatára a Hungaroton meg is jelentetett kislemezen.⁷³ Ekkor született meg Márta agyában „J. M. Wyx” figurája, aki innentől rendszeresen felbukkan a

⁶⁷ 1. 2. 3. ...*Start*. (Budapest: Hungaroton-Start, 1985.) SLPM 17875

⁶⁸ Grabócz Márta Faragó Béla „Pók-trilógiáját” – *A pók tivornya* (1980), *A pók násza* (1982), a *Pók halála* (1983) – is ebbe a szellemi vonulatba sorolta. Grabócz Márta: „180-as lemez: másodsor.” *Muzsika* 30/2 (1987. február): 47.

⁶⁹ *Foltyn zeneszerző élete és munkássága*. (Magyar Televízió, 1983.) Lásd a filmről Faragó Vilmos kritikáját: „A dilettantizmus anatómiája – Foltyn zeneszerző élete és munkássága.” *Filmvilág* 26/7 (1983. július): 58–59.

⁷⁰ A film egyik jelenetét Márta István rendelkezésemre bocsátotta, melyben Kálnai János, Körmendy Ferenc, Melis László, Soós András, Szemző Tibor, Tóth Tamás és Vörös D. László is feltűnik.

⁷¹ Márta-beszélgetés (2021.02.09.)

⁷² A KFT (Korlátolt Felelősségű Társaság) az 1981-es Táncdalfesztiválon tűnt fel *Bábu* vagy című dalával. Említettekén kívül még Bornai Tibor volt az együttes tagja. A nyolcvanas évek egyik meghatározó újhullámos zenekaraként működtek. Lásd bővebben: Szőnyi Tamás: „Új időknek új dalai.” In: Úő.: *Az Új hullám évtizede 2*. (Budapest: Katalizátor Iroda, 1992.) 409–411.

⁷³ Márta-beszélgetés (2021.02.09.) WYX – *Lie, lie, lie /Association*. (Budapest: Hungaroton-Start, 1983.) SPS 70571

zeneszerző műveinek címeiben: *J. M. Wyx két álma* (1982), *J. M. Wyx két emléke* és *J. M. Wyx különös találkozása Rómeóval és Júliával* (1983),⁷⁴ *J. M. Wyx karácsonya* (1984) és még folytathatnánk a sort.⁷⁵

A *J. M. Wyx karácsonya* a *Karácsony napja* IV. tételének anyagát hasznosítja újra egy gyökeresen más zenei kontextusban.⁷⁶ A dal teljes egészében Márta egyszemélyes stúdiómunkájában készült.⁷⁷ Alapja egy dob gép által szolgáltatott, nagyon feszes ritmuskíséret, a zeneszerző erre különböző kivágatokat illesztett a zárótétel mixtúráiból, valamint vezényszavakat, mondatfoszlányokat, üvöltéseket kiabált–mondott–hörgött a mikrofonba, melyeket változatos modulációs eljárásoknak vetett alá.⁷⁸ Az így létrejött „kísérleti popzene” nem is elsősorban zenei minősége folytán méltó figyelemre, hanem az önmagát életrehívó művészi szándék okán: a széles spektrumon mozgó zenei hatásokat magába olvasztó, de mégis csak „klasszikus kortárs zeneműként” megszülető *Karácsony napja* visszatalál saját választott zenei előképeinek egy bizonyos eleméhez – a popzenéhez, és létrehozza saját alternatív verzióját-olvasatát ennek a másik zenei paradigmának felszabadító hatású közegében. Mindeközben Márta – szinte észrevétlenül és tudattalanul – a konceptuális művészet területére lép.

2.1.2. *Szíveink – requiem töredék* (1983)

A kompozíció bemutatója 1983. május 26-án volt a *Napjaink Zenéje* koncertsorozat alkalmából rendezett hangversenyen, a Magyar Rádió 6-os stúdiójában. A művet a Dobra János által vezetett Tomkins Énekegyüttes, és a számos vendégművésszel⁷⁹ kiegészített 180-as Csoport adta elő a zeneszerző vezényletével. A következő évben még további két alkalommal hangzott el: 1984. március 12-én a Semmelweis-teremben, az *ÉLŐZENE* koncertsorozat keretében, november 14-én a *PLÁNUM '84* fesztiválon, az Almássy téri

⁷⁴ Ez a kompozíció is megjelent Márta első szerzői lemezén, a Mandel Kvartett előadásában. *Márta István – Hearts (Szíveink)* (Budapest: Hungaroton, 1984.) SLPX 12563

⁷⁵ A sorozat tételeit egybegyűjtő kompozíció, a *Wyx-ciklus* 1997-ben készült el.

⁷⁶ <https://youtu.be/Md-KV-DMolc> (Utolsó megtekintés: 2021.04.16.)

⁷⁷ Ugyanakkor jól beazonosíthatóan hallható benne Laár András hangja, valamint gitárszólója is a KFT *Rózsák Valériának* című dalából, ami szintén abban az évben jelent meg hanglemezen.

⁷⁸ A dal összhatása és hangzásának jellege leginkább az elektronikus zenét játszó, brit Art of Noise szinte egyidőben keletkezett felvételeinek stílusát-esztétikáját idézi. A *Who's Afraid of the Art of Noise* című, 1984-es nagylemezük meghallgatható itt: <https://youtu.be/EjZloAS8MUo> (Utolsó megtekintés: 2021. 04. 14.)

⁷⁹ Füzes Péter–kürt, Maros Éva–hárf, Benkő Dániel–lant, Kerpel Péter–elektronika. (A névsor – pontos adatok híján – sajnos nem teljes.)

Szabadidőközpontban,⁸⁰ valamint megjelent Márta első szerzői lemezén a Budapesti Vonósok közreműködésével, Soós András vezényletével. A *Szíveink* eredeti keltezésével ellentétben a kéziratos partitúrában 1984-es dátum szerepel: ennek oka az, hogy Márta az 1984-es lemezfelvételhez kisebb-nagyobb változtatásokat eszközölt a kompozíción. A mű kevés alkalommal való elhangzásának oka valószínűleg a nagy és speciális előadóapparátusának tulajdonítható: négy szólamú (szoprán-alt-tenor-basszus) kamarakórus, 2 fuvola, 2 oboa, 2 fagott, 2 trombita, kürt, 2 harsona, tuba, zongora, vibrafon, cseleszta, hárfa, lant, vonóskar, valamint két LinnDrum-típusú dob gép. Alternatív, szabadon választható hangszerként blockflötét, angolkürtöt, elektromos gitárt és szintetizátort is előír a partitúra. Ezen színező, kiegészítő hangszerek mindegyike szerepel a kompozíció lemezfelvételén, a hangversenytermi előadásokon azonban nem, vagy csak részben szólaltak meg.⁸¹

A *Szíveink* azon az úton halad tovább, melyre szerzője már a *Karácsony napja* – 24. *lecké*ben rálépett. Viszont amíg a korábbi műben a szakrális rituálé felhangjai csak asszociációs szinten voltak jelen – mint az értelmezési lehetőségek egyik lehetséges iránya –, addig ebben a kompozícióban a liturgikus Requiem-textus beemelése explicit módon is kinyilatkoztatja a zeneszerzői szándékot. A darab öt tétele a Requiem-szöveg öt szakaszát – *Requiem, Dies Irae, De morte transire ad vitam, Sanctus, Lux perpetua* – zenésíti meg, a címadásnak megfelelően töredékes módon. Az ezredvégi szorongás itt azonban egyfajta szelíd emlékké transzformálódik: a *Karácsony napjában* az egyetlen, közös motívum variációs kibontásának dinamizmusa helyett itt a különböző requiem-tételek egyéni arculata elmosódni látszik, azaz Márta a kompozíciós logikát a költői tartalom érvényre juttatása érdekében a visszajára fordítja. Az „óriási veszteségekkel való szembenézést” és a „hagyomány folytathatatlanságának”⁸² rezignált elfogadását sugallja a mű pátosztól mentes, lassú és kiegyenlített áramlása, homogén faktúrája. Márta így vall darabjáról:

Felhalmozott tudásunk lassan összegeződik. Megkezdődött a lassú elmúlás, átalakulás időszaka. [...] Ez a zene – elképzelésem szerint – nem más, mint egy

⁸⁰ Dátumok és helyszínek a Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján.

⁸¹ Márta István szóbeli közlése (2021.03.01.)

⁸² Grabócz, i.m., 94.

idézőjelbe tett, halott kettős világ, a mechanikus ritmus és a töredékes, hagyományos „impresszionisztikus”, euforikus stílusjegyek versengése.⁸³

Ugyanakkor ez a zene csupán része egy látomásnak – ez újabb és összetettebb jelentésréteget ad a „töredékességnek” –, melyet a zeneszerző partitúrába bejegyzett epigráfja vizionál.⁸⁴ Eszerint egy világkatasztrófa utolsó túlélője tekint végig egy kihalt autópálya mentén elszórt, funkciójukat veszített és tönkrement tárgyakon – karóra, számítógép, autórádió, telefon –, és ezt a látványt szemlélve felidéződik benne egy valaha létezett, de számára már érthetetlen nyelven megszólaló, mégis ismerős zene. Ez a disztópikus jelenet a posztmodern–transzavangárd esztétika mellett egy másik, a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján – először a filmművészetben – jelentkező irányzat, a „cyberpunk”⁸⁵ tipikus jellemzőit hordozza magában. Ebben a filmműfajban olyan – ma már klasszikusoknak számító – alkotások születtek, mint a *Mad Max* (George Miller, 1979),⁸⁶ a *Menekülés New Yorkból* (John Carpenter, 1981)⁸⁷ vagy a *Szárnyas fejvadász* (Ridley Scott, 1982).⁸⁸ E filmek saját értékükön túlmutató jelentősége, hogy az európai filmművészet szinte azonnal, néhány év leforgása alatt „válaszolt” rájuk, természetesen saját olvasatában. Az amerikai apokalipszis-víziókban elsősorban a fogyasztói társadalom következtében szinte ősközösségi formákba visszajutó, vagy ellenkezőleg, elidegenedett, a technika által uralt világban biorobottá váló embertípusához képest az európai alkotásokban jóval mélyebb, szociális–társadalmi kérdések, az emberi értékek devalválódása és a magaskultúra lassú agóniája jelent meg fő motívumként.⁸⁹ Ilyen film volt többek között a francia Luc Besson *Élethalálharca* (1983),⁹⁰ a dán Lars von Trier *A bűn lélektana* (1984)⁹¹ című alkotása, de távoli

⁸³ Márta István ismertetőszövege szerzői lemezéhez. *Márta István – Hearts (Szíveink)* (Budapest: Hungaroton, 1984.) SLPX 12563

⁸⁴ Márta István: *Szíveink – requiem töredék.* (1984) Kézirat.

⁸⁵ Lásd: Király Jenő: „A fantasztikus film formái.” In: Uő: *A film szimbolikája II/2.* (Budapest–Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt. 2005.), valamint Huber Zoltán: „A jövőbe kódolt jelen – társadalmi kérdések a cyberpunkban” In: Kárpáti György (szerk.): *A sc-fi – válogatott tanulmányok.* (Budapest: Filmanatómia-KMH print, 2016.) 113–140.

⁸⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0079501/> (Utolsó megtekintés: 2021.04.18.)

⁸⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0082340/> (Utolsó megtekintés: 2021.04.18.)

⁸⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0083658/> (Utolsó megtekintés: 2021.04.18.)

⁸⁹ Ezek a filmek hazánkban javarészt illegális kópiákon, alámondásos videóverzióban voltak hozzáférhetők a nyolcvanas években. Mikor az évtized végén sorra bemutatták őket a hivatalos moziforgalmazásban, addigra már kanonizált művekké váltak. (Janisch Attila filmrendező szóbeli közlése, 2021.01.17.) A Kádár-korszak külföldi filmeket átvevő, és azok bemutatását-forgalmazását engedélyező szerveinek munkájáról lásd bővebben: Gál Mihály: „A vetítést vita követte” – *A Filmátvételi Bizottság jegyzőkönyvei 1968–1989.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2015.)

⁹⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0085426/> (Utolsó megtekintés: 2021.04.18.)

⁹¹ <https://www.imdb.com/title/tt0087280/> (Utolsó megtekintés: 2021.04.18.)

kapcsolódási pontként megemlíthetjük Andrej Tarkovszkij *Sztalkerét* (1979)⁹² is. A korabeli magyar filmben ezek a témák a kelet-európai régió szocialista társadalmainak pusztulását vetítették elő, a Márta-vízióban lefestett, romok által borított ipusztériális környezetben: *Szárnyas ügynök* (Sóth Sándor, 1987)⁹³ és Monory Mész András kultikus filmje, a *Meteo* (1990)⁹⁴ képviselte ezt az esztétikát–gondolatvilágot. Utóbbi film érdekessége, hogy zenéjét a 180-as Csoport tagja, Szemző Tibor komponálta, Másik Jánossal közösen.

1. faksimile. Márta: *Szíveink – requiem töredék* (A kézirat partitúra 28. oldala)

⁹² <https://www.imdb.com/title/tt0079944/> (Utolsó megtekintés: 2021.04.18.)

⁹³ <https://www.imdb.com/title/tt12538406/> (Utolsó megtekintés: 2021.04.18.)

⁹⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0097875/> (Utolsó megtekintés: 2021.04.18.)

A *Szíveink* koncepciója⁹⁵ egyértelműen megragadta a kor szellemét, jó érzékkel tapintotta ki és építette be zenei kommunikációjába a kortárs kultúra különböző szintjeinek eltérő jelrendszereit. Ugyanakkor megfigyelhető, hogy a kompozíció talán kicsit túlságosan is könnyű kézzel lett megírva: erre Maróthy János is felhívta a figyelmet a bemutatóról szóló kritikájában, amikor a darabot „nyájas bájzeneként” jellemzi,⁹⁶ valamint leírja hogy „aggódik” Mártáért: sokoldalú érdeklődését és tehetségét elismerve elvárná, hogy „ne álljon meg valami tetszetős féleredménynél”.⁹⁷

A kompozíció teljes időtartamán végigvonuló zenei fundamentum egy három rétegből álló, jellegzetes hangzaskép. Ennek első szólama egy LinnDrum-dobgép által megszólaltatott, a Reich által „öngerjesztő formaelvnek” nevezett (lásd a 62. lábjegyzetet) módszerrel folyamatosan felépülő 4/4-es ritmusképlet, melynek előadását Márta „quasi improvisando”-utasítással írja elő. A LinnDrum a nyolcvanas évek egyik legmagasabb színvonalú dobgépe volt, melyet értelemszerűen elsősorban a popzenében használtak.⁹⁸ Ez a hangszer abban különbözött sok más hasonló dobgéptől, hogy eredeti, akusztikus dobokról–ütőhangszerekről rögzített hangmintákkal rendelkezett, melyeket hangolni, módosítani lehetett. Emellett alkalmas volt „élő” játékra is: az előre beírt-beprogramozott ritmikai képletekbe bármikor bele lehetett nyúlni, ki lehetett benne cserélni hangszíneket, variálni lehetett a ritmusokkal és hangsúlyokkal is. Erre utal Márta utasítása, amikor azt kéri az előadótól, hogy ne ragaszkodjon feltétlenül a leírt anyaghoz, bátran rögtönözzön. A hangszínek azonban kötöttek: a partitúra a „cowbell”, „conga 1-2”, „cabasa”, „tambourine” és „clap” beállításokat írja elő. A ritmika negyedeket és nyolcadokat használ, de nem éri el a folyamatos nyolcadmozgást.

A LinnDrum alkotta első szólam mellé észrevétlenül, halkan kapcsolódik be a második réteg. A hangszermegjelölés a kottában „LinnDrum 2.”, de valójában egy teljesen másik hangszert hallani: egy Casio VL-1 „electronic musical instrument”-et,⁹⁹ annak is „Rock 1” elnevezésű, automatikus kíséroritmusát. A Casio márkájú monofonikus szintetizátor tulajdonképpen egy gyerekek számára készült játékhangszer volt: ritka eset az, amikor egy bizonyos hangszer használata már önmagában zenei idézetet jelent – itt

⁹⁵ Grabócz a kompozíciót konceptuális művészeti alkotásként definiálja. Grabócz, i.m., 93.

⁹⁶ Maróthy János: „Bemutató – a Magyar Rádió »Napjaink Zenéje« koncertsorozatáról.” *Muzsika* 26/8 (1983. augusztus): 42.

⁹⁷ Maróthy, i.h.

⁹⁸ Lásd a LinnDrum-ról szóló technikai összefoglalót: <http://www.vintagesynth.com/linn/linn2.php> (Utolsó megtekintés: 2021.04.10.)

⁹⁹ Lásd a Casio VL 1-ről szóló technikai összefoglalót: https://www.youtube.com/watch?v=p_9MIx3Lbtc (Utolsó megtekintés: 2021.04.10.)

viszont pontosan erről van szó. A gyárilag beprogramozott ritmuskíséret szolgáltatta ugyanis az 1982-es év kétségkívül egyik legszokatlanabb európai slágerének – a Trio együttes *Da da da* című dalának¹⁰⁰ – alapját. A nyugatnémet újhullám – a „Neue Deutsche Welle” – vállaltan és szándékoltan gyermeteg opusza annyira népszerű volt és olymértékben elhalványította a nála egyébként sokkal értékesebb német zenekarok tevékenységét,¹⁰¹ hogy Szőnyi Tamás az újhullámról szóló könyve vonatkozó fejezetének a következő címet adta: *Neue Deutsche Welle (nem csak a „Da da da”)*.¹⁰²

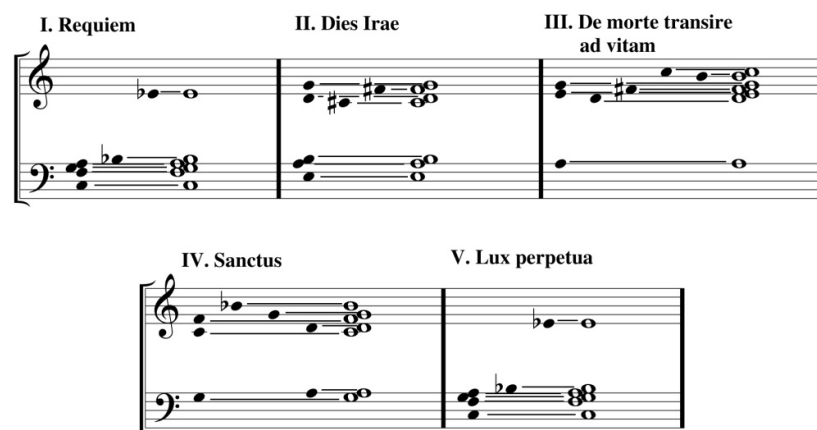
A két ritmusszólam – a LinnDrum és a Casio VL-1 – között már eleve ironikus ellentét feszül, Márta az akkori elektronikus hangszerek minőségi skálájának két végpontját állítja szembe: a legnagyobb slágerekben hallható csúcstechnikát a legolcsóbb, gyermeki–infantilis játékszer hangzásával. A hozzájuk kapcsolódó cselesztaszólam – mint harmadik réteg – szintén gyermeki naivitást és ártatlanságot sugároz, miközben zenedobozokat idéző hangszínével szintén a gépi–mechanikus asszociációkat erősíti. A cseleszta szólamában csak az egyes formaszakaszok harmóniabázisait nyújtó akkordok hangjai vannak lejegyezve, ritmizálásuk és felbontásuk módjának megválasztása az előadó feladata. A „quasi improvisando”-utasítás a számozott basszus-játék, a basso continuo gyakorlatát idézi elmosódott, végletesen leegyszerűsített formában.

A mű tételei – melyek attacca követik egymást – minden esetben egyetlen harmónia köré rendeződnek, és ugyanazt a formai folyamatot járják be. A hangszeres szólamok szép sorban belépve – esetenként új színezőhangokkal kiegészítve az alapakkordot – különböző ismétlődő formulákkal felépítik a faktúrát, ezzel előkészítve a kórus belépését az adott requiem-szövegrészlettel. A szólamok egymásba való kapcsolódásaiból, finom átmeneteiből kibomló zenei anyag mintegy „telítődik”, majd egy – általában egy-két ütemig tartó –, gyors lefolyású crescendo vet véget a tételeknek. A hirtelen „kisülések” után mindig újra hallhatóvá-érzékeltetővé válik a háttérben húzódó, háromrétegű ritmuskíséret, mint a címben megnevezett, örök lüktetés zenei megfogalmazása. A kompozíció öt tételének öt harmóniája – az akkordok felépülésének módozatait is feltüntetve – a következő (19. kottapélda):

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=XiQqzM6vsc4> (Utolsó megtekintés: 2021.04.18.)

¹⁰¹ Grabócz a Márta műveiről írt tanulmányában tévesen „punk-mű”-ként hivatkozik rá. Grabócz, i.m., 94.

¹⁰² „Neue Deutsche Welle (nem csak a »Da da da«).” In: Szőnyi, i.m., 275–310.



19. kottapélda. Márta: *Szíveink* – a kompozíció harmóniai váza

Az akkordsoron végigtekintve elsőre feltűnik, hogy az öt harmónia valóban csak négy: az első (I. *Requiem*) és az utolsó (V. *Lux perpetua*) kombináció – felépülésének folyamatát tekintve is – megegyezik, hasonlóan a *Karácsony napja* szintén önmagába visszatérő ívéhez. A két formarész harmóniai azonosságát az is magyarázza, hogy a „lux perpetua luce at eis”-mondat valójában a *Requiem*-szövegrész egy kivágata: Márta a tétel kettészakításával keretbe foglalja a kompozíciót. Ez a hat hangból álló akkord egy 2b előjegyzés szerinti, mixolíd hangsor-töredékként értelmezhető. Felrakásában nagy szerepet játszik egy látens kvart-szerkezet (c-f-b-esz), melynek középső szelete (f-b) kerül kitöltésre, egyfajta diatonikus clustert (f-g-a-b) teremtve.

A második (II. *Dies Irae*) akkord a 2b előjegyzés alterációit (b-esz) felülírja (h-e), és helyette bevezet két olyan alterációt – cisz és fisz – melyek a 2b előjegyzést 2#-re módosítják. Az alterációk révén a hangnem így négy kvintet emelkedik. Mindemellett azt is megfigyelhetjük, hogy az e-alaphang keresztállás eredményeként kerül a basszusba (az első akkord esz-szopránjához viszonyítva), valamint a harmónia mögött ugyanaz a kvart-szerkezet húzódik, mint előbb, csak itt e-a-d-g alakban, és két hang helyett hárommal (h-cisz-fisz) egészül ki: azaz ezúttal héthangú akkordról beszélhetünk. Az I. és a II. tétel közötti akkord-kapcsolás kétségtől a kompozíció legélesebb harmóniaváltása, amelyet a *Requiem* és a *Dies Irae*-megzenésítések hagyománya teljes mértékben indokoltá tesz. A két tételtípust nagy általánosságban jellemző különböző karakterek, a metrum és a tempó kontrasztjának helyébe pusztán a hangmagasságok lehetséges megváltoztatásának eszköze lép.

A harmadik akkord (III. *De morte transire ad vitam*) szintén hét hangból áll. Abban viszont mindenképpen különbözik két elődjétől, hogy a kiindulópontként szolgáló harmóniája ezúttal nem négy, hanem csak három hangot használ (a-e-g). Ez az akkord a II. tétel harmóniáját transzponálja egy tiszta kvartnyi távolságra. A transzpozíció következményeként két érdekességet is tapasztalhatunk: egyrészt eltűnik a cisz-hangmagasság és helyére a c lép – azaz a kvintkörön egyet lépünk lefelé az 1# előjegyzés irányába; másrészt mégis emelkedésnek érezzük a váltást, ugyanis a transzpozíció a konkrét hangmagasságokat tekintve felfelé történik. A megoldás mögött ismét dramaturgiai szándék sejlik fel: a halál kétféle – vallásos és világi – megközelítésének ellentmondása kap zenei megfogalmazást az egyszerre emelkedő és süllyedő hangnemek alkalmazása révén.¹⁰³

A negyedik akkord (IV. *Sanctus*) az első olyan struktúra, amely hangismétlést tartalmaz: a harmónia valójában csak hat hangból épül fel, melyet egy hangmasság (g) megkettőzése tesz héthangúvá. Az előjegyzés 1#-ról 1b-re vált, ezúttal egy helyett két kvintet lépünk lefelé a kvintkörön: az ereszkedés eggyel nagyobb léptékben történik. Itt is kvartépítkezés a meghatározó, azzal a különbséggel, hogy ebben a harmóniában a „külső” kvartoszlophoz (g-c-f-b) egy „belső” (a-d-g) is kapcsolódik. Az utolsó harmóniára (V. *Lux perpetua*) való visszatérés szintén egy kvintet lép lefelé a 2b-előjegyzés irányába, így zárva kört.

A teljes folyamatot összefoglalva azt láthatjuk, hogy a *Szíveink* hangnemi rendje egy meglehetősen nagy amplitúdójú ívet jár be. A kiindulópont (2b) képest először négy kvintet ugrik (2#), majd onnan fokozatosan ereszkedik: először egy kvintet (1#), majd kettőt (1b), végül újra egy kvintet süllyed (2b). Az előjegyzés-nélküliség lépcsőfoka – a diatónia – szándékoltan kimarad a folyamatból.

A kompozíciót indító ritmusréteg felépülése után a hangszerek formuláinak egymás után való belépései fokozatosan, lépésről lépésre építik fel a cseleszta által már exponált hangrendszert. A hangszerek belépési sorrendje: 1. fuvolák, 2. trombiták 3. hegedűk, 4. brácsa, 5. lant, 6. hárfa, 7. vibrafon, 8. zongora, 9. cselló. A fuvola, trombita, hegedű és a lant több fázisban építi föl motívumait, a többi hangszer viszont végig azonos formulákat ismétel. A háttérben elszórt elektronikus gitár-üveghangok is feltűnnek, melyek az f-hangmagasság természetes felhangjait szólaltatják meg – ezek nincsenek

¹⁰³ A Requiem-textus vonatkozó szakasza magyarul: „Vezesd el őket a halálból az életbe.”

jelezve a partitúrában.¹⁰⁴ Az alábbi kottapéldában megfigyelhető a hangmagasságok hangszerek közötti elosztása és a motívumok egymáshoz való viszonya (20. kottapélda).

The image shows a musical score for the 20th example. It consists of nine staves, each labeled with an instrument: Flauti 1-2., Trombe 1-2., Vibr., Liuto, Arpa, Pf., Violini 1-2., Virole, and Vlc. The music is written in 4/4 time. The Flauti and Trombe parts have a 'con sord.' (con sordina) marking. The Violini part has a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Vlc. part has a 'con sord.' marking. The Arpa part has a '15^{ma}' marking. The Pf. part has a 'pizz.' marking. The Liuto part has a 'con sord.' marking. The Virole part has a 'con sord.' marking. The Vlc. part has a 'con sord.' marking.

20. kottapélda. *Szíveink* – A *Requiem* (I.) hangszeres motívumaiból felépülő faktúra

A kórus első belépése a 100. ütemben történik, a hangszeres anyagot indító fuvola egyvonalas c-hangmagasságán. A kórus szölamai először felváltva, majd egyszerre is megszólalnak. A hangkészlet az első harmónia belső, kvart-ambitusú tetrachordját fedi le (21. kottapélda).

The image shows a musical score for the 21st example. It consists of two staves, labeled S. (Soprano) and A. (Alto) for the vocal parts, and T. (Tenor) and B. (Bass) for the vocal parts. The music is written in 4/4 time. The vocal parts enter with the lyrics 'Re - qui - em do - na e - is Do-mi - ne'. The dynamics are marked as 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte).

21. kottapélda. *Szíveink* – a kórus első megszólalása (100–114. ütem)

¹⁰⁴ Ezeket a színező–kiegészítő szölamokat Laár András improvizálta a lemezfelvételen. (Márta István szóbeli közlése, 2021.03.01.)

A kórus éneke – és ezzel az egész tétel – a második mondat közepén egy hirtelen crescendót követően megszakad, ekkor újra hallhatóvá válik a háttérben húzódó, halk dob gép-cseleszta continuo.

A nyitótételnél jóval rövidebb, nyolcvannégy ütemes *Dies Irae* – mint már utaltam rá – a kompozíció legmarkánsabb harmóniaváltásával indít (lásd a 19. kottapéldát). A tétel a 137. ütemben, a két fuvola és a vonósok által kitartott akkorddal (e-a-h-d-g) kezdődik, melyet a két fagott egészít ki a teljes harmóniává cisz (14. ütem) és fisz (20. ütem) hangmagasságokkal.¹⁰⁵ A *Dies Irae* nagy ambitusú, elképzelt gregoriánját az oboa és a fuvola szólama komplementer módon „intonálja” (22/a kottapélda), amit a vonósok, fagottok, vibrafon és rezes diminúcióként ható továbbszövése követ, előkészítve a kórus belépését (22/b kottapélda).



22/a kottapélda. *Szíveink* – a *Dies Irae* (II.) dallama (II. tétel, 30–33. ütem)

22/b kottapélda. *Szíveink* – a *Dies Irae* -dallam imitációs fejlesztése (II. tétel, 35–39.

ütem)

¹⁰⁵ A ütemszámozás – az attacca-kapcsolások ellenére – minden tételben újraindul.

A kórus megszólalása ennek a hangszeres imitáció-szövetnek a folytatásaként, beteljesüléseként hat (lásd az 1. fakszimilét). A zenei anyag nagy lendületet vesz, ám ennek ereje kicsit alábbhagy a tétel bevezetőjének közjáték formájában való megidézésével (56–64. ütem), hogy azután egy zongorán felhangzó „függőymotívummal” újra visszataláljon kezdeti energiáihoz. A szöveg most is töredékes, a teljes textusból csak a következő kivágat hangzik el: „dies iræ...quantus tremor et futururus, quando...tuba mirum”. A szakasz végén hallható crescendo a kompozíció dinamikai csúcspontjára jut el, és az előző, *Requiem*-tétel hasonló formarészénél lényegesen tovább – nyolc ütemig – tart.

A kontemplatív, nyugodt hangvételű *De morte transire ad vitam* (III.) a szöveg jelentéséből kiindulóan egyfajta közjátékként-átvezetésként funkcionál, mely végül a *Sanctus*ba torkollik. E tétel az előzőnél is rövidebb, valamint a benne foglalt hangszeres bevezető és a vokális-szöveges szakasz arányainak viszonya az egész kompozíciót nézve is a legszélsőségesebb: előbbi ötvenhárom, utóbbi pedig csupán tizenöt ütemet számlál. Ebből következik, hogy a kórus szerepe – a latin textus intonálása mellett – leginkább a tételzáró crescendo felerősítésére-kiteljesítésére korlátozódik.

A hangszeres szakasz felépülésének folyamata sok rokonságot mutat az első tétellel. Az ismételten elsőként belépő, fuvolák játszott motívum – a kezdőhangja alatti kis szeptim-orgonaponttal és a dob gép ritmusával – zenetörténeti áthallást eredményez: az egyik legjelentősebb „ős-repetitív” kompozíciót, Ravel *Bolero*-ját idézi (24. kottapélda).

The image displays two musical staves, labeled A and B. Staff A is for Flute (Fl.), Clarinet (Cel.), and Cassio VI-I in 4/4 time. It shows a melodic line starting with a piano (pp) dynamic and moving to mezzo-forte (mf). Staff B is for Bassoon (Fag.), Violoncello (Vlc. div.), and Tuba (Tmb. picc.) in 3/4 time. It features a 'Solo' section with a mezzo-piano (mp) dynamic and a 'pizz.' (pizzicato) marking. Both staves include various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

23. kottapélda. Márta: *Szíveink* (III. tétel, 17–18. ütem) (A),

Ravel: *Bolero* (41–42. ütem) (B)

A belépések sorrendje a következőképpen alakul: 1. fuvolák, 2. oboák, 3. hárfa, 4. blockflöte, 5. fagottok, 6. vibrafon, 7. vonósok. A létrejövő motívumok a *Requiem*-tétel

2.1. Márta István

analóg szakaszával összehasonlítva (20. kottapélda) inkább egyívásúak, mind mozgásformáikban, mind dallami fordulataikban. Egyes esetekben szabadon értelmezett augmentáció-diminúció viszonyban állnak egymással (vibrafon és hárfa), vagy egymás tükörfordításai (blockflöte és fagott). Egyedül a vonósok anyaga az, ami – leleményesen kihasználva a hangkészlet és a vonósok üres húrjai közötti megfeleltetéseket – nagyobb hangközökben, kvintekben mozog, ezáltal egy másik réteget eredményez (24. kottapélda).

The image displays a musical score for the 24th example, titled 'Szíveink – a De morte transire ad vitam (III.)' by Márta István. The score is written for a large ensemble of instruments, including Flauto 1-2, Fl. sopr., Oboi 1-2, Fagotti 1-2, Vibr., Arpa, Vlni., Vle., and Vlc. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics such as 'con sord.' (con sordina) are indicated for the string sections. The score is presented in a standard musical notation format with staves for each instrument.

24. kottapélda. *Szíveink* – a *De morte transire ad vitam* (III.) hangszeres faktúrája

A hangszerek motívumai a rövid kórus-szakaszban is visszaköszönnek. A szólamok szextakkord-mixtúrái fauxbourdonként hatnak, a tételt záró crescendo pedig egy unisono c-hangban (a *Requiem* kezdőhangja) fókuszálódik (25. kottapélda):

S.
A.
T.
B.

de mor te tran si-re ad vi-tam.
mor te tran si-re ad vi-tam.
mor te transi-re

25. kottapélda. *Szíveink – De morte transire ad vitam* (63–68. ütem)

A *Sanctus* esetében formai elízió következtében az instrumentális bevezetés elmarad, a kórus azonnal rátér a töredékes latin textusra: „Sanctus...dominus deus...pleni sunt coeli et terra gloria tua...in excelsis...qui venit in nomine domini”. Az előző tételek túlnyomórészt melizmatikus dallamaival ellentétben a megzenésítés itt teljes egészében szillabikus szerkesztésű, valamint szótagokra bontja a többször elismételt, elszigetelt szavakat, mondatfoslányokat. A szólamok mindegyike a tétel harmóniastruktúrájának egy-egy kiválasztott hangmagasságán recitál, ritmikai unisonóban. Ez a hangzaskép leginkább Sztravinszkij *Zsoltárszimfóniájának* III. tételét juttathatja eszünkbe, Maróthy Orff-allúziót hall benne,¹⁰⁶ Grabócz pedig úgy értelmezi ezt a formaszakaszt, mint ahol „a hangszeres és vokális szólamok is elérik az élettelen, gépies szféra mechanikusságát.”¹⁰⁷

A hangszerek – a vibrafon, a zongora és a hárfa közbeékelte akkordjain kívül – kizárólag az énekhangokat kettőzik, melyeket akcentusokkal vagy tartott hangokkal egészítenek ki. A ritmikában csak szünetekkel tagolt negyedek szerepelnek, majd egyre hosszabb, összefüggő frázisok alakulnak ki, melyek végül kiadják a folyamatos negyedmozgást. A *Sanctus* harmóniai – ezzel együtt formai – funkciója azonban csak az ötödik, *Lux perpetua*-tételre való kapcsolásnál válik teljesen egyértelművé. A tételek akkordszerkezetei között egy látens domináns-tonika viszony rejlik (19. kottapélda): a *Sanctus* – a tétel teljes hosszában prolongált –, g-c-f-b hangokból épülő kvartakkordja diszsonanciaként oldódik a *Lux perpetua* g-hangmagassággal kiegészített F-dúr hármashangzatára. A harmóniát a II. tétel kezdetéhez hasonlóan a vonósok tartják ki, előkészítve a zárótétel melodikus anyagát.

¹⁰⁶ Maróthy, i.h.¹⁰⁷ Grabócz, i.m., 95.

A kiengesztelő hangvételű, békésen a semmibe vesző utolsó tétel a *De morte transire ad vitam* Ravel-allúzió túlmenően több, más zenetörténeti utalást is rejt magában. Itt kell említünk azt a mindegyik tétel elején felhangzó, de más-más alakot öltő töredékes kürtmotívumot, amely nem csak a tétel, de az egész kompozíció kulcsa is egyben. Ez a távolról beszűrődő szignál, vagy rejtélyes hívójel a *Lux perpetua* első ütemeiben transzformálódik „igazi” dallammá. A motívumnak számos konnotációja lehetséges, melyeket a következő kottapéldában foglalok össze (26. kottapélda).

Cr. Coro

Lux per-pe - tu - a

A

Er-dő, er-dő, er - dő, ma-ros-szé-ki ke-rek er - dő

B

Sej, Nagy-a-bony - ban csak két to-rony lát - szik

C

Va, pen - sie - ro, sul-l'a - li do - ra - te,

D

Adagio Le - be wohl

p *espressivo*

26. kottapélda. *Szíveink – Lux perpetua*: a kürt és a kórus motívuma,
 „Erdő, erdő” – magyar népdal (A), „Sej, Nagybonyban” – magyar népdal (B),
 Verdi: *Nabucco* – „Va, pensiero” (C),
 Beethoven: Esz-dúr „Les Adieux” zongoraszonáta No. 26. - Op. 81/a. (D)

A zenei asszociációk horizontja igencsak széles skálán mozog: a motivika és a hangrendszer okán magyar népdalok fordulatai is felidéződhetnek a hallgatóban, Verdi híres *Rabszolgakórusának* nyitófrázisa szinte hangról hangra megegyezik Márta *Lux perpetua*-dallamával, Beethoven „Les Adieux” szonátájának kürtmenete pedig – a motivikus azonosságain túl – a búcsúzás gesztusának zenetörténeti toposzaként jelenik meg.¹⁰⁸ E dallam legkülönbözőbb zenei paradigmákon – népzene, bécsi klasszika, 19. századi olasz opera – átívelő közös motivikája és hangrendszere egy valaha létezett, mindannyiunkban mély nyomot hagyott, közös nyelvnek int búcsút a *Szíveink* zárótételében.¹⁰⁹

A kompozíció elejére utaló repríz-érzetet erősítik az I. tételből visszatérő fuvola-, lant-, és brácsamotívumok, valamint az elektronikus gitár újra felhangzó, távoli üveghangjai.¹¹⁰ A fúvósok staccato-akkordjai és a kórus rövid szótagjai összemosódva, szépen lassan elhalnak, egyedül hagyva a Linndrum és a Casio VL-1 ritmusát. A *Szíveink* utolsó hangja azonban mégsem elektronikus-, hanem akusztikus instrumentumon szólal meg: a zongora nagy f-húrján képzett üveghang formájában.¹¹¹ A hosszan elnyúló folyamatok végül mindig egy adott, konkrét pillanatban érik el abszolút végpontjukat: ennek zenei megfogalmazása koncentrálódik ebben a záróhangban.

Márta István a 180-as Csoport számára komponált mindkét műve – a *Karácsony napja* – 24. lecke és a *Szíveink* - *requiem töredék* – a stílusbeli pluralizmust, mint esztétikai alapelvet tette meg vezérgondolatának. Ez a szintézisre törekvő, a szélesebb közönséggel is kommunikálni szándékozó alkotói attitűd a társzművészetek nyolcvanas években kialakult új irányvonalait és szemléletmódját sikeresen, példamutató erővel integrálta a zenébe.

¹⁰⁸ Különös egybeesés, hogy egy évvel korábban Ligeti György ugyanezt a motívumot használta mottóként *Kürttriójában* (1982), mely kompozíció a zeneszerző posztmodern periódusának nyitánya volt. Magyarországon Wilhelm András írt először a műről és annak jelentőségéről: Wilhelm András: „Egy új alkotói korszak kezdete. Ligeti György Kürttriója.” *Muzsika* 26/5 (1983. május): 23–27.

¹⁰⁹ A dallamnak egy populáris zenei áthallása is lehetséges: Fülöp Kálmán és Deák Tamás 1967-es *Ádám, hol vagy?* című, Fenyvesi Gabi által énekelt slágerének motívuma. <https://youtu.be/G2JgyEjdtUU> (Utolsó megtekintés: 2021.05.25.)

¹¹⁰ Lásd a 104. lábjegyzetet.

¹¹¹ Grabócz ezt a záróhangot tévesen elektronikus effektusnak hallja. Grabócz, i.m., 95.

2.2. Melis László (1953–2018)

Melis László öt kompozíciót írt a 180-as Csoport számára: *A szertartást* (1981), *A szoba* című film kísérőzenéjét,¹ az *Etűd három tükörrre* című darabot (1982), a *Maldoror énekeit* (1984), valamint a *Mulomedicina Chironis* című kantátát (1988). Ezeken a hivatalosan is az együttesnek szánt alkotásokon túl még két művet kell megemlítenünk: a Csoport korai hangversenyein (1979–1980) több alkalommal is játszott *Gyerekdalokat* (keletkezési éve ismeretlen),² valamint a Jeles Andrással közösen jegyzett, *A mosoly birodalma* című operát 1986-ból.

Melis zenei felsőfokú végzettségét hegedűtanárként szerezte a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Intézetében. Habár zeneszerzést sosem tanult hivatalos úton, nyilatkozataiban rendszeresen mestereként említette az Új Zenei Stúdió két komponistáját, Vidovszky Lászlót és Dukay Barnabást, valamint a zeneszerzői diplomával is rendelkező Dobszay László zenetörténészt, a Schola Hungarica kórus vezetőjét és karnagyát.³ A 180-as Csoport másik két autodidakta zeneszerzőjéhez – Soós Andráshoz és Szemző Tiborhoz – hasonlóan kompozíciói az 1990-es feloszlásig nagyrészt csak az együttes koncertjeinek keretei között szólaltak meg, zenéje később azonban megtalálta saját előadói körét, és integrálódott a magyar hangversenyéletbe. A kilencvenes évektől kezdve zömében alkalmazott zeneszerzői munkákból élt. Alkotásaiban kezdettől fogva meghatározó vonásként jelentkezik a gregorián énekes gyakorlat, valamint a közel- illetve távol-keleti népzene, utolsó alkotói periódusában pedig az antik görög kultúra hatása. E történeti–zenetörténeti forrásokat és inspirációkat a repetitív zene esztétikájával kívánta szintetizálni.

A kultúra nem egyéb, mint hivatkozásrendszer. Ha valaki nem ismer egy kultúrát, akkor nem tudja, mi miért jó vagy rossz. A mai huszonévesek elsöprő többségét nem éri más hatás, mint a popzene, tehát nem tudhat eligazodni másban. És még valami. A görögök tudták, hogy a hangsoroknak, hangzásoknak ethoszuk van – meghatározott módon hatnak az emberre. Ez nem olyan, mint a verbalitás, ami ellen védekezni lehet.

¹ Mátis Lilla: *A szoba - In memoriam Hajnóczy Péter*. (Balázs Béla Stúdió, 1981–1985)

² A Körmendy Ferenc és Soós András által összeállított koncert- és felvétellista adatai alapján.

³ Lőkös Ildikó: „Szimfonikus csárdás – Melis László zeneszerző.” *Magyar Narancs* 11/8 (2000.február 24.): 31–32.

A zene lassabban hat, de végletesebben. És a biológiai hatáson túl – értsd: a rengeteg üvöltő koncerttől az ember hamarabb megsüketül – a lélekre hat.⁴

Melis a kezdetektől fogva a minimálzene eredendően objektív, személytelen karakterével szemben inkább az individuum és a szubjektivitás felé próbált nyitni zenéjében. Sok tekintetben tehát hasonlóan gondolkodott, mint korai darabjaiban Márta István, de míg Márta tevékenységében ez a szubjektivitás és magánmitologikus attitűd egészen addig fejlődött, hogy a klasszikus értelemben vett komponálással szinte teljesen felhagyva, fesztiválszervezőként, majd később számtalan más tisztségben és szerepben alkotói személyisége feloldódott a közösségi létben, addig Melis homlokegyenest az ellenkező utat járva, egyre inkább szakítva a közösséggel, örökös „maverick”-ként élt és alkotott, következetesen és álhatatosan építette tovább egyre koncentráltabb – és ezzel egyidejűleg egyre introvertáltabbá váló – életművét.⁵ Azt az életművet, amely megszámlálhatatlan színházi és filmes kísérőzenét is tartalmaz, melyeket azonban szerzőjük tudatosan és nagyon akkurátus odafigyeléssel, bölcs módon elkülönített a „valódi”, saját kompozícióktól. Wilhelm András így fogalmazott nekrológjában:

Igen kevesen lehetnek, akik teljes művét képesek áttekinteni; mivel termése nagy hányada illékony természetű, s a produkciók megszűntével maga is megsemmisült, ma már csak nehezen rekonstruálható. Ő maga mindinkább törekedett arra, hogy a zene maradandóbb műfajaiban határozza meg a pozícióját. Nem könnyű harcban nem adta meg magát.⁶

⁴ Rác Judit: „A gyanús komponista – beszélgetés Melis Lászlóval.” *Muzsika* 54/1 (2011. január): 35.

⁵ A 180-as Csoport legtöbb tagjához hasonlóan Melis sohasem töltött be semmilyen hivatalos tisztséget, és tanárként sem helyezkedett el a zeneoktatásban. (A szerző beszélgetése Melis Lászlóval. 2017.11.20.) Halálakor a mesterének tartott Vidovszky László írt nagyon személyes hangú nekrológot róla: „Melis László halálára – Vidovszky László nekrológja (2018.02.13.).” <https://fidelio.hu/klasszikus/melis-laszlo-halalara-vidovszky-laszlo-nekrológja-2281.html> (Utolsó megtekintés: 2020.07.19.)

⁶ Wilhelm András: „Melis László (1953–2018).” *Élet és Irodalom* 62/8 (2018. február 23.): 9.

2.2. Melis László

2.2.1 *A szertartás* (1981) és *A szoba* (1982)

Ha az elsősorban inkább zeneszerzői stúdium szintjén említhető *Gyerekdaloktól* eltekintünk,⁷ Melis első kompozíciója az 1981. július 24-én, a tokaji TOKAJ Galériában bemutatott *A szertartás*, valamint a következő évben keletkezett *A szoba*.⁸ A két művet több szempontból is érdemes együtt tárgyalni: egyrészt mert az előbbieken már említett szubjektivitás – mint vezérelv – már ebben a két „ikerkompozícióban” is erősen jelen van, valamint összeköti őket már csak az ajánlás címettje is: *A szertartás* alcíme *In memoriam Hajnóczy Péter*, a *Szoba* pedig a szintén *In memoriam Hajnóczy Péter* címet viselő filmhez készült. Hajnóczy Péter (1942–1981) a magyar prózairodalom egyik meghatározó, mindössze harminckilenc évesen elhunyt alakja volt, akivel Melis személyes kapcsolatban állt: a zeneszerző idolként tekintett rá, ugyanakkor mélyen aggasztotta Hajnóczy önpusztító életvitele, súlyos alkoholizmusa.⁹ Végül Hajnóczy tisztázatlan körülmények között bekövetkezett, hirtelen halála szolgáltatta a szomorú inspirációt a darab megkomponálására.¹⁰ A mű kiindulópontja Hajnóczy 1977-ben megjelent *M* című kötetének azonos című elbeszélése: *A szertartás*.¹¹ A novella többféleképpen is megjelenik a kompozíció belső struktúrájában és utalásrendszerében. A szöveg már felépítésében és stílusregiszterében is önként kívánczolt Melis számára: Hajnóczy e novellában – hasonlóan a szintén ebben a kötetben közölt *A kék ólomkatona* című elbeszéléshöz – explicit módon megjelenő filmes, repetitív montázstechnikával és automatikus írással próbálja – mint azt Szerdahelyi Zoltán írja – „megragadni a folyamatos jelent, [...] amely nem a szabad asszociációk korlátatlan áradására épít, hanem szinte monomániás aprólékossággal – automatikusan”¹² akarja a percipiált, de végső törvényszerűségeiben azonban megragadhatatlan valóságot rögzíteni.

⁷ A hatperces *Gyerekdalok* egy 2x2 szólamú, C dó-pentatonban komponált kánon, melyben a hegedű és brácsa szólama egy trichord (C-D-E), a fuvola és oboa szólama pedig egy triton (E-G-A) hangkészletet használ. Első előadása az Iparművészeti Főiskola Dísztermében volt, 1979. november 14-én. A darab e koncerten való előadásának hangfelvételét Soós András bocsátotta rendelkezésemre.

⁸ *A szertartásból* lemezfelvétel is készült 1989-ben: *Group 180 – Composed by László Melis – The songs of Maldoror*. (Budapest: Hungaropop, 1989.)

⁹ Melis-beszélgetés, 2017.11.20.

¹⁰ A sors különös játéka, hogy Hajnóczy önéletrajzi ihletésű *A halál kilovagolt Perziából* című regényéből Dr. Horváth Putyi készített filmet 2005-ben, melyben színészi minőségben maga Melis alakította az író szerepét. (Budapest: TT Filmműhely, 2005) <https://www.imdb.com/title/tt0452789/> (Utolsó megtekintés: 2021.04.25.)

¹¹ Hajnóczy Péter: *M*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.)

¹² Szerdahelyi Zoltán: *Beszélgetések Hajnóczy Péterről*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.) 45–46.

A kiválasztott textus – melyet Szkárosi Endre „zeneként megszólaló irodalomként jellemzett”¹³ – egyrészt a benne megjelenő kifejezőeszközök sajátos használata révén, másrészt egy szélesebb értelemben vett költői program – a gyász, és a belőle eredő szakrális asszociációk – mentén is működteti a darab szerkezetét, statikusnak tűnő, de mégis dinamikus zenei dramaturgiáját. A kompozíciónak azonban nem tartozik céljai közé, és éppen ezért meg sem kísérli bemutatni és illusztrálni a Hajnóczy-szöveg eredendő kegyetlenségét és brutális képeit, hanem inkább egy halkszavú, lassú hangfolyamként áramló rítust vizionál belőle.

A darab a 180-as Csoport fúvósaira (fuvola, oboa, fagott, harsona), vonóstrióra, vezérszólamként funkcionáló basszusgitárra, valamint három, harangokat megszólaltató előadóra készült.¹⁴ Egyes előadások alkalmával konkrét szövegrészek is elhangzottak a Hajnóczy-írásból, térben mozgó narrátorok által felolvasva, vagy bejátszás formájában.¹⁵ A mindössze háromoldalas partitúra nyolc szakaszra (A-tól H-ig, betűkkel jelezve) tagolt struktúrája követi az eredeti elbeszélés szintén nyolc részes felépítését.

Az egyes szakaszok hossza először folyamatosan csökken: az A szakasz hét ütemet, a B szakasz hat ütemet számlál, míg el nem jutunk a negyedik, négy ütemes D szakaszig. Az ötödik, E szakasztól kezdve azonban először öt, azután négy, majd hat, végül újra négy ütemes egységek következnek. Mindegyik szakasz első ütemében csak a harangok játszanak változó hosszúságú (3/8, 3/8, 2/8, 4/8, 5/8, 5/8, 4/8, 4/8), tulajdonképpen felütéseknek tekinthető taktusokat, melyeket ismétlőjelekbe tett, tutti ütemek követnek, melyek ismétléseinek számát nem köti meg a zeneszerző.

A kompozíció hangzó felülete négy rétegre bontható: a basszusgitár egyenletes nyolcadokat játszó, obligát vezérszólamára; a vonósok szünetekkel tagolt, de mégis folyamatos, egyre magasabbra kapaszkodó melodikus gesztusaira, amelyekben végig hangsúlyosan jelen van az európai zenei tradíció jellegzetes, szekundlépésekben mozgó „sóhajmotívuma”; a fúvósok szabad hosszúságban kitartott pedálhangjaira, melyek leginkább

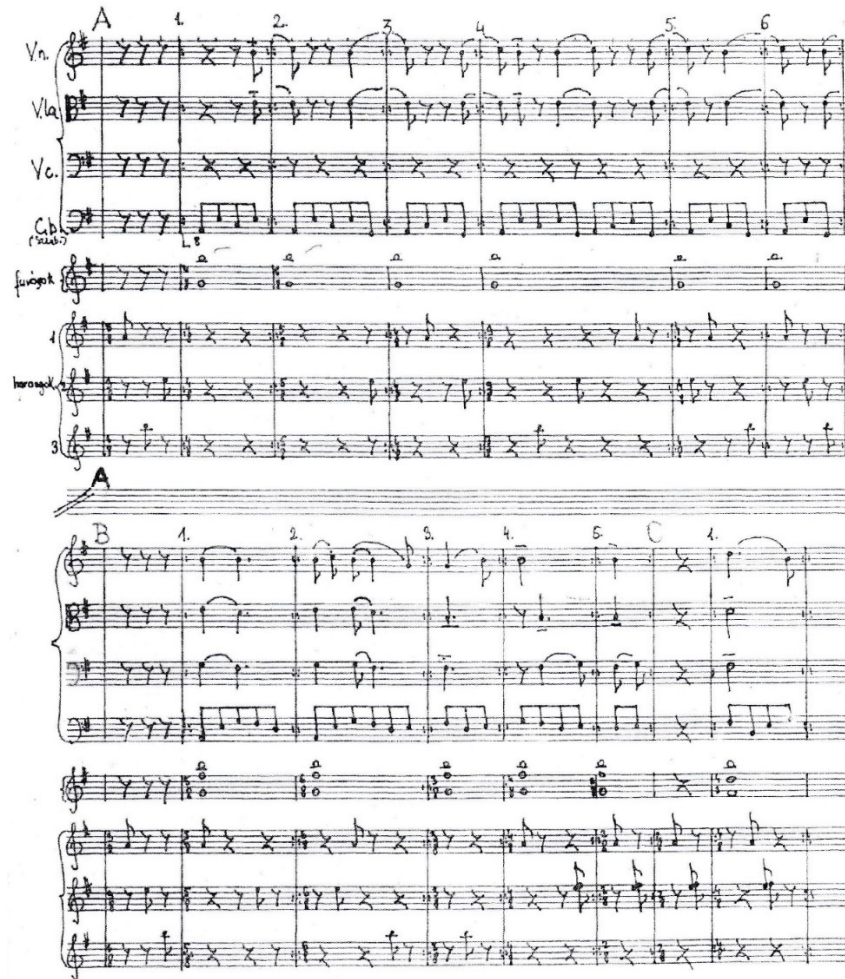
¹³ Szerdahelyi, i.m., 137.

¹⁴ A szerzői kézirat előírásait figyelembe véve kicsit ellentmondásosnak tűnik, hogy az 1989-ben készült lemezfelvételen a vonósokat egy Yamaha DX7 szintetizátor is kettőzi, valamint a harangok szólamai is ezen hangszer nyolcvanas évekbeli popzenében nagyon divatos „Tubular bells”-beállításán („factory patch”) szólnak meg, erősen gyengítve a kompozíció hatását.

¹⁵ A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral, 2020.08.01. A zenével egyidejűleg, hangszórókból megszólaló szövegfolyamot – mint számára a zene élvezetét zavaró tényezőt – Kovács Sándor is említi korabeli kritikájában. Kovács Sándor: „Korunk zenéje ’82” *Muzsika* 26/1 (1983. január): 26.

2.2. Melis László

az orgona hangzását idézik; majd végül a harangok minden szakaszban sűrűsödő–ritkuló ívet bejáró szekvenciáira. A négy réteg folyamatos jelenléte ellenére a mű faktúrája azonban végig homofon hatást kelt, az egymásba fonódó, különböző, de mégis egyívású szólamokban a dallam és kíséret klasszikus dichotómiája sejlik fel (1. fakszimile).

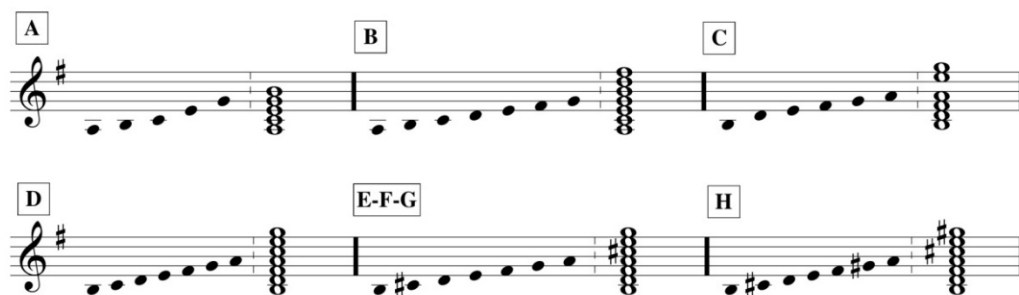


2. fakszimile. Melis: *A szertartás* (A szerzői kézirat első oldala)

A szertartás hangrendszere mögött húzódó zenei gondolkodás több, későbbi Melis-darabban is feltűnik, ezért érdemes kicsit tüzetesebben is megvizsgálni. A zene következetesen egy kereszt előjegyzésben van rögzítve, ami természetesen nem jelenti azt, hogy a kompozíció G-dúrban vagy esetleg e-mollban íródott volna. Melis a Schola Hungaricában szerzett gregorián énekesi tapasztalatai nagyban befolyásolták a modalitás és a felhangrendszer törvényszerűségeinek egyszerre tudatos és ösztönös felhasználását művei

Dargay Marcell: A 180-as Csoport munkássága (1979–1990)

hangrendszerének felépítésében. Az egyes szakaszok hangkészletei a következőképpen alakulnak (27. kottapélda).



27. kottapélda. A *szertartás* hangrendszere

Az A szakasz egy természetes a-moll nónakkord hangjaiból szerveződik, amely az eredeti előjegyzést figyelembe véve egy olyan, öthangú dór skálakivágatnak is tekinthető, melyből a IV. (d), illetve a hangsor dór jellegét leginkább megadó VI. fok (fisz) hiányzik. A B szakaszban pont e két hiányzó hang egészíti ki hétfokúvá hangsort, ezzel a hagyományos értelemben vett modális, dór-érzetet adva. A harmadik, C szakaszban két fontos változás történik: egyrészt a tonális centrum az a-ról h-ra lép, és a már hétfokúvá bővült hangsorból kikerül a c hangmagasság. Ez egy olyan, h-fríg hangsor-kivágat, melyből ismét a modális logika szerinti legfontosabb hang, az alaphang feletti szekund – azaz a felső vezetőhang – hiányzik. A D szakaszban ismét egy, a B szakaszból már ismert megoldás következik: a hiányzó hang megjelenése hétfokú, h-fríg skálává egészül ki. Az E-F-G szakaszok hangrendszere azonos: mindháromban egy h-eol (természetes) skála szerepel, ami a hangsor második fokának (c) felemelésével (cisz) jön létre. Az első alteráció szerepeltetése tehát három teljes szakasz hangzását fogja össze. Két apró változást azonban itt is meg kell említenünk: 1. a G szakaszban két ütem basszusa is a-ról indul, ezáltal – ha pillanatokra is, de – megbontva a h-centrumú hangzást, 2. a szakasz utolsó ütemében, a brácsa szólamában egy nyolcad idejére, de megjelenik a VI. fok (g) emelt változata (gisz) is, ezzel előlegezve az utolsó, H szakasz h-dór hangkészletét. A *szertartás*ban tehát mindhárom moll jellegű módusz (dór, fríg, eol) végigvonul, dórból indulva és dórba megtérve.

Ugyanakkor nem elhanyagolható az a tény sem, hogy az egyes szakaszok szólamfelosztásai, felrakásai nemegyszer oly módon működnek, hogy a megváltozott

pozíciók és konstellációk az azonos hangkészletek ellenére is más-más tonális érzeteket eredményeznek. Feltűnő jellemzője a műnek, hogy az egymást követő részek – a fentebb vázolt modális folyamat ellenére – sosem tartalmazznak funkciós értelemben vehető kimozdulásokat, azaz minden szakasz alapvetően tonikai helyzeteket exponál. Megtévesztő lehet modális hangsorok esetében a funkciós tonalitáshoz köthető terminusokat használnom: az ezekkel kapcsolatos megjegyzéseim elsősorban arra utalnak, hogy a funkciós zenén nevelkedett hallás minden más zenei paradigma jelenségeit elsősorban a sajátján keresztül tudja hallgatni, felfogni és értelmezni. A Hajnóczy-elbeszélés változás illúzióját keltő, de valójában egyhelyben való topogása, a száinalmas, mindennapos vegetálás rítusszerűen ismételt cselekedetei ily módon is zenei jelekké, gesztusokká alakulnak Melis gyászdarabjában.

A szoba – mint már utaltunk rá – filmzenének készült, azonban néhány alkalommal koncerten is megszólalt.¹⁶ Mátis Lilla tizenkét perces filmjének elején Petri György olvas fel Hajnóczy *Jézus menyasszonya*-kötetének *Embólia kisasszony* című novellájából,¹⁷ majd Hajnóczy szobájának berendezési tárgyain, bútorain, könyvein, ruhadarabjain, fecnikre felírt jegyzetein, üres palackokon pásztáz a kamera, a rendező meghatározása szerint „a kelet-európai »vert nemzedékiség« szakrális képeként”, Melis zenéjének kíséretében.¹⁸

Felépítésében *A szoba* nagyon hasonló elődjéhez, azonban a különbségek legalább annyira hangsúlyosak a két kompozíció között, mint azonos vonásaik. A hangszerelésben fontos szerephez jut – *A szertartás* basszusgitar-szólamához hasonló funkcióban – az orgonát kiváltó szintetizátor, és a zongora is, de ez a mű a *Szertartás* négy rétegéhez képest itt csak hármat használ, azt a hármat viszont sok szempontból komplexebb módon.

A kompozíció elsődleges rétege az orgona egyenletes nyolcadokban mozgó, hat hangmagasságból álló vezérszólama, melynek hangrendszere két, egymástól kvinttávolságra lévő trichordot kapcsol össze (28. kottapélda).

¹⁶ A Körmendy és Soós által összeállított koncertlista tanúsága szerint Magyarországon 1984. december 18-án a Széké Színházban, valamint a következő év március 5-én a Kassák Klubban. 1985 és 1989 között pedig további hat alkalommal került előadásra Bázelen, Zürichben, Frankfurtban, Bécsben, Freiburgban és Párizsban.

¹⁷ Hajnóczy Péter: *Jézus menyasszonya*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.) 51–56.

¹⁸ Mátis Lilla ismertetője a filmhez. <http://bbsarchiv.hu/hu/film/in-memoriam-hajnoczy-peter-220> (Utolsó megtekintés: 2020.07.21.)

28. kottapélda. *A szoba* hangrendszere

Ez a kiindulási pontként szolgáló hangkészlet a darab elején csak öt hangmagassággal exponálódik: e-f-a-h-c. Ez az öt hangból álló hangcsoport harmóniai szempontból kétféleképpen is értelmezhető. Egyrészt, mint egy kvartszext fordítású – azaz a funkciós szempontból leggyengébb – a-moll hármashangzat (e-a-c), melynek legalsó és legfelső hangjához is tartozik egy felső, valamint egy alsó kissetund-váltóhang (f-h); modális értelemben pedig hangról-hangra egyezik a japán eredetű, *kumoi* elnevezésű pentaton skálával (e-f-a-h-c).¹⁹

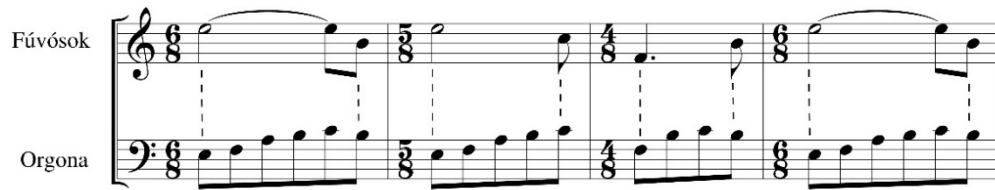
A hangkészlet másik megjelenési formája az a szintén öt hangból álló kivágat, amelyben az e-kezdőhang helyett d hangmagasság szerepel: d-f-a-h-c. Ez a változat is értelmezhető akkordikusan és modálisan is: egyrészt mint egy természetes d-moll szeptimakkord a szeptimhang alatti kissetund-váltóhanggal, vagy egy h-alapú szubmoll-szeptimakkord kvintszext-fordítása egy felső kissetund-váltóhanggal; másrészt pedig egy olyan dór skála-kivágat, melyből a második (e) és a negyedik (g) hang hiányzik. Érdekes összevetni ezt a kombinációt a *Szertartás* első szakaszának hangkészletével (29. kottapélda).

29. kottapélda. *A szertartás* és *A szoba* hangrendszereinek összevetése

A darab második rétege a fúvósok (fuvola, oboa, klarinét) játszott melodikus pedálhangokból szerveződő struktúra, amely tulajdonképpen az orgona-vezérszólam

¹⁹ Erich Moritz von Hornbostel–Otto Abraham: *Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner*. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1903.) 43.

hangjaira van felfűzve.²⁰ Ezek a kiemelések szintén egy meghatározott elv szerint épülnek rá az első rétegre, fokozatosan bővítve annak hangkészletét (30. kottapélda).



30. kottapélda. *A szoba* első és második szólamrétegének kapcsolódásai

A harmadik, utolsó réteget pedig a basszushangszerek – harsona és basszusgitár –, valamint a zongora együttese alkotja. Ritmikai struktúrájában ez a réteg használja a legkisebb értéket – a tizenhatodokat –, így az első réteghez képest egyfajta diminúciós érzetet is kelt, hatását azonban nagyban növeli, hogy a vezérszólammal ellentétben mozgása nem folyamatos, hanem rövidebb és hosszabb szünetek tagolják, melyek a három hangszer szólamában más-más ritmikai pontokon elhelyezkedve hoquetus-szerű hatást eredményeznek. Ez a hangzásbeli ellentét a film képsorait nézve egyfajta analógiát képez a zenei anyag és a jelenet vizuális jelei között: a mozdulatlan szoba láthatóan mégiscsak magán viseli az abból eltávozott élet nyomait, gazdájuk által az egyik pillanatról a másikra otthagyt tárgyakban ott lappang az író szelleme, életének kellékei formájában.

Zenei szempontból a harmadik réteg legfontosabb szerepe azonban nem is a ritmikai dinamikájában rejlik, hanem abban az ellentmondásban, hogy a belső ritmikai differenciáltságához viszonyítva egy jóval egyszerűbb, csupán kétpólusú harmóniai–funkciós statikusság rendelődik hozzá. *A szertartás* analízisében már utaltam rá, hogy az egyes szakaszok funkciós szempontból csak és kizárólag tonikai helyzeteket exponálnak, melyek a tonális centrum elmozdulásával és a hangsorok belső szerkezetének apró változásaival keltik az előrehaladás illúzióját. *A szoba* harmadik rétegében éppen ez a lényeges különbség: a tonikai funkció kiegészül egy szubdomináns kimozdulással, melyet a basszushangszerek

²⁰ A Reich-féle repetitív-minimalista zene gyakori kompozíciós eljárása, amikor egy egyszólamú dallam úgy teremti meg saját, többszólamú kiterjedését, hogy egy – vagy több – másik szólam csupán az első szólam bizonyos hangjait kettőzi be vagy tartja ki, ezzel újraértelmezve azt. Magyarországon az Új Zenei Stúdió zeneszerzői is gyakran éltek ezzel a technikával. Például Vidovszky László: *C+A+G+E music No. 2* (1973/74), Jeney Zoltán: *Something found* (1981), Sárosi László: *Ismétlődő ötös* (1985). Lásd: Szitha, i.m., 156., valamint Steve Reich: „Music as a Gradual Process”. In: Uő: *Writings on Music, 1965–2000*. (Oxford: Oxford University Press, 2002.) 34–35.

figurációinak funkciós „tömegvonzása” hoz létre a zenei faktúrában. Ez egybeesik azzal a fontos mozzanattal, amire a kompozíció hangrendszerének felvázolásánál már utaltam: amikor is az első (e-alapú) és a második (d-alapú) hangsorkivágat váltakozni kezd (31. kottapélda).²¹



31. kottapélda. *A szoba* funkciós szerkezete

A ritmikai sűrűsödés – és ezáltal a tradicionális értelemben vett fokozás – következő lépcsőfokát a fuvola tizenhatod-triolákból álló figurációi jelentik. Ez a szólam úgy is értelmezhető, mint az eredetileg a kis oktávban megszólaltatott vezérszólam egyvonalas oktávba helyezett – természetesen nem szó szerinti – diminúciója (32. kottapélda).²²



32. kottapélda. *A szoba* diminúciós megoldásai

A kompozíció befejezése pedig nem más, mint felépülésének átértelmezett módon, de visszafordított folyamata, melyben a hangkészlet fokozatos leépülése párhuzamosan halad a zenei anyag egyre nagyobb szünetekkel történő megszakításaival: a harmadik rétegben eleve fontos szerepet játszottak a szünetek, de a kompozíció végen ez az elv az összes szólamra kiterjed. E folyamat dramaturgiai hatását nagymértékben fokozza, hogy a szünetek megjelenése utáni újabb és újabb megindulásoknál a hangkeverés egyre nagyobb mértékű,

²¹ Faragó Béla egy évvel később keletkezett, Melisnek ajánlott *A pók halála* című művének J próbajelénél (399. ütem) egyfajta homage-ként tűnik fel ez a zenei anyag, melyet a Faragó a két gitárra komponált *Mindig, amikor távol vagy* (1985) második tételének indításában is alkalmaz. (Faragó Béla a feltevés érvényességét megerősítette a szerzővel folytatott e-mail-váltás során, 2020.07.20.)

²² Faragó Béla ezt egyértelmű Glass-hatásként értelmezi. (Faragó, 2020.07.20.)

2.2. Melis László

egyre nagyobb terek illúzióját keltő zenetést használ: a búcsú, a távozás gesztusa így egyszerre kifejezésre jut a zenei anyag meg-megbicsakló töredezettségében és a stúdiótechnika által konkrétan is megjelenő távolodás zenei képével.

2.2.2. *Etűd három tükörre* (1982)

A 180-as Csoport működésének ideje alatt kétségtelenül ez volt Melis legtöbb alkalommal megszólaltatott kompozíciója.²³ Bemutatója Angelus Iván *Tükrök* című mozgásszínházi előadásának keretében hangzott el a budapesti HVDSZ Jókai Művelődési Központban, 1982. április 4-én,²⁴ valamint megjelent a Csoport 1983-ban rögzített első lemezén is.²⁵

E darab sok szempontból atipikus Melis életművében: egyrészt a fejezet bevezetőjében említett szubjektív attitűd teljes hiánya (ami már csak azért is meglepő, mivel eredetileg egy színházi előadáshoz készült), másrészt pedig az improvizáció – mint zeneszerzői eszköz – tudatos használata miatt. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a közlés objektív személytelenségének ellenpontjaként a művészi szubjektivitás a zenészek egyéni döntésein keresztül lopja vissza magát a kompozíció előadása során. Dalos Anna a Csoport más, korai darabjaihoz hasonlóan e művet is – a *Szertartással* együtt – a klasszikus repetitív stílus verziójaként említi, Grabócz Márta pedig a „hagyományos klasszikus-romantikus dramaturgiát” véli felfedezni benne – ez már alapjában véve ellentmondásnak tűnik.²⁶

²³ A mű a Körmendy-Soós által összeállított koncertlistán huszonhat alkalommal is szerepel az 1982 és 1990 közötti időszakban.

²⁴ Angelus Iván (1953) magyar táncos, színész, koreográfus, rendező, művészpédagógus. Az 1983-ban indult Kreatív Mozgás Stúdió egyik alapító tagja. *Tükrök* című mozgásszínházi előadásán volt Szemző Tibor *Etűd ferde tükörre* (későbbi címén *Vízicsoda*), valamint Körmendy Ferenc *Untitled* című kompozíciójának bemutatója is. Melis darabja alatt a táncosok három tükör, Szemző műve esetében pedig egy ferde tükör előtt mozogtak. Az előadásról készített filmdokumentáció megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=d2pvZ2OMGsQ> (Utolsó megtekintés: 2021.04.26.) Angelus Ivánról lásd bővebben: Fuchs Livia: „Angelus Iván.” In: Székely György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.) 32.

²⁵ *Group 180 – Reich, Rzewski, Melis, Szemző*. (Budapest: Hungaroton, 1983.) SLPX 12545

²⁶ Dalos, i.m. 367., valamint Grabócz Márta: „CD kísérőfüzet a 180-as csoport első lemezéhez.” (Budapest: Hungaroton Classic, 1995.) HCD 12545. Eredeti megjelenés: 1983.

Az *Etűd három tükörre* valóban, a szó elsődleges értelmében etűd,²⁷ másrészt pedig kísérlet többféle zeneszerzői eljárás egyeztetésére és ütköztetésére. A darab partitúrája csupán a kompozíció fundamentumának tekinthető, két zongorára elképzelt zenei anyagot rögzíti – azonban ennek megszólaltatási módozataira és lehetőségeire nem ad semmilyen javaslatot. Ez a gesztus nagyon jellemző arra a szituációra, amikor a zeneszerző a darabját megszólaltató hangszeres kollektíva tagja is egyben, és ezért a különböző feladatok és szerepek menthetetlenül összemosódnak: ennek gyakorlati következményeként nem készülnek pontos és kidolgozott kották.²⁸ A partitúrából az sem derül ki egyértelműen, hogy a két zongorán játszó négy zenész milyen módon és milyen kiosztásban kell hogy megszólaltassa a tizenkét lejegyzett formulát: ennek módszere csak a felvételek meghallgatása után válik nyilvánvalóvá.

A kompozíció lefolyása a következőképpen történik: a négy játékos egyszerre kezdi el játszani a 7/4-es metrumban írt A és B formulákat, majd meghatározatlan számú ismétlés után az 1. és 3. játékos továbbgrik a C formulára, mialatt a 2. és 4. játékos tovább ismétli az A formulát – ezt a konstellációt is tetszőleges számban ismétlik. A D és E formula az A és B-hez képest már két negyeddel rövidebb, 5/4-es metrumban íródott, ezért a négy játékosnak egyszerre kell váltania: az 1. és 3. az E-re, a 2. és 4. pedig a D-re. A darab összes létező felvételén ez a szakasz egyfajta formai fordulópontként funkcionál, miszerint a D formula alsó szólamát játszó 4. játékos, valamint az E szintén alsó szólamát játszó 3. játékos fokozatosan kiúszik. Ezt a jelenséget hívja a minimál-, de a popzenei gyakorlat is „fade out”-nak – szó szerinti fordításban „kitűnésnek”.²⁹ Közben az 1. és 2. játékos tovább ismételi. A következő fázis a fent már megismert elvek alapján az E és F, F és G, a G és H formulák összejátszása, közös váltás az 5/4-ről 4/4-re rövidülő I és J formulákra, majd újra közös váltás a két zongorán már eltérő metrumban (3/8 és 2/8) megírt K és L formulákra, végül egy adott jelre minden szólam egyszerre abbahagyja a játékot (3/a és 3/b fakszimile).

²⁷ Érdemes megjegyezni, hogy Melis művének keletkezése előtt három évvel Vincent Persichetti (1915–1987) amerikai zeneszerző is komponált egy ciklust zongorára *Mirror Etudes* címmel (op.143). Melis aligha ismerhette a kompozíciót. Lásd: Walter G. Simmons: „Persichetti, Vincent.” In: *Grove Music Online*. Deane L. Root (ed.) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21384> (Utolsó megtekintés: 2020.07.11.)

²⁸ Ez a gyakorlat Steve Reich és Terry Riley egyes kompozícióinak kiadását is nehezítette (vagy késleltette), de hasonló a helyzet több, hetvenes években készült Új Zenei Stúdióhoz tartozó zeneszerző darabjával is. Lásd: Vidovszky–Weber, i.m., 53.

²⁹ Reich, i.m., 35.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Etűd három tükörre (A)" by Melis László. The score is divided into four systems, each with a key signature change: A (F#), B (G#), C (F), and D (F#). Each system contains two staves (1 and 3, or 2 and 4) and a grand staff (1 and 2, or 3 and 4). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

3/a fakszimile. Melis: *Etűd három tükörre* (A szerzői kézirat első oldala)

3/b fakszimile. *Etűd három tükörre* (A szerzői kézirat második oldala)

A mű hangzása leginkább Reich 1979-es *Octet*-jét idézi: nem csupán a két zongora kánonszerű felületeinek összecsengésében, hanem a hangmagasságok egymásra vonatkoztatott rendszerének megválasztásában is.³⁰ Azonban Melisnél az egymást követő akkordkombinációkból létrejövő folyamat valóban bejár egy olyan konszonancia–disszonancia–konszonancia-ívet, amely bizonyos értelemben már az arra ráépülő improvizatív réteg nélkül is megteremti azt a dramaturgiai folyamatot, melyről Grabócz értekezik „játékos-figuratív nyitórész”, „pasztorális »lassút«”, „agresszív-fanfáros középszakaszt” és „szintézist adó kódát” említve.³¹ Ezt a hagyományosnak tekinthető fokozást csak egyértelműbbé teszi a formulák hosszának fokozatos rövidülése, és az ehhez kapcsolódó, egész együttesre kiterjedő crescendo. Ezáltal lényeges különbségként értékelhető Melis és Reich műve között, hogy míg Reichnél a dinamika kizárólagosan az egyes szólamok be-, illetve kiűzésének természetes erősödéseire és halkulásaira korlátozódik, Melisnél formaalkotó és dramaturgiai tényezővé is válik.

Az *Etűd* harmóniai szerkezete egy felbontva és egyidejűleg is megszólaltatott, hiányos moll-szeptimakkordra épül. A tükörfordítások révén ez a szeptimakkord többféle transzformáción is keresztülmegy: bizonyos esetekben kvint-, máskor terchiányos (lásd a 2. fakszimilét), valamint különböző modális fénytörések révén – dúr (D formula, 4. szólam), szubmoll (E formula, 1. szólam vagy G formula, 3. szólam), domináns (H formula, 4. szólam), szűkített (I formula, 3. szólam vagy J formula 4. szólam) – többféle alakot öltve végül visszajut az eredeti moll alapú struktúrához, de már a nyitó e-tonális centrumhoz képest esz-alaphangon.³²

Ha a darab hangzásának természete kapcsán Reichet említettük, a zongorafaktúrából kibontható szólamok realizációs lehetőségei, és a szabadon megválasztható hangszerösszeállítás vonatkozásában egy másik szerzőre, nevezetesen Frederic Rzewskire kell utalnunk: neki is elsősorban *Coming Together – Attica* (1972) című, emblematis mus művére. Melisnek – és vele együtt az egész 180-as Csoportnak – elmélyült és alapos tapasztalatai voltak ezzel a darabbal kapcsolatban, ugyanis azt az *Etűd* komponálása előtti

³⁰ A mű előadhatóságát egyszerűsítő céllal Reich áthangszerelte, majd *Eight Lines*-ra keresztelte át a kompozíciót 1983-ban.

³¹ Grabócz, i.m., 6.

³² Érdemes összevetni ezt a szubdomináns irányú hangnemi tendenciát *A szertartás* ellentétes irányú, emelkedő ívével.

években már számtalanszor játszották hangversenyeken, Rzewski által jóváhagyott, saját verziójukban.³³

A Rzewskihez való kapcsolódáshoz azonban mégiscsak Reichen keresztül vezet az út. A két zongoraszólamhoz öt fúvós (fuvola, oboa, klarinét, fagott, harsona), két vonós (brácsa és cselló), valamint basszusgitár társul. Ezeknek a hangszereknek nincs kidolgozott szólamuk, hanem az azt megszólaltató zenészeknek a tizenkét formulát tartalmazó alapszólamból saját maguknak kell megalkotniuk azokat, egyéni döntéseik és ízlésük szerint. A formulák megszólaltatási módszerének felvázolásában viszont már említettük, hogy a darab nagyban épít azokra a harmóniai és melodikus konstellációkra, amikor két azonos hosszúságú, de különböző formula szólal meg egyidejűleg: ebből fakadóan a muzsikuskok több olyan szólamot is megalkothatnak a maguk számára, melyben akár két különböző formulából választott hangmagasságok és ritmusok is szerepelhetnek.

Ez a megoldás Reich azon kompozíciós technikájához köthető, melyet először az 1967-ben keletkezett *Violin Phase*-ben alkalmazott, miszerint az egymáshoz képest fáziskánonban játszó két hegedűszólamhoz egy olyan harmadik kapcsolódik, melynek anyaga nem tartalmaz új elemeket, csupán a két alapszólam bizonyos összecsengéseit hangsúlyozza ki, afféle „virtuális” dallamként.³⁴ De míg Reich ezeket az együttállásokat maga fedezi fel – sőt valamilyen értelemben kompozíciós technikájának egyik legfontosabb eljárásaként használja –, és minden esetben pontosan előre meg is határozza őket, kizárva bármilyen esetlegességet és a véletlent, Melis inkább Rzewski „performance procedure”-jéhez és kötetlenebb zenei gyakorlathoz közelít.³⁵

Rzewski a *Coming Together* előadási utasításában a hét hangból álló, egyszólamú – tehát Melis zenei faktúrájánál jóval egyszerűbb – alapszólamok kibontható szólamok milyenségét, alapvető karakterét, szervező elveit pontos részletességgel előírja, de mindezen kötöttségek ellenére azok megvalósítási változatainak spektruma még ebben a formában is nagyon széles teret hagy az előadóknak. Melis a teljes megkötöttség Reich-féle verziója és a kötöttségeken nyugvó, Rzewski-féle szabadság között nagyon egyszerű módon úgy foglal állást, hogy inkább nem határoz meg semmit: ezzel demonstrálva azt az alapgondolatot,

³³ Ez az interpretáció került felvételre a 180-as Csoport első hanglemezén, 1983-ban.

³⁴ A Csoport tagjai az „összegyszólam” kifejezést használták rá. (Faragó, 2020.07.20.)

³⁵ Lásd Rzewski és más szerzők előadói instrukcióinak értelmezéseit. Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókor.* Ford.: Pintér Tibor. (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.) 241–290.

2.2. Melis László

melyet Dalos Anna – elsősorban Durkó Zsolt pályája kapcsán – az egész Kádár-kor magyar zeneszerzésében érvényesnek érez a szabadság és kötöttség viszonylatában.³⁶

A zenei anyag jellege és belső differenciálásának lehetőségei azonban a zenészeket mégis egyértelműen azokba az irányokba terelik, melyekben a fent vázolt – improvizáción alapuló, de a megírt anyagból kiépülő – választási lehetőségek dominálnak, sok esetben olyan illúziót keltve, mintha a mű minden pillanata pontosan megkomponált lenne.³⁷ erre utal Allan Kozinn is, a 180-as Csoport első lemezéről szóló recenziójában.³⁸ Melis kompozíciója mind a zeneszerzőben megbúvó hangszeresnek, mind a darabot megszólaltató hangszerekben megbúvó zeneszerzőnek is *Etűd*, a szó legnemesebb értelmében.

2.2.3. *Maldoror énekei* (1984)

A darab bemutatója 1984. november 11-én hangzott el a *PLÁNUM* '84 fesztiválon, a budapesti Almássy téri Szabadidőközpontban, majd a Csoport repertoárjának gyakran előadott tétele lett.³⁹ E kompozíció újabb állomás Melis zeneszerzői fejlődésében, ugyanis *A szertartás* és *A szoba* burkolt, kevésbé explicit irodalmi inspirációja után a *Maldoror* egy következetesen végigvitt dramaturgiával bír, melyben az irodalmi alapanyag – ha csak beszélt formában és töredékesen is, de hangzó valójában is megszólal. Melis ismét egy számára fontos olvasmányélményéhez nyúlt, Lautréamont gróf ⁴⁰ *Maldoror énekei* című, bizarr kötetéhez, amely nem sokkal a darab megszületése előtt jelent meg magyar fordításban. A könyvhöz írt utószavában Bajomi Lázár Endre a következőképpen vall a műről:

Ez a féktelen szenvedélyű költő féktelen szenvedélyű prózai költeményében megtagadja a hagyományos emberi értékeket, mindazt, amit az élet értelmének

³⁶ Dalos, i.m., 11., 103–104.

³⁷ A darab végső előadási módja hosszú próbák során alakult ki, melyet aztán gyakorlatilag változatlan formában játszott az együttes 1982 és 1990 között. (Faragó, 2020.07.20.)

³⁸ Allan Kozinn: „Ovation Record Review – Group 180.” *Ovation* (1984. április): 53.

³⁹ Az 1984 és 1990 közötti időszakban tizennyolc alkalommal játszotta az együttes belföldi és külföldi hangversenyeken. (Körmendy-Soós)

⁴⁰ Comte de Lautréamont (1846–1870) (írói álnév, születési nevén: Isidore Lucien Ducasse) francia költő, rövid élete során csupán két művet alkotott, melyek azonban nagy hatást gyakoroltak az utókorra, elsősorban a későbbi szürrealista mozgalom művészeire. Lásd bővebben: Bikácsy Gergely: „Lautréamont, Comte de Lautréamont.” In: Király István (szerk.): *Világirodalmi Lexikon*. I. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1995.) 682.

szokás tekinteni, kötöttséget, eszmét, észt és érzelmet, s persze, s legelsősorban, magát Istent. Keserűen kineveti önmagát is, ha költői lendülete a magasba röpteti, s közben mohón áhítja, amit megtagad, s a kamasz kegyetlenség prófétája önkéntelen szeretettel és irgalommal szól a megnyomorítottokról.⁴¹

Melis fantáziáját nem csak a szöveg, hanem a magyar kiadáshoz készült illusztrációk – Szemethy Imre munkái – is megragadták,⁴² és ahogy Bajomi Lázár is írja Lautréamont kapcsán, ez az inspiráció a zeneszerző egy újabb arcát mutathatta meg: az önironikus, fekete humorú, fapofájú művészt.⁴³ A *Maldoror énekei* – azon túl, hogy természetesen még mindig magán viseli a repetitív-minimalista örökség elemeit – több alkalommal is él a zenei humor eszközeivel, az álidézetek és stílusallúziók zavarbaejtő játékaival, ugyanakkor nem vállalkozik arra, hogy megjelenítse, szolgálai módon illusztrálja a választott szövegek tartalmát és értelmét, hanem csak mottóként, sorvezetőként használja azokat, szellemiségüket próbálja zenei formába önteni. A kompozíció ősbemutatójáról írt, meglehetősen fanyalgó hangvételű kritikájában Váczi Tamás megjegyezte, hogy a *Maldoror*-szövegek alkalmazása szerint csak a zene „alacsony egeket ostromló”, gyenge minőségének palástolására szolgál,⁴⁴ négy évvel később Grabócz Márta pedig éppen ellenkezőleg ítélkezett: a szöveghez méltó, láttató erejű zeneként jellemezte a darabot.⁴⁵ Melis talán ebben a művében jut legközelebb a Michael Nyman-féle „új egyszerűség” stílusirányzatához, ami már csak azért is meglepő, mivel a Csoport repertoárján egyáltalán nem szerepeltek Nyman-kompozíciók, valamint a mű megírása idején Peter Greenaway Nyman munkásságát széles nyilvánossággal megismertető *A rajzoló szerződése* című filmje sem jutott még el Magyarországra⁴⁶

⁴¹ Lautréamont: *Maldoror énekei*. Ford.: Bognár Róbert (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981.) 311.

⁴² A *Maldoror* felvételét is tartalmazó Melis-szerzői lemez borítóját is ő tervezte, 1989-ben. *Group 180 – Composed by László Melis – The songs of Maldoror*. (Budapest: Hungaropop, 1989.) LP-014-25978/89

⁴³ Érdemes megjegyezni, hogy a Márta Istvánnal számos alkalommal együttműködő, fanyar humoráról ismert KFT (Korlátolt Felelősségű Társaság) ugyanebben az évben megjelentetett egy *Maldoror, a rémkirály* című dalt. *KFT: Bál az Operában*. (Budapest: Pepita, 1984.) SLPM 17871

⁴⁴ Váczi Tamás: „Plán ’84.” *Muzsika* 28/1 (1985. január): 7.

⁴⁵ Grabócz Márta: „Élt tizenhárom évet...és feltámadt...Századunk Zenéje – A Magyar Rádió hangversenyciklusa 1988-ban.” *Muzsika* 31/8 (1988. augusztus): 24.

⁴⁶ A Körmenydy-Soós által összeállított koncerlista adatainak ellentmondva Faragó Béla azonban állítja, hogy Nyman *In Re Don Giovanni* (1977) című művét több alkalommal is megszólaltatták. (Faragó, 2020. 07. 20.) Greenaway filmje ugyan 1982-ben készült, de hazánkban csak 1991-ben tűzte műsorára a budapesti Művész Mozi. Nyman experimentális zenéről szóló könyvéhez viszont eredeti nyelven már korábban hozzájutottak az Új Zenei Stúdió tagjai: Wolff, Rzewski és más szerzők kottáit, valamint azok magyarázatait is abból magyarázták, ill. másolták ki. Lásd: Szitha, i.m., 54–61.

A *Maldoror énekei* négy részletet emel ki Lautréamont művéből, melyeket a kompozíció előadása során négy meghatározott helyen kell felvételtől bejátszani. Ez a négy részlet a darab formai tagolását is magában foglalja. A szöveg franciául hangzik el, vocoder (beszédszintetizátor) által lelassított, és eltorzított formában. A mű indításának szövege magyar fordításban a következő:

Növeszd a körmöd két héten át! Ó, milyen gyönyörűség ágyából vadul kirántani a még puha ajkú gyermeket, milyen gyönyörűség tágra nyílt szemmel azt színlelni, hogy most kedvesen a homlokára teszed a kezedet, és hátrasimítod szép haját! Hirtelen, amikor a legkevésbé várja, vágd hosszú körmeidet puha mellkasába, de meg ne haljon, mert ha meghal, később nem élvezheted szenvedéseit.⁴⁷

A 180-as Csoport teljes hangszerösszeállítását felvonultató zenei anyag szinte azonnal – a második mondat közepén –, váratlanul lép be, teljes hangerővel. Az *Első ének* harmóniai szempontból mindössze egyetlen szűkített négyeshangzat köré épül: kizárólag c-esz-fisz-a hangmagasságokat használ. A feloldatlan disszonancia, ami a folyamatos ismétlés és változatlanság miatt egyúttal a darab nyitányának „tonikájává” lép elő, egyszerre kelt patetikus és ironikus hatást.⁴⁸ A szöveg megbotránkoztató jellege drámaivá fokozódik, de egyben nevetségessé is válik azáltal, hogy a német expresszionista némafilmekben, vagy a Metenier-féle *grand-guignolok*ban és számtalan későbbi horrorfilmben már végletekig elhasznált szűk négyeshangzat – mint egyfajta klisé – hallható a tétel teljes hosszában. A szakasz hozzávetőleges felezőpontján egy rövid generálpauza is növeli a szándékoltan olcsó hatásmechanizmus erejét (4. fakszimile).

⁴⁷ Bognár Róbert fordításában. Lautréamont, i.m., 19.

⁴⁸ E kezdőszakasz hangzása – a torzított szöveg és az egyetlen hangmagasság híján tökéletesen megegyező hangkészletből kifolyólag – kísértetiesen emlékeztet Sáry László négy évvel későbbi, a 180-as Csoport számára komponált *Az idő szava* című művére. A hasonlóság a véletlen műve. (Sáry László szóbeli közlése, 2020.09.10.)



4. fakszimile. Melis: *Maldoror énekei* (A kézirat harmadik oldala)

A következő „éneket” egy megkomponált generálpauza előzi meg, melyben az első tétel hangkészletéből két hangmagasság (esz, a) pedálhangként kitartásra kerül a cselló és a hegedű szólamában. Ez a rövid fermata egyben a második szakasz harmóniai struktúrájának expozíciójaként is szolgál: az előző tétel konstans, feloldatlan disszonanciáját B-dúrban történő, konszonáns feloldás felé vezeti. A *Második ének* egy tulajdonképpeni „chaconne”. A barokk hangszeres zenéből ismert hangszeres műfaj hagyományaihoz hűen háromnegyedes metrumban íródott, és egy olyan, változatlan akkordsort ismétel, mely fölött az egyes hangszerek egyre kisebb értékekben mozgó – ezáltal a sűrűsödés érzetét keltő –,

2.2. Melis László

ornamentális jellegű motívumokat-dallamtöredékeket szóltatnak meg. A chaconne alapjául szolgáló akkordsor sokban hasonlít a *Szobában* is megjelenő, kétpólusú (T-SD) funkciós tagolásra. Elsődleges különbség hogy jelen esetben moll helyett dúr-színezetű a hangzás, valamint hogy itt az ütemrend hangsúlyos helyein szubdomináns harmóniák, a hangsúlytalan ütések pedig tonikai funkciójú akkordok szerepelnek – pont fordított sorrendben, mint *A szoba* esetében. Figyelmet érdemel az első akkordban hangsúlyosan megjelenő idegen hangmagasság, ami diszsonáns jellegével jelentős dinamizáló erővel bír (33. kottapélda).



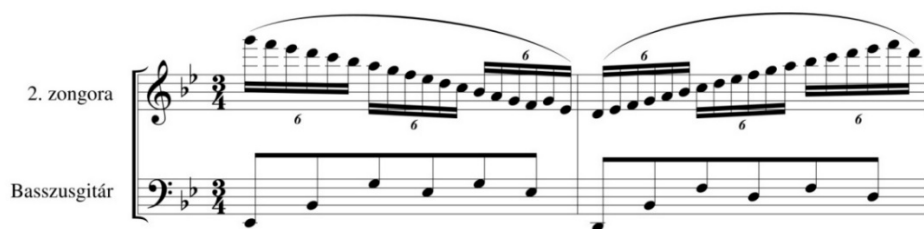
33. kottapélda. Melis: *Maldoror énekei* – a *Második ének* akkordszerkezetei

A zene és szöveg kölcsönhatásában vizsgálva a *Második éneket*, rögtön feltűnhet, hogy ez a tétel szövegében és zenei anyagának jellegében is megnyugvást kelt az elsőhöz képest, valamilyen baljós és perverz idillt vizionál:

Amott, virágos liget pázsit-ölén könnyáztatta arccal mélyen alszik a hermafrodita. A hold korongja kivált a felhők tömegéből, sápadt sugarai simogatják e kedves ifjú arcot, mely félig éles metszésű férfiarca, félig egy nem-földi szűz bájos arca. [...] Amott, virágos liget pázsit-ölén könnyáztatta arccal mélyen alszik a hermafrodita. A felriadt madarak lelkesülten szemlélik bús orcáját a lombok közül, még a fülemüle sem hallatja kristálykavatináit.⁴⁹

Az idézetben szereplő „kristálykavatina” kifejezés szinte madrigalisztikus megfogalmazást kap a 2. zongora futamaiban, így az első tételhez hasonló, ironikus/szarkasztikus megközelítés itt is érvényt szerez (34. kottapélda).

⁴⁹ Bognár Róbert fordításában. Lautréamont, i.m., 113.



34. kottapélda. *Maldoror énekei* – madrigalizmus a *Második ének*ben

A *Harmadik ének*et szintén egy vonósok kitartotta, megkomponált generálpauza előzi meg. Itt egyetlen d-hangot hallunk (kis d a cselló, valamint kétvonalas d üveghang a hegedű szólamában), ami szintén a következő szakasz viszonyítási pontját képezi. Míg a II. tételt bevezető tritónusz a rákövetkező szakasz legfontosabb disszonanciáját hangsúlyozta (lásd a 33. kottapéldát), az itt szereplő d-hangmagasság a tétel d-dór modalitásának bourdonjaként funkcionál.

Az ének mottójaként kiragadott szövegrészlet talán az egyik leginkább olyan témájú és modorú kinyilatkoztatás, ami Melis korábban már feldolgozott Hajnóczy-élményeihez köthető asszociációkkal bír: az önmaga kicsinyességétől és ösztönlény-mivoltától undorodó művész kifejezőeszközökben nem válogató önvallomásaként:

Mocskos vagyok. Tetvek rágnak. Rám néznek a sertések, és okádnak. A lepra fekélyei, pörkjei lehántották sárgásan gennyedző bőrömet. Nem ismerem folyók vizét, felhők harmatát. [...] A lábam belegyökerezett a földbe, hasamig undorító parazitáktól hemzsegő burjánzó tenyészet: még nem növény és már nem hús. Hanem a szívem dobog. [...] A végbelemet elfoglalta egy rák; tehetetlenségemen felbátorodva, őrzi a bejáratot az ollójával.⁵⁰

A *Harmadik ének*⁵¹ zenei kommunikációjában szintén nagy szerep jut a zenetörténeti utalásoknak és az ezen keresztül artikulálható humoros megoldásoknak. A III. tétel a klasszikus formai hagyomány szerint a scherzo helye: Melis él is ezzel a lehetőséggel. A négy fafúvós – belépési sorrendben: fagott, klarinét, oboa majd végül a fuvola – egy olyan zenei anyagot exponál, melyben az egyes szólamok egymáshoz képest terctávolságra transzponált fragmentumokat játszanak, különböző hosszúságú szünetek beiktatásával.

⁵⁰ Bognár Róbert fordításában. Lautréamont, i.m., 201.

⁵¹ Ez a szövegrészlet Lautréamont művében eredetileg a *Negyedik ének*ben található.

Mindegyik hangszer egy-egy trichordot használ: a fagott d-e-f hangmagasságokat (ez szolgál a tétel előző szakaszhoz hasonló, chaconne-szerű struktúráját idéző basszusmeneteként), a klarinét f-g-a, az oboa a-h-c, a fuvola pedig c-d-e hangokból építi ki saját hangrendszerét, melyek egyben motivikus szereppel is bírnak. A tétel konklúziójaként kialakuló basszusgitar-arpeggio egyértelművé teszi, hogy a hangnemi centrumként értelmezhető d-moll szeptimakkord (d-f-a-c) nem más, mint az *Első ének* szűkített négyeshangzatának (disz-fisz-a-c) elhangolt változata (35. kottapélda).⁵²

35. kottapélda. A *Harmadik ének* hangkészletei és a basszusgitar szólama

Érdemes megfigyelni a fúvósszólamokban megjelenő, egy, illetve két oktávot ugró előkék sorozatát, mint a scherzo-allúzió egyik meghatározó eszközét. Ez a dallami gesztus a figyelmes hallgatónak leginkább a *Hosszúfülűek* című tételt juttathatja eszébe Saint-Saëns *Állatok farsangjából*. A számár – mint a buta és megvezetett, esendő ember metaforája, valamint az erkölcstelenség animális megfelelője – pedig még régebbre vezet a kultúrtörténeti utalásokban: a Gervais de Bus-nek tulajdonított, 14. századi szatirikus hangvételű verses regényt – a *Roman de Fauvel*-t (A számár regénye) idézi, melynek számos megzenésített részletét Philippe De Vitryhez kötik és a zenetörténeti kánon fontos részét képezi.⁵³

⁵² Sajátos megoldásként fogható fel, hogy az „elhangolás” mint kompozíciós eljárás inkább mindig a konszonancia irányából halad a disszonancia felé, itt ez azonban fordított sorrendben történik. Lásd bővebben: Kárpáti János: „Az elhangolás jelensége.” In: Uő.: *Bartók kamarazenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 140–160.

⁵³ Andrew Wathey: „Fauvel, Roman de.” In: *Grove Music Online*. Deane L. Root (ed.) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09372>. (Utolsó megtekintés. 2020.07.22.)

E tétel is megszakítással ér véget, az *Első ének* variált visszatérésének tutti megszólalásával. Ez a formai megoldás egy belső lezártságot, a tradicionális négytétéles szerkezetek érzetét kelti, elérve azt a hatást, hogy így az utolsó tétel egyfajta függeléként, a formáról mintegy leváló konklúzióként nyer majd értelmet a kompozíció végén.

A mű kezdetének visszaidézése természetesen egyaránt tartogat még egyéni megoldásokat és jelentős változtatásokat is. Elsőként egy új hangszer, a tom-tom zenei anyagban való megjelenése érdemel említést. Ütőhangszereket – bármennyire is a repetitív és minimalista zenék alapvető hangszereinek számítanak – a 180-as Csoport szerzői csak elvétve írtak műveikbe, ebből eredendően az együttesben sem volt ütőhangszeres zenész.⁵⁴ A tom-tom brutális erejű leütései először csak bizonyos metrikus súlyokat erősítenek, majd folyamatosan leépítik a hangzást, melyben csak a két zongora és az ütőszólam marad magára. A két zongora által játszott faktúra az eredeti, szűk négyeshangzatra épülő hangkészletet apró változásokon keresztül juttatja el újra – a *Harmadik ének*et idéző – dór modalitásba. Ez a dór-hangzás azonban stilisztikai szempontból már nagyon más zenei paradigmára utal (36. kottapélda).



36. kottapélda. *Harmadik ének*: populáris zenei mintázatok a zongoraszólamban

A felrakás módja és az akkordok váltakozásának mikéntje egyértelműen boogie-woogie típusú, blues-szerű asszociációkat kelt,⁵⁵ amit csak fokoz az ütőhangszerek jelenléte.

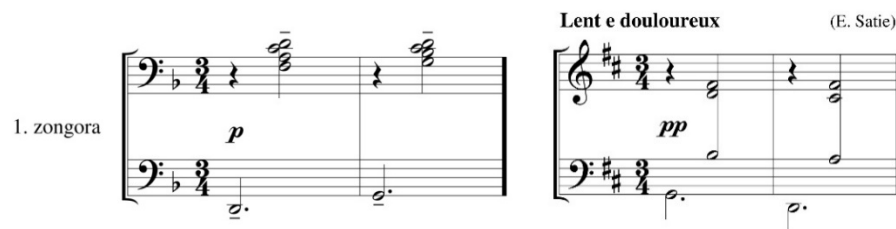
⁵⁴ A *Maldoror* 1989-es felvételén Holló Aurél szóltatta meg az ütőszólamot. *Group 180 – Composed by László Melis – The songs of Maldoror*. (Budapest: Hungaropop, 1989.)

⁵⁵ Leginkább az amerikai The Doors együttes 1967-es, *When the music's over* című dalában hallható, szintén dór modalitású elektromos orgona-motívummal érdemes összevetni (a linket lásd a következő oldalon): <https://www.youtube.com/watch?v=nOJSmXSFCWk> (Utolsó megtekintés: 2020.08.10.), vagy a hasonló, de zongorán előadott *You make me real*-lel <https://www.youtube.com/watch?v=uMn6jhf35XM> (Utolsó megtekintés: 2020.08.10.), három évvel későbből.

2.2. Melis László

A többi hangszeres újra bekapcsolódik a játékba, majd e szakasz az *Etűd* utolsó formulájára emlékeztető fokozással ér el csúcspontjára, ahol végül a zenei folyamat az előző tételek közötti váltásokhoz hasonlóan ismételtlen megszakad.

Az utolsó ének megbékélő, kiengesztelő hangütése szintén zenetörténeti utalásokat rejt. Azontúl, hogy karakterében megidézi Faragó Béla egy évvel korábban neki ajánlott *A pók halála* című művének „függelékét” – a *Sírfeliratot* –, Erik Satie legendás *Trois gymnopédies* zongoraciklusának motívumait és akkordikus struktúráit is beemeli zenéjébe.⁵⁶ A tétel indítása önmagáért beszél (37. kottapélda).



37. kottapélda. A *Negyedik ének* Satie-allúziójának harmóniai képlete

Melis a *Gymnopédie No. 1.* akkordkapcsolatát első lépésben mollba helyezi, majd szubdomináns–tonika közötti ingamozgását ellenkezőjére fordítja. Mindkét harmóniában megtartja a c hangmagasságot a már eredendően közös hangként értelmezhető d hangmagasság mellett, amely hang különösen a második akkordban tölti be a disszonáns vendéghang szerepét – még ha ez nem is számít olyan erős disszonanciának, mint a *Második ének* szubdominánsait dinamizáló, alaphangtól tritónusz távolságra lévő hangmagasság. A zárótétel zenei intonációjának jellemzésénél ismét elengedhetetlen az irodalmi inspirációt adó textus vizsgálata:

A Panthéon domború gömbfelszínén, mely csak az alakja miatt emlékeztet narancsra, a nap minden szakában ott látható egy kiszáradt csontváz. [...] Görcsösen szorongat valami hosszú elszáradt girlandot összezsugorodott kezében.⁵⁷

⁵⁶ Satie John Cage *Cheap Imitation*je révén – melyet a francia szerző *Socrates* című műve alapján komponált – alapvető hivatkozási pont volt Melis számára. (Melis-beszélgetés, 2017.11.20.)

⁵⁷ Bognár Róbert fordításában. Lautréamont, i.m., 308.

A szöveg zenei analógiájaként Melis egy széles ívű, énekelhető, jól megjegyezhető dallamot helyez a folyamatosan ismétlődő akkordkapcsolat fölé. A szólamok különböző lehetséges viszonyainak, a faktúrák rétegezettségeinek kontrasztjai után a *Maldoror énekei* a dallam és kíséret tradicionális kettőségében talál nyugvópontra, melyben a repetitív zenére jellemző, tipikus melódiaképzés is megjelenik (38. kottapélda).

Oboa
Fagott

mp cantabile

1. zongora

p

38. kottapélda. Dallam és kíséret transzparenciája a *Negyedik énekben*.

A *Maldoror énekei* legfigyelemreméltóbb erénye, hogy Melis a repetitív technika különböző alkalmazási módjaival megfogalmazott tételeket olyan egyéni és eltérő karakterekkel tudja felruházni, melyek a teljes kép felől tekintve alkalmasnak bizonyulnak egy klasszikus tételrend kialakítására is, magától értetődő természetességgel létrehozva a mű drámai folyamatát.

2.2.4. *Mulomedicina Chironis* (1988)

A *Chiron öszvérgyógyászata* című kantáta Melis egyik legfontosabb alkotásának tekinthető. Ösbemutatója az 1988-as *Korunk zenéje* fesztiválon volt a zeneszerző és Soós András szólójával a budapesti Zeneakadémia Nagytermében, október 8-án.⁵⁸ Első ránézésre is szembeötlő, hogy a darab szinte semmilyen rokonságot nem mutat az addig született két jelentős repetitív technikával komponált kantátával, Reich *Tehillim*jével (1981) és a Magyarországon még mai napig bemutatatlan *Desert Music*-kal (1984), hanem egy, az idolk arnyékából egyre határozottabban kilépő alkotó képét vetíti elénk. Zeneszerzői eszköztára és meggyőző, drámai kifejezőereje magasan a korábbi kompozíciói fölé helyezik ezt az alkotását.

A *Mulomedicina* szövegét Melis állította össze,⁵⁹ saját bevallása szerint keletkezésük idejében és műfaji tekintetben is egymástól nagyon távol álló textusokból.⁶⁰ Az instrumentális bevezető után felhangzó, terjedelmes első tétel egy állatorvosi értekezés szövege, amely Vegetius fordításában, latinul hangzik el; az azt követő, mindössze negyvenöt másodpercnyi, afféle megkomponált pauzaként ható *Doktor Faustus* Christopher Marlowe drámájának híres sorát zenésíti meg: „O lente, o lente currite noctis equi” („Ó lassan, lassan szaladjatok éj paripái!”).⁶¹ A rákövetkező, szintén nagyobb lélegzetű szakasz francia szövege irodalomtörténeti legendát idéz: Baudelaire nagybetegen ismételtetett mondatát, ami a következőképpen hangzik: „Non, no cre nom, non” („Nem, a szentség, nem.”). Az utolsó, epilógusként funkcionáló, német nyelvű vers pedig Petri György *Hölderlin-parafrazisa*.⁶² A 180-as csoport hangszerösszeállításához két férfi énekes szólólista társul, akik a címadó tételben, valamint a *Doktor Faustus*ban együtt énekelnek, a *Baudelaire*-

⁵⁸ A Körmendy-Soós által összeállított koncert- és felvétellista adatai szerint.

⁵⁹ A címadó *Mulomedicina Chironis* Vegetius által latinra fordított szövegét Déri Balázs zenetörténész ajánlotta a zeneszerző figyelmébe (Déri Balázs szóbeli közlése, 2020.01.08.)

⁶⁰ Melis-beszélgetés, 2017.11.20.

⁶¹ E mondat már Marlowe-nál is idézet: Ovidius *Szerelem iskolája* című művében szerepel, szintén latin nyelven. Melis László: „CD-kísérőfüzet az *Enoch apokalipszise* című szerzői lemezéhez.” (Budapest: BMC Records, 2000.) CD 035

⁶² Melis a 180-as Csoport Vallai Péter színművésszel közösen tartott, 1981-es Petri-estjei során ismerkedett meg a költővel, kinek művei abban az időben (1975–1988) publikálási tilalom alá estek. A Petri-estek adatai a Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellistában találhatóak, Petri Györgyről lásd bővebben: Keresztury Tibor: *Petri György*. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2015.)

ben a basszus, a *Hölderlin*ben pedig a tenor énekel szólót. Melis kantátájának formai szerkezete, tételrendje tehát a következő módon összegezhető (2. táblázat):

I. Bevezetés (előjáték)	II. Mulomedicina Chironis (hosszabb lélegzetű tétel)	III. Doktor Faustus (rövid közjáték)	IV. Baudelaire (hosszabb lélegzetű, hangszeres tétel)	V. Hölderlin (utójáték)
zenekar	tenor és basszus, zenekar	tenor és basszus	basszus és zenekar	tenor és zenekar
40 ütem	180 ütem	11 ütem	164 ütem	30 ütem

2. táblázat. A *Mulomedicina Chironis* formai felépítése

A heterogén szövegválasztás valójában nagyon tudatos és célirányos költői programot takar.⁶³ A mű alkotói üzenete a század-, sőt ezredvég közeledtével időszerű számvetés szükségyszerűségét sugallja: a beteg költő orra alá mormogott káromkodása; az ördöggel szövetséget kötő Faustus haladéért, időért való könyörgése; a kiürülni nem tudó bélsár és gázok okozta nyavalyák kezelésére vonatkozó, akkurátus részletességgel való leírás egytől egyig metaforikus jelentéssel bír.

Ez a típusú heterogeneitás azonban nem előzmény nélküli a nyolcvanas évek magyar zeneszerzői termésében: elég, ha csak Jeney Zoltán 1973 és 1982 között keletkezett *12 dalára* gondolunk, amelyben szintén több költő szerepel több nyelven.⁶⁴ De amíg ott a széttartó textusok egységgé kovácsolását az azonos feldolgozásmód, a Jeney által majd’ egy évtizeden át kialakított „betűátkódolási szisztéma” szolgáltatja,⁶⁵ Melisnél a tételek zenei megoldásai nagyon különböző arculatot kapnak. A két mű közötti párhuzam felvetésének érvényességét talán az is igazolja, hogy Melishez hasonlóan Jeney is Hölderlinhez fordul a ciklus utolsó, *Mnemosyne* című dalában, ráadásul mindketten élnek a vers tipográfiai képének zenei rendező elvvé való átalakításával is. Melis alkati különbségét jól mutatja, hogy ő már nem eredeti Hölderlint idéz, hanem egy magyar kortárs költő magyarul megfogalmazott, majd

⁶³ Csengery Kristóf az ősbemutatóról írt kritikájában „keresetten elvontnak” és „nem egyenesvonalúan őszintének” érezte a mű koncepcióját. Csengery Kristóf: „Langyos fürdő – Korunk Zenéje ’88.” *Muzsika* 31/12 (1988. december): 37.

⁶⁴ Friedrich Hölderlin, William Blake, e.e. cummings, Weöres Sándor és Tandori Dezső versei hangzanak el benne német, angol, és magyar nyelven.

⁶⁵ Szitha: i.m., 117–133.

Forgách András által németre fordított versét. Ebben a vonatkozásban Kurtág György 1975-ben keletkezett *Négy Pilinszky-dalának* (Op.11.) *Hölderlin*-jét is eszünkbe juttathatja.⁶⁶

A zenei anyag első szembetűnő jellemzője, hogy egyáltalán nem tekinthető ortodox repetitív alkotásnak, ugyanis a kompozícióban nincs két egyforma ütem sem. Az egyenletes löktetés adott, de a tételek csökkenő tempus/proláció viszonyát – először 6/4, 5/4, majd végül 3/4-es metrumok követik egymást – nem minden esetben érzékeli a hallgató, különösen a címadó tételben, ahol a frázisok a hatos löktetés 2x3 vagy 3x2 osztásán túl nem egyszerűen átnyúlnak az ütemvonalakon, és állandóan változó ritmikai léptékeket teremtenek.

A darab harmóniai struktúráját exponáló instrumentális bevezetés repetitív zenében szintén atipikusnak számító jellemzője pedig az, hogy következetesen végigvitt tizenkétfokú szerkesztés jelenik meg benne. A negyven ütemnyi bevezetés alapja egy olyan széria (Reihe), melynek alapformulája egy három, egymástól kisszekundtávolságra lévő hangból álló hangcsoport (c-b-h), ami a továbbiakban következetesen kisterc távolságra transzponálódik – esz-desz-d, fisz-e-f, majd végül a-g-asz – így kiadva a tizenkét hangot (39. kottapélda).



39. kottapélda. Melis: *Mulomedicina Chironis* – a bevezető alapsora

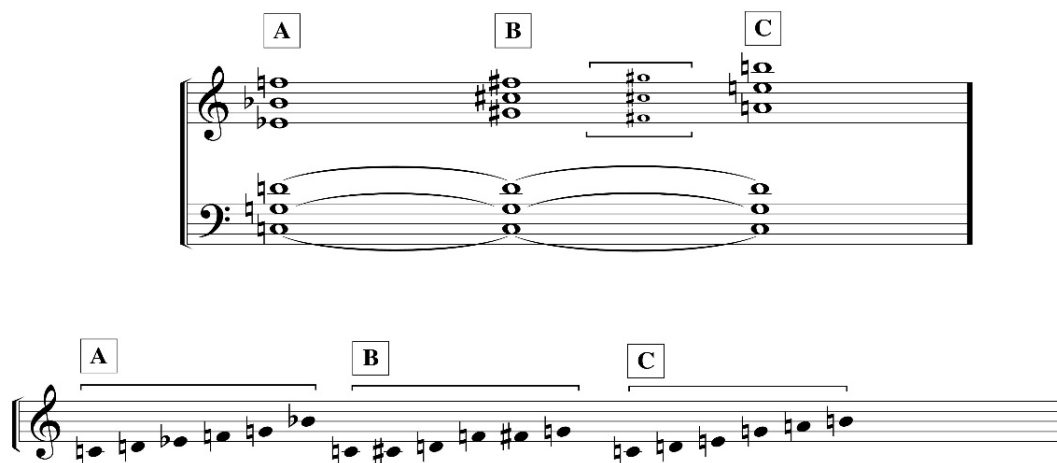
A sor minden egyes hangja háromütemnyi hosszúságban prolongálódik (3x12 ütem=36), majd a hátramaradó négy ütemben a sor mintegy visszafordul, a három hangból álló trichordoknak már csak az első hangjait érintve: fisz, esz, majd végül a teljes kompozíció tonális centrumának tekinthető c zárja a tételt.

Minden egyes basszushanghoz társul két kvint – első esetben a c-hez egy g és egy d, amely mindhárom ütemen keresztül orgonapontot képez a felső szólamokban három-három kvintből álló akkordokhoz, melyek ütemenként szintén kisterccel magasabbra transzponálódnak a basszusban lévő alapsor mintájára. Ezáltal az alapsor minden egyes

⁶⁶ „December hője / nyarak jégverése / drótvégre csomózott madár / Mi nem voltam én? / Boldogan halok.” (Pilinszky János: *Kráter*. [Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.] 45.

Dargay Marcell: A 180-as Csoport munkássága (1979–1990)

hangjához tartozik egy-egy lokális tizenkétfokú sor, amely ugyanazokat a transzpozíciós elveket követi, mint a cantus firmus-nak tekinthető basszus-sor (40. kottapélda).



40. kottapélda. Az alapsorra épülő akkordszerkezetek mintázatai

Az első három ütem esetében: esz-b-f, fisz-cisz-gisz (az eredeti felrakás szerint fordított sorrendben), majd végül a-e-h. Az első és utolsó hatszólamú akkord diatonikus-konszonáns, míg a középső akkord a tritónusz távolság miatt kromatikus–disszonáns hangzású, és a kvintek állandó jelenléte miatt az középkori orgánumokra emlékeztető hatást kelt, de akár Bartók II. zongoraversenyének kvinttornyokkal harmonizált korálja is felidéződhet a figyelmes hallgatóban.⁶⁷

Ez a konszonancia–disszonancia-sorrend a hátralévő háromhangú szegmensek esetében megváltozik: a másodikban konszonancia–konszonancia–disszonancia, a harmadikban disszonancia–konszonancia–konszonancia váltja egymást, majd végül visszatérünk az eredeti sorrendhez, ahol két konszonancia fog közre egy disszonanciát. Természetesen az akkordok aktuális felrakása az egyes hangszerek természetéhez igazítva nem mindig kvinttoronyként jelentkezik: bizonyos esetekben kvartakkordként, vagy nagyszekund–kvart kombinációban.

Az alapsor ritmizálásában háromféle érték szerepel: nyolcad, negyed és pontozott negyed, mely értékek az alapsor felétől – azaz a 7. hangtól, a fisz-től kezdve – már szünetek formájában is megjelennek, ezáltal lazítva az amúgy nagyon is kötött metrikus érzetet.

⁶⁷ Bartók Béla: II. zongoraverseny, II. tétel, 1–23. ütem.

A bevezetőben exponált, hat hangból álló akkordok szolgáltatják az öszvérgyógyászati szöveget megzenésítő tétel teljes harmóniai folyamatának alapját is, itt azonban az egyes akkordok nagyobb lélegzetű szakaszok tonális bázisává válnak, kicsit ahhoz hasonlóan, ahogyan Reich *Zene 18 előadóra* című művében a nyitó *Pulse* feliratú tétel minden egyes akkordja köré a továbbiakban egy-egy tétel rendeződik. Amíg a bevezetőben végig kiírt alterációkat láthatunk, addig itt – pont a hosszabb kiterjedésű hangnemi felületek miatt – már konkrét előjegyzésekkel találkozhatunk. A harmóniaváltások közötti átmeneteket a két orgonaszólam végzi el oly módon, hogy egyfajta hoquetus-szerű komplementer ritmikával először kitartja a két harmónia közötti közös hangokat, majd sorra bevezeti az újakat. Belépéseik zavartalanul illeszkednek a zenei szövetbe, a repetitív zenére jellemző, már említett „fade in–fade out”-technikát alkalmazva.

A tétel két pólusát a basszusklarinet és basszusgitar unisono-basszusmintázata, valamint a két énekes azonos ritmusban mozgó szólama alkotja, melyet egy oktávval feljebb az oboa és a fagott kettőz. Hangközviszonylatai, felépítése a középkori többszólamúság jellegzetességeit idézi. Gyakori a két szólam közötti ellenmozgás, a dallam főhangjai kvintekben vagy oktávokban csengenek össze (41. kottapélda).



41. kottapélda. A *Mulomedicina Chironis* énekszólamai (3–7. ütem)

A tétel szövege különös figyelmet érdemel: Melis a legnagyobb távolságtartással és komolysággal zenésíti meg az állatorvosi értekezést. Ez a zeneszerzői attitűd ebben a kompozícióban is a humor és irónia forrásaként szolgál, csakúgy mint a *Maldoror énekeiben*. Íme egy részlet a *Mulomedicina* szövegének kezdetéből:

Kheiron kentaurnak, az állatorvosnak a különféle betegségekről írott művének második könyve itt végződik szerencsésen. Kezdődik a harmadik könyv az öszvérgyógyásatról. A hasban szám szerint 13 féle fájdalom keletkezik: cordapsus, ylion, ilingom, enfragma, bélgörcs, vastagbélfájdalom, gilisztáság, és férgesség, és

Dargay Marcell: A 180-as Csoport munkássága (1979–1990)

apró bélférges okozta baj, és szám szerint négy hólyagbántalom: hólyagkő, vizeletrekedés, vizelési nehézségek, cseppenkénti vizelés.⁶⁸

A hét szakaszra bontott textus versszakoknak tekinthető szegmensei között megszólal egy-egy közjáték, melyekből két típust különböztethetünk meg. Az első típus két- majd később háromszólamú, nagy hangközugrásokat használó kánonszerkesztést követ a fuvola, oboa és fagott szerepeltetésével (42. kottapélda).



42. kottapélda. *Mulomedicina Chironis* – első típusú közjáték (63–66. ütem)

A másik pedig a harsona nagyívű dallamait foglalja magában, melyeket a vonósok azonos ritmikában haladó akkordjai kísérek (43. kottapélda).⁶⁹



43. kottapélda. *Mulomedicina Chironis* – második típusú közjáték (92–98. ütem)

Előbbi közjáték-típus inkább ornamentális jellegű, utóbbi pedig mindig az előtte elhangzó versszak énekszólamainak kiterjesztéseként hat. A két típus mindig felváltva követi egymást a tétel során, rezponzoriális hatást keltve a versszakok között.

⁶⁸ Déri Balázs fordításában. „CD-kísérőfüzet az *Enoch apokalipszise* című lemezhez.” (Budapest: BMC records, 2000.) CD 035

⁶⁹ A darab ösváltozata ezt a harsona-kantilénát még nem tartalmazta. Az 1988. október 8-án, Angelus Iván által rögzített VHS-felvétel 6 perc 8 másodpercnél kezdődő szakaszánál (92–110. ütem) Gőz László hallhatóan nem játszik.

2.2. Melis László

A *Doktor Faustus* – melyről már említettem, hogy a *Maldoror* kitartott hangközeihez hasonlóan megkomponált pauzaként funkcionál – az énekszólam jellegét tekintve az előző tétel gyakorlatát követi egy kitartott F orgonapont felett, ami a tétel végének B-tonalitásához viszonyítva domináns érzetet kelt (44. kottapéllda).

Organo I.

2 Tenori

O len - te, O len - te cur - ri - te

44. kottapéllda. A *Doktor Faustus* első ütemei

A kantáta tételei közül talán a *Baudelaire* zenei szerkezete a legösszetettebb. Drámai mértékig hajszolt, kétségbeesett hangvétele a mű érzelmi csúcspontjává avatja. Az egyetlen mondatra szorítkozó szöveg – „Non, non cre nom, non” – egyfajta refrénként működik, a tételben összesen háromszor hangzik fel: először esz, később asz, majd végül desz hangon recitálva. A három refrén hossza egyre csökken: az első hat, a második három, az utolsó pedig csak két ütemig tart.

Ezek az énekelt mottók két eltérő típusú, de mégis sok tekintetben hasonló hangszeres közjátékkal – „versszakokkal” – váltakoznak. Mindegyik ilyen közjáték alapja egy egymástól nagyszekundtávolságra lévő tritonusz-párra épülő, szaggatott ritmikájú, 5/4-es metrumban botladozó faktúra, melyet akár „főtémanak” is nevezhetnénk (A). A tritónusz hangköz – mint a „diabolus in musica” – állandó jelenléte a szöveg istenkáromló kinyilatkoztatásának zenei axiómájaként működik. A váratlan ritmikai helyeken elcsattanó Bartók-pizzicatók ostorcsapásokként hatnak (45. kottapéllda).

$\text{♩} = 168-174$

45. kottapélda. *Baudelaire* – a tétel fő motívuma, az A-típusú közjáték (7–8. ütem)

Ebből a zenei anyagból összesen négy – két háromrész és két egyrész – közjáték szerveződik. Az egyes szakaszok belső tagolásait a ritmikus, kis értékeket használó szólamokkal szembeállított, nagyobb ívű dallamok – valamint ezek eltérő jellegű megjelenési formái – teremtik meg. Ezekben belül is három típust különböztethetünk meg: 1) egy háromszólamú akkordokkal harmonizált, szűk járású dallam, melynek hangkészlete a *Bevezetés* tizenkétfokú alapsorának háromhangú szegmenseire vezethető vissza, 2) egy hangszercsoport (duó vagy trió) által unisonóban megszólaltatott, elhangzásainak alkalmával egyre sűrűbb ritmikával megjelenő, nagy ambitusú kantiléna, 3) a második dallamtípus tritónusz-kánonja (46. kottapélda).

1

2

Fl.
Ob.
Cl.

3

VI. 1-2.
Fg.
Vlc.

46. kottapéllda. *Baudelaire* – az A-típusú közjátékok dallamtípusai:
 az akkordikus 1. (13–16. ütem), az egyszólamú 2. (34–40. ütem),
 valamint a kánontechnikát alkalmazó 3. (108–112. ütem)

A második közjáték típus (B) a darabot indító *Bevezetés* felépítését idézi: a mélyvonósok és a zongora szólamában morzejel-szerűen repetált hangmagasságok fölé az A-közjáték első dallamformulájának (1.) szintén tritónusz-kánonban megszólaltatott változatára épül. A B-típus összesen két alkalommal szerepel, melyből a második lényegesen hosszabb formai felületet képez (47. kottapéllda).

Fl.
Ob.
Cl.

VI. 1-2.
Vla.

Pf.
Vlc.
Chb.

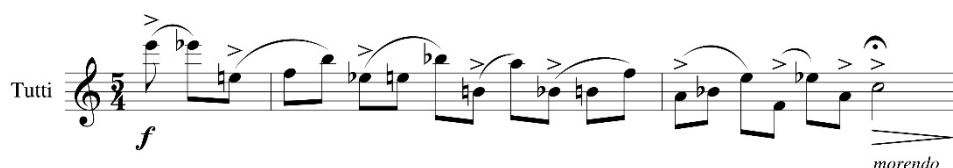
gob-

47. kottapéllda: *Baudelaire* – a tétel B-típusú közjátéka (46–50. ütem)

A refrén – egymáshoz képest tiszta kvartnyi távolságra elhelyezkedő – hangmagasságai (esz-asz-desz) között a szubdomináns tengelyen való ereszkedés figyelhető meg, csakúgy, mint a közjátékok hangnemi fundamentumként szolgáló basszushangjai

Dargay Marcell: A 180-as Csoport munkássága (1979–1990)

között. Az első háromrészes közjáték szakasz alaphangja c, a második csoport f-re, a harmadik b-re, a tételzáró kóda pedig esz-hangra épül. A többbrétegű, komplex faktúra végül egy tuttiban megszólaló unisonóban tisztul ki, melyben a közjátékokban elhangzó dallamformulák elemei egy folyondárszerű, melodikus mintázatban összegződnek (48. kottapélda).



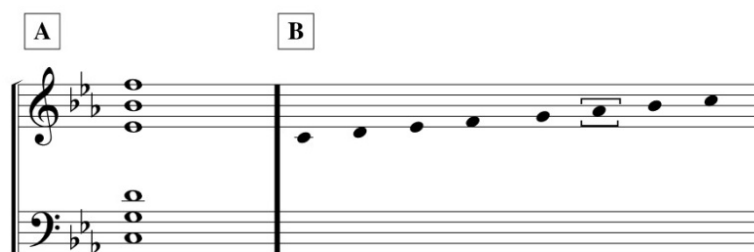
48. kottapélda. *Baudelaire* – a tétel kódája (163–164. ütem)

A tétel teljes formai felépítését a következő ábrában (3. táblázat) foglaltam össze. Jelzem az adott formarész belső szakaszainak számát és azt, hogy ezek pontosan mely ütemeket foglalják magukba; a legelső sorban pedig a szubdomináns irányú tonális centrumok hangmagasságai láthatók.

Refrén I.	A I. közjáték	Refrén II.	A II. közjáték	B I. közjáték	Refrén III.	A III. közjáték	B II. közjáték	A IV. közjáték	Kóda
	1 2 3			1 2		1 2 3			
1–6.	7–12. 13–18. 19–30.	31–33.	34–45.	46–57. 58–81.	82–83.	84–95. 96–107. 108–119.	120–143.	144–155.	156–164.
esz	c	asz	f	f-desz inga	desz	b	b-gesz inga	esz	esz

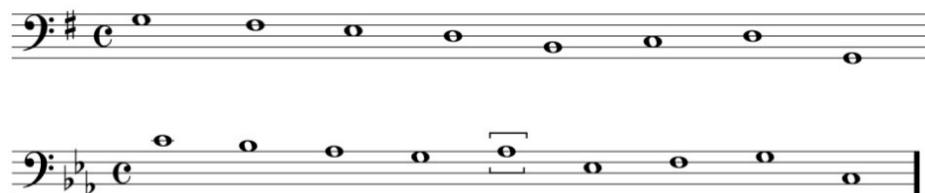
3. táblázat. A *Baudelaire* formai szerkezete

Az utolsó tétel – a *Hölderlin* – zenei eszközei mind dallami, harmóniai és ritmikai-metrikai szempontból is a legtranszparensbbnek tekinthetők. A 3/4-es lüktetést nem csupán a vers duktusa, de a választott stílusallúzió – a *Maldoror* második énekében is megidézett chaconne-műfaj – is igazolja. A tétel dallamának hangkészlete a kompozíció legelső akkordjának hangjait tartalmazza: 3b előjegyzés tonális keretében, a skála hatodik fokát azonban tudatosan kihagyva (49. kottapélda).



49. kottapélda. A mű első akkordja (A), valamint a *Hölderlin* hangkészlete (B)

Ez a hang – az asz – azonban hangsúlyosan van jelen a többi hangszer szólamában, valamint a basszusmenet kiemelt lépcsőfokaként jelenik meg. Ha jobban megfigyeljük a basszust, felfedezhetjük benne egy jól ismert, barokk „ground” nyomait,⁷⁰ melyhez viszonyítva rögtön látszik ennek a bizonyos soron kívüli hangnak, az asz-nak meghatározó szerepe. Azáltal, hogy a basszusmenet így nem nyolc, hanem kilenc hangból áll, a záróhang még az egyes basszushangok különböző hosszának ellenére is sokkal nagyobb hangsúlyt kap (50. kottapélda).



50. kottapélda. Tradicionális barokk ground és a *Hölderlin* basszusmenete

A zárótétel szövegéül választott Petri-vers eredeti, magyar változata a következőképpen hangzik:

Szomjazom vakulok
A jövő
porsivatagából ide
szabaduló szél
betömi szemem

⁷⁰ Erre a basszusformulára épül többek között Händel népszerű G-dúr Chaconne-ja (HWV 435), vagy Bach *Goldberg variációk* (BWV 988) című műve is. Lásd az 50. kottapéldát.

szám Nem lehetsz

e világon italom

fényességem⁷¹

A vers tipográfiai látványának zenei érzékeltetése a tenor és az angolkürt szólamának viszonyában exponálódik, a közöttük lévő kánon fázisbeli távolsága egészen addig csökken, míg az imitáló szólam – ez esetben az angolkürt – meg nem előzi az imitált szólamot, azaz a közöttük lévő viszony az ellenkezőjére fordul. Közben még egy másik, az eredeti dallam hangjaiból kibontakozó szólam is figyelmet érdemel, amely a dallamvonal ereszkedő jellegét hivatott hangsúlyozni a fuvolán, klarinéton és zongorán – ezt a kottapéldában a felső sorban jelöltem (51. kottapélda).

Flauto
Clarinetto
Pianoforte

Tenore

Corno inglese

Fl.
Cl.
Pf.

T

Cr. ing.

Hab' Durst bin Blind aus der Kom-men-de

hier-her ein-drin-gen-de Wind-wüs-ten-staub ver-

⁷¹ Petri György: *Hölderlin-parafrázis*. A vers Forgách András német fordításában hangzik el a műben: „Hab’ Durst bin blind / Der kommende / hierher eindringende / Windwürstenstaub / verstopft mir Mund / und Auge Im Diesseits / wirst du nie / mein Trank meine Helligkeit” (A fordítás nyomtatásban csak Melis 1989-es szerzői lemezének borítóján, valamint az *Enoch apokalipszise* című BMC-kiadvány kísérőfüzetében jelent meg.)

2.2. Melis László

Fl.
Cl.
Pf.

T

Cr. ing.

stopft mir Mund und Au-gen Im Dies-seits wirst du

Fl.
Cl.
Pf.

T

Cr. ing.

nie mein Trank mei-ne Hel-lig-keit.

51. kottapéllda. A *Hölderlin kánonja* – mint a vers tipográfiájának zenei képe

A kompozíció így jut el a bevezetésben hallott, dodekafon, de mégis popzenei hatást keltő basszusgitar és zongora-pulzációtól a barokk chaconne-okat idéző, hétfokú hangzás transzparenciájáig. Hidat képezve régi és új, populáris és magaskultúra, és nem utolsósorban visszataszító és szépséges között.

2.3. Soós András (1954)

Soós András 1980 és 1990 között, mint zeneszerző és karmester volt a 180-as Csoport tagja, de sokirányú zenei képzettségének köszönhetően számos alkalommal hangszeresként is közreműködött: játszott billentyűs és ütős hangszereken, esetenként nagybőgőzött, basszusgitározott és énekelt is. A Csoport zeneszerzői közül – a repertoárt tekintve – ő bizonyult a legtermékenyebb alkotónak, hét művet is komponált az együttesnek: elsőként az üvegpoharakat és üvegtálgakat instrumentumként használó két *Glasmusikot* (1981), a *Hang–Szín–Játékot* (1981),¹ a két énekes szólistát és kamaraegyüttest foglalkoztató *Duettet* (1985) Robert Burns versére, a *Choralpraeludiumot* (1985–1987)² és a Rajeczky Benjámint 85. születésnapjára készült *Gloriát* (1986–1988), végül pedig a Vidovszky Lászlónak ajánlott *Pitch Controlt* (1986).³ E kompozíciókon kívül a zenekar a basszusfuvolára írt *Alleluiát* (1983) is műsorán tartotta, Szemző Tibor előadásában.⁴

Soós megkülönböztetett szereppel bír a 180-as Csoport történetében: miközben az együttes repertoárjának komplikált igényeket támasztó tételeit karmesterként irányította és így vitathatatlan érdemei voltak a zenekar megítélésének alakulásában, felsorolt darabjai viszonylag nagy számuk és sokrétűségük ellenére sem váltak a Csoport műsorának integráns, meghatározó részévé. Az okok nem a művek kvalitásában keresendők – Szemző úgy jellemezte Soóst, mint aki „a legmagasabb szintű szakmaiságot képviselte a társaságban”⁵ –, hanem a zeneszerző-karmester zenei érdeklődésének az együttes fő profiljától való élesen eltérő jellegéből adódnak. Soós a 180-as Csoport feloszlásának évében adott interjújában deklarálta, hogy a repetitív zene komponistaként sosem érintette meg igazán. Érzekelte, hogy a repetitív iskola számos eredménye „szétfolyt azok kezei között, akik elméleti megalapozottság híján, formalista módon, csupán a kialakult ismérvek szerint” művelték, majd azt is hozzátette, hogy ha valami „nem előre halad, akkor elindul visszafelé”: utóbbi mondat talán az együttes működésére is érvényes megállapításnak tűnhet.⁶ Soós művei egy sajátos, abszolút zenei

¹ Egyes műsorlapokon tévesen *A színek játéka*ként szerepel.

² *Choralpräludium* írásmóddal is előfordul.

³ A művet 1990-ben a zeneszerző átdolgozta *Pitch Control No.2.* címmel kamaraegyüttesre és hangszalagra, de már nem a 180-as Csoport, hanem Serei Zsolt és a Componensemble számára.

⁴ A darab *Alleluja* és *Alleluja*-címváltozattal is feltűnik egyes koncertmeghívókon, plakátokon.

⁵ A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral, 2021.05.23.

⁶ Szőnyei Tamás: „180-as fordulat – a Reich-sorozat végpont és kezdet egyszerre.” *Világ* 2/13 (1990. március 22.): 43–44.

vonulatot képeznek a játszott repertoár és a Csoport zeneszerzői termésének korpuszán belül, gondolatiságuk és kompozíciós technikáik leginkább az Új Zenei Stúdió – azon belül is főleg Jeney Zoltán – alkotói attitűdjéhez köthetők: ezt a hatást a zeneszerző sosem tagadta, hanem büszkén vállalta.⁷

1972 és 1974 között, mindössze két év alatt végezte el a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola nagybőgő szakát, majd a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Intézetének bőgő, valamint általános iskolai ének- és szolfézstanári szakán folytatta tanulmányait (1974–1977); itt ismerkedett meg a majdani együttes tagjaival.⁸ A Zeneművészeti Főiskola középiskolai énektanár és karvezető szakán 1980-ban szerzett diplomát, az ugyanabban az évben megkezdett karmesteri szakot viszont egyre szaporodó elfoglaltságai miatt végül nem fejezte be:⁹ a 180-as Csoport alapító tagjai közül tehát egyedül ő rendelkezett zeneakadémiai végzettséggel.¹⁰ Gyermekkorától kezdve foglalkozott énekléssel, először a Magyar Állami Operaház Gyermekkórusában, majd 1976-tól a Schola Hungarica gregorián kórus tagjaként.¹¹ Itt ismerkedett meg Dobszay László karnaggyal és zenetudóssal, akire egyik legfontosabb mestereként tekint.¹² A hivatalos iskolai keretek között Szabó Tibor, Párkai István, Földes Imre, Kórodi András és Lukács Ervin voltak a tanárai, zenei gondolkodására rajtuk kívül leginkább Kurtág György, Simon Albert, valamint a már említett ÚZS két komponistája, Jeney Zoltán és Vidovszky László volt legnagyobb hatással.¹³

A Schola Hungaricában számos magyar zeneszerző – Kurtág György, Dubrovay László, Jeney Zoltán, Vidovszky László –, valamint több, későbbi 180-as Csoport-tag – Gőz László, Melis László, Schnierer Klára, Soós András és Szemző Tibor – is megfordult.¹⁴ Egyértelműen kimondható, hogy mindannyiuk pályáján – természetesen különböző módon és eltérő mértékben – meghatározónak bizonyultak a kórusban eltöltött évek,¹⁵ de talán nem túlzás azt állítani, hogy közülük Soós volt az, aki a

⁷ A szerző beszélgetése Soós Andrással, 2021.04.13.

⁸ A szerző e-mail-váltása Soós Andrással, 2021.10.06.

⁹ Két év elvégzése után, 1982-ben hagyta félbe tanulmányait. Elmondása szerint sosem bánta meg döntését. Soós-beszélgetés, 2021.04.13.

¹⁰ Hollós Máté: *Az életmű fele – Zeneszerzőportrék beszélgetésekben.* (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1997.) 94.

¹¹ <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=680> (Utolsó megtekintés: 2021.10.06.)

¹² Soós András szóbeli közlése, 2019.10.21.

¹³ <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=680> (Utolsó megtekintés: 2021.10.06.)

¹⁴ A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral, 2021.05.22.

¹⁵ Weber Kristófnak szilárd meggyőződése, hogy „a Schola-tagság a 180-as Csoport szellemi közösségének egyik legfontosabb tartópilléréként szolgált”. Ebből kifolyólag ő a gregorián kórus munkájában való részvétel hiányának tulajdonítja Márta István „valódi integrálódásának” elmaradt lehetőségét, valamint

legelhivatottabban folytatta és ápolta Dobszay László szellemi örökségét. Amellett, hogy a Scholában szerzett tapasztalatokat kitartóan és következetesen beépítette karmesteri, karvezetői és zeneszerzői tevékenységébe, a Budapesti Énekes Iskola művészeti vezetőjeként dolgozott, majd 1992-től a Zeneakadémia egyházzenei tanszékének tanára – később docense – lett, ahol egyházzeneirodalmat, karvezetést és kórusgyakorlat tárgyakat oktatott. Karmesteri képességeit a Budapesti Vonósok vezetőjeként is bebizonyíthatta: a zenekart két éven át irányította, az 1982-es Belgrádi Kamarazenei Fesztiválon második díjat nyertek.¹⁶ Pedagógiai tevékenysége szerteágazó, művészi és emberi habitusa fontos tanáregyeniségé tette.

Mint ahogy a Csoport többi tagja, gyermekkorától kezdve Soós is hallgatott populáris zenei műfajokat – ő elsősorban a brit Led Zeppelin és Cream együttesek munkásságát kedvelte leginkább –, de alkotó zenészként a performansz, a film és a színház sosem keltette fel igazán az érdeklődését.¹⁷ Előadóként azonban meghatározónak tartja egy filmes és egy színházi munkáját is: Vidovszky Kovács András *A vörös grófnő* (1985) című filmjéhez írt kísérőzenéjét, melyet ő vezényelt a 180-as Csoport élén,¹⁸ valamint Nádas Péter és Vidovszky *Találkozás* (1980) című tragédiájának előadását Melis Lászlóval és Peták Ágnes hárfaművésszel.¹⁹

Az együttes feloszlása után, 1992-ben megalapította a Kortárs ZeneMűhelyt, mellyel múzeumokban és templomokban rendezett koncerteket,²⁰ később hasonló név alatt hiánypótló kottakiadási tevékenységbe kezdett: pedagógiai célú gyűjtemények, átiratok és saját művei mellett megjelentette nyomtatásban többek között Faragó Béla, Gémesi Géza, Barta Gergely, Zombola Péter műveit.²¹ Doktori fokozatát 2003-ben

hasonló okból érezte „kevésbé meggyőzőnek” Faragó Béla későbbi csatlakozását is. A szerző beszélgetése Weber Kristóffal, 2021.08.16.

¹⁶ Malina János: „Mecénás nélkül – Beszélgetés a Budapesti Vonósok vezetőivel.” *Budapest* 22/9 (1984. szeptember): 14–15.

¹⁷ Hasonló módon viszonyult a 180-as Csoportot jellemző ellenzéki attitűdhöz is: „Én egy kicsit álomvilágban éltem, őszintén szólva egy szépen megoldott zenei agogika mindig is jobban lázba hozott, mint egy tüntetés.” Soós-beszélgetés, 2021.04.13.

¹⁸ Vidovszky e film zenefelvételei során figyelt fel a Csoport „zenélési magatartásformájára” és az itt szerzett tapasztalatok alapján kezdett hozzá az együttesnek ajánlott *190* című művének komponálásához. Vidovszky–Weber Kristóf, i.m., 102. A film adatlapja: <https://www.imdb.com/title/tt0088371/> (Utolsó megtekintés: 2021.10.08.)

¹⁹ Habár a mű 1980-ban készült, ősbemutatójára csak 1985-ben, a Pesti Színházban került sor. Az előadás Valló Péter rendezte Ruttkai Éva és Hegedűs D. Géza főszereplésével. Lásd Wilhelm András korabeli kritikáját: „Extremitás és valóságosság – a Találkozás a Pesti Színházban.” *Színház* 18/7 (1985. július): 4–7.

²⁰ <http://www.medieval.org/ANS/soos.htm> (Utolsó megtekintés: 2021.10.09.)

²¹ A Kortárs ZeneMűhely honlapja, kiadványainak pontos listája: <http://musicclass.hupont.hu/> (Utolsó megtekintés: 2021.10.06.)

szerezte meg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, disszertációját Guillaume Dufay *Missa Sancti Jacobi* című miséjéről írta.²²

Soós életművét csak felületesen áttekintve is azonnal világossá válik, hogy komponistaként elsősorban a zene intellektuális vonatkozásai érdeklik, mindez azonban az érzéki és spirituális megközelítéseket és értelmezéseket sem zárja ki: sőt talán azt mondhatnánk, hogy az előbbi teremti meg utóbbiak megnyilatkozási lehetőségeit Soós műveiben. Műveinek szikár fegyelmezettsége – amely a már említett, 180-as Csoporton belüli zeneszerzői kívülállását is eredményezte – viszont teljes mértékben feloldódott karmesteri tevékenységében: az együttes koncertjeiről készült csekély számú, de annál fontosabb dokumentációként szolgáló videofelvételeken markánsan megmutatkozik, hogy Soós még az egyébként pusztán ütemezést kívánó kompozíciókban is milyen nagy elánnal próbálja a zenei történéseket mutatni, minden gesztusával a helyes dinamikai egyensúlyt és a frazeálások hajlékonyságát igyekszik létrehozni. Ebben kétségkívül nagy segítségére volt a Dobszaytól és Szendrei Jankától elsajátított gregorián vezényléstechnika, melynek minden erénye megnyilatkozik Soós dirigensi mozdulataiban.

2.3.1. *Glasmusik I–II.* (1981)

A *Glasmusik I.* első alkalommal 1981. július 24-én szerepelt a tokaji TOKAJ Galériában tartott hangverseny műsorán, majd október 19-én a darab második részével (*Glasmusik II.*) kiegészülve hangzott el a budapesti Belvárosi Ifjúsági Házban.²³ A két kompozíció egy – még ugyanabban az évben a Kassák Klubban megrendezett – további koncerten kívül egy évvel később a Bercsényi Klubban, valamint egy 1988-as, Sankt Pölten-i hangversenyen is megszólalt.²⁴

Soós a hetvenes években, zenei tanulmányai alatt néhány saját kedvtelésre született stílusgyakorlaton kívül semmit sem komponált: a *Glasmusik I–II.* tekinthető első zeneszerzői munkájának.²⁵ A zeneszerző-karmester rendszeres látogatója volt az ÚZS koncertjeinek, melynek repertoárjából elsősorban Jeney művei ragadták meg

²² 2002-ben elkészült disszertációjának teljes címe: *Zeneszerzői technikák Guillaume Dufay: Missa Sancti Jacobi című plenáris miséjében.* <https://lfze.hu/oktatok/soos-andras-1483> (Utolsó megtekintés: 2021.10.09.)

²³ A Körmendy-Soós által összeállított koncert- és felvétellista adatai alapján.

²⁴ 1981. november 4., 1982. november 16., valamint 1988. június 24. (Körmendy-Soós)

²⁵ A szerző e-mail-váltása Soós Andrással, 2021.10.05. Fontos megjegyezni, hogy a középiskolai énektanár és karvezető szak tanrendjének szerves része volt a Palestrina-ellenpont, valamint a hangszerelési gyakorlat is.

érdeklődését:²⁶ a két *Glasmusik* Jeney *impho 102/6* és *Pointpoint* (1978), valamint *Arupa* (1981) című kompozícióinak közeli rokona. Jeney talán e műveiben jutott el a zenei eszközök redukciójának legszélsőségesebb formáihoz. Az ÚZS szerzői termésének külön vonulatát képezték a – jobb szó híján – „minimalistának” nevezhető, „monolitikus” darabok.²⁷ Ezekben az egyenletes lüktetés csak mint egyfajta rácsozat vagy mintázat szolgáltatja a darabok zenén kívüli rendszerekből vagy szigorúan végigvitt játékszabályokból eredeztethető strukturális összefüggéseit, de nem párosulnak hozzá a repetitív zene alapvető princípiumának tekinthető periodikus, ismétlődő elemek.²⁸ Jeney megfogalmazása szerint:

Egyes paraméterek redukciója – amit pl. én is csináltam – többé-kevésbé rokonítható ugyan a minimalizmussal, de egyértelműen nem sorolható oda. Ugyanis a paraméterek kompozíciós szerepének esetenként más és más jellegű csökkentése, vagy akár egyes paraméterek teljes kiiktatása is mindig a teljességre vonatkoztatás szándékával történt. Redukáltam valamit, hogy más dolgokat tisztábban vizsgálhassak.²⁹

Az *impho 102/6*-ban antik tényezőket, a „zenei szertartásként” definiált *Pointpoint* tételeiben szabadon megválasztható ütőhangszereket, az *Arupában* pedig hajókolompokat és egy – elektromos orgonán vagy szintetizátoron játszandó – tartott hangmagasságot ír elő Jeney. Soós két darabjában különböző hangmagasságú üvegpoharak (*Glasmusik I.*) és bőléstálak (*Glasmusik II.*) szerepelnek instrumentumként: az elsőben dörzsöléssel megszólaltatva és elektronikusan erősítve, a másodikban pedig puha verőkkel ütve. A mű címe tehát elsődlegesen a speciális hangszerösszeállításra utal, ugyanakkor ironikusan Philip Glass *Glassworks* (1981) című kompozíciójának címére is rímel – habár zenei szempontból semmilyen kapcsolat, vagy hivatkozás nem mutatható ki a két darab között.³⁰

²⁶ Soós-beszélgetés, 2021.04.13. Több más Jeney-kompozíció mellett az *impho 102/6*-ot és az *Arupát* a 180-as csoport több alkalommal is műsorára tűzte az 1979 és 1983 közötti periódusban.

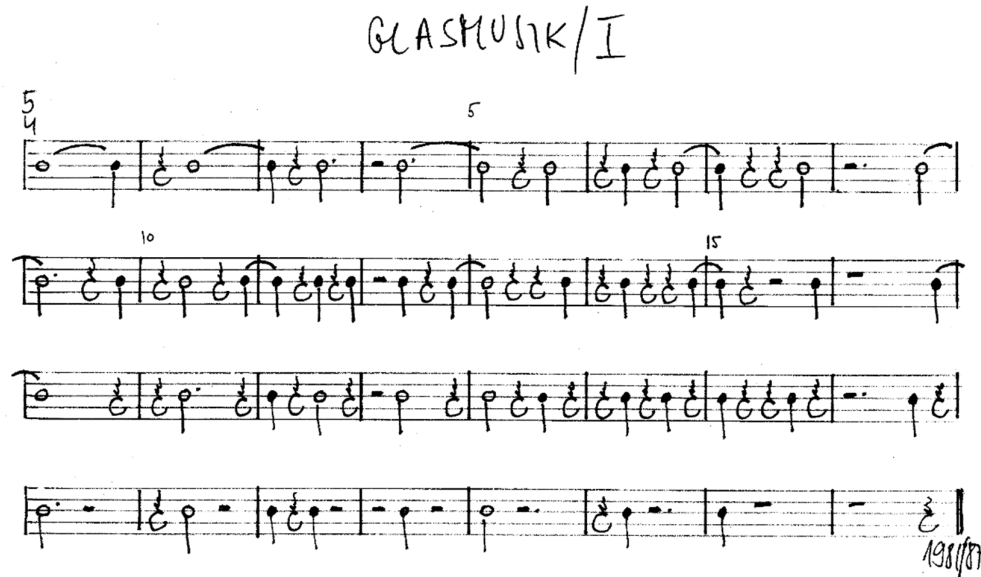
²⁷ Szitha, i.m., 154–172.

²⁸ i.m., 156.

²⁹ Olsvay Endre: „Ezredvégi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel”. 2000 5/10 (1993. október): 3–7. Eredeti megjelenése angol nyelven: „Originality Means Reaching Back to the Origins. An Interview with the Composer Zoltan Jeney”. *Hungarian Music Quarterly* 4/1 (1993. január): 9–18.

³⁰ A 180-as Csoport két alkalommal előadta a *Glassworks*-öt 1984-ben és 1988-ban, de a korai, *Music in Fifties* (1969) című, rendszeresen műsoron tartott művén kívül csak elvétve és egyszeri alkalommal szerepeltek Glass-kompozíciók (*1+1*, *Strung out*, *String Quartet*, *Einstein on the Beach – Act IV.*, *Scene 3.*) az együttes koncertjein. (Körmendy-Soós)

A *Glasmusik I.* bizonyos vonatkozásban repetitív, más megközelítésből pedig folyamatzenének („process music”) nevezhető. Az öt előadó egy közös szólamból játszik, a lassú tempó folyamatos egyenletességét a karmester helyén, a plafonról felfüggesztett inga biztosítja (5. fakszimile).



5. fakszimile. Soós: *Glasmusik I.* (Szerzői kézirat)

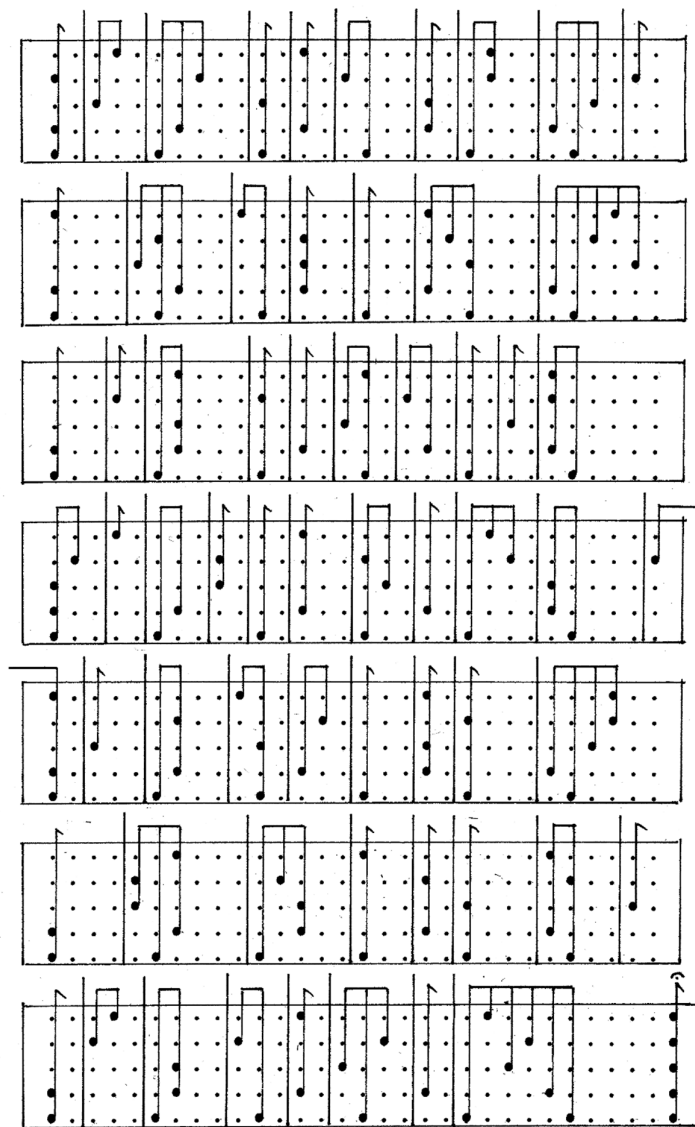
A harminckét 5/4-es ütemben a teljes taktusnyi hosszúságú – öt negyed értékű – hangtól a teljes ütemnyi hosszúságú szünetig eljutó folyamat figyelhető meg. A játékosok az egyes ütemeket tetszőleges számban megismételhetik, a következő taktusra való váltást azonban nem szükséges egyszerre elvégezniük: így számtalan véletlenszerű összecsengés és átmenet születhet meg az egyes ütemek formulái között, Terry Riley *In C* című művéhez hasonlatos módon. A háttérben húzódó egyenletes lüktetés a kompozíció hangzásában nem nyilvánul meg, a közönség csak a zenészek zavartalan együttjátékát elősegítő inga mozgásában észleli a legkisebb közös érték folytonos jelenlétét: ily módon a darab egy vizuális elem beiktatásával teszi világossá – mintegy „áthallhatóvá” – a folyamat helyiértékeinek váltakozását-átalakulását.³¹ A *Glasmusik I.* algoritmikus szerkezete és transzparens logikája ellenére érzéki hallgatnivalóként is működhet: az üveg poharakon képzett hosszú, majd egyre rövidülő hangok dinamikájával való azonosulás azonban a hangzás szokatlan jellege iránti teljes nyitottságot, a redukált

³¹ Jeney vonósegélytésekre írt, e.e. cummings-szövegátkódolásokon alapuló kompozícióiban – *something round* (1975) és *something like* (1980) – használt hasonló célzattal fénymetronomókat, melyekből az egyik a folyamatos lüktetést, a másik pedig a taktusok első ütéseit jelezte: ő azonban csak praktikus célból alkalmazta ezt a megoldást, vizuális jelentőséget nem tulajdonított az eszköznek.

mozgástér elfogadását és nem utolsó sorban feltétlen intellektuális érzékenységet kíván a befogadótól.

A *Glasmusik II.* esetében leginkább az első darabtól való eltérések, illetve komplementer eljárások szembeötlők. A mű szintén ötszólamú, de csak három játékos adja elő: az első és második zenész két-két szólamot játszik, a harmadik csak egyet. A tempó meglehetősen gyors (300 M.M.), és az előbbi darabhoz képest csak egyféle hangérték szerepel benne – ez tulajdonképpen az eltérő megszólaltatási mód, a puha vibrafonverővel való ütés következménye és oka is egyben. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az egyes szólamokban egymástól konstans távolságra elhelyezkedő léptékek elejének és végének rövid hangokkal történő hangsúlyozása lép az első darab hosszú hangjainak helyébe: a két kompozíció struktúrája között egyfajta pozitív–negatív viszony érzékelhető (6. fakszimile)

The image shows a musical score for five staves, likely vibraphone, arranged vertically. The notation includes various note heads, stems, and rests, with some notes marked with '4' or 'y'. The staves are numbered 1 to 5 on the right side. The first staff has a key signature of two flats and a time signature of 2/4. The score is a facsimile of a handwritten manuscript.



6. faksimile. Soós: *Glasmusik II.* (A szerzői kézirat első és utolsó oldala)

A *Glasmusik II.* partitúrájának mintázata írógéppel készült: a bináris számrendszerre utaló gesztusként a hangokat nulla-karakterek, a szüneteket pontok jelzik, a szárazakat, gerendákat és ütemvonalakat kézzel húzta be a zeneszerző. A kompozíció egy, a mű során konzekvens módon végig vitt algoritmusra épül: az egyszerre kezdő három játékos közül az első a közös lüktetés minden kilencedik és hetedik ütésén, a második játékos a nyolcadik és hatodik ütéseken, a harmadik pedig minden ötödik ütésen szólaltat meg egy-egy hangot. A játékot addig folytatják, amíg mind az öt szólam újra össze nem találkozik egy közös ütésen: azaz a darab a felezőpontjától kezdve önmaga

rákfordításaként működik.³² A megadott tempójelzést figyelembe véve a kompozíció pontosan nyolc perc huszonnégy másodpercig tart: a *Glasmusik I.* szabadon megválasztható ismétléseivel – és az abból adódó véletlenszerűségekkel – szemben a struktúra itt teljes mértékben átlátható és véges, az önmagába visszatérő ív predeterminált folyamata csak „végigkomponált” formában lehetséges. A két ikerdarab közötti markáns különbségek tehát legalább annyira meghatározók, mint közös vonásaik. Soós az egyenletes lüktetésre felfűzött különböző léptékek elvét több más munkájában is felhasználta, elmondása szerint később egyre hosszabb értékekkel és főleg prímszámokkal.³³

Szembeötlő, hogy Soóst már az első pillanattól kezdve nem a repetitív technika, hanem az a Csapó Gyula által „analitikus minimalizmusnak” nevezett zeneszerzői esztétika érdekli,³⁴ amely magyar viszonylatban kizárólag az ÚZS komponistáinak műveiben nyilvánult meg, sőt Csapó azt is állítja, hogy ez a típusú minimalizmus csak és kifejezetten a Stúdióban született műveket jellemezte.³⁵ Soós két *Glasmusik*-ja természetesen még csak egy útkereső alkotó laboratóriumi tisztaságú etűdjeinek tekinthető, azonban bennük már tagadhatatlanul kiviláglik a zeneszerző érdeklődése és művészi alkata, mely a későbbi darabok során nyeri el határozottabb kontúrajait.

2.3.2. *Hang–Szín–Játék* (1981)

A mű ősbemutatója a budapesti Székény Színházban megrendezett hangversenyen hangzott el 1982. szeptember 22-én.³⁶ Ugyanabban az évben még háromszor megszólalt a kompozíció belföldi koncertek alkalmával – legfontosabb ezek közül a *Korunk Zenéje* fesztivál keretében, a Zeneakadémia Kistermében megvalósult előadás október 29-én,³⁷ de a 180-as Csoport azévi Nyugat-európai turnéján is műsorra került.³⁸

Soós ebben a kompozíciójában következetesen alkalmazza a második *Glasmusik*-ban már használt algoritmikus szervezőelvet, de új zenei faktorként

³² Hasonló kompozíciós elveken alapul Sárosi László számos „kreatív zenei játéka”, többek között a *24. gyakorlat*, az *Ötös játék* és a *Polyrhythmia*. Sárosi László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. (Pécs: Ars Longa – Jelenkor Kiadó, 2000.) 84–86., 139–140., 146–147.

³³ A szerző e-mail-váltása Soós Andrásal, 2020.10.26.

³⁴ Dolinszky Miklós: „Át kell szűrni a léggömböt, hogy a valóságba jussunk – beszélgetés Csapó Gyulával.” In: Uő.: *Időrengés – Kilenc muzsikás, tíz vallomás*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2004.) 135–137.

³⁵ I.h. Az ÚZS eredetiségének, illetve a korabeli nemzetközi tendenciákba való beágyazottságának – beágyazhatóságának külföldi kritikái megítéléséről bővebben: Szitha, i.m., 76–79.

³⁶ A Körmendy-Soós által összeállított koncert- és felvétellista adatai alapján.

³⁷ Az előadás hangfelvételét Soós András bocsátotta rendelkezésemre.

³⁸ A Karlsruhe-i Landesstudióban és a párizsi Pompidou Központban. (Körmendy-Soós)

hozzárendeli a konkrét hangmagasságokat és a hangszínt, mint kulcsfontosságú tényezőket; valamint a mű előadását kiegészíti egy – akusztikus konzekvenciákkal is bíró, és a hallgatói-nézői percepciót is befolyásoló – erőteljes színházi gesztussal–jelrendszerrel.

A megvilágított színpadon az együttes hangszereit, székeit és kottatartóit láthatjuk, de a játékosok nélkül. A nézőtér elsötétül, a függöny leereszkedik. A zenészek a függöny mögött halkán a hangszereikhez mennek, és végigjátsszák a darabot. A leeresztett függöny textúrája jelentős mértékben eltompítja-összemossa a hangszínek egyéni karakterét, ezáltal egy „virtuális hangszerelésnek” tekinthető, más formában nem reprodukálható hangzás jön létre.³⁹ Miután a kompozíció végéhez érnek, az előadók – ugyanolyan halkán, ahogy bevonultak – kimennek a színpadról. A függöny felmegy, majd újra a nyitóképet látjuk: az üres székeket és kottatartókat a zenészek nélkül. Ez a színházi hatásmechanizmus teszi teljessé a mű címének lehetséges jelentéspotenciálját: Soós műve egyrészt a hangszínek játéka, másrészt a hangok „színháza”.⁴⁰

A *Hang–Szín–Játék* volt a zeneszerző első kompozíciója, amely Kovács Sándor kritikai értékelése alá került a *Muzsika* folyóirat hasábjain:

Emlékszem: egyszer az egyik Új Zenei Stúdió-koncerten (elég régen lehetett már) Jeney Zoltán, miután eljátszották egy darabját, javasolta, játsszák el újból, leeresztett függöny mögött. [...] Kísérlet volt ez, valamikor, pillanatnyi ötlet – és sikeres ötlet, mert (tanúsíthatom) másodjára valóban többet érthettünk meg a kompozíció lényegéből. Most Soós András újra függönyt eregettet. Voltaképpen nem is berzenkednék ellene, ha csak és kizárólag ugyanaz volna a cél. Ám ahogy a dolog történik, az már egészen más. Az egykor muzsikusszemponctok-diktálta megoldásból „gag” válik; olcsó gag; s a látványosan összezáruló rojtok mögött, nem tehetek róla, úgy érzem, mintha az együttes prima vista, hibás szólamanyagból játszáná-gyakorolná Webern op. 21-es szimfóniáját. Pedig – hányszor bizonyosodhattam meg róla – Soós András is egyike azoknak, akiktől valóban joggal várhatnánk valami értékeset-érdekeset, felvillanyozót.⁴¹

³⁹ A szerző e-mail-váltása Soós Andrással, 2020.10.26.

⁴⁰ Hasonló asszociációkat és értelmezéseket kínáló címválasztása volt Vidovszky László Keserű Ilona képzőművésszel közösen jegyzett audiovizuális művének, a *Hang–Szín–Térnek* (1980).

⁴¹ Kovács Sándor: „Korunk Zenéje '82.” *Muzsika* 26/1 (1983. január): 26. A zenetörténésznek a hangverseny szinte minden mozzanatára van egy-egy vitriolos megjegyzése, melyekben néha vitathatatlanul túlzásokba esik. Szemző Tibor *Vízicsoda* című kompozíciója kapcsán például megjegyzi, hogy „De hát micsoda színpad az, ahol áll egy fuvolista, meg látjuk a hangszórót?” – pedig ez egy fuvolákra és élő elektronikára készült mű esetében minden kétséget kizáróan elkerülhetetlen. A 180-as Csoport és a kritikus közötti konfliktus végül abban az együttes által megfogalmazott nyílt levélben

Kovács minden kétséget kizáróan Jeney hárfára, csembalóra és zongorára komponált *Round* című, 1972-es keletkezésű művére gondol, melynek előadói utasításai között lehetséges opcióként szerepel a leeresztett függöny mögül való megszólaltatás is.⁴² De a korábban említett akusztikai megfontolásokon túl Soós számára létfontosságú volt a zenészek látványának, és az általános koncertszituációból eredő vizuális ingereknek a teljes kivonása, ugyanis a kompozíció zenei történései „nem expresszívek”,⁴³ információtartalmuk alapszintű befogadását minden járulékos körülmény csak megzavarja.⁴⁴ Webern említése azonban nem alaptalan: Soós a konkrét hangmagasságok beemelését a dodekafónia hangszervezési elvei alapján végzi el. A kompozíció alapja egy tizenegyfokú sor, melynek rákfordítását a szabad összeállítású kamaraegyüttes először unisonóban szólaltatja meg, majd a további nyolc szólam folyamatosan „leszakad”, és különböző léptékű, a látenszen végig ismétlődő eredeti alapsorból származtatott, tizenegyfokú kivágatokat kezd játszani. Fontos azonban, hogy a szólamok szétválása nem eredményez valódi többszólamúságot, egyszerre mindig csak egy hangmagasságot hallunk, esetenként oktávkettőzésben: így követhető leginkább a hangszínnek önállósága, idézve a „hangszíndallam” (*Klangfarbenmelodie*) – szintén az új bécsi iskolához köthető – esztétikáját. A szólamok komplementer ritmikája egyre sűrűbbé válik, majd végül a folyamatos nyolcadmozgás elérésével egyidejűleg újra unisonóba rendeződik, eljuttatva a zenei anyagot a sor eredeti alakjához. Ugyanaz a léptékes módszer választja ki a szólamok egyes hangjait az alapsorból, mint ami a ritmikus struktúrát eredményezi, és viszont: a kialakuló ritmikus mintázat alakítja ki az egyes hangokból, hangpárokból és rövidebb-hosszabb motívumokból szerveződő „összegszólamot”. Szembetűnő tehát, hogy Soós a *Glasmusik*okban használt formamodellt bővíti más zenei faktorok bevonásával: eszközeit tekintve a *Hang–Szín–Játék* konzekvens folytatása a korábbi kísérleteknek.

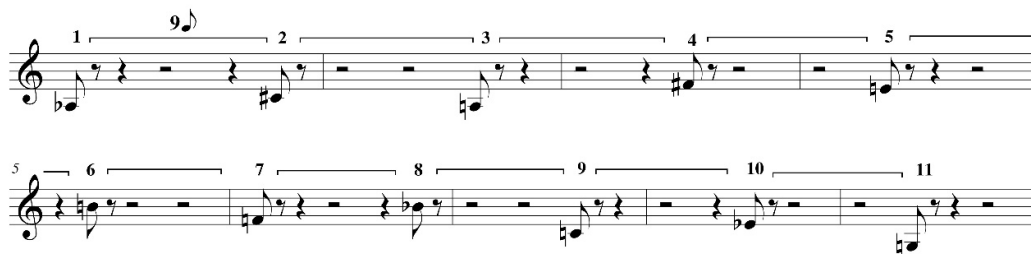
kulminálódott, melyet Kovács egyik róluk megjelent írására való válaszként publikáltak: A 180-as Csoport tagjai: „Visszhang.” *Muzsika* 27/12 (1984. december): 47. A levél közzétételét követően a Csoport koncertjeiről és felvételeiről szóló *Muzsika*-kritikákat a továbbiakban Csengery Kristóf, Grabócz Márta, Mezei János és Wilhelm András írta.

⁴² A kompozíció alapján Jeney 1975-ben kísérleti filmet forgatott a Balázs Béla Stúdió *Filmnyelvi sorozatában*, Jankura Péter operatőri közreműködésével. A film megtekinthető itt: <https://vimeo.com/305489555> (Utolsó megtekintés: 2021.10.25.)

⁴³ A szerző e-mail-váltása Soós Andrással, 2021.11.12.

⁴⁴ Jogosan vetődik fel a kérdés, hogy a zeneszerző akkor mégis miért egy színpadi gesztusban keresi a megoldást. Soós ezt a következőképpen magyarázza: „Láthatatlan előadók élőzenéje szól, ugyanakkor a megszokott függöny fel–függöny le mechanizmusának megfordításával, hiszen a darab előtt a függöny fent, és a leeresztés jelzi a kezdetet, a felhúzás a végét. Bármelyik pillanatban felmehetne a függöny, mint az előjátékoknál – de nem megy, és egy idő után az is nyilvánvaló lesz, hogy nem is fog: ez emlékeztet a színpad mögötti zenére, viszont itt még azt se látom, ami a színpadon történik.” A szerző beszélgetése Soós Andrással, 2021.11.13.

A darabot indító unisono tizenegy, nyolcad értékű hangmagasságot foglal magába, melyeket konstans módon kilenc nyolcadnyi szünet választ el egymástól. Soós nem tünteti fel sem a tempót, sem az ütemmutatót, de a taktusok minden esetben tizenkét nyolcadot tartalmaznak (52. kottapélda).



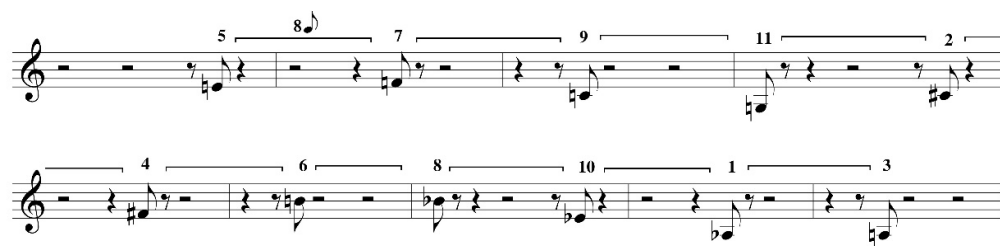
52. kottapélda. Soós: *Hang–Szín–Játék* (1–9. ütem)

A sor belső összefüggéseit megvizsgálva világossá válik, hogy az első hat hang egy három kereszt előjegyzésben érvényes hangmezőként fogható fel, a második, öthangú szegmens pedig három b előjegyzés keretei között értelmezhető: hatodik, egyfajta közös hangként-metszetként funkcionál az enharmonikus átértelmezés szerinti asz és gisz, mint a teljes sor kezdőhangja.⁴⁵ Az egymással poláris viszonyban álló két diatonikus hangmező (A-dúr és Esz-dúr) alkotta konstellációból egyedül a d hangmagasság hiányzik.⁴⁶

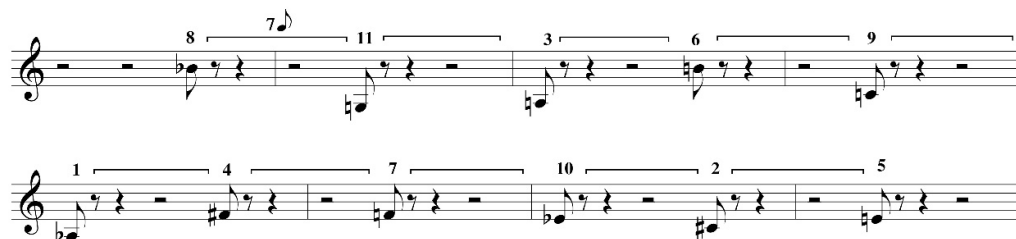
Az „expozíció” elhangzását követően az 1. szólam – a kilenc nyolcad léptékű szüneteket tartva – következetesen ismétli tovább ezt a tizenegyfokú sort, melyről a továbbiakban összesen nyolc szólam válik le. A 2. szólam az eredeti sor ötödik hangjáról (e) indul, és onnantól kezdve a sornak csak minden második hangját érinti, a hangok között nyolc nyolcad távolságot tartva: így képezve egy újabb tizenegyfokú sort (53. kottapélda).

⁴⁵ Az alapsor kétféle, egymást kiegészítő diatonikus mezőre való felosztása szoros rokonságot mutat Alban Berg *Lyrische Suite* című vonósnégyesének emblematiszus összintervallum-sorával, de összefüggésbe hozható Jeney Dobszay László által „polimodális skálának” nevezett hexachord-szisztémájával is. Lásd: Dobszay László: *Jeney Zoltán: Halotti szertartás. Programfüzet.* (Budapest: Budapesti Őszi Fesztivál, 2005.) Alban Berg összintervallum-soráról bővebben: Alban Berg: *Írások – levelek – dokumentumok.* Ford.: Várnai Péter. (Budapest, Zeneműkiadó, 1965.) 69.

⁴⁶ Soós más műveiben feltűnik ez megoldás, például az első *Open dialogue*-ban (1986), ahol szintén egyetlen hang, a c marad ki a hangrendszerből, de Szemző is ugyanezt a hangot mellőzi a *Vízicsoda* hangkészletéből, amely darab viszont egyértelműen tonális-modális keretek között mozog. Erre a jelenségre a Szemzőről szóló fejezetben részletesebben is kitérek.

53. kottapélda. *Hang-Szín-Játék* – a 2. szólam sora (10–18. ütem)

A fenti elv ugyanígy folytatódik a 3. szólam esetében is, melyben a sor a nyolcadik hangtól (b) indul, csak minden harmadik hangot érint, az egyes megszólalások közötti szünet pedig hét nyolcadra csökken (54. kottapélda).

54. kottapélda. *Hang-Szín-Játék* – a 3. szólam sora (19–26. ütem)

Azonos módon szerveződik a két további belépés is: a 4. szólamban a hatodik hangtól (h) indulva minden negyedik hang szólal meg egymástól hat nyolcad távolságra, az 5. szólamban pedig a nyolcadik hangról (b) ugrunk minden ötödik hangra, öt nyolcad hosszúságú szünetek beiktatásával. Míg a tizenegyfokú sorban való léptékek egymástól egyre távolabb eső hangmagasságokat kapcsolnak össze, a megszólalások közötti ritmikai távolság egyre kisebb lesz, ebből adódóan a tizenegyfokú sor egymást követő kivágatainak lefutása is egyre kevesebb számú ütem alatt megy végbe.

A 6. szólamban az 1. szólam belső viszonyai térnek vissza: a sor a hatodik hangról (f) indulva az eredeti sorrendben játssza a hangmagasságokat, tartva közöttük a leghosszabb – kilenc nyolcadnyi – szüneteket. A 7. szólam a 3. szólammal (54. kottapélda) azonos, azzal a különbséggel, hogy a sort nem az elejéről, hanem a hatodik hangról (asz) kezdi, a hangok közötti távolság hét nyolcad. A 8. szólam az 5. szólam szerkezetét követi: a tizenegyedik hangtól (g) indulva minden ötödik hangra lép, öt nyolcad hosszúságú szünetekkel tagolva. E három szólam (6–7–8.) logikájában a ritmikai távolság egy helyiérték helyett következetesen két értékkel való szűkítése (kilenc, hét,

majd végül öt nyolcad) eredményezi a zenei folyamatban maximálisan egy vagy két nyolcadnyi szünetek állandósulását.

Az utolsó, 9. szólam juttatja el a zenét saját „tehetetlenségi állapotába”, amikor a tizedik hangról (esz) kezdve hetes ugrásokkal, de a megszólalások között csupán három nyolcad szünetet tartva építi ki saját struktúráját. A kilenc szólam összecsengéseiből először a két nyolcad, majd az egy nyolcad hosszúságú szünetek is fokozatosan eltűnnek: a hangzás visszarendeződik a művet indító unisonóba, de már nyolcadmozgásban haladó, kantábilis formát öltve. A *Hang–Szín–Játék*ot záró „stretta” organikus kiépülése jól nyomon követhető a partitúra két utolsó lapján. A 9. szólam alatti sor nem egy eljátszandó hangszerszólamot jelöl, csak a kilenc szólamból kialakuló „összegszólamot” tartalmazza (7. fakszimile).



7. fakszimile. *Hang–Szín–Játék* (Szerzői kézirat, 79–84. ütem)

A partitúra nem határoz meg pontos hangszerösszeállítást, így a kompozíciónak számos megvalósítási módja lehetséges. Az 1982. október 29-én, a Zeneakadémia Kistermében rögzített felvételen fuvola, oboa, klarinét, fagott, harsona, vibrafon, hegedű, brácsa és cselló együttesén szólal meg. Az utolsóként csatlakozó vibrafon kristályos zengése még inkább elmosza a hangszínek egyéni karaktereit. A zeneszerző a következőképpen vallott kompozíciójának szándékairól:

Ami végül hallható: játék. A hangszínek játéka. Nem több. De nem is kevesebb. S ez (remélhetőleg) a kellően nyitott fülű és szívű hallgatónak a zene tágabb horizontú vidékeit teszi lakhatóvá.⁴⁷

A *Hang-Szín-Játékban* alkalmazott módszerekhez Soós több, későbbi kompozíciójában is visszatért – például a *Hang-Köz-Játékban* és a *Passacaglia – Intervalles* (1998) című művekben –, de a nyolcvanas évtizedben írt művei között e darab a kezdeti korszak szimbolikus lezárásának tekinthető. A következő években keletkezett alkotásaiban Soós elsősorban a gregorián zene gyakorlatának továbbgondolásával és saját kompozíciós jelrendszerébe való integrációs lehetőségeivel kezdett el foglalkozni.

2.3.3. *Duett* – Robert Burns versére (1985)

A két énekes szólistára és kamaraegyüttesre készült kompozíció bemutatója 1985. március 5-én volt a budapesti Kassák Klubban Dobszay Ágnes és Bubnó Tamás énekesek közreműködésével,⁴⁸ majd a Rottenbiller utcai Hungaroton Stúdióban tartott nyilvános lemezfelvételen (1985. március 25–27.) még további három alkalommal is elhangzott:⁴⁹ az itt rögzített felvétel a 180-as Csoport 1986-ban kiadott, második hanglemezen jelent meg.⁵⁰

A *Duett* újabb mérföldkő Soós alkotói fejlődésében: a zeneszerző számára kezdetektől fogva természetes közegként szolgáló vokális kultúra ebben a munkájában jelenik meg először, ugyanakkor Soós a dramatikus-expresszív fogalmazásmód irányába is határozott lépéseket tesz, anélkül, hogy eredendően predeterminált rendszereken

⁴⁷ Soós András: *Soós András: Hangszínjáték*. Levél formájában írt ismertetőszöveg Földes Imrének címezve. Kézirat, 1982. április 15.

⁴⁸ Abban az időben mindketten a Schola Hungarica kórus tagjai voltak, Soós az ottani ismeretség okán kérte fel őket művének előadására. Soós-beszélgetés, 2021.04.13.

⁴⁹ A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvételek adatai szerint.

⁵⁰ *Group 180 II. – Reich, Faragó, Soós* (Budapest: Hungaroton, 1986.) SLPX 12799

alapuló – és egyre gazdagodó – kompozíciós módszereit feladná. A mű tárgyalása előtt röviden ki kell térnünk egy 1983-ban keletkezett basszusfuvola-darabra, az *Alleluiára*, melyet a zeneszerző barátjának és kollégájának, Szemző Tibornak ajánlott.⁵¹

Az *Alleluia* valójában nem is basszusfuvolára, hanem egyenesen a címzett személyére – a Schola Hungarica kórus énekesére és a 180-as Csoport fuvolás-zeneszerzőjére – íródott: az eredeti dallamot előintonáló zenész szinte egyé válik hangszerével, amikor az Alleluia-jubílus hosszú, szövegtelen melizmáját a basszusfuvolába dúdolja. Soós a gregorián dallam utolsó hangjától visszafelé haladva egyre növekvő számban hozza be az újabb hangmagasságokat, míg a mű végén organikusan összeáll-létrejön a hallgató számára is beazonosítható dallam. A kevés hangból gazdálkodó, elsősorban a kombinációk sokrétű és változatosan ismétlődő, csak nehezen felismerhető alakzatai vonulnak végig a kompozíción, melynek előadása természetesen gregorián énekesi tapasztalatokat kíván: a sorok ritmikai megformálása a zenész feladata, de a hagyományos gregorián notáció elemeinek – punctum, pes, clivis, scandicus, cumacus, torculus, porrectus – „tisztelőben tartásával” és annak „strukturális keretei” között.⁵² A frazeálás hajlékony rugalmassága és a kantábilis igény egyértelmű megjelenése a korábban keletkezett művek ritmikai precizitásához, metrikai szigorúságához viszonyítva egy sajátos, monodikus stílus lehetőségét hordozta magában, melynek megalkotására Soós elsőként a *Duettben* tett kísérletet.

A kompozíció Robert Burns (1759–1796) skót költő *O Philly, happy be that day* kezdetű dalát veszi alapul. Soós már a hetvenes évek végén olvasta Burns verseit magyar fordításban,⁵³ de a vonatkozó textust egy 1845-ben, Lipcsében kiadott gyűjteményes kiadásban találta – a dal ugyanis a mai napig nem jelent meg magyar nyelven.⁵⁴ A szövegben egy fiatal lány és egy fiú forró szenvedéllyel vall szerelmet egymásnak: Burns egyértelmű „he” és „she” személyes névmásokkal jelzi, hogy az 5+5 strófából melyik tartozik a lányhoz, illetve a fiúhoz:

⁵¹ Az *Alleluia* első alkalommal egy Szkéné Színházban tartott Szemző-szólóesten hangzott el 1984. november 21-én, majd egy 1985-ös rádiófelvételt követően gyakori műsorszámá lett a 180-as Csoport hazai és külföldi koncertjeinek. (Körmendy-Soós)

⁵² A szerző e-mail-váltása Soós Andrással, 2020.11.20. A gregorián notációról lásd bővebben: Dobszay László: „Gregorián műfajok Magyarországon.” valamint „A hangjegyzírás a X-XII. században.” In: Uő.: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.) 49–53., 59–62.

⁵³ *Robert Burns versei*. Ford.: Arany János, Áprily Lajos, Devecseri Gábor. (Budapest: Európa Könyvkiadó–Lyra Mundi, 1972.)

⁵⁴ *The Poetical Works of Robert Burns. With the Life and Portrait of the Author*. (Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1845.)

He

O Philly, happy be that day,
When roving thro' the gather'd hay,
My youthfu' heart was stown away,
And by thy charms, my Philly.

She

O Willy, ay I bless the grove
Where first I own'd my maiden love,
Whilst thou did pledge the Powers above,
To be my ain dear Willy.

He

As Songsters of the early year,
Are ilka day mair sweet to hear,
So ilka day to me mair dear
And charming is my Philly.

She

As on the brier the budding rose,
Still richer breathes and fairer blows,
So in my tender bosom grows
The love I bear my Willy.

He

The milder sun and bluer sky
That crown my harvest cares wi' joy,
Were ne'er sae welcome to my eye
As is a sight o' Philly.

She

The little swallow's wanton wing,
Tho' wafting o'er the flowery Spring,
Did ne'er to me sic tydings bring,
As meeting o' my Willy.

He

The bee that thro the sunny hour
Sips nectar in the opening flower,
Compar'd wi' my delight is poor,
Upon the lips o' Philly.

She

The woodbine in the dewy weat,
When evening shades in silence meet,
Is nocht sae fragrant or sae sweet
As is a kiss o' Willy.

He

Let fortune's wheel at random rin;
And Fools may tyne, and Knaves may win;
My thoughts are a' bound up on ane,
And that's my ain dear Philly.

She

What's a' the joys that gowd can gie?
I care n wealth a single flie;
The lad I love's the lad for me,
And that's my ain dear Willy.⁵⁵

A szövegválasztás ismét egy Jeney-művet juttathat eszünkbe: a *12 dal* (1973–1982) elsőként elkészült darabjára, az e. e. cummings *may i feel said he* című versére írt dalra rímel.⁵⁶ Míg ott a szoprán szóló által énekelt vers minden egyes sorának vége – „said he”, illetve „said she” – jelzi a férfi és nő között lezajló, a pornográfia határát súroló párbeszédet, Soós duettjében a szoprán és tenor megszólalásainak váltakozásai viszont közvetlen módon exponálják az archaikus nyelven megfogalmazott, túlburjánzó költői képekben tobzódó szerelmi dialógust. A zeneszerző fantáziáját a két utolsó versszak megegyező befejezése – „And that's my ain dear Willy/Philly.” – ragadta meg: azonnal tudta, hogy a darabot az előbbi verssor két énekes által egyidejűleg megszólaltatott,

⁵⁵ Burns: i.m., 331–333.

⁵⁶ Kroó György jelentős kompozícióként méltatta korabeli kritikájában: „Korunk Zenéje.” *Élet és irodalom* 26/40 (1983. október 7.): 12.

azonos dallamára akarja kifuttatni.⁵⁷ A téma hasonlóságán és a párbeszédes formán túl a Jeney és Soós műveiben megjelenő kompozíciós technika is sok közös vonást mutat – ezekre a *Duett* hangrendszerének elemzése során részletesen kitérek.

A kamaraegyüttes a 180-as Csoport teljes apparátusát felvonultatja: kislefuvola-fuvola-altfuvola-basszusfuvola, angolkürt-oboa d’amore, klarinét, fagott-kontrafagott, harsona, ütőhangszerek (vibrafon, harangjáték és cseleszta),⁵⁸ zongora, hegedű, brácsa, cselló és öthúros nagybőgő. A mű faktúrája alapvetően háromszólamú – az énekesek dallamvonalaihoz a hangszerek komplementer ritmikára épülő, kétszólamú anyaga társul – de ha jobban megvizsgáljuk a szólamok közötti összefüggéseket, valójában egy három szólamra „kiterjesztett” egyszólamúságot fedezhetünk fel. Ennek háttérében a megválasztott hangmagasságok szigorú rendszere, valamint a kompozíció ritmikai szervezőelveinek két különböző megközelítése áll.

Soós – a *soggetto cavato*⁵⁹ klasszikus módszerét alkalmazva – a szöveg betűit egy előre rögzített szisztéma szerint konkrét hangmagasságoknak felelteti meg.⁶⁰ Az énekszólamok – mivel a megzenésítés túlnyomórészt szillabikus elvet követ – csak a kód szerinti magánhangzókat szóltatják meg, miközben a hangszerek ezzel egyidejűleg a mássalhangzókkal kiegészítve, mintegy „ornamentizált” – vagy tropizált – formában követik az énekelt monódiát. A hangszerészólamokban minden betű értéke egy nyolcad, a különböző dallamvonalakból szerveződő komplementer-elv azonban változatos ritmikai megoldásokat eredményez: a hangszerek között elosztott betűkódok esetében egy szólam egészen addig tartja az aktuális hangmagasságot, míg a következőre nem lép – a kompozíció hangszeres rétegének „kétszólamú egyszólamúsága” ebből fakad.

A kamaraegyüttes szigorúan konstruált ritmikájának ellenpontját képezi az énekszólamok csak és kizárólag rövid és hosszú értékekre redukált, „senza sincronia” utasítással jelölt, szabadabb ritmikája,⁶¹ melyet Soós a gregorián gyakorlatának, valamint Kurtág György speciális notációjának⁶² saját képére formált konglomerátumaként alkalmaz. A viszonylagosan szabad és a teljes mértékben kötött ritmika tehát egyidejűleg, törekeny és érzékeny kölcsönhatásban vonul végig a kompozíción: a szabályos versforma

⁵⁷ Soós András szóbeli közlése, 2021.10.28.

⁵⁸ A koncerteken és a lemezfelvételen ezeket a szólamokat Faragó Béla játszotta.

⁵⁹ Lewis Lockwood: „Soggetto cavato.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20. (London: Macmillan, 2001.) 521.

⁶⁰ Szítha Tünde: „Szöveg alapú rendszerek.” In: Szítha, i.m., 117–133.

⁶¹ Soós egy nyelvész szakértői közreműködésével végezte el a szöveg ritmikai feldolgozásának előkészítését. Soós-beszélgetés, 2021.04.13.

⁶² Kiss Péter: *Kurtág notációjának értelmezése a Játékok példáján*. DLA értekezés. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.) 26–30.

10.18132/LFZE.2024.4

Dargay Marcell: A 180-as Csoport munkássága (1979–1990)

és az annak merev keretei közé szorított túlfűtött érzelmek ellentéte már pusztán a zenei eszközök előzetes elrendezésében is megnyilvánul.

A darab indítása világosan exponálja a kétféle ritmikai struktúrát a rövid, de méltóságteljes zenekari bevezető és a tenor énekelte első versszak viszonylatában. A hangszerek intonációjának és az énekszólam első sorának – „O Philly, happy be that day” – egymást követő elhangzása után a két struktúra átfedésbe kerül és egységet alkotva halad tovább (8. fakszimile).

A DUET
/Text by Robert Burns/

Sólym Aladár
1985

MAESTOSO /♩ = ca. 84 MH/

FLAUTO
CORNIO
CLARINETTI
FAGOTTO
TROMBE
BATTERIA
PIANOFORTE
TENORE

libero

O PHILLY, HAPPY BE THAT

Handwritten musical score for "Duett" by Soós András. The score is for a duet and includes parts for Flute (FL.), Clarinet/Saxophone (CL./Sax.), Trombone (TRBN.), Piano (PF.), Tenor (TEN.), Violin (VLN.), Viola (VLA.), Violoncello (VLC.), and Contrabass (CB.). The tempo is marked "Più Mosso" and "RIT." (Ritardando). The key signature is one sharp (F#). The lyrics for the Tenor part are: "DAY WHEN, ROVING THRO' THE GATHER'D HAY, MY YOUTHFUL'".

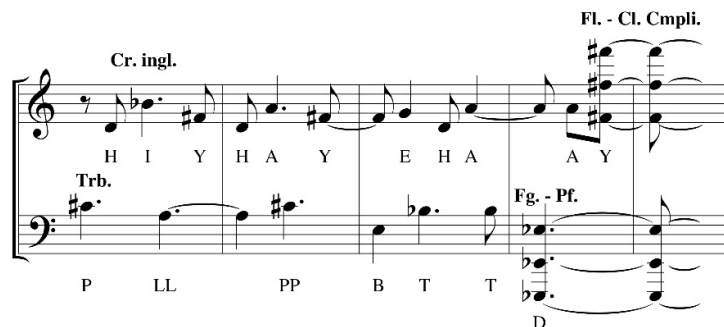
8. faksimile. Soós: *Duett* (A szerzői kézirat első két oldala)

Mint már említettem, Soós minden egyes hangmagasságot egy előzetesen lefektetett betűkód alapján határoz meg (55. kottapélda).

Handwritten musical notation showing a sequence of notes on a staff, with a bracket above labeled "magánhangzók" (vowels). Below the staff, the corresponding letters are listed: H M N K Y E U A I O J Z. Below the staff, the corresponding letters are listed: S D B F R G C L T V W P.

55. kottapélda. *Duett* – a kompozíció betűátkódolási szisztémája

A két oktávnyi hangterjedelmet átölelő rendszerben jól megfigyelhető, hogy a magánhangzók az egyvonalas fisz és a h közötti kromatikus mezőbe koncentrálnak: annak ellenére, hogy a tenor a kis oktávban énekel, ugyanezt a magánhangzó-kódot használja. A 7. faksimile és a betűkód összevetése alapján világossá válik, hogy a zenekari bevezető a vers első sorának transzformációját rejt (56. kottapélda).

56. kottapélda. *Duett* – a vers első sora, mint zenekari bevezető

A harsona és az angolkürt hoquetus-szerűen szólaltatja meg a verssor hangzóit.⁶³ Minden betű értéke egy nyolcad. Az egyes szavak a bennük foglalt hangzók számától függően különböző hosszúságú ütemekbe rendeződnek: a taktusok változó ütemmutatói ez alapján módosulnak, illetve követik egymást. Ahol kettős mássalhangzó szerepel – a harsonaszólam első és második ütemében az L és a P –, a ritmusérték kétszeresére nő: a következő hang csak egy negyed múlva szólal meg. Az oktávkettőzések a sorvégek lezárását erősítik: ez a megoldás a későbbiekben is érvényben marad.

Már a tenor első intonációjában is feltűnő a magánhangzókhoz rendelt hangmagasságok gondos megválasztásából eredő modális – leginkább fríg színezetű – hangzás, valamint a rövid és hosszú értékek váltakozásából adódó trochaikus lejtés, mely a kamaraegyüttes szólamaival egyidejűleg, de azok ritmikájától függetlenül jön létre. Az alábbi lejegyzésben ezt a látens 3/4-es metrikát próbálom meg érzékelhetővé tenni (57. kottapélda).

57. kottapélda. *Duett* – trochaikus lejtés és periodizáló jelleg

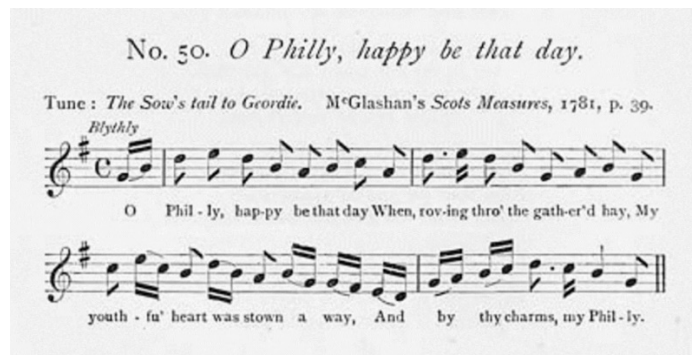
Az ismétlődő hangzók tonális pillérhangokként funkcionálnak, a torlódó magánhangzók pedig melizmákká alakulnak: a szigorú átkódolás természetes duktussal bíró kantilénát eredményez. A dallamban egyértelmű motivikus kapcsolatok is kimutathatók, melyeket keretekkel jelöltem. A 180-as Csoport második lemezének

⁶³ Feltűnő lehet a sort indító „O” hiánya: Soós hangsúllyal szerette volna kezdeni a darabot a továbbiakban szinte kizárólagos felütések ellensúlyozásaként. A szerző e-mail-váltása Soós Andrásal, 2021.12.13.

kritikusa – Grabócz Márta –, amellel hogy a lemez számára egyik „legnagyobb élményeként” üdvözölte a kompozíciót,⁶⁴ rámutatott az előbbiekben vizsgált zenei megoldások tartalmi jelentéseire is:

A zene [...] az azonosság és kétértelműség, állandóság és örökös módosulás kettősségének jegyeit tükrözi. Így a művet hallgatva egyrészt a vers egy különös, a pozitív perspektívát megkérdőjelező értelmezésével állunk szemben, másrészt pedig a különös, bizarr megvilágítás igen eredeti zenei megoldásával találkozhatunk. [...] Az ambivalencia egyik kifejezőeszköze a ritmus, illetve a metrum: az ének az egyik hangszeres szólammal mindvégig csaknem azonos, de a „csaknem” ezúttal ismét a modus-értelmezések fénytörését, állandó kisiklását hozza magával a szigorúan ritmikus hangszerszólam és a „parlando” énekszólo esetleges találkozásai, illetve disszonanciái révén.⁶⁵

A dallam Soós általi ritmizálását-metrizálását érdemes összevetni Burns eredeti koncepciójával: a verset ugyanis a költő a *The Sow's tail to Geordie* kezdetű skót népdal dallamára írta ad notam – azaz konkrét elképzelései voltak a vers zeneiségét illetően. Soós azonban csak a verset ismerte,⁶⁶ ebből kifolyólag az eredeti dallam nem befolyásolta a komponálás során (9. fakszimile).



9. fakszimile. Burns: *O Philly, happy be that day*

A népdal és a Soós által konstruált dallam közös jellemzője, hogy a sorok első szavát mindig felütésként értelmezi, viszont fontos különbség hogy a skót népdal páros, míg a magyar zeneszerző metrikája páratlan lüktetésű – Soós archaizáló ritmismódusai a zenetörténet még korábbi területeihez nyúlnak vissza. A dallam vonalvezetésében is

⁶⁴ Grabócz Márta: „180-as lemez: másodsor.” *Muzsika* 30/2 (1987. február): 47.

⁶⁵ I.h.

⁶⁶ A szerző e-mail-váltása Soós Andrással, 2021.11.02.

feltűnő különbség, hogy a népdal sorvégei a strófa első felében felfelé, majd a második részében lefelé irányulnak, Soósnál – a betűkódból eredően – minden alkalommal lehajló terceket láthatunk. A népdal – műfaji sajátosságai révén – strófikus, Soós viszont csak a szöveg ritmikai lejtését tartja meg, a dallamok hanganyaga végig szigorúan követi a hangzók átkódolásának rendszerét.

A mű hangzásvilágának érdes szekundsúrlódásokra és feloldatlan disszonanciákra épülő eufónia-ideálja madrigalisztikus hatású: az egymás iránt érzett, lankadatlan intenzitású szenvedély, és az abból megszülető, állandóan fenntartott feszültség zenei megfogalmazása. A *Duett* másik – szintén a drámai hatás elérését megcélzó – központi zenei tényezője a hangszerelés, amely folyamatosan szélsőséges megoldásokkal él (10/a fakszimile).

10/a fakszimile. *Duett* – a 3. és 4. strófa metszéspontja

A kiragadott részletben a tenor középfekvésben mozgó szólamát a magas regiszterben játszó hegedű glisszandói és a fagott nagy oktávba helyezett hangjai keretezik, majd a szoprán belépésénél az altfuvola magas-, valamint a zongora extrém mély regisztere szolgáltatja a háttérrel. A szélsőséges hangfekvéseken túl a kevert színek alkalmazása ötlik szembe: a magas vonós-színhez mély fúvós regiszter társul, a magas fúvósszólamhoz a zongora legalsó hangtartománya.

Az ötödik versszak hangszerelésében a két szélső szólam közötti ambitus még tovább nő: a kisfuvolával párba állított harangjáték fényes csillogása és a kontrafagottal kettőzött nagybögő sűrű hangszínkombinációja között hatalmas szakadék tátong – megállapítható, hogy a zenekari felrakások is a madrigalizmusok sorát bővítik: eddig a pontig egy-egy hangszer volt párban, ettől kezdve azonban duó játszik duóval párban. (10/b faksimile).

The image shows a handwritten musical score for a duet. The staves are labeled as follows from top to bottom: FL. PICC., CONTRA-FAGOTTO, TENOR, CHPLI, SOPR., TENOR, VLN., VLA., VLC., and CB. The Tenor part includes lyrics: "BEAR MY WILL, THE Milder SUN AND bluer SKY, THAT". The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*. The bottom of the page has a small number "-8-".

10/b faksimile. *Duett* – a 4. és 5. strófa metszéspontja

A két utolsó strófa megzenésítése – amit egy koronás hangra kifutó zenekari tutti előlegez – a kompozíció dramaturgiai fordulópontjaként működik. A két énekes felváltva szólaltatja meg az egyes versszakok sorait – 9. strófa első sor, 10. strófa első sor, 9. strófa második sor, 10. strófa második sor és így tovább –, a hangszerek pedig csupán a sorok végén játszanak egy-egy kitartott hangmagasságot. Az énekszólamok először maradnak

egyedül a betűátkódolásból kibontott hangszeres ornamensek nélkül, erős drámai hatást keltve.⁶⁷ Az így létrejövő zenei szituáció egyaránt idézi a gregorián responzóriumokra jellemző, a szólamok felelgetéseire épülő dinamikát, valamint az operajelenetek lezárásánál tipikus énekes cadenzákat (58. kottapélda).

Tempo libero

Sopr. What's a' the joys that gowd can gie!

Ten. Let for - tune's wheel at ran - dom rin,

Orch. *f*

58. kottapélda: *Duett* – a záró cadenza első két üteme

A versszakok rímpárjai a váltakozó sorok következtében keresztrímezzé alakulnak, melyeket hűen követnek a zenekar „hangmagasság-rímei”: a tenor megszólalásait g-, a szoprán megszólalásait pedig b-pedálhangok zárják. A két hangmagasság közötti ingamozgás egyben formai tagoló funkciót is betölt.

A *Duett* utolsó – a zeneszerzőben elsőként megfogalmazódott – gesztusa pedig a szintézis jegyében zárja a kompozíciót: az utolsó előtti, kemény disszonanciákban egymásnak feszülő sort, valamint a szigorú unisonóban eggyéolvadó, konszonáns feloldást hozó utolsó mondatot a lány és a fiú egyidejűleg énekli. A zenekar utolsó pedálhangja is hasonló szereppel bír: a korábban váltakozó g és b közötti hangon, egy hosszan kitartott a-orgonaponton állapodik meg (59. kottapélda).

sost. unis.

Sopr. The lad I love's the lad for me, And that's my ain dear Wil-ly.

Ten. My thoughts are a' bound up in ane, And that's my ain dear Phil-ly.

Orch. *f*

59. kottapélda. *Duett* – a kompozíció két utolsó üteme

⁶⁷ A megoldás feltűnő rokonságot mutat Szemző három évvel később keletkezett *Optimista* előadásának zárószakaszával. Lásd a Szemző-fejezetet.

Soós művének egyik legfeltűnőbb erénye, hogy a zeneszerző eszköztára a korábban született művekhez viszonyítva szinte összehasonlíthatatlan mértékben kiszélesedett: a *Duett* koherens logikával felépített, szuverén zenei szerkezete még kicsit óvatos, de érezhetően új irányokba mutató expresszív szándékkal párosul, valamint a zenei tradíció egyes elemeinek lehetséges beépítési módozatait is keresi.

2.3.4. *Choralpraeludium* (1985–1987)

A kompozíció ösváltozata a KISZ Rottenbiller utcai székházának koncerttermében hangzott el,⁶⁸ a második verzió bemutatója pedig 1987. június 5-én, a budapesti Zichy Kastélyban volt,⁶⁹ melyet még egy további előadás követett az ausztriai Sankt Pöltenben megrendezett *Minimal Marathonon*, 1988. június 24-én.⁷⁰

A *Choralpraeludium* kitérőnek, egyszeri leágazásnak tekinthető Soós nyolcvanas évekbeli munkásságában. A mű kiindulópontja azon a feltevésen alapult, hogy „bizonyos hosszúságon felül hallásunk nem képes összekapcsolni a dallamhangokat”.⁷¹ Ebből eredt a zeneszerző azon ötlete, hogy egy jól ismert zenemű „irreálisan kinyújtott megszólaltatásán”⁷² keresztül próbálja meg vizsgálni a fenti jelenséget.

Miután több más lehetőséget elvetett, Soóst egyházzenei indíttatása Bach négyszólamú korálfeldolgozásai irányába terelte. Választása végül – mint „talált tárgy” – a *Nun ruhen alle Wälder* kezdetű korál egyik változatára esett: a Paul Gerhardt által 1647-ben írt *O Welt, sieh hier dein Leben* című szövegváltozat *Ich bins, ich sollte büßen* kezdősorú versszakának Bach által készített harmonizációjára, amely a *Máté passió*ban hangzik el (60. kottapélda).⁷³



⁶⁸ A hangverseny valószínűsíthetően 1985-ben volt – időpontjáról és részletes programjáról sajnos nem állnak pontos adatok rendelkezésre, az információ Soós András szóbeli közlésén alapszik. 2021.11.09.

⁶⁹ A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai szerint.

⁷⁰ Körmendy-Soós

⁷¹ A szerző e-mail-váltása Soós Andrással, 2020.10.26.

⁷² Soós-beszélgetés, 2021.04.13.

⁷³ Gerhard Hahn: *Liederkunde zum evangelischen Gesangbuch*. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, 2002.) 53.

60. kottapélda. J. S. Bach: *Máté passió* No. 10. – *Ich bins, ich sollte büßen*

A Soós számára mintaadó ÚZS komponistái már a hetvenes évek közepétől foglalkoztak a zenei hagyomány elemeinek experimentális – azaz nem dramatikus, vagy a neo-irányzatokhoz köthető – feldolgozásán: Sáry László Couperin-kánonja, a *Diana búcsúja* (1975), Serei Zsolt *Vélt találkozás* (1976) című Chopin-értelmezése vagy Csapó Gyula Griegnek és Cage-nek ajánlott tiszteletadása, a *No halld meg Eduárd* (1979) az idézetekre elsősorban a konstruktív-strukturalista kompozíciós eljárások alapanyagaként tekint.⁷⁴ A nyolcvanas évek posztmodern fordulata aztán bebizonyította, hogy a kísérleti törekvéseken túl az általános korszellem meghatározó jelenségeként is érvényessé vált a zenei múlttal folytatott, intenzív diskurzus, hazánkban legmarkánsabban a „Négyek”, azaz Orbán György, Selmeczi György, Vajda János és Csemiczky Miklós – munkásságában.⁷⁵

A *Choralpraeludium* egyértelműen az előbbi vonulathoz tartozik, azzal a sajátos többletet adó karakterisztikummal, melyet a 180-as Csoport repetitív zenei gyakorlathoz fűződő viszonya jelent. A címadás ismét kétértelmű: egyrészt Bach orgonamuzsikájának egyik legfontosabb műfajára – a korálelőjátékokra – utal, másrészt a transzformációs folyamaton átesett zenei alapanyag hangzó végeredményének prelúdium-allúziójára hívja fel a figyelmet.

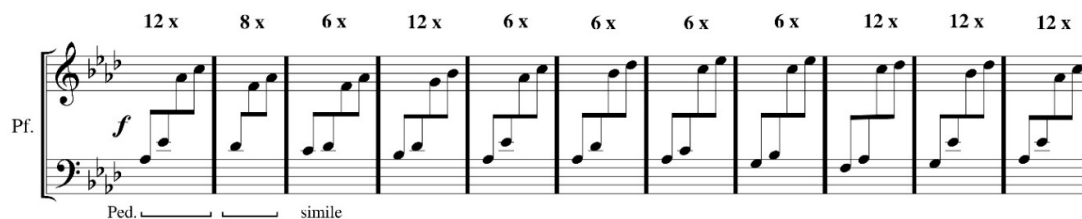
Soós – a korábban már említett, kiindulópontként szolgáló tézisének bizonyítására – a korál vertikális (akkordikus) összefüggéseit horizontális (dallami) történetekké alakítja: így a korál minden egyes harmóniája – az adott konstellációtól függően három-, vagy négyhangos – figurációkká lényegül át, melyek arpeggio-mintázata a billentyűs prelúdiumok faktúráját idézi fel a hallgatóban.⁷⁶ A korál – mint választott műfaj –

⁷⁴ Szitha Tünde: „Stílusjáték, idézet, kollázs, remake.” In: Szitha, i.m., 192–203.

⁷⁵ A „Négyek” kifejezést először Varga Bálint András használta az említett zeneszerzőközösség tagjaira. Varga Bálint András: „A Négyek (?)” *Muzsika* 33/11 (1990. november): 19–26. Fellépésükről és nyolcvanas évekbeli munkásságukról lásd Dalos Anna tanulmányát: „Romantikus olvasmányok.” In: Dalos, i.m., 374–385.

⁷⁶ Soós már zeneakadémiai szakdolgozatában is a repetitív zene előzményei között említi Bach C-dúr prelúdiumát a *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetéből. Soós András: *Út a legújabb zenéhez*. Szakdolgozat. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1980.) 17.

kézenfekvő választásnak tűnik: szerkezetében a világos szólamvezetés és a harmónia tökéletes egységet alkotva olvad össze. A létrejövő mozgásforma nem más, mint a korál dallami keresztmetszete, akkordikus „szabásmintája” (61. kottapélda).



61. kottapélda. Soós: *Choralpraeludium* – az első korálsorból szerveződő arpeggio-sor

Az ismétlések száma az adott harmónia Bach-korálban szereplő eredeti ritmikai értéke szerint alakul: a negyedértékű akkordokból származó felbontások tizenkétszer, a nyolcadértékű együtthangzásokból képzett figurációk pedig hatszor hangzanak el. A negyedértékű, de csak háromhangú harmóniak – például a 2. ütem esetén – nyolc ismétléssel játszanak.

Fontos kiemelni, hogy az ismétlés alkalmazása e kompozícióban elsősorban nem a repetitív zene stílusnyelvéből ered, hanem a vizsgált korál belső szólamvezetéseiből létrejövő akkordkonstellációk kinagyítását, részletes megfigyelését segíti elő. A megismételt formulák – különösen akkor, amikor csak valamilyen ornamentális funkciójú előlegezés, késleltetés, váltóhang vagy átmenőhang kombinációjából jönnek létre – a többszöri elhangzás során elveszítik a teljes hangnemi kontextusban betöltött szerepüket és pusztán figurációkká válnak, vagy fordítva: az egyes harmóniákhoz tartozó funkciók asszociációk annyira erősek, hogy szélsőségesen elnyújtott disszonanciákként fogjuk fel őket és minél hamarabb várjuk konsonáns feloldásukat.

A mindenkori felső szólam – a dallam – jelenléte és szerepe különösen ambivalens: a Soós által felvetett probléma – miszerint a dallamhangok közötti összefüggések hosszan kitartott hangok esetében nehezen érzékelhetők – fokozottan érvényessé válik azzal a hoquetus-elven alapuló hangszerelési technikával megerősítve, melyet a zeneszerző a *Choralpraeludium* első, általa „kamaraváltozatként” definiált verziójában alkalmaz (62. kottapélda).⁷⁷

⁷⁷ E verzió mindössze egyetlen alkalommal hangzott el – mint ősváltozat – egy Rottenbiller utcai hangversenyen, 1985-ben.

The musical score is for a chamber arrangement of the first movement of Choralpraeludium. It features eight staves: Flute (Fl. in Sol), Clarinet in English (Cr. ingl.), Clarinet in Si (Clar. in Si), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trb.), Piano (Pf.), Violin (Vlno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is in 3/4 time and D major. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with '6 x' and '2 x' markings indicating repeated patterns. The violin and viola parts have long, flowing lines with dynamic markings of piano (p) and forte (f). The woodwinds and trumpet have more static parts with dynamic markings of piano (p) and forte (f). The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and pedaling marks for the piano.

62. kottapéllda. *Choralpraeludium* – a kamaraváltozat első ütemei

Ebben az akkurátus részletességgel végighangszerelt – a *Hang–Szín–Játék*hoz hasonlatos hangszíndallam-koncepción alapuló – verzióban a kevert színek kaleidoszkópszerű változatosságának hatását növeli, hogy Soós nem csak a koráldallamot, hanem a harmonizáció többi szólamát is elosztja a hangszerek között. A szólamok ökonómiájában a klasszikus *in ripieno*–*in rilievo* kettőssége jut érvényre, melyet a zeneszerző a kétpólusú – piano és forte – dinamikával teremt meg.

A kompozíciónak még két további lehetséges előadási módja létezik, melyek azonban ugyanabból a közös partitúrából játszhatók: Soós egységesen „szólóváltozatként” említi őket,⁷⁸ annak ellenére, hogy közülük az egyik ugyanúgy a 180-as Csoport teljes apparátusát felvonultatja, mint az első, kidolgozott kamaraváltozat.

⁷⁸ A „szólóváltozat” megjelölés itt értelemszerűen arra a tényre utal, hogy a zongora harmóniamintázata mellett pusztán csak a koráldallam hangzik fel, a Bach-harmonizálás alt-, tenor és basszuszólamai nélkül. A szerző e-mail-váltása Soós Andrásal, 2021.11.09.

Ebben a kottában a zongorafigurációk fölött egyetlen sorban olvasható az eredeti koráldallam, melyet 1) egy hosszú hangok képzésére alkalmas szólóhangszer – vonósok vagy orgona – játszhat, 2) elképzelhető a dallam „improvizált” hangszerelése is, mely szerint minden játékos tetszés szerinti pillanatban belépve kezdi és fejezi be az éppen érvényes hangot, de szigorúan követve a dinamikai beúszás-kiúszás („fade in–fade out”) elvét. Ezzel a megoldással – némileg a kamaraváltozatra emlékeztető módon, de annál kötetlenebbül – állandóan és véletlenszerűen, előre nem kiszámíthatóan változik a dallam hangszíne. Előbbi változat hallható az 1987-ben, a budapesti Zichy kastélyban rögzített felvételen,⁷⁹ utóbbi verzió pedig az egy évvel későbbi, Sankt Pöltenben adott hangversenyen szólalt meg, melyről azonban sajnos nem készült hangzó dokumentáció (63. kottapélda).⁸⁰

63. kottapélda. *Choralpraeludium* – a szólóváltozat indítása

A *Choralpraeludium* elsöre talán elidegenítettnek tűnő abszolút zenei indíttatása mellett nem hanyagolható el Soósnak az alapanyagként szolgáló korál szövegéhez fűződő viszonya sem. A *Nun ruhen alle Wälder* jól ismert magyar fordításának („Már nyugosznak a völgyek, az erdők s minden földek”) poézise⁸¹ önként kínálkozott a kontemplatív, hatalmas léptékekben kinyújtott zenei folyamat megalkotásához – lírai és spirituális értelmezési lehetőségekkel gazdagítva a kompozíciót. Mint a *Hang-Szín-Játék* esetében, a zeneszerző e darabjához is visszatért a későbbiekben: 1994-ben csellóra és zongorára is készített egy alternatív változatot, szintén *Choralpraeludium* címmel.

⁷⁹ Az 1987. június 5-én készült amatőr hangfelvételt Soós András bocsátotta rendelkezésemre.

⁸⁰ *Minimal Music Marathon* – Sankt Pölten, 1988. június 24. (Körmendy-Soós)

⁸¹ A korál szövege az id. Ács Mihály nemescsói, Lövei Balázs győri és Tatai István téti lelkészek által szerkesztett gyűjteményben jelent meg először: *Zengedező Mennyei Kar – Az az: Németből Magyarra fordított szép Isteni dicséreteket és hálaadó Énekeket, más magyarul szerzettetett kegyes énekekkel együtt magában foglaló Könyvetske*. Lőcse, 1692–1694 (RMK I. 1589/A) Első megjelenés: 1703.

2.3.5. *Gloria* – Rajeczky Benjamin 85. születésnapjára (1986–1988)

Soós nagyszabású, kórust és kamaraegyüttest foglalkoztató művének ősbemutatója a pásztói Művelődési Házban hangzott el a Rajeczky Benjamin 85. születésnapjának tiszteletére rendezett zenetudományi konferencia keretében tartott ünnepi hangversenyen, 1986. október 11-én, a Schola Hungarica kórus és a 180-as Csoport előadásában, a zeneszerző vezényletével.⁸² A kompozíció – némileg átdolgozott formában – a két évvel későbbi *Korunk Zenéje* fesztiválon, 1988. október 8-án került újra közönség elé,⁸³ majd az együttes még két további alkalommal *Hangszeres közjátékok a Gloriából* címmel részleteket adott elő belőle egy debreceni, illetve pozsonyi hangversenyen.⁸⁴ A kompozícióra szóló felkérés Dobszay Lászlótól – Soós egykori mesterétől – érkezett, amit a zeneszerző hatalmas megtiszteltetésként élt meg.⁸⁵

Ha a *Choralpraeludium*ra mint kitérőre tekintünk, a *Gloria* egyértelműen az *Alleluia* és a *Duett* nyomvonalán halad, az ott elért eredményeket fejleszti és bővíti tovább. Hogy mélyebben megértsük Soósnak a gregoriánhoz fűződő viszonyát – és ezen keresztül a *Gloria* legfontosabb kompozíciós szándékait –, érdemes rátekinteni a zeneszerző 2000-ben írott rövid tanulmányára, melyet válaszként fogalmazott meg Dobszay a XX. századi magyar zeneszerzés és a gregorián viszonyát kutató körkérdésére:

A huszadik századi zenei gondolkodás és a gregorián kapcsolatát a következő pontokon vélem felfedezni:

1. hangmagasság (hangkészlet)
2. időstruktúrák szervezése (nagyforma)
3. ritmikai arányok felszabadítása (menzurálatlanság)
4. a harmóniai gondolkodás háttérbe szorulása (egyszólamúság, beszédszerűség)

1. [...] A XX. században a tizenkétfokúság ellenpontjaként, többnyire népzenei hatásra ismét előtérbe került a limitált hangkészlet (pentatónia, egészhangúság, stb.) alkalmazása. [...]

⁸² A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján.

⁸³ A Zeneakadémia Nagytermében tartott koncertről Angelus Iván készített videódokumentációt, melyet Soós András bocsátott a rendelkezésemre.

⁸⁴ Körmendy-Soós.

⁸⁵ Soós-beszélgetés, 2021.04.13.

2. [...] Az időkezelés [...] a nagyforma kialakításában a gregoriánhoz igen közel álló, formulázott – különböző hosszúságú egységekben gondolkodó – struktúrákhoz vezetett. [...]
3. A zene a menzurált többszólamúság óta kevés kivétellel (monódia, recitativo, kadencia, stb.) egyszerű matematikai arányban viszonyított ritmusértékekben mozgott. [...] Az expresszivitás igénye az aleatória segítségével felszabadította a matematikai merevséget, s újra teret adott a gregoriánhoz hasonló „meghatározatlan időértékű” hanghosszúságokból álló zenei alkotásoknak.
4. A harmóniai gondolkodás nyomasztó fölénye után a huszadik században újra előtérbe került a koncentrált „narratív” előadásmód, amely az egyszólamú dallam hangközlépeiben meglévő tonális feszültségeket is felismeri.⁸⁶

Írásában Soós természetesen saját műveinek példáin keresztül próbálja érzékletessé tenni a fent vázolt szempontjait és kifejti, hogy „legegyszerűbb formájában a gregorián dallam a különböző kompozíciós eljárások alapanyagául szolgál”.⁸⁷ Habár a tanulmány születésének idejére (2000) Soós már számtalan egyházi darabot komponált, elsőként és kiemelten említi a *Gloriát*: művét célszerűnek látom a saját, négy pontba szedett tézisei mentén elemezni.

A zeneszerző kompozíciójának elsődleges kiindulópontjaként egy ókeresztény himnusz gregorián dallamváltozatát jelöli meg (64. kottapélda).⁸⁸

⁸⁶ Soós András: „A XX. századi magyar zeneszerzés és a gregorián.” *Magyar Egyházzene* IX (2001/2002): 287–288. Az interjúkat Dobszay a Nemzetközi Zenetudományi Társaság „The Past in the Present” című konferenciáján 2000. augusztus 25-én, a „The Chant in the 20th century Art Music” címmel elhangzott előadásához készítette. Soós írásban válaszolt a feltett kérdésre.

⁸⁷ I.h.

⁸⁸ A modern lejegyzést követő kottapélda Rajeczky *Mi a gregorián?* című könyvéből származik, melyben a zenetudós a dallamról a következőket írja: „A gregorián repertoárból egy ókeresztény időkre visszamenő himnusz, a mai misében is szereplő *Gloria* (legrégibb szövegfeljegyzése a 370-es évekből) vagy »nagy Doxológia« dallamát és annak zsidó megfelelőjét összevetve Werner valószínűsítette antik világba visszanyúló korukat.” Rajeczky Benjamin: *Mi a gregorián?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.) 30.

Glo-ri - a in ex-cel-sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

bo-nae vo-lun - ta - tis. Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Ad - o - ra-mus te. Glo-ri - fi - ca-mus te. Gra-ti - as a - gi - mus ti - bi

prop-ter mag-nam glo - ria - am tu - am.

64. kottapélda. *Gloria* – gregorián himnusz a XV. századból

Soós az eredeti gregorián alapidallam „nagyterc-ambitusra zsugorított, és a szöveg magánhangzói által vezérelt”, csupán öt hangmagasságot használó formáját alkotta meg.⁸⁹ Az eljárás hasonló a *Duett*ben megismert betűátkódolási szisztémához, de nem teljesen egyezik meg vele: míg ott az angol nyelvből fakadóan az i-hangzónak két lehetséges írásbeli alakja (i és y) is szerepel, a latin nyelvben viszont az előforduló magánhangzók száma csupán ötre korlátozódik – u, o, a, e és i. A mélytől a magas magánhangzók felé haladva a hangmagasságok kromatikus sorrendben – egyvonalas b-től kétvonalas d-ig – követik egymást (65. kottapélda).

solo tutti

Coro [Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - na - e vo - lun - ta - tis.

La - u - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

U O A E I

65. kottapélda. Soós: *Gloria* – a kórus első megszólalása és a betűkód⁸⁹ Soós: i.m., 288.

Az eredeti gregorián diatonikus, pentaton hangrendszere egy kromatikus pentachorddá alakul Soós változatában: elmondása szerint elsősorban a himnusz „Laudamus te – Benedicimus te – Adoramus te – Glorificamus te” sorainak következetesen e-hangmagasságon való végződése keltették fel érdeklődését, és késztették a betűkód használatára,⁹⁰ a *Duett*-tel ellentétben azonban e műben a mássalhangzók nem rendelkeznek kódokkal, csupán ritmikai helyiértékük kap szerepet a kompozíciós módszerben. Az aláhúzott – hangsúlyos – szótagokon a zongora törve játszott, tágfekvésű felrakásban szólaltatja meg az adott szó hangzóit: így a dallam önmaga akkordikus kíséretévé válik. A b és d közötti kromatikus hangmező túl magasnak bizonyult a kórusnak, ezért Soós először egy nagy szekunddal, majd az 1988-as előadás alkalmával egy teljes kvinttel lejjebb transzponálta a hangrendszert.⁹¹

A hangszeres szólamok dallamvezetése a kompozíció elvontabb szintjén a vokális réteghez hasonlóan, de a megszólalás elsődleges jellege szempontjából mégis teljesen eltérő módon szerveződik. Itt Soós nem határoz meg konkrét hangmagasságokat, pusztán öt regisztert – mélyet, közép-mélyet, középsőt, közép-magasat és magasat – jelöl, melyben az előadók viszont pontosan menzurált ritmikával játszanak, egyfajta instrumentális énekbeszédet teremtve. Az öt regiszter a hagyományos értelemben vett vonalrendszer és a betűkód öt hangmagasságot magában foglaló struktúrájának analógiáját biztosítja. A kétfajta – menzurálatlan és pontos hangmagasságokhoz kötött, valamint menzurált és csak irányokat jelző, pontos hangmagasságokat nem alkalmazó – melódiaképzés azonban nem egyidejűleg exponálódik, mint ahogy az a *Duett*-ben történt, hanem szembeállításuk és folyamatos váltakozásuk a *Gloria* központi formakoncepciójának leglényegesebb tényezőjeként szolgál.

A mű 1986-os változatának egy kiragadott részletén keresztül érzékletesen megvilágítható a különböző formaszakaszok metszéspontjainak tagoló szerepe: itt térhetünk át Soós második tézisének igazolásához, miszerint a nagyforma a gregoriánhoz hasonlatos, „formulázott” időegységekre osztható (11. fakszimile).

⁹⁰ I.h.

⁹¹ Soós András szóbeli közlése, 2021.12.09.

Dargay Marcell: A 180-as Csoport munkássága (1979–1990)



A partitúraoldal harmadik sorában látható az öt tetszőlegesen választható dallamhangszer zenei anyaga: a változó ütemmutatókba rendeződő ritmusképletek az egyes szólamokban más-más regiszterekkel és mozgásirányokkal szerepelnek, eltérő belső lejtéseket kölcsönözve az azonos figurációknak. Hangsúlyrendjük megegyezik – ez értelemszerűen a szöveg duktusából adódik (66. kottapélda).



134

zenei paradigma lényeges és alapvető szervezőelveit alkalmazza a nagyforma működtetésére. A konkrét zenei alapelemek véletlen eljárásokkal való irányítása – betűkód, a szótagok és szavak ritmikai egységekké alakítása – azonban új hangzással és új esztétikai tartalommal tölti meg az átvett-átörökölt formát és „megszólalásmódot”: mindezt puritán, konzekvens egyszerűséggel kezelve. A mű legfőbb kompozíciós módszereinek ismertetése után annak belső formai felépítését is érdemes részletesebben megvizsgálni.

Az ötös szám a kórus énekét tagoló instrumentális szakaszok típusaiban is érvényre jut: a zeneszerző ötféle közjátékot – B, C, D, E, F – különböztet meg, valamint az A-betűvel jelölt elő- és utójátékot. A kórus megszólalásait – a gregoriánt – G betű jelöli a partitúrában. A hangszeres formaszakaszok egyfajta taxonomikus viszonyrendszert mutatnak: mindegyik típus belső összefüggései a szöveg valamilyen ritmikai és dallami transzformációján alapulnak, ugyanakkor mindegyik közjáték valamilyen egyéni karakterisztikummal bír.⁹⁵

A B-vel jelölt közjátékok a 12. fakszimilében és a 64. kottapéldában nyomon követhető elv szerint működnek. A C-közjátékokban az egymást követő hangok hossza a szótagokban szereplő hangzók számától függ, az egyes szótagokat (hangokat) pedig nem választják el szünetek, hanem folyamatos dallamívek képződnek belőlük. A regiszterváltások az eredeti betűkód magassági viszonyai szerint alakulnak. Ha a B-közjátékokat a különböző hosszúságú ritmikai csoportok váltakozásaiból kialakuló dinamika és a staccatissimo játékmód határozta meg, a C-típus esetében egyfajta széles ívű, kantábilis karakterről beszélhetünk, melyhez a zeneszerző tenuto artikulációt társít (67/a kottapélda).



67/a kottapélda. *Gloria* – a C-típusú közjáték (C1)

A D-közjátékok a B-típus időtartambeli „fesztaóvolságait” tekintik kiindulópontnak: a hangszeres szólamok a szavak magánhangzóit hoquetus-szerűen

⁹⁵ A vokális szakaszok instrumentális közjátékokkal való szembeállítására épülő formadramaturgia feltűnő rokonságot mutat Melis *Mulomedicina Chironis* című kantátája *Baudelaire*-tételének szerkezeti megoldásaival. Melis műve és a *Gloria* 1988-as változatának bemutatója ugyanazon a hangversenyen hangzott el 1988. október 8-án, a Zeneakadémia Nagytermében.

$\text{♩} = 120$

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et

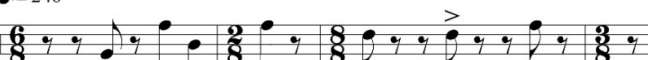
Orch.

p *p* *f* *f* *p*

in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

p *f* *p* *f*

Az E-közjátékot kizárólag ütőhangszerek – tom-tomok – szólaltatják meg. A hangok hossza – a választott instrumentum természetéből eredően – mindig rövid, a szünetek a mássalhangzók, a hangok pedig a magánhangzók helyeit jelölik (67/c kottapélda).

Batt. 
G - l - o - r - i - a i - n e - x - c - e - l - s - i - s - D - e - o.

Az utolsó, F-típusú közjáték nem más, mint a C-típus ritmikájának rövid hangokkal való behelyettesítése, melyet Soós – a B-közjátékokhoz hasonlóan – eltérő belső lejtésekkel rögzít az egyes szólamokban. Ezúttal csak a felső szólamot közlöm, amely az eredeti magánhangzó-kód logikáját követi (67/d kottapélda).

10.18132/LFZE.2024.4

Dargay Marcell: A 180-as Csoport munkássága (1979–1990)



67/d kottapéllda. *Gloria* – az F-típusú közjáték (F1)

Az ötféle közjátéktípus közötti különbségek érzékeltetésére mindig azokat a formaszakaszokat emeltem ki, melyekben kivétel nélkül a „Gloria in excelsis Deo” szövegrész zenei kódja szerepel – a mű során természetesen a *textus* összes mondata elhangzik mind az öt közjátéktípus kompozíciós technikájával. Az 1986-os verzió nagyformáját, és annak belső arányait foglalja össze a következő ábra (4/a táblázat).

A1	G1	B1	C1	D1	G2	B2	E1	D2	G3	F1	E2	B3	F2
	„Gloria in excelsis Deo...”				„Laudamus te. Benedicimus te...”				„Domine Deus, Rex caelistis...”				

G4	D3	C2	E3	G5	A2	F3	C3	G6	A3
„Qui tollis peccata mundi...”				„Quoniam tu solus sanctus...”				„Cum sancto spirito...”	

4/a táblázat. *Gloria* – az 1986-os változat formai felépítése

A tizenhárom egységre bontható szerkezetben a *Gloria*-szöveg hat részre oszlik, melyet egy elő- és utójáték, és négy háromtagú, valamint egy négytagú közjáték-csoport tagol. A pásztói ősbemutató után Rajeczky Benjamin megjegyezte, hogy a kompozíció szakaszai külön-külön elnyerték tetszését, de túlságosan „szabdaltak érezte” a formát, valamint azt is kifejtette, hogy véleménye szerint az egyes formarészek közötti kapcsolatokat „szorosabbra kellene fűzni.”⁹⁶ Soós megfogadta a zenetudós tanácsait és az 1988-as bemutató idejére jelentősen átdolgozta a darabot. Az elsődleges változtatás a

⁹⁶ A szerző e-mail-váltása Soós Andrással, 2021.11.30.

hangszerelésben történt: a szöveg hangsúlyait kiemelő templomi csengők mellé triangulumok és roto-tomok csatlakoztak, az együttes pedig a már korábban ismertetett, sajátos continuo-funkciót betöltő zongorával, valamint egy további fuvolával egészült ki.⁹⁷

A *Gloria* új változatának legfőbb erénye mégsem a hangszerapparátus kibővítésében, hanem a teljes mértékben új, a korábbinál jóval ökonomikusabb elrendezésű, transzprens formaszerkezetben rejlik (4/b táblázat).

A1	G1	B1	C1	D1	E1	G2	F1	C2	E2	D2	C3	F2
	„Gloria in excelsis Deo...”					„Domine Deus, Rex caelistis...”						

G3	E3	D3	C4	B2	G4	A2
„Qui tollis peccata mundi...”					„Quoniam tu solus sanctus...”	

4/b táblázat. *Gloria* – az 1988-as változat formastruktúrája

Mint látható, a korábbi tizenhárom szakasz csupán kilencre csökkent: a *Gloria*-textus hat helyett négy nagyobb egységre lett felosztva, a közjátékok pedig két négyrészes, valamint egy hatrészes szakaszba rendeződnek. A látens hídforma így sokkal jobban kidomborodik, a hat közjátékot magába foglaló ötödik formarész a kompozíció centrális szakaszává lényegül – a teljes forma középpontos szimmetriájának tengelyeként funkcionál.

A *Gloria* és a hozzá előtanulmányként kapcsolható *Alleluia* Soós egyházzenei termésének első jelentős állomásai, ugyanakkor a két *Glasmusik*ban is markánsan exponálódó, önmagába visszaforduló formamodell, valamint a *Duett*ben kikísérletezett betűkód-szisztéma jelenléte is mutatja, hogy a zeneszerző újra és újra visszafordul korábbi kompozíciós eljárásaihoz, hogy egyre tágabb és gazdagabb kontextusban is kipróbálja azokat. A mű mindemellett annak a sajátos magyar liturgikus zenei vonulatnak

⁹⁷ Vendégzenészként Scholz Melinda (fuvola) és Juhász László (ütőhangszerek) játszott a hangversenyen. A szerző e-mail-váltása Rácz Zoltánnal, Soós Andrással és Szemző Tiborral, 2021.12.10.

is egyik első darabja, amely a Schola Hungarica szellemi közegéből indult, a következő két évtizedben Jeney Zoltán magnum opusa, a *Halotti szertartás* sorban elkészülő tételei nyomán⁹⁸ a fiatal magyar zeneszerzőgeneráció tagjainak – többek között Barta Gergelynek, Zombola Péternek és Horváth Márton Leventének – is követendő mintául szolgált.

2.3.6. *Pitch Control* – Vidovszky Lászlónak (1986)

Az ütőhangszerekre és tetszőleges összeállítású kamaraegyüttesre írt kompozíció az egyetlen olyan, a 180-as Csoportban keletkezett darab, amely nem hazánkban, hanem 1986. január 12-én, a bécsi Ensembletheaterben tartott hangversenyen szólalt meg először.⁹⁹ 1987. május 24-én az együttes egy rádiófelvétellel egybekötött koncerten a freiburgi Kaufhaussalban is eljátszotta a művet, a magyarországi bemutatóra azonban csak 1989. május 20-án került sor a Zeneakadémia Kistermében.¹⁰⁰

A *Pitch Control* a Soós első munkáira jellemző abszolút zenei törekvések mentén született, a Jeney-féle „monolit” szerkesztésmód szikár esztétikáját követi. A mű ajánlása – bármennyire is kézenfekvő gondolat lehetne – nem kapcsolódik konkrétan Vidovszky a 180-as Csoport számára komponált *190* című darabjához,¹⁰¹ hanem Soós elsősorban a komponista szellemiségére, gondolkodásának inspiratív erejére hivatkozik, miszerint az „igazán különleges és meghökkentő zenei ötletek” számára mindig Vidovszky személyéhez köthetők.¹⁰²

⁹⁸ A *Halotti szertartás* első öt tétele 1987. október 5-én – azaz pontosan Soós két *Gloria*-verziójának elhangzása közötti időszakban – szólalt meg a Zeneakadémia Nagytermében, Jeney *Korunk Zenéje* fesztivál keretében rendezett szerzői estjén. Lásd Csengery Kristóf kritikáját: „Lomtalanítás? – Korunk Zenéje ’87.” *Muzsika* 30/12 (1987. december): 28.

⁹⁹ A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai szerint.

¹⁰⁰ Körmendy-Soós

¹⁰¹ A *190* különös jelentőséggel bírt a Csoport repertoárjában, ugyanis a tagok egyik legmeghatározóbb mesterükként tekintettek az ÚZS komponistájára, aki számos alkalommal vendégként is közreműködött az együttesben. A kompozíció ősbemutatója 1985. október 24-én volt a grazi Kammermusiksaalban, a *Musikprotokoll* keretében megrendezett hangversenyen. A művet az együttes a következő években tartott belföldi koncertjein még további három alkalommal is műsorára tűzte. (Körmendy-Soós). Szitha Tünde szerint Vidovszky műve a repetitív zene stílusparódiája (Szitha, i.m., 157–158.), de amint Dalos Anna is rámutat (Dalos, i.m., 362–363.), Vidovszky Weber Kristóffal folytatott beszélgetésében nem utal a *190* ilyen jellegű szándékaira. Az igazság természetesen ennél kicsit bonyolultabb, ugyanis Vidovszky több messzebbre mutató, szarkasztikus megjegyzést is tesz a műről szóló interjúban, melyből két momentumot emelnék ki. Weber kérdésére, hogy miért lett a darab címe *190*, Vidovszky így válaszol: „Mert az egy kicsivel több, mint 180.” Arra pedig, hogy Vidovszkynak célja volt-e az „egyenletes lüktetés megtalálása”, a zeneszerző azt feleli: „Hogy ez a darab hogyan lüktet, az az eddigi előadásokból még nem nagyon derült ki.” Vidovszky–Weber: i.m., 66.

¹⁰² A szerző e-mail-váltása Soós Andrással, 2021.12.15.

A mű címének értelmezésénél azonnali asszociációként adódik a „pitch control” – vagy „pitch bend” – elnevezésű szintetizátor-egység működési elve,¹⁰³ de valójában arról van szó, hogy kétértelműsége miatt Soós ezt az angol szót tartotta alkalmasnak arra, hogy kifejezze vele a darab alapgondolatát: a „pitch control” egyszerre jelent hangmagasság-vezérlést és hangmagasság-ellenőrzést.¹⁰⁴ Olyan művet szándékozott írni, melyben az ütőhangszerek mintegy „vezérlik” a dallamhangszereket, azok pedig kölcsönhatásként „ellenőrzésük alá vonják” az ütőhangszerek hangmagasságait oly módon, hogy játékkal világosan hallhatóvá teszik azokat.

A *Pitch Control* alaprétégét – a továbbiakban „vezérlőszólamként” említem – egy három ütőjátékosból álló csoport szólaltatja meg, melynek minden tagja háromféle hangszertípuson – fadobon, triangulumon és tom-tomokon vagy bongókon – játszik. A partitúrában piktogramokkal jelölt, háromféle hangszer három különböző regisztert fed le: a triangulum a magas-, a fadob a középfekvést, a bongók vagy tom-tomok a mélyebb hangtartományokban mozognak. Kíváncsi, hogy a három játékos három hangszertípusának konkrét hangmagasságai minél változatosabbak legyenek – azaz a vezérlőszólam így minimum kilenc hangmagasságból építkezik, melyek az egyes szólamok partitúrában való elhelyezkedésének megfelelően rendeződnek magassági sorrendbe: az összeállításoknak az elsőtől a harmadik szólamig egyre mélyebb hangolású fadobokat, triangulumokat és bongókat vagy tom-tomokat kell tartalmazniuk.

Az ütősök által játszott képletek dinamikai elrendezése a kompozíció folyamán végig konstans marad: a triangulumok hosszan kizengetett hangokat játszanak piano dinamikával, a fadobok csak és kizárólag rövid, sforzato artikulációval képzett, elszigetelt akcentusokat szólaltatnak meg, a tom-tomok vagy bongók szólama pedig tizenhatod-repetíciókat tartalmaz kettő, három vagy négy nyolcad hosszúságban, következetesen mezzoforte dinamikával. Utóbbiak a darab során egyetlen alkalommal – a 95. és 97. ütem között – strukturális okokból kimozdulnak a forte és fortissimo irányába.

A kompozíció második – szintén hármas felosztású –, dallamhangszerek által játszott rétegét „ellenőrzőszólamként”, vagy „hitelesítő-szólamként” definiálhatjuk. A három vonalrendszer az egyes hangszertípusokhoz társított instrumentumokat jelöli: a felsőben a fadobok, a középsőben a triangulumok, az alsóban a tom-tomok vagy bongók

¹⁰³ A „pitch control” vagy „pitch bend” a szintetizátorok billentyűzetétől általában balra található potméter, melynek középső állásához viszonyítva felfelé és lefelé is egy nagyszekund távolságot lehet elérni a két hang közötti, elméletileg összes hangmagasság érintésével. Egyes típusokon nagyobb hangköztávolságok is beállíthatók. Nem tévesztendő össze az általában közvetlenül mellette található „modulation” elnevezésű egységgel, amellyel a játszott hang vibratójának mértékét lehet szabályozni, szintén potméter segítségével.

¹⁰⁴ Soós András szóbeli közlése, 2021.12.16.

hangmagasságait kopulázó szólamok kaptak helyet. Mindegyik szisztéma az adott ütőhangszertípus három hangmagasságát foglalja magában: a szabadon választott hangszerek feladata, hogy az ütők hangjaiból kiszűrődő elsődleges hangmagasságokat előre meghatározott ritmusértékekben kierősítsék.¹⁰⁵ A hármas szám tehát, mintegy közös nevezőként, a *Pitch Control* fraktálszerű szerkezetének alapköveként szolgál.

Az egzakt hangmagasság megállapítása a fadobok és a tom-tomok vagy bongók esetében egyértelműen könnyebb, a triangulumoknál viszont – a nagyon gazdag spektrum és az emmelikus, illetve ekmelikus felhangok intenzív, egyidejű jelenléte miatt – jóval összetettebb feladat. Itt az előadók változatos megoldásokkal élhetnek – például elképzelhető egyetlen triangulumhang több részhangjának egyidejű megszólaltatása is –, azonban a kiválasztott hangmagasságot-hangmagasságokat a kompozíció során végig meg kell őrizni.

Soós nem határoz meg pontos hangszerelést, még azt sem köti meg, hogy az azonos ütőhangszertípushoz kapcsolódó összes ellenőrzőszólamot egy vagy több előadónak kell-e játszani (68. kottapélda).¹⁰⁶

¹⁰⁵ A ritmus- és dallamhangszerek szimbiózisa nagyon hasonló módon valósul meg két ÚZS-ban keletkezett műben. Serei Zsolt *MM 20* című, 1978-as kompozíciójának kamaraváltozatában a preparált zongora három másodpercenként megszólaló akkordjaiból felépülő struktúrát egy sokféle ütőhangszereken játszó együttes teríti–porlasztja szét a térben, Sály László *Pentagramm*-jában (1981) pedig a preparált zongorát egy ötféle anyagból (kő, fa, cserép, üveg, fém) készített speciális instrumentumokon játszó ütöskvintett veszi körül, melynek tagjai a zongoraszólam hangjainak kiemeléseként szólaltatják meg impulzusait.

¹⁰⁶ Ez különösen a triangulumok ellenőrzőszólamainak esetében vethet fel számos megvalósítási lehetőséget.

68. kottapélda. Soós: *Pitch Control* – a kompozíció indítása (1–14. ütem)

Az ütősök által játszott vezérlőszólam zenei anyaga az első hét ütemben exponálódik, melyhez a dallamhangszerek ellenőrző-hitelesítő szólamai a 8. ütemben kapcsolódnak. Felülről lefelé haladva a fadob, a triangulum, valamint a tom-tomok és bongók piktogramjai jelzik, hogy melyik ellenőrzőszólam melyik vezérlőszólamhoz tartozik, melyik ütőhangszer dallami kiterjesztéseként funkcionál.

A ritmikai struktúrában az azonos elemekre épülő faktúra sűrűsége az egyes szólamok léptékeiben aktuálisan érvényben lévő különbségek szerint alakul. Mindhárom ütőszólam egyszerre kezd egy közös triangulumütéssel, de a következő akciók már eltérő hosszúságú szünetek beiktatásával szerepelnek az egyes szólamokban és sorrendjük sem azonos – azaz nem proporciós kánonról van szó. A legkisebb léptéket a felső szólam szünetei – háromtól hat nyolcad hosszúságig – képviselik, a középső szólamban hét, kilenc és tíz nyolcadnyi szünetek tagolják a megszólalásokat, a mély szólam pedig természetesen a legnagyobb lépték szerint szerveződik, tíz, tizenegy és tizenkét nyolcad hosszúságú szünetek beiktatásával.

A distanciális elven alapuló szerkezetben a prímszámok alkalmazása a létrejövő zenei faktúra mozaikszerű eloszlásának érdekében történik, az összetett számok szerepeltetése – szándékosan kerülve a kompozíció ütemeinek egységét jelentő nyolcas számot – pedig a szólamok közötti, váratlan pillanatokban adódó együttállásokat

eredményezi, melyek aztán formai határokká lényegülnek, tagoló funkcióval bírnak a műsorán.

A 8. ütemben belépő ellenőrzőszólam lassan és következetesen épül fel. A hangmagasságokat prolongáló szólamok nem kettőzik az összes ütős megszólalást: a triangulumokhoz kapcsolt szisztémában például kezdetben csak minden második akcióhoz társul kitarzott hangmagasság, a fadobok esetében pedig két megszólalás prolongációja váltakozik egy vagy két impulzus kihagyásával. A kompozíció hatásmechanizmusának lényeges eleme, hogy a hallgató – mivel az ütőhangszerek hangjait eredendően határozatlan hangmagasságúnak hallja – valójában csak az ellenőrző szólamok megjelenésének pillanatában apperceptálja az ütők konkrét hangmagasságait, és innentől kezdve már tudatosan meg is felelteti őket egymásnak. A két azonos – vagy különböző – hangszertípus konstellációjából létrejövő „kettősfogások” minden esetben csomópontokat jelentenek: különösen érvényes ez a tizenhatodokban repetáló bongókra vagy tom-tomokra, ahol a hangismétlések egymásra torlasztása nagyobb kiterjedésű felületeket teremt – többek között a 18. és 19., de kiváltképpen a 29-től a 31. ütemig tartó szakaszban. A zene első „kisülését” a 36. ütemben hallható fadob-konstelláció eredményezi, mely után kilenc ütemen keresztül (37–45. ütem) újra csak az ütősök – a vezérszólamok – játszanak, egyfajta közjáték érzetét keltve, újabb kombinációkat exponálva.

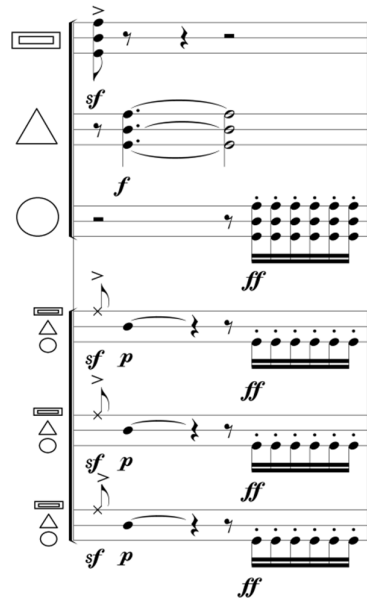
A kompozíció monolit-jellegét markánsan dinamizálják azok az apró – de a zárt szerkezet szigorúságában éppen ezért nagy jelentőséggel bíró – változások, melyekre a hallgató azonnal felkapja a fejét: ilyen találhatunk például a 64. ütemben, amikor az ellenőrzőszólam a bongók és tom-tomok repetícióit nem kitarzott hangmagassággal, hanem szó szerinti kopulázással egészíti ki – így állandósítva a repetíciókat a dallamhangszerek vonatkozó szólamaiban (69. kottapélda).

69. kottapélda. *Pitch Control* (64–67. ütem)

A kiragadott részletben megfigyelhető, hogy a 64. taktus ütő- és dallamhangszer-konstellációja után az ellenőrzőszólam leválik a vezérlőszólamról – az ütőktől függetlenül, önálló életre kelve exponálja zenei akcióit: lásd a 65. ütem utolsó negyedén megszólaló tizenhatod repetíciót, vagy a következő taktus hitelesítő triangulumütés nélküli egészkottáját. A darab axiómájának tekintett, egymást kizárólagosan feltételező szólamok logikája új megvilágításba kerül a látszólag teljes mértékben statikusnak tetsző faktúra keretein belül, organikus módon rendeződnek át a belső összefüggések, miközben – természetesen csak a hallgatói percepció szintjén – a fellazulás, a szétforgácsolódás érzetét keltve újabb szintre lépnek. E ponttól kezdődően – amely egyben a teljes kompozíció ráktengelye is – az ütő- és dallamhangszerek egymáshoz nem rendelt megszólalásai egyenrangú tényezővé válnak, miközben a hoquetus-szerű hangszíndallam monódiája az esetleges összetetalálkozásoknál valós, igazi kétszólamúsággá válik: Soós művében a konstrukció önmagában érvényes esztétikai kategóriaként működik.

A 95–96. ütemek – minimálzenei kontextusban meglepően ható – dinamikai csúcspontját követően a huszonhét ütemet számláló utolsó formaszakasz a *Pitch Control* szigorú kompozíciós módszereivel adekvát, de a klasszikus formadramaturgia szerint is értelmezhető zárlatba torkollik: az összes vezérlő-, illetve ellenőrzőszólam egyetlen monumentális unisonóba sűrítve éri el végpontját. E megoldás sokban emlékeztet Soós

korai, algoritmikus darabjainak (*Glasmusik I-II.*, *Hang–Szín–Játék*) tipikus zárataira (70. kottapélda).



70. kottapélda. *Pitch Control* – a kompozíció utolsó üteme

A *Pitch Control* – több más Soós-darabhoz hasonlóan – később átírásra, revideálásra került. Soós visszaemlékezése szerint már az 1988-as freiburgi előadáshoz is készült egy olyan kísérőszalag, melyen az eredeti hangzásukhoz képest irreális mértékben letranszponált és időben kinyújtott triangulumhangok szerepeltek.¹⁰⁷ E kísérőszalag szolgáltatta a vonósok, triangulumok és zongora együttesére készült harmadik verzió alapját is, melyet a Serei Zsolt vezette Componensemble mutatott be az 1991-es *Napjaink Zenéje* fesztiválon, már a 180-as Csoport feloszlása után. Boronkay Antal így írt a kompozícióról:

A két réteg, az elektronikus és a természetes hangzás összeillesztése érdekes zenei kalandnak ígérkezett, sajnos az ötlet önmagán belül maradt, meglehetősen didaktikus jelleget kölcsönözve a műnek.¹⁰⁸

A kritikus tehát amellett, hogy elismeri a mű koncepciójának intellektuális kihívásait, nem igazán érzékeli – vagy nem tartja elég hangsúlyosnak és átélhetőnek – a

¹⁰⁷ Soós-beszélgetés, 2021.04.13.

¹⁰⁸ Boronkay Antal: „Napjaink Zenéje, Vajda Retrográd szimfóniája.” *Muzsika* 34/8 (1991. augusztus): 38.

problémafelvetés hangzó végeredményét. A „didaktikus jelleg” oka talán abban keresendő, hogy az előre rögzített hangszalaggal való élő zenélés – különösen egy ennyire egzakt ritmikai szinkronitást igénylő faktúra esetén – mindig törékeny helyzeteket eredményez és a játszott hangok artikulációs minőségét sokszor negatív irányba mozdítja el, valamint a kompozícióban vizsgált zenei jelenséget már pusztán az elektronikus és az akusztikus hangforrások szembeállításának kihangsúlyozásával is leegyszerűsíti, polarizálja. Ennek tükrében talán kijelenthetjük, hogy a *Pitch Control* eredeti – kizárólag akusztikus instrumentumokat foglalkoztató – változatában talán organikusabb módon és érzékletesebben lehet megvalósítani a zeneszerző alapötletéből kibontott zenei anyag finomságait.

Soós a nyolcvanas években, a 180-as Csoport számára írt műveiben mindvégig jól követhetően, lépésről lépésre haladva bontakoztatta ki zeneszerzői munkásságát: tette ezt konok következetességgel, sokszor a kísérletezés és útkeresés állomásainak esetleges sikertelenségét is vállalva. A volt tagok gyakran és egybehangzóan deklarált kijelentése – miszerint „a 180-as Csoport elsősorban egy egymáshoz feltétlen tisztelettel és szeretettel viszonyuló baráti társaság volt” – ¹⁰⁹ mindenképpen magyarázatot ad arra, hogy a Csoport közössége támogató, toleráns és egyben inspiráló közeget biztosított az együttes fő profiljától kicsit távolabb eső zenei gondolkodást képviselő komponista számára. Az alkotói attitűd, melyet még korábban, Jeney munkássága kapcsán Kroó György úgy jellemzett, hogy „a logika fehér fénye világítja be”,¹¹⁰ Soós fejlődésének is kezdettől fogva meghatározó iránymutatójaként működött, hogy aztán a kilencvenes évektől újabb és újabb területekre vezesse a zeneszerző-karmester érdeklődését.

¹⁰⁹ A 180-as Csoport tagjaival 2017 és 2021 között folytatott beszélgetéseim során ezt a tényt a megkérdezettek mindegyike – Faragó Béla, Körmendy Ferenc, Márta István, Melis László, Soós András és Szemző Tibor – fontosnak tartotta megemlíteni.

¹¹⁰ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.) 199.

2.4. Szemző Tibor (1955)

Szemző Tibornak a 180-as Csoport megalakulásában játszott, meghatározó szerepe vitathatatlan jelentőségű. Művészi magatartása, vezetői hajlama, kitűnő angol nyelvtudása, szervezői képessége és sokirányú érdeklődése a Csoport markáns vezéregyéniségévé avatta a fuvolás zeneszerzőt. A többek között Steve Reichkel, Frederic Rzewskivel, Alvin Currannal, Arnold Dreyblattal és Peter Kotikkal kialakított szoros munkakapcsolat is az ő kitartó munkájának eredményeként jöhetett létre: ezek az együttműködések nagyban hozzájárultak az együttes hazai és nemzetközi reputációjához.¹ Ugyanakkor megjegyzendő, hogy a Melis László – a másik fontos alapító tag, egyben elválaszthatatlan szellemi szövetséges – és közte feszülő alkati és habitusbeli különbségek folyamatos feszültségek forrását jelentették a 180-as Csoport működésének utolsó éveiben.²

Szemző három darabot komponált az együttes számára: *A halál szexepiljét* (1981),³ a *Koponyaalapi törés* (1984) című zenés performanszt, valamint az *Optimista előadást* (1988).⁴ Bár a *Vízicsoda* (1982–1983) csupán egy előadóra és élő elektronikára készült, mégis fontos tétele volt a 180-as Csoport repertoárjának – ebből kifolyólag a korpusz részének tekintendő.⁵

Tanulmányait a Kodály-módszer jegyében, ének-zene tagozatos általános iskolában kezdte, de a komolyzene mellett már egészen kicsi gyermekkorában hatást gyakorolt rá az indiai klasszikus zene, a „radikális, fekete jazz” és a rock különböző irányzatai is.⁶ A középiskolai évek alatt először finommechanikai műszerésznek tanult,⁷ majd 17 éves korában döntött végérvényesen a zenei pálya mellett: tanulmányait a Bartók Zeneművészeti Szakközépiskola, majd a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Intézetének fuvolaszakán végezte, 1976 és 1979 között. 1974-ben alapította az „improvizált

¹ Balázs Kata: „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral – I.” *Balkon* 2016/11-12 (2016. december): 12.

² Szőnyi Tamás: „180-as fordulat? A Reich-sorozat végpont és kezdet egyszerre.” *Világ* 2/12 (1990. március 22.): 44. Körmendy Ferenc szerint ezek az ellentétek azonban ösztönző, termékeny erővel is bírtak a Csoport belső dinamikájában. (Körmendy Ferenc szóbeli közlése: 2018.05.26.)

³ Eredeti címén: *1980. július 24.* – ez egyben a kompozíció ajánlottja, Hajas Tibor költő, író, performanszművész (1946–1980) halálának dátuma is. A Hajasról szóló lexikonadatok azonban 1980. július 27-ét jelölik halálának időpontjaként. Lásd bővebben: Beke László–Szőke Annamária: „Hajas Tibor.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* II. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2000.) 45–47.

⁴ Eredeti munkacímén: *INDIGO*.

⁵ A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján a kompozíció az 1982. április 4. és 11. között, a HVDSZ Jókai Művelődési Központban megtartott *Tükrök* címen futó mozgásszínházi előadások keretében még *Etűd ferde tükörre* címen került előadásra.

⁶ Balázs, i.m. 5.

⁷ Szemző Tibor szóbeli közlése (2019.10.21.)

kamarazenét” játszó Szemző Kvartettet (korábban K–SZ–K trió), mely végül 1979-ben beleolvadt a 180-as Csoportba.⁸ Döntő fontosságú volt Melis Lászlóval való megismerkedése a főiskolai évek alatt,⁹ akivel Bach *Musikalisches Opfer*ének triószonátáját hangról-hangra elemezve és értelmezve dolgoztak együtt Melis törökbálinti otthonában.¹⁰ Több társukkal együtt az Új Zenei Stúdió hangversenyeinek látogatói lettek, itt ismerkedtek meg a minimál-repetitív zenével is.¹¹ Szemző a Dobszay László által vezetett Schola Hungarica kórusához is csatlakozott: az ott szerzett tapasztalatok és a gregorián zenével való találkozás tovább szélesítették zenei érdeklődésének horizontját. 1978-ban három főiskolai baráttal és majdani 180-as Csoport-taggal – Gőz Lászlóval, Simon Ferencel és Vörös D. Lászlóval – Párizsba utaztak, ahol együtt utcazenéltek: ez volt első közös nyugat-európai látogatásuk.¹²

Ezekben az években nagy hatást gyakorolt rá a budapesti kortárs művészeti színtér két megkerülhetetlen alakja: Erdély Miklós és Hajas Tibor, de a gyermekkorából ismert – akkoriban már festőművészként dolgozó – Szirtes Jánossal is kapcsolatban állt.¹³ Szemzőt nagyon zavarta a komolyzenészek „némi arisztokratizmussal és lenézéssel” társuló viszonyulása a performansz, mint új kifejezési forma iránt,¹⁴ ezért tudatosan kereste az olyan személyiségeket és csoportulásokat, melyek tevékenységében az innovatív szellem és az interdiszciplinaritás lehetséges alternatíváit vélte felismerni.¹⁵ Így került kapcsolatba a kitűnő magyar jazz-zongorista és zeneszerző, Szabados György vezette Kortárs Zenei Műhellyel (1975–1988),¹⁶ valamint a szentendrei autodidakta képzőművészeket tömörítő

⁸ A kvartett tagjai Szemző Tibor (fuvola), Kálnai János (oboa), Körmendy Ferenc (brácsa), valamint Kölös Gábor majd Tóth Tamás (nagybőgő) voltak. Magyarországon, Lengyelországban és Csehszlovákiában adtak hangversenyeket. (Balázs, i.m. I., 7.)

⁹ Mindketten Vidovszky László osztályában tanultak zeneelméletet. (A szerző beszélgetése Melis Lászlóval, 2017.11.20.)

¹⁰ Balázs Kata: „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral – II.” *Balkon* 2018/6–7 (2018. július): 32.

¹¹ Melis-beszélgetés (2017.11.20.) Szemző viszont úgy emlékszik, hogy Terry Riley *In C* című kompozíciójával már korábban, a Szabados György vezette Kortárs Zenei Műhelyben is foglalkoztak. (A szerző email-váltása Szemző Tiborral, 2021.06.27.)

¹² A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral (2021.05.21.)

¹³ Erdély Miklós (1928–1986) építész, képzőművész, költő, filmrendező, teoretikus. Lásd bővebben: Szőke Annamária: „Erdély Miklós.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* I. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1999.) 539–542., Szirtes János (1952) festőművész, performanszművész. Lásd bővebben: Beke Zsófia: „Szirtes János.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* III. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001.) 597–599.

¹⁴ Balázs/I., i.m., 4.

¹⁵ Erdély Miklós „INDIGO-csoport” néven alapított művészeti szabadiskolát (1976–1986), melynek elnevezése az „interdiszciplináris gondolkodás” rövidítése volt. Lásd bővebben: <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/indigo-csoport/> (Utolsó megtekintés: 2021.05.13.)

¹⁶ Lásd a Szabados munkásságát és szellemi örökségét bemutató honlapot: www.gyorgy-szabados.com (Utolsó megtekintés: 2021.05.26.)

Vajda Lajos Stúdióval is,¹⁷ melynek tagjaival – Bereznai Péterrel, ef Zámbo Istvánnal és fe Lugossy Lászlóval – 1976-ban a lengyelországi Bydgoszcz városában közös performanszt is előadott a Szemző Kvartett.¹⁸

A széttartó és különböző művészeti hatások következtében kialakult alkotói pozícióról – amely végül a 180-as Csoport megalapításához vezetett – a következőképpen vallott:

Az Új Zenei Stúdió komponistáiban mindig volt egy fegyelmezettség, távolságtartás, a jazz-zenészek habitusában pedig az volt a mérvadó, hogy ők közvetlenül, expresszív módon hangokban fejeznek ki érzelmeket. Ez két, teljesen különböző magatartás, amelynek érzékeltük is az ütközését: gyakorlatilag köztük álltunk. Pontosabban én személy szerint a kettő között álltam, és pontosan érzékelttem, hogy milyen fokú a műfajok szegregáltsága.¹⁹

A Csoport működésének első éveiben sokat szorgalmazta a korabeli underground zenekarokkal való közös fellépéseket, vagy a különböző performanszokon és happeningeken való kreatív együttműködést,²⁰ de zenésztársainak ettől eltérő esztétikai felfogása, művészi habitusa és az ebből adódó ellenállás egyre inkább arra készítette, hogy ezirányú elképzeléseit az együttestől függetlenül, annak keretein kívül valósítsa meg. 1983-ban járt először az Amerikai Egyesült Államokban és Kanadában, rokonlátogatással egybekötött tanulmányúton.²¹ Ekkor volt alkalmá megismerkedni a New York-i művészeti színtérrel és személyesen is találkozni Steve Reichel egy Vermont melletti benzinkúton.²² A kint töltött két hónap alatt tartotta első egyéni fellépését a torontói Music Galleryben, melyet ettől kezdve számos további követett: saját színpadi felszerelését – Pacsirta rádiókészülék, szalagos magnetofon, majd később dob gép és szovjet gyártmányú kamerából konstruált „8 mm-fón” – Zsigulijába pakolva útra kelt és szólókoncerteket adott szerte Európában,²³ majd 1987-ben szerzői lemeze jelent meg Angliában *Snapshot from*

¹⁷ Lásd: Novotny Tihamér: *A szentendrei Vajda Lajos Stúdió* (Szentendre: Vajda Lajos Stúdió, 2000.)

¹⁸ Balázs/I., i.m., 7.

¹⁹ I.m., 4.

²⁰ Többek között: *DIXI és PIXI* (Forgács Péter *Miskolci levelek* és Lugosi László *Balesetek* című kiállításán, Kassák Művelődési Ház, 1981. április 8.), *Múló rosszullét* (Szirtes János kiállításán, kertészeti Egyetem „K” épülete, 1981. március 30.) (A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján.)

²¹ Balázs/II., i.m., 37.

²² A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral (2021.05.21.)

²³ Balázs/II., i.m., 35-36.

the Island címmel.²⁴

1985-től datálódik film iránti elköteleződése, amikor is 8 mm-es kamerával – később videóval – kezdett el kísérletezni, először csak a saját kedvére, dokumentációs céllal.²⁵ Egyre fontosabbá váló filmzeneszerzői munkássága nagyrészt a 180-as Csoportban narrátorként közreműködő Forgács Péterhez kötődik: vele készítette többek között a Bódy Gábor *Privát történelem* című írásának és rövidfilmjének alapötletét továbbgondoló *Privát Magyarország* elnevezésű filmfolyamot és az *Örvényt* (1997) is,²⁶ de más kísérleti és fikciós alkotásokhoz, játékfilmhez is komponált zenét.²⁷ Filmesként dilettánsnak tartja magát,²⁸ azonban a kétezres évek második felében jelentős sikereket ért el Kőrösi Csoma Sándorról készített, nagyszabású filmjével (*Az élet vendége: Csoma-legendárium*, 2006),²⁹ melynek nem csak zeneszerzője, hanem rendezője is volt: a filmezésben Szemző olyan kifejezési formát talált, melyben nem mindennapi elhivatottsággal és kitartással képes volt megteremteni sokrétű érdeklődési területeinek egyedülálló szintézisét.

A *Takarmánybázis*ban,³⁰ valamint az 1987-ban alakult *Új Modern Akrobatika* performance-csoportban való közreműködése,³¹ egyre szaporodó önálló fellépései-művészeti projektjei lassan eltávolították a 180-as Csoporttól, melyből 1990-ben történt kiválása nagymértékben felgyorsította az együttes teljes feloszlásának folyamatát.³² A kilencvenes években családjával Budajenőre költözött, elvonultan élt.³³ Az aktív, csoportos zenélést a *Gordiusi Čomó* nevű „kreatív zenei laboratóriumban” folytatta 1996 és 2007 között,³⁴ ezalatt filmes tevékenysége és zeneszerzői munkássága is egyre inkább behatárolhatatlanabb, minden egyes alkotással újabb szempontokat teremtő perspektívákat

²⁴ Tibor Szemző – *Snapshot from the Island* (London: Leo Records, 1987.) LR 151

²⁵ Balázs Kata: „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral – III.” *Balkon* 2020/3 (2020. március): 20–21.

²⁶ Bódy Gábor: „Privát történelem I-II.” In: Zalán Vince (szerk.): *Bódy Gábor – Egybegyűjtött filmművészeti írások I.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006.) 197, 215-217. Bódy *Privát történelem* című filmjének adatai: <https://www.imdb.com/title/tt8608050/> (Utolsó megtekintés: 2021. 05. 16.). Forgács 1988-tól folyamatosan készülő sorozatának epizódjai és részletes adatai megtalálhatóak itt: http://www.forgacspeter.hu/prev_version/hun/main/filmek/privat_magyarorszag/privat_magyarorszag.htm (Utolsó megtekintés: 2021.05.02.) Az *Örvény* adatai: <https://www.imdb.com/title/tt0131156/> (Utolsó megtekintés: 2021. 05. 19.)

²⁷ Többek között Sántha László: *Tetovált falak* (1987) – dokumentumfilm, Monory Mész András. *Meteo* (1990) – játékfilm, Dér András: *Szibériai nyár* (1990) – rövidfilm, Török Ferenc: *1945* (2017) – játékfilm.

²⁸ Balázs/III., i.m., 20.

²⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0407702/> (Utolsó megtekintés: 2021.05.16.)

³⁰ Balázs/II., i.m., 38-39.

³¹ Tagjai Szemző Tibor, Szirtes János, ef Zámbo István és fe Lugossy László voltak. Lásd bővebben: Balázs Kata: „Először egy akciózenekar történetéhez.” *Armagazin* 17/8 (2019. augusztus): 82–88.

³² Szőnyi Tamás: „Filmszakadás – A 180-as Csoport nem arról szólt, hogy ez egy profi zenekar.” *Világ* 2/11 (1990. március 15.): 42–43.

³³ Balázs, i.m., II. 37.

³⁴ Bihari László: „Van-e átjárás Hamvasból rock'n rollba? – interjú Szemző Tiborral.” *Magyar Hírlap* 31/303 (1998. december 29.): 8.

kínált. A klasszikus zenei paradigmával kapcsolatos kételyeit, egyre radikalizálódó meglátásait egy 1995-ben készült interjúban a következőképpen fejtette ki:

A budapesti Zeneakadémián például mostanában is arról folyik a késhegyig menő vita, hogy egy melléktéma lehet-e szubdomináns hangnemben! Ha 1995-ben zeneszerző-növendékek erről vitatkoznak, akkor a fene tudja, mit gondoljunk a zeneoktatás egészéről. Akik zenésszé lesznek kiképezve, azok kora gyermekkoruktól kezdve egészen speciálisan szűkre szabott folyosóba kerülnek. A világról nyert információik is nagyon szűkösek, nem is beszélve az önmagukról nyert információkról. Az egész zenei oktatás arra irányul, hogy a zenészt a kiképzés végére a folyamatból teljesen kivegye. Ezt az egész kultúrát konkrét darabokon tanítják, anélkül, hogy a dolog indítékával foglalkoznának. Ráadásul a zenekészítésnek és a zenélésnek mintha nem is lenne kapcsolata az egész környező világgal. Ez az egész komolyzene egy kicsit zűrös nekem.³⁵

Állandó fejlődni vágyásának bizonyítékai közé tartozik, hogy 2014-ben a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen media-design diplomát, 2016-ban a Magyar Képzőművészeti Egyetemen pedig DLA-fokozatot szerzett.³⁶ 2017-2018-ban duóban zenélt újra a korábbi 180-as Csoport-taggal, Gőz Lászlóval. Multimediális előadásaikkal hazánkban és más országokban is felléptek. Szemző egyedülálló, besorolhatatlan alkotóművész, aki a hetvenes években indult – majd ötven éve tartó – pályáján a mai napig töretlenül dolgozik, és új utakat keres.

2.4.1. *A halál szexepilje – in memoriam Hajas Tibor* (1981)

A kompozíció ősbemutatója 1981. november 4-én zajlott le a budapesti Kassák Klubban tartott hangversenyen, *1980/07/24* címmel. A második és egyben végleges címváltozat – *A halál szexepilje* – először az 1984. május 15-én sugárzott „Egy óra a 180-as Csoporttal” című rádióműsor programjában szerepelt.³⁷ A mű talán legfontosabb magyarországi előadása a székesfehérvári István Király Múzeum Hajas Tibor-emlékkiállításának megnyitóján volt, 1987. március 14-én, azonban ez a kompozíció – *Melis A szoba* című

³⁵ Tillmann J. A.: „Keresni a hangokat, amikért tűzbe tudom tenni a kezem... – beszélgetés Szemző Tiborral.” <http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/film/szemzo.html> (Utolsó megtekintés: 2021.05.15.)

³⁶ Doktori védésének adatai megtekinthetők itt: <http://www.mke.hu/node/36299> (Utolsó megtekintés: 2021.05.03.)

³⁷ A Kőrmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján.

darabjához hasonlóan – a 180-as Csoport repertoárjának azon tételei közé tartozik, melyek több alkalommal szólaltak meg külföldi koncerteken, mint hazánkban. Hivatalos magyar lemezfelvétele nem készült,³⁸ 2014-ben vált hozzáférhetővé egy kilencperces, magyar nyelvű változat,³⁹ valamint létezik egy német nyelvű, 1982. október 25-én a frankfurti Batschkappban rögzített, tizenhat és fél perces koncertfelvétel,⁴⁰ melyet a zeneszerző a kompozíció legértékesebb dokumentációjának tart.⁴¹ A felsorolt felvételek meghallgatása után számomra is egyértelművé vált, hogy ez utóbbi koncertváltozat az, amely a legteljesebb mértékben követi a kompozíció eredeti realizációs partitúrájának előírásait (12. faksimile).⁴²

12. faksimile. Szemző: *A halál szexepilje* (A kompozíció eredeti realizációs partitúrája)

A gyermeknarrátorra, kétcsatornás magnetofonszalagra, kettős kamaraegyüttesre és riasztószínpokra komponált mű nehezen elemezhető, ha pusztán a hagyományos értelemben

³⁸ Angol nyelven megjelent Szemző 1993-ban kiadott szerzői CD-jén. *Tibor Szemző – The Conscience (Narrative Chamber Pieces)*. (London: Leo Records, 1993.) CD LR 185.

³⁹ Egy 1981-ben készült rádiófelvétel digitális felújítása: *Group 180 – 35 (1979-1990)* (Budapest: Budapest Music Center Records, 2014.) BMC PCD 030

⁴⁰ A Hessischer Rundfunk felvétele, melyet Szemző Tibor bocsátott rendelkezésemre.

⁴¹ A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral (2021.04.23.)

⁴² A darabnak két partitúrája is létezik: az eredeti egy milliméterpapírra készült, úgymond realizációs táblázat, melyben a hangszalagok elkészítésének módja, az előadás folyamatának érzékletes és pontos leírása található, valamint jóval később, a kilencvenes években készült egy hagyományosan, partitúraszerűen kidolgozott kotta is.

vett zenei terminusok felől próbáljuk megközelíteni. Hatásmechanizmusában egyaránt fontos az elhangzó szöveg konkrét jelentése és akusztikus minősége; a narrátor, a hangszerek és hangszórók pozícióinak – valamint az ebből következő akusztikai funkciók elkülönülésének-elkülönítésének – következetes megtervezése; az erősítés mikéntjének pontos meghatározása, amely végül a hangerő túlvezérlése folytán a hangszórók begerjedéséhez vezet; a színpadot megvilágító fényforrás, és annak a kompozíció időtartama alatt való változásainak előírása: ezek együttesen, egymást feltételezve hozzák létre a teljes és végső befogadói élményt. A komplex szerkezetnek tehát csak egyetlen szegmense a zenei kategóriákkal leírható formai processzus. Talán erre a felfogásra utalt Szemző egy videóinterjújában, melyben filmes munkáival kapcsolatban úgy nyilatkozott, hogy számára a nem a képen történő akciók – kommersz filmzenékben általános – lekövetése vagy illusztrációja a cél, hanem a vetített képre mint „a zene egy bizonyos szólamára” tekint.⁴³ Sokatmondó tény, hogy a műről 1981 és 1990 között a magyar zenei szaksajtóban még csak említés szintjén sem jelent meg egyetlen kritika vagy recenzió sem, később is inkább csak képzőművészettel foglalkozó folyóiratok foglalkoztak vele: Tillmann J. A. *Balkon*ban megjelent írásában a Hajas-recepció alakulásának meghatározó jelentőségű befolyásoló tényezőjeként említette.⁴⁴

A kompozíció alapanyaga Hajas Tibor 1979-ben keletkezett *A Halál szexepilje (A kárhozat esztétikája)* című, 1977. március 12-én megtartott előadásának rövidített változata,⁴⁵ mely kétszer is elhangzik a mű során. Hajas Tibor performanszainak egyedülálló – Magyarországon kétségtelenül műfajteremtő – jelentősége sokáig elhalványította írói és költői munkásságát, pedig a két kifejezési forma nagyon szoros összefüggésben, szinte elválaszthatatlan egységet alkotva volt jelen életművében.⁴⁶ Az élet és a halál közötti szűk határmezsgyét kutató, rituális elemeket és a Zen-buddhista szemléletmódot is bevonó akciói a nyers öndestrukció és a folyamatos életveszély állandó

⁴³ Magyaradás / Cine-Ma – beszélgetés Szemző Tibor filmalkotóval és zeneszerzővel.

<https://www.youtube.com/watch?v=L2r9fSCLAIY> (Utolsó megtekintés: 2021.05.19.)

⁴⁴ Tillmann J. A.: „Merőleges műveletek – Metszetek a performance rövid történetéből és hosszú hagyományából I.” *Balkon* 1996/4–5 (1996. április): 6.

⁴⁵ Hajas Tibor: „A halál szexepilje (A kárhozat esztétikája).” In: Almási F. Éva (közr.): *Hajas Tibor – Szövegek*. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2005.) 329–331. Szemző elsősorban a konkrét utalásokat húzta ki a szövegből, ily módon elvontabbá, általánosabb érvényűvé téve azt. (A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral, 2021.06.27.)

⁴⁶ Hajas két talán legfontosabb – és egyben legjobban dokumentált – alkotása: *Chöd – a földi én kivégzése* (Bercsényi Klub, 1979. december 18.), *Virrasztás* (Bercsényi Klub, 1980. május 18.) Utóbbi videódokumentációja megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=BRBZkaDBnI> (Utolsó megtekintés: 2021.05.20.) Művészetéről először Beke László írt összegző tanulmányt. Beke László: „A performance és Hajas Tibor.” *Mozgó Világ* 6/10 (1980. október): 98–112.

fenyegetettsége mellett próbálták meg hitelesen közvetíteni a „létbe száműzött ember”⁴⁷ vergődéseit. Nyilvános előadásai során Hajas többször is eszméletét veszítette, súlyosan megsérült, illetve egy alkalommal nagy mennyiségű festéket ivott, melyet „egy expander újra és újra való kifeszítésével gyötörve testét végül kihányt magából” – így szabadulva meg szimbolikusan az „ártó szellemektől és a rontástól.”⁴⁸ Performanszainak fontos kellékei voltak a fojtott kórházi atmoszférát eredményező kvarclámpák, elektromos vezetékek, gáz és egyéb kötőszerek, valamint a vaku és a magnéziumpor,⁴⁹ melyekkel Hajas villanó fényrobbanásokat idézett elő.⁵⁰

Sajnálatosan rövid életpályájának külön részét képezik a Vető János fotóművésszel közösen készített „fotómunkák”,⁵¹ melyek a performansz műfajával ellentétes módon nem közönség előtt, hanem egy intim térben, csak a performer és a fotós jelenlétében születtek.⁵² Ezek a tablók általában egy cselekménysorozat időben lezajló, különböző fázisait rögzítik ikonosztáz-szerűen, mintegy a bibliai stációkra utaló sorrendiségben követve egymást.⁵³ Az elkészült fényképek negatívjait Hajas megkarcolta, esetleg savval kimarta, különböző ábrákat és jeleket rajzolt bele: az ezzel az eljárással készült fotókat „felületkínzásnak”, „képkorbácsolásnak” vagy „húsfestményeknek” nevezte.⁵⁴ Önkifejezésének e vonulata teljes mértékben egyedülállónak tekinthető az akkor nálunk még csak nagyon felületesen ismert, bécsi akcionista-, illetve body art-művészek hasonló irányú tevékenységének ismeretében.⁵⁵

Szemző következetesen transzponálja Hajas képalkotó eljárásait kompozíciójának elemeire, ugyanakkor a vizuális analógia mellett a szöveggel való szoros viszony is tudatosan artikulálódik: a zeneszerző a „szélsőséges redukció” alá vetett hangzó jelenségeket⁵⁶ ugyanolyan módon próbálja vizsgálni és elidegeníteni – ezáltal roncsolva is

⁴⁷ Beke László: *Műalkotások elemzése*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1986.) 427.

⁴⁸ Szikra Renáta–Topor Tünde: „Tiszta föld, tiszta fény – interjú Kelényi Béla tibetológussal.” *Artmagazin* 17/1 (2019. január): 38–45.

⁴⁹ Beke, 1986., i.h.

⁵⁰ „Az előadó a fehér vásznat a magnézium időnkénti fellobbanásaiban temperába mártott korbáccsal üti.” Hajas, i.m., 335.

⁵¹ Vető János: „A fény éjszakái.” *Orpheus* 10/21 (1999. tavasz): 11–16.

⁵² Lásd a Vető Jánossal készült videóinterjút:

<https://www.artmagazin.hu/articles/video/fc23571d73122c5aa0e4921a9ebcd194> (Utolsó megtekintés: 2021.05.16.)

⁵³ Hajas harminchárom évesen hunyt el állandó munkatársa, Vető János jelenlétében egy tragikus autóbaleset során: ez a tény sok alkalommal szolgált fotósorozatainak ilyen irányú megközelítéseire-értelmezéseire is. (A szerző email-váltása Vető Jánossal, 2018.06.03.)

⁵⁴ Mindhárom fényképtípusból terjedelmes sorozatokat készített 1978 és 1980 között. Lásd bővebben: *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* II. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2000.) 45–47.

⁵⁵ Baksa-Soós Veronika: *Kényszerleszállás. Hommage à Hajas Tibor*. Kiállítási katalógus. (Budapest: Ludwig Múzeum, 2005.)

⁵⁶ Dalos, i.m., 372.

őket –, ahogy Hajas a „racionalizálódott halálélmény értelmetlenségéről” és „elfogadhatatlanságáról”⁵⁷ beszélt írásaiban.⁵⁸ A mű részletes elemzéséhez fontosnak tartom idézni *A halál szexepiljének* valamelyest rövidített szövegét:

A modern Európa, pontosabban a nyugati civilizáció az élet önkéntes gettójából bojkottálja a halálélményt.

Ez a civilizáció életcentrikus és nem tolerál semmit, ami saját fogalmai szerint nem értelmes és nem elfogadható. A túlvilág – mely nem bizonyult racionálisan elfogadhatónak – likvidálása után a halál racionalizálódott, tehát értelmetlenné és elfogadhatatlanná vált.

A halál a személyiség aspektusából végtelenen irracionális állapot. A meghalás műveletét mégis kénytelen végrehajtani; és mivel az irracionalitás szférájáról eleve lemondott, nem maradt lehetősége arra, hogy kapcsolatot építsen ki vele, hatalmat nyerjen fölötte. A halál abszolút magasság; a totalitás fogalmát kiöltő szellem számára a fogalom valódi és rémítő megjelenése.

Európa kezdettől fogva a halálélmény kiiktatására törekedett. A halál maga ellenséggé válik, a civilizáció valódi karakterével ellentétes rémképpé, mely időről-időre átmenetileg megromlott idegállapotunk tükre lehet, de folyamatos szublimálása nem beépítésére, hanem távoltartására és elkendőzésére szolgál.

Az utolsó összeurópai halálélmény, a második világháború a halálnak olyan elképzelhetetlenül intenzív látványát nyújtotta, hogy a halálkultusz végképp tabuvá lett, érinthetlenné és értelmezhetetlenné. Azóta a halál felfoghatatlan absztrakció; az egyedi, partikuláris halálélmények pedig kommunikálhatatlanok, mert Európának erre már nincs nyelve.

Ugyanakkor a létezés fizikai, továbbá vallásos és esztétikai alapélményeinek egyikéről van szó, mely nem engedi, hogy negligálják. [...]

Mivel a halálhoz kapcsolódó képzetek lényegükénél fogva elsősorban élményjellegűek, a közönségnek élményszerűen kell megélni saját vagy más halálát, halálfélelmét és ennek különböző közvetett fajtáit. Annyira élményszerűen, annyira közvetlenül, hogy erről leszakadhatson az intellektuális és morális értelmezés; önmagában és önmagáért szóló üzenet a közönség számára. [...]

⁵⁷ Hajas, i.h.

⁵⁸ E vonatkozásában hasonló megközelítésről tanúskodik, mint Melis László ugyancsak 1981-ben komponált *A szertartás* című kompozíciója, ami Hajnóczy Péter emlékére készült – az író műveinek felhasználásával.

A médiumokon keresztül érzékelt halálélmény emlékeztet az eredetire, a halál makettje. A halál a másodlagos valóság szférájába kerül, elidegeníthetővé válik; és ha a halál elidegeníthető, akkor az élet is az.⁵⁹

Mint már említettem, a szöveg kétszer is elhangzik a kompozíció elhangzása során, valamint Szemző azt is előírja a partitúrában, hogy a textust mindig az adott ország nyelven kell felolvasni.⁶⁰ A színpad közepén elhelyezkedő, 9–12 év körüli – lehetőleg lány – narrátor fülére fejhallgató kerül, melyben 200 milliszekundum késleltetéssel hallja saját hangját: ez az eljárás megelőzi, hogy túl gyorsan, hadarva olvasson, ugyanakkor természetellenes lassúságot is kölcsönöz a beszéd duktusának. Mindebből látszik tehát, hogy Szemzőnek elengedhetetlenül fontos a szöveg maximális érthetősége.

A Hajas-szöveg gyermekhangon való megszólaltatása már önmagában egyfajta értelmező gesztus: a narrátor nyilvánvalóan nem fogja – nem foghatja – fel az általa felolvasott gondolatmenet valódi és teljes jelentését, így az európai civilizáció halállal szemben tanúsított magatartása, avval való ambivalens viszonya már pusztán a szöveget közlő előadó kijelölésében is érvényre jut. Érdeemes megjegyezni, hogy három évvel később Melis László majdani alkotótársa, Jeles András hasonlóan járt el, amikor *Angyali üdvözlét* (1984)⁶¹ című filmjében gyermekszereplőkkel játszatta el Madách Imre drámáját, *Az ember tragédiáját*. A filmben elhangzó dialógusok komolysága – és Hajas szövegénél is erősebb költői-artistikus jellege – nagyban rokonítja Szemző és Jeles alkotásait.⁶²

A halál szexepilje – ha zenében használatos formai terminusokkal próbáljuk leírni –, egyetlen, egyenes vonalú crescendóként fogható fel. Lényeges azonban, hogy ez a crescendo csak és kizárólag a sorra belépő hangzsrétegek egyre telítődő faktúrájával, és annak fokozatos hangerőnövelésével születik meg: mellőzi a fokozás zenei köznyelvben általánosnak tekinthető gesztikus konnotációit, egyetlen célja, hogy mintegy maga alá gyűrje és érthetatlenné tegye a narrátor szövegét – annak elnyomása során viszont önmagát is megsemmisíti, ugyanis a hangszórók egy bizonyos hangerőszint fölött menthetetlenül

⁵⁹ Hajas, i.h.

⁶⁰ A kottában négy fordítás is található: angol (Botár Olivér), német (Tillman J. A.), Alexandr Krestovsky (cseh), francia (nem áll adat rendelkezésre).

⁶¹ Zenéjét Márta István komponálta. <https://www.imdb.com/title/tt0123381/> (Utolsó megtekintés: 2021.05. 21.)

⁶² Innen nézve talán még nehezebben értelmezhető az a Jeles és Forgács Péter közötti nyílt levélváltás, amely a *Filmvilág* folyóirat hasábjain jelent meg, 1997-ben. Jeles megvádolta Forgácsot és Szemzőt, hogy *Örvény* című alkotásukban az ő zenehasználati esztétikáját, az általa „saját szellemi leleményének” tekintett megoldásait másolták le. Lásd: „Posta – Jeles András és Forgács Péter levélváltása.” *Filmvilág* 40/10 (1997. október): 64.

túlvezérlődnek. A gyermeknarrátor – akit a fejhallgató gyakorlatilag teljes mértékben izolál a hangzó környezettől, tágabb értelemben véve a „külvilágtól” – viszont semmilyen módon nem érzékeli a felolvasása alatt zajló hangzó folyamatot: nem vesz részt benne, csupán jelen van.

A hangszereggyűttest két csoportra osztja a zeneszerző: a baloldali hangszóróval szemben, a közönségnek háttal a perkusszív, de határozott hangmagasságokat játszó roto-tomok és/vagy üstdobok – az 1984-es rádiófelvételen zongora és fafúvósok is csatlakoznak hozzájuk; a jobb oldali hangszóróval szemben, szintén a közönségnek háttal pedig a hosszú, tartott hangokat játszó vonósok – egyes felvételeken fagott-tal, harsonával és basszusgitárral kiegészülve. A mű eredeti változata hét riadósípot is előír, melyet az utolsó szakaszban kell megszólaltatni a játékosoknak, ki- és belégzésük ritmusában szívva-fújva azokat. Minden hangszercsoport megszólalása lassan és folyamatosan kerül erősítésre, de mindig csak a velük szemben elhelyezkedő hangszóróból. A hangzás telítődése után a keverőpulton a hangmérnök zengetést ad az erősített hangokra – ez eredményezi a hangszórók begerjedését. A „fényszólammal” kapcsolatban Szemző a következőket írja elő:

A darab teljes sötétségből indul, és teljes fényben, hirtelen sötétet fejeződik be.

A sötétből kezdve fokozatosan éri el a darab végét.⁶³

A fény tehát a crescendo hallható folyamatának látható kivételéseként szolgál, a mű gondolati vonatkozásaiban pedig az illumináció, a tudati megvilágosodás analógiájaként is értelmezhető. A hirtelen, egyszerre beálló csönd és sötétség pedig ismételten a halál racionális megközelítésének, a Hajas által tárgyalt, „európai civilizáció által likvidált túlvilág” nemlétének egyértelmű bizonyítékként jelenik meg.

A hangszercsoportok zenei anyagának felvázolása és elemzése előtt részletesen tárgyalnunk kell a darabot indító narráció után belépő, hangszalagról megszólaló hangzásformulákat – ezek ugyanis a kompozíció első „zenei” hangjai, melyekből hangzó konzekvenciaként fejlődnek ki a hangszeres szólamok.

Az előre rögzített hangszalag egy bemikrofonozott asztallapra körülbelül 4–5 méter magasságról leejtett ping-pong labda hangjának felhasználásával készült. Az ily módon felvett zaj a gravitáció törvényszerűségeiből adódóan egy egyre halkuló, ugyanakkor

⁶³ Szemző Tibor: *A halál szexepilje* (1981). Kézirat.

ritmikailag folyamatosan sűrűsödő impulzus-sorozatot eredményez.⁶⁴ Ezt a felvételt Szemző úgy vágta meg, hogy a szalag hossza az első és a tizedik koppanás között eltelt idő kétszerese legyen. Ezt a kivágatot végtelenítette (ún. „slejfnit” készített belőle), majd két magnetofonon egyidejűleg lejátszotta: az első magnetofon tizedik koppanása egybeesik a második magnetofon első koppanásával. Ezt az együttes hangzást rögzítette egy harmadik magnetofonnal, melyet szintén végtelenített, majd végül le is lassított: ez a kétcsatornás szalag alkotja a mű második hangzó rétegét.

A szabadesés hangzó metaforájaként⁶⁵ is értelmezhető magnetofonszólam több lehetséges asszociációt is magában hordoz: a fölötté elhangzó szövegtől függően egyes pillanatokban nyikorgó padló vagy ajtó, máskor szögek, stigmák kalapáccsal való beverésének hangját idézi – minden konnotáció szorosan köthető Hajas performanszainak visszatérő motívumaihoz.

A kompozíció előadása során először csak a jobb sávon hallható koppanások úsznak be lassan és folyamatosan. Az optimális hangerő elérése után, néhány ismétlést kivárva szólal meg a szintén jobb oldalon elhelyezkedő, A-hangszercsoport első hangja. Az együttes hat szólamának mindegyike egy-egy hangmagasságot ír elő, melyet a játékosoknak minden esetben egy megadott koppanás-sorozat első hangján, sforzatissimo kell elindítani, majd egyenletesen halkítani a sorozat utolsó hangjáig: a hangszerek orgonapontjai tehát az impulzus-sorozatok kiterjesztéseként funkcionálnak. A partitúraszerűen kidolgozott kottában az alábbi hangszerek és hangmagasságok szerepelnek (71. kottapélda):

⁶⁴ Ugyanez a perkusszív hangsorozat alkotta a *Múló rosszullét* című, 1981-ben Szirtes Jánossal készített performansz hangzó alapanyagát is, Szemző innen emelte át az ötletet. (Balázs/I., i.m., 6.)

⁶⁵ „Hajas első, maga által is performansznak nevezett munkáját 1978 áprilisában a varsói Galerie Remontban mutatta be *Dark Flash* címmel. A bekötött szemű művészt kötelekkel húzták fel egy csigán átvett kötélre, melyen Hajas az előadás teljes hosszában himbálózott.” Szűcs Károly: „Test és kép. Hajas Tibor kiállítása.” *Balkon* 2005/6 (2005. június): 14.

The image shows a musical score for six string instruments: Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, Violoncello, and Contrabbasso. The score is organized into six measures. Each measure contains a single note, which is marked with a number from 1 to 6. The notes are connected by horizontal lines, indicating a sequence of pitches. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with Violino I and Violino II on the top staves, Viola I and Viola II in the middle, and Violoncello and Contrabbasso on the bottom staves.

71. kottapélda. Szemző: *A halál szexepilje* – az A-hangszercsoport szólamai

A hangrendszer csupán egyetlen d hangot, illetve annak oktáv-, és kvint felhangjait tartalmazza: ebből eredően a hangmagasságok dinamikusan erősítik egymást, telített akusztikus teret hoznak létre. Ha egy hangszer már belépett, akkor a darab végéig az összes impulzus-sorozatra játszania kell az adott hangmagasságot. A szólamok belépései között a játékosoknak 3-4 hangismétlést kell kivárniuk. A bal sávon rögzített koppantás-sorozatok a hat hangszer belépése alatt, a jobb oldali hangszórók hangerejével azonos dinamikai szintre erősödnek fel, ugyanolyan lassan és folyamatosan, mint ahogyan az a másik csatorna esetében is történt. Ekkor lépünk át a mű harmadik szakaszába, amelynek során a bal oldalon elhelyezkedő, második hangszercsoport is csatlakozik a játékhoz.

A billentyűs- és/vagy ütőhangszerekből álló csoport szintén egy additív elven alapuló hangsorozatot épít fel. A kottapéldában feltüntetett hangmagasságok 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4 – és így tovább – sorrendben követik egymást (72. kottapélda):

The image shows a musical score for a single instrument, likely a keyboard or percussion. The score is organized into nine measures. Each measure contains a single note, which is marked with a number from 1 to 9. The notes are connected by horizontal lines, indicating a sequence of pitches. The instrument is represented by a single staff with a treble clef.

72. kottapélda. *A halál szexepilje* – a B-hangszercsoport hangkészlete

A mű utolsó, negyedik szakaszában riasztósípok kapcsolódnak be a játékba, a többi hangszeres szólammal ellentétben viszont már azonnal erősített formában.⁶⁷ A játékosoknak lélegzésük ritmusában kell szívni és fújni a sípok. Fáradásuk – és egyben levegőkészletük fogyásának – következtében egyre folyamatosabb és összefüggőbb pulzálás alakul ki. A sípok hangzásának többértelműsége újfent játszik a hallgatói percepcióval: mivel kezdettől a hangszórókból szólnak meg, régi, csöves rádiók állomások közötti kóbor frekvenciáit, hanggenerátorok bűgását, háborús szirénák, vagy esetleg konkrétan a túlvezérelt erősítés során gyakran előforduló gerjedés, a „besípolás” hangját idézik. Az érzéki csalódás – miszerint a sípok már elektronikus úton keletkezett hibának véli a hallgató – egyúttal előre hitelesíti és érvényes módon vezeti be az hangforrások zengetését és összes csatornára való bekeverését, mely végül a teljes kisüléshez vezet.⁶⁸

A halál szexepilje a benne foglalt zenei és zenén kívüli eszközöket egyaránt a minimumra redukálja, azokat viszont a legakkurátusabb következetességgel vezeti végig a mű folyamán, hogy majd ugyanazzal a következetességgel vigye végbe roncsolásukat és teljes felszámolásukat is. Elementáris hatását az érzelmek elidegenítése és az objektív látásmód megteremtésének kísérlete hozza létre: a mű paradox módon az érzelmek kizárásával kelt emocionális hatást.⁶⁹

2.4.2. *Vízicsoda* (1982–1983)

A mű ösváltozata először a TOKAJ Galériában hangzott el 1981. július 24-én, majd még további két alkalommal 1982. február 10-én a budapesti Belvárosi Ifjúsági Házban, és március 9-én a Szkéné Színházban, a *Rendez-vous* fesztivál keretében.⁷⁰ Az Angelus Iván által rendezett és koreografált *Tükrök* című mozgásszínházi előadáson viszont az alkalmi *Etűd ferde tükörre* címváltozattal került bemutatásra a HVDSZ Jókai Művelődési Központban, 1982. április 4-én.⁷¹ Ezen az előadáson volt Melis László *Etűd három tükörre* című művének bemutatója is, melynek zenei szerkezetében fontos szerep jutott a

⁶⁷ Szemző előírása szerint egy előadó, vagy egy hét játékosból álló csoport játszhatja a szólamot.

⁶⁸ Az utolsó szakasz hangképéről Antal István a következőket írta: „Magának az előadásnak is meg az alkalmazott mechanikai eszközöknek is hangjuk van, amely bővebb hangzástartományt képvisel, mint a hangszerekből előcsalt, zeneileg artikuláltnak tekintett hangzatok sokasága.” Antal István: „Redukció – Szemző Tibor új CD-jéről.” *Expanzió 1989–1993*. Dupla különszám (Vác: Katedrális, 1994.): 98.

⁶⁹ Dalos megfogalmazása szerint a kompozíció „érzelmek nélkül beszél a halálról.” (Dalos, i.h.)

⁷⁰ A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján.

⁷¹ Az előadásról forgatott filmdokumentáció megtekinthető itt:

<https://www.youtube.com/watch?v=d2pvZ2OMGsQ> (Utolsó megtekintés: 2021.05.31.)

tükröződés elvének, például az akkordstruktúrák tükörfordításainak vonatkozásában. Szemző kompozíciója azonban csak közvetettebb módon kapcsolódott a tükröződés – mint fizikai jelenség – lehetséges zenei analógiáihoz, ezért a szerző később visszatért az eredeti *Vízicsoda* címhez.⁷² Minden kétséget kizáróan ez volt Szemző legtöbbet elhangzott műve a 180-as csoport működésének éveiben.⁷³ A darab hatperces, rövidített változata megjelent az együttes első lemezén,⁷⁴ teljes felvétele pedig Szemző 1987-ben kiadott szerzői albumán kapott helyet,⁷⁵ de az utóbbi évtizedekben más magyar és külföldi fuvolások – Manuel Zurria, Ittész Gergely, Győri Noémi – is műsorra tűzték, előbbieket lemezre is játszották.⁷⁶

A *Vízicsoda* a 180-as Csoport zeneszerzői termésének ortodox repetitív tételei közé tartozik, de tartalmaz több egyéni megoldást is. A szólódarab, mint műfaj nem igazán jellemző a repetitív zenére, mivel a technika legfontosabb tulajdonságai elsősorban a többszólamúság keretei között tudnak érvényesülni. Reich is csak a szólóhangszer előre rögzített hangszalaggal való párosításában látta a műfaj létjogosultságát: így született meg a *Melodica* (1966) és a *Violin Phase* (1967). Utóbbit a Csoport is repertoárján tartotta, Melis László előadásában.⁷⁷ Reich 1982-ben – Szemző művével szinte egyidőben – komponálta *Vermont Counterpoint* című művét fuvolára és hangszalagra: e mű indította el azt a – mai napig készülő – *Counterpoint*-sorozatot, melynek címei a komponálás helyszínéül szolgáló földrajzi helyekről vagy a művet megszólaltató hangszerről kapták nevüket.⁷⁸ A ciklus darabjai minden esetben egy előadóra és hangszalagra íródtak, időtartamuk általában tíz és tizenöt perc között mozog.⁷⁹

Szemző darabjának Reich műveivel szembeni leglényegesebb különbsége abban rejlik, hogy benne nem előre rögzített szalag, hanem élő elektronika hozza létre az

⁷² A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral (2020.10.13.) A cím különböző változatairól a Csoport legfőbb kritikusa, Kovács Sándor maró gúnnyal nyilatkozott: „Szemző(nek) [...] olyan címre van szüksége, hogy »Etűd ferde tükörre« (így az ismertető), avagy: *Vízicsoda* – pontosabban, németül »Wasserwunder« (így mondja be ő maga a koncerten). Mire jó ez?” Kovács Sándor: „Korunk zenéje '82.” *Muzsika* 26/1 (1983. január): 23.

⁷³ A kompozíció huszonöt alkalommal is szerepel a Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellistán az 1982 és 1990 közötti időszakban.

⁷⁴ *Group 180 – Reich, Rzewski, Melis, Szemző* (Budapest: Hungaroton, 1983.) SLPX 12545

⁷⁵ *Tibor Szemző – Snapshot from the Island* (London: Leo Records, 1987.) LR 151

⁷⁶ *Manuel Zurria – Again & Again* (Róma: Ants Records, 2020.) AG23., *Gergely Ittész – Solos – 20th century works for flute* (Budapest: Hungaroton, 1998.) HCD 31785

⁷⁷ 1981. április 20-án játszotta először a Belvárosi Ifjúsági Házban tartott hangversenyen. (Körmendy-Soós)

⁷⁸ *Vermont Counterpoint* (1982) – fuvolára, *New York Counterpoint* (1985) – klarinétra, *Electric Counterpoint* (1987) – elektromos gitárra, *Cello Counterpoint* (2003) – csellóra. A *Vermont Counterpoint*-ből Szemző 1984-ben rádiófelvételt készített és koncerten is eljátszotta: első alkalommal 1984. november 21-én a Szkéné Színházban, a *New York Counterpoint*-ot a Csoport szintén műsorán tartotta Tihanyi Gellért előadásában, első alkalommal 1987. március 26-án szólalt meg a Petőfi Csarnokban. (Körmendy-Soós)

⁷⁹ Reich általában felveti a lehetőségét, hogy szalag helyett hangszeregyüttes szólaltassa meg a többi szólamot: így viszont már értelemszerűen nem beszélhetünk szólóművekről.

egyszólamú anyag többszólamú kivételését: a címben sugallt jelenség a közönség láttára-hallatára, az adott pillanatban születik meg. Az élő visszacsatolással való játék a hetvenes években leginkább a rockzenében volt elterjedt, többen is próbálkoztak vele eltérő sikerrel.⁸⁰ A korszak nemzetközi és magyar kortárs komolyzenéjében is inkább az előre elkészített szalag élő hangszerekkel való társítása jelentette az egyedüli utat az akusztikus- és elektroakusztikus zene között.⁸¹ Az Új Zenei Stúdióban Vidovszky László *405* (1974) című kompozíciója kísérletezett elsőként a hangszerek hangjának ringmodulált formában való, késleltetett visszajátszásával,⁸² de Vidovszky a *Circus*-ben (1974) és a *RENORAND*-ban (1975) is további lehetséges utakat keresett az elektronikus eszközök valós idejű („real time”) alkalmazására.⁸³ A fiatalabb komponisták közül Székely Iván és ifj. Kurtág György próbálkozott a visszacsatolás lehetséges módzataival zeneakadémiai éveik alatt,⁸⁴ de a késleltetett visszajátszás és a végtelenített ismétlések szempontjából legnyilvánvalóbbnak tűnő zenei idiómában – a repetitív zenében – nem jelent meg ez a technikai megoldás, még a legtöbb repetitív kompozíciót jegyző Sárosi László műveiben sem.⁸⁵

Az egy előadó által megszólaltatott, kisufoolára, fufoolára, altfufoolára és basszusfufoolára írt *Vízicsoda* kapcsán a kanadai Alvin Lucier konceptuális műként és folyamatzeneként egyaránt definiálható *I Am Sitting in a Room* (1969) című kompozícióját említhetjük, mint technikai értelemben rokon szemléletű alkotást.⁸⁶ E darabban az előadó beszédét két magnetofon felváltva rögzíti, majd lejátssza: egészen addig folytatva ezt a metódust, amíg a felvételek fokozatosan változó akusztikus jellemzői következtében a beszéd egy lassú, jól követhető folyamat során zenévé transzformálódik. Szemző szintén két magnetofont használ, melyek a „ping-pong delay”-eljárással teremtik meg a mű hangzó terét (14. faksimile).

⁸⁰ A brit Queen rockegyüttes *Brighton Rock* (1974) <https://www.youtube.com/watch?v=Xd94WIfHuuY> (Utolsó megtekintés: 2021.06.01.) és *Prophet's song* (1975) <https://www.youtube.com/watch?v=iZijsrn9FY4> (Utolsó megtekintés: 2021.06.01.) című dalai esetében két nagyon figyelemreméltó kísérlet is született ezzel az eljárással.

⁸¹ Patachich Iván, Pongrácz Zoltán és Székely Endre, valamint az akkoriban fiatalabb szerzők közül Dubrovay László műveiben. Lásd bővebben: Dalos Anna: „Elektroakusztikus zenei kísérletek.” In: Dalos, i.m., 288–297.

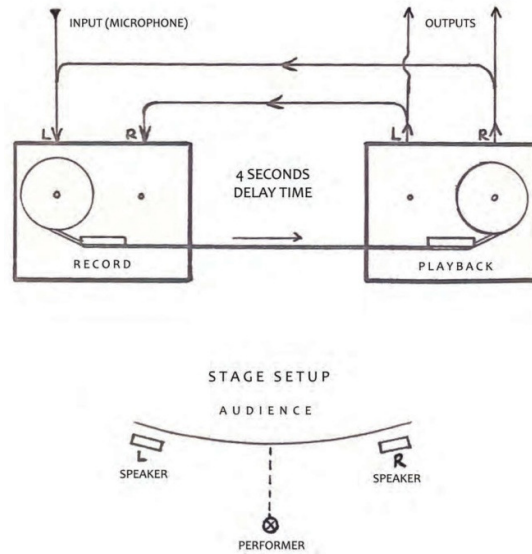
⁸² Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.) 200–201.

⁸³ Szitha, i.m., 106–107.

⁸⁴ A szerző e-mail-váltása Faragó Bélával (2021.04.27.)

⁸⁵ Szitha, i.m., 158–165.

⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3OyK> (Utolsó megtekintés: 2021.06.01.) Szemző ugyanakkor Riley kétmagnetofonos előadásaira is hivatkozik, melyeket akkoriban még csak leírásokból és fotókról ismert. A két Akai magnetofont Tillmann J. A. és Faragó Béla bocsátotta rendelkezésére a darab komponálása idején. (A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral, 2021.06.27.)



14. faksimile. Szemző: *Vízicsoda* – a két magnetofon működési elvének szemléltető ábrája, valamint az előadó, a hangszórók és a közönség elhelyezkedésének rajza

A zeneszerző így írt kompozíciójának szándékairól és indíttatásáról a *Vízicsoda* műismertetőjében:

A darab kialakulásának idején – a nyolcvanas évek legelején – mindenekelőtt az izgatott, hogy hogyan lehet a kétmagnós visszacsatolás segítségével hangszerem – a fuvola – adta lehetőségeket kitágítani, illetve egyidejűleg több hangszert is megszólaltatni. Kísérletezésem és kutatásaim legfontosabb eredménye egy furcsa, vibráló térbeli hatás felfedezése volt. Olyan kánont hoztam létre, melynek egymás után megjelenő szólamai a tér két ellentétes irányából szólnak, vagyis térbelileg a lehető legtávolabb, ám a köztük lévő időbeli távolság a legkisebb helyiérték, mindössze egy nyolcad.⁸⁷

A kompozíció alapgondolata ugyanakkor Szemző egy konkrét gyermekkori élményéhez is köthető: a „Vízicsoda” egy népszerű játékszer volt a hatvanas években. A kis zacskó preparált papírfigurákat rejtett, melyeket vízre kellett tenni, majd ezek a beszívott nedvesség hatására kitágultak és különböző formákat – hajó, virág, ház stb. – vettek fel. A darab motívumainak folyamatos transzformációja, lassú kibomlása a gyermekjáték működési elvét idézi.⁸⁸

⁸⁷ Szemző Tibor műismertetője a *Vízicsoda*hoz. (Keletkezési ideje ismeretlen.) Kézirat.

⁸⁸ A szerző e-mail-váltása Soós Andrással és Szemző Tiborral (2021.06.28.)

A színpad közepén helyet foglaló előadó játszott zenei anyagok először a jobb, majd a bal oldali hangszórókból szólalnak meg 3,6–4 másodperces késleltetéssel, majd újra a jobb oldalról és így tovább. A fuvolás pozíciója olyan nézőhöz hasonlatos, mint aki egy ping-pong asztalnál, „a háló mellett ülve szemléli a játékot.”⁸⁹ Minden elhangzó formula tizenkettő-tizenöt ismétlés során, folyamatosan halkulva tűnik ki a hangzásból, körülbelül ötven-hatvan másodperc leforgása alatt. A ritmikai szinkronitás érdekében ajánlott a fejhallgató használata, melyen keresztül az összes szólam tisztán hallható az előadó számára.

A tizenhat és fél perces darab öt szakaszra osztható, melyből az első a leghosszabb, körülbelül öt és fél percig tart. A további szakaszok hossza változó, valamint más és más kombinációban használják a négy fuvolatípust. Az alábbiakban a mű formai szerkezetét vázoltam fel (5. táblázat):

I.	II.	III.	IV.	V.
1–38. ütem	39–46. ütem	47–52. ütem	53–65. ütem	66–77. ütem
altfuvola, fuvola, kisfuvola	kisfuvola	altfuvola	altfuvola	basszusfuvola

5. táblázat. *Vízicsoda* – a kompozíció formai szerkezete

Az első, legterjedelmesebb formarészben exponálódik az a három típusú fuvolával felépített, háromszólamú kánonszerkezet, mely a kompozíció alapját képezi.⁹⁰ Jól követhető, hogy az első formarész végének kisfuvola-motívuma mintegy átöröklődik a második szakaszba, ahol a játékos kizárólag kisfuvolán – ezáltal a legmagasabb hangfekvésben – játszik, majd innentől kezdve egy tendenciális regiszterbeli ereszkedés figyelhető meg: a harmadik és negyedik formarészekben az altfuvola szólama egyre mélyebb hangtartományokba kerül, a zárószakaszban pedig basszusfuvolát hallunk. A lassú ereszkedés ritmikai transzparenciával – egyben a lassítás illúziójával – is együtt jár, melyet Szemző a metrikai osztások variábilis alkalmazásával ér el. Fontos megjegyezni, hogy a harmadik formarész – amely hozzátétőlegesen a mű időbeli felezőpontján

⁸⁹ Szemző Tibor: *Vízicsoda* (1982-1983). Kézirat.

⁹⁰ Előkerült egy hetvenes években készült amatőr hangfelvétel, melyen a Szemző Trió (a későbbi Kvartett elődzenekara) szólaltatja meg e háromszólamú kánon korai verzióját.

helyezkedik el – motivikus szempontból az első szakasz rövidített alakban való visszatéréseként funkcionál.

A *halál szexepiljéhez* hasonlóan ennek a műnek is két partitúrája létezik. Az első pontosan jelzi az eljátszandó anyagokat – valamint azok fáziskéséssel felhangzó visszacsatolásait is –, az ismétlések hozzávetőleges számát és a tulajdonképpeni hangzó végeredményt: hasonlóképpen, mint ahogy Sály László is több szólamban kidolgozott kottákban jegyezte le fáziskánonjait, vagy miként Stockhausen is „hallgatópartitúrát” készített elektroakusztikus darabjaihoz. A második kotta egy – Ittész Gergely által számítógépes grafikával kivitelezett – játszópartitúra, melyben csak és kizárólag az élőben megszólaltatandó fuvolaszólamok szerepelnek.

A *Vízicsoda* következetesen végigvitt, egy keresztes előjegyzésben íródott. Melis A szertartás című művével ellentétben – ahol ugyanez az előjegyzés csupán keret, és elsősorban modálisan értelmezhető – itt ténylegesen e-moll tonalitást állapíthatunk meg, amely részben állandó, másrészt pedig változó színezőhangokkal egészül ki az egyes szakaszokban. Az első formarész dallamformulái a következő hangmagasság-kombinációkat exponálják (73. kottapélda):



73. kottapélda. *Vízicsoda* – az első szakasz hangkészletei

Az altfuvola kettő, egymás tükörfordításaként is felfogható trichordot (aisz-h-cisz és e-fisz-g) kapcsol össze egy szűk szeptim (aisz-g) hangterjedelemben. A fuvola anyaga két azonos szerkezetű tetrachordra (aisz-h-cisz-d és disz-e-fisz-g) épül, mely kiegészül egy felső a hanggal: ezáltal egy e-fisz-g-a tetrachordot is felfedezhetünk benne. A hangterjedelem szűkített oktávra (aisz-a) bővült. A kislefuvola egy tiszta oktávot (e-e) fog össze egy kromatikus (e-f-fisz-g-gisz), valamint egy diatonikus vagy pentaton (a-h-d-e) hangmezővel.⁹¹ Jól érzékelhető a tendencia, miszerint az egyre magasabb fekvésű

⁹¹ A teljes tizenkétfokú rendszerből egyedül a c hangmagasság marad ki. Érdekes mindezt összevetni Dalos azon állításával, melyet a 180-as csoportról írt tanulmányában Soós András egyik darabja kapcsán jegyez meg: „Különösképpen sokatmondó, hogy az *Open dialogue* hangkészletéből éppen az a c hang hiányzik, amely a repetitív zenének fons et origója – Riley *In C* című kompozíciója óta, minden bizonnyal reflexióként Bach C-dúr prelúdiumára.” Dalos, i.m., 373.

szólamokban egyre nagyobb ambitus (szűk szeptim, szűk oktáv, tiszta oktáv) jelenik meg. Az altfuvola az e, a fuvola a h, a kislefuvola pedig az e és h hangmagasságok tengelyei köré szervezi motívumait: ezzel erősítve az e-tonalitás pillérhangjait.

A háromszólamú faktúra mindegyik szólama az először Reich *Zene fadarabokra* (1973) című alkotásában használt additív-szubtraktív dallamképzés – a „szünetek hangokkal való behelyettesítésének” – technikájával épül fel.⁹² A formulák mindegyikében nyolcad értékű hangok-hangpárok váltakoznak, melyeket minden alkalommal szigorúan egy nyolcadnyi hosszúságú szünetek választanak el egymástól. A kottapéldában jelöltem az egyes szólamokon belüli – vagy szólamokon átfelölő – motivikus kapcsolatokat (74. kottapélda).

The image shows a musical score for three flutes. The top staff is labeled 'Fl. picc.', the middle 'Fl.', and the bottom 'Fl. in Sol'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. A tempo marking '♩ = 120' is at the top. The score consists of three staves with various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests. Brackets are used to group notes across staves, indicating motivic relationships. The bottom staff has a 'Fl. in Sol' label, suggesting it might be for a solo flute or a specific part of the ensemble.

74. kottapélda. *Vízicsoda* – az első szakasz dallamformulái

Mivel a visszaismétlések körülbelül egy perc alatt teljesen kitűnnek a hangzásból, ezért a játékosnak több alkalommal is vissza kell „táplálnia” a faktúrába az időközben már túlságosan halkán hallható formulákat. Ez indokolja a 21., 27., 34., 36. ütemekben előírt hangszerváltásokat: a korábban már felépített motívumokat újra kell játszani a folyamatos ismétlődés érdekében.

A címben vizionált „csoda” illúziója – melyet a hallgató a vízbe dobott kavics kiváltotta, koncentrikusan terjedő körívek zenei analógiájaként érzékel – viszont nem valamilyen hangtechnikai trükkkel, hanem a kánontechnika egy sajátos eljárásával születik meg. A fuvola egy olyan – a három szólam hangjaiból szerveződő – figurációt kezd

⁹² A *Zene fadarabokra* a 180-as Csoport korai korszakának állandó repertoárdarabja volt, első lemezükön is megjelent. Reich említett motívumképzési eljárásáról lásd bővebben: Steve Reich: „CD kísérfüzet *Steve Reich: Music for 18 Musicians – Live in Budapest*” című lemezéhez. (Budapest: Hungaroton Classic, 2003.) HCD 32208

ismételni, melynek hossza egy nyolcaddal megrövidül az eredeti 10/4-es metrumhoz képest: a fáziseltolódás következtében olyan kánon alakul ki, amelyben az alapformula az ütem összes ütéséről elindul (75/a és 75/b kottapélda).



75/a kottapélda. *Vízicsoda* – a három fuvola anyagából képzett „összegszólam”



75/b kottapélda. *Vízicsoda* – az egy nyolcaddal megrövidített formula

A második formarészben csak a kiscsörgő játszik. A hangzás jelentős megváltozása – az adott hangszer természetéből adódó különbségeken túl – egy új artikulációval, a staccatissimóval is megerősítést kap.⁹³ E szakaszban – a korábbi hárommal ellentétben – csak két zenei anyag van jelen: egy nyolcadokban haladó, modellskálákat idéző hangközkombinációkat rejtő szólam (A); valamint egy szinkópáló negyedeket is alkalmazó, nagyobb hangközugrásokban nyújtózkodó formula (B). Szemző az A-motívumot az első formaszakaszhoz hasonlóan megint folyamatosan építi fel, és a már megismert fáziseltolódás technikáját is alkalmazza rá. A B-motívum viszont azonnal teljes hosszában szólal meg, továbbá nem alakul ki belőle kánon sem. A két formula

⁹³ Ezt Szemző „quasi pizzicato”-előírással jelzi a partitúrában, melyet a nyelvpattintással kombinált erős levegőbefújással lehet elérni.

konstellációja egy tulajdonképpeni dallam-kíséret viszonyt eredményez, de ha még figyelmesebben megvizsgáljuk őket, felfedezhetjük, hogy a két motívum valójában majdnem ugyanaz: a második csak egyes hangok prolongációjával kelti a különbség megtévesztő illúzióját (76. kottapélda).



76. kottapélda. *Vízicsoda* – a második formaszakasz zenei anyaga

Mint már utaltam rá, a rövid közjátékként működő harmadik formarész az első szakasz háromszólamú anyagának visszaidézése, de jelen esetben csak altfuvolán: az eredetileg széles hangtartományt felölelő motívumok ezúttal egyetlen, közös regiszterbe tömörülnek. A záró fáziseltolódás is hasonló összecsúszás beiktatásával jön létre, mint korábban.

A negyedik formaszakasz indítása a másodikra rímel, azonban sokkal rövidebb idő leforgása alatt jóval magasabb fokú komplexitásig jut el, mint motivikus előképe: úgy is tekinthetünk rá, mint kidolgozási részre. Ennek elemzéséhez a teljes – 53-tól 65. ütemig tartó – szakaszt idézem a kéziratos partitúrából (15. fakszimile).

Handwritten musical score for a piece by Dargay Marcell. The score is written on four systems of three staves each. The first system starts with a circled measure number 53, an asterisk, and the word "Staccato". The second system has the word "second time" written below it. The third system starts with a circled measure number 54. The fourth system starts with a circled measure number 55. The fifth system starts with a circled measure number 56 and ends with a circled "2x". At the bottom, there is a handwritten note: "* first time mf, second time f".

Handwritten musical score for "Vízicsoda" (Faksimile). The score is written on ten staves. The top staff is labeled "LIVE ALTO" and the second staff is labeled "DELAY". The music is in 4/4 time and G major. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include: (57) at the start, (58) and (59) with "second time" markings, (60) with "decrescendo", (61) with "mf" and "leggero", (62) with "last time", (63) with "f" and "out", (64) with "last time", and (65) with "f" and "out". The score concludes with a double bar line and the words "end of".

15. fakszimile. *Vízicsoda* (A szerzői kézirat 9–10. oldala)

A teljes formarész két szakaszra bontható: az első az 53–56., a második az 57–65. ütemeket foglalja magába. Az első részben hangpárokból kiindulva minden egyes

előidézett „elfáradása” – mintha csak egy lemerülő gépezet hangját hallanánk – párhuzamosan halad a hangkészlet szubtraktív leépítésével is (78. kottapélda).

Fl. basso

67

mf

3x

staccato

tenuto

71

10x

4x

(gradually shorter tones)

74

5x

10x

(the normal sound fades out gradually)

(only key click)

(tongue ram)

78. kottapélda. *Vízicsoda* – a kompozíció utolsó szakasza (67–77. ütem)

Az artikulációk is tendenciálisan alakulnak: a kezdeti legatót staccato, majd tenuto követi, míg végül a játékos egyre kevesebb levegőt adva a perkusszív billentyűzőreig jut el. A hangzás utolsó fázisa pedig egy speciális játékmód, az ún. „nyelvzár” – a partitúrában „tongue ram”:

A levegőt erőteljes rekeszlökéssel fújjuk egyenesen a csőbe, egy nagyon rövid, zöngétlen „hut” szótag végén a nyelvvel keményen lezárjuk az áramlást. Nagy szeptimmal mélyebb hangot eredményez.⁹⁴

A *Vízicsoda* – amellet hogy szerkesztési elveiben és esztétikájában hű marad a repetitív tradícióhoz – természetes invencióval és improvizatív készséggel formálja zeneművé az etűdszerű alapgondolatot, ugyanakkor attraktív játszanivalóként a 180-as Csoport zeneszerzői termésének egyik – a választott hangszer tulajdonságait legnagyobb odafigyeléssel szem előtt tartó – emblemikus koncertdarabja.

⁹⁴ E kiterjesztett technikát Ittész Gergely javasolta a zeneszerzőnek. Szemző Tibor: *Vízicsoda* – Ittész Gergely előadói utasításai a kompozíció játszópartitúrájához. Kézirat.

2.4.3. *Koponyaalapi törés* (1984)

A *Vízicsoda* abszolút zenei keretei után Szemző visszatért a performansz műfajához: a fél óra időtartamú, narrátorra, videóval összekötött TV-készülékre, hangszeregyüttesre és öttagú cigányzenekarra készült kompozíció *A halál szexepiljéhez* hasonlóan szintén nem írható le pusztán zenei kategóriákkal. E mű volt a 180-as Csoport repertoárjának egyik legkevesebbet játszott tétele: a *PLÁNUM '84* fesztivál keretében, a budapesti Almássy téri Szabadidőközpontban 1984. november 10-én elhangzott ősbemutató után mindössze egyszer került előadásra a Petőfi Csarnokban, 1985. október 10-én.⁹⁵ Szemző szándékoltan provokatív műve⁹⁶ nemcsak a kritikusokat és a közönséget, de az együttes tagjait is megosztotta,⁹⁷ ezért a zeneszerző – a koncertszerű előadások hiányának kompenzálásaként – 1985 és 1987 között videódokumentációt készített belőle: ez tartja első filmes munkájának.⁹⁸ A darab – angol nyelvű változatban – megjelent Szemző 1993-ban készült szerzői lemezén.⁹⁹

A *Koponyaalapi törés* szövegét Pavel Havlíček, a zeneszerző közeli hozzátartozója írta.¹⁰⁰ Az ötletet még valamikor a hetvenes évek elején vázolta fel, de csak azután kezdett el vele újra komolyabban foglalkozni, mikor emigrálását követően évekkel később Szemző meglátogatta őt Amerikában.¹⁰¹ Szemző 1983 nyarán járt az Egyesült Államokban: ez az út nagyban befolyásolta későbbi alkotói fejlődését, két hónap alatt számtalan meghatározó impulzus érte, melyek közül csak egy volt a Steve Reichel való személyes megismerkedés.¹⁰² Hazautazása után fogalmazódott meg benne a gondolat, hogy a tengerentúlon szerzett inspirációk okozta eufória utáni kijózanodás – átvitt értelemben az pozitív élmények traumaként való feldolgozása –, az itthoni „magyar ugarba” való

⁹⁵ A Körmenydy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai szerint.

⁹⁶ Lásd a zeneszerzővel készült interjút a Magyar Televízió *Abszolút* című műsorában:

<https://www.youtube.com/watch?v=S8hEX8ck2dM> (Utolsó megtekintés: 2021.06.07.)

⁹⁷ Az ősbemutató recenzense meglehetősen negatívan értékelte a művet: Váczi Tamás: „Plánium '84.” *Muzsika* 28/1 (1985. január): 7.; a Csoport zenészei között pedig volt, aki kategorikusan kijelentette, hogy többet nem szeretné játszani a darabot. (A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral, 2021.05.21.)

⁹⁸ A Szemző által „video-antiklipként” definiált alkotás a Balázs Béla Stúdióban készült Forgács Péter rendezőasszisztensi, valamint Monory-Mész András és Klöpfler Tibor operatőri közreműködésével. Főszereplője Hont Pál volt, a forgatás helyszínül a budai Veronika étterem szolgált. (Balázs, i.m., II. 35.) A film adatlapja: <http://bbsarchiv.hu/hu/film/koponyaalapi-tores-267> (Utolsó megtekintés: 2021.06.08.) A filmből rövid részlet megtekinthető itt: https://www.youtube.com/watch?v=F_rsFL0l-Ec (Utolsó megtekintés: 2021.06.15.)

⁹⁹ *Tibor Szemző – The Conscience (Narrative Chamber Pieces)*. (London: Leo Records, 1993.) CD LR 185.

¹⁰⁰ A Havlíček álnév csupán, a hajdani Csehszlovákiából származó férfi a valóságban civil foglalkozású, művészeti tevékenységet nem folytat. A mű 1989-es, *Ars Electronica* fesztiválon való előadására – melynek közreműködője is volt – ő készítette el a szöveg angol fordítását. (Szemző Tibor szóbeli közlése, 2021.06.09.)

¹⁰¹ A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral (2021.06.08.)

¹⁰² Balázs/II., i.m., 36.

visszatérés tulajdonképpen tudathasadásos állapotot teremtett számára: ez a *Koponyaalapi törés* központi metaforája. Ekkor kérte meg Havličeket, hogy bővítse ki és dolgozzon tovább a félbehagyott szövegen – természetesen már az ő elképzeléseinek figyelembevételével.¹⁰³

A szöveg így létrejött, végleges formája négy részre tagolható – ez a felosztás természetesen a performansz dramaturgiájában is megmutatkozik. Az első részben a narrátor felidéz egy esetet, melyben ő, mint megfigyelő jelenik meg. Egy autóbuszon vele együtt utazó fiatalember tulajdonságait – vonásait, öltözetét, szagát, a nyakán lévő gipszet – vizsgálja: személyiségére vonatkozó megállapításokat szeretne levonni mindezek alapján. Utalást tesz arra, hogy mindkettőjüket filmezik az utazás során. Amikor az illető leszáll, véletlenül elejt egy papírcédulát, melyet a megfigyelő felvesz a padlóról. A cetlin orvosi szakkifejezéseket tartalmazó szöveget talál, mely az agyalapi mirigy funkcióiról és a koponya lehetséges sérüléseiről szól: egy név – Kariph Viktor – is fel van tüntetve az orvosi értekezés szerzőjeként. A megfigyelő elhatározza, hogy megpróbálja kideríteni személyazonosságát, és felkutatja a fiatalembert. Mint elmondja, az eset már több mint nyolc éve történt, azóta már több országot és kontinenst is beutazott – de még mindig nem lelt a keresett személy nyomára.

A második részben videóbejátszások formájában láthatjuk a megfigyelő kutatása során készített felvételeit, melyeken különböző nemzetiségű emberek aforizmaszerű, egymással szinte semmilyen kapcsolatban nem álló kinyilatkoztatásokat tesznek. A bejátszásokat a megfigyelő konferálja fel:

Sápi István (Kispest, Magyarország): „Az életet még senki nem élte túl, abba eleddig mindenki belehalt.” [...] Socrates Iliopulos (Patras, Görögország): „A háború, mint nagytakarítás; a periodikus népirtás szükségszerűsége.” [...] Dinu Miculescu (Ploesti, Románia) – tolmács segítségével: „Készítsd a plánt, mi körül vesszük a bankot.” [...]

Lorenzo H. Bakhwi (Kolkata, India): „A teljes agyzavar korában egyetlen esélyünk maradt csupán: a kristálytisztá gondolkodás. Ez ismét elvezet bennünket a totális agyzavarhoz.”¹⁰⁴

¹⁰³ A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral (2021.06.08.)

¹⁰⁴ Pavel Havliček–Szemző Tibor: *Koponyaalapi törés*. Kézirat. 3.

A harmadik részben a megfigyelő elmondja, hogy a világ legnagyobb orvosi könyvtára egy „látszólag semmitmondó épületben található az Egyesült Államokban”,¹⁰⁵ és több emelet mélységben merül alá a földben. Ott dolgozik a keresett személy, az egykori műtős: Kariph Viktor. A megfigyelő beszélgetést – Szemző meghatározásában „öndialógust” – folytat a megfigyelttel, kinek válaszait videóbejátszásokon látjuk. A filmen a műtöst is a narrátor alakítja: a megfigyelő és a megfigyelt ettől kezdve egyetlen személyiség két énjeként, kettéhasadt identitásként jelenik meg.¹⁰⁶ Párbeszédük a második részben hallható nyilatkozatok abszurditását idézi. A megfigyelő próbálja megérteni a megfigyeltet, aki kérdéseire teljesen értelmetlen – valójában egy másik absztrakciós szinten megfogalmazott, bizonyos esetekben elcsépelet közmondásokat idéző – válaszokat ad:

Narrátor: - Segítségét kérném egy tanulmány befejezéséhez. TV: - „Tizenhárom aradi vértanú és túróstészta.”

N: - Direkciókat keresek. TV: - „Übung macht den Meister.” [...]

N: - Kérem, én távolról jöttem direkt ide. TV: - „Mindenütt jó, de legjobb otthon.” [...]

N: - Itt mindig megrekedünk. TV: - „Ahány nyelv, annyi ember, meg egy kicsivel több is.” [...]

N: - Nyisd ki a szemed te gazember, ha velem beszélsz! TV: - „Kutya nélkül élni lehet, de nem szabad.”¹⁰⁷

Az utolsó, negyedik részben a dialógus eredménytelenségétől csalódott narrátor távozik a színről, majd a videóbejátszáson szereplő alteregója – a korabeli TV-híradók külsőségeit idéző öltözékben és díszletben – felolvassa azt a koponyasérülésekről szóló előadást, melynek alcímeit az első találkozásuk alkalmával földre ejtett cetliről már megismerhettük. Az értekezés szövege természetesen szintén keveri az egyes nyelvi

¹⁰⁵ I.h.

¹⁰⁶ Erdemes mindezt összevetni Márta István *Karácsony napja – 24. lecke* című művével, melynek narrátora szintén két személyiséget, két világképet képvisel egy Beckett-textus és egy angol nyelvlecke szövegének felolvasásával: de míg ott elsősorban a kontrasztokon van a hangsúly, itt inkább a kettészakadt személyiség közös testben lakozó kapcsolódásain. A darabnak létezik egy 2014-es, az egri Eszterházy Károly Egyetemen készült felvétele, melyben különösen erős hatást nyújt, hogy a narrátor az eredeti, 1984-ben rögzített videóbejátszással – harminc évvel korábbi önmagával – beszélget. https://www.youtube.com/watch?v=xawOH6y_Xr8 (Utolsó megtekintés: 2021.06.09.) Hasonló „öndialógust” folytat Erdély Miklós 1977-es *Álommásolatok* című filmjének főhőse is – a szellemi rokonságot Szemző maga is említi, bár megjegyzi, hogy a *Koponyaalapi törés* komponálása idején még nem ismerte a művet. (Balázs, i.m., I. 10.)

¹⁰⁷ Havlicsek–Szemző, i.m., 3–4.

regisztereket, orvostudományi kifejezések egészülnek ki benne köznyelvi fordulatokkal, néha költői asszociációkkal, máskor szürreálisan abszurd részletekkel:

1. KOPONYAALAPI TÖRÉS

Orvosilag is regisztrált sérülés, mely évszázadok óta ismert. Egy németalföldi házépítő rájött, ha valamit alapjaiban rendítünk meg, az kártyavárként összeomolhat. Ennek nyomán tudományosan bizonyítást nyert az a tény, miszerint agyunk apró alaptégláinak durva sérülése koponyaalapi töréshez vezethet. Következésképp kerüljük (el) a rossz vibrációkat. [...]

6. KOPONYAALAK KITÖRÉSE – ROBBANÁS

Amikor egy adott individuum elméjében a felgyülemlett és megélt gyötrelmek, történetek, passziók és információk áradata tovább nem kontrollálható, az önmagát vezéregyéniségnek kikiáltó személy zajt csap. Két elfogadott és felismert lecsapódása: az elmeegógyintézet, amikor embertársai nem képesek gondolatai sebességét (vagy lassúságát) követni, a másik pedig a harcmező, ahol tábornokként hal hősi halált.¹⁰⁸

Szemzőnek meg kellett keresnie azt a személyt, aki számára a legérvényesebben tudta hitelesíteni az alapszituáció központi figuráját. Hosszas keresgélés és több lehetséges jelölt elvetése után véletlenül talált rá Hont Pálra, a budapesti Rózsavölgyi Zeneműbolt eladójára az Országház étteremben.¹⁰⁹ A zeneszerzőnek azonnal feltűnt Hont egyedi orgánuma, sokdioptriás szemüvegén keresztül is mély intellektust – ugyanakkor valamiféle enyhe autizmust – sugalló tekintete, fura arcmimikája: még ott, az étteremben felkérte a közreműködésre, melyet Hont azonnal és örömmel elvállalt.¹¹⁰

Az étteremben való találkozás – és ezzel együtt maga az evés aktusa – a *Koponyaalapi törés* zenei és színpadi folyamatában egyaránt fontos szereppel bír: a narrátor a performatív majdnem teljes időtartama alatt egy abrosszal leterített asztalnál

¹⁰⁸ Havlicsek–Szemző, i.m., 5.

¹⁰⁹ Balázs/II., i.m., 35. Hont Pál a budapesti zenész-körökben kultikus figurának számított: a nyolcvanas években a Rózsavölgyi, a kilencvenes évtizedben pedig a Liszt Ferenc Zeneműbolt tévedhetetlen memóriájú eladójaként dolgozott, a kottákat, lemezeket és kazettákat katalógusszámok alapján is fejében tartotta. A Kossuth Rádió *Ki nyer ma?* című zenei műveltségi vetélkedőjének többszörös nyerteseként országosan is ismert lett. Az amatőrszereplők alkalmazása általános jelenség volt a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján, kiváltképp a filmművészet területén: a Budapesti Iskola rendezőinek alkotásaiban, vagy Bódy Gábor, Tarr Béla, Xantus János műveiben.

¹¹⁰ A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral (2021.06.07.)

étkezik.¹¹¹ Szemző zenei koncepciója azon alapult, hogy a zenei anyag „az elvonttól a vulgárisig” jusson el, de mindezt „olyan alattomos lassúsággal”, hogy a néző ne is vegye észre, miként került „egy komolyzenei koncertteremből – amely lehetne a világon bárhol – egy tipikusan magyar éttermi vagy kávéházi miliőbe.”¹¹²

E folyamat megvalósításához Szemző ahhoz a zenei kifejezésformához fordult, mely őt a saját környezetében leginkább irritálta: elmondása szerint a hetvenes-nyolcvanas években nem volt olyan kerthelyiség vagy étterem Magyarországon, ahol ne szólt volna élő cigányzene vagy a *Jó ebédhez szól a nóta* című rádióműsor.¹¹³ Szándéka az volt, hogy egy végletekig redukált, ismétlésekre épülő, de közben organikusan változó zenei anyagból elindulva fokozatos áttűnéssel a cigányzenei idiómába jusson el. Tette mindezt úgy, hogy az egyes stílusjegyek eredeti cigányzenei gyakorlatban való használatához képest olyan változtatásokat is eszközölt, melyek nem várt finomságait mutatták meg ennek a műfajnak, melyre a zeneszerző, mint a korszak „pállottságát, romlottságát és provincializmusát legmélyebben magában hordozó” megnyilvánulására tekintett.¹¹⁴

A koncepció – annak ellenére, hogy a talált tárgyként beemelt cigányzene első látásra teljes mértékben idegen testként hathat – valójában a repetitív zene egyik legfontosabb alapvetésében gondolkodik: lassú folyamatok révén eljutni egyik állapotból a másikba. Ebben a megközelítésben a *Koponyaalapi törés* a folyamatzene és a minimalista esztétika egyik legmarkánsabb megnyilvánulásának tekinthető a 180-as csoport zeneszerzői termésében.¹¹⁵ A mű egyedisége abban rejlik, hogy a kezdeti és a végső állapot nem pusztán egy zenei anyag két különböző megjelenési formája, hanem két egymástól gyökeresen eltérő, önállóan is érvényes zenei paradigma reprezentációja. A zenei metamorfózis hatását az is jelentősen erősíti, hogy a kiindulópont idiómája teljes mértékben meghatározott és pontosan lejegyzett, a végpont pedig egy specifikus tradícióhoz kötött, de közös improvizációra épülő zenei gyakorlat elemeire épül.

Szemző korábbi performanszával – *A halál szexepiljével* – összevetve azt tapasztalhatjuk, hogy míg ott a Hajas-textus leképezéseként szolgáló hangzó jelenségek valamilyen módon absztrahált, de tisztán követhető elvek mentén hoztak létre egy egyívű,

¹¹¹ A partitúrában bécsi szelet vagy szendvics szerepel előírásként, de a narrátor az élő előadások alkalmával és a filmen is a tipikus magyar kisvendéglők ételét, sertés- vagy pacalpörköltet fogyaszt főtt burgonyával és savanyúsággal.

¹¹² Szemző Tibor: *Koponyaalapi törés* – szinopszis. Kézirat. (1999)

¹¹³ Balázs/I., i.m., 9–10.

¹¹⁴ I.m., 10.

¹¹⁵ Hasonlóan nagy időbeli kiterjedésben végigvitt, lassú átalakulásra kihegyezett folyamatot a korabeli magyar zeneszerzésben – természetesen gyökeresen eltérő eszközökkel – talán egyedül Vidovszky László hozott létre *Schröder halála* (1975) című, zongorára és három asszisztensre írt kompozíciójában.

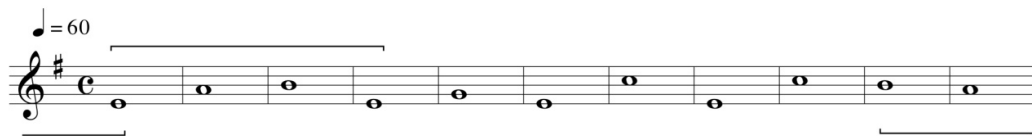
szertartásra emlékeztető aktust, az újabb mű szövege pusztán már az élő elhangzás és a videóbejátszások váltakozásainak rendszerében tagolja és értelmezi a jelentések különböző szintjeit, ezzel párhuzamosan pedig mindezeket beilleszti egy banális, hétköznapi cselekvéssorozatba. A *Koponyaalapi törés* tehát a „közönséges” és az „elvont” ütköztetését kezdetben a párhuzamosan futó szövegi-színpadai folyamat és a zenei forma ellentétében exponálja, majd ezt a szembenállást a kompozíció végére érve teljes mértékben feloldja.

A szimultán folyamatok egy koherens, hatrészes formát eredményeznek. A szöveg korábban felvázolt négyrészes szerkezetét két instrumentális szakasz – elő-, és utójáték – keretezi. (6. táblázat)

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
Előjáték	Az előzmény	Interjúk	Párbeszéd	Előadás	Utójáték
zongora	narrátor együttes	narrátor videó együttes	narrátor videó együttes cigányzenekar	videó cigányzenekar	videó hegedűszóló

6. táblázat. Szemző: *Koponyaalapi törés* – a kompozíció formai szerkezete

A felkonferálásként ható első mondat – „Tanulmány: megfigyeléseken alapuló kísérletezések a tudomány szolgálatában” – után hangzik fel a darab zenei axiómája: egy tizenegy hangból álló, a barokk zenére alludáló passacaglia-téma, melyet az 1. zongora exponál. A *Vízicsodához* hasonlatosan ismét e-moll tonalitásban vagyunk, de a chaconne és a passacaglia hagyományával ellentétben nem hármas, hanem négyes lüktetésben. Fontos különbség – és a két barokk műfaj közül inkább a passacaglia irányába mutató mozzanat –, hogy a téma először nem basszusmenetként, hanem az egyvonalas oktávban, egyfajta diszkant funkcióban mutatkozik be. A kizárólag egészskottákban haladó hangsorozatban nem alakul ki határozott periódusérzet: ez a későbbiekben sok alkalommal ad teret a belső tagolások rugalmas megváltoztatására és többféle értelmezésére. Az alaphang négyszer, a negyedik, ötödik és hatodik fok kétszer ismétlődik, a harmadik skálahang viszont csak egyetlen alkalommal szólal meg. A hangkészletből kimarad a természetes moll skála második, illetve hetedik foka (79. kottapélda).

79. kottapélda. A *Koponyaalapi törés* „alapsora” (1–11. ütem)

Kiemeltem az indítás jellegzetes I-IV-V-I kadenciát körülíró szegmensét, valamint annak az alaphangra (kezdőhangra) rákfordításban visszatérő változatát a téma végén. A három funkciót – tonika, szubdomináns és domináns – legerősebben reprezentáló I., IV. és V. mellett a III. – mint tonikai behelyettesítés – és a VI. – mint másodlagos szubdomináns és dallami csúcshang – alkotja a struktúrát. A darab során változatlanul ismétlődő formula szándékoltan egyszerű harmonizációs eszközei messzemenően igazolják a felvetett funkciós összefüggéseket. Szemző egyedül a domináns V. fok természetes vagy összhangzatos változataival operál, mikor e két akkordot – h-moll és H-dúr – következetesen a megszokott-tal ellentétes módon vezeti: fölfelé haladó irány esetén jelenik meg a természetes, lefelé pedig a bővített szekundot tartalmazó, vezetőhangos skála.

A tizenegy ütemes témát – a szöveg négyrészes szerkezetének analógiájaként – negyven variáció követi. Az első három variáció csak az 1. zongorán hangzik el, a vonósnégyes a negyedik-, a fuvola-klarinét-fagott összeállítású fúvóstrió pedig az ötödik variációban csatlakozik a játékhoz. A két hangszercsoport szólamai mindig együtt, tömbszerűen mozognak. A harmadik csoport – kürt, 2. zongora és basszusgitár – első megszólalása a tizenötödik variációig várat magára, megelőlegezve a cigányzenekar cimbalmosának játékát. A további belépések már a cigányzenekar anyagára vonatkoznak, ezért azokat később tárgyaljuk.

A téma első négy elhangzása exponálja a passacaglia-téma harmóniai szerkezetét. A merev konzekvenciával kiépülő mintázat először egy, kettő, végül három hanggal egészíti ki a soron következő alaphangot.¹¹⁶ A harmonizálás a felhangrendszer logikáját követi: először az oktáv, a kvint, majd a terc jelenik meg a formulák hangkészletében (80. kottapélda).

¹¹⁶ A repetitív zene gyakran használja „pattern” (tapéta, mintázat) kifejezést a rövid és ismétlődő zenei képletekre. Erre utalt – kicsit tágabb és ironikusabb értelemben – Váczi Tamás, amikor a mű kapcsán „több réteg tapétát”, illetve „tapétaminta-zenét” emlegetett. Váczi, i.h.

II.

Pf. *f*

III.

IV.

80. kottapéllda. *Koponyaalapi törés* (12–44. ütem)

A faktúra tüntető transzparenciája leginkább a Nyman-féle „új egyszerűség”, vagy Brian Eno hetvenes évekbeli ambient-lemezeinek világát idézi.¹¹⁷ Az alaphang-kvint-oktáv konstellációk erősen rokoníthatók *A halál szexepiljének* hasonló hangzásképeivel, de míg ott ez a harmóniai képlet a d-tonalitás révén archaizáló jelleget hordoz, itt az e-tonalitás keretei között inkább a rockzene és a punk jellegzetes „powerchordjait” juttathatja eszünkbe.¹¹⁸ Az e-tonalitás megválasztásának hátterében ugyanakkor a két

¹¹⁷ Érdekes egybeesés, hogy Melis ugyanebben az évben – és a *Koponyaalapi töréssel* egy koncerten – bemutatott – *Maldoror énekei* című munkája is erősen köthető Nyman stílusához. Brian Eno munkássága elsősorban a Roxy Music nevű zenekarban való közreműködése, David Byrne-nel közös munkái, valamint *Before and After Science* (1977) és *Music for Airports* (1978) című lemezei révén volt ismert hazánkban. Szőnyi Tamás: *Az Új hullám évtizede 2.* (Budapest: Katalizátor Iroda, 1992.) 37., 41., 43., 170.

¹¹⁸ Gitáron az egyik legkönnyebben játszható hangnem az e-moll: a gitárközpontú rockzenében ezért keletkezett olyan sok dal ebben a tonalításban. A „powerchord” olyan tercnélküli akkordséma, melyet gitáron – az egymástól kvarttváltságra hangolt húrok együttállásai miatt – nagyon egyszerűen lehet megszólaltatni. Lásd az erről szóló videóprezentációt: <https://www.guitarlessons.com/guitar-lessons/rhythm-guitar-quick-start-series/how-to-play-power-chords> (Utolsó megtekintés: 2021.06.12.)

basszushangszer – a kamaraegyüttes basszusgitárjának és a cigányzenekar nagybőgőjének – legmélyebb húrja is nagy szerepet játszik. Az egymástól távol eső zenei paradigmák praktikus elvek mentén való összekötése – és ezek következetes beépítése – újabb és újabb asszociációs távlatokat teremti.

A vonósnégyes az 5. próbajelnél (4. variáció) – a narrátorral egyidőben – lép be: az ütemek második felében, félkotta értékekben és tágfekvésű felrakásban tartják ki az éppen érvényben lévő harmóniát.¹¹⁹ A következő variációtól kezdve ez a merev rend oldódni kezd: hangsúlytalan ütésekben – második vagy negyedik nyolcadon – és háromféle értékben – nyolcad, pontozott negyed és félkotta – játszanak akkordokat.

A 6. próbajelnél csatlakozó fúvóstrió három különböző oktávba hangszerelt, szűkfekvésű hármashangzatokkal egészíti ki a hangzást.¹²⁰ Az eddig kizárólag csak dúr- és moll hármásokra korlátozódó harmóniakészletet kiegészítik bővített majd később szűkített akkordokkal is – új alterációkkal gazdagítva a hangsort. Megszólalásaik hossza egyre rövidebb – egész kotta, pontozott félkotta, félkotta, negyed, először az első negyedben, majd a másodikban lépnek be, és így tovább. Fontos különbséggé értékelhető, hogy ezek az akkordok nem minden esetben követik a zongora és a vonósok adott ütemben érvényes harmóniáját: a belső rend felbomlásának – egyben a lassú metamorfózisnak – a „kezdeti tünetei” általuk jelennek meg a faktúrában (81. kottapélda).

VI.

Fl. Cl.

Fg.

VI. 1.

VI. 2.

Vla.

Vlc.

mf

81. kottapélda. *Koponyaalapi törés* – a vonósok és fúvósok anyaga (56–64. ütem)

¹¹⁹ A darab felvételein megfigyelhető, hogy Hont Pál a szöveg első szakaszában egymást felsorolásszerűen követő mondatok sorszámait mindig érzékenyen a zenére figyelve, az ütemek első ütésein mondja ki.

¹²⁰ A harmóniák egyetlen oktávba transzponálva vannak lejegyezve a partitúrában. Szemző feltűnteti, hogy a klarinét hangjait egy, a fagott szólamát pedig két oktávval mélyebben kell megszólaltatni.

Az idézett részlet második ütemében jól látható, hogy a fúvósok H-dúr akkordja mintegy megelőlegezi – ugyanakkor maggiore-minore váltásként írja felül – a vonósok következő ütemben felhangzó h-moll akkordját. Funkciós szempontból egyértelműbb helyzetet exponál a negyedik és ötödik ütem kapcsolódása: a passacaglia soron következő G-dúr akkordjára kadenciális oldással vezet rá a fúvósok D-dúr hármashangzata. A hetedik ütemben a C-dúrra rálépő c-bővített hármashangzatos disszonáns továbbélezésként hat, melynek gisz hangja – a korábbi maggiore-minore váltáshoz hasonlóan – g-re módosul: az oldódás pillanatában a g hang azonban már nem az akkord kvintjének, hanem az e-moll hármashangzat tercének szerepét tölti be.

A 7. próbajeltől (6. variáció) a fúvósok ritmikájában megjelennek a nyolcad triolák. E formulák hossza – a korábban kitarított harmóniák szerkesztési elvéhez hasonlóan – az egy negyednyi értéktől a teljes ütemet kitöltő triolamozgásig terjed. A következő idézet a 9. próbajel (8. variáció) egyik részlete (82. kottapélda).

The musical score is for measures 91-95. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violins I & II (VI. 1., VI. 2.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Piano (Pf.). The woodwinds have a complex rhythmic pattern with many triplets. The strings have sustained notes and chords. The piano part has a strong bass line with octaves and chords.

82. kottapélda. *Koponyaalapi törés* (91–95. ütem)

A fúvósok újabb alternatív megoldásokkal dinamizálják a zongora és a vonósok statikus harmóniáit: a kiragadott részlet második ütemében az e-moll akkord folytatásaként Fis-dúr hármashangzat szólal meg, mely így a következő G-dúr akkordot álzárlat-érzettel ruházza fel. Ugyanígy értelmezhető az idézett szakasz utolsó két ütemének viszonya is a C-dúr akkord H-dúrral való megelőlegezésével.

A harmadik hangszercsoport – kürt, 2. zongora és basszusgitár triója – a 16. próbajelnél (15. variáció) kapcsolódik be a játékba. Anyaguk a vonósok és fúvósok tömbszerűségével ellentétben három réteget kapcsol össze: a kürt tartott hangokat, a zongora komplementer akkordfelbontásokat, a basszusgitár hangrepetíciókat játszik. A formarész ritmikájának alapeleme a folyamatos tizenhatodmozgás, melyet a zongora alsó szolamának tükörfordítású fáziseltolása harminckettőmozgássá alakít. A passacaglia és chaconne ritmikai sűrűsödésének formai íve tehát ezúton is érvényre jut. A másik két hangszeregyüttes játszanivalóival való szignifikáns különbségek mellett azonban hangsúlyosak az azonosságok is: a megszólalások hossza itt is egy- és négynegyednyi értékek között mozog, a harmóniák pedig – a 16. variáció 6. üteméig bezárólag – tökéletesen alkalmazkodnak a zongora és a vonósok adott taktusban érvényben lévő akkordjaihoz (83. kottapélda).

XVI.

Pf. 2. *mf*

Cr. *mf*

Ch. bassa *mf*

83. kottapélda. *Koponyaalapi törés* – a harmadik hangszercsoport anyaga (166. ütem)

A basszusgitár öblös mélysége nagymértékben tágítja a hangzás dimenzióit, a zongoraszólam tizenhatod formuláiban artikulált hangsúlyok pedig újabb augmentációs lehetőségeket bontanak ki – a „rejtett kétszólamúságnak” nevezett, elsősorban barokk zenei idiomából ismert dallamképzési technikára emlékeztető módon.

A kamaraegyüttes zenei folyamata négy fázisban – zongora, vonósnégyes, fúvóstrió, kürt-zongora-basszusgitár trió – épül fel, összesen húsz variáció időtartama alatt. Az öttagú cigányzenekar belépése viszont öt lépcsőben történik: 1) először a cimbalom kezd játszani a 21. variációban, 2) a brácsa – népi nevén „kontra” – két variációval később csatlakozik, 3) a 25. próbajelnél a bőgő lép be, 4) a következő variációban a klarinét kezd játszani, 5) a hangzást végül a hegedű – a „prímás” – teljesíti ki a 30. variációban, ez a kamaraegyüttes játékának végpontja is egyben.

Ettől a ponttól kezdve még tízszer hangzik el a – közben tizenegyről tizenkét ütemre bővülő – téma: az összesen negyven variációból húsz a kamaraegyüttesen, tíz csak a cigányzenekaron szólal meg, a kettő közötti átmenet pedig szintén tíz variáció alatt megy végbe.

A cigányzenekar az improvizációtól a kvázi „kötött” játékig jut el: a szokatlan feladatra Sándor János és népi zenekara vállalkozott.¹²¹ A játszott anyag az eredeti idiómától sok tekintetben eltérő zenei helyzeteket eredményez a benne foglalt hangszerek szétválasztásával és a hangszeregyüttessel spontán módon kialakuló együttállások révén. A hangszerek különböző szerepeinek – dallami, ornamentális, akkordikus, funkciós basszus – tudatos megszervezése és sorrendbe állítása teremti meg azt a teljesen egyedi végeredményt, amely az éttermi cigányzene alapelemeiből táplálkozva hoz létre egy sajátos arculatú, másik minőséget.¹²²

Ezt a hatást Szemző több – egyszerűsége ellenére is nagyon kifinomult – módszerrel éri el. A 2. zongora két kézre elosztott arpeggio-technikája már magában hordozza a cimbalom jellegzetes, két verővel játszott akkordfelbontásait – megelőlegezve annak kötetlenebb, metrumon kívüli frazeálását. A kontra belépése ismét a kötöttebb játékmód felé visz, amennyiben a kamaraegyüttes vonósainak senza vibrato hangképzéssel megszólaltatott komplementer-akkordjait további osztásokkal gazdagítja a hangsúlytalan ütemrészekben elhelyezett kettősfogásokkal. A bőgő negyedértékben játszott pizzicatói a basszusgitar tizenhatod repetícióinak feloldásaként, kisimításaként hatnak. A klarinét ornamentális dallamfordulatai – az „öblögetés” – a fúvóstrió triolamozgásának architektonikus jellegét szabadítják fel, valamint a kromatikus díszítőhangok révén a már korábban beékelte szűkített és bővített hármások alterációit szövik tovább.

A primás kezdeti tizenhatod figurációiból a 32. variációban tisztul ki a tulajdonképpeni „nóta”: Sárközi Ferenc *Hullámzó Balaton tetején* kezdetű népies műdala, mely eredetileg Lukácsy Sándor *Vereshajú* (1877) című színművének betétdalaként született.¹²³ A dallamot a zeneszerző – néhány apró ritmikai különbségtől eltekintve – pontosan idézi, de számozott basszussal egészíti ki (84/a és 84/b kottapéllda).

¹²¹ A Köröndy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján. Az Almássy téri ősbemutatón felvételtől hangzott el a cigányzenekar játéka: Soós András fejhallgatón követett taktjel segítségével tartotta szinkronban a két hangszeregyüttést. A további előadásokon – egyetlen, a japán Jokohamában tartott koncertet leszámítva – élőben szólalt meg a cigányzenekar zenei anyaga is.

¹²² Szemző így nyilatkozott az együttműködésről: „Ebben a megszokottól mindenben eltérő kontextusban ezeknek a cigányzenészeknek a zenéhez való viszonya hihetetlen módon ragyogott föl, és olyan érték mutatkozott meg, amiről nem tudtunk.” Balázs/I., i.m., 10.

¹²³ Sárosi Bálint: *Nótáskönyv*. (Budapest: Nap Kiadó, 2010.) 42. A *Koponyaalapi törésről* megjelent írásokban elsőként Antal István azonosította be az idézetet. Antal, i.m., 97.

84/a kottapéllda. Sárközi Ferenc: *Hullámzó Balaton tetején*84/b kottapéllda. Szemző: *Koponyaalapi törés* (355–366. ütem)

Szemző az eredeti dal szöveghez alkalmazkodó ritmikáját jelentősen leegyszerűsíti azzal, hogy a frazeálásban a daktilusok motivikus szerepét hangsúlyozza, másrészt az utolsó három sort refrénként megismételteti. A dallam felidézésén túl érdemes a szöveggel való lehetséges kapcsolatokat is megvizsgálni: a szomorú sorsra jutott, elhagyott halászlegény figurája az önmagával meghasonlott, saját alteregójának hátat fordító Kariph Viktorban ölt testet. A kompozíció utolsó ütemeiben a kockásabroszos asztal mellett már csak egyedül a primás húzza a fájdalmas dallamot a TV-készüléknek – felidézve a tipikus éttermi szituációt, a „sírva vigad a magyar” közhelyét.¹²⁴ A zárókép a katarzis és giccs

¹²⁴ Az epilógus vonatkozásában is említhető Márta *Karácsony napja* – 24. *lecke* című kompozíciója: ott a mű végén elhangzó szaxofonimprovizáció mintegy kiszakad az előtte elhangzó zenei anyag merev rendjéből, itt pedig az improvizált cigányzenei faktúrából emelkedik ki egy hagyományos értelemben vett, tiszta vonalú és kötött ritmikájú kantiléna: a két befejezés nagyon hasonló hatást kelt.

különös egyvelegeként felfogható, ambivalens hatásmechanizmusa új megvilágításba helyezi a narrátor korábban elhangzó mondatát:

„Az, hogy hogyan jutunk el a végeredményhez, csupán másodlagos fontosságú. Az út lehet buktatókkal teli, avagy sima, egyre megy; ha a kép világos mindenki számára, visszapillantunk sürgősséggel.” – id. Toshiko Seko.¹²⁵

Szemzőt a további években is foglalkoztatták a cigányzene és magyar nóta felhasználásában rejlő lehetőségek: az így született munkák a *Koponyaalapi törés*ből leágazó kísérleteknek tekinthetők. A sorozat első darabja az 1985-ös *Visszhang* volt – zenés performansz hat cigányprímás közreműködésével,¹²⁶ majd még abban az évben a Városligeti-tavon hangzott el a *Vízizene* című „zenei installáció”, mely során egy népi együttes öt zenésze játszott egyidejűleg különböző csónakokban: a zeneszerző adóvevőről irányította őket a partról a 180-as Csoport tagjainak közreműködésével, akik egyrészt a zenészeket instruálták, másrészt a csónakok mozgására vonatkozó utasításokat követve eveztek.¹²⁷ A sort a *Mérgezett idill* zárta a Pesti Vigadóban, 1987-ben: a Rajkó zenekar tagjaiból összeállított öt különböző cigánybanda játszott a térben szétszórva, Szemző gondosan előre megtervezett intenciói alapján.¹²⁸

A *Koponyaalapi törés* egy elvont gondolatmenetet kibontó történet, valamint annak lapidáris színpadi eszközökkel történő megvalósítása közé helyezi be a lassú átmenetekre épülő zenei folyamatot, melynek kezdő- és végpontja legalább annyira távol áll egymástól, mint a központi gondolat és annak megjelenítése: Szemző az abszurd – mint kifejezésforma – elemeit meggyőzően emelte át zenei közegébe.

¹²⁵ Havliček–Szemző, i.m., 4.

¹²⁶ Wolfgang Ernst-Szemző Tibor-Szirtes János: *Visszhang – a sárkányzene princípiuma*. Múcsarnok, 1985. március 4. (Balázs/I., i.m., 9.)

¹²⁷ Szemző Tibor: *Vízizene (Wassermusic)* – zenei installáció népi zenekarra. Városligeti-tó, 1985. május 24. (Balázs, i.h.)

¹²⁸ Szemző Tibor: *Mérgezett idill – Fiatal Művészek Fesztiválja – „Parafinálé”*. Pesti Vigadó, 1987. szeptember 25. (Balázs, i.h.) A performanszról Tari Emőke a következőket állapította meg: „Mind az öt együttes kellemes cigányzenét játszott, csak hogy mind az öt mást. Úgy értem, egyszerre.” Tari Emőke [Solymosi-Tari Emőke]: „Ez is zene, az is zene – Művészet? Ötlet? Brutalitás?” *Esti Hírlap* 32/228 (1987. szeptember 29.): 2.

2.4.4. *Optimista előadás – Erdély Miklós emlékére* (1988)

A lemezejátszóra, narrátorra és kamaraegyüttesre készült kompozíció ösbemutatója a pécsi Doktor Sándor–Zsolnay Művelődési Központban volt, 1988. február 19-én. A Csoport 1990-es megszűnéséig hazánkban és külföldön összesen tizenhárom alkalommal szólalt meg, mind közül legjelentősebbnek talán a Zeneakadémián – 1988. október 8-án a *Korunk Zenéje* fesztiválon – elhangzott előadás tekinthető, melyen a lemezejátszó szólamát Melis László éneklése helyettesítette.¹²⁹ A koncertről Angelus Iván videódokumentációt készített, a darab lemezfelvétele pedig 1993-ban jelent meg Szemző szerzői CD-jén.¹³⁰ Az *Optimista előadás* az együttes késői korszakának legtöbbet játszott tétele volt Melis *Mulomedicina Chironis* című kantátája mellett: e kompozíciókat Faragó Béla a repetitív zene „sajátosan magyar irányzatának” mintapéldáiként említette, arra utalva, hogy a hajdani kezdet etűdszerű dolgozataiból a kitartó műhelymunka eredményeként végül igazi zeneművek születhettek.¹³¹

Erdély Miklós (1928–1986) építész, képzőművész, filmrendező, író a magyar neoavantgárd művészet vezéregyéniségeként ismert, kinek teoretikai munkássága és fiatal művészeket ösztönző tevékenysége legalább annyira meghatározó volt, mint művészeti megnyilvánulásai.¹³² Művészetfelfogását „a médiumcentrikusság, a tudományok és a művészetek kapcsolatának hangsúlyozása”, az újdonság – „mint legfőbb esztétikai kategória” – elsődlegessége, valamint a régi és új tradíciók újraértelmezésére való törekvés jellemezte.¹³³ Érdeklődési köre a hatvanas évek második felétől kibővült a concept art, az environment, a fluxus és az akcióművészet kifejezési eszközeivel: budai otthona és annak kertje a magyar művészeti élet találkozóinak, közösségi eseményeinek fontos színtere lett.¹³⁴ 1975-ben szervezte meg a *Kreativitási gyakorlatok* elnevezésű képzőművészeti kört, melyet 1977-ben a *FAFEJ* (Fantáziafejlesztő gyakorlatok), végül 1978-ban az

¹²⁹ A Körmenydy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján. Több forrásban is tévesen a *Korunk Zenéje* fesztiválon elhangzott előadás szerepel ösbemutatóként: Halász Péter: „Egyébiránt tehetsz kedved szerint – Századunk Zenéje 1995.” *Muzsika* 38/7 (1995. július): 39., és Balázs/L., i.m., 7.

¹³⁰ Tibor Szemző – *The Conscience (Narrative Chamber Pieces)*. (London: Leo Records, 1993.) CD LR 185.

¹³¹ Faragó e stílus reprezentánsaként két saját kompozícióját is említi – a Hortobágyi Lászlóval közösen jegyzett *Nem lett-e hűvösebb?* című darabot és az *Anankhét* –, de fontos megjegyezni, hogy e műveket nem a 180-as Csoportnak komponálta. Magács László: „Interjú Faragó Bélával.” In: Uő.: *Faragó Béla, zeneszerző*. (Budapest: szerzői kiadás, 1995.) 7–8.

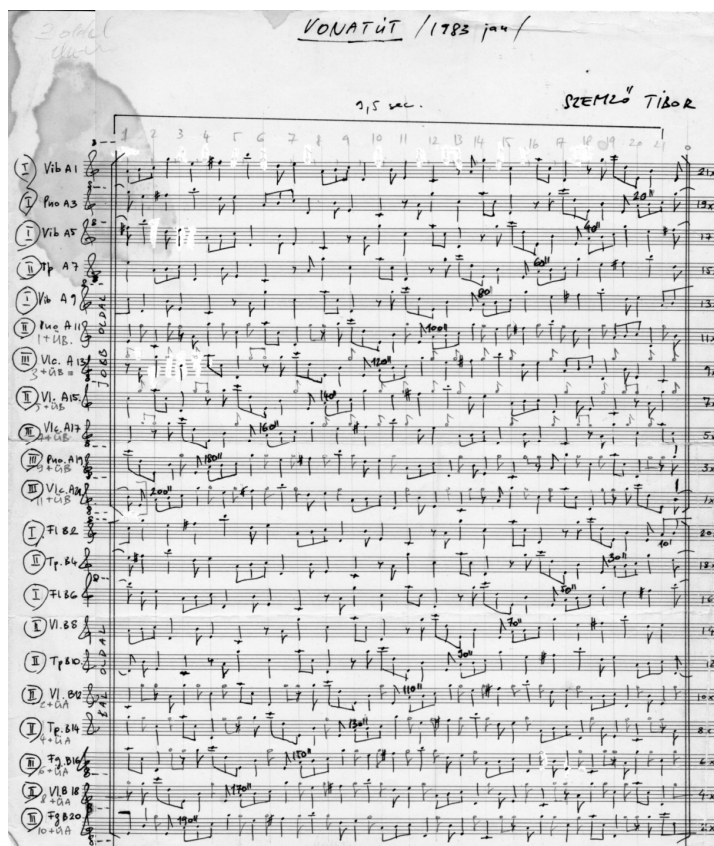
¹³² György Péter: „Erdély Miklós, a szelíd botrány művésze.” *Holmi* 4/8 (1992. augusztus): 1170–1180.

¹³³ Beke László–Szőke Annamária: „Erdély Miklós.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* I. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1999.) 539.

¹³⁴ I.h.

INDIGO csoport (Interdiszciplináris gondolkodás) kurzusának megalapítása követett.¹³⁵ A csoport munkájában számos fiatal – azóta már jelentőssé vált – művészegyéniség vett részt: többek között Böröcz András, Enyedi Ildikó, Révész László László, Sugár János, Szirtes János.¹³⁶ Szemző művének első címváltozata egyszerűen csak *INDIGO* volt – tiszteletét kifejezve e szellemi társaság számára meghatározó fontosságára.¹³⁷

Az *Optimista előadás* három ponton is kapcsolódik Erdély Miklós személyéhez, ebből kettő teljes mértékben zenei indíttatású. Erdély 1981-ben forgatta *Vonatút* című filmjét, melyhez két évvel később Szemző komponált zenét. E munkájában a zeneszerző a *Vízicsodában* kikísérletezett kánon szerkesztési elvét alkalmazta egy – a film montázsstruktúrájából eredeztethető – 9,5 másodperces, 21/4-es ütem zenei anyagára. Szemző e melodikus mintázatot „Indigo-dallamként” definiálja,¹³⁸ és az *Optimista előadás* nyitó-, valamint zárószakaszában teljes hosszában idézi (16. fakszimile).



16. fakszimile. Szemző: *Vonatút* – az Erdély Miklós filmjéhez írt zene kézírata

¹³⁵ L.m. 540.

¹³⁶ <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/indigo-csoport/> (Utolsó megtekintés: 2021.05.13.)

¹³⁷ A darab 1988. február 24-ei, bécsi előadásán még ezzel a címmel van feltüntetve a Körmenydy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellistán.

¹³⁸ A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral (2021.06.15.)

Az alapdallam összesen huszonegy szólamban teremti meg saját maga harmóniai kiterjedését, mintegy az indigópapír működési elvének analógiájaként: Erdély a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján sokat foglalkozott indigó-rajzokkal, melyeken a rétegződés, az egyes felületeken átütő, elmosódó jelek sajátos esztétikát eredményeztek.¹³⁹ Az indigópapírt „akciótárgyaiban” is használta: ennek egyik legfontosabb alkotása az 1979-es *Hűség*.¹⁴⁰

Szemzőnek fontos élménye volt Erdély egyik leghíresebb filmje, az 1981-ben készült *Verzió*.¹⁴¹ A film történetének középpontjában az 1882–1883-ban lezajlott, Solymosi Eszter meggyilkolását tárgyaló tiszaezlári per áll, melynek hatása nagyban befolyásolta a magyarországi antiszemitizmus későbbi alakulását és annak nemzetközi megítélését is.¹⁴² A *Verzió* – melynek szereplői között az akkori magyar művészeti élet ikonikus figuráit ismerhetjük fel¹⁴³ – Erdély haláláig nem volt nyilvánosan vetíthető.¹⁴⁴ A filmben felhangzik egy Jom Kippur-i imádság, Lóránd Marcell, zsidó kántor előadásában – e részlet különösen megragadta Szemzöt, aki a felvétel licencét meg is vásárolta a csehszlovák Supraphon-kiadótól: ez a héber nyelvű kantilláció képezi az *Optimista előadás* lemezjátszó-szólamának anyagát.¹⁴⁵

Fontos párhuzam, hogy míg Erdély a zsidó identitásából fakadó, őt folyamatosan foglalkoztató tiszaezlári történetet használta fel ismeret- és ismétléselemleti elképzeléseinek kifejtésére a *Verzió*-ban, ezzel egyidőben alkotta meg Steve Reich pályájának egyik mérföldkövét, a héber kantillációra épülő, a zeneszerző zsidó kulturális gyökereit kinyilatkoztató kantátáját, a *Tehillimet*. Mindamellet, hogy a nyolcvanas évek egyik meghatározó magyar közönségsikerét – Gyöngyössi Imre és Kabay Barna *Jób lázadása* (1983) című, Oscar-díjra jelölt filmjét¹⁴⁶ – követően hazánkban a zsidó kultúra a széles nyilvánosság előtt is megjelenhetett, a zsidó zenei hagyomány tudományos igényű

¹³⁹ Beke-Szőke, i.m. 541.

¹⁴⁰ Lásd a műről szóló elemzést: „Hűség – Erdély Miklós akciótárgya.” In: Szilágyi Tamás (szerk.): *Művek Lexikona 2.* (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2008.) 53–54.

¹⁴¹ <https://www.imdb.com/title/tt0157158/> (Utolsó megtekintés: 2021.06.17.)

¹⁴² Lásd bővebben: Sándor Iván: *A vizsgálat iratai – Tudósítás a tiszaezlári per körülményeiről.* (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2004.)

¹⁴³ Többek között az akkor még csak tizenhét éves – ma már zenetörténészként ismert – Vikárius László, Pauer Gyula képzőművész és díszlettervező, Kozma György dramaturg, Altorjai Sándor képzőművész és Rajk László építész. Utóbbi – kinek édesapját a filmbéli eljáráshoz nagyon hasonló koncepciók per eredményeként végezték ki 1949-ben – ellenzéki tevékenysége miatt tiltólistán volt, a hamis tanúvallomást betanító csendőrbiztosként való szerepeltetése áthallásos erővel bírt. (Rajk Judit szóbeli közlése, 2020.02.04.)

¹⁴⁴ Antal István: „Krónika – Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a »Verzió«-ról.” *Aktuális Levél* 10 (Budapest: Galántai György szamizdat-kiadványa, 1984.): 38–43.

¹⁴⁵ Balázs, i.m., I. 6. Az 1960-ból származó felvétel meghallgatható itt: <https://www.youtube.com/watch?v=L-VOGsOmsHI> (Utolsó megtekintés: 2021.06.21.)

¹⁴⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0085767/> (Utolsó megtekintés: 2021.07.01.)

feldolgozása is egyre fontosabbá vált az évtizedben – elsősorban Frigyesi Judit és Laki Péter munkássága révén.¹⁴⁷ Szemző egyik legfontosabb filmzenéje – Török Ferenc *1945* (2017) című alkotásához¹⁴⁸ – is bizonyítja, hogy a zeneszerzőt mai napig foglalkoztatja ez a kimeríthetetlenül gazdag tradíció.

Az utolsó, harmadik alapanyag Erdély 1981. április 22-én, az ELTE Esztétika Tanszékén elhangzott *Optimista előadás*ának kivonatolt, rövidített szövege.¹⁴⁹ Az előadás kilenc tézisben fogalmazza meg a posztneoavantgárd magatartás legfőbb jellemzőit – Szemzőnek mindezek közül az utolsó, „az intézményesülés valamennyi formájától való tartózkodást” deklaráló mondat volt a kiindulópont: e kinyilatkoztatás zsidó imádsággal való párosításának ötlete szolgáltatta az Erdély halála után két évvel született kompozíció alap gondolatát.¹⁵⁰ Az előadás szövege a műben Molnár Eszter fordításában, angol nyelven hangzik el. A zeneszerző tehát – ha közvetettebb módon is, de – ismét szövegek alapján komponált, e darabja azonban mégsem performansz: a kilencperces kompozíció partitúrájában a „concertino” műfajmegjelölés olvasható.

A mű ténylegesen a szólamok – tágabb értelemben a zenei alkotórészek – „versengése”: a szakralitás és vulgaritás egyidejű jelenlétére épülő dramaturgia a zene belső és külső felületét is áthatja. A pontosan lejegyzett és improvizatív szólamok szembenállása, a merev és a jazzes („swing” vagy ún. „shuffle”) ritmizáció termékeny kölcsönhatása, a narrátor és a lemezzel bejátszott ének hangszeres szólamokkal eltérő irányból kiépülő kapcsolódásai izgalmasan dinamizálják és sok esetben átértelmezik a zenei szituációkat. A hangszerelésben a 180-as Csoport összeállítása kiegészül szárnykürttel, alt-, és baritonszaxofonnal, trombitával, valamint egy jazz- vagy rockzenei értelemben vett ritmusszekcióval: elektromos gitárral, basszusgitárral és dobfelszereléssel. Színező, opcionális hangszerként vibrafon és cseleszta is szerepet kap, egyedi és

¹⁴⁷ Az Izraelben élő zenetörténész számos tanulmányában foglalkozott a zsidó liturgikus zenével. Lásd többek között: Frigyesi Judit: „Zsidó dallamok: Nincstelenek a végeken.” In: Bányai Viktória–Fedinec Csilla–Komoróczy Szonja Ráhel (szerk.): *Zsidók Kárpátján – Történelem és örökség a dualizmus korától napjainkig*. (Budapest: Aposztróf Kiadó, 2013.) 319–327., valamint „Zene és szent szöveg a zsidó imában.” *Magyar Egyházzene* 23/3 (2015–2016. Pünkösdi szám): 249–268. Laki Péterrel közösen jegyzi a zsidó zenéről szóló első, átfogó igényű magyar nyelvű szócikket is: Frigyesi Judit–Laki Péter: „Zsidó zene.” In: Boronkay Antal (szerk.): *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon III.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) 710–713.

¹⁴⁸ <https://www.imdb.com/title/tt5815492/> (Utolsó megtekintés: 2021.07.01.)

¹⁴⁹ Erdély Miklós: „Optimista előadás.” In: Peternák Miklós (szerk.): *Erdély Miklós: Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991.) 133–147.

¹⁵⁰ Balázs, i.h.

megkülönböztetett funkcióban pedig az indiai zenében használatos tablát is előír a zeneszerző.¹⁵¹

A kompozíció elő- és utójátékának tematikus anyagát, a *Vonatút*-beli Indigo-dallamot Szemző egy tiszta kvarttal feljebb – d hangra – transzponálta: erre a Jom Kippur-i imádság tonalitása miatt volt szükség. A két zenei anyag így két különböző, de egyaránt d-alaphangra épülő hangsort kapcsol össze. A hangszeres szólamok előjegyzés nélküli d-dór modalitásban játszanak. A kántor énekének hangrendszere összetettebb: Szemző először 1, majd 2b előjegyzésben írja be a partitúrába a dallamot. A kezdeti d-tonalitásban g és gisz, valamint b és h variábilis váltakozása jellemző, majd a 2b előjegyzés szerinti, g-tonikájú szakaszokban a c és cisz, az esz és az e, később pedig a és asz, valamint b és h szabad használata figyelhető meg a dallamképzésben. Az együttes a bevezetőben és az utójátékban a d-tonalitású kánont szólaltatja meg, a közötte elhangzó szakaszokban pedig g-tonalitásban improvizál, vagy a kántor adott pillanatban érvényben lévő hangrendszeréhez igazodó, teljes mértékben kötött anyagokat játszik, melyek egyben a narrátor szólamának ritmikáját kettőzik.

Az *Optimista előadás* – a partitúra eredeti előírásai szerint – az Indigo-dallam ritmusának exponálásával indít: a hangmagasságok nélkül, először tablán, majd tomokon lefutó zenei anyag morzejel-érzetet ad a hangzásnak.¹⁵² A dallamot tizenhárom kánonbelépés követi – a *Vonatút* eredeti faktúrájához képest azonban több regiszterben: először az egyvonalas-, majd kétvonalas-, végül a kis- és a nagy oktávban. A belépések logikája és felépülése a reneszánsz vokális polifónia középponttól először fölfelé, majd később lefelé terjeszkedő regiszterhasználatát idézi (85. kottapélda).



85. kottapélda. Szemző: *Optimista előadás* – az „Indigo-dallam”

¹⁵¹ A hangszerelésnek természetesen több változata is lehetséges. A zeneakadémiai előadás felvételén például a fúvósszekcióból hiányzanak a szaxofonok, a szárnykürt és a trombita, a ritmusszekcióból pedig az elektromos gitár. Tablán az akkor már a Keleti Zenei Archívumban is dolgozó Faragó Béla játszik – a hangszer technikáját Hortobágyi Lászlótól sajátította el, dobokon pedig a jazz-zenész Baló István csatlakozott az együtteshez – ő a Szabados György vezette Kortárs Zenei Műhely révén tartozott a Csoport ismeretségi körébe. A videófelvételt Soós András bocsátotta rendelkezésemre.

¹⁵² A lemezfelvételen a cseleszta kezdi a darabot – értelemszerűen azonnal a konkrét hangmagasságokkal.

A teljes, tizennégyszólamú kánon felépülése után az eddig tomokat megszólaltató zenész dobfelszerelésre vált, és egy 2/2-es metrumú ritmuskíséretet („groove”) kezd el játszani. Miközben a kánon valamennyi szólama elhalkul és fokozatosan kitűnik a faktúrából, a basszusgitar töretlenül folytatja a dallam ismétlését: játéka a dobszólam páros lüktetésre kiegyenesített ritmikájával sajátos egységet alkotva – a 21/4 és a 2/2 polimetriájából eredő soráthajlásokkal – egy feszes, funky-beütésű ritmusszekciót eredményez.¹⁵³ A többi hangszer szólamában „free section” felirat jelzi a megadott hangmagasságokkal történő, kísérő funkciójú ritmusimprovizációt.

A lemezjátszó-szólamot a karmester beintésére egy asszisztensnek kell elindítania: azaz nem a kíséret hangzik el felvételtől, hanem „fordított” playback-ként egy zenekar kísér egy szólistaként funkcionáló lemezjátszót. Ezt a rituális felhangokat sem mellőző aktust az 1998. október 16-án, Erdély Miklós emlékkiállításán elhangzott előadáson a művész fia, Erdély György végezte el.¹⁵⁴ Mint már említettem, e szólam az 1988-as zeneakadémiai koncerten Melis László előadásában, élőben hangzott el.¹⁵⁵ Interpretációját a koncert kritikusa, Csengery Kristóf az az évi *Korunk Zenéje* vitathatatlanul legmagasabb előadói teljesítményeként értékelte.¹⁵⁶ A szabadon lélegző, erősen melizmatikus, metrikus rendbe nem szerveződő imadallam széles ívekben simul rá a kérlelhetetlenül pontos ritmikai alaprétgre.¹⁵⁷ A zsidó imádság kilenc versszaka és a kilenc Erdély-tézis ettől a ponttól kezdve természetes, magától értetődő módon tagolja a kompozíció szerkezetét.

Optimista előadás – A posztneavantgárd magatartás jellemzői

1. Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl ragaszkodnia kell.
2. Illetékessége mindenre kiterjed, ami létét érinti, akár közvetlenül, akár közvetve.

¹⁵³ A darab korabeli kritikájában Csengery Kristóf leegyszerűsítő módon a rockzene területén lokalizálta a hangzást, de hét évvel későbbi írásában Halász Péter is „eszeveszetten ágáló rockegyüttest” említ. Csengery Kristóf: „Langyos fürdő – Korunk Zenéje '88.” *Muzsika* 31/12 (1988. december): 37., valamint: Halász, i.h.

¹⁵⁴ Balázs/I., i.m., 7.

¹⁵⁵ A zeneszerző elmondása szerint maga Melis ragaszkodott hozzá, hogy szeretné előadni a lemezről megtanult zsidó dallamot. (A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral, 2021.06.06.)

¹⁵⁶ Csengery, i.h.

¹⁵⁷ E hangzásbeli viszony sokban emlékeztet Szemző Monory Mész András *Meteo* című filmjéhez írt zenéjének egyik tételéhez, 1989-ből. A *Fekete Lyukban* című kompozícióban a zeneszerző egy arab nyelvű könyörgést helyez dob gép és szintetizátor alkotta ritmusalap fölé, melyhez Lois Viktor szobrászművész zenélő mobiljainak hangjai és Szemző fuvolaimprovizációi társulnak. <https://www.youtube.com/watch?v=423PAftviNQ> (Utolsó megtekintés: 2021.06.21.)

3. Ilyen módon illetékessége mindenre kiterjed.
4. Ami rossz, hibás, kínzó, veszélyes és értelmetlen, azt merészelnie kell észrevenni, legyen az a legelfogadottabb, legmegváltoztathatatlanabbnak tetsző ügy vagy dolog.
5. Bátorkodnia kell akár a legirreálisabb, legmegvalósíthatatlanabb alternatívát javasolnia.
6. Ezekről a változatokról el kell tudni képzelnie, hogy megvalósíthatóak.
7. A csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető eshetőségeket ugyanúgy számba kell vennie, mint a nagy valószínűséggel keresztülvihető, de kis előnyt biztosító eshetőségeket.
8. Amit megtehet a maga korlátozott eszközeivel, azt késedelem nélkül tegye meg.
9. A szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartózkodjon.¹⁵⁸

A narrátor – a partitúrában: „speaker” – pontosan lejegyzett ritmusban, rövid és hosszú értékekre lebontva mondja végig a szöveget. Egyidejűleg, vele azonos ritmusban a hangszerek egy csoportja (fafúvók, harsona, zongora, brácsa) az Indigo-dallam elemeire épülő, nagy ambitusú, jazzes motívumokká formálja a mondatokat (86. kottapélda).

A *mf*

Op - ti - mis - tic lec - tu - re.

B *mf*

Cha - rac - te - ris - tics of post - ne - o - a - vant - garde be - ha - viour.

1 *mf*

One. Man must re - a - lize that he is res - pon - si - ble for his own life and fate
and must in - sist u - pon this res - pon - si - bi - li - ty be - yond all li - mits.

86. kottapélda. *Optimista előadás* – a cím felolvasása és az első tézis
(A, B és 1. próbajelek)

¹⁵⁸ Erdély, i.h.

Jól látható, hogy az első megszólalás – „Optimistic lecture” – melodikus anyaga hangról hangra követi az eredeti Indigo-dallamot. E tetrachord – más formákban és transzpozíciókban – a későbbi dallamformulákban is hangsúlyosan jelen van, mint közös, motivikus mag.

Az angol nyelvű ritmikus beszéd egy újabb stilizációs elemet kapcsol be a kompozíció zenei kommunikációjába: a rapet. Magyarországon ez a könnyűzenei kifejezésforma még jóformán ismeretlen volt a nyolcvanas években – pontosabban „break” néven feltűnt néhány popzenei produkcióban.¹⁵⁹ Szemző 1983-as amerikai útján jutott hozzá a Grandmaster Flash and the Furious Five nevű hip-hop együttes lemezéhez, amely jelentős inspirációs forrásként szolgált az *Optimista előadás* komponálása során: a szöveg hangsúlyainak szándékoltan az ütemek hangsúlytalan ütéseire helyezése – az „off-beat” –, a primer gondolati kinyilatkoztatás – a „tényközlés” – gesztusa egyaránt a rap stilisztikai spektrumába tartozik.¹⁶⁰

Az „egymástól távol álló zenei műfajok és magatartásformák” – repetitív zene, zsidó liturgia, funky, jazz és rap¹⁶¹ – meglepő természetességgel alkotnak a kollázstechnika ellenére is homogén hatást: ezt Szemző egy bizonyos zenei alapelem egy másik alkotórész tulajdonságaival való átalakításával éri el. Jó példa erre a 7. próbajel, melyben a narrátor szölamát kettőző hangszercsoport zenei anyagának hangrendszere g-eollal indít, majd a bő szekund (asz és h) révén a recitáció és az ima hangrendszere között átfedések jönnek létre (87. kottapélda).

¹⁵⁹ A „break” elnevezés valójában egy utcai tánc kultúrát takar, melyet nagyrészt rapzenére műveltek: innen ered a stílus nevének hazánkban való téves elterjedése. A műfaj Fenyő Miklós 1984-es „breaklemeze” – a rapet végletesen kommercializált formába öntő, az irányzat társadalomkritikai attitűdjét teljes mértékben mellőző *Jól nézünk MiKi!* – révén honosodott meg Magyarországon https://youtu.be/EJ_GOfvWdpQde (Utolsó megtekintés: 2021.06.22.), de az akkoriban szintén nagyon népszerű Első Emelet együttes is próbálkozott vele *Dadogós Break* című dalában. A 180-as Csoporthoz közel álló magyar újhullámos rockzenekarok is kísérleteztek a rappel – például a Neurotic a *Brékben*, vagy az ef Zámbo Happy Dead Band a már címében is beszédes *Prerepp-posztbrékben*: ez utóbbi a késő nyolcvanas-, és korai kilencvenes évek szubkultúrájának lassú átalakulását énekli meg. Lásd bővebben: Szőnyei, i.m., 382., 395–399.

¹⁶⁰ „Az A-oldalon rappelnek, a B-oldalon pedig a zenekíséret szólal meg, szöveg nélkül. [...] Nagyon érdekesnek találtam, korszerű, elektronikus hangzású anyag volt.” (Balázs/II., i.m., 34.) A lemez adatai: *Grandmaster Flash and the Furious Five – The Message* (Englewood, New Jersey: Sugar Hill Records, 1982.) SH 268

¹⁶¹ Balázs/I., i.m., 7.

7 *mf*

Se-ven. He must take in - to ac-count the pos-si-bi-li-ties that ap-pear more
ad-ven-ta-geous though less like-ly to be re-a-lized as well as those that
are in all pro-ba-bi-li-ty re-a-lize-ab-le but less ad-van-ta-geous.

87. kottapéllda. *Optimista előadás* – a hetedik tézis (7. próbajel)

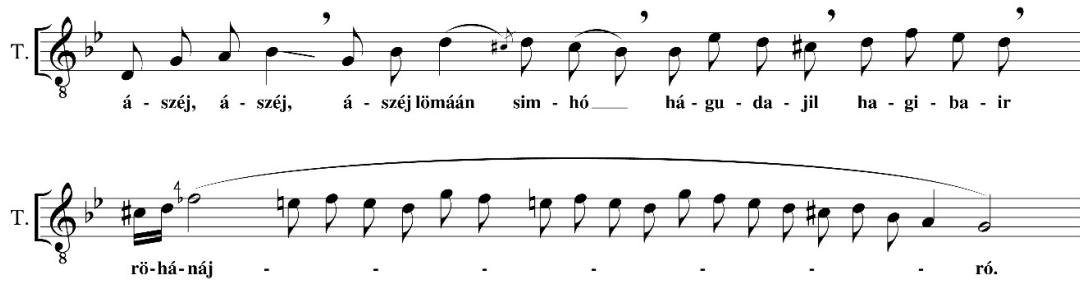
Bár nem tartozik a partitúra előre rögzített elemei közé, mégis megjegyzendő, hogy a mű 1993-ban készült lemezfelvételén a vonatkozó szakaszban Borbély Mihály a kelet-európai jiddis tánczene – a klezmer – jellegzetes motívumait építi be klarinétimprovizációiba: így a zsidó kultúra „világi” szegmense is megjelenik a kompozíció utalásrendszerében.

Az utolsó, kilencedik tézis elhangzása után a zenei folyamat hirtelen megszakad – abbamarad a ritmuskíséret és kiszállnak a hangszeres szólamok is. A lemezjátszó (vagy tenor) emelkedett, könyörgő cadenzáját hallhatjuk, melyet az együttes tagjaiból szerveződő kórus éneke, valamint a recitativo seccók akkordjaira emlékeztető hangszeres közbeékelések tagolnak (88. kottapéllda).¹⁶²

f

Ten. O - vi - nu O - vi - nu Mál-kaj - nú
(sing) (play)
Orch. Ho - rá-bim.

¹⁶² A héber szöveg magyar fordításban: „Irgalom! Atyánk, királyunk, tedd ezt a nagy Nevedért, a hatalmas és félelmesért, melyről neveztetünk!”



88. kottapélda. *Optimista előadás* – a lemezjátszó (vagy tenor) kadenciája

A cadenza elhangzása után a darabot indító Indigo-kánon rövidített alakja tér vissza utójátékként, de már azonnal tutti-formában, a szólamok fokozatos felépülése nélkül. Mivel a felsorolt tézisek melodikus formulái nagyban kötődtek az Indigo-dallam motívumaihoz, a kánon reprimé egyfajta összegzésként hat: a hallgatónak az az érzése támad, mintha Erdély összes kinyilatkoztatását egyidejűleg hallaná.

Az *Optimista előadás* Erdély Miklós posztneoavantgárd viselkedésformákat tárgyaló kiáltványát posztmodern versenyművé alakította: erre utalhatott Csengery Kristóf is, amikor a darabot a „kelet európai avantgárd törekvések-magatartásformák iskolapéldájaként” definiálta.¹⁶³ Fentiekkel egybecseng Halász Péter 1995-ös visszaemlékezése és értékelése, amely a kompozíció méltatásán túl Szemző a magyar zeneszerzésben elfoglalt helyének lényeglátó diagnózisát is adja:

A zeneszerző formális képzésének hiánya, valamint szoros kapcsolata a magyar képzőművészeti és irodalmi avantgarde radikálisaival eredményezte kiszorított helyzetét. [...] A 80-as évek számomra egyik legemlékezetesebb kompozíciója Szemző 1988 őszén bemutatott alkotása, az *Optimista előadás*, amelyben egy eszeveszesen ágáló rock-együttes tombolása és egy zsidó ima-dallam hasonlóan felfokozott elkántálása keltett együttesen frenetikus hatást. A két egymásra montírozott zenei sík óriási távolsága és mégis megmutatkozó érintkezési pontjai eredményezték, hogy az elidegenítés és az egybeesés egymást erősítő, közvetlen, katartikus hatást válthatott ki.¹⁶⁴

¹⁶³ Csengery, i.h.

¹⁶⁴ Halász, i.m. 38–39.

A különböző zenei hatások egyidejű jelenléte ellenére Szemző műve mégsem Márta *Szíveink* című darabjának stílusbeli pluralizmusa jegyében fogant, hanem a valóban széles spektrumot felölelő zenei magatartásformák közös pontjainak megtalálásával – és azok markáns kiemelésével – hozott létre egy saját szabályrendszert teremtő, egyéni arcélű kompozíciót. Amint a fent idézett korabeli írásokból is kitűnik: e zeneszerzői teljesítmény a 180-as Csoport működésének éveiben nagyon ritkán megnyilvánuló pozitív kritikai értékelést vívhatott ki magának.

2.5. Faragó Béla (1961)

Faragó Béla 1982 nyarán, Márta István távozása után csatlakozott a 180-as Csoporthoz, mint zeneszerző és zongorista. Fiatal kora ellenére – a Csoport zenészei húszas éveik vége felé jártak, Faragó viszont mindössze huszonegy éves volt – rövid idő leforgása alatt az együttes teljes értékű tagjává és „ízlésformáló alkotójává” lépett elő.¹ A 180-as Csoportban eltöltött nyolc éve alatt három kompozíciót írt az együttes számára: a repertoár talán egyik legfontosabb tételének számító *A pók halálát* (1983), a három részből – *SEIKO*, *Az én faliújságom*, *Appendix* – álló zenés performansz-triptichont (1984),² valamint a *Feljegyzés egy álmról* (1985) című darabot. E három munkáján kívül a Csoport egy korábban keletkezett, a *Pók násza* (1982) címet viselő, ütőhangszerekre írt kompozícióját is műsorán tartotta az 1982 és 1985 közötti időszakban.³ Körmendy Ferenc elmondása szerint Faragó csatlakozása idején már „rangnak számított az együttes tagjának lenni”, első zenekari próbájára a zongorista-zeneszerző nagy „megilletődöttséggel érkezett”.⁴ Ebből is következik, hogy Faragót emberi alkatából adódóan soha nem motiválták vezetői ambíciók: az új tag teljes mértékig tiszteletben tartotta a 180-as Csoport addigra már kialakult csoportdinamikáját és belső viszonyait.⁵

Faragó pályája több ponton is hasonlóságot mutat elődjének, Márta Istvánnak életútjával: azon túl, hogy a Csoport komponistái közül csupán ők végeztek hivatalos keretek között zeneszerzői tanulmányokat, mindkettejüknek – még ha nem is azonos módon – számos gondja akadt a képzés formális kereteivel.⁶ Faragó 1975 és 1979 között a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola zeneszerzés szakán tanult Fekete Győr István növendékeként,⁷ vitathatatlan tehetsége ellenére mégsem nyert felvételt a Zeneakadémiára, ezért még egy évig a konzervatórium továbbképzőjében

¹ A szerző e-mail-váltása Szemző Tiborral, 2021.05.21.

² A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai szerint a három, különálló kompozíció együttesen, *Az én faliújságom* címmel szerepelt az 1984. november 9-én, a *PLÁNUM* fesztiválon elhangzott ösbemutatón.

³ Az együttes 1982. december 5-én játszotta először a kompozíciót a budapesti Műcsarnokban, a *Stúdió '82* című kiállítás záróeseményén. (A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai alapján.)

⁴ Magács László: „Interjú Körmendy Ferencsel.” In: Uő: *Faragó Béla, zeneszerző*. (Budapest: szerzői kiadás, 1995.) 21.

⁵ Szemző Tibor szóbeli közlése, 2021.06.23.

⁶ Szintén közös bennük, hogy az együttes többi zeneszerzőjével – Melis Lászlóval, Soós Andrással és Szemző Tiborral – ellentétben ők nem voltak a Dobszay László által vezetett Schola Hungarica kórus tagjai.

⁷ <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&l=hu&table=SZERZO&id=40> (Utolsó megtekintés: 2021.08.02.)

fejlesztette tudását.⁸ 1980-ban, második felvételi próbálkozása után kezdhette el tanulmányait a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán, Soproni József irányításával.⁹ Személyes jellegű problémái miatt azonban a harmadik szemeszter végén, 1982 elején kiiratkozott: mikor ezt a döntést meghozta, az is megfordult a fejében, hogy végleg felhagy a zenéléssel.¹⁰ 1983-ban – már a 180-as Csoport tagjaként – harmadszor is felvételi vizsgát tett, így Bozay Attila osztályában folytathatta tovább zeneszerzői tanulmányait, amelyeket hét év alatt végzett el.¹¹ „Osztatlan elismerést arató” felvételi kompozícióját – *A pók halálát* – a Csoport mutatta be.¹²

Faragó még konzervatóriumi növendékként, 1977-ben alapította a Kis Zenei Stúdió elnevezésű alkotóműhelyt, Szegedi László – szintén a zeneszerzés szakon tanuló – barátjával-kollégájával.¹³ Mint ahogy azt már pusztán a csoport névválasztása is mutatja, Faragóra nagy hatást gyakorolt az Új Zenei Stúdió akkori tevékenysége: a saját kompozícióit előadóként is megszólaltató zeneszerzői közösség művészi magatartásformája irányadó volt számára.¹⁴ A KZS és az ÚZS repertoárja sok átfedést mutatott, Faragóék több kompozíciót is megszólaltattak Steve Reichtől, John Cage-től és Christian Wolff-tól.¹⁵ A magyar termésből elsősorban Sáry László műveit részesítették előnyben, a zeneszerző személyesen is segítette az együttest.¹⁶ A korabeli plakátok és műsorlapok tanúsága szerint a KZS munkájában számos – ma már ismert és elismert – muzsikusként is részt vett: többek között Papp Sándor brácsaművész,¹⁷ Spányi Miklós

⁸ Szakközépiskolás éveiből származó kompozíciói – többek között a Kormos István és Móri Tamás verseire írt *Fehér virág* (1975) és a *Tavaszwáró* (1976) című egyzenés művek, vagy a két zongorára készült *Invenció* (1978) – meglepően érett és érzékeny zeneszerzői gondolkodásról tanúskodnak.

⁹ A szerző beszélgetése Faragó Bélával, 2021.02.17.

¹⁰ Magács: „Interjú Faragó Bélával.” In: Magács, i.m., 8.

¹¹ Faragó-beszélgetés, 2021.02.17. Bozay Attila személyében igazi mesterére lett: „Nem lehetett rá a hagyományos tanári szigorral hatni. Vele beszélgetni kellett, meghallgatni, bízni benne és békén hagyni.” Magács: „Interjú Bozay Attilával.” In: Magács, i.m., 22.

¹² Magács, i.h.

¹³ Magács, i.m., 6–7. Szegedi László (1960) a konzervatóriumi érettségi után Dukay Barnabás intelmére – „Magukat úgysem veszik fel a főiskolára!” – hallgatva nem folytatta zenei tanulmányait, de a nyolcvanas években még néhány alkalommal beugró zongoristaként helyettesítette Székely Kingát a 180-as Csoport koncertjein. Napjainkban számítástechnikai szakemberként dolgozik. (A szerző email-váltása Faragó Bélával, 2021.08.14.)

¹⁴ Vidovszky László így nyilatkozott: „A Kis Zenei Stúdió megalakulását némi meglepetéssel vettük tudomásul. Olyan elszigeteltségben dolgoztunk, hogy valószínűtlennek tűnt, a munkánknak valami távolabbi hatása is lehet. Ők eljártak a koncertjeinkre, meghívtak a rendezvényeikre, így kialakult közöttünk egyfajta kapcsolat.” Magács László: „Interjú Vidovszky Lászlóval.” In: Magács, i.m., 13.

¹⁵ Magács: „Interjú Faragó Bélával.” In: Magács, i.m., 6.

¹⁶ I.h.

¹⁷ Papp Sándor az Új Zenei Stúdió hangversenyeinek is rendszeres közreműködője volt, ő játszotta lemezre Jeney Zoltán *Százéves átlag* című kompozícióját is: *Zoltán Jeney: Impho 102/6 – Orpheus' Garden – A Hundred Years' Average – End Game* (Budapest: Hungaroton, 1979.) SLPX 12059

csemlaloművész vagy Arnóth Balázs fagottművész és kamarazene-tanár.¹⁸ A 180-as Csoport későbbi működéséhez hasonlóan a KZS is kereste a társművészetekkel való kapcsolódási pontokat: együttműködtek a szentendrei Vajda Lajos Stúdió képzőművészeivel,¹⁹ de alkalmanként Bárdos Deák Ágnes és Kistamás László – a legendás magyar újhullámos zenekar, a Kontroll Csoport énekesei – is csatlakoztak hozzájuk.²⁰

A KZS tevékenységére elsőként Olescher Tamás (1954–2021) festőművész, performer²¹ figyelt fel, aki a hetvenes években a Bercsényi Klub, a Budaörsi Művelődési Központ és az I. kerületi Művelődési Ház programszervezőjeként többek között az ÚZS „külsős” – azaz nem a Rottenbiller utcában tartott – koncertjeit is gondozta.²² Faragót és Oleschert Jeney Zoltán mutatta be egymásnak 1977 őszén. Kettejük között hamar szoros barátság szövődött: a 180-as Csoport számos későbbi külföldi útja is Olescher szervezésében jöhetett létre.²³

Márta István is figyelemmel követte a KZS munkáját: fellépési lehetőséget biztosított számukra a Fiatal Művészek Klubjában, melynek korábban – 1972 és 1976 között – zenei programvezetője volt.²⁴ Az FMK-ból való távozása után néhány évvel később – 1981-ben – Faragó váltotta őt ezen a poszton.²⁵ 1982 nyarán, Márta 180-as Csoportból való kilépése után Melis László és Szemző Tibor kereste meg Faragót az ajánlattal, hogy legyen az együttes új billentyűs-zeneszerzője. Melis így idézte fel a történeteket:

Ő boldogan jött és onnantól kezdve az együttes egyik vezető egyénisége lett, belépése után már alig változott a felállás. Nagyon ambiciózus volt, sokat melózott, és ami a legfontosabb szempont volt az ő kiválasztásánál, hogy már

¹⁸ A meghívókat, koncertműsorokat Faragó Béla bocsátotta rendelkezésemre.

¹⁹ Faragó *A pók násza* című darabja fe Lugossy László performanszának zenei kíséretként szolgált egy fellépés alkalmával. (Pontos adatok nem állnak rendelkezésre.)

²⁰ Bárdos Deák Ágnes a lengyel Tomasz Sikorski *Zertreutes Hinausschauen* című zongoradarabjának inspirációs forrásaként szolgáló Franz Kafka-novella felolvasójaként, Kistamás László pedig az 1980. április 28-án, a budapesti Fiatal Művészek Klubjában tartott *A pók tivornyája – Chr. Garve emlékest* színházi munkatársaként vett részt a KZS munkájában. (A szerző e-mail-váltása Faragó Bélával, 2021.02.27.)

²¹ Lásd bővebben: Beke Zsófia: „Olescher Tamás.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* II. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2000.) 963–964.

²² A szerző e-mail-váltása Faragó Bélával, 2021.11.02.

²³ Faragó Béla szóbeli közlése, 2021.11.03.

²⁴ Jávorszky Béla Szilárd: „Szakmai karrier vagy színes életpálya – beszélgetés Márta István zenészerzővel.” *Új Magyarország* 2/81 (1992. április 4.): 17.

²⁵ Magács, i.h.

akkor is kiváló pianista volt. Olyan zongoraszólamokat játszott, melyek hihetetlen zenészi felkészültséget igényeltek.²⁶

A Csoportban való közreműködése mellett érdeklődésében egyre nagyobb szerepet kapott a keleti kultúrák zenéje, belépett a Hortobágyi László által vezetett, indiai zenét játszó Gayan Uttej Mandala Ensemble-ba, melynek tagjaként megtanult tablán játszani.²⁷ Itt komponálta Hortobágyival közösen *Nem lett-e hűvösebb?* (1986), valamint *Anankhé* (1987) című kompozícióit, ezzel egyidőben a Keleti Zenei Archívum munkatársa lett.²⁸ 1986 és 1994 között megválasztották a Fiala Zeneszerzők Csoportjának vezetőjének: ezen a poszton is Márta Istvánt követte.²⁹ A 180-as Csoport megszűnése és a zeneszerzői diploma megszerzése után azonban Faragó új élethelyzetbe került:

A világ megváltozott, mi is idősebbek lettünk. Olyan darabokat játszottunk, amelyeket szerettek, amelyek fizikailag is kellemes érzést okoznak, összehozzák a közösséget és amelyeket a 70-es években csak hallgattam, arról álmodozva, hogy egyszer előadhatom őket. Amikor pedig az álmok megvalósultak, az ember csak áll, és arra gondol, ideje új álmok után nézni.³⁰

Faragó ezért, az elektroakusztikus zenével kapcsolatos elmélyültebb ismeretek megszerzése céljából, 1991 és 1992 között Soros-ösztöndíjként a hágai Royal Conservatory zeneszerzés- és számítógépes zene szakán folytatta tanulmányait.³¹ Hazatérése után a magyarországi elektroakusztikus zene akkori legfontosabb

²⁶ Magács: „Interjú Melis Lászlóval.” In: Magács: i.m., 19.

²⁷ Hollós Máté: „Intráda – pályakezdő zeneszerzők arcképe: Faragó Béla.” *Kritika* 19/3 (1991. március): 47. Hortobágyi László a hivatalos magyar zenei élettől teljes mértékben elzárkózó, magányos alkotó. Lásd a vele készült interjút: Marton László Távolodó: „Öreg, perverz krokodil – Hortobágyi László, zeneszerző.” *Magyar Narancs* 9/7 (1997. február 13.): 32. A Gayan Uttej Mandala Ensemble munkájában a 180-as Csoport zenészei közül Faragón kívül Tóth Tamás bőgős-basszusgitáros, valamint az akkoriban születési szabadságát töltő Schnierer Klárát helyettesítő Trajtler István gordonkás is részt vett. (Faragó Béla szóbeli közlése, 2021.06.04.)

²⁸ Faragó Béla szóbeli közlése, 2021.07.20.

²⁹ A szerző beszélgetése Márta Istvánnal, 2021.03.05.

³⁰ Szőnyi Tamás: „180-as fordulat? A Reich-sorozat végpont és kezdet egyszerre.” *Világ* 2/13 (1990. március 22.): 44.

³¹ Magács: „Interjú Faragó Bélával.” In: Magács, i.m., 5. A külföldi tanulmányút után több nemzetközi fórumon is megmutatkozott műveivel: 1993-ban a kanadai Banff Centre for the Arts, 1996-ban az ohio-i *Now Music Festival* rezidens zeneszerzője volt az Amerikai Egyesült Államokban. <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&l=hu&table=SZERZO&id=40> (Utolsó megtekintés: 2021.08.24.)

műhelyéhez, az EAR együtteshez csatlakozott, melynek mai napig aktív zeneszerzője és hangszeres előadója.³² 1996-ban Erkel díjjal tüntették ki, valamint az ugyanabban az évben induló Bárka Színház alapító tagja és zenei vezetője lett: munkakörét 2007-ig töltötte be.³³ Bár már a hetvenes évektől kezdve foglalkozott kísérőzenék, rádiójátékok és színpadi művek komponálásával,³⁴ színházi munkássága a Bárkában eltöltött tizenegy év alatt, illetve az azt követő időszakban teljesedett ki igazán.³⁵ 1990-től datálódik tanári tevékenysége: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem jazz-tanszékén klasszikus zeneszerzést oktat, napjainkban már egyetemi docensként.³⁶

A „hihetetlenül halk és szerény” Faragó Béla³⁷ mindmáig folyamatosan és töretlen energiákkal alkot. Emberi és – azzal tökéletesen konvergáló – művészi alkata talán az alábbi, 1995-ben adott interjújában ragadható meg leginkább:

Az ötleteim, a zenéim, amire magamban mindig olyan büszke voltam (az „én zeném”), valójában nem is tölem vannak. Én azokat kapom, és olyan állapotban kell magam tartani, hogy megkaphassam a hangokat, az akkordokat, a motívumokat, egyáltalán kiérdekem az, hogy én vagyok az, aki ezeket a gondolatokat, ezeket az érzéseket közvetíthetem. [...] Én a műveimet Istennek és azoknak az embereknek ajánlom, akik hallgatják. Nemrégén Kanadában láttam egy szlogent: „art – communication – community”, vagyis művészet – kommunikáció – közösség. Ezt, bármennyire is „talált” szöveg, komolyan veszem.³⁸

³² Ötvenedik születésnapja alkalmából az együttes jubileumi koncerttel köszöntötte a zeneszerzőt. Lásd: Molnár Szabolcs: „Két jubileum – Faragó Béla és Szakály Ágnes születésnapj koncertjei.” *Muzsika* 54/8 (2011. augusztus): 33–34.

³³ <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&l=hu&table=SZERZO&id=40> (Utolsó megtekintés: 2021.08.02.)

³⁴ Habár már a *Pók halála – Sír felirat* című darabjához is készült koreográfia *Utolsó valcer* címmel 1988-ban, első színpadi műve a *Villik* című balett (1993), melyet a misztériumjátékként definiált *Szerelem Na' Conxpanban* (1994), majd *A titok* című kamaraopera követett. Ez utóbbi érdekessége, hogy Melis László és Jeles András *Kleist meghal* című operájával együtt mutatták be az 1994-es budapesti Őszi Fesztiválon. (Faragó Béla műjegyzéke. Kézirat.) A két bemutató kapcsán készült Faragó–Melis interjút lásd itt: <https://nava.hu/id/3012491/> (Utolsó megtekintés: 2021.08.24.)

³⁵ További operái: *East Side Story* (2000), *Az átváltozás* (2009), *Egy pohár víz* (2016). Színpadi műveinek listája: <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=showcomp&id=40> (2021.08.14.), Színházi kísérőzenéinek listája: <https://www.theater.hu/hu/portre/farago-bela--1908.html> (Utolsó megtekintés: 2021.08.14.), Rádió- és tévéjátékainak, filmzenéinek listája: <https://lfze.hu/jazz-oktatok/farago-bela-1528> (Utolsó megtekintés: 2021.08.21.)

³⁶ További oktatott tárgyai: klasszikus zeneelmélet, klasszikus hangszerelés, hallásfejlesztés, nemzetközi népzene, elektronikus hangszerismeret, kortárs- és népzenei improvizációs technikák. <https://lfze.hu/jazz-oktatok/farago-bela-1528> (Utolsó megtekintés: 2021.08.21.)

³⁷ Márta István jellemezte így a zongorista-zeneszerzőt. (Magács: „Interjú Márta Istvánnal.” In: Magács, i.m., 20.)

³⁸ Magács: „Interjú Faragó Bélával.” In: Magács, i.m., 10.

2.5.1. *A pók halála – Sírfelirat* (1983)

A kompozíció ősbemutatója 1983. április 18-án volt az ELTE aulájában, Soós András vezényletével.³⁹ A művet az elkövetkező években hazánkban és külföldön további tizenkilenc alkalommal szólaltatta meg az együttes, 1985 márciusában pedig lemezre is rögzítette.⁴⁰ „A zeneszerző Melis Lászlónak és a 180-as Csoportnak” ajánlott *A pók halála* Faragó kétségtől legtovább játszott és legismertebb darabja: Warren Spears, a fiatalon elhunyt amerikai származású táncos koreográfiát is készített hozzá *The Last Waltz* címmel, melyet 1988-ban mutattak be a dániai NYT Dance Theatre színpadán, Koppenhágában.⁴¹ Vitathatatlan jelentősége és sikere ellenére a 180-as Csoport zeneszerzői irányvonalai és az általánosságban vett repetitív zene jellemzőinek szemszögéből vizsgálva a kompozíció mégis számos atipikus vonást mutat. Hogy ezeket a tulajdonságokat teljes mértékben megértsük, ismertetésük és tárgyalásuk előtt röviden rá kell pillantanunk Faragó „Pók-trilógiájának” két korábbi tételére: *A pók tivornyájára* (1980) és *A pók nászára* (1982).⁴²

A pók tivornyáját Faragó még a KZS tagjaként komponálta 1980-ban. A fuvolára, hegedűre, brácsára és ütőhangszerekre⁴³ készült kvartett egy tulajdonképpeni „text music”: a felvilágosodás korának filozófusa, Christian Garve (1742–1798) azonos című írásának Berzsenyi Dániel által fordított szövegét kódolja át zenei formába.⁴⁴ A darab

³⁹ E dátum a darab 2011-ben, a Kortárs ZeneMűhely gondozásában megjelent partitúrában szerepel, aminek azonban ellentmondanak a Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai, melyek szerint Faragó műve már néhány héttel korábban, 1983. március 30-án elhangzott egy Budapesti Művelődési Központban tartott hangversenyen.

⁴⁰ A Körmendy-Soós által összeállított koncert- és felvétellista adatai alapján. A darab felvétele a 180-as Csoport második lemezén jelent meg: *Group 180 II. – Reich, Faragó, Soós* (Budapest: Hungaroton, 1986.) SLPX 12799

⁴¹ <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&l=hu&id=1112891123> (Utolsó megtekintés: 2021.08.22.) Warren Spears koreográfiáját az 1989-es budapesti Tavasz Fesztiválon is bemutatták, lásd Kenessey András kritikáját: „Tavaszi fesztivál, Interbalett – Abilgaard, Spears, Brjancev.” *Magyar Hírlap* 22/74 (1989. március 29.): 8. Warren Spears-ről bővebben: <https://biography.jrank.org/pages/2772/Spears-Warren.html> (Utolsó megtekintés: 2021.08.24.)

⁴² Faragó „pók-tematikája” sokban köthető Márta István életművének *J. M. Wyx*-névvel fémjelzett vonulatához, mint az alkotói „magánmitológiák” Kádár-kori magyar zeneszerzésben megjelenő, markáns példája. A nyolcvanas években elsősorban „individuuális mitológiaként” hivatkoztak erre a művészi magatartásformára. Lásd: Hegyi Loránd: „Utószó.»Transz-avantgarde«, »poszt-modern«, »újszubsztektivizmus«, avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén.” In: *Új szenszibilitás*. (Budapest: Magvető, 1983.) 200–217.

⁴³ A partitúrában Faragó feltünteti, hogy a darabban szereplő nyolc ütőhangszer – fémsín vagy réztányér, antik tányér, nagydob, kínai fadob, claves, alpesi kolomp, virágcserep, triangulum – az ÚZS Rottenbiller utcai próbaterméből származik.

⁴⁴ A tizenéves komponista a kottában figyelemreméltó részletességgel ismerteti technikáját a magánhangzók, mássalhangzók és írásjelek átkódolásainak elvét bemutató – *A magyar beszédhangok atlasza* alapján készült – táblázatok formájában. Lásd: „Faragó Béla előszava *A pók tivornyájához*.” (Kézirat. 1980.) Érdemes megjegyezni, hogy azonos címmel – *Le Festin de l'araignée* (Op. 17.) – Albert

koncepciója tehát az ÚZS szöveg alapú kísérleteinek sorába illeszthető: hasonlóan jár el, mint Vidovszky a 405-ben (1974) – melyben Tandori Dezső *Nyers* című versét veszi alapul; köthető Jeney – később a *12 dalba* (1983) beemelt – *may i feel said he* (1973) című e. e. cummings-versmegzenésítéséhez és az *Arthur Rimbaud a sivatagban* (1976) című zongoradarabjához, vagy Sály László Cage-szövegátkódolásához – *Variációk 14 hang felett* (1974).⁴⁵ A közel húszperces mű hangzásának konok következetessége, valamint a felvonultatott ütőhangszerek redukált és funkcionális használata azonban mégsem a fenti kompozíciókra, hanem leginkább Faragó majdani mesterének – Bozay Attilának – *Malom* (1973) című darabjára emlékeztet.⁴⁶

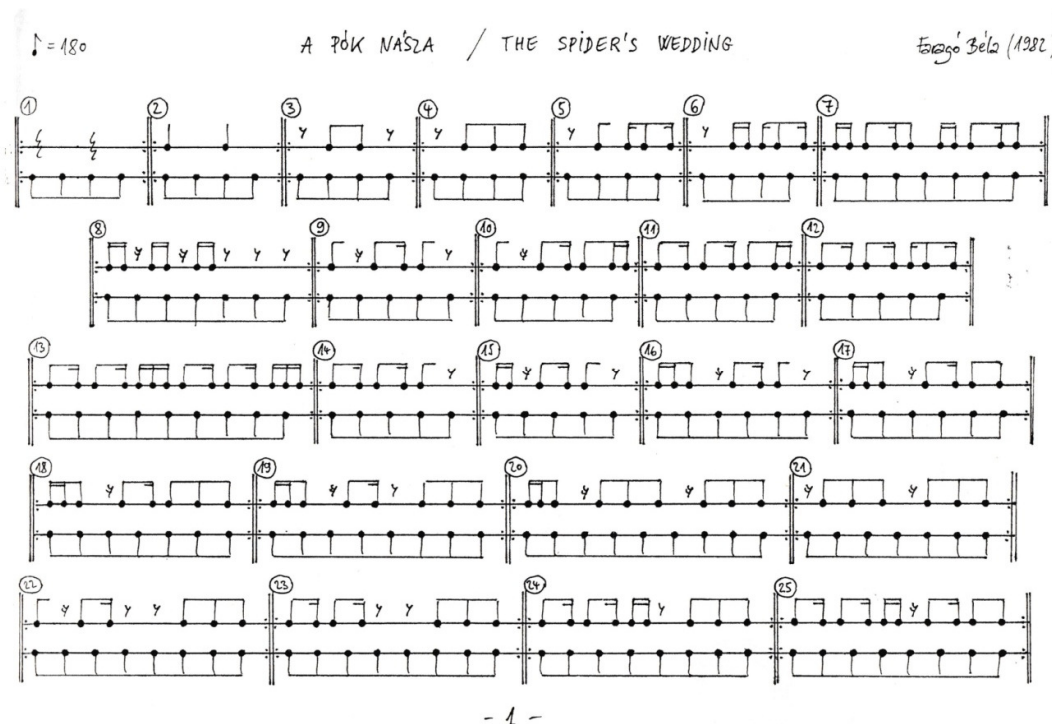
A végső alapelemekre korlátozódó, áttetsző zenei faktúra szikárságából eredő szertartásos jelleg a két évvel későbbi *A pók nászában* is érvényre jut, de már nem az ÚZS analitikus minimalizmusának vagy Bozay strukturális determinizmusának jegyében, hanem a Sály-féle zenei társasjátékok és a repetitív iskola jellegzetességeinek egyértelmű megjelenésével.⁴⁷ Sőt, az öt tom-tomra komponált mű az elődjéhez képest még tovább halad a redukció útján: hangszerösszeállításának természetéből fakadóan a konkrét hangmagasságokat teljes mértékben kiiktatja a zenei faktorok közül, csupán egymáshoz viszonyított mélyebb és magasabb hangolású tom-tomokat ír elő (17. fakszimile).

Roussel (1869-1937) francia zeneszerző is komponált balett-pantomimet, 1912-ben: <https://www.youtube.com/watch?v=A15DUJwoong> (Utolsó megtekintés: 2021.08.25.)

⁴⁵ Szitha Tünde az ÚZS-ról írt disszertációjában „szöveg alapú rendszerek” terminussal hivatkozik erre a kompozíciós technikára. Szitha, i.m., 117–133.

⁴⁶ A *Malom* (Op. 23) minden kétséget kizáróan Bozay második alkotói korszakának (1969–1978) egyik legösszetettebb és legfontosabb műve: saját maga is „világnézeti darabként” értékelte, valamint „determinált” kompozíciós eljárásának egyik legeklektikusabb példájaként hivatkozott rá. Lásd: Varga Bálint András: „Ösbemutató előtt – Durkó Zsolt és Bozay Attila művei.” *Muzsika* 19/11 (1976. november): 36–37., valamint Varga Bálint András: „Játékoság és absztrakció – Bozay Attila szerzői estje elé.” *Muzsika* 20/10 (1977. október): 35–36.

⁴⁷ Már a 1978-ban keletkezett *Invenció* ötletadójaként is Reich *Piano Phase* (1967) című műve szolgált, azonban Faragó *Az első nap* (1979) című Franz Kafka-reflexiójában használta először következetesen – és kizárólagosan – a repetitív technikát. E művet már csak azért is fontos megemlíteni, mert Faragó Kafka-szövegekre épülő sorozatának – *Jelentés az Akadémiának* (1985), *Gregor Samsa vágyakozása* (1987–1991) és *Az átváltozás* (2009) – első darabja.

17. faksimile. Faragó: *A pók násza* (A szerzői kézirat első oldala)

A műhöz tartozó előadási utasítás pontosan meghatározza a kompozíció megszólaltatásának menetét, játékszabályait. A hangszerek térbeli diszpozíciója – az 5. játékos a tér közepén, tőle balra és jobbra is két-két játékos – egyben a zenei folyamat körkörösségét, az óramutató járásának megfelelő sorrendben történő szólambelépéseket is magában hordozza. *A pók násza* etűdszerűen bont ki egy egyszerű, de hatásos zenei alapötletet – ebben a tekintetben a 180-as Csoport korai korszakában keletkezett, a „klasszikus repetitív stílus különböző verzióiként” definiálható zeneszerzői stúdiumok kategóriájába sorolható.⁴⁸

A pók halála volt Faragó első darabja, melyet már a Csoport tagjaként komponált: az együttes 1982 őszi, nyugat-európai turnéjáról hazatérve, édesapja halála után kezdett el dolgozni rajta.⁴⁹ A tíz hangszere – fuvola, oboa, fagott, harsona, két zongora, hegedű, brácsa, cselló, bőgő – készült kompozíció összeállításából feltűnően hiányzik a klarinét és a basszusgitár. Előbbi az együttes klarinétosának, Simon Ferencnek távozásával

⁴⁸ Dalos Anna Melis *A szertartás és Etűd három tükörre* című munkáit, Szemző *Vízicsodáját*, valamint Faragó *SEIKO* című órazenéjét említi ebben a vonatkozásban, de ezeken felül Soós két *Glasmusikja* is rokon alkotásként értékelhető. Dalos, i.m., 367.

⁴⁹ A szerző e-mail-váltása Faragó Bélával, 2021.05.19.

magyarázható,⁵⁰ utóbbi mögött viszont zenei természetű döntések álltak. A „Pók-trilógia” záródarabja szinte alig köthető a két korábbi műhöz, zeneszerzői eszköztára és a megvalósítás szakmai színvonala pedig magasan föléljük helyezi azt. A gondosan megtervezett tonális centrumok köré koncentrálódó, modális- és funkciós érzetekkel egyaránt operáló zenei anyagokból kiépülő formaszakaszok között felváltva történnek lassú átmenetek vagy éppen éles váltások. Az egyes pillanatokban nyilvánvaló, máskor rejtettebb motivikus utalások hálójá pedig teljes egészében átszövi a művet – textúrája egyszerűségében bonyolult és mindez fordítva is igaz: ebben az értelemben a trilógia darabjai közül leginkább ez a mű szolgál a pókhoz – mint „motívumhoz” – köthető vizuális asszociációkkal.

Mint ahogy már korábban utaltam rá, *A pók halála* több megközelítésből is atipikus alkotásnak tekinthető. Egyrészt a faktúra kontrapunktikus szerkezete elsősorban nem a repetitív zenében megszokott fáziseltolódásokkal vagy a tágabb értelemben vett kánonelvvvel operál, hanem különböző motivikus mintázatokat, „patterneket” helyez egymás fölé, melyek között ha sok esetben ki is mutatható valamilyen látens kapcsolat – például egymás komplementereiként viselkednek vagy a zongorák textúrájából emelnek ki motívumokat –, a szólamok ökonómiájában inkább az önálló karakterrel bíró, egyéni arcúval rendelkező melodikus anyagok mellérendelő viszonyairól beszélhetünk. Ennek megfelelően a hangszerelés és a zenei anyag felrakásában sem a repetitív stílus jellegzetes megoldásait – a szólamok azonos regiszterben vagy oktávokban való kopulázását, az egyes hangszercsoportok blokkokba való csoportosítását vagy a szabadon megválasztható hangszerösszeállítást – juttatja érvényre, hanem minden egyes hangszernek saját karaktert, szólisztikus szakaszokat, személyre szabott feladatokat biztosít. Utolsóként említhetjük a talán legfontosabb karakterisztikumot: *A pók halála* a szó legszorosabb értelmében „végigkomponált” mű, semmilyen nemű improvizációnak, de még csak szabadon megválasztható számú ismétlésnek sem enged teret – a zeneszerző minden apró mozzanatot pontosan rögzít a partitúrában.

A KZS korszakában született darabok hangzásához és strukturális szikárságához képest *A pók halála* zenei kommunikációjában – Faragó életművében először – nagyon nyilvánvalóan megjelennek a populáris zenei paradigma egyes elemei is. Saját elmondása szerint sok és sokféle popzenét hallgatott egészen kicsi gyermekkorától kezdve: többek

⁵⁰ Simon az 1982-es turnéről való hazatérés után személyes okokra hivatkozva jelentette be kiválását. Az őt váltó Tihanyi Gellért csak a Steve Reich *Tehillim*jének magyarországi bemutatójára való felkészülés idején, 1984 őszén csatlakozott a 180-as csoporthoz. (A szerző e-mail-váltása Faragó Bélával és Szemző Tiborral, 2021.06.05.)

között a brit Pink Floyd, David Bowie, Mike Oldfield, Brian Eno és Jon Hassell, valamint a tisztán elektronikus zenét játszó német Kraftwerk együttes jelentett meghatározó inspirációt számára.⁵¹

Faragó „a repetitív zenével való kapcsolata során felhalmozódott tapasztalatainak összefoglalásaként” definiálta művét,⁵² ugyanakkor azt is deklaráltan kijelentette, hogy *A pók halálában* „minden egyes polimetrikus megoldás és aszimmetria” Bartók és Terry Riley előtti főhajtásának kinyilvánítása.⁵³ Azon túl, hogy a fiatal zeneszerző az őt befogadó együttes minden tagjának értékes és izgalmas játszanivalót ír, számos, a repetitív zene történetében meghatározó alkotó – Philip Glass, Meredith Monk, Steve Reich, Riley – stílusát megidéző fordulat mellett a Csoport zeneszerzői számára is elrejt apró hommage-okat.⁵⁴ Erre utal a kompozíció lemezfelvételének kritikusa, Grabócz Márta is, amikor „előadókra szabott hangszerszólamokról”, valamint a „zeneszerző és az előadás viszonyának a zenei fogalmazásra való kivetítéséről” értekezik, a különböző stílusallúziókból létrejövő „montázsformát” pedig a „boldog divertimento-idők” időjelbe tett, „kesernyésen groteszk búcsúztatásának” hallja.⁵⁵ Dalos Anna inkább tisztán zenei szempontok, a kompozíciós megoldások felől közelíti meg a művet, és a „180-as Csoport korai korszakának egyik legsikerültebb darabjaként” értékeli.⁵⁶ A kompozícióban a fent említetteken kívül további más szerzőktől is felbukkannak konkrét

⁵¹ Faragó Béla szóbeli közlése, 2021.01.20. A felsorolt együttesekre és előadókra természetesen nagy hatással volt az amerikai minimalizmus és a repetitív zene, leginkább a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján. Hajnóczy Csaba – zenetörténész, a nyolcvanas évek underground zenekarának, a Kontroll Csoportnak gitárosa – szerint akkoriban ez a kölcsönhatás nagyon élénken és termékenyen – bár ambivalens módon – működött. Míg az amerikai, brit és német popzenei újhullám közvetlenebb kapcsolatot ápolt az adott országok experimentális zenei áramlataival és ennek megfelelően folyamatosan hivatkozott is rájuk, a magyar popzenészek már csak a vonatkozó külföldi popzenei produkciók által átszűrte formában – azaz már egyfajta „interpretációban” – találkoztak ezzel a zenei gyakorlattal. Emiatt hazánkban – a jazz-szintér egyes szegmenseit leszámítva – nem beszélhetünk a populáris-, és a kortárs komolyzene közötti valódi kapcsolatról. (A szerző beszélgetése Hajnóczy Csabával, 2020.07.18.) Ez az ellentmondásos, Amerikából és Nyugat-Európából érkező stílusirányzatokat „megszelidített” és „szűrte” formában átvevő gyakorlat a szórakoztató zenei műfajok saját területein belül is általános volt a hatvanas évektől kezdődően. Lásd Ignác Ádám tanulmányát: „A feldolgozások helye a magyar populáris zene történetében – a szovjetizált tánczenétől a »koppintós« zenekarokig.” In: Uő. (szerk.): *A magyar populáris zene története(i)*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.) 191–217.

⁵² Faragó Béla lemezismertetője *A pók halálához*. *Group 180 II.* – Reich, Faragó, Soós (Budapest: Hungaroton, 1986.) SLPX 12799

⁵³ Faragó-beszélgetés, 2021.02.27.

⁵⁴ Faragó az ajánlásban külön is megemlíti Melis Lászlót – akinek *A szertartás* és *A szoba* című munkái nagyon fontos inspirációt jelentettek számára a komponálás során. (Faragó-beszélgetés, 2021.02.17.)

⁵⁵ Grabócz Márta: „180-as lemez: másodsor.” *Muzsika* 30/2 (1987. február): 47. Grabócz *A pók haláláról* kifejtett gondolatmenete nagyban összecseng Márta István szintén 1983-ban keletkezett *Szíveink – requiem töredék* című művéről írt kritikájának egyik fő állításával: mindkét darabot – ha nem is azonos vonatkozásban – a gyász és búcsú gesztusának zenei megfogalmazásaként értelmezi. Grabócz Márta: „A nyolcvanas évek kompozícióinak jelrendszere. Jegyzetek Márta István három művéről.” *Magyar Zene* 26/1 (1985. március): 92–96.

⁵⁶ Dalos, i.h.

idézetek vagy elvontabb természetű utalások – ezekre a vonatkozó szakaszok elemzésénél részletesen kitérek.

Az egytétel *A pók halála* hét formarészre tagolható, hozzájuk utójátékként kapcsolódik a rövid *Sírfelirat*, melyet csupán zongora és egy fúvós hangszer – trombita – szólaltat meg.⁵⁷ A darab szerkezetét az alábbi táblázatban foglaltam össze (7. táblázat):

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
A-B próbajel	C-D-E-F próbajel	G próbajel	H-I próbajel	J próbajel	K-L-M próbajel	N-O próbajel
82 ütem	87 ütem	88 ütem	140 ütem	70 ütem	109 ütem	116 ütem
4/4	3/4, 5/8	5/8	5/8	7/8	7/8, 4/4	7/8, 6/8, 3/4
d-dór	d-dór	d-eol	g-dór	a-eol	f-eol	d-eol

7. táblázat. Faragó: *A pók halála* – a kompozíció formai felépítése

A darab formaszakaszai minden esetben az 1. vagy a 2. zongorán, az adott szakaszokban változatlan alakban végigvonuló ostinato-formulák köré szerveződnek. Ha az adott szakaszban az 1. zongora exponálta ezt az ostinato-formulát, akkor a formarész végén a 2. zongora halkán beúszik a következő motívummal, míg az 1. zongora szép folyamatosan kitűnik a hangzásból.⁵⁸ Ez a megoldás az I. és II., valamint a III.–IV. formarészek kapcsolásainál figyelhető meg. A többi esetben – II.–III., IV.–V., V.–VI., VI.–VII. – viszont átmenetek nélküli, hirtelen váltások történnek. Egyes helyeken a két zongora egyidejűleg is játszik: a B és L-próbajeleknél fáziskanonok és komplementer-viszonyok alakulnak ki közöttük; az I-próbajelnél pedig az 1. zongora ostinatójához a 2. zongora oktavpárhuzamokban felhangzó dallama társul, mely végül a J-próbajelet (V. formarész) előkészítő, akkordikus ingamozgássá alakul.

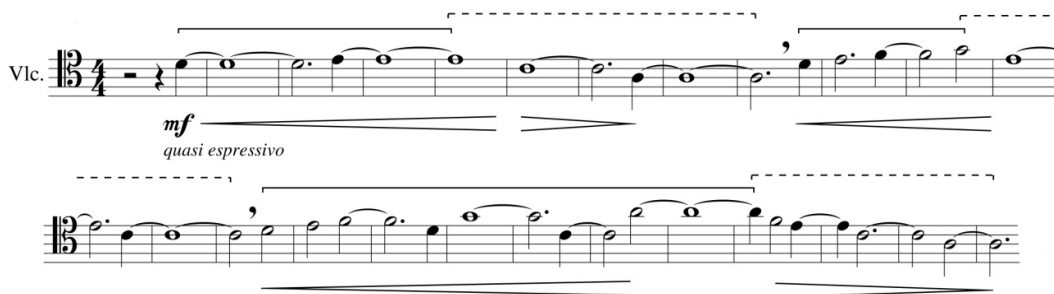
⁵⁷ A lemezfelvételen Inhoff Ede trombitaművész csatlakozott az együtteshez, az alábbi videódokumentáción – mely az Almássy téri Szabadidőközpontban készült, 1985. október 20-án – viszont oboán hangzik el, Kálnai János előadásában: <https://www.youtube.com/watch?v=mOOORa3pNF8> (Utolsó megtekintés: 2021.08.31.) A kompozíciónak egy 1999-es felvétele is létezik, melyen Simai László trombitaművész és a zeneszerző szólaltatják meg: *Béla Faragó – 353 days – "Mass"* (Budapest: BMC Records, 1999.) BMC CD 023

⁵⁸ E megoldás fontosságára Dalos is felhívja a figyelmet, kihangsúlyozva, hogy az organikus átváltozások természetességét elsősorban az teremti meg, hogy a tíz szólamból mindig csupán egyetlen változik. Dalos, i.m., 367–368.

A nyolcvankét ütemet számláló első formaszakaszt az 1. zongora indítja, melyhez a 4. ütemben kapcsolódik a cselló melodikus anyaga. Együttállásuk a klasszikus dallamkíséret kettősségét rejti magában (89/a és 89/b kottapélda).⁵⁹



89/a kottapélda. Faragó: *A pók halála* – az 1. zongora ostinato-motívuma



89/b kottapélda. *A pók halála* – a cselló dallama (4–28. ütem)

A zongora ismétlődő formulájában és a cselló melodikus anyagában is közös vonásként jelentkezik, hogy mindkettőből kimarad a d-dór hangsor dór-jellegét adó VI. fok, a h hang. A cselló – továbbiakban számtalan alakban visszatérő – dallamában két típusú mozgásforma érvényesül. Egyrészt a felfelé haladó skálamenet, másrészt az ereszkedő irányú akkordfelbontás: a lépések és ugrások kettősségéből kialakuló dallamvonal belső logikáját keretekkel jelöltem a kottapéldában. Jól megfigyelhető a kétféle mozgástípus tölcsepszerű tágulása: az egyes csoportok egyre több hangot foglalnak magukba, és ezzel egyenes arányosságban egyre nagyobb ambitust ölelnek fel. A tendenciális melódiaképzés az egyvonalas a hangot – mint tetőpontot – veszi célba: Faragó egyértelmű szándéka a Palestrina-stílus megidézése volt.⁶⁰ A vonósok – hegedű, brácsa és bőgő – egymást követő belépései a reneszánsz vokálpolyfónia „virágzó”

⁵⁹ Hasonlóan Melis *A szertartás* című kompozíciójához.

⁶⁰ A szerző email-váltása Faragó Bélával, 2021.08.27.

ellenpontjára – a „cantus floridusra” – rímelő formában gazdagítják tovább ezt a Palestrina-allúziót (90. kottapélda).

90. kottapélda. *A pók halála* (29-46. ütem)

A bőgő belépése első pillanatban témaindításként hat, de valójában csak egy, a d és a hangmagasságok közötti ingamozgást exponál, amely metrikai szempontból az ütem utolsó, leginkább hangsúlytalan tézisét és az ütem első, legerősebb arzisát erősíti meg.

A B-próbajeltől először a 2. zongora kapcsolódik a játékba a már említett fáziskánonnal, melyben az eredetileg az ütem első negyedén kezdődő ostinato-formula az ütem utolsó negyedéről is elindul. E szakasz a darab kezdetén elhangzott csellódallam, valamint az abból kibomló, imitációs szerkesztésű vonósanyag variációjaként hat: az eredetileg hosszú értékekben mozgó melodikus ívek pulzáló repetíciókká válnak a hegedű, brácsa, cselló és az egész folyamatot új hangszíneként dinamizáló fagott szólamában. Az így létrejövő faktúra újabb zenetörténeti utalást rejt: Steve Reich – először az 1976-ban komponált *Music for 18 Musicians* című művének első és utolsó

szakaszában alkalmazott – „pulzációs” technikáját.⁶¹ A kétféle stílusallúzió – Palestrina és Reich – teljesen adekvát módon egészíti ki egymást, aminek a hatását az egy töről fakadó zenei anyag egyneműsége még inkább felerősíti.

Az I. és II. formarész közötti átmenet további, figyelemre érdemes megoldásokat tartalmaz (91. kottapéllda):

76

Fg.

Trb.

Pf. I.

Pf. II.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

sim.

p

p

⁶¹ Reich: „Az előadók mély lélegzetet véve meghatározott hangmagasságban pulzáló hangokat szólaltatnak meg, mindaddig, míg levegőjük kényelmesen kitart. A levegővétel a pulzálás időtartamának mértékegysége. A váltakozó levegővételek hullámlása, illetve a zongorák és ütőhangszerek konstans ritmikájának eme kombinációja eddig számomra ismeretlen hatást keltett bennem, mellyel a továbbiakban is foglalkozni szeretnék.” Steve Reich: „CD kísérőfüzet *Steve Reich: Music for 18 Musicians – Live in Budapest*” című lemezéhez. (Budapest: Hungaroton Classic, 2003.) HCD 32208. Reich későbbi műveiben – többek között: *Desert Music* (1984), *Sextet* (1985), *Three Movements for orchestra* (1986) – is előszeretettel alkalmazta ezt a technikát. Faragó tehát következetesen jár el, mikor a levegővétel egységnyi idejéből eredeztethető pulzációt először fúvóhangszeren – fagotton – vezet be a zenei folyamatba.

C

91. kottapélda. *A pók halála* – az I. és II. formaszakasz metszésponjtja (76–86. ütem)

A kiragadott részletben jól kivehető a pulzációk egymástól eltérő időben erősödő-halkuló ívei alatt észrevétlenül megváltozó ostinato-formula a 2. zongora szólamában. Az új motívum egyrészt következetesen bevezeti a d-dór hiányzó hangmagasságát – a h hangot –, valamint az ütemvonalakon áthajló módon már a következő szakasz metrumában – 3/4-ben – mozog. Az 1. zongora által játszott ostinato Meredith Monk és Mike Oldfield-allúziójával összevetve ez a formula inkább a barokk hangszeres zene „rejtett kétszólamúságként” emlegetett dallamképzési tradíciójához közelít. Melodikus főhangjai – d, c és h – előrevetítik a II. formaszakasz trichordokra, illetve kistercmotivikára épülő szerkezetét. Ezt támasztja alá a 80. ütemben belépő harsona

dallamvonala is: először halkan és észrevétlenül rákapcsolódik a pulzációra, majd a crescendo íve alatt a d hangról indított trichordon emelkedve ér el a C-próbajeltől induló új formarész motívumáig.

A nyolcvanhét ütemes II. formaszakasz már a teljes d-dór hangsort használja. Az oboa és fuvola itt csatlakozik be először a játékba. A konstans zongora-ostinatoóhoz és a zenei szövetből szép lassan kitűnő harsona-ingamotívumhoz az oboa és fuvola kéthangos – d-e, valamint d-f hangmagasságokat váltogató – formulái kapcsolódnak, melyekhez aztán a hegedű és a brácsa négyhangos – g-a-h-c, illetve d-e-f-g – mintázatai is társulnak. A cselló és a bőgő komplementer-technikával a zongora alsó szólamát kopulázza. A folyamatosan gazdagodó ostinato-szövethez a fagott csatlakozik utolsóként: motívuma a bőgő hangjaival hoquetus-szerű, ritmikai eltolódásokra épülő együttjátékot alkot (92. kottapélda).

The image shows a musical score for measures 119-122. The instruments listed are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Fg. (Fagott/Bassoon), Pf. II. (Piano II), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Kontrabass). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*. The Fagott part starts with a *mf* marking. The Vln. and Vla. parts have a *mf* marking. The Vcl. and Cb. parts have a *mf* marking. The Pf. II. part has a *mf* marking. The Fl. and Ob. parts have a *mf* marking. The score is a complex rhythmic pattern with many accents and slurs.

92. kottapélda. *A pók halála* – a II. formaszakasz ostinato-mintázata (119–122. ütem)

A harsona a 127. ütemben szólisztikus szerepet kap: a darab elején elhangzott csellódallam transzformációját halljuk, a markáns ritmikai profillal átértelmezett melódia szinte persziflázsként hat (93. kottapélda).

93. kottapélda. *A pók halála* – a harsona fanfármotívuma (127–141. ütem)

E dallam – mindamellett, hogy eredeti, csellón játszott alakjához képest teljesen szimmetrikus, fél-, valamint egész zárattal bíró, periodizáló jelleggel bír – az utótag ereszkedő szekvenciájában a teljes formaszakaszra jellemző trichord-motivikát is hangsúlyozza.

Miként az előző formarész végén, itt is új hanggal bővül a hangkészlet – viszont most nem áttűnéssel, hanem éles váltással, ami ezúttal nemcsak az új hangmagasságot, de a következő formaszakasz új ütemmutatóját, az 5/8-ot is exponálja. Az új hang valójában csak „cserének” tekinthető: a d-dór hangzás d-collá változik a b megjelenésével. Mivel az új hangmagasság a basszusban szólal meg, e pillanat tekinthető a zenei anyag – mindeddig kizárólagos – d-organapontról való első kilépésének: szubdomináns színezetű elmozdulásként értelmezhető (94. kottapélda).

D

Fl. *f*

Ob. *f*

Fg. *f*

Trb. *f*

Pf. I-II. *f*

Vlno. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*

94. kottapélda. *A pók halála* – D-próbajel (155–158. ütem)

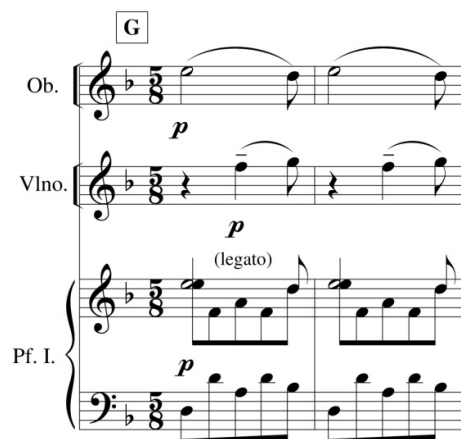
A fuvola – és a vele tercpárhuzamban mozgó – hegedű szólamában ismét a csellódallam tematikus elemei fedezhetők fel, ezúttal a témát indító, felfelé haladó pentachord formájában. Az öthangos motívum így természetes módon vezeti be az 5/8-os metrikát, melyet a basszusszólamok 2+3 arányban tagolnak. A kompozíció hangszerelése szempontjából is kiemelten fontos ez a két alkalommal is elhangzó, négyütemes közbeékelés (D és F-próbajelek), ugyanis a teljes együttes itt szólal meg először a mű

folyamán. Egyszerű, de nagyon hatékony megoldás, hogy a tutti hangerejének növelése érdekében a zeneszerző a két zongorát unisonóban játszatja.

A 171. ütemben induló III. formaszakasz konkrét zenei utalást tartalmaz: Faragó Melis László *A szertartás* című művének sóhajmotívumait és az ahhoz tartozó basszusgitár-figurációk mozgásformáját idézi meg az oboa, a hegedű és az 1. zongora együttállásában (95/a és 95/b kottapélda).



95/a kottapélda. Melis: *A szertartás* (2–4. ütem)



95/b kottapélda. Faragó: *A pók halála* (G-próbajel, 171–172. ütem)

E formarészben az oboa, az 1. zongora, a hegedű, a brácsa és a cselló játszott a ostinato-formula mellett két további – egy egy-, illetve kétszólamú – réteg van jelen. Előbbi a bőgő és a fagott közötti fáziskánon, melynek inspirációs forrását Faragó Philip Glass *Music in Twelve Parts* (1971-1974) című kompozíciójának „időérzetében” jelöli meg.⁶² A fáziskánon ereszkedő motívuma d, b és a (a fagott szólamában a és b) hangokra épül – hangkészletét tekintve ez a figuráció a kezdő csellódallam tetőpontjáról visszaforduló a-f-e konstelláció kvint-transzpozíciójaként értelmezhető. A másik,

⁶² A szerző email-váltása Faragó Bélával, 2021.08.27. Az áthallás a Melis-kompozícióval összevetve talán még egyértelműbbnek tűnik.

egyszólamú réteg pedig a fuvola additív-szubtraktív dallamképzéssel létrehozott, ennek megfelelően előbb fel-, majd leépülő szekvenciája. Egyetlen e hang szünetekkel tagolt, szaggatott repetíciójával kezdődik – rímelve Szemző ugyancsak fuvolákra komponált *Vízicsodájának* indítására –, majd fokozatosan rendeli hozzá az újabb hangmagasságokat: f, g, c, majd végül a.⁶³

Az 5/8-os ostinato és a mellérendelt két kontrapunktikus anyag összecsengése állandó metrikai többértelműséget – és bizonytalanságot – eredményez, a végig halk és visszafogott dinamika pedig kellően elő tudja készíteni a mű központi, leginkább összetett és egyben leghosszabb terjedelmű – száznegyven ütemes – formaegységét.

A 2. zongora halkan beúszó ostinatója ismét átmenettel vezeti be a H-I próbajelek határolta IV. formaszakaszt. Folytatva és kibontva a II. rész végén felhangzó szubdomináns kimozdulást, e terület végig g-dór hangsort használ. Az ostinato felett újból a II. formarészből már ismerős harsonafanfár szólal meg: e dallam jelenlegi formájában – kis változtatásokkal – kétszer is elhangzik, először a fagott, másodszor a cselló által kiegészített formában. A lendületesen emelkedő, rakétamotívummá alakított dallam ambitusa az eredetihez képest nagymértékben kitágul: ez a fagott és a cselló ellentétes irányú szakaszaiban tűnik szembe (96. kottapélda).

The image shows two staves of musical notation. Staff A is labeled 'Trb.' and Staff B is labeled 'Vlc.'. Both staves have a 5/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. The staves are connected by a brace on the left and a brace on the right.

96. kottapélda. *A pók halála* – 364–372. ütem (A), majd 275–284. ütem (B)

A 2. zongora ostinatója az I-próbajelnél (291. ütem) átkerül az 1. zongora szólamába. Bár a zene tökéletesen megegyezik, a két zongora másmilyen osztásban és más hangmagasságok hangsúlyozásával játssza a formulát. Az ostinato eredeti metrikája 3+2 nyolcad, mely itt 2+3 osztásra módosul: ezt a belső váltást a harsona 287. ütemben

⁶³ A Szemző-utalás Faragó részéről nem volt tudatos. (Faragó-beszélgetés, 2021.02.27.)

játszott negyedértékű d, illetve pontozott negyedértékű g hangja előlegezi meg (97. kottapélda).



97. kottapélda. *A pók halála* – a IV. formarész ostinato-formulájának két alakja

Míg az előző formarész ostinato-mintázatahoz két zenei réteg kapcsolódott, a IV. formaszakaszban már három – két kétszólamú és egy egyszólamú – kontrapunktikus anyagról beszélhetünk, melyek mindegyike egy-egy hommage-ként fogható fel.

Az első réteget a hegedű és a brácsa szólaltatja meg. Faragó Jeney Zoltán dallamképzésének „ritmikai jellegzetességeire” hivatkozik,⁶⁴ azonban a melodikus alakzatokban ismét Szemző *Vízicsodája* jelentkezik erős áthallásként – a motivikus megfeleltetéseket keretekkel jelöltem (98/a és 98/b kottapélda).⁶⁵



98/a kottapélda. Szemző: *Vízicsoda* – az első formaszakasz kisfuvola-motívuma



98/b kottapélda. Faragó: *A pók halála* (303–307. ütem)

⁶⁴ A szerző email-váltása Faragó Bélával (2021.08.27.) A mindössze három értéket – nyolcad, negyed és pontozott negyed – szabadon változtató, rugalmas ritmizálás nagyon tipikus Jeney hetvenes évek végén kialakított monodikus stílusában, talán a *Herakleitosz H-ban* (1980) című kompozíció alapidallamát említhetnénk emblemikus példaként, melyből később Jeney egy teljes műciklust komponált. Lásd bővebben: Szitha Tünde: „Linearitás, kontrapunkt, polifónia.” Szitha, i.m., 203–204.

⁶⁵ A korábbi Szemző-utaláshoz hasonlóan itt is véletlen egybeesésről van szó, bár Faragó nem tagadja, hogy mély benyomást tettek rá a Csoport többi zeneszerző tagjának munkái is. Ezek mellett azt is kifejti, hogy az ilyen típusú áthallások nagyrészt annak tulajdoníthatók, hogy meglátása szerint a repetitív zene egyfajta „stílusnyelvként” működik. Faragó-beszélgetés, 2021.02.27.

A második réteg a fuvola és oboa kettősén szólal meg: ez a zenei anyag a II. formarészben felhangzó harsonadallam ereszkedő trichord-motivikájának fordított irányú diminúciója, mely egyben Riley 1971-es, *A Rainbow in Curved Air* című kompozíciójának elektromos orgonamotívumait is felidézi.⁶⁶ A tiszteletadást a két kiválasztott hangszer – fuvola és oboa – színkombinációja is egyértelműsíti (99. kottapéllda).



99. kottapéllda. *A pók halála* – Riley-hommage (319–321. ütem)

A formula összesen tizenhatal alkalommal – mindvégig azonos formában – hangzik el, kizárólag az eljátszások közötti szünetek időtartama változik. Fontos megjegyezni, hogy ez a mű ritmikailag legsűrűbb pillanata: a darab további szakaszaiban már sehol nem találkozhatunk tizenhatodokkal.

A harmadik réteg a 2. zongora oktávpárhuzamban játszott, rögtönzésszerű, népzenei hatású dallamvonala. Faragó e momentumot Kodály iránti tiszteletadásnak szánta,⁶⁷ ugyanakkor a periodizáló sorok, előkéekkel ékesített repetíciók mellett hangsúlyosan megnyilvánuló kvarttmotivika Bartók Béla dallamait is eszünkbe juttathatja. A zenét alaposabban megvizsgálva azonnal világossá válik, hogy ismét a mű elején elhangzó csellódallam, valamint az abból képzett harsonafanfár újabb transzformációjáról van szó (100. kottapéllda).



⁶⁶ Riley LP-je a szerző stúdióimprovizációira épül: ő maga játszik az összes hangszeren (elektromos orgona, csembaló, Rocksichord, darbuka, tamburin és szaxofon): a felvétel úgynevezett „overdubbing” technikával készült, mely során az előadó az egyes sávokra újabb és újabb szólamokat rögzít. *Terry Riley – A Rainbow in Curved Air* (London: CBS records, 1971.) CBS – S 64564. Mivel a kompozíciónak nem létezik kottája, a hivatkozott szakaszra leginkább emlékeztető motívumok az eredeti lemezfelvételt tartalmazó linken hallgathatók meg, körülbelül 5:30-tól: <https://www.youtube.com/watch?v=5PNbEfLIEDs> (Utolsó megtekintés: 2021.09.04.) Faragó visszaemlékezése szerint e fuvola-oboa figuráció nagy sikert aratott harmadik felvételi vizsgáján – különösen Soproni József fejezte ki tetszését. (A szerző email-váltása Faragó Bélával, 2021.05.19.)

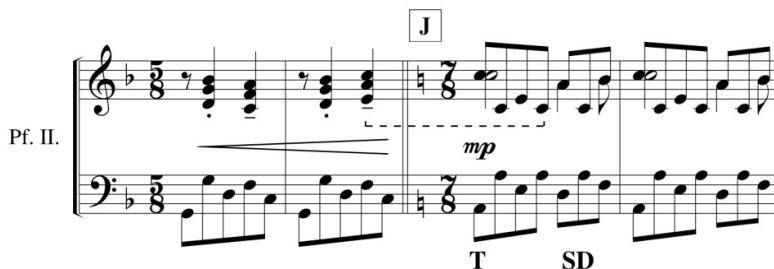
⁶⁷ A szerző email-váltása Faragó Bélával, 2021.08.27.



100. kottapélda. *A pók halála* – népzene-imitáció (330–340. ütem) (A)
és kvarttmotivika (355–359. ütem) (B) a 2. zongora szólamában

A három réteg hangszerelésében közös, hogy – a kompozícióra amúgy nem jellemző módon – homogén színeket használ: a két vonós, két fúvós és zongora anyagának transzparenciája így jut érvényre a legerősebben.

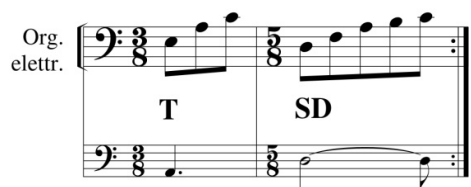
Az V. formaszakaszra lépés újabb váltással történik, azonban a kapcsolás módja egyéni megoldást mutat. A 2. zongora felső szólama g-moll, F-dúr, illetve a-moll akkordok közötti ingamozgásának utolsó harmóniája – az a-moll – mintegy megelőlegezi a J-próbajelnél kezdődő formarész a-eol hangsorát. A korábbi szubdomináns kimozdulások most már magában az ostinato-formula belső struktúrájában koncentrálódnak: a 7/8-os metrumban négy nyolcad idejére tonikai, három nyolcad idejére pedig szubdomináns funkció van érvényben – azaz az a-eol módusz valójában természetes a-moll hangnemeként fogható fel (101. kottapélda).



101. kottapélda. *A pók halála* – a IV. és V. formarész metszéspontja (397–400. ütem)

Az a-h-c trichordot körülíró ostinato-motívum újabb hommage-t rejt: Melis *A szoba* című – *A szertartáshoz* hasonlóan szintén Hajnóczy Péterhez köthető – kompozíciójának elektromos orgonán játszott vezérszólamára utal (102. kottapélda).⁶⁸

⁶⁸ E zenei anyagot Faragó az 1985-ben komponált, *Mindig, amikor távol vagy* című gitárduójának második tételében is felhasználta, de ott szimmetrikus, 4/4-es metrikával.

102. kottapélda: Melis: *A szoba* – aszimmetrikus metrikájú T-SD ingamozgás

A mindössze hetven ütemes szakasz a III. formarésszel mutat közös vonásokat. A fúvósok különböző hangsor-kivágatokból generálják melodikus mintázataikat. Az oboa egy d-e-f, majd e-f-g trichorddal kezd, melyből a másodikat tetrachorddá bővíti az a hozzáadásával, majd az f elhagyásával egy e-g-a triton hangkészletében mozog tovább. Végül az e is eltűnik, így a 417. ütemben csak az a és g hangmagasságok maradnak. A pontozott félkotta és nyolcad váltakozására épülő kéthangos formula a III. formszakasz félkotta értékű e és nyolcadértékű d hangokat ismétlő sóhajmotívumát idézi.⁶⁹ A szólam eddigi folyamata inentől kezdve a visszájára fordul: a hangmagasságok fordított sorrendben visszaépülnek, majd végül a kezdő trichord – d-e-f – konstellációjába rendeződnek.

A fuvola az oboa első trichordjával indít, mely összesen negyvenszer hangzik el. A szólam a 445. ütemben viszont vágásszerűen egy olyan motívumra vált, melynek 4+3-as tagolása és mozgásának iránya olyan benyomást kelt, mintha a zongora-ostinato kontraszsubjektuma lenne: ez a figuráció egy ereszkedő tetrachordra – a-g-f-e –, és egy szintén ereszkedő trichordra – f-e-d – épül.

A fagott először csak egy kvartot – e és a – ismételtet, majd a felső hangra épített trichord hozzáadásával (a-h-c) egy 4/4-es metrumú motívumot játszik, ami folyamatos hangsúlyeltolódásokkal és ütemvonalakon átívelő frazeálással dinamizálja a zene tagolását (103. kottapélda).

103. kottapélda. Faragó: *A pók halála* – a fagott polimetrikus ritmikája (433–439. ütem)

⁶⁹ Mindkettőben közös, hogy Melis-darabokra való hivatkozásként kerültek a zenei anyagba.

A 417. ütemben a figuráció elejéről Faragó leválasztja az első, negyedértékű e hangot, így a 7/8-ba helyezett „belső” 4/4-es metrum páratlan lüktetésű 3/4-re vált.

A vonósok faktúrájából két fontos mozzanatot érdemes kiemelni. Elsőként a csellónak az a-moll szeptimakkord hangjaiból szerveződő, nagy értékekben mozgó „cantus firmusát”, ami a mű elején elhangzott csellódallam távoli emlékének tűnik. Másodszor pedig a hegedű és a brácsa – a III. formaszakaszban a fuvola által már exponált – szaggatott, repetíciós anyaga érdemel figyelmet, különösen a formarész csúcspontjának tekinthető 441. ütemben, ahol a brácsa az a-g-e triton nyolcadokban való ismételtetésével újabb idézetet rejt: Meredith Monk *Tablet* (1979) című dalának részletét.⁷⁰ A Monk-motívum egy tulajdonképpeni „előlegezés” is egyben, ugyanis – más transzpozícióban és más ritmizációval – egy újabb hommage forrása lesz a következő formarészben.

A VI. formaszakasz indítása (K-próbajel, 469. ütem) *A pók halála* legélesebb hangnembváltását tartalmazza: a-mollból minden átmenet nélkül f-mollra (f-eol) lép. Ez a kapcsolás a korábbiakhoz képest dinamikai szempontból is kivételt képez, a benne szereplő hangszereknek egységesen hangos, forte dinamikát ír elő a zeneszerző. Ahogy a III. és IV. formarész is azonos metrumban – 5/8-ban – volt, így az V. és VI. formaszakasz is hasonlóan 7/8-os lüktetésű, azonban itt a 109 ütemből az utolsó negyven már a darabot indító, szimmetrikus 4/4-es metrikára szélesedik ki. A mű dinamikai csúcspontja e formarészben – az M-próbajelnél (537. ütem) – található: először és utoljára a teljes együttes fortissimo dinamikával játszik.

A szakasz kezdetén berobbanó harsonamotívum és a hozzá kapcsolódó brácsaformula a II. és III. formarész metszéspontján elhangzó D és F-próbajelek (lásd a 94. kottapéldát) elemeire – felfelé törő kvintmotivika, pentachordok – vezethetők vissza, a fagott kisterc-ingája pedig a II. formaszakaszt (C-próbajel) indító harsonaszólam duktusára rímel (104. kottapélda).

⁷⁰ Az idézetre Faragó Béla hívta fel a figyelmemet. A *Tablet Monk Songs From The Hill/Tablet* című nagylemezén jelent meg: *Meredith Monk – Songs From The Hill/Tablet* (Mainz: WERGO, 1979.) SM 1022. *A pók halálában* megjelenő, vonatkozó dallamtöredék az alábbi felvételen 1:34-től figyelhető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=JaWfxjwcJm4> (Utolsó megtekintés: 2021.09.05.)

104. kottapélda. *A pók halála* – korábbi motívumok megjelenései (475–476. ütem)

A zongora ostinatójában az előző formszakasz T–SD funkciópárja T–D kapcsolássá alakul: így utolsóként a domináns is helyet kap a darab funkciós viszonyrendszerében.

A 483. ütemtől a hegedű, majd sorrendben az oboa, fagott, bőgő és harsona szólamában hosszú ütemeken át kitartott hangok jelennek meg. A magasabb regiszterben – hegedű és oboa – melodikus szereppel bírnak, a mélyebb fekvésekben – fagott, harsona és bőgő – pedig variábilis hosszúságú orgonapontokat-pedálhangokat eredményeznek, melyek a III. formarész (G-próbajel) bőgő és fagott közötti fáziskánonjának mintájára működnek. Az orgonapontok asz és f hangokat váltogatnak: e két hangmagasság az – eredetileg T–D ingamozgást exponáló – ostinato-formula funkciós érzeteit felülírja, és paralel T–T dichotómiájára szűkíti a belső funkciós relációk mozgásterét. A 2. zongora Asz-dúr és f-moll hármashangzatokból képzett, halkan beúszó „kontra-ostinatója” a kettős orgonapont konklúziójaként szolgál.

A pedálhangok felett a fuvola terjedelmes motivikus transzformáció útján jut el az előző formszakasz Monk-idézet alakjában exponált tritonjának új megjelenéséhez, ami ezúttal Reich *Music for 18 musicians* című művének motívumát hordozza magában a 4/4-es metrumra váltó M-próbajelnél (105/a és 105/b. kottapélda).

105/a kottapélda. *A pók halála* – Reich-hommage (M-próbajel, 537–538. ütem)105/b kottapélda. Reich: *Music for 18 musicians* – „Section VI.”

A triton-formula mellett a kompozíció végigvonuló trichord-motivika is megerősítést nyer egy zenei utalással: a harsona szólamában ifj. Kurtág György *Kamarazenei alapesetek* című harsona-zongora duója egy részletének pontos idézete szólal meg (541–544. ütem).⁷¹ Ahogy a Reich-téma a fuvolához társított brácsa fáziskanonjával szerepel, ifj. Kurtág motívumát a cselló imitálja. A harsona szólisztikus – a trichord- és triton-motivikát szintetizáló –, improvizatív hatást keltő figurációit alátámasztó orgonapontok a formaszakasz utolsó ütemeiben (573–576.) c-vel egészülnek ki, mely hangmagasság természetes módon vezet vissza az utolsó formarész d-eol hangsorára (N-próbajel).

A VII. formaszakasz két részre osztható: az elsőben két-két 7/8-os és 6/8-os ütem váltakozik, melyben ismételten a tonika és a szubdomináns közötti ingamozgás van jelen, a második (O-próbajel) pedig végig 3/4-es metrumban marad és a művet indító dallam és kíséret transzparenciájára egyszerűsíti le a zenei faktúrát. Egyfajta kiengesztelő hangvétel jellemzi, amely a *Sírfelirat*ot hivatott megelőlegezni.

Az 577. ütemben exponált zongora-ostinato a kompozíció folyamán másodszor egészül ki egy „kontra-ostinatóval” az 1. zongora szólamában, melyben a D-próbajel (94. kottapélda) tercmenetei ismerhetők fel. A fuvola f-e-c-a hangzatfelbontásból álló

⁷¹ Ifj. Kurtág György rövid tételekből álló ciklusa 1976 és 1978 között keletkezett. A popzenei hatások integrálásával és a különös hangszínek keresésével foglalkozó zeneszerző darabját a 180-as Csoport is repertoárján tartotta, Gőz László és Faragó Béla előadásában – első alkalommal a Kassák Klubban rendezett hangversenyen szólalt meg, 1983. október 18-án (A Körmendy-Soós által összeállított koncert- és felvétellista adatai alapján). A kompozícióról bővebben: Szitha, i.m., 194–195.

motívumai (a 617. ütemtől) a harsonafanfár utolsó négy hangjára vezethetők vissza. A dallamanyagok egyre egyszerűbb formát öltenek: bár más hangmagasságok is szerepelnek, az a és g hangok dominanciája érvényesül a diszkantban (fuvola, oboa, fagott). A hegedű és a brácsa repetícióiban a B-próbajel Reich-pulzációi köszönnek vissza, a csellószólam kerettel jelölt ütemei pedig a harsonafanfár reminiscenciájaként tűnnek fel (106. kottapélda).

609

Fl. *mf*

Ob.

Fg.

Trb.

Pf. I.

Pf. II.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

T SD

106. kottapélda. *A pók halála* (609–612. ütem)

A formaszakasz második részében a korábbi pentachordok, tetrachordok, trichordok és tritonok végleg az a-g bichordra szűkülnek, ugyanakkor a basszusmenet ebben a részben válik a legösszetettebbé: a három, illetve négy hangból építkező, ereszkedő irányú d-b-a, majd d-b-a-g konstellációra épül. E basszus-motívum már korábban, a hegedű szólamában dallami funkcióban is megjelent, jelen alakjában transzponált augmentációként hat (107. kottapélda).⁷²



107. kottapélda. *A pók halála* – 593–596. ütem (A), valamint 673–680. ütem (B)

A zene hirtelen megtorpanása előtt a fúvósok kitartott a és g hangjainak ismételtetése közben újra felidéződik – és harmóniai konzekvenciává lényegül – a mű elejének d-dór és d-eol (természetes d-moll) ellentétpárja a zongorák ostinatójában (108. kottapélda).



108. kottapélda. *A pók halála* (687–688. ütem)

A kompozíció szubdomináns funkciójú b-basszushangon szakad félbe, mely felett egy g hanggal (fúvósok szólamán) kiegészített B-dúr szeptimakkord szól: ennek az

⁷² A dallamvonal nagyban emlékeztet Csajkovszkij b-moll zongoraversenyének (op. 23) főtémájára, vagy méginkább Sosztakovics 1956-os, *Szvit szalonzenekarra* című művének 2. keringőjére. A hasonlóságot a véletlen szülte, ugyanakkor mindkét áthallás messzemenően igazolja a Grabócz által „boldog divertimento-időket” említő meglátását *A pók haláláról*. Grabócz, i.m.

akkordnak terckvart-fordítása képezi majd a „függelékként” elhangzó, 29 ütemnyi hosszúságú *Sírfelirat* központi disszonanciáját.

Az F-ióban írt rövid darab Erik Satie *l'ère Gymnopedie* című – a dúr hangsor I. és IV. fokán képzett dúr-szeptimakkordjainak váltakozására építő – zongoradarabjának távoli rokona.⁷³ Faragó azonban sajátos megoldásként a tonikai funkciót csak orgonaponttal jelzi, melyen egy domináns (V.) és szubdomináns (IV.) hármashangzat ismétlődik újra és újra. Mivel a IV. fok hangjai fölött dallami elemként az I. fok terce is megjelenik, ez a disszonáns együttállás a *Sírfelirat* tulajdonképpen „tonikájaként” fogható fel. A tonikai pedálhangra simuló V. fok pedig Schubert *Der Leiermann*jának – szintén hipnotikusan ismételt – akkordkombinációjával azonos (109. kottapélda).

109. kottapélda. Faragó: *Sírfelirat* – a zongora ostinatója (A)

az ostinato akkordszerkezete és szólammozgásai (B)

Schubert: *Der Leiermann* – bifunkcionális akkordkonstelláció (C)

A szólamok vezetésében mindhárom lehetséges mozgásirány megjelenik: a basszus áll, a tenor és alt lefelé lép, a szoprán pedig felfelé mozdul. A diszkant g-e hangpárjában a figyelmes hallgatónak ott visszhangzik *A pók halálának* záró a-g dallamfordulata.

A kíséret végig igazodik a szordinált trombita melódiájának megkomponált szabadságához – a váltakozó 4/4-es, 5/4-es, 6/4-es és 7/4-es ütemmutatókhoz –, de a 17. ütemtől végül az 5/4-es metrumban állapodik meg. A dallam ambitusa – hasonlóan a zongoraszólamhoz – egy decimát (f’–a’’) zár be, melynek legmagasabb hangját csupán egyszer (9. ütem), az alsót pedig kétszer (20. és 21. ütem) érinti. A dallam legjellegzetesebb fordulata az orgonaponthoz számított szeptimhang és oktáv, valamint a

⁷³ A kapcsolatra maga Faragó is felhívta a figyelmet. Faragó Béla: „CD-kísérőfüzet a 353 days – »Mass« című szerzői lemezéhez.” (Budapest: BMC Records, 1999.) BMC CD 023

szeptimhang és nóna közötti ornamens – mordent –, melynek ritmikáját Faragó pontosan előírja a partitúrában. A melódia aszimmetrikus, de mégis természetes ívű frazeálásokkal indul, lépéseket és ugrásokat is egyaránt szerepeltet, majd végül az ornamensek trichordján – *A pók halálára* való utalásként – állandósul az immáron konszonanciává szelődülő disszonancia (110. kottapélda).

110. kottapélda. *Sírfelirat* – 17–29. ütem

A pók halála és a *Sírfelirat* a benne felvonultatott számtalan idézet és tiszteletadás ellenére is nagyon egységes és érett kompozíció benyomását kelti. A repetitív zene eredendően inkább neutralításra törekvő motivikus építkezését kihasználva és átértelmezve a zeneszerző képes elérni, hogy stílusjátékai épp hogy nem gyengítik, hanem szintetizáló képessége és ökonomikus zeneszerzői eljárásai révén felerősítik saját, szuverén alkotói egyéniségét.⁷⁴

Faragó „Pók-trilógiájának” tételei egy önreflexív, magánmitologikus történetté állnak össze a fiatal zeneszerző életművében. A pók szimbolikus halála és elsíratása – mint a korai alkotókorszak lezárása – valójában új kezdetet takar: a zeneakadémiai

⁷⁴ Mindezzel egybecseng Faragó mesterének, Bozay Attilának megjegyzése, miszerint a fiatal komponista szándékában az állt, hogy „egyénibbé tegye azt a repetitív stílust, mellyel a főiskolára érkezett”. Magács, i.m., 22.

tanulmányait édesapja halála miatt 1982-ben megszakító Faragó visszatérését a komponáláshoz, annak igényével, hogy zenei ideáljait összegezve – ezzel együtt zenei idoljaitól elbúcsúzva – elindulhasson egyéni útján, immáron a 180-as Csoport tagjaként.

Az egy évvel későbbi *Maldoror énekei* zárótételében Melis viszonzta Faragó ajánlásának gesztusát: az oboa és fagott dallamában a *Sírfelirat* motívumainak foszlányai ismerhetők fel.⁷⁵ A rövid darab jelentőségét maga Faragó is érezte, amikor tizenkét évvel később keletkezett, nagyon személyes indíttatású *353 nap – „Mise”* című művének lemezfelvételéhez is – utóiratként – odaillesztette.⁷⁶

2.5.2. *SEIKO – Az én faliújságom – Appendix* (1984)

A háromrészes, 100 zenélő kvarcórára, 24 írógépre, magnetofonokra, diavetítókra és fényképezőgépekre írt zenés performansz-triptichon ősbemutatója a *PLÁNUM* fesztivál keretében, a budapesti Almássy téri Szabadidőközpontban zajlott le, 1984. november 9-én.⁷⁷ A rendhagyó koncert egyben Faragó első önálló szerzői estje volt a 180-as Csoport tagjaként. Az *Appendix*ben az együttes zenészein kívül tizenkét gépírónő,⁷⁸ valamint narrátorként Forgács Péter is közreműködött. A három darab együtt, ebben a formában csak egyszer szólalt meg, de 1985. március 5-én, a Szkéné Színházban rendezett Faragó-esten több más kompozíció társaságában még egy alkalommal műsorra került.⁷⁹

A performansz, mint műfaj nem volt előzmény nélküli a zeneszerző oeuvre-jében, ugyanis már 1980-ban, a KZS tagjaként készítette el a Proto & Pseudo Színház *A művészetek ébredése* című „multimédia kollázsát”, mint szerző, szereplő és rendező egyszemélyben.⁸⁰ Az *én faliújságom* – ahogy a műsorlap feltüntette egységes címmel a

⁷⁵ Megjegyzendő, hogy Melis a Satie-párhuzamot Faragónál jóval határozottabban kidomborítja, amikor a 3/4-es lökületű zenei anyagban szó szerint idézi a *l'ère Gymnopedie* kísérőformulájának jambikus ritmikáját.

⁷⁶ *Béla Faragó – 353 days – „Mass”* (Budapest: BMC Records, 1999.) BMC CD 023. Faragó e kompozícióját a mindössze 353 napot élt fia, Tamás emlékének ajánlotta. Mindamellettt hogy a kompozíció két gitárra hangszerelt változata bekerült Faragó 1987-es *Musica ficta*-sorozatába, a *Sírfelirat*ot Janisch Attila filmzeneként értelmezte újra *Lélegzetvisszafojtva* (1985) című rövidfilmjében. Lásd erről a filmrendező visszaemlékezését: Janisch Attila: „Találkozás.” In: Magács, i.m., 24. A film adatlapja: <https://www.imdb.com/title/tt0140342/> (Utolsó megtekintés: 2021.09.09.)

⁷⁷ A Körmeny-Soós által összeállított koncert- és felvétellista adatai szerint. A teljes hangverseny videódokumentációja megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=NIduaHUtjaU> (Utolsó megtekintés: 2021.09.10.)

⁷⁸ A közreműködők egy budapesti gépírónői tanfolyam növendékei voltak és „Suyan Weaver Nőikar” néven szerepeltek, pontos adatok nem állnak rendelkezésre.

⁷⁹ A hangversenyen elhangzott még *Az első nap* és *A pók násza* – mindkettő az Amadinda Ütőegyüttes előadásában. (Körmeny-Soós)

⁸⁰ Faragó Béla műjegyzéke. Kézirat. *A művészetek ébredése* a Proto & Pseudo Színház első és egyetlen előadása volt.

három külön-külön is érvényes tételt – kifejezetten a *PLÁNUM* fesztivál experimentális szellemiségét követve, Faragó éppen akkor aktuális, sokirányú zenei érdeklődésének dokumentumaként, sajátos művészeti formában megvalósuló manifesztumaként került a közönség elé.⁸¹ A konceptualista kísérlet zeneszerzői kiáltványnak is tekinthető, ezt az *Appendix*hez írt szövegében Faragó teljes mértékben egyértelművé teszi:

A zeneszerző nem attól az, ami, hogy zenét ír, hogy szándékosan és tudatosan dolgozik, s nem is attól, hogy műveit másoknak is bemutatja, hogy közönsége van, de még csak nem is attól, hogy speciális arányokban keveri a hagyományos és attól eltérő kódokat és azok rendszereit, és attól sem, hogy zeneszerzőnek hívják.

A zeneszerző attól sem zeneszerző, hogy – csakúgy, mint a többi művész – negatív és pozitív potenciállal meghatározza az emberi lények létét, még hozzá oly mértékű toleranciával, hogy engedi, hogy ez a lét őt is meghatározza: körülbelül annyira, amennyire az írógéppel írás, az újságolvasás, vagy egy keletnémet gépkocsival való közlekedés megváltoztatja a világról való gondolkodást.

A zeneszerzők gyakran megfigyelhetők folyók, tavak partján, napfelkeltekor, vagy napnyugta idején, néha éjjelente (kis kitérővel Pasarét felé) a kihalt utcákon sétálva. Én magam nem is olyan rég, egy VIII. kerületi bérház udvarán pillantottam meg-t. Csodálkozásomat látva elmondta, hogy noha őt a pázsitfűfélék és a tölgyfakéreg erezete érdekli igazán, azért itt is nagyon jól érzi magát, mert tudja, hol a helye és mi dolga ezen a világon, így őt minden erre emlékezteti. A zeneszerzők mibenlétére vonatkozó kérdésekre egy történettel válaszolt, amit egyébként az újságban olvastam.

1983 nyarán egy amerikai kisvárosban különös eset történt: egy húsz év körüli fiatalember már vagy fél órája kiáltozott vajszerű Fordja tetején állva, amikor megcsúszott és a földre zuhant, mégpedig olyan szerencsétlenül, hogy a helyszínre érkező mentők már csak a halál beálltát konstatálhatták. A

⁸¹ Az 1984. november 9 és 14. között megrendezett *PLÁNUM* fesztivál az akkori magyar kortárs művészeti élet egyik leginnovatívabb eseménysorozata volt. Jelentősége ellenére mégis csupán egyetlen igazán részletes beszámoló jelent meg róla: Váczi Tamás: „Plánum '84.” *Muzsika* 28/1 (1985. január): 2–8. A fesztivál részletes programja itt található: <https://artpool.hu/music/planum84.html> (Utolsó megtekintés: 2021.09.07.), valamint egy – szintén Galántai György *Artpool*-gyűjteményében –, a Belügyminisztérium III/III.–4–b alosztályának adott, korabeli titkosszolgálati jelentés is olvasható róla: <https://www.galantai.hu/festo/1984/841100P.html> (Utolsó megtekintés: 2021.09.08.)

szemtanúk szerint azt kiabálta: „Where are you, Charles Ives?” (Hol vagy, Charles Ives?). Pedig a zeneszerző akkor már 29 éve halott volt.⁸²

Faragó szándéka a zeneszerzőkről – vagy még pontosabban a zeneszerzői tevékenységről – az általánosságban alkotott, egyezményesen elfogadott kép demitizálása és profán megközelítése: minden patetikus felhang nélkül, a mindennapi életben, a primer valóságban megfigyelhető jelenségek felől tekint a zenealkotás mechanizmusaira. Példaként említi a kompozíció „hangszerösszeállításában” nagy szerepet játszó „írógépen írást” (*Appendix*) és „újságolvasást” (*Az én faliújságom*), mint a kulturális produktumok előállítását és befogadását lehetővé tevő kizárólagos tevékenységeket. A „húsz év körüli fiatalember” az akkor huszonhárom éves zeneszerző alteregójaként is értelmezhető,⁸³ Charles Ives – az első amerikai komponista – említése pedig minden kétséget kizáróan az „experimentális zene örök szellemének” megidézése egy olyan posztmodern korban, melyből a kísérletek, a kutatás és keresés bátorsága egyre inkább kiveszőben van.⁸⁴ Ha *A pók halála* atipikus kompozíciónak minősíthető a Csoport termésében, ez a mű az akkori magyar zeneszerzés egészére vonatkoztatva is megkülönböztetett helyet foglal el.

Az egymást követő három tétel során különös folyamat figyelhető meg: a bármilyen emberi beavatkozás nélkül lezajló *SEIKO* száz zenélő kvarcóra lélektelen rituáléja; *Az én faliújságomban* a több magnetofonról egyidejűleg lejátszott zenékből felépülő hangtábló és az ahhoz párosított diavetítők képein követhető cikk-kivágatok a mindezeket összeválogató és összeállító alkotó – a „zeneszerző” – egyéni ízlésén keresztül vezetik be az szubjektív szempontokat. A záró *Appendix*ben a zeneszerző szöveges ars poeticája kétféleképpen ölt testet: a felolvasás-diktálás tizenkét gépírónő keltette szervezetlen munkazájában és a tizenkét zenész ugyanannak a szövegnek ritmikai kódokká alakított „írógépzenéjében”. A teljes mű gondolati dramaturgiájában először az objektív felől haladunk a szubjektív felé, majd fordítva, az egyéni és személyes megközelítés nyer objektív formát.

⁸² Faragó Béla: „Bevezető szöveg – Plánus fesztivál, 1984.” A textus egyben az *Appendix* zenei alapanyagaként is szolgált. Szerzői kézirat, 1984.

⁸³ Az 1984. november 9-én készült felvételen – a darabokat követő taps után – Faragó közli a közönséggel, hogy a kompozíciók három éve íródtak, de csak jelen alkalmon adódott lehetőség a megszólalásukra: világos tehát, hogy a zeneszerző valójában 1981-ben, húszéves korában komponálta a darabot.

⁸⁴ Vidovszky László ezt a gondolatot jóval explicitebb módon is megfogalmazta a Magyar Televízió Pécsi Körzeti Stúdiójának adásában, amely a 180-as csoport 1987. április 3-án, a pécsi Apáczai Nevelési Központ Művelődési Házában tartott fellépésén készült. <https://www.youtube.com/watch?v=qc3g2kI9E54> (Utolsó megtekintés: 2021.09.08)

A triptichon végére tehát visszajutunk a „gépi-automatikus szférába”,⁸⁵ de azzal a jelentős különbséggel, hogy a kiindulópontot itt már az én, az individuum szolgáltatja. A hangzó végeredmény nem más, mint az egyéni gondolat közösséghez való eljutásának – és annak során végbemenő torzulásának – a leképezése. Más megközelítésben: a gépírók és a zenészek gépelése közötti hangzásbeli különbség a realitás és az irrealitás, a művészet régiói és a hétköznapiak, az integráció és dezintegráció, legáltalánosabb értelemben pedig az alkotó egyén és a társadalom szembenállásának zenei megfogalmazása. A három tétel három különböző módon bontja ki a zeneszerző által írt szöveg lehetséges jelentéseit, hogy végül mindezeket felülírva zenét alkosson belőle – vagyis a zeneszerző mégis „igazi” zeneszerzőként cselekedik. Ezzel egyidőben azt is sikerül elérnie, hogy a gondolat zenévé alakításával absztraktabb értelmezések és potenciális jelentések további sorát nyissa meg a hallgató előtt: ez az *Appendix* legizgalmasabb paradoxona.

A *SEIKO* elemzése során megkerülhetetlen a *Poème Symphonique*-kel – Ligeti György száz metronómra komponált darabjával – való összehasonlítás. A két darabban közös, hogy azonos és nagy számban használ instrumentumként egy olyan használati tárgyat – Ligeti mechanikus metronómot, Faragó digitális kvarcórát –, ami valamilyen periodikusan ismétlődő hanghatást (vagy hanghatásokat) képes produkálni. Közös azon szándékuk is, hogy mindketten saját zenei gondolkodásuk egy központi, immanens elemét próbálják a választott instrumentum által felnagyítani és ezen keresztül transzcendenssé tenni.

Ligeti a „mikropolifónia” sűrű szövetéből, másrészt az általa „meccanico”-karakternek nevezett mozgásformákból és a szinte minden művében megjelenő, hosszú idő alatt lebomló-leépülő folyamatok olyan, végletekig differenciált kifejtését valósítja meg a különböző tempókra beállított metronómokkal, melyet zenészek ilyen pontossággal nem tudnának eljátszani.⁸⁶ A szinte felfoghatatlan sűrűségű, majd egyre transzparenssebbé alakuló hangtabló – a „zenei szertartás” – egyetlen ívként felírható „ritmikai diminuendo”, ami a később „process music”-ként emlegetett zenei irányzat elveinek tökéletes megnyilvánulásaként is felfogható.⁸⁷

⁸⁵ A kifejezést Grabócz Mártától kölcsönöztem, aki Márta István *Szíveink – requiem töredék* (1983) című művének LinnDrum-dobgép, Casio VL-Tone játékszíntetizátor és cseleszta játszotta continuo-szólását jellemezte így. Grabócz, i.m., 93., 95.

⁸⁶ Lásd Ligeti műismertetőjét: Ligeti György: „»Poème Symphonique« száz metronómra.” In: Kerékfy Márton (ford., szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.) 386–387.

⁸⁷ Ligeti azonban a „minimal music, avant la lettre” (minimálzene, szó szerint) terminust használja művére. L.h.

Míg Ligeti elsősorban a zenei eszközök redukciója felől közelít a minimalizmushoz, Faragó a repetitív technikára reflektál, amikor a különböző időpontokban felhangzó – azonos vagy éppen különböző – ébresztődallamok ismétlődéseiből kialakuló mintázatokat, valamint ezekből felépülő formaszakaszokat hoz létre. Zenei gondolkodásából eredően számára nem az egyetlen ívben felírható folyamat a cél, hanem az egyes dallamok szövetéből szerveződő, szünetek beiktatásával egymástól világosan elkülönített szegmensek töredékes dramaturgiájának megteremtése.

Elképzelése megvalósításához Ligetinek „hangzástömegre” van szüksége, Faragó művében a száz kvarcóra viszont sosem szólal meg egyszerre. A száz instrumentum használata – a Ligeti-hommage egyértelművé tétele mellett – elsősorban stratégiai okokból ered: az egyes órák négyestől tízes csoportokba rendeződnek. Ligeti költői, ugyanakkor a zenetörténeti kánonba is tökéletesen illeszkedő címadásához képest Faragó profanizált megközelítése már a *SEIKO* címben is megnyilvánul, ami nem több mint a felhasznált hangkeltő eszköz márkaneve: képzeljünk csak el egy kézzongorás kompozíciót „Steinway”, vagy „Yamaha” címmel.

A darabban tizenhárom – olykor minimális eltéréseket mutató – ébresztődallam szerepel, melyeket Faragó pontosan lejegyez a kompozíció realizációs füzetében. A betűk (A–M) az egyes dallamokat, ez előttük feltüntetett számok az azokat játszó óratípusok darabszámát, a másodpercek pedig a megszólalások időtartamát jelzik (18. fakszimile).

Handwritten musical score for SEIKO, showing 13 segments (A-M) with durations and dynamics. The score is written on a grid background.

- 17A: c as 20sec. 20x
- 9B: — " — (halkabb)
- 6C: f des 20sec. 2 normal, 4 a Single Alarmot is használja
- 22D: c f des 20sec. 20x
- 6E: c f des 20sec.
- 6F: f des 20sec. + AL2: f des 20sec.
- 2G: c f des 20sec. (halk) 20x
- 5H: f des 20sec.
- 6I: f des c 40sec. (halk)
- 6J: f des 60sec/20sec.*
- 3K: f des c 30sec. (nagyon halk)
- L: (F.B. f des c 60sec.)
- M: (Toto: f des c 30sec.)

18. fakszimile. Faragó: *SEIKO* – a mű dallamtáblázata

Az L, illetve M-típusból csak egy-egy látható, melyeknél az „F.B.” a zeneszerzőre, a „Toto” pedig Tóth Tamásra, a 180-as Csoport bőgős-basszusgitárosára utal: e két Ectron, illetve Casio márkájú kvarcórák hangmagasságai – a és h – egyértelműen leválnak a Seiko-órák desz-f-asz-c négyeshangzatba rendeződő konstellációiról, és „hívójelként” funkcionálnak.⁸⁸ Jól megfigyelhető az egyes dallamok közötti diminúció–augmentáció, valamint transzpozíciós viszony (vagy ezek kombinációi), bizonyos dallamoknál – például a D-ben vagy az F-ben – pedig megjelenik a sűrűsödő vagy ritkuló tendenciát követő ébresztőhang is. Ezek mind a fokozások vagy leépülések illúzióját képesek kelteni a zenei folyamatban. E kapcsolódások teszik lehetővé a szölambelépések közötti fáziskánonokat és imitációs összefüggéseket, azaz a repetitív stílusallúzió legfontosabb elemeit.

A következő táblázatban vízszintes vonalakkal elválasztva láthatóak a dallamokból kialakuló formarészek, a belépések időpontjával és a bennük szereplő dallamtípusokkal. A tizenkét „tétel” legsűrűbb szakasza a nyolcadik és kilencedik formarész: itt egyszerre nyolc és tíz óra is megszólal (19. fakszimile).

00" D ¹	4'06" B ⁴	7'34" D ³
05" × C ⁴ D ²	4'08" × F ⁶ H ³	7'37" A ³
09" B ² D ¹³	4'44" K ²	7'39" E ³
14" D ¹³ A ³	4'53" A ⁴ E ⁶	7'40" B ³ L
27" × F ⁴ D ³	4'59" A ¹⁵ I ⁴	7'42" D ²¹ H ⁵
44" D ¹⁴	5'08" × F ⁶ G ⁴	7'52" B ⁴
1'01" D ¹⁵	5'17" M	8'09" D ³
1'23" D ¹⁶	5'19" A ¹⁶ E ⁴	8'11" D ¹⁰
1'27" × F ⁴ F ² H ⁴	5'27" × E ² F ³ A ⁴	8'14" B ⁵
1'33" D ⁴	5'36" K ³	8'20" K ¹
1'35" – C ² D ⁵	5'44" I F ⁵ A ³	8'42" C ⁵
2'03" D ¹⁷	5'50" D ⁶	8'45" D ¹¹
2'13" C ⁶	6'16" B ⁸ E ⁵	9'05" × C ¹⁴ H ⁴
2'15" A ⁴ G ²	6'21" i ⁵	9'14" A ³
2'24" o C ³ E ⁴	6'23" A ⁵	9'22" 3 ² *
2'35" 3 ³ *	6'30" D ⁷	9'54" A ¹⁷ 3 ⁶ *
2'44" I F ⁴ i ⁴	6'35" – C ^{2A}	10'02" D ¹²
2'54" i ²	6'45" B ³	10'11" B ⁶
3'24" o C ^{3A} H ²	6'48" A ⁶	10'16" + C ⁴
3'27" × F ^{2A} F ³	6'55" A ²	10'41" A ¹⁰
3'35" 3 ⁴ *	6'58" A ⁷ D ²²	11'01" A ¹¹
3'38" B ⁷ 3 ⁵ *	7'25" 3 ¹ *	11'06" A ¹²
3'44" I A ¹⁸ D ¹³ F ⁴ F ⁵	7'28" A ³ D ²⁰ i ⁶	11'16" + C ^{4A}

19. fakszimile. SEIKO – a kvarcórák időosztásaiból kialakuló formaszervezet

⁸⁸ Érdemes egy újabb Bozay-párhuzamot említeni: a cimbalomra és citerára komponált, 1977-es *Tükör* (op. 28) két játékos által összeállítható 120 elemét 24 hívójel tagolja, melyek a SEIKO-hoz hasonlóan két „idegen” hangmagasság – jelen esetben d és asz – ismételtetésére épülnek.

A körülbelül egyperces ébresztési fázisokra bontható, tizenkétperces folyamatban tökéletesen érzékelhető egy klasszikus igényű formakoncepció is, ami annak ellenére is megszületik, hogy hosszú – de zeneileg mindig értelmezhető időtartamon belül maradó – szünetek szakítják félbe ezt a dramaturgiai ívet. A műről írt kritikájában Váczi Tamás – miközben vélhetően negatív érzéseinek ad hangot – nagyon éleslátóan fogalmaz:

A bűvös tárgy itt az a kerek asztalra helyezett száz darab kvarcóra, melyet szinte úgy ül körül a hallgatóság, mint a régi vallási közösségek a totemet. S elkezdődik a mitikus tárgy tisztelete; a szertartás – esetünkben az előadás. Csakhogy ebből a szertartásból éppen a szertartások lényege hiányzik: a kultikus művészet, a kultusz életereje. A vörös fényben sorban megszólalnak a csipogó kvarcórák (moziban hallhattunk már ilyet), s ismételtetett apró motívumaikkal mintha a minimálzene karikatúráját rajzolnák meg.⁸⁹

A kritikus felismeri és rámutat a demitizáló, deszakralizáló attitűd jelenlétére, de mindezt egyfajta generális hiányként értékeli. A szerzői cél tehát a kritika egyik legfontosabb vádjának tárgyává válik. Úgy is értelmezhetnénk a *SEIKO* kvarcórát, mint Vidovszky nosztalgikus dallamot mechanikusan ismétlő zenélődobozának távoli rokonát az 1972-es *Autokoncert*ből: azzal a különbséggel, hogy „ebből a koporsóból már a holttest is eliszkolt”.⁹⁰

A kompozíció előadásához szükséges *SEIKO* kvarcórák megszerzése egészen kalandos módon történt. A 180-as Csoport 1982-es nyugat-európai turnéjának frankfurti állomásán a zeneszerző felhívta a düsseldorfi székhelyű *SEIKO* Europa igazgatóját, Uwe Jenzent, és Forgács Péter tolmácsolásával elővezette ötletét, melyet a cég vezetője nagy meglepődöttséggel fogadott. Faragó meglátása szerint kezdetben érzékelhetően szkepszissel viszonyult a kelet-európai, „messziről jött” művészek szavahihetősége iránt, de végül elkérte a zeneszerző címét. Faragó várt – és erősen kételkedett – egy ideig, aztán

⁸⁹ Váczi, i.m., 4. A film – melyre a kritikus utal – minden kétséget kizáróan Steven Spielberg *Harmadik típusú találkozások* (1977) című alkotása, melyet akkorra már hazánkban is bemutattak, hatalmas sikerrel. <https://www.imdb.com/title/tt0075860/> (Utolsó megtekintés: 2021.09.13.)

⁹⁰ Idézett mondat – természetesen más kontextusban – az önmagát alakító csillagász-rockzenész, Grandpierre Attila szájából hangzik el Bódy Gábor *Kutya éji dala* (1983) című filmjében. <https://www.imdb.com/title/tt0085815/> (Utolsó megtekintés: 2021.09.12.)

egyszer csak megérkezett a csomag Magyarországra, benne a megfelelő számú és típusú órákkal.⁹¹

Rövid jegyzet 1983. április 27-én:

A faliújságkészítés 1980 őszen kezdődött, amikor az Esti Hírlapban egyszer csak szenzációs hírekre bukkantam: "Veszélyes felforgató egy moszkvai bíróság előtt", "Merényletek", majd: "Lopott kamionnal próbált áttörni a határon", és ahogy Kafka írja, úgy éreztem, óriási jelentőséggel bírnak számomra, és nekem szólnak. Kívágtam őket az újságból, és napokig hurcoltam az ingeim zsebében, hogy majd megmutatom kistamás Lászlónak. Így szól az ajánlás neki, és egy barátságnak.

A hírek ettől kezdve folyamatosan érkeztek, és nem volt megállás, ha dokumentálni akartam a világ /és magam/ akkori – tehát mindenkor – állapotát. Az Esti Hírlap ebben kiváló partnernek bizonyult, mert a mocsoknak és hazugságnak legnyilvánvalóbb letéteményese.

Az újságolvasásnak azonban van egy módja, amivel a szemetet, mely eredetileg az olvasóknak készült, előállítói ellen fordíthatjuk. Ebben Karl Kraus volt tanítómesterem, aki ezzel a módszerrel írta meg Az emberiség végnapjai c. könyvét. Ennek lényege, hogy ha egy gondolat, egy eszme torz, akkor annak nyelvi kifejezése is szükségképpen az, vagyis világos gondolat = világos beszéd, és a hazugság leírva is hazugság /aminek ugyan ellene dolgozik az, amit a "nyomtatott szó tiszteletének" hívnak, de az újságok éppen ezt igyekeznek kihasználni./

20. faksimile. Faragó: *Az én faliújságom* – részlet az előszóból

A Karl Krausnak és Kistamás Lászlónak ajánlott *Az én faliújságomból* (20. faksimile) – az említett videofelvételen és egy tizennégy percre sűrített hangzó rekonstrukción kívül – nem maradt fent érvényes dokumentáció.⁹² Ahogy Wilhelm András az Új Zenei Stúdió kollektív kompozícióival kapcsolatban megjegyezte – „az ötlet, azt lehetne mondani, a levegőben volt”:⁹³ a különböző zenék egyidejűleg és egy térben való megszólaltatása már az egymástól nagyon eltérő gondolkodású Karlheinz Stockhausent és John Cage-et is foglalkoztatta.⁹⁴ Az akkori magyar zeneszerzésben ez az

⁹¹ A szerző e-mail-váltása Faragó Bélával, 2021.09.20. A SEIKO cég az órákat meglepő módon nem csak az előadás idejére, hanem ajándékba küldte, Faragó azonban inkább visszaszolgáltatta őket a rájuk kiszabott, nagyon magas összegű vám miatt.

⁹² A *Wallnewspaper* ALL elnevezésű hangfájlt Faragó Béla bocsátotta rendelkezésemre.

⁹³ Wilhelm András: „CD-kísérőfüzet Dukay Barnabás – Eötvös Péter – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sárosi László – Vidovszky László »Magyar zeneszerzők közös kompozíciói az 1970-es évekből« című lemezéhez.» *New Music Studio – Új Zenei Stúdió – Joint Works of Contemporary Hungarian Composers from the 1970's* (Budapest. BMC Records, 2005.) BMC CD 116

⁹⁴ I.h. Wilhelm itt Cage 1967-es *Musicircus*-ére, valamint Stockhausen *Ensemble* (1967) és *Musik für ein Haus* (1968) című kompozícióira utal, de Charles Ives 4. *szimfóniája* is párhuzamként említhető.

elképzelés a Faragó számára mintaadóként szolgáló ÚZS nagyszabású, közös műveiben – *Undisturbed* (1974), *Hommage à Kurtág* (1975), *Hommage à Dohnányi* (1978) – nyilvánult meg. E kompozícióikban a zeneszerzők előzetesen lefektetett szabályokat, közös alapelveket követve – például időstruktúra, hangszerelés –, de egymástól függetlenül írták meg saját szólamaikat.⁹⁵ Ennek megfelelően Faragó is „kollektív” művet ír, amikor ez az elsődleges közös nevező, a predeterminált szervezőelv a zeneszerző egyéni, szubjektív ízlése. Az *én faliújságom* lényegében ugyanazt valósítja meg experimentális keretek között, amit a szerző *A pók halálában* integratív módon, tradicionális koncertdarab formájában már létrehozott: itt a hallgatónak viszont saját magának kell felfedeznie – vagy maga számára megteremtenie – az egymással átfedésbe kerülő, eredeti alakjukban elhangzó zenei idézetek közötti lehetséges kapcsolatokat, miközben figyelmét a diavetítőkön olvasható – ugyancsak egyéni válogatású – újságcikkek elolvasása is leköti-lekötheti. A kivetített újságkivágatok sok esetben hiányosak, és mivel – a hangzó anyag többretegűségéhez hasonlóan – a szövegek is több vásznon, egyidejűleg váltakoznak, a befogadó „tekintete” folyamatosan vándorol az egyaránt töredékes auditív és vizuális ingerek között.⁹⁶ Az így létrejövő komplex élmény egy olyan harmadik minőséget eredményez, mely egyértelműen több mint a benne foglalt elemek összessége – viszont *A pók halálában* hangsúlyosan jelenlévő gyász helyett inkább a játékos megközelítés, a kísérlet izgalmának jegyében.⁹⁷

A cikkeket Faragó az általa „a kommunizmus bulvárjaként” és „bornírt pártlapjaként” jellemzett *Esti Hírlap* számaiból ollózta ki (21. fakszimile), miután olvasta Karl Kraus (1874–1936) *Az emberiség végnapjai*, valamint Franz Kafka *Levél F. B. kisasszonynak* című műveit.⁹⁸ A közel húszperces kompozíció lefolyását a két karját óramutatóként használó zeneszerző irányítja, a diavetítőket és a magnetofonokat a 180-as Csoport tagjai kezelik, Forgács Péter pedig fotókat készít az akcióról. A hangtablót – szimbolikus jelentéssel gazdagítva – Gavin Bryars nagybögös-zeneszerzőnek, az angol

⁹⁵ Szitha Tünde: „Két régi-új hanglemez – Közös kompozíciók az Új Zenei Stúdió hőskorából.” *Muzsika* 49/7 (2006. július): 37–38.

⁹⁶ A hallgatói-nézői befogadás dinamikája hasonlóan ingadozik és terelődik, mint az előadó tekintete Jeney Zoltán *A szem mozgásai I.* (1973) című művében. A darabról bővebben: Szitha, PhD-értekezés, 125–126.

⁹⁷ Rokon gondolkodásmód és hatásmechanizmus jellemezte Jeney 1992-ben, a sevillei világkiállítás Makovecz Imre tervezte magyar pavilonjába képzelt művét is, amely szinte antologikus igénnyel tömörítette egy tízperces kollázsba a magyar zenetörténet 2197 részletét. A kompozícióról és a Makovecz-pavilon zenei installációja körül akkoriban kialakult heves vitáról lásd Farkas Zoltán írását: „Sevilla magyar hangjai.” *Muzsika* 35/8 (1992. augusztus): 3–6.

⁹⁸ Faragó Béla szóbeli közlése, 2021.09.05. Karl Kraus: *Az emberiség végnapjai. Tragédia öt felvonásban, előjátékkal és epilógussal.* Ford.: Tandori Dezső. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977.)

experimentális zene egyik fontos alakjának *First homage* című, 1981-es műve indítja,⁹⁹ majd számos, esetenként szinte beazonosíthatatlan zenei részlet hangzik el többek között Palestrina, J. S. Bach, Mozart, Glass, Monk, Reich, Riley, Jeney és Melis darabjaiból, John Coltrane, valamint a The Doors és a Kraftwerk együttesek felvételeiből.

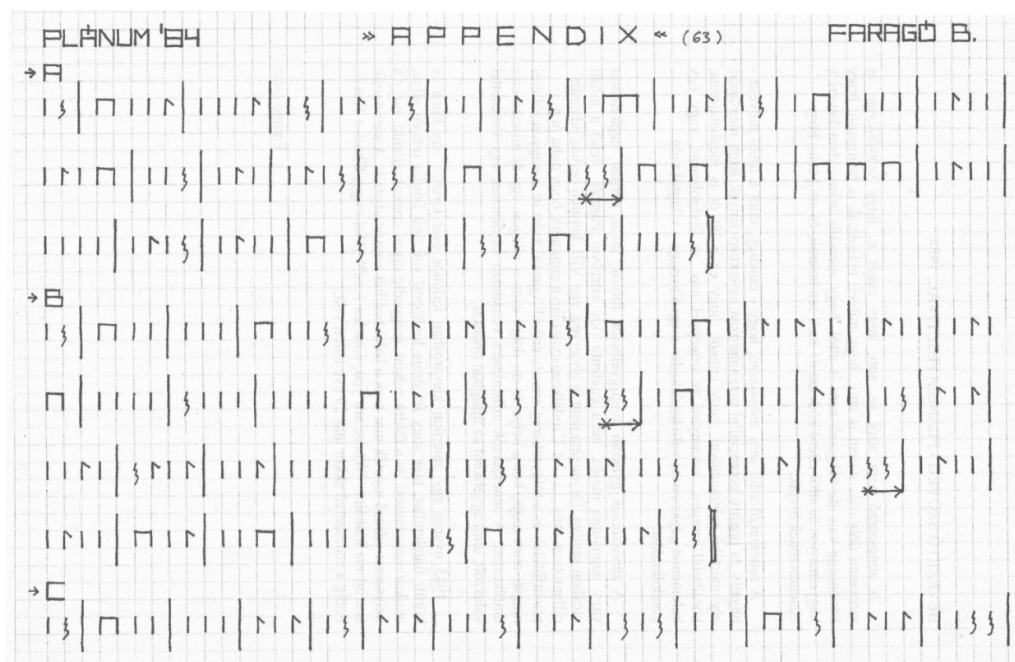


21. faksimile. Az *én faliújságom* – egy oldal a 240 oldalnyi cikkgyűjteményből

Az *Appendix* hangzó anyagában egyszerűbb, koncepciójának következetességében pedig jóval koncentráltabb, mint a triptichon első két tétele. Kiindulópontja a *PLÁNUM* bevezetőjének szánt kiáltvány, azaz Faragó – hasonlóan *A pók tivornyájához* – ismét a „text music” zenészerzői eljárásaihoz fordul. A tizenkét zenész és tizenkét „nemzenész”

⁹⁹ A többsávos technikával rögzített zongoradarab motívumai visszaköszönnek Faragó *Gregor Samsa vágyakozása* című darabjában is. Gavin Bryars – *Hommages* (Brussels: Les Disques Du Crépuscules, 1981.) TWI 027

ugyanazt a narrátor által diktált szöveget gépeli le a mű előadása során: először a két hangzás szembenállása, majd végül ezek egybeolvadása alkotja a mű dramaturgiáját.¹⁰⁰



22. fakszimile. Faragó: *Appendix* (A szerzői kézirat első oldala)

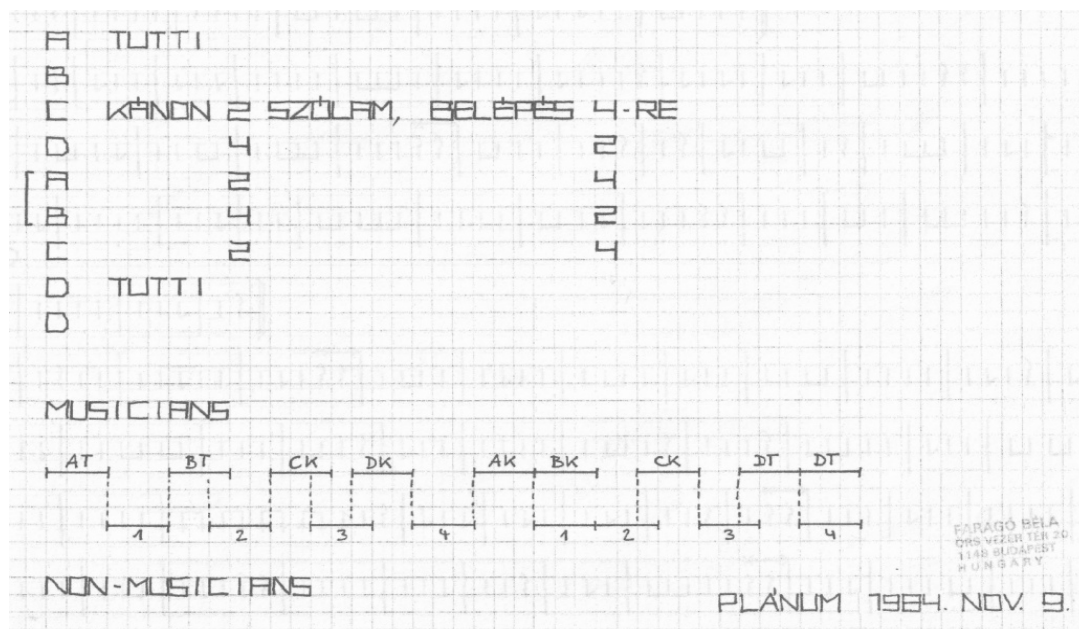
Faragó az *Appendix* zenei előképeként Satie *Parade* (1917) című balettjét jelöli meg,¹⁰¹ de az írógép – mint instrumentum – merően új választásnak tekinthető az akkori magyar zenében, habár a konceptuális képzőművészet és a performansz területein gyakran és sokrétűen használt tárgynak számított a hatvanas és hetvenes évtizedben. Már ez első magyarországi happeningben is – Altorjay Gábor és Szentjóby Tamás *Az ebéd – in memoriam Batu Khán* (1966) című akciójában – fontos motívumként szerepel: Szentjóby a kert földjében derékig elásva gépel a földalatti, „underground” irodalom megtestesítőjeként.¹⁰² Említhetjük még a Pécsi Műhelyben tevékenykedő Halász Károly és Pinczehelyi Sándor pop art és koncept art határán mozgó írógéprajzait, melyekben elsősorban nem a gépelés aktusa a központi elem, hanem a betűkből és írásjelekből

¹⁰⁰ A „zenészek és nemzenészek” elkülönítése Frederic Rzewski *Les Moutons de Panurge* (1969) című darabjának „musicians and non-musicians” előírására utal.

¹⁰¹ A szerző e-mail-váltása Faragó Bélával, 2021.11.02.

¹⁰² *Az ebéd – in memoriam Batu Khán – Happening Budapest H 1966.* (László Zsuzsa, Szentjóby Tamás: szerk.) (Budapest: tranzit.hu, 2011.) A Gyémánt László által készített filmdokumentáció megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=i8qPMQJ5Kjc> (Utolsó megtekintés: 2021.09.13.)

létrehozott, vizuális és verbális jelekkel egyaránt kommunikáló képi kifejezés.¹⁰³ Az *Appendix* felől vizsgálva Szentjóby Tamás *Magyar vers* (1972) című, pamfletnek is beillő fényképe tekinthető kulcsfontosságú alkotásnak. A fotón a művész látható egy százas bankjeggyel a homlokán, amint két cimbalomverővel játszik egy írógépen.¹⁰⁴ Az írógép az étteremben mulató vendég által jól megfizetett cigányzenész hangszereként jelenik meg: a mű tulajdonképpen nem más, mint a hatalmat kiszolgáló művész kritikájának képi megfogalmazása.¹⁰⁵ ef Zámbó István *Betűvetőgép, avagy a meg nem értett költők hősi emlékműve* (1975) nevet viselő – hajócsavar, eke és írógép alkatrészeiből összeállított – objektje pedig az ellentétes pólust képviseli: a háttérbe szorított, elnyomott művész sorsának mementója, akinek írni – a „népet művelni” – és kemény földmunkát végezni egy és ugyanaz.¹⁰⁶



23. faksimile. *Appendix* – a mű formastruktúrája

¹⁰³ Lóska Lajos: „Hordozható múzeum – A Pécsi Műhely kiállítása a Ludwig Múzeumban.” *Új Művészet* 27/5 (2017. május): 12–15. Hazánkban többek között Tandori Dezső, de a párizsi Magyar Műhely költői – például Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor – is kísérleteztek írógépen készült versekkel és rajzokkal: ők természetesen elsősorban a verbális közlésekre helyezve a hangsúlyt. Lásd bővebben: Aczél Géza: *Képversek*. (Budapest: Kozmosz könyvek, 1984.)

¹⁰⁴ A fénykép a Galántai György szervezte híres balatonboglári kápolnatárlatokhoz kapcsolódó nyári alkotótáborban készült, Szentjóby több más, akkoriban készült konceptuális alkotásának társaságában megtekinthető itt: <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/stauby.html> (Utolsó megtekintés: 2021.09.14.)

¹⁰⁵ Az éttermi cigányzene és az experimentum ilyen formában való kölcsönhatására épült Szemző Tibor – szintén az 1984-es *PLÁNUM* fesztiválon bemutatott – *Koponyaalapi törés* című zenés performansa is, lásd a Szemző Tiborról szóló fejezet vonatkozó szakaszát.

¹⁰⁶ Csajka Gábor Cyprian: „Gyorsportré – elmélkedések ef Zámbó Istvánról.” *Mozgó Világ* 6/8 (1980. augusztus): 47–52.

A kompozíció a kétszer lefutó Faragó-textus négy bekezdését négy zenei szakasszá – A, B, C, D – alakítja, melyek a tizenkét zenész játszottá tutti-kba (T) vagy kánonokba (K) rendeződnek. A négy zenei szakasznak megfelelő bekezdéseket – 1, 2, 3, 4 – a narrátor diktálja a tizenkét gépíró-nőnek, vagyis a nemzenészek csoportjának. Az *Appendix* a két csoport rezponzoriális váltakozásával indul, majd a kettő, illetve négyszólamú kánonok beiktatásával és a kétféle hangzás átfedéseivel – a „tématorlasztásokkal” – zenészek és nemzenészek hangkeltése egyfajta szintézisben olvad össze (23. fakszimile).

Fontos szót ejteni a szöveg zenei átkódolásának módszeréről. Mivel a választott instrumentumon csak kétfajta hanghatás – a leütött billentyű perkusszív zaja, valamint a sorvégjelző csengő hangja – képezhető, a transzformáció csak ritmikai keretek között lehetséges. Faragó a legegyszerűbb és egyben legalkalmasabb módszert választja: kizárólag rövid és hosszú szótagokra, valamint a hosszú szótagnak megfelelő szünetekre adaptálja a szöveget (111. kottapélda).



111. kottapélda. *Appendix* – a szöveg ritmikai átkódolásának technikája

A távirókat idéző, morzejel-szerű hangzás konnotációi – melyeket a ritmika jellegzetességei és a sorvégjelző csengő hangjának¹⁰⁷ tudatos beépítése még inkább aláhúznak – felerősítik az üzenet közvetítésének agitatív szándékát, a közlés egyszerre nyilvánvaló és rejtjeles. A harmadik bekezdés (C) elhangzása után az előadás megszakad egy rövid időre. A videófelvételen megfigyelhető, hogy e generálpauza alatt Kálnai János és Körmendy Ferenc összegyűjti, majd szétszórja a közönség tagjai között a zenészek addig legépelte oldalait, akik azonnal el is olvasnák azokat, de a „röplapokon” értelemszerűen nem a szöveg, hanem a ritmikus gépelés papíron hagyott nyomai – ismétlődő betűk sorozatai – láthatóak.¹⁰⁸ Ez a leginkább a Fluxus-mozgalom művészetfelfogásához köthető, gegként is felfogható gesztus nem pusztán a közönséggel folytatott „kettős beszéd”, a társadalmi kontextus mentén kommunikál: a zenévé kódolt, írott szöveg az első absztrakciós szintet megjárva, a gépelés révén visszajut az eredeti

¹⁰⁷ A partitúrában ezeket csillaggal ellátott vízszintes nyilak jelzik: lásd a 22. fakszimilét.

¹⁰⁸ A partitúrában erre a cselekvéssorra vonatkozóan nincs utalás, csak a felvételen szerepel.

írásjelekben közvetített formájába, amely viszont már nyelvi szempontból nem értelmezhető, csupán a zenélés aktusának következménye, vizuális lenyomata.¹⁰⁹

A *SEIKO* rituális személytelensége, *Az én faliújságom* szelíden gomolygó, személyes hang- és képkollázs után az *Appendix* egyértelműen a közösség felé nyit, kiszélesítve a három tétel során kibontakozó gondolati–asszociációs ívet. A magánmitologikus attitűd megnyilvánulásának tekinthető a triptichon egységesített címében – *Az én faliújságom* – diszkréten, de sokatmondóan megjelenő „én” szó.

A zeneszerzőt nem hagyta nyugodni művének sajátos tematikája: a felolvasás hivatalos szertartásossága és az írógép hangja Faragó 1985-ös szalagzenéjében, a *Jelentés az Akadémiának* szólamai között is feltűnik. A cím kétértelmű: egyaránt utal Franz Kafka azonos című novellájára,¹¹⁰ valamint a zeneszerző akkoriban folytatott, hosszan elnyúló főiskolai tanulmányaira. A kompozíció zenei alapanyaga a „Frère Jacques”-kezdetű francia gyermekdal, ami az irodalmi és személyes indíttatású téma infantilizáló ellenpontjaként szolgál.

2.5.3. *Feljegyzés egy álmról* (1985–1990)

A mű címe már az ausztriai Grazban megrendezett *Steirischer Herbst Festival* keretében, 1985. október 24-én tartott koncert programján is szerepel, de mivel a kompozíció sajnos nem készült el időben, a valódi ősbemutató csak 1990. szeptember 16-án hangzott el az Óbudai Társaskörben.¹¹¹ A darab az együttes búcsúkoncertjének – 1990. november 7., Zeneakadémia – egyik tétele volt, valamint felvétel készült belőle a Fiala Zeneszerzők Csoportjának negyedik lemezére, a zeneszerző vezényletével.¹¹² A *Feljegyzés egy álmról* a 180-as Csoport műhelyében készült utolsó alkotás – az együttes hattyúdálának tekinthető.

A darab inspirációja – Faragótól nem szokatlan módon – egy Kafka-írásból ered. Jelen esetben viszont nem egy regényről vagy novelláról, hanem egy, az író legkedvesebb nővérének, Ottlának címzett, 1919. február 1-én keltezett leveléről van szó:

¹⁰⁹ Hasonlóan Szemző Tibor kísérleteihez, amikor a szólókoncertjein hangszerként használt „8 mm-fón” működés közben rögzített, véletlenszerű képsorait a zeneszerző előhívatta és filmként próbálta értelmezni–újrahasznosítani.

¹¹⁰ Az 1917-ben keletkezett *Jelentés az Akadémiának* című írás *Az átváltozás* antitézise: utóbbiban egy ember változik féreggé, előbbi pedig egy majom beszámolója arról, hogy miként és miért vált emberré.

¹¹¹ A Körmendy-Soós által összeállított koncert-, és felvétellista adatai szerint. A kompozíció partitúrája a Luna-Sol Edition gondozásában került kiadásra, 2018-ban.

¹¹² Sándor Kiss – Szilvia Elek – Béla Faragó – Katalin Pócs – László Ditrői Kelemen – *Young Composers' Group Anthology IV.* (Budapest: Hungaroton Classic, 1995.) HCD 31192. (Eredeti megjelenés: 1990.)

Kedves Ottla, ma, I. 31-ről II. 1-re virradó éjszaka úgy öt óra tájt felriadtam, és tisztán hallottalak, ahogy kint az ajtó előtt azt kiáltod: „Franz”, finoman, de én tisztán hallottam. Válaszoltam is azonnal, ám akkor már nem jött semmi nesz. Mit akartál?

Szeretettel, Franz¹¹³

A különös levél írója megszólítottak érzi magát, holott valószínűleg csak álmodik. Válasza nem talál fülekre, ezért levél formájában próbálja megtudni az őt megszólító nővérenek szándékát. A kérdező kérdez vagy a kérdezett? Mindez valójában megtörténik vagy csak illúzió? Miről van egyáltalán szó? Az álom illékony-sága, a kérdés és válasz ambivalens viszonyának törekénysége, a bizonytalanság fojtott légköre – és ugyanakkor bizarr bensőségessége – hatja át ezt a néhány sort.

Kivételes eset, hogy a műhöz a zeneszerző külön angol és német címváltozatot is meghatároz, melyek nem csak egyszerű fordításra alapulnak, hanem további jelentéseket és hivatkozásokat rejtenek magukban. Az angol, illetve német cím – *Dream Record* és *Aufnahme eines Traumes* – a hippikultúrához és a keleti miszticizmushoz köthető Allen Ginsberg (1926–1997), amerikai költő azonos című versére utal.¹¹⁴ A európai és tengerentúli kulturális közeg, valamint a levélben és verses formában egyaránt megfogalmazott közlés ily módon történő összekapcsolása tovább gazdagítja a darabhoz társítható asszociációk körét.

Faragó célja egy, a Kafka-szöveghez adekvát „álombéli világ érzetének” megteremtése volt:¹¹⁵ ennek megfelelően a formarészek fantáziaszerűen, csapongó módon váltják egymást, végig egyfajta pasztell-árnyalat keretei közt maradva, lírai hangvételben (8. táblázat). A mű a 180-as Csoport teljes hangszerapparátusára – fuvola-altfuvola, oboa-angolkürt, klarinét-basszusklarinét, fagott, harsona, zongora, elektromos zongora,¹¹⁶ hegedű, brácsa, cselló, bőgő-öthúros basszusgitar –, tizenegy előadóra készült.

¹¹³ Részlet a partitúra mellékletéből. A Kafka-idézet eredeti forrása: Franz Kafka: *Naplók, levelek*. Szerk.: Györfly Miklós, Ford.: Antal István, Eörsi István, Tandori Dezső. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981.)

¹¹⁴ A kompozíció címének értelmezési tartománya tehát nagyban sérült, amikor az 1990-es lemezfelvételen a Hungaroton saját fordításában – *Notes on a Dream* – tüntette fel a címet. Faragó-beszélgetés, 2021.02.27.

¹¹⁵ Faragó műsimertetője Retkes Attila CD-kísérőfüzetében olvasható: *Sándor Kiss – Szilvia Elek – Béla Faragó – Katalin Pócs – László Ditrói Kelemen – Young Composers' Group Anthology IV*. (Budapest: Hungaroton Classic, 1995.HCD 31192.) 7–8.

¹¹⁶ A lemezfelvételen a Yamaha DX7 szintetizátor „Fender Rhodes” elnevezésű gyári beállításán („factory patch”) szólal meg.

A	B	C	Bv	Av
A-B próbajel	C próbajel	D-E-F-G-H-I-J-K-L-M-N-O-P-Q-R próbajel	S próbajel	T-U próbajel
19 ütem	53 ütem	102 ütem	9 ütem	19 ütem
akkordsor	lassú, vonuló zenei anyag	gyors variációsorozat	lassú, áriaszerű szakasz	akkordsor
vonósok	tutti	tutti	harsona, zongora, basszusgitár	fúvósok

8. táblázat. Faragó: *Feljegyzés egy álomról* – a darab formai szerkezete

A kompozíció ötrészes szerkezetében a bartóki hídforma jellegzetességei ismerhetők fel – erre Dalos is rámutat, amikor a 180-as Csoport zeneszerzőinek egyes műveiben megjelenő klasszikus formamodellekről értekezik.¹¹⁷ A *Feljegyzés egy álomról* első (A) és ötödik (Av) formaszakaszának zenei anyaga hangról hangra megegyezik, azzal a különbséggel, hogy az akkordsor a darab elején vonósokon, a végén pedig fúvósokon szólal meg. A második (B) és negyedik (Bv) formarész egyaránt melodikus indítatású, de míg az utóbbi mindössze kilenc ütembe sűríti és dallam-kíséret transzparenciájára egyszerűsíti, az előbbi – ötvenhárom ütemet számláló – szakasz viszont folyamatos zongorapulzációra és hosszú, kitartott hangokká alakítja a közös kiindulási alapként szolgáló harmóniai struktúrát. A harmadik – centrális – formarész (C) egy variációsorozat, melynek szimmetrikusan periodizáló, nyolcütemes ostinato-formuláját Faragó egy álomból felébredve jegyezte le.¹¹⁸ Az összesen négy, egyenként harminckét ütemes variációt kétütemes arpeggio-függőymotívumok közbeékelései tagolják (H, M és R próbajelek).

Az A-formaszakasz tizenkilenc négyszólamú akkordból álló sora két részre osztható: az első kilenc, a második tíz harmóniát foglal magában. A két akkordsor majdnem teljes mértékben megegyezik: a második szakasz harmóniáiban az eredeti akkordszerkezetekhez képest minden alkalommal megváltozik egy-egy hangmagasság (112. kottapélda).

¹¹⁷ Dalos, i.m., 369.¹¹⁸ Magács, i.m., 9.

Andante ♩ = 60
con sord.

112. kottapélda. Faragó: *Feljegyzés egy álomról* – a vonósok akkordsora (1–19. ütem)

A művet indító kilenc harmónia valójában csak nyolc: a 9. ütemben a cselló játszik egyetlen desz hangot – ennek megfelelője a 16. ütem bőgőszólamára. Az első akkordsort megvizsgálva feltűnik, hogy az első két harmónián kívül az összes konstelláció a természetes esz-moll skála hangjaiból szerveződik. Az első akkordban a d-g-c kvartakkord hangjai, a másodikban pedig már csak egyetlen hangmagasság, a c nem illeszkedik a 6b előjegyzés hangnemi keretei közé. A három idegen hang – c, g, d – a természetes esz-moll skála három megkülönböztetett alterációjaként is felfogható: a c és a d az azonos alapú melodikus moll hatodik és hetedik fokaként, a g pedig a hangsor pikárdiai terceként. E módosított hangok a kompozíció első ütemeiben természetesen még nem értelmezhetők az esz-moll alterációiként, szerepük és jelentőségük a 10. ütemben induló második akkordsorban válik egyértelművé.

Az állandó pozícióváltásokkal felrakott vonósakkordok a B-próbajelnél rendeződnek a hagyományos, magasság szerinti rendbe. Az első három akkordban (10–12. ütem) kivétel nélkül a bőgő szólamában jelentkeznek az eredeti akkordok hangkészletéhez viszonyított új hangmagasságok (b és desz), azt követően viszont mindig más és más szólamban tűnnek fel. A korábbi alterációk ezúttal is csak az első két harmóniában szerepelnek, azonban a nyolcadik akkordban (15. ütem negyedik negyedén) újra megjelenik a c, a 17. ütemben a d, majd a következő taktusban ismét a a c hangmagasság. A kimaradó g hang később, a C-formaszakasz tonikájaként nyer majd új funkciót. Az újonnan beiktatott hangmagasságokon kívül az első akkordsor bizonyos más

tulajdonságai – például a dinamika, valamint az egyes harmóniak és az ütemmutatók váltakozásának rendje – is felcserélődnek a harmóniasor második lefutása során.¹¹⁹

A C-próbajel előtti három ütem jazz-akkordokat idéző zárlati formulája után indul a méltóságteljesen hömpölygő, megszólalása pillanatában nagy léptéket sugalló B-formarész (*Più mosso*). A faktúra négy rétegre osztható, melyben egy akkordikus-pulzáló szólamot, valamint három nagy értékekben prolongált melodikus szólamot különböztethetünk meg. Az öt- és hatszólamú akkordokból építkező, lassú ingamozgást a zongora játssza, melynek bizonyos harmóniáit a vonósok kopulázzák, hosszan kitartott kettősfogásokkal. A három melodikus szólam közül a alsót a basszusklarinét és a bőgő (a 20–25. ütemben a zongora basszusaival kiegészülve), a középsőt a fagott és a harsona, a felsőt pedig az altfuvola és angolkürt kettőse szólaltatja meg. Mivel a vonósok csak a 27. ütemben kapcsolódnak a játékba, ezért nem a formarész indítását, hanem egy néhány taktussal későbbi fázist idézek (113. kottapélda).

The musical score for measures 27-33 is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. in Sol.**: Flute in Sol, measures 27-33, dynamics *f*, *meno f*, *mf*.
- Cr. ingl.**: Clarinet in G, measures 27-33, dynamics *f*, *meno f*, *mf*.
- Cl. basso**: Clarinet in Bb, measures 27-33, dynamics *f*, *meno f*, *mf*.
- Fg.**: Bassoon, measures 27-33, dynamics *f*, *meno f*, *mf*.
- Trb.**: Trombone, measures 27-33, dynamics *f*, *meno f*, *mf*.
- Pf.**: Piano, measures 27-33, dynamics *mf*.
- Vln.**: Violin, measures 27-33, dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*.
- Vla.**: Viola, measures 27-33, dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*.
- Vlc.**: Violoncello, measures 27-33, dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*.
- Cb.**: Contrabass, measures 27-33, dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*.

The score includes dynamic markings (*f*, *meno f*, *mf*, *mp*, *p*) and articulation marks (accents, slurs) throughout the measures.

113. kottapélda. *Feljegyzés egy álomról* (27–33. ütem)

¹¹⁹ Ez az akkordsor – férfikaron megszólaltatva – visszaköszön Faragó 2009-es operájából, *Az átváltozásból* kiemelt *Pormacska dalok és táncok*-kóruszvit hetedik, *Álom* feliratú tételében.

A kiragadott részletben nyomon követhető, hogy az altfuvola-angolkürt és a fagott-harsona kettősei nem minden esetben mozognak kötött unisonóban, hanem számos alkalommal egy másik rétegből származó hanggal lépnek tovább: például az angolkürt és a harsona a 28. taktus első negyedén, vagy a fagott a basszusklarinéttal és bőgővel a 31. ütemben. A zongorapulzáció statikusságát vonósok erősödő–halkuló akkordtömbjei dinamizálják, belső ívet képezve. A zongora harmóniáinak ambitusa először csak egy oktávot ölel fel, majd a formarész végére már tágfekvésű hangzatokká szélesedik. A következő kottapéldában e tölcseyszerű tágulásnak négy fázisát emeltem ki (114. kottapélda).

114. kottapélda. *Feljegyzés egy álomról* – a zongoraszólam ambitusának kitágulása

A teljes együttesre kiterjedő crescendo csúcspontján a zene megszakad, majd egy rövid generálpauza után az elektromos zongora exponálja a C-formarész variációsorozatának daktilikus ostinatóját. A formula nagyban emlékeztet *A pók halála* zongoraszólamainak anyagaira, valamint Faragó egy évvel később, Hortobágyi Lászlóval közösen írt *Nem lett-e hűvösebb?* című művében is megjelenik (115/a és 115/b kottapélda).

115/a kottapélda. *Feljegyzés egy álomról* – a C-formaszakasz ostinato-periódusa

115/b kottapélda. Faragó-Hortobágyi: *Nem lett-e hűvösebb?* – A-próbajel

A nyolcütemes téma – vagy ahogy a pop és jazz-zenei gyakorlatban nevezik: „kör” – egy konstans formulát ismételtet a felső szólamban. Az egyetlen funkciós kimozdulás az 5–6. ütemben, szubdomináns irányba történik.¹²⁰ A téma négy alkalommal fut le az egyes variációkban, melyek során e bizonyos két ütem akkordikus felépítése minden esetben új elemekkel gazdagodik. Az összesen nyolc harmóniai változatból ötöt részletesebben is érdemes megvizsgálni (116. kottapélda).

116. kottapélda. *Feljegyzés egy álmról* – az ostinato változó harmóniai struktúrái

Az 1. és 2. verzió a hangnem diatonikus keretein belül marad, de az eredetileg csupán egyetlen funkciós kimozdulást három akkordból álló konstellációvá bővíti, melyből az első egy teljes ütem idejére marad érvényben, a második és harmadik pedig egyenlő arányban osztja fel a második ütemet. A 2. változatban az 1. változat VI. fokú

¹²⁰ „A könnyű műfaj felé annyit közelít Faragó, amennyit elvtelen engedmények nélkül lehet s talán érdemes is. Az álom így se nem lidérces, se nem bárgyú.” Kovács Sándor: „Fortuna csókja – Kortárszenei hanglemezekről.” *Muzsika* 38/8 (1995. augusztus): 44.

szeptimakkordja helyett V. fokú hármashangzat szerepel: azaz az eredeti szubdomináns-érzet domináns funkcióra cserélődik.

A 3-4-5. verziókban alterációk jelennek meg. Elsőként a fisz, mely az f egyidejű jelenlétével egy kéttercű szeptimakkordot – a jazz gyakorlatában ezt a hangzatot a „10b” néven emlegetik – eredményez: ez a harmónia már az A-formarészben is szerepelt, annak távoli emlékeként értelmezhető. A 4. változatban a nápolyi – modális értelmezés szerint pedig fríg – színezetet adó asz egészíti ki a hangsort, melyhez az 5. verzióban a desz társul. Ha ezt a három alterációt – fisz, desz, asz – összevetjük a darabot indító akkordsor három alterációjával (c, g, d), láthatjuk, hogy az egymástól poláris távolságra található két kvinttorony szinte azonos módon dinamizálja az A-formaszakasz esz-moll, illetve a C-formaszakasz g-moll hangnemét. A különbség abban rejlik, hogy míg a bevezető akkordsorból az alterációk fokozatosan eltűnnek, a variációsorozatban egymás után, szép sorban jelennek meg.

Az ostinatókhoz három típusú zenei anyag rendelődik: a fafúvósok párban megszólaltatott (fuvola-oboa, oboa-klarinét és fuvola-klarinét) melodikus ívei (A), a vonósok és a basszusgitár rövid hangokból építkező, szünetekkel tagolt komplementer-mintázata (B), valamint az utolsóként csatlakozó harsona cantus firmus-szerű, nagy értékekben mozgó kantilénája (C) (117. kottapélda).

A 81-88. ütem

Fl.
Ob. *quasi f* *leggiere*

B 108-110. ütem

Vln. *quasi f*
Vla. *quasi f*
Vlc. *quasi f*
Ch. bassa *mf*

117. kottapélda. *Feljegyzés egy álmról* – az ostinatóval szembeállított zenei alakzatok

A különböző anyagok először váltakozva, majd egyidejűleg, egymás ellenpontjaiként is megszólalnak – közben apró, de lényegesnek bizonyuló változások is végbemennek bennük. Mint már utaltam rá, a variációsorozat négy egységét egy-egy kétütemes függőymotívum – a H, M és R-próbajel – választja el egymástól. Ez a formai beékelés minden alkalommal egy fisz-re épülő félszűkített (szubmoll) szeptimakkord kvintszextfordításán történik, a zene változatlanul ismétlődik, csak hangszerelésében gazdagodik az újabb elhangzások során.

Az S-próbajelnél kezdődő Bv-formarész a kompozíció legrövidebb szakasza, mindössze kilenc ütemet számlál. E szakasz a harsona és basszusgitar improvizált kadenciájának benyomását kelti, pedig valójában a B-formarész egyes harmóniáira épül (118. kottapélda).

Meno mosso ♩ = 104

Trb. *mf dolce* *quasi f*

Pf. *mf dolce* *mf* *quasi f* *meno f*

Ch. bassa *mf dolce* *quasi f* *meno f*

118. kottapélda. *Feljegyzés egy álmról* – a Bv-formaszakasz (176–183. ütem)

Míg az akkordikus szerkezetek a B-formarészből eredeztethetők, a melódiaképzésben az A-formarész egyes elemei fedezhetők fel: az egy csillaggal jelölt keret alatti basszusgitár-felütés a művet indító akkordsor esz-moll skálájának már megismert alterációit (d, g, c) alakítja melodikus gesztussá, a két csillaggal keretezett hármashangzatfelbontás pedig az említett akkordmenet utolsó három tagjának diszkantjaként lehet ismerős – lásd a 112. kottapéldát.

A *Feljegyzés egy álmról* hídformája az eredetileg vonósokon megszólaltatott harmóniasor fúvósokon megismételt változatával zárul: első felében (184–192. ütem) a fagott, második szakaszában (193–202. ütem) pedig a szordinált harsona szolgál a fuvola, oboa és klarinét triójának fundamentumaként. A darab viszonylag rövid időtartama – körülbelül kilenc perc – ellenére egy nagyobb lélegzetű kompozíció benyomását kelti: a klasszikus, önmagába visszatérő formaív, az egyes szakaszok világos tagolása és belső differenciáltsága teszi mindezt. A formarészekeken átívelő motivikus és hangrendszerbeli kereszthivatkozások az álmok sajátos mechanizmusait idézik – ezáltal nagyban árnyalják az értelmezések lehetőségeit és elmosódottabbá teszik a formai építkezés határozott kontúrait.

Faragó a hetvenes és nyolcvanas években született munkáiban az experimentális zenei gyökerekből kiinduló, majd a repetitív iskola popkultúrától sem idegen szellemiségén keresztül egy szubjektív, lírai önkifejezés lehetőségét találta meg. Műveiben a legváltozatosabb technikák – zenén kívüli összefüggések átkódolásai, performansz, kollázstechnika, pop és jazz, klasszikus formamodellek – következetes és magas szakmai színvonalon történő alkalmazása mindig erős személyes fedezettel, megkérdőjelezhetetlen kifejező szándékkal párosul. Feltehetőleg ebből adódik az is, hogy a 180-as Csoport legfiatalabb tagjaként az együttesben tevékenykedő komponisták szerteágazó érdeklődési területei és alkotói magatartásformái talán az ő műveiben szintetizálódtak a legtermészetesebb módon.

Bibliográfia

- A 180-as csoport tagjai: „Visszhang.” *Muzsika* 27/12 (1984. december): 47.
- Aczél Géza: *Képversek*. Budapest: Kozmosz könyvek, 1984.
- Antal István: „Krónika – Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a »Verzió«-ról.” *Aktuális Levél* 10 Budapest: Galántai György szamizdat-kiadványa, 1984. 38–43.
- : „Redukció – Szemző Tibor új CD-jéről.” *Expanzió 1989–1993*. Dupla különszám (Vác: Katedrális, 1994.): 96–99.
- Baksa-Soós Veronika: *Kényszerleszállás. Hommage à Hajas Tibor*. Kiállítási katalógus. Budapest: Ludwig Múzeum, 2005.
- Balázs Kata: „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral – I.” *Balkon* 2016/11–12 (2016. december): 4–12.
- : „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral – II.” *Balkon* 2018/6–7 (2018. július): 32–41.
- : „Előszó egy akciózenekar történetéhez.” *Artmagazin* 17/8 (2019. augusztus): 82–88.
- : „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral – III.” *Balkon* 2020/3 (2020. március): 20–27.
- Beke László: „A performance és Hajas Tibor.” *Mozgó Világ* 6/10 (1980. október): 98–112.
- : *Műalkotások elemzése*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1986.
- : „Tűrni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek avantgárdja.” In: Hans Kroll (szerk.): *A második nyilvánosság. A XX. századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002. 228–247.
- Beke László–Szőke Annamária: „Hajas Tibor.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* II. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2000. 45–47.
- Beke Zsófia: „Olescher Tamás.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* II. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2000. 963–964.
- : „Szirtes János.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* III. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001. 597–599.
- Berg, Alban: *Írások – levelek – dokumentumok*. Ford.: Várnai Péter. Budapest, Zeneműkiadó, 1965.

- Bihari László: „Van-e átjárás Hamvasból rock'n rollba? – interjú Szemző Tiborral.” *Magyar Hírlap* 31/303 (1998. december 29.): 8.
- Bikácsy Gergely: „Lautréamont, Comte de Lautréamont.” In: Király István (szerk.): *Világirodalmi Lexikon*. I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1995. 682.
- Boronkay Antal: „Napjaink Zenéje, Vajda Retrográd szimfóniája.” *Muzsika* 34/8 (1991. augusztus): 38–40.
- Breuer János: „Az édentől keletre?” *Muzsika* 27/10 (1984. október): 34.
- Csajka Gábor Cyprian: „Gyorsportré – elmélkedések ef Zámbo Istvánról.” *Mozgó Világ* 6/8 (1980. augusztus): 47–52.
- Csengery Kristóf: „Lomtalanítás? – Korunk Zenéje '87.” *Muzsika* 30/12 (1987. december): 24–29.
- : „Langyos fürdő – Korunk Zenéje '88.” *Muzsika* 31/12 (1988. december): 29–38.
- : „Gazdátlan kalapács? Interjú Tihanyi Lászlóval és Serei Zsolttal.” *Muzsika* 37/10 (1994. október): 7–11.
- Dalos Anna: „Popularitás és absztrakció.” In: Uő.: *Ajtón lakattal – zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020. 361–373.
- Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.
- : *Jeney Zoltán: Halotti szertartás. Programfüzet*. Budapest: Budapesti Őszi Fesztivál, 2005.
- Dolinszky Miklós: „Át kell szűrni a léggömböt, hogy a valóságba jussunk – beszélgetés Csapó Gyulával.” In: Uő.: *Időrengés – Kilenc muzsikussal, tíz vallomással*. Budapest: Osiris Kiadó, 2004. 135–137.
- Erdély Miklós: „Optimista előadás.” In: Peternák Miklós (szerk.): *Erdély Miklós: Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991. 133–147.
- Faragó Béla: *Bevezető szöveg – Plánusz fesztivál, 1984*. Kézirat. 1984.
- : „CD-kísérőfüzet a 353 days – »Mass« című szerzői lemezéhez.” Budapest: BMC Records, 1999. BMC CD 023. 2.
- : „Melis László halálára.” *Muzsika* 61/3 (2018. március): 17.
- Faragó Vilmos: „A dilettantizmus anatómiája – Foltyn zeneszerző élete és munkássága.” *Filmvilág* 26/7 (1983. július): 58–59.
- Farkas Zoltán: „Sevilla magyar hangjai.” *Muzsika* 35/8 (1992. augusztus): 3–6.

Feuer Mária: „Mártha István: A rutin, a formalizálás, a közönségkapcsolat. Interjú.” *Élet és Irodalom* 26/13 (1982. március 26.): 13.

Forgách András: „Szöveg és zene – Ács János vizsgarendezéséről.” *Mozgó Világ* 4/2 (1978. április): 10–23.

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

—————: „Bemutakozik a 180-as csoport.” *Muzsika* 25/10 (1982. július): *Pengető-melléklet* I–II.

—————: „Durkó Zsolt: Halotti beszéd” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1986. október – 1987. szeptember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987. 236–245.

Frigyesi Judit: „Zsidó dallamok: Nincstelenek a végeken.” In: Bányai Viktória–Fedinec Csilla–Komoróczy Szonja Ráhel (szerk.): *Zsidók Kárpátalján – Történelem és örökség a dualizmus korától napjainkig*. Budapest: Aposztróf Kiadó, 2013. 319–327.

—————: „Zene és szent szöveg a zsidó imában.” *Magyar Egyházzene* 23/3 (2015–2016. Pünkösdi szám): 249–268.

Frigyesi Judit–Laki Péter: „Zsidó zene.” In: Boronkay Antal (szerk.): *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon III*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985. 710–713.

Fuchs Livia: „Angelus Iván.” In: Székely György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. 32.

Gách Marianne: „Egy nap a Lórántffy Zsuzsanna utcai zenei általános iskolában.” *Muzsika* 1/5 (1958. május): 15–17.

Gál Mihály: „A vetítést vita követte” – *A Filmátvételi Bizottság jegyzőkönyvei 1968–1989*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2015.

Gellért Gábor: „Beszélgetés Xantus Jánossal.” *Eszkimó asszony fázik*, DVD kiadvány. Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2013.

Grabócz Márta: „CD kísérfüzet a 180-as csoport első lemezéhez.” Budapest: Hungaroton Classic, 1995. HCD 12545. 5–6.

—————: „A nyolcvanas évek kompozícióinak jelrendszere. Jegyzetek Márta István három művéről.” *Magyar Zene* 26/1 (1985. március): 92–96.

—————: „180-as lemez: másodszor.” *Muzsika* 30/2 (1987. február): 47.

—————: „Élt tizenhárom évet... és feltámadt... – »Századunk zenéje« – A Magyar Rádió hangversenyciklusa 1988-ban.” *Muzsika* 31/8 (1988. augusztus): 20–25.

György Péter: „Erdély Miklós, a szelíd botrány művésze.” *Holmi* 4/8 (1992. augusztus): 1170–1180.

- Hahn, Gerhard: *Liederkunde zum evangelischen Gesangbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, 2002.
- Hajas Tibor: „A halál szexepilje (A kárhozat esztétikája).” In: Almási F. Éva (közr.): *Hajas Tibor – Szövegek*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2005. 329–331.
- Hajnóczy Péter: *M*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- : *Jézus menyasszonya*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- Halász Péter: „Juniores pagant – kétnapos eseménysorozat Pásztón (Rajeczky Benjamin 85. születésnapja alkalmából).” *Muzsika* 29/12 (1986. december): 18–19.
- : „Egyébiránt tehetsz kedved szerint – Századunk Zenéje 1995.” *Muzsika* 38/7 (1995. július): 33–39.
- Haraszi Miklós: „Civil kurázsitól a civil forradalomig: a magyar szamizdat két évtizede.” *Magyar Lettre Internationale* 38 (2000. ősz): 55–58.
- Hegy Loránd: „Utószó. »Transz-avantgarde«, »poszt-modern«, »új-szubjektivizmus«, avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén.” In: Uő.: *Új szenzibilitás*. Budapest: Magvető, 1983. 200–217.
- Hollós Máté: „Intráda – pályakezdő zeneszerzők arcképe: Faragó Béla.” *Kritika* 19/3 (1991. március): 47.
- : *Az életmű fele – Zeneszerzőportrék beszélgetésekben*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1997.
- Hornbostel, Erich Moritz von–Abraham, Otto: *Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1903.
- Huber Zoltán: „A jövőbe kódolt jelen – társadalmi kérdések a cyberpunkban” In: Kárpáti György (szerk.): *A sc-fi – válogatott tanulmányok*. Budapest: Filmanatómia-KMH print, 2016. 113–140.
- Ignác Ádám: „A feldolgozások helye a magyar populáris zene történetében – a szovjetizált tánczenétől a »koppintós« zenekarokig.” In: Uő. (szerk.): *A magyar populáris zene története(i)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020. 191–217.
- Jávorszky Béla Szilárd: „Szakmai karrier vagy színes életpálya – beszélgetés Márta István zeneszerzővel”. *Új Magyarország* 2/81 (1992. április 4.): 17.
- Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között.” *Magyar Zene* L/3 (2012. augusztus): 303–348.
- Kafka, Franz: *Naplók, levelek*. Szerk.: Györffy Miklós, Ford.: Antal István, Eörsi István, Tandori Dezső. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981.

- Kaizinger Rita: „Mártha István.” In: Székely György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. 138.
- Kárpáti János: „Az elhangolás jelensége.” In: Uő.: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 140–160.
- Keresztury Tibor: *Petri György*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2015.
- Király Jenő: *A film szimbolikája II/2*. Budapest–Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt. 2005.
- Kiss Péter: *Kurtág notációjának értelmezése a Játékok példáján*. DLA értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.
- Klaniczay Júlia–Szőke Annamária (szerk.): *Fluxus. Interjúk, szövegek, események, esetek*. Budapest: Artpool Művészetkutató Központ–Ludwig Kortárs Művészeti Múzeum, 2008.
- Kovács Sándor: „Korunk Zenéje ’82.” *Muzsika* 26/1 (1983. január): 19–26.
- : „Fortuna csókja – Kortárszenei hanglemezekről.” *Muzsika* 38/8 (1995. augusztus): 43–44.
- Kozinn, Allan: „Ovation Record Review – Group 180.” *Ovation* (1984. április): 53.
- Kraus, Karl: *Az emberiség végnapjai. Tragédia öt felvonásban, előjátékkal és epilógussal*. Ford.: Tandori Dezső. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977.
- Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1975.
- : „Lipinka madárka.” *Élet és Irodalom* 25/10 (1982. március 5.): 23.
- : „Korunk Zenéje.” *Élet és irodalom* 26/40 (1983. október 7.): 12.
- László Zsuzsa–Szentjóby Tamás (szerk.): *Az ebéd – in memoriam Batu Kán – Happening Budapest H 1966*. Budapest: tranzit.hu, 2011.
- Lautréamont, Comte de: *Maldoror énekei*. Ford.: Bognár Róbert. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981.
- Ligeti György: „»Poème Symphonique« száz metronómra.” In: Kerékfy Márton (ford., szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010. 386–387.
- Lockwood, Lewis: „Soggetto cavato.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 20*. London: Macmillan, 2001. 521.
- Lóska Lajos: „Hordozható múzeum – A Pécsi Műhely kiállítása a Ludwig Múzeumban.” *Új Művészet* 27/5 (2017. május): 12–15.
- Lőkös Ildikó: „Szimfonikus csárdás – Melis László zeneszerző.” *Magyar Narancs* 11/8 (2000.február 24.): 31–32.
- Magács László: *Faragó Béla, zeneszerző*. Budapest: szerzői kiadás, 1995.

- Malina János: „Mecénás nélkül – Beszélgetés a Budapesti Vonósok vezetőivel.” *Budapest* 22/9 (1984. szeptember): 14–15.
- Maróthy János: „Bemutató – a Magyar Rádió »Napjaink Zenéje« koncertsorozatáról.” *Muzsika* 26/8 (1983. augusztus): 41–42.
- Marton László Távolodó: „Öreg, perverz krokodil – Hortobágyi László, zeneszerző.” *Magyar Narancs* 9/7 (1997. február 13.): 32.
- Melis László: „CD-kísérőfüzet az *Enoch apokalipszise* című szerzői lemezéhez.” (Budapest: BMC Records, 2000.) CD 035
- Mezei János: „Hangverseny.” *Muzsika* 33/6 (1990. január): 44–45.
- Molnár Klára: „Ács János.” In: Székely György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. 24.
- Molnár Szabolcs: „Két jubileum – Faragó Béla és Szakály Ágnes születésnap koncertjei.” *Muzsika* 54/8 (2011. augusztus): 33–34.
- N.N.: „Zeneszerzők felelnek.” *Mozgó Világ* 4/5 (1978. október): 3–14.
- N.N.: „Mártha István.” In: Székely András (szerk.): *Ki kicsoda a magyar zeneéletben?* Budapest: Zeneműkiadó, 1988. 292.
- N.N.: „Posta – Jeles András és Forgács Péter levélváltása.” *Filmvilág* 40/10 (1997. október): 64.
- N.N.: „Történelmi szöveggyűjtemény – Állóképek a magyar második nyilvánosságról.” *Rendszerváltó Archívum* 2/1 (2006. február): 16–23.
- N.N.: „Hűség – Erdély Miklós akciótárgya.” In: Szilágyi Tamás (szerk.): *Művek Lexikona* 2. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2008. 53–54.
- Novotny Tihamér: *A szentendrei Vajda Lajos Stúdió*. Szentendre: Vajda Lajos Stúdió, 2000.
- Nyman, Michael: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.
- Olsvay Endre: „Ezredvégi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel”. *2000* 5/10 (1993. október): 3–7. Eredeti megjelenése angol nyelven: „Originality Means Reaching Back to the Origins. An Interview with the Composer Zoltan Jeney”. *Hungarian Music Quarterly* 4/1 (1993. január): 9–18.
- Pályi András: „Monteverdi Birkózókör. Szélgjegyzetek két előadáshoz.” *Színház* 20/4 (1987. április): 19–24.
- Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül. Második könyv. 1967–2007*. Budapest: MISSZILIS LEVÉLKIADÓ '89, 2010.

- Pilinszky János: *Kráter*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.
- Rácz Judit: „A gyanús komponista – beszélgetés Melis Lászlóval.” *Muzsika* 54/1 (2011. január): 33–35.
- Rajeczky Benjamin: *Mi a gregorián?* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Reich, Steve: „Music as Gradual Process”. In: Uő.: *Writings on Music, 1965–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 34–35.
- : „CD kísérőfüzet *Steve Reich: Music for 18 Musicians – Live in Budapest* című lemezéhez.” (Budapest: Hungaroton Classic, 2003.) HCD 32208. 13–15.
- Sándor Iván: *A vizsgálat iratai – Tudósítás a tisztaeszlári per körülményeiről*. Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2004.
- Sárosi Bálint: *Nótáskönyv*. Budapest: Nap Kiadó, 2010.
- Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs: Ars Longa – Jelenkor Kiadó, 2000.
- Somfai László: „Romlott tőstem és a Páva-dallam – széljegyzetek Bartók I. vonósnégyesének egy témájáról.” *Magyar Zene* 48/2 (2010. május): 203–212.
- Soós András: *Út a legújabb zenéhez*. Szakdolgozat. Budapest: Zeneművészeti Főiskola, 1980.
- : *Soós András: Hangszínjáték*. Levél formájában írt ismertetőszöveg Földes Imrének címezve. Kézirat, 1982. április 15.
- : „A XX. századi magyar zeneszerzés és a gregorián.” *Magyar Egyházzene* IX (2001/2002): 287–288.
- Szále László: „Rándevű '82.” *Muzsika* 25/8 (1982. augusztus): 1–6.
- Szemző Tibor: „Műismertető a Vízicsodához.” Keletkezési ideje ismeretlen. Kézirat.
- : „Koponyaalapi törés – szinopszis.” Kézirat. 1999.
- Szerdahelyi Zoltán: *Beszélgetések Hajnóczy Péterről*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.
- Szikra Renáta–Topor Tünde: „Tiszta föld, tiszta fény – interjú Kelényi Béla tibetológussal.” *Artmagazin* 17/1 (2019. január): 38–45.
- Szitha Tünde: „Két régi-új hanglemez – Közös kompozíciók az Új Zenei Stúdió hőskorából.” *Muzsika* 49/7 (2006. július): 37–38.
- : „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970–90 között – és utána.” *Magyar Zene* 48/4 (2010. november): 439–450.
- : *A budapesti Új Zenei Stúdió*. PhD értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.

- Szőke Annamária: „Erdély Miklós.” In: Fitz Péter–Faludy Judit–Török Ágnes (szerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* I. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1999. 539–542.
- Szőnyei Tamás: „Filmszakadás. »A 180-as csoport nem arról szolt[,] hogy ez egy profi zenekar«.” *Világ* 2/11 (1990. március 15.): 42–43.
- : „180-as fordulat – a Reich-sorozat végpont és kezdet egyszerre.” *Világ* 2/13 (1990. március 22.): 43–44.
- : *Az Új hullám évtizede 2.* Budapest: Katalizátor Iroda, 1992.
- Szücs Károly: „Test és kép. Hajas Tibor kiállítása.” *Balkon* 2005/6 (2005. június): 11–17.
- Tari Emőke [Solymosi-Tari Emőke]: „Ez is zene, az is zene – Művészet? Ötlet? Brutalitás?” *Esti Hírlap* 32/228 (1987. szeptember 29.): 2.
- Tillmann J. A.: „Merőleges műveletek – Metszetek a performance rövid történetéből és hosszú hagyományaiból I.” *Balkon* 1996/4–5 (1996. április): 4–6.
- Vácz Tamás: „Plánium ’84.” *Muzsika* 28/1 (1985. január): 3–8.
- Varga Bálint András: „Ősbemutató előtt – Durkó Zsolt és Bozay Attila művei.” *Muzsika* 19/11 (1976. november): 36–37.
- : „Játékosság és absztrakció – Bozay Attila szerzői estje elé.” *Muzsika* 20/10 (1977. október): 35–36.
- : *3 kérdés – 82 zeneszerző.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- : „A Négyek (?)” *Muzsika* 33/11 (1990. november): 19–26.
- Vető János: „A fény éjszakái.” *Orpheus* 10/21 (1999. tavasz): 11–16.
- Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.
- Wilheim András: „Egy új alkotói korszak kezdete. Ligeti György Kürttriója.” *Muzsika* 26/5 (1983. május): 23–27.
- : „Extremitás és valóság – a Találkozás a Pesti Színházban.” *Színház* 18/7 (1985. július): 4–7.
- : „CD-kísérőfüzet Dukay Barnabás – Eötvös Péter – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sáy László – Vidovszky László »Magyar zeneszerzők közös kompozíciói az 1970-es évekből« című lemezéhez.»” *New Music Studio – Új Zenei Stúdió – Joint Works of Contemporary Hungarian Composers from the 1970’s* (Budapest. BMC Records, 2005.) BMC CD 116
- : „Melis László (1953–2018).” *Élet és Irodalom* 62/8 (2018. február 23.): 9.

Zoltai Dénes: „Adorno és a zenefilozófia negativitása.” In: *Theodor W. Adorno – Zene, filozófia, társadalom*. Ford.: Tandori Dezső, Horváth Henrik, Barlay László. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1970. 5–34.

Fontosabb internetes források

A budapesti Új Zenei Stúdió a *Magyar Filmhíradóban*, 1977-ben: https://youtu.be/qU7h_F5Fn3s (Utolsó megtekintés: 2022.08.17.)

Szabados György (1939–2001) zongorista, zeneszerző honlapja: www.gyorgy-szabados.com (Utolsó megtekintés: 2022.07.13.)

A Schola Hungarica gregorián kórus honlapja: <https://egyhazzene.hu/scholae-cantorum/schola-hungarica/> (Utolsó megtekintés: 2022.08.16.)

Vidovszky László: „Melis László halálára”: <https://fidelio.hu/klasszikus/melis-laszlo-halalara-vidovszky-laszlo-nekrologja-2281.html> (Utolsó megtekintés: 2020.07.19.)

Beszélgetés Faragó Bélával és Melis Lászlóval a *Zenebutik–Zenehíd* című tévéműsorban, 1994-ben: <https://nava.hu/id/3012491/> (Utolsó megtekintés: 2021.08.24.)

A mosoly birodalma 1987-ben, Pécsett: <https://www.youtube.com/watch?v=qc3g2kI9E54> (Utolsó megtekintés: 2022.08.17.)

Tillmann J. A.: „Keresni a hangokat, amikért tűzbe tudom tenni a kezem... – beszélgetés Szemző Tiborral.”: <http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/film/szemzo.html> (Utolsó megtekintés: 2021.05.15.)

Magyaradás / Cine-Ma – beszélgetés Szemző Tibor filmalkotóval és zeneszerzővel. <https://www.youtube.com/watch?v=L2r9fSCLAIY> (Utolsó megtekintés: 2021.05.19.)

Szemző Tibor a Magyar Televízió *Abszolút* című műsorában: <https://www.youtube.com/watch?v=S8hEX8ck2dM> (Utolsó megtekintés: 2021.06.07.)

Videóinterjú Vető Jánossal Hajas Tiborról (1946–1980): <https://www.artmagazin.hu/articles/video/fc23571d73122c5aa0e4921a9ebcd194> (Utolsó megtekintés: 2021.05.16.)