

HOLLÓS MÁTÉ 70

„Ének, hajolj ki ajkamon”

Ének, hajolj ki ajkamon / Songs, Float from my Lips: I. Invokáció / Invocation (0:52)

Ének, hajolj ki ajkamon / Songs, Float from my Lips: II. Sirató / Lament (1:24)

Ének, hajolj ki ajkamon / Songs, Float from my Lips: III. Novellette (2:50)

Rivka Golani (mélyhegedű)

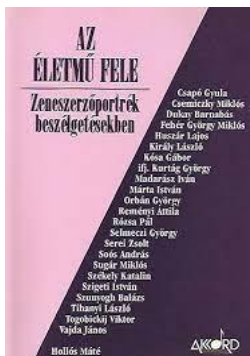
(© 2007 Hungaroton Records Ltd.)



Hollós Máté zeneszerző
(Budapest, 1954. július 18.)

I. Vallomás¹

... Zenéjében, elvont hangjai által nyilatkozik meg igazán a zeneszerző. Nem is mindegyik tud egyaránt érzékletesen beszélni az életművét befolyásoló élményekről, szóbeli háttérinformációt adni ahhoz az élményhez, amelyet életműve nyújt. Mégis tanulságos meghallgatni, elolvasni egy-egy önvallomást,



1

A teljes interjú elolvasható Hollós Máté Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben (Akkord Zenei Kft., 1997, 138-140. old.).

akár a hangokból ismert megvilágításba helyezi az a munkásságot, akár rávilágít az alkotás körüli, abban nem kifejeződő vívódásra.

A sorozat végén hadd mutatkozzék be az is, aki eddig kérdezett. Vagy talán a kérdésekből itt-ott már kitetszett az ő nézetrendszere is?

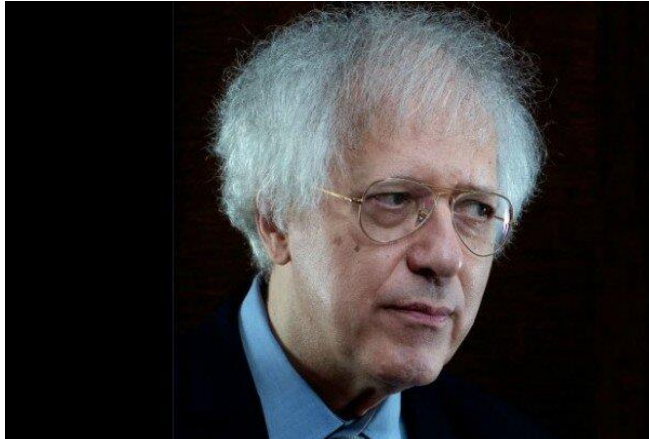
Hogyan fogjam faggatóra – magam?

Emlékeztetnem kell magam az indulásra. Nem a zeneszerzés iránti gyerekkori vágyra, zongorán gyakorlás helyett való „klimpírozásra” (rögtönzésekből alakulgató gyatra darabocskákra). Hanem az érettségi után kezdett kompozíciós tanulmányokra. A kortárs zenével szinte dömpingben való ismerkedésre. A rácsodálkozásra, hogy milyen „érdekes” ez a világ, s a nyomában motozó kételyre: lehet ebből egyáltalán az én világom? Hiszen egyéni stílus ilyenkor még nincs, zenetörténeti áthallások többé-kevésbé ügyetlen megjelenítése között mikroszkópikus csillómozgással vergődik az egysejtű: a majdani személyes hang még felismerhetetlen kezdeménye. Ilyenkor a szakmai külvilág integrálása a cél. Ami megszólal: vagy valami másra hasonlít, vagy arra sem eléggé, de az egyedre biztosan nem. S egyszeriben, vizsgadarabok kopár ágai között kipattan egy rügy: *Tétellanc* hegedűre. Hagyományos fordulattal indul, szinte félek, mit szólnak a tanárok. De jól érzem magam írás közben. Először rajzolódik ki hangzó fényképem a kottalapon.

Elhatározom: ettől kezdve csak olyan zenét írok, amilyen – legalábbis nekem – tetszik. Eddig sem volt kétséges: nem a szűzföldet törő avantgardisták harcostársa leszek. inkább merek izmusokkal mit sem törődő, őszinte zenét komponálni. Eszembe jutnak beszélgetések zigóta-koromból: a tanulmányok előttiék és az azok kezdetén zajlottak. Ezekben a konszonanciákhoz, a hagyományoshoz hasonló dallam- és harmóniavilághoz való visszatérést reklamálom, vitapartnereim pedig az idő kerekének visszaforgathatatlanságával s az aktuális szakmai közízléssel érvelnek. Persze akkor még sejtelmem sincs, hogyan, de erős a szándékom, hogy bebizonyítsam: ez az irány nem visszaforgatása az idő kerekének, hanem éppen progresszió. S íme, milyen különös: kezd átalakulni körülöttem a díszlet. Persze nem az én hatásomra, sőt, senkinek sem a hatására. Ez kezd a levegőben lenni. Életművek sarkalatos pályamódosítása, stílusrevíziója zajlik. Elsőként Pendereckié látványos, majd következik a mi egyes tanáraink „letisztulása”, tonalizálódása. Az én nemzedékemnek pedig – akkor még szerencsére nem „az életmű felén” – földrajzi, nemzeti hovatarozásra való tekintet nélkül ez válik egyik általános esztétikai igényévé. Kiszélesedett az út? Ismét szabad C-dürt írni hangfürt helyett, daktilust szeptola helyett? Nem! Pengeél-szélességű mesgyén járunk. A stílusgyakorlat szakadéka tátong mellettünk. Ismét írhatunk C-dürt, de nem a

Beethoven-szonáta C-dúrját. Ismét daktilust, de nem Bach Brandenburgi versenyéét. S még csábítóbb szirének hívogatnak Bartók, Stravinsky, Debussy, Puccini, Richard Strauss irányába. Vagy újra a posztkodályiségba. Az egyetlen mentsvár a személyes hang.

II.



SOLYMOSI TARI EMŐKE HOLLÓS MÁTÉ KÖSZÖNTÉSE²

Szeretettel köszöntöm a kedves egybegyűlteket, mindenekelőtt az ünnepeltet, Hollós Mátét. Hollós Mátét, mondom, és Önök, akik jól ismerik őt, tudják, hogy ez a vezeték- és keresztnév így együtt a magyar zeneélet egyik legsokoldalúbb és legaktívabb szakemberét takarja, egy olyan kollégát, aki zsonglór módjára osztja meg magát a legkülönbözőbb területek között.

Mert hát melyik Hollós Mátét is ünnepeljük? Az általa is magára vonatkoztatott kifejezésekkel: „a lírikust vagy az üzletembert”? A komponistát, a hanglemezcég-igazgatót, a kiadót, a zenei szakíró – akinél kevés szorgalmasabb propagátora akad a mai magyar zeneszerzőknek, értsd: a konkurenciának –, a tanárt, az ismeretterjesztőt, a rádiós műsorvezetőt, a riportert, a szerkesztőt, a jó ügyekért harcoló zenei közéleti embert, megannyi társaság, egyesület elnökét, vezetőségi tagját, tanácsadóját, szakértőjét, kurátorát, a magyar kultúra Európa-szerte ismert diplomatáját?

És hol van még a lista vége? Hiszen, ha arra gondolok, hogy mit jelent számomra (és gondolom, velem együtt sokak számára) e név: Hollós Máté: hát szorgalmasan folytatnom kell a felsorolást: a mindig kiegyensúlyozott, nyugodt, megfontolt, és felfoghatatlan módon mindig mindenben tájékozott kollégát, akinek a jelenlétében nem durvulhatnak el a mégoly éles viták sem, mert

² Solymosi Tari Emőke köszöntője elhangzott a Bartók Béla Emlékház Zeneszerző portrék című sorozata keretében megrendezett szerzői est megnyitásként, 2004. november 12-én. (Első megjelenés: Parlando 2005/2.)

személyes kisugárzása ezt egyszerűen nem teszi lehetővé. Azt a kollégát, akinek a bölcs tanácsára mindig számíthat az, aki egy fontos zenei ügyért ténykedik, azt az embert, aki a hihetetlen mennyiségű munkája mellett mindig az első adandó alkalommal válaszol a telefonüzenetekre, levelekre, és sohasem hátrítja el a hozzáfordulót azzal, hogy ugyan mit gondol, neki ilyen csip-csup dolgokra nincs ideje. Sohasem fogom elfelejteni, hogy egyszer miféle képtelen ügygel fordultam hozzá, mégis azonnal segített. Egy növendékem, aki zenetörténetet tanult nálam, szeretett volna beszerezni egy itthon fellelhetetlen klarinétkottát. Könyörgött, adjak valami tanácsot, mert ha nem lesz meg a kotta, nem tud elindulni egy versenyen. Ehhez az ügyhöz, mondhatni, nekem sem volt sok közöm, Máténak pedig végképp semmi. Mégis, levelemre azonnal válaszolt és szép sorjában leírta a párizsi kiadó telefonszámaitól kezdve a nemzetközi futárszolgálat elérhetőségéig az összes adatot, amivel el lehetett indulni.

Azt mondják, a stílus az ember. Nos, Hollós Mátéban azt az embert is ünnepljük, aki nemcsak magas színvonalon teljesíti a legkülönbözőbb feladatait, hanem – irigylésre méltó módon – eleganciával és könnyedséggel, mosolyogva és kedvesen, apró humorszikrákat csillogtatva teszi ezt. Akár egy e-mailt írt, akár egy zeneszerző-kollégával készült interjút, akár egy tanulmányt, akár egy zeneművet, az eredmény átgondolt, világos, mívesen kidolgozott és választékos lesz, és úgy tűnik – bár mondom, sok itt a szemfényvesztés – valahogy nem is tud másmilyenné sikeredni.

Szóval, visszatérve az alapkérdésre, most akkor kit is ünneplünk? Kit is köszöntsek én a sok-sok Hollós Máté közül, aki jót mosolyogva megtévesztettségünkön, úgy tesz, mintha egy és ugyanazon személy lenne, pedig valamennyien tudjuk, hogy ilyen nincs, ez fizikai lehetetlenség, elvégre nem tárgyalhat valaki egyszerre három helyen, úgy, hogy közben még koncertet is hallgat, meg éppen ír is valamit...

Nos, én eldöntöttem, hogy e fiatalember félévszázados születésnapjára ünneplésén (mert ugye, ez a félévszázad is csak valami trükk lehet) a magam részéről kit szeretnék elsősorban ünnepleni. Azt a Hollós Mátét, akire a hétköznapi életben a sok-sok egyéb, elhivatottan üzött elfoglaltság miatt fájdalmasan kevés idő jut: az alkotót, a zeneszerzőt, aki egy agyonzsúfolt, mozgalmas munkahét után szombat-vasárnap végre leülhet egy kicsit – dolgozni. A szelíd dalnokot szeretném ma ünnepleni, aki – mint ő maga mondja – nem „a strukturális újdonságokkal” akar minket, hallgatókat magához vonzani, hanem „a személyes hang egyediségével”. A költőt szeretném ünnepleni, egy, a valódinál szebb világ hírnökét és közvetítőjét, aki a maga szelíd módján, de ellenállhatatlanul hatol be

a szívünk legmélyébe zenéjével, amit nehéz lenne, és szerencsére nem is kell valamely izmushoz kötni.

Nemrég, szintén a születésnapot ünnepeelve, Simon Géza Gábor tollából jelent meg Hollós Máté bio-diszkográfiája, Szelíd dalok címmel. Aligha lehetett volna jobb címet adni e könyvnek, elvégre ez a szelídség, ez a nyugalom az egyik legjellemzőbb tulajdonsága Hollós Máténak, az alkotónak, a menedzsernek, a közéleti embernek egyaránt. Ez az ő fegyvere, és egyúttal személyes charme-ja is. Isten éltesse tehát sokáig az összes, Hollós Máté néven ténykedő kollégánkat, de legfőképpen Hollós Mátét, a szelíd dalnokot, léleksimogató üzenetek hordozóját.

III.

OZSVÁRT VIKTÓRIA HOLLÓS MÁTÉ³

Hollós Máté (Budapest, 1954. július 18.) a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zeneszerzés tanszakán Petrovics Emil tanítványaként végzett 1980-ban. Ezt követően, 1980 és 1989 között az Artisjus zenei ügynökség magyar művek külföldi promóciójával foglalkozó munkatársa volt, ezzel párhuzamosan 1982-től 1990-ig a Zeneakadémián külföldi diákokat oktatott. 1989-ben megalapította az Akkord Zenei Kiadót, mely az Editio Musica Budapest negyven évig tartó monopóliuma után az első magyarországi magánkiadóként lépett színre. 1990-től a Hungaroton Magyar Hanglemezgyártó Vállalat klasszikus és népzenei főszerkesztője, később művészeti vezérigazgató-helyettese. 1993-tól a Hungaroton Classic, majd ennek folytatásaként a Hungaroton Records ügyvezető igazgatója, jelenleg a Hungaroton Music Zrt. vezérigazgatója. 1990 és 1994 között a Magyar Zeneszerzők Egyesülete elnökségének tagja, 1996-tól e szervezet elnöke, 2021-től tiszteletbeli elnöke. 1996 óta a Vántus István Társaság elnöke. 2012 óta a Magyar Zenei Tanács alelnöke, valamint az Ifjú Zenebarátok Szervezete Országos Vezetősége és a Magyar Zeneművészeti Társaság elnökségi tagja. 1999 óta az Artisjus

³ Megjelent az  gondozásában az NKA támogatásával. A fenti fotót Felvégi Andrea készítette.

vezetőségének tagja. 2013 óta a Zeneakadémián a szerzői jogok témájában tart kurzusokat. 1980 óta rendszeresen publikál különböző zenei és művészeti folyóiratokban, rádióműsorokat vezetett, valamint három könyve is megjelent. 1986-ban az International Society for Contemporary Music portréfilmet készített róla. Munkásságát számos díjjal ismerték el: a Magyar Rádió új zenei seregszemléjének közönségdíja (1992), Erkel Ferenc-díj (1997), Bartók–Pásztory-díj (1998), Lyra-díj (2000), Lajtha László-díj (2004), Juhász Frigyes-díj (2006).

Hollós Máté műveit Európa számos országában rendszeresen játsszák, de elhangzottak már az USA-ban, Kanadában és Japánban is. Több nemzetközi felkérésnek tett eleget, ezek közül a legjelentősebb az Oxford Orchestra da Camerától érkező megrendelés, mely az ENSz alapításának 50. jubileuma alkalmából egy zongoraverseny megírására irányult. Ennek nyomán készült el az „Oxfordór” zongoraverseny, amelyet az Egyesült Királyságban a megrendelő zenekar CD-lemezre rögzített. Hollós eddigi életművében a kamarazenéé a legnagyobb szerep, ugyanakkor komponált már oratóriumot, szimfonikus műveket és kórusműveket is. Zeneszerzői stílusának jellemzőjeként a kritikák rendre kiemelik a lírai fogalmazásmódot, a melódiaközpontú gondolkodást, valamint a poézis fontos szerepét. Az Akkord kiadó gondozásában megjelent kiadványok az 1980-as évektől egészen napjainkig átfogó képet nyújtanak Hollós alkotóműhelyének alapvető irányairól.

[A nemlét küszöbén \(5:15\)](#)

Kiss Gy. László és Molnár Ágnes

Young Composers Group: Antology 1.

© 1987 HUNGAROTON RECORDS LTD.

A nemlét küszöbén korai mű: 1985-ből származik, inspirációs forrása pedig egészen Hollós zeneakadémiai éveig nyúlik vissza, ugyanis benne a komponista egykori tanáráról, az általa szeretve tisztelt Pernye Andrásról emlékezik meg. A klarinétra és hegedűre íródott duót a betegsége miatt túlzás nélkül „a nemlét küszöbére” kényszerült zenetörténész tragikus halálának 5. évfordulója ihlette. A klarinét szerepeltetése nagy jelentőséggel bír, hiszen Pernye zenei tanulmányait éppen klarinéton kezdte meg, ám a hangszerjátékról betegsége rosszabbodása miatt le kellett mondania. A darab nyolc ütemnyi klarinét szóval indul, és vezető szerepét a teljes kompozíció folyamán megőrzi: a hegedű többnyire ellenszólamokkal csatlakozik hozzá, vagy – talán a változatlanságot és egyben a megváltoztathatatlanságot jelképezve – orgonapontot játszik. A műben érzékelhető zenetörténeti asszociációk – például

a barokk zene tradícióját felidéző 6/8-os *siciliano* ritmika vagy a H hang és a hozzá szorosan kapcsolódó, a zeneakadémiai tanórák témáját képező halálszimbolika – a zenetörténész Pernye előtt is tiszteleg.

A szintén klarinétra komponált *Rapszodikus monológ* (1990) a hangszeret más megvilágításba helyezi. A kompozíció a francia zeneszerző, zenetudós és klarinétos Pierre Albert Castanet részére készült, és messzemenően tükrözi az ajánlás címzettjének sokoldalúságát, színes érdeklődési körét: különféle zenei karakterek – *calmo, dolce; scherzando; mistico* valamint egy repetitív karakter – és a hozzájuk tartozó jellegzetes motívumok permutációjából épül fel, izgalmas és sokszor meglepő kontrasztokat hozva létre a darab struktúrájában.

A fafúvós hangszer család többi tagja is képviselteti magát az Akkord kiadó kínálatában hozzáférhető Hollós-művek között. A fuvolára komponált *Fuvollat* (2007) nem kevesebb mint 28 rövid tételt villant föl mindössze 30 perc alatt. A költői címmel ellátott tételek többsége 2005 és 2007 között íródott – kivételt csupán az *Elégia* és a *Mint a madár* című tételpár képez, amely 1984-ből származik, jellegét tekintve mégis tökéletesen belesimul a pedagógiai célra is kiválóan használható sorozat egészébe. A darabok különféle érzelmeket és mindennapi tevékenységeket – *Óvatos lépések; Tűnődés; Félelem* – ábrázolnak, megismertetve a zenét tanuló ifjú fuvolást a hangszer technikai adottságaiban rejlő kifejezési lehetőségekkel. Némiképp hasonló koncepció áll a *Hat és fél fuvoladuó* (1983–1992) háttérében, mely a karakterábrázolások mellett a kamarazenélés világába vezeti be a hangszerjátékosokat, a két fuvolaszólam alá-, fölé- vagy mellérendelt viszonyának kérdéseit is feszegetve.

Hat és fél fuvoladuó (7:55)

Hollós Máté: Hat és fél fuvoladuó
Varga Laura, Szabó Sára - fuvola
A felvétel készítette: Klebniczki György
0:00 Két vándor a keresztútnál I.

0:27 Labdázók

0:53 Madarak

1:25 Forgatókánon

2:40 Merengés

4:21 Két vándor a keresztútnál II

6:00 Fél duó

A szólóoboára készült *Oboepistola* (1996) Kollár Béla oboaművész biztatására született. A darab – mint arra címe hivatkozik – nem más, mint költői levél, episztola, melynek legfőbb közlendője, hogy a hagyományos zenei motívika az ezredfordulóhoz közeledve sem merült ki és általa továbbra is közvetíthetőek a zenei gondolatok: ez magyarázza a kompozícióban a hármashangzatok hangsúlyos szerepét.



[Adagio ed appassionato: I. Adagio \(5:53\)](#)

[Adagio ed appassionato: II. Appassionato \(3:54\)](#)

Hasonló kérdéskör merül föl a fuvolára, hegedűre és zongorára komponált *Adagio ed appassionato* (2000) összesen mintegy tízpercnyi időtartamot kitöltő két tételében. A mű mindkét szakaszában központi hangközként szerepel a kvint és a kvart, pontosabban azok tiszta, bővített és szűkített változata. Az *Adagio* zenei alapgondolata a hol lefelé hajló, hol fölfelé törekvő oktávlépések és a belőlük létrejövő, a tercet elhagyva jellemzően hiányos hangzatfelbontások variálása. Az *appassionato* szakasz éles karakterbeli váltással indul: az addigra a fül számára megszokott tiszta kvint és kvart helyett lefelé hajló tritónuszok csendülnek fel, a tétel folyamán nem annyira ördögi, mint inkább játékos harcot vívva az első tételből vissza-visszatérő tiszta hangközökkel.

[Hollós: Párbeszéd a láthatatlannal \(Herpay\) \(6:58\)](#)

Herpay Ágnes (fagott), Németh Zsombor (electronics)

@ Pécs (Hungary), Művészetek és Irodalom Háza LIVE RECORDING (2008. IV. 14.)

A klarinéton vagy basszusfuvolán és zongorán előadható *Căra luma phirav* [Járom a világot] (1996), továbbá a fagottot foglalkoztató *Párbeszéd a láthatatlannal* (1997) egymáshoz időben közel keletkezett és technikai értelemben véve hasonló zenei problémát is jár körbe: a fafúvós hangszer – az

emberi szubjektum – és az előre rögzített, ezáltal bizonyos értelemben elidegenített hangot lejátszó hangszalag vagy CD együttesének kérdését. Mégis alapvető különbség a két alkotás között, hogy míg a *Párbeszéd*ben a rögzített bejátszás szintén saját szerzemény, és mint ilyen, nem lép ki a műzene világából, addig a *Căra luma phirav* folklórt idéz, lényegesen más jelentéstartalommal töltve meg a hangszerek és az előre rögzített felvétel viszonyát. Utóbbi mű megrendelésre született: 1996-ban Bari Károly költő azzal a kéréssel fordult néhány kortárs zeneszerzőhöz, hogy az általa gyűjtött cigány népdalok valamelyikét használják föl tetszőleges módon saját stílusukhoz adaptálva egy új kompozíciójukban. Hollós Máté választása a gyűjtemény egy melankolikus hangvételű, a számkivetettség érzését megfogalmazó dalára esett. A mintegy nyolcperces mű folyamán a fűvós hangszer átveszi az eredeti népdal melódiáját, ám mindeközben ritmikája csak nagy vonalakban követi a szabad éneklést. Egy strófa után bekapcsolódik a zongora is, majd a két hangszer a népdal variálása által tetőpontig fejleszti a zenei folyamatot. Ekkor lebilincselő gesztussal hangzik föl a hangfelvételtől a dal mindhárom strófája, melynek utolsó versszakához a hangszerek ismét csatlakoznak. A hangfelvétel és a dal motívumaiból kibontakozó kommentárok érzékeny összefonódása kerekíti le az alkotást.

The image shows a musical score for the piece 'Căra luma phirav'. It consists of three staves: a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a piano accompaniment in the bottom staff. The vocal line includes lyrics: 'ke-rav le but le ro - men - eti - ge.' The piano accompaniment features dynamic markings such as 'mf' and 'mp', and a 'smorz.' (ritardando) marking. The score is published by Budapest, 1996, and has a duration of approximately 8 minutes ('Durata: cca 8').

A *Párbeszéd a láthatatlannal* mondanivalója kevésbé drámai, itt a hangszalagról – mint a zeneszerző egy korábbi nyilatkozatában megfogalmazta – „a múlt közösségeinek hangja” csendül föl. A kapcsolat sokkal kevésbé tragikus, inkább a szubjektum és a környező világ vagy az önmagában lezárt, megváltoztathatatlan történelem közötti ellentmondás konstatálása, mint drámai szembeállítás. CD hiányában billentyűs hangszer is használható, ebben az esetben a hangszert paraván mögé kell helyezni az előadás során.

A *Három darab trombitára és zongorára* (1997) C- és B-trombitára lejegyzett szólamokkal jelent meg az Akkord kiadó gondozásában. A darab ugyan pedagógiai céllal készült, de koncertszerű előadásra is alkalmas. Tételei (*Larghetto capriccioso*; *Largo arioso*; *Presto scherzante*) technikailag egyre könnyebbé válnak, akár külön műsorszámként is előadhatóak. A *Trombondine* (2013) című szólódarab tenor- vagy basszusharsonán egyaránt előadható, a Corpus Harsona Kvartett 2013 tavaszán megrendezett zenei versenyére készült kötelező darabként, az együttes felkérésére.



MÁTÉ HOLLÓS: Canto nostalgico (2003) (7:55)

© 2004 HUNGAROTON RECORDS LTD.

A vonós hangszerekre írt művek közül a Déri György megrendelése nyomán írt *Canto nostalgico* (2003) egy rendkívül széles érzelmi skálán mozgó, drámai monológ, mely a nyitóhang négyszeres *forté*jától – miután mintha rátalálna a címben foglalt nosztalgikus dalra – a lezárás *pianissimó*jának megnyugvása felé halad. A két vonósra – hegedűre és brácsára – komponált *Inoa* (2008) címadása mögött nem költői tartalom rejtőzik, hanem egyszerű szójáték: a két hangszer olasz nevének (*violino* és *viola*) játékos összeolvasztása. A *Duo Violinetta* felkérésére készült kompozíció szerkesztése is hasonlóképpen játékos: a harmadik, zárótételben az első két tétel dallamtöredékei köszönnek vissza. Hasonlóképpen két vonósra, ezúttal két brácsára és szintén megrendelésre, a világhírű Rivka Golani brácsaművész felkérésére íródott a súlyos tartalmat közvetítő *Viola contro violenza* (2010–2012). Golani és Hollós együttműködésének eredményeképpen több, hasonló kérdéseket feszegető mű született. A két brácsára, valamint a brácsára és zongorára írt kettősversenyek a béke keresésének fontosságát hirdetik, a béke melletti kiállás nevében íródtak. A *Viola contro violenza* duó szoros kapcsolatban áll a két brácsára készült versenyművel, sőt részben azonos vele: a kettősverseny 1., 3. és 5. tételeként adandó elő. A fennmaradó két tételben zenekar csatlakozik a két szólóhoz. E

rendhagyó megoldás eredményeképpen a darab értelmezhető brácsaduókkal tagolt versenyműként, vagy zenekari közjátékokkal tagolt brácsaduóként egyaránt. Az Akkord kiadótól igény esetén a zenekari anyag is bérbe vehető.

a Rivka Golani

Viole contro violenza

per due viole

HOLLÓS, Máté
(*1954)

♩ = 64

mf *p* *sul tasto*

6 *ord.* *mf* *p* *mf* *arco*

ff *f* *mf* *ff*

11 *p* *mf* *p* *mf*

A két vonósnégyes az életmű legfrissebb darabjait képviseli. A 2018-ban komponált I. kvartett meghatározó karaktere a líraiság. A nyitótételben a szólisztikus megnyilvánulásoké és az imitációé a vezető szerep: a hangszerek olykor egymástól veszik át a dallamanyagot, variálva az elhangzott motívumokat. A középső tétel (*Scherzo*) már ritmikájában is tréfás, hiszen kissé

esetlen *staccato* bukdácsolása 5/8-ban íródott. A finálé az első tétel linearitásával szemben inkább a harmóniakra, az akkordikus gondolkodásra helyezi a hangsúlyt.

III.
♩ = 60
con sord.

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-6) features four staves with dynamics ranging from *p* to *pp*. The second system (measures 7-10) continues with dynamics from *p* to *f*. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, and *mp*.

HOLLÓS, Máté: I. vonósnégyes / String Quartet No. 1 (2018)

1.- 8'28", 2. - 1'53", 3.-9'11"

Somogyi vonósnégyes (Somogyi Péter, Lendvai György, Tóth Balázs, Pólus László)
(P 2020 Korvin Művészeti Kkt.)

A II. vonósnégyesben (2020) az imitációs technika és a harmonizálás lehetőségeinek kutatása azt sugallja, mintha az I. kvartett szélső tételeinek kérdésfelvetéseit gondolná tovább egyetlen egybekomponált alkotásban a zeneszerző.

A zongorára négy kézre komponált *4-2-1* (2002) a zongoraművész-házaspár, Kerek Ferenc és Kerekné Fekete Éva számára készült. A rejtélyes címadás is erre a körülményre reflektál. Mint a kotta magyarázó szövegében Hollós Máté megfogalmazza: „Négy kéz, amely két emberhez tartozik, s e két muzsikus egy lélek, ha négykezest játszik.” A kompozíciót tanulmányozva ráismerünk, hogy ez nem csupán szófordulat, hanem a szólamok szerkesztése is sokszor alátámasztja: egyes szakaszokban a két szólam szorosan egymásra épül, máshol pedig akár egyetlen játékos is megszólaltathatná az egymás között megosztott szólamokat. A Tokióban 2010 óta évente megrendezésre kerülő Kiss Gyula Nemzetközi Zongoraverseny felkérésére készült az *Impromptus for Julius and Japan* (2012). Az *1 vagy 10 zongoradarab* (1994) tíz számozott tételt tartalmaz, ezek azonban olykor annyira szoros motivikus kapcsolatban állnak egymással, hogy egyetlen egységként is értelmezhetőek. A zárótétel a 22 ütemes nyitótétel első 18 ütemét megismételve, majd ezt továbbgondolva kerekíti le a kompozíciót.

Pezzo fisarmondiale (4:55)

Szatker Zsanett (harmonika)

A harmonikára írt *Pezzo fisarmondiale* (2003) megírásának közvetlen inspirációját a 2003-ban Magyarország és Szlovákia közös rendezésében megvalósuló harmonika világversenyt, a Coupe Mondiale jelentette. A Magyar Harmonika Társaság elnöke kérte föl Hollós Mátét egy szólóharmonika-kompozíció megírására, melynek ősbemutatójára a verseny gálahangversenyének keretében került sor. Az ötperces kompozíció a harmonika hangzásához jellemző asszociációként kapcsolódó táncmotívumokat és a jellegzetes hangzásoképeket a hangrendszer bővítésével és a tagolás váratlan fordulataival új szemszögből világítja meg, mintegy idézőjelbe helyezi. Szintén fesztivál, az esztergomi Szendrey Karper László Gitárfesztivál megrendelésére készült a három gitáron vagy gitárzenekaron egyaránt előadható *Dal sok gitárra* (1999), melynek archaizáló hangzásai régi idők hangulatát idézik meg. A 2004-es Szendrey-Karper Gitárfesztivál keretében rendezett verseny mindkét korcsoportjának kötelező darabja volt a szintén gitárra írt *Búcsú Aasétól* (2001), melyet Hollós Máté édesanyja halálos ágya mellett komponált. A kéttételes kompozíció címében a zeneszerző egy rendhagyó gyermekkori emlékre és édesanyja, Tóth Eszter költő ezt megörökítő, *A vidámparkban* című versére reflektál.



A nyíl és a dal / The Arrow and the Song (1993) (5:28)

Hollós Máté: A nyíl és a dal – William Wadsworth Longfellow versére
ELTE Női Kar, vezényel Mindszenty Zsuzsánna

Az instrumentális alkotások mellett két, angol nyelvű szövegekre komponált kórusmű is elérhető az Akkord kínálatában: a *The Arrow and the Song* (1993) nőikarra készült, és 1998-ban a Bartók Béla Nemzetközi Kórusverseny döntőjének kötelező anyaga volt, és ugyane verseny felkérésére készült vegyes karra a *Lullaby and Song* (1997).

Noha a bloomingtoni Harpa Hungarica kiadónál jelent meg, az Akkord is terjeszti Hollós két, hárfát is alkalmazó kamaraművét. Az *Arpercussonata* (2009) apparátusában a hárfa mellett egy játékos által megszólaltatandó ütőhangszereket találunk. A *Csendes trombitaszó hárfával* (1997) hét rövid tétele zsánerképek sorozata. A nyitótétel a trombita szólójával indul, és ez ugyanez a tematika bukkan fel a zárótételben immár a hárfa *arpeggióival* körülölelve. A darab lezárása azt az érzetet kelti, mintha egyre távolabbról, egyre csendesebben szólna a trombitaszó, mielőtt fokozatosan eltűnik a messzeségben.

Csendes trombitaszó hárfával / Silent Trumpet Music with Harp (6:36)

Hollós Máté: Csendes trombitaszó hárfával
Geiger György (trombita), Maros Éva (hárfa), Sonora Hungarica Kamarazenekar,
vezényel: Vajda Gergely
1997 HUNGAROTON RECORDS LTD.

THE ARROW AND THE SONG

Henry Wadsworth LONGFELLOW

HOLLÓS, Máté
(1954 -)

cca 108

S. *mf* I shot an ar-row in - to the air, it fell to
Ms. *mf* I shot an ar-row in - to the air, in - to the air, *mp* *p*
A. *mf* I shot an ar-row in - to the air, air, *p*

Detailed description: This is the first system of the musical score, spanning measures 1 to 8. It features three vocal parts: Soprano (S.), Mezzo-soprano (Ms.), and Alto (A.). The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: 'I shot an arrow in - to the air, it fell to earth, it fell to earth, I knew not where, I knew not where, for so swift, I knew not where, I knew not where, so swift - ly it flew, so swift - ly it flew, so'. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A rehearsal mark 'cca 108' is placed above the first measure.

9 earth, it fell to earth, it fell to earth, I
it fell, it fell, it fell, it fell to earth, I
it fell to earth, it fell to earth, it fell, it fell to earth, fell to earth, I

Detailed description: This system covers measures 9 to 12. It continues the vocal parts from the first system. The lyrics are: 'earth, it fell to earth, it fell to earth, I knew not where, I knew not where, for so swift, I knew not where, I knew not where, so swift - ly it flew, so'. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano).

13 knew not where, knew not where, for so swift,
knew not where, I knew not where, so swift - ly it flew, so
knew not where, where, swift - ly it flew, so

Detailed description: This system covers measures 13 to 16. It concludes the vocal parts. The lyrics are: 'knew not where, I knew not where, so swift - ly it flew, so'. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

© Akkord Music Publishers, 1997

Printed in Hungary

All rights reserved

Photocopying is prohibited!

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Photo by Levente Bacskó
Printing editor: Marianne Szilasi
Sponsored by the National Cultural Fund of Hungary,
Akkord Music Publishers Ltd.

IV.

HOLLÓS MÁTÉ MŰVEI AZ AKKORD ZENEI KIADÓ KFT. GONDOZÁSÁBAN



Tre pezzi con due intermezzi per fagotto solo

HOLLÓS, Máté
(*1954)

♩ = 80

f > *p* *f* > *p*

6 *mf* *f* > *mf*

11 *f* *p*

17 *mf* > *p* *mf*

22 *f* *mf*

Tre pezzi con due intermezzi

per fagotto solo

HOLLÓS, Máté
(*1954)

$\text{♩} = 80$

f p *f* p

6 *mf* *f* mf

11 *f* *p*

17 *mf* p *mf*

22 *f* mf

© Akkord Music Publishers Ltd., 2020
Printed in Hungary
All rights reserved
Photocopying is prohibited!

A - 1255



Gaál Erzsébetnek és Kósa Gábornak – To Erzsébet Gaál and Gábor Kósa

ARPERCUSSONATA for harp and percussion

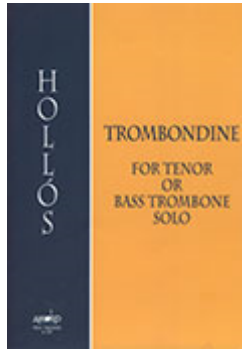
Duration
ca 7'33"

Budapest 2009

Máté HOLLÓS
born 1954

One percussionist:

Triangle
Tam-tam
Bamboo (Wind Chimes)
Bonghi (4 high pitch drums)
Chimes
Marimba
Vibraphone



Score

To Rivka Golani and her pupils

RIVOLAS

for 6 violas

HOLLÓS, Máté
(*1954)

$\text{♩} = 56$

Viola 1 *fp* *fp* *f > p*

Viola 2 *fp* *f > p*

Viola 3 *fp* *f > p* *f > p*

Viola 4 *fp* *fp*

Viola 5 *fp* *f > p* *p*

Viola 6 *fp* *fp*

Vla. 1 *mf < f > mf* *f* *ff* *f*

Vla. 2 *mf < f > mf* *f* *ff* *mf* *f*

Vla. 3 *mf < f > mf* *f* *ff* *mf* *f*

Vla. 4 *mf < f > mf* *f* *ff* *mf* *f* *gliss.*

Vla. 5 *mf* *f > mf* *f* *ff* *mf* *f* *gliss.*

Vla. 6 *mf* *f > mf* *f* *ff* *mf* *f* *gliss.*

HOLLÓS

ADAGIO ED
APPASSIONATO
PER FLAUTO, VIOLINO
E PIANOFORTE
FUVOLÁRA, HEGEDŐRE
ÉS ZONGORÁRA

Adagio ed appassionato

per flauto, violino e pianoforte

Adagio

HOLLÓS, Máté
(*1954)

The musical score is written for Flute (Fl.), Violin (VI.), and Piano. It begins with a tempo marking of quarter note = 66. The Flute part starts with a *p* dynamic. The Violin part also starts with a *p* dynamic. The Piano part enters later with a *p* dynamic, which then changes to *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece is divided into sections by double bar lines with repeat signs.



Maros Évának és Geizer Györgynek – To Éva Maros and György Geiger

1

CSÖNDES TROMBITASZÓ HÁRFÁVAL
QUIET TRUMPET SOUND WITH HARP

Budapest, 1995

Total Duration
6:30"

1.

Máté HOLLÓS
born 1954

Poco rubato ♩ = 54

Trumpet

Harp

T.

H.

a Rivka Golani

Viole contro violenza

per due viole

HOLLÓS, Máté
(*1954)

♩ = 64

measures 1-5: *mf* (triplets), *p* (5th finger), *ff* (5th finger), *sul tasto* (triplets)

measures 6-10: *ord.*, *mf*, *p*, *mf*, *ff* (5th finger), *pizz.* (triplets), *arco* (5th finger)

measures 11-15: *mf* (triplets), *p*, *mf*, *p*, *mf* (triplets), *p*



Viole contro
violenza
per due viole



Az V. Szegedi Nemzetközi Bartók Béla Zongoraverseny megrendelésére, Kerek Ferencnek ajánlva
For the commission of the 5th Szeged International Béla Bartók Piano Competition, dedicated to Ferenc Kerek

Rapszódia

Rhapsody

Hollós, Máté
(*1954)

♩ = 64

For the commission of and dedicated to the Corpus Trombone Quartet Competition
A Corpus Harmonia Kvartett versenyére

Trombondine

HOLLÓS, Máté
(*1954)

$\text{♩} = 60$

Tenor trombone

fp *mf* *p* *mf*

6 *p* *mp*

11 *mf*

15

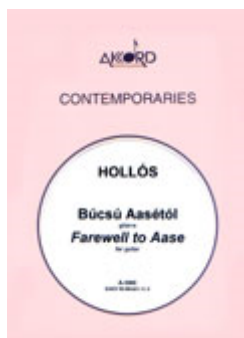
20 *f* *p* *mp* *mf*

25 *f* *p* *f* *mf* *f* *mf*

Più mosso $\text{♩} = 92$

©Akkord Music Publishers Ltd., 2013
Printed in Hungary
All rights reserved
Photocopying is prohibited!

A-1204



Anyám emlékére - To the memory of my mother
 Eötvös Józsefnek - To József Eötvös

Búcsú Aasétól * Farewell to Aase

Ujjrend - Fingering by
 EÖTVÖS, József

I.

HOLLÓS, Máté
 (1954 -)

♩ = 68

mf

mp

mf

p

mp

f

mp

f

mf

p

mf

f

ff

p

pp

mp

p

pp

f p f p f p f

p

Più mosso ♩ = 112
sempre non legato



a György Déri
CANTO NOSTALGICO
per violoncello solo

HOLLÓS, Máté
 (*1954)

♩ = 72

4

8

12

16

Meno
 ♩ = 56

21

sospirando
 mf > p mf > p

sim.
 mf > p

rit.

p > pp
 (echo)

HOLLÓS

INOA
PER VIOLINO
E VIOLA
HEGEDŐRE
ÉS MÉLYHEGEDŐRE

a Duo Violinetta

INOA

per violino e viola

HOLLÓS, Máté
(*1954)

♩ = 112

vi. *f* *fp* *ff* *p*

Vla. *f* *sub p* *ff* *p*

6

vi. *f* *sub p* *f* *mp*

Vla. *f* *sub p* *f* *mp*

10

vi. *p* *f* *ff*

Vla. *p* *f* *ff*

15

rit. ----- Meno ♩ = 82

vi. *f* *ff* *p*

Vla. *f* *ff* *mf* *p*



Kerek Évának és Ferencnek * To Éva and Ferenc Kerek

4 - 2 - 1

zongorára 4 kézre * for piano four hands

HOLLÓS, Máté
(*1954)

1.

$\text{♩} = 64$

8

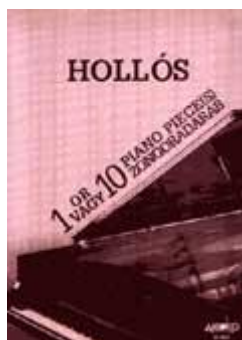
1. *(mp)*
sotto voce ma cantabile

2. *f* — *mp*

5

1. *f* — *p* *mf* — *f*

2. *f* — *p* *mf* — *f*



EGY VAGY TÍZ ZONGORADARAB
ONE OR TEN PIANO PIECE(S)

HOLLÓS Máté
(1954 -)

$\text{♩} = 144$

1.

5.

10.

15.

19.



Dialogue with the Invisible - Párbeszéd a láthatatlannal

for bassoon and keyboard instrument (or tape) fagottra és billentyűs hangszere (vagy hangszalagra)

♩ = 58 HOLLÓS, Máté (1954 -)

Fagotto *mf*

6

10

Più mosso *♩ = 160*

15 *smorzando*

Strumento a tastiera
(o nastro)

mp

20

The score is written for bassoon and keyboard instrument. It begins with a tempo of 58 quarter notes per minute. The bassoon part features a melodic line with triplets and slurs. The keyboard part provides harmonic support with chords and moving lines. At measure 15, the tempo changes to 160 quarter notes per minute, and the mood is marked 'smorzando' (diminuendo). The keyboard part continues with a more active accompaniment.



HÁROM DARAB TROMBITÁRA ÉS ZONGORÁRA

Three Pieces for Trumpet and Piano

Larghetto capriccioso

HOLLÓS, Máté
(*1954)

$\text{♩} = 60$

Trumpet C

Piano

The musical score is written for Trumpet C and Piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) shows the Trumpet C part with dynamics *mf*, *ap*, *p*, and *f*, and the Piano part with rests. The second system (measures 5-8) shows the Trumpet C part with dynamics *p*, *mf*, and *f*, and the Piano part with rests. The third system (measures 9-12) shows both parts with dynamics *mf*, *f*, *p*, *mf*, and *p*. The fourth system (measures 13-15) shows both parts with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *p*, *ap*, and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

HOLLÓS

RHAPSODIC
MONOLOGUE

RAPSZODIKUS
MONOLOG

à Pierre Albert Castanet

Monologue rapsodique

pour clarinette

Rapszodikus monológ

klarinétra

Rhapsodic Monologue

for clarinet

HOLLÓS, Máté
(*1954)

Cl. in Sib $\text{♩} = 50$

f *p* *calmo* *f* *p* *calmo* *f* *poco a poco dim.*

4

e più calmo *p* *mf dolce cantabile* *p* *pp*

Più mosso $\text{♩} = 50$

mf scherzando *p* *mf* *p* *sf*

11

p grazioso *mf scherzando*

15

mf scherzando *p* *mf* *sf* *p grazioso*

20

mf *p scherzando* *mf* *p*

23

mf *p* *mf* *sf* *p*

HOLLÓS

ON THE EDGE OF
NON-EXISTENCE
FOR CLARINET
AND VIOLIN

A NEMLÉT
KÜSZÖBÉN
KLARINÉTRA
ÉS HEGEDŰRE

A NEMLÉT KÜSZÖBÉN

Duó klarinétra és hegedűre Pernye András halálának 5. évfordulójára

ON THE EDGE OF NON-EXISTENCE

Duo for clarinet and violin for the 5th anniversary of András Pernye's death

HOLLÓS, Máté
(*1954)

$\text{♩} = 54$

Cl. in Sib

p *mf* *p* *f*

poco a poco accel.

VI.

mp *mf* *mp* *mf*

a tempo

f *ff* *sub.p*

f *ff* *sub.p*

16

mf *f* *mf*

f *mf*

21

accel. a tempo

sub.p *f* *sub.p* *mp* *mf* *f*

f *sub.p* *mf* *f*

HOLLÓS

CĂRA LUMA
PHIRAV
(I WANDER
THE WORLD)
FOR BASS FLUTE
OR CLARINET, PIANO
AND CD

(JÁROM
A VILÁGOT)
BASSZUSFUVOLÁRA
VAGY KLARINÉTRA,
ZONGORÁRA ÉS CD-RE

2

Căra luma phirav Járom a világot – I Wander the World

basszusfuvolára vagy klarinétra, zongorára és CD-re
for bass flute or clarinet, piano and CD

Introduzione
[CD] 9'

Parlando, rubato $\text{♩} = 58$

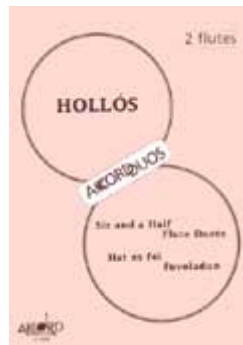
HOLLÓS, Máté
(*1954)

The musical score is written for Bass Flute or Clarinet and Piano. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 58$ and a performance instruction of 'Parlando, rubato'. The score is divided into systems. The first system (measures 1-4) features the flute/clarinet line with dynamics *mp* and *mf*, and the piano accompaniment. The second system (measures 5-7) shows the flute/clarinet line with dynamics *p*, *pp*, and *mf*, and the piano accompaniment with dynamics *p* and *mp*. The third system (measures 8-10) features the flute/clarinet line with dynamics *f* and *pp*, and the piano accompaniment with dynamics *f* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A népdal Baró Károly gyűjtéséből származik, énekelté Kolompár Edit (Zalaegerszeg).
The folk song is collected by Károly Baró, sung by Edit Kolompár (Zalaegerszeg, Hungary).

© Akkord Music Publishers Ltd, 2005
Printed in Hungary
All rights reserved
Photocopying is prohibited!

A-1103



HAT ÉS FÉL FUVOLADUÓ SIX AND A HALF FLUTE DUETS

Két vándor a keresztútnál I.
Two Wanderers at the Crossroad No. 1

HOLLÓS, Máté
(1954-)

$\text{♩} = 76$

FL. I.

FL. II.

f *mp* *p* *mf* *f*

p *mp* *mf* *f* *ff*

mp *p < mf* *p*

mp *p < mf* *p*

1983



Fuvollat - Floating Flute

1. Sóhaj - Sigh

HOLLÓS, Máté
(*1954)

♩. = 64

2. Szellő szárnyán - On the Wings of the Breeze

♩. = cca 74



A Magyar Harmonika Társaság megrendelésére, a Harmonika Világtalálkozó számára
For the commission of the Hungarian Accorleon Society, for the purposes of the Coupe Mondiale

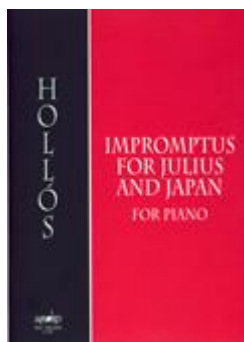
Pezzo fisarmondiale

HOLLÓS, Máté
(*1954)

$\text{♩} = 60$

13

19



For the commission of the 4th Gyula Kiss International Piano Competition
IMPROMPTUS FOR JULIUS AND JAPAN

HOLLÓS, Máté
(*1954)

1.

Piano

Libero, sempre accel.

f *cca 4''* *ff* *f* *mf* *p sotto voce*

Libero, sempre accel.

cca 6'' *mf* *ff* *mf* *p cantabile*

Oboepistola

II

3

1 *f* Tempo I° $\text{♩} = 66$

4 *p* Tempo II° $\text{♩} = 112$

7 *f* Tempo I°

10 *p* Tempo II°

13 *f* Tempo I° *p* *f* *p* *f*

16 *p* *mf* *mp* *f* *p*

19 *f* *mf*

22 *f* *p*

26 *mf* *f* *mp* *f* *mp* *f*

V.

HOLLÓS MÁTÉ ZENESZERZŐVEL OLSVAY ENDRE BESZÉLGET⁴

– *Amikor annak idején elhatároztad, hogy zeneszerző leszel, a látóteredben mennyire volt benne az elektronikus zene? Az még olyan idő volt, amikor az nem volt kézzel fogható, főleg Magyarországon, de kíváncsi vagyok, hogy nálad akkor ez hogyan szerepelt?*

– Ha gyerekkoromra gondolunk, amikor a vágyaimban elkezdtem ebbe az irányba menni, akkor valóban nem foglalkoztam ezzel.

– *De találkozótál vele?*

– Nem találkoztam. 1954-es születésű lévén, 8–10 éves koromtól zenét tanulgatván a rádióban nem hallhattam kortárs zenét, főképp elektronikusát nem. Ilyen koncertek akkor még nem voltak. A 70-es évek elején hallottam élőben ilyen műfajt. Mármost nem élő elektroakusztikust, hanem felvett szintetikus elektronikus zenét. Akkor kezdtek efféle hangversenyeket rendezni, részben a Vörösmarty téren, az Állami Hangversenyzenekar próbatermével szembeni 101-es teremben – jól emlékszel te is rá. Meg a SOTE aulájában. Ilyen helyeken lehetett felvett elektronikus zenét hallgatni. De ez már a 70-es évek, a gimnázium utáni időim, és akkor már komolyabban haladtam a zeneszerzés tanulmányokban. Tehát akkor már ez a választott szakmámnak volt mondható.

– *És mennyire ragadott meg? Volt-e benne eleve valami, ami különösen felkeltette az érdeklődésedet, vagy inkább periférikusnak gondoltad?*

– Érdekes volt, minthogy nem hallottam addig olyat. De nem akarok félrevezetőt válaszolni: nem tetszett. Én mindenkoron a relatív szép hangzás irányába szerettem volna haladni. Még a hangszeres zenéimben, ma, öregen sem használok olyan effektusokat, amelyek ugyan kortársnak, és sokak

⁴ ⁴Olsvay Endre interjúja első ízben az „EAR30. Az EAR Együttes harminc éve (1991–2021)”



gondolkodását megmozdítónak nevezhetők, nekem viszont csúnyán hangzanak. Akár például a multifóniák. Az elektronikus zenében, ezekben a szintetikusokban, amelyeket eleinte hallottam, érdekesek voltak a hangszínek, ám nem volt vonzó a számomra az, hogy ezek a művek nem voltak formailag gondosan megírva. Tartottak dolgok egy darabig, elkezdődött egy másik hangzás mellette, akkor vagy abba maradt, vagy az vette át a prímet, de nem lett belőle egy olyan kompozíció, mint egy hangszeres darabnál, vagy vokálisnál. Ezt a kor velejárájának tartottam, de nem gondoltam, hogy nekem ehhez valamilyen közöm lehetne. Valamit változott a helyzet, amikor az élő elektronika belépett a képbe. Ugyanis az élő elektronika már interferencia volt a hangszerekre vagy énekhangra leírt zene és az elektroakusztikus beavatkozás között. És ott már magam is – ha zeneszerzőileg nézem a helyzetet – azt tapasztaltam meg, hogy azt a zenét írhattam klarinétra, csellóra, bármire, amit amúgy írnék, hogyha nem lenne benne elektronika, csak valamit beletehetek, ami hozzáad, vagy megváltoztatja. Technikai oldalról soha nem érdekelt az elektroakusztikus zene, csak zeneiről. Tehát egy olyan kísérletezés, hogy ha ezt a jackdugót átdugjuk oda, akkor sípolni fog-e, vagy zakatolni, nem érdekelt. Ez az én személyes fogyatékoságom, ha úgy tetszik. A visszacsatolással viszont már elkezdtem játszani. A Magyar Rádió népzenei rovatában Máder Lászlónak köszönhetően többen is módot kaptunk arra, hogy kísérletezőbb szellemű feldolgozásokat készítsünk. Ott kezdtem használni elektroakusztikus eszközöket. Nem mesterséges hangot, hanem éppen ilyen torlasztásokat, egymásra játszásokat, visszajátszásokat.

– *Élő effektet?*

– Igen. Több olyan darabom van, amely felvétel-technikai beavatkozások során nyerte el végeredményét. Nota bene, én ezeket előre mind tudtam, tehát bennem, sőt papíron is föl volt építve az, aminek majd szólnia kell. Nem sok olyan elem lehetett benne, ami ott a helyszínen inspirálódott a technika által, de tény, hogy a technikát szívesen használtam.

– *Volt-e olyan, vagy tudsz-e a munkásságodból arra példát mondani, hogy így az elektronikus lehetőségek révén előre remélt, de eltervezett és hallott akusztikus eredményt nem elektronikus eszközökkel próbáltad – nem reprodukálni, csak mégis – követni? Tehát nem hatott a nem elektronikus darabjaidra az, amit ott tapasztaltál?*

– Nem. Ha arra gondolok, hogy különböző zeneszerzők életművében mi minden ilyesmi mutatható ki, akár Krzysztof Pendereckitől, Ligetitől kezdve nagyon

sokakéban, ez nálam nem volt jellemző. Tehát szívesen használtam ilyen korlátozott mértékben az elektroakusztikát, de nem importáltam hangszeres zeném hangzásvilágába. És ez ugyanoda utal vissza, amit az előbb már mondtam, hogy sok mindent nem írtam hangszerre, amit ma divatos, vagy korábban divatos volt írni, mert a hangzása nem tetszett. Az elektroakusztikából leutánozni olyan hangzást, amelyet már ott sem szerettem hallani, különösen nem akartam olyan darabomban, amelyben a dallam és harmóniavilág az kellett, hogy legyen, ami „belőlem folyik”. Több olyan darabot írtam éppen az EAR Együttes kapcsán és számára, amelyben már dolgoztam azon, hogy próbáljam összeilleszteni, vagy hatni engedni az én zenei világomra azt, ami az elektroakusztikumból nyerhető volt. A probléma az, hogy ezek – el kell ismernem – megrekedtek az eszközök primer használatának szintjén. Én nem találtam föl semmit az elektroakusztikában. És vallomást kell tennem, amivel senkit nem akarok bántani: még a „hőskorban” sokszor az jutott az eszembe – sőt, később még az élő elektronikában is –, hogy 10–20 év múlva azok az eszközök nem fognak létezni. Az a zene nem lesz (úgy) megszólaltatható. Ha vonósnegyest írok, azzal áltathatom magam, hogy ha én vagyok Ludwig van Beethoven és Bartók Béla együttléve, akkor 200 év múlva mindenki boldogan fogja az én vonósnegyeseimet is hallgatni... A vonósnegyes mindig vonósnegyes lesz. Az elektroakusztikum már ebben a rövid időben, amennyit én asszisztáltam mellette, körülbelül 50 éve olyan örült változásokon ment keresztül, hogy nem is a tegnapi újság, hanem a Petőfi Sándor korabeli újság hírei köszönnek rám egykori lapjairól. Ez zavaró tényező a számomra, mert annak ellenére, hogy nem gondolom, hogy én vagyok Beethoven, ennek ellenére a hozzáállásom csak az lehet, hogy én az öröknek írok. Akkor is, hogyha a halálom másnapjától soha senki egy hangot nem fog előadni tőlem. De én csak úgy tudok gondolkodni, hogy ez mostantól létezik. És ha úgy létezik, hogy nem lehet előadni, akkor falba ütközöm.

– Ez nagyon tiszteletre méltó álláspont, még azt sem mondhatom, hogy tőlem távol esne. De semleges oldalról az emberben óhatatlanul felmerülhet, hogy egyáltalán miért foglalkoztál akár érintőlegesen is kezdetleges elektronikus lehetőségekkel, miért nem kerülted ki egészen?

– Két okból. Egyrészt azért, mert valamennyire érdekelt. Tehát nem hagyott hidegen. Az embernek, ha ilyen pályán mozog, mint a mienk, még olyasmik is beúsznak a horizontjára, amiket aztán otthagyt. Nem írtam soha életemben könnyűzenét, de pontosan tudom, hogy melyik ütemeimben, vagy melyik darabjaimban hagyott nyomot valami módon valamilyen könnyűzenei hatás. És

ezzel nincs semmi bajom. Körülbelül ugyanez a helyzet az elektroakusztikával. Az volt a szerencsém ezen a téren, hogy a Sugár Miki és együttese nagyon kedvesen inspirált arra, hogy írjak újabb és újabb ilyen darabokat. Két dolgot kell tehát megneveznem. Nagyon hangsúlyosan Mikit, mert az, hogy ő az egész magyar zeneszerző társadalom iránt ilyen nyitott volt mindig is, és az a sok száz darab, ami az ő inspirálására keletkezett, zenetörténeti tény a magyar palettán. S ami engem még bizonyos mértékig, legalább egy időre hatása alá vont, hogy megvásároltam a Clavinova CVP98-as hangszeremet. Ez régi vágyam volt. Hosszú évtizedeken át minden tavasszal ott voltam a Frankfurter Zenei Vásáron, ahol szabad perceimben ezeket az elektromos hangszereket próbálgattam. Azért is elektromost mondok, nem pedig elektronikust, mert ezek nem szintetizátorok. Tehát nem arról van szó, hogy a semmiből keltek egy nem létező hangot, hanem ez egy klaviatúra, amihez minél drágább a konstrukció, annál többféle hangszín és hangszín-kombináció rendelhető hozzá. Nem ezért vettem meg, hanem mert olyan hangszerre volt szükségem, amit éjszaka fejhallgatóval tudok használni. De ha már ott, Frankfurtban kóstolgattam ezeket a hangszereket, az is a hatása alá vont, hogy mennyiféle hangszínt kapok ott készen. Hangsúlyozom, nem előállítok, hanem készen kapok, és ezzel tudok valamit csinálni. Úgyhogy amikor már megvolt ez a hangszerem, egy délután – és ezt most azért mondom el ilyen részletesen, mert közlésértéke van, anélkül, hogy ezt a történetet negatívan akarnám kiéleznem – leültem a Clavinova elé, kikerestem bizonyos hangszíneket, amelyekkel dolgozni akartam. Bedugtam egy hangkártyát, fölvettem egy szólamot, majd ugyanarra a hangkártyára párhuzamosan több másikat. Addig játszottam különböző rétegeket, amíg kikerekedett a darab.

Délután 2-kor ültem a hangszerhez úgy, hogy már kiválasztottam a hangszíneket, és 6-ig, 4 óra alatt megírtam egy 10 perces darabot. Egy 10 perces darabot, amit vállalok. Tehát rögtönözve született. Clavinova fantázia No. 1 lett a címe, majd később írtam egy No. 2-t is hasonlóképp, a hangszer más adottságainak kihasználásával.

Clavinova fantázia No. 2 - Clavinova Fantasia No. 2 (2001) (8:01)

© 2009 HUNGAROTON RECORDS LTD.

Ez tehát arra volt való, hogy a hangszeret egy kicsit kitapasztaljam, azzal a szerény a zongorázni tudással, amim nekem van, és azzal a még szerényebb hozzáértéssel, amellyel az elektroakusztikumhoz közelítek. De az, ami miatt a dolog nekem nagyon érdekes élmény volt, hogy máskor 4 óra alatt nem tudok megírni egy darabot, egy egyoldalas albumlapot szóló klarinétra

napokig komponálok, ha nem hetekig. Mert a hangokhoz való viszonyom, egy bizonyos igényesség ezt diktálja. Nem arról van szó, hogy ha hirtelen le kellene skiccelni egy ilyen – Lendvay Kamilló szavával – „darabinót”, akkor nem tudnék egy oldal zenét egy óra alatt megírni. Csak azzal az igényességgel, ahogy én a zenével való kapcsolatomat megélem, ez lehetetlen. 10 percért fél évet dolgozom. Ez azért furcsa fintora volt számomra az elektroakusztikának. Ha gúnyolódni akarnék, amit nem akarok, azt mondanám, úgy álltam föl, hogy „ja, ez ilyen könnyű”?! Azért nem gúnyolódás ez, mert a darabot vállalom. Tehát nem olyan darab, amit hogyha valaki meghallgat, akkor én a háta mögött jót kuncogok, hogy „tudod, hogy én ezt 4 óra alatt dobtam össze”? Csak épp ebből nem vonok le konzekvenciát. Két Clavinova fantáziát írtam tehát, különféle ötletekkel, szerkesztési és formai elemekben gondolkodva. Nem akartam, hogy rátalálván egy módszerre sorozatban gyártsak efféléket. Így aztán Miki biztatására írtam két Clavinova concertantét, az egyiket cimbalommal, a másikat 6 hangszerrel. És lezártam ezt a sort egy vokálissal, a Devecseri Gábor versére komponált Epidauroszi tücskök, szóljatok című darabbal. A két concertante persze már nem gyorsan improvizálva keletkezett. Az pontosan ugyanolyan idő alatt készült el, mint hogyha nem lenne benne elektroakusztika. De itt jutott el a folyamat odáig, hogy úgy éreztem, kipróbáltam az eszközöket. A magam szintjén össze tudtam ezeket rakni egymással. Szép találkozás volt. És nagyon hálás vagyok Mikinek, hogy noha én ennél jobban nem ástam magam az elektroakusztikába, ő az EAR Együttes programjaiba nem elektroakusztikus darabjaimat is befogadja, mint ahogy persze másokét is.

– *Ehhez csak annyit, hogy mikor a múlt héten beszélgettem Miklóssal, mondta, hogy ő eredendően baráti alapon kezdte maga köré gyűjteni az embereket. Mert én azt kérdeztem tőle, érthető módon, hogy volt-e valamilyen szakmai szűrője. Nem jó, meg rossz, hanem hogy valakiről feltételezte, hogy ebben otthon lesz, vagy akiről úgy tudta, hogy vonzódik az elektronikához. Azt mondta, nem, ő megkereste a barátokat, és felajánlotta a lehetőséget. Tehát nem úgy indult az EAR Együttes műhelye, hogy előadók, szerzők közül kinek van affinitása eziránt. S hadd reflektáljak az elmondottakra. Azt mondtad a beszélgetésünk elején, hogy a 60-as, 70-es években valamilyen szinten taszított az a fajta hangszínelvű világ, ami az akkori elektronikus zenéből hallható volt. Itt viszont rádöbbenhettél, hogy potenciálisan kiváló hangszínelvű rejlik az elektronikus lehetőségekben. Legfeljebb nem azzal találkoztál korábban. Vagy ez most leegyszerűsítése a dolgoknak?*

– Nagyon jó, hogy ezt kérdezed, mert alkalmat ad arra, hogy tisztázzam a különbséget. A tisztázás azért szükséges, mert amikre utaltam a régi, még szintetikus elektronikus zenéből, azok döntően a melodikus tartalomra egyáltalán nem alkalmas anyagok voltak. Megint nem ironikusan mondom, de emlékszünk azokra a művekre: sistergéseket, kopogásokat hallottunk, szinte zavaró hanghatásokat. Nem természetes zajokat, sinus-hangokat. Rengeteg addig nem létezett hangzást tudtak kelteni, amik sokaknak – szerzőknek, hallgatóknak – az újdonság varázsát jelentették. Azok a hangok, amelyekkel már én alkotó módon tudtam találkozni, zenei hangok voltak. Tehát ebben a Clavinovában van ugyan néhány, kicsit inkább az említett régi dolgokra hasonlító elem, de nem az a jellemző. Sőt, ezek részben különböző hangszerhangok, részben olyasmik, amik hangszerként tudnak funkcionálni, még akkor is, hogyha madárcsicsergés, vagy szélfúvás jellegűek. Hirtelen eszembe jut egy ilyen a több ezerből, ami ebben a hangszerben benne van, aminek az a fantázianeve Glacier (fagylaltos). Normál hang, csak időnként beleszól egy kis csöngetés. Ezt például szívesen alkalmaztam ezekben a Clavinova darabjaimban és több ilyesmit is. Ezek ugyanarra a zenére felhasználhatóak, mint amit máskor klarinétra, vibrafonra, brácsára írok.

– *Lehet hasonlítani ahhoz, mintha időnként csengőt, vagy mást ütnél meg?*

– Igen. Csak az a különbség, hogy nem én döntöm el, hogy mikor szólal meg. Ez bele van kombinálva. Olyan, mint egy flitter a ruhán. Tehát nem bross, amit odateszek, és ott marad, hanem egy flitter, ami csillogásával szinte mozog. De az a zene, amire használok, ugyanolyan dallamhangokból és ugyanolyan harmóniákat képezve szólal meg, amilyeneket bármilyen más hangszerre írnék.

– *A Clavinova fantáziákat mikor írtad?*

– Az elsőt 1999-ben, a másodikat 2001-ben.

– *Ez csak azért érdekes, mert most 30 éves az EAR Együttes, és eszerint ezek még nem az együttes első éveikhez kötődtek.*

– Nem. Az együttes kezdeti időiben én még nem voltam elektroakusztikus szerző.

– *De hát a koncerteken meg ott voltál, és figyelted az eseményeket. Hogy láttad, az EAR Együttes által átfogott 30 év alatt az elektronikus jellegű zenében, és általában a kortárs zenében milyen nagy irányváltások, vagy átalakulások voltak tetten érhetőek – ha voltak ilyenek? Azt is beleértve, amikor te még nem*

írtál, de mondjuk, az EAR Együttesen keresztül figyelted ennek a mechanizmusnak vagy ennek a zenének a történetét.

– Ahogy már erre utaltam, laboratóriumi munkából indult a tisztán elektroakusztikus, szintetikus anyag. És ahogy kezdett megteremtődni az élő elektroakusztika, ott zeneibb szempontok kezdtek érvényesülni. Ott már azon múlt valami, hogy egy szerzőnek milyen a világa, stílusa egyébként, nem elektroakusztikus értelemben is. Milyen olyan hangzásigénye van, ami nemcsak arról szól, hogy ilyet még nem írtak, jaj de jó, hogy nekem jutott az eszembe, hanem arról szól, hogy én ilyet írok, és ehhez tudok bizonyos eszközöket társítani. Ezt én egy nagyon lényeges félmondatnak tartom, mert számomra, „elektromosság” nélkül is, a legfontosabb egy szerzőben az, hogy ráismerjenek a műveire. Tehát legyen egy olyan hangja, aminek alapján, hogyha ismerem három művét, akkor a negyediknél erős gyanúm keletkezik, hogy az az ő darabja. Az élő elektronika már adott erre alkalmat. Hogy a mi köreinkből vegyek példát, Sugár Mikinek az élő elektroakusztikus darabjai, az összes odavonatkozó technikai trükkökkel együtt, sokkal jobban hasonlítanak az ő fúvósokon, zongorán, vagy zenekaron megjelenő hangvételéhez. Tehát az a repetitív, kicsit pentatonikus hang, ami őt nagyon jellemzi, az mocorog a Modellek című fagottdarabjában is, hogy csak egy példával éljek. Azt a világot tudja folytatni ezeken az instrumentumokon – s ez a szó most nem hangszert, hanem eszközt jelent –, mint ami őt foglalkoztatja bármi más „médiumon” keresztül. Az elektronika az évtizedek során helyet kapott nagyobb együttesekben, akár szimfonikus zenekarban is. És lám, az a szintetizátor, ami egy trióban, vagy kvintettben meghatározó szerepű, mert az a dolga, hogy a hegedű hangjából madárcsicsergést, égzengést varázsoljon, amikor beül egy 60 tagú zenekarba, egészen más szerepet tölt be. De arra a más szerepre is alkalmas. Tehát elkezdett az elektronika – az idők során – a zenei folyamat részévé válni. Vegyünk hasonlatot a rádióamatőrök világából. A rádióamatőrök egymással Budapest és Tanganyika között arról beszélgetnek, hogy hallasz-e engem. Halló! Itt XY. Vétel. Hallasz? Mire Tanganyikában: Igen, hallak, vétel. Tartalmilag semmit sem beszélnek egymással, hiszen a dolog arról szól, hogy hallják-e egymást. Az elektroakusztika első sok éve mintegy ilyesmiben merült ki. Most tartunk ott – persze már jó ideje, de az élő elektronika hozta ezt meg –, hogy már nem az a tét, „halljuk-e egymást” (tudunk-e így-úgy ilyen-olyan hangot generálni), hanem hogy mondunk-e valamit.

– Ez az ígéretes és humanizálódó folyamat tart még, úgy érzed? Nem rekedt meg? Nem torpant meg?

– Bizony, előfordul, hogy úgy érzem, kicsit megtorpant.

– *A kérdésben benne volt enyhe pesszimizmus, nem akartam... de úgyse tudnám rád oktrojálni ezt a pesszimizmust.*

– Én olyat nem mondanék ki, mert valószínűleg nem „ez van megírva a csillagokban”, hogy az elektronika csupán epizód. Már csak azért sem lesz vége, mert maga az elektronika, mint szakma fejlődik. Ha „humán” gondolkodással fogják – esetünkben – művészi cél szolgálatába állítani, fontos szerepe lehet, ha a technikából próbálnának ihletet szerezni, keserű eredményeket hozó tévutak elébe néznénk.

– *Az, ami tőlünk távol áll.*

– Igen. A technika fejlődik, és természetesen a zenére is hatással marad. De az igaz, hogy mára egy kicsit csökkent a jelentősége, szerintem.

– *És mi ennek az oka? Meg lehet ezt fogalmazni, vagy megpróbálnád megfogalmazni?*

– Talán az, hogy ami ebből máig kihozható volt, azt kihozták belőle. Lehet, hogy 5, vagy 15 év múlva valami olyan új dolog keletkezik a technikában, ami majd megint serkenteni fogja a zeneszerzőket, de most már ezek a különböző szintetizálások, visszacsatolások, egymásra építések elektronikusan, ezek majdnem Alberti basszussá váltak. Tehát bevett eszközök, amelyeket valaki tud alkalmazni, vagy nem tud, de aki tud, az nem tud benne nagy találmányokat kreálni. Ez rossz példa az Alberti basszusnál, mert azt másfélszáz éven át sikerült fantáziadús zenékhez használni, de azért nagyot nem fogtam mellé, mert egy idő után mégsem lehetett már vele dolgozni. Bartók Béla nem tudott volna az Alberti basszusból zenét írni. De nem arról van szó, hogy léleklarangot kell kongatni az elektroakusztikus zene fölött, mert vannak olyan zenei irányzatok is, amelyeknél bizonyos kifulladás, vagy alkalmi tetszhalottság előáll, aztán megint elkezdenek vele foglalkozni. Szóval jó, ha van ilyen együttes, mint az EAR, és inspirál egy csomó szerzőt jobb és rosszabb darabok írására. Az lehet veszélyes, amikor valaki egy eszköztől reméli, hogy a műve működni fog. Tehát attól, hogy hegedűre írok, a darab nem lesz jó. Attól, hogy elektroakusztikát alkalmazok, a darab nem lesz jó. De az, hogyha valaki el tud odáig jutni, hogy úgy használja az elektroakusztikát, mint a hagyományos hangszereket, úgy értem, hogy nem technikailag, hanem zeneileg olyan innovatívan, akkor ebből még tovább lehet fejlődni. Azon a korszakon túl vagyunk, amikor a kisgyerek felfedezi, hogy ujjja van, és a szájába is tudja venni. Meg tudja harapni, meg tud vele fogni valamit.

– *És az előzőek alapján mondhatjuk azt, hogy alapvetően be tudod illeszteni az egyéb, létező, nagyon szerteágazó irányzatok, vagy zenei törekvések sorába, ami a mai korunkat jellemzi?*

– Persze. Egy ideig az elektroakusztikus zene úgy mutatkozott, mint hogyha önmaga lenne egy irányzat.

– *Erre akartam kitérni. Önmaga az, vagy pedig szétszóródva az egyéb zenei gondolkodások között?*

– Reményemet mondom inkább, mint az értékelésemet. A reményem az, hogy nem az elektroakusztikum lesz a lényege. Tehát nem az lesz a cégér, ami alatt ezzel foglalkozunk, hanem használjuk ennek az összes jó eszközét, és írunk belőle zenét.

– *Ez nem mond ellent – most az ördög ügyvédjét játszom – annak, hogy az EAR Együttes az elektroakusztika, vagy élő elektroakusztika apropóján szervezzen koncertet?*

– Nem, és ezért is érzem nagyon szerencsésnek, nemcsak az én szubjektív helyzetemben, hanem objektíven is Sugár műsorpolitikáját, hogy az egyáltalán nem elektroakusztikus darabokat is bevonja az EAR Együttes égisze alá. Ez azért jó, mert így ő nem olyan „szaküzletet nyit”, ahol csak egy bizonyos dolgot lehet kapni. Esetlen példával, ha csak az elektroakusztikáról beszélénk, akkor lehet, hogy ez egy Barbi baba bal láb üzlet lenne. De ez egy játékbolt, ahol van Barbi baba egészben, kapni külön a bal lábát, ha a gyerek kitörte, és kapni villanymozdonyt és minden egyebet, amit egy játékboltban általában. Elhelyezi az elektroakusztikumot a mindennapokban is, nem csak a nagy zenetörténeti perspektívában, hanem a koncertek mindennapjaiban is.

– *A jelek szerint nem különösebben szólítják meg az érdeklődőket. Miért ez a visszhangtalanság, csak általánosságban a kortárs zenére jellemző, vagy megint pesszimista vagyok? Mik ennek e helyzetnek az okai? Füg-g-e a zene kifejező eszközeitől, vagy általános korjelenség, netán a könnyűzene térhódítása, vagy az emberek közötti kommunikációnak is a megváltozása? Sok mindent összegereblyéztem a kérdésemmel...*

– Minden, amit összegereblyéztél, önmagában helytálló, anélkül, hogy ezt most egy hosszú passzussá akarnám növelni. A következőket mondhatom: 1. Az újabb zenék a maguk szokatlansága okán mindig taszítóbbak. 2. Az, amit közönségnek nevezünk, ilyen módon nem létezik. Mert közönség az is, amelyik beül a Müpába egy Vivaldi estét meghallgatni, és esze ágában nincs erre eljönni.

Közönség az, amelyik eljut valahogy nagy nehezen Bartók Béláig. Közönség az, amelyik megtanulja X, vagy Y kortárs zenész, szerző nevét, akiről a kánon azt állítja, ő(k) az igazi(ak). A kánon bizonyos zeneszerzőket kinevez a mai klasszikusnak, halvány fogalma nincs a közönségnek, hogy ők mitől jók, esetleg mitől nem is annyira. Megtapsolja, mert úgy akar mutatkozni, hogy ő ehhez ért. Holott már Vivaldihoz sem ért. 3. Bizonyára a mi hibánk, de nem sikerült kiépítenünk egy olyan szűkkörű, de masszív bázist, amelyik a mi dolgaink iránt érdeklődjék. Egy olyan társaságnak, mint amilyen a mienk is, kellene, hogy legyen egy törzsközönsége – mondjuk a Nádor termet félig megtöltő, ami igazán szerény szám: 30-40 ember. Ennek több-kevesebb rendszerességgel kíváncsinak kellene lennie arra, amit mi csinálunk, és akit be lehet vonni abba a bűvkörbe, hogy X, vagy Y közülünk most egy új darabot írt: figyelj meg, ebben egy olyan effektus lesz, amit még az életedben nem hallottál. Vagy kedvelje egyik-másik komponistánk stílusát, játékait. A közönséget kezdje érdekelni, hogy itt hónapról hónapra történik valami. Sajnos az a helyzet, nem bántok ezzel senkit, amikor többes szám első személyt használok, magamat ugyanúgy hibásnak tekinthetem ebben, hogy mi annyit teszünk, meghirdetjük a koncertet, és várjuk, hogy ez majd hasson. Önmagában nem fog hatni.

– *Ez most van így, vagy ez régen is így volt,*

– *Ez többé-kevésbé mindig így volt.*

– *És akkor hogy fog hatni? Mit kellene tenni?*

– Egyszer el kellene kezdeni kiépíteni ezeket a bázisokat. Nehéz dolog, mert baráti és ismeretségi körön is múlik. Nem arról van szó, hogy 30 baráttal vattázzuk ki a termet, hanem arról, hogy akár barát, akár nem, keletkezzék benne érdeklődés az iránt a műhely iránt, ami itt van. És itt tényleg van egy műhely. Az, hogy Matuz István hogy fúj bele a shakuhachiba, a nem tudom én ki már megint milyen új trükköt talált ki a DX7-es szintetizátoron, egy másik szerző hogyan és miért úgy épített föl egy soundscape-et stb. Erről lehetne beszélni. Akár koncerten is, persze ha nemcsak a saját körünkbe tartozók arcával néznénk szembe. Lehetne írni ide-oda, internetes felületen megnyilvánulni. De főleg nem is az írás, hanem hogy valahol megtaláljuk azt a 30-40 embert, akit ez elkezdjen érdekelni, és jöjjön időről időre magától. Tehát amikor megjelenik a Nádor terem nyomtatta szép kis műsor, s kikerül a Nádor terem honlapjára, akkor az a 30-40 ember azt mondja, ide most el kell menni, mert már megint a Sugárék, már megint az EAR Együttes fog valamit csinálni. Vagy azt mondják, hogy már megint az Olsvaytól fog valami menni, az a múltkor is érdekes volt,

engem izgat. Ez szervezés kérdése. Hogy ne tűnjék a dolog egy ilyen öreges károgó dumának, nézzük meg, hogy mit tudnak csinálni a Studio 5 tagjai? A Studio 5 tagjai a Nádor teremnél nagyobb termeket megtöltenek, és tudnak maguknak olyan közönséget verbuválni, amelyik időről időre követni akarja azt, amit ők csinálnak. Ez egy nagyon tehetséges dolog az ő részükről, és ezt a tehetséget, ami teljesen más, mint a zenei tehetség, kellene valahogy magunkban is kialakítanunk.

– *Akkor most viszont erre hadd reagáljak megint csak így kicsit kiélezve, nem feltétlen így gondolom, de azért fölmerült. Nincs annak veszélye, hogy ez oda vezet, hogy mondjuk nekünk is sikerül kiépíteni ezt a nem is 30-40, hanem 50-60 embert, és akkor itt van egy blokk, aki hozzánk jön el, meg ott van a Studio 5-é az övékkel, holott nem az volna a cél, hogy minél nagyobb számban menjenek el mind a kettőre és a többire?*

– Dehogynem. Neked természetesen igazad van. Az volna a jó, ha az embereket érdekelné a kortárs zene.

– *Kicsit inkább törzsi csoportosulások alakulhatnak ki.*

– Teljesen igazad van, hogy ez lenne a cél, csak ennek az elérése egy sokkal bonyolultabb és sokkal nehezebb folyamat.

– *Valamikor nem így volt?*

– Amennyire én időben emlékszem, soha nem volt így. De most egy mondatot ehhez hozzáteszek, ami tulajdonképpen egy korábbi kérdésből még szintén lemaradt, és most erről eszembe jutott. Emlékszem arra, amikor gyerekkoromban művész barátok koncertjére elmentünk édesanyámmal. Azok nem kortárs zenei koncertek voltak, hanem például egy szonátaest. És azon Beethovenek és Brahmsok között egy kortárs magyar, akkor élő, ráadásul akkor jegyzett zeneszerzőnek, mondjuk, egy hegedű-zongora darabja ment. Tudom, éreztem gyerekként is, hogy a közönség szinte megfagyott a darab előtt. Nem a darabtól. A darab előtt. Jaj, most jön a modern zene. Túl kell élni. Csak akkor még ez elvárás volt, hogy szendvics koncert legyen, és be legyen olyan helyre passzírozva a mai zene, hogy ne tudjon elmenni előtte, mert még utána jön a lényeg, amiért ő bejött a koncertre. Sokszor tapasztaltam hangversenyeken, hogy a kortárs mű miatt – lett légyen akár sajátom, akár másé – a közönség az előbb említett előérzetekkel ült be, ám a szünetben azt hallottam beszélgetés-foszlányaikból, hogy nem is volt rossz a „modern” darab. Ma is várható lenne, hogy ha elkezdenének hallgatni, akkor találnának „nem rosszat”. Ugyanakkor, ez már egy csak becsületből hozzáteendő nyúlvány, hogy azért ne gondoljuk azt,

hogy bármilyen darab ezt a hatást kelti. És bizony nagyon sok olyan mű van, amit én se hallgatok meg szívesen. Mondjuk, másodszor már nagyon nem szívesen hallanám, de tulajdonképpen elsőre is azt állapítom meg, hogy ez igazán kimaradhatott volna az életemből.

– *Szöllősynek volt az a nagyon fennen hangoztatott álláspontja, hogy az ilyen szendvics koncertek a leghasznosabbak hosszú távon.*

– Így van. De egyébként ez létezik ma is, csak valahogy nálunk kicsit kiment a divatból. A Bartók rádió követem külföldi zenekarok koncertjeit. Legtöbbször van az elején egy 10-15 perces kortárs zenemű. És meghallgatom, mert ráadásul ezek a művek nem ugyanazok, amelyekkel egy kortárs fesztiválon találkozhat az ember. Mert a kortárs fesztivál általában arról szól, hogy azt a bizonyos irányt, amelyiket az hivatottnak tart megközelíteni, mutassa meg. Itt meg elhangzik egy 10 perces zenekari darab, egy francia, egy angol, egy bolgár, zeneszerzőtől, amelyik megállja a helyét egy romantikus zenekari esten.

– *Van-e még esetleg olyan mozzanat, akár emlék, vagy asszociáció, ami így az EAR Együtteshez köthető mégiscsak, és nem került szóba? Tehát bármi, ami ilyen önálló mozzanat, vagy egy más leágazás, mint amelyre kanyarodtunk a beszélgetés során.*



L'EAR-A (10:22)

Hollós Máté: L'EAR-A

© 2000 HUNGAROTON RECORDS LTD.

– Őszintén szólva nincs ilyen hiányérzetem. Nagy tettek tartom az EAR 30 évét, még annak ellenére is, amit a közönséghiányról az előbb kifejtettem. Ennek valamennyire ellene tud dolgozni, kárpótolva sok mindenért, hogy viszont fölveszik a koncerteket, és a rádióban előbb-utóbb leadják. Ez jelentős,

hiszen, ha a rádióban nagyon kevesen hallgatják, az is sokkal több ember, mint akármelyik nagy hangversenyterem teltháza.

– *Most megint a Karinthy-féle Márki fog kérdezni, hogy ez nem veti vissza az élő közösséget, hát, majd úgyis meghallgatjuk a rádióban címszóval?*

– Szerintem nem. Azért nem, mert valami majd lesz a rádióban, nem biztos, de talán lesz, nem tudom, hogy mikor, és hogy akkor én észreveszem-e, vagy ráérek-e meghallgatni... Szóval sok mindent lehet erre mondani. Az igazi az lenne, hogy ha in statu nascendi akarnák az emberek hallani ezt a zenét. Ha egy mai zenénél ez nem szentségtörés, hogy az újdonságra is legyenek vevők. Ezt én mondom, aki nem alkalmazok par excellence új eszközöket, de a darab maga akkor is újdonság. Szóval kellene egy olyan törzsközönség, amelyik vadászik arra, hogy mit csinálnak ezek a szerzők. Az viszont óriási dolog, hogy végül is a rádióban hallhatóvá válik. Most nemcsak a Médiaklikkre gondolok, hanem arra, hogy valaki elment a koncertre, és hónapokkal utána is meg tudja hallgatni a rádióban ugyanazt. Ezek mind jó dolgok, és az, hogy Sugár Miklós ilyen rendületlenül kitart emellett a koncertrendezés mellett, ekkora erőbedobással pályázik, megteremtve az anyagi alapot, valamint megszervezi Budapesten és az ország más városaiban (pl. Debrecen, Balassagyarmat) a hangversenyeket, ezt nem lehet eléggé értékelni.

VI.

[Keddi kaleidoszkóp - Fekete Gyula zeneszerzővel beszélget Hollós Máté \(30:37\)](#)

Fekete Gyulával, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zeneszerzés Tanszékének vezetőjével Az én szerelmem című, Bartók Béla emlékére komponált művéről beszélget

Hollós Máté, a Magyar Zeneszerzők Egyesületének elnöke.
Felvétel: Pesti Vigadó Sinkovits Imre Kamaraszínpad, 2015. október 20.

VII.

70 - ÉLETKÉPEK





1954 nyara



1964. december



1967. Karácsony



1975. augusztus vége



Petrovics Emil Kossuth-díjas zeneszerző, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanára órát ad Hollós Máté másodévesnek a főiskolán.
(MTI Fotó: Molnár Edit Budapest, 1976. április 28.)



F. H. M. E. S. V. A.

Zeneakadémia. A Kistermi koncert után. 1981. október 27.
Állnak: Vajda János, Fehér György, Szunyogh Balázs.
Ülnek: Sugár Miklós, Petrovics Emil, Hollós Máté, Király László



Pilisi hegyek, 1982. december



Hollós Máté, Tóth Eszter a Táncsics Mihály (régén Werbőczy) u. 13. sz. ház folyosóján,
1982. június 26. (Itt lakott a halála előtti években Tóth Árpád.)



Tóth Eszter. 1986. április 17.



Tóth Eszterrel. Tóth Árpád Centenárium, Debrecen, 1986. április 11.



Hollós Máté és Tihanyi László, 1986. április 17.



Fotó: Teknós Miklós (2004)



Hollós Máté (Fotó/Forrás: Garas Kálmán)



Köcsis Zoltánnal a Bartók Béla Emlékházban



Hollós Máté és Madarász Zsolt a Bartók Rádió Lemezfelőjében (2014)



Hollós Máté szülei emléktáblájánál (2020. VII.9.)



Fotó: Fehér Gábor



Hollós Máté (Fotó/Forrás: Kovács Zsolt)

VIII.



Feltekinvés egy csillagra / Looking Upon a Star (1986) (5:54)

Szeverényi Ilona, Vékony Ildikó (cimbalom)

A szerelem dalai / The Songs of Love (1981) - 1. Rejtelmek / Mysteries (4:23)

József Attila versére

A szerelem dalai / The Songs of Love (1981) - 2. Megcsaltalak / I Deceived You (4:06)

Tóth Árpád versére

A szerelem dalai/The Songs of Love (1981) 3. A virág lánnyá változik/The Flower Changes into a Girl (2:28)

Devecseri Gábor versére

Keönch Boldizsár (tenor), Kiss Gy. László (klarinét) / Kemény Krisztina (gordonka) Hajdú Gábor (orgona), Rácz Zoltán (ütőhangszerek)

Canticornum (1995) (6:56)

FRIEDRICH, Ádám (kürt), PRUNYI Ilona (zongora)

Szelíd dalok / Gentle Songs (1981-83) 1. Költő vagyok / I'm a Poet (3:19)

Radnóti Miklós versére

Csengery Adrienne (szoprán), Kósa Gábor (ütőhangszerek)

Szelíd dalok / Gentle Songs (1981-83) 2. Volt egy barátom / I had a Friend (2:42)

Ismeretlen perzsa költő versére

Csengery Adrienne (szoprán), Kraszna László, Németh József, Tönköly József (klarinét)

Szelíd dalok / Gentle Songs (1981-83) 3. Hangya / Ant (2:42)

József Attila versére

Csengery Adrienne (szoprán), Kósa Gábor (ütőhangszerek)

Fölfelé hulló levelek éneke / Leaves Falling Upwards (1993) 1. Ha játszik / If it's playing (1:31)

3 dal Szabó Éva verseire

Kincses Veronika (szoprán), Gyöngyössy Zoltán (fuvola), Lakatos György (fagott)

A nyíl és a dal / The Arrow and the Song (1993) (5:27)

Női kar William Wadsworth Longfellow versére

ELTE Női Kar, vezényel Mindszenty Zsuzsánna

Fölfelé hulló levelek éneke címmel Hollós Máté kamaraműveiből jelent meg válogatás. A korongon a hangszeres műveken (Feltekintés egy csillagra – cimbalomkettős, Canticornum – kürt zongora duó, Duettrio – cimbalomkettős és fuvola, Omaggio No.1 – kamarazenekar, valamint A nyíl és a dal – kamarakórus) kívül három dalciklus (A szerelem dalai, Szelíd dalok, Fölfelé hulló levelek éneke) is hallható. A szerkesztő Hollós Máté 1981–1994 között született művei közül válogatott a Magyar Rádió Rt. felvételei alapján. Ez a korong nemcsak Hollós Máté művei miatt figyelemreméltó, hanem azért is, mert a közreműködők mindegyike a kortárs magyar zeneművészet kiválósága: Csengery Adrienne, Kincses Veronika, Keönch Boldizsár (ének), Gyöngyössy Zoltán (fuvola), Kiss Gy. László, Kraszna László, Németh József és Tönköly József (klarinét), Lakatos György (fagott), Friedrich Ádám (kürt), Hajdú Gábor (orgona), Prunyi Ilona (zongora), Fábíán Márta–Szakály Ágnes, valamint Szeverényi Ilona–Vékony Ildikó (cimbalom), Kósa Gábor és Rác Zoltán (ütőhangszerek), Kemény Krisztina (gordonka), ELTE Női Kar (karnagy: Mindszenty Zsuzsanna) és a Weiner Kamarazenekar Weninger Richárd vezényletével.

Szépek és ihletettek Hollós Máté kamaraművei: őszinték, dallamosak, lírát és drámát egyaránt hordozók, meghatóak, azonosulásra, emlékezésre készítőek. A Feltekintés egy csillagra (1986) például Rác Aladárra emlékezik születésének centenáriumán. Az életmű fele című zeneszerzői portré gyűjteményben a mű születéséről többek között ezt írta Hollós Máté. Feltekintettem Rác Aladár csillagára, a cimbalmoséra, aki álmában Couperinrel, Scarlattival, Bachhal beszélte meg a műveikben játszott díszítéseket. S aki arra tanította növendékeit: nem az a fontos, hogy tudják az akkordok nevét, hanem hogy megízleljék hangzásukat, azt, amire a zene használja őket. Rác Aladár ezzel példálózott: egy esti sétán sajnálkozott csillagászbarátjának, amiért azt a szép, fényes csillagot ott az égen nem tudja megnevezni. A tudós így vigasztalta: „Nem az a fontos, hogy a nevét tudja-e, hanem hogy fölnevezett rá!” Íme milyen egyszerű: megvan a magyarázat a cimbalomkettős címére, a barokk szerzők által használt hangzatok időnkénti felidézésére és Couperin Les Bergeries idézetszerű megjelenítésére. És megszületik a csoda: a mű hallgatásának első pillanatától lelki szemünk előtt megjelenik Rác Aladár a tanítványaival, a Torbágyi úti csillagász és Rác Aladár azóta már mennyországi társai: Couperin, Bach és Scarlatti. A mű előadásában pedig megjelent Rác Aladár „pedagógiai” unokája

(Szeverényi Ilona) és dédunokája (Vékony Ildikó). Hollós Máté zeneszerzői álomjátékának köszönhetően megélhettük a művészet és a pedagógia egymásra épülő csodálatos egységét, folyamatát.

Bölcs szerkesztői gondolat volt a korongot a Feltekintés egy csillagra című emlékezéssel kezdeni, mert a hallgató nyitottá vált a folytatásra. A szerelem dalaiban József Attila, Tóth Árpád és Devecseri Gábor verseivel, a Fölfelé hulló levelek éneke Életrajz tételben pedig a szerző édesapjával, Hollós Korvin Lajossal kapcsolatos gyermekkori emlékekkel. A CD ismertetőjében írja Hollós Máté: Ötéves fejjel olvastam apám akkor megjelent szimbolikus értelmű versét (Falevél), amelynek szomorúságát gyermeki lelkem visszautasította. Ceruzát ragadtam, hogy viszont verset írjak, amelyben a szél visszafújja a fára a levelet. Erre utal Szabó Éva Életrajz című költeménye, a lemeznek címet adó ciklusom harmadik tétele.

A korongot záró Omaggio No. 1. kamarazenekari műben Hollós Máté zenészbarátai előtt tiszteleg.

Ez a szerzői CD a Mester játékos kedvét is reprezentálja. Hollós Máté ugyanis új szavakat alkot címadás közben: (Duettrio, cimbalom duó + fuvolaszó, Canticornum) kürtszó – ének zongorakísérettel), miközben boldogsággal teremt új hangszer-összeállításokat, hangszíneket, hanghatásokat (Duettrio, Szelíd dalok).

Hollós Máté nemcsak zeneszerzőként, hanem könyv-kotta (AKKORD) és hanglemezkidőként (HUNGAROTON RECORDS) is ismert-elismert és nemrég újraválasztották a Magyar Zeneszerzők Egyesülete elnökeként. Ez utóbbi tisztség azért is nagyon fontos, mert zeneszerző kollégáinak bizalmát és tiszteletét is kifejezi. Szól ez az elismerés továbbá annak is, hogy Hollós Máté zenéje – legyen ez instrumentális, vagy énekelt mű, alapvetően magyarul szól, a XX. század legkiválóbb magyar költőinek a nyelvezetével azonos értékű, szépségű. Nem véletlen, hogy Hollós Máté dalait hallgatva még szebbnek tűnnek Radnóti Miklós, József Attila, Tóth Árpád vagy Devecseri Gábor halhatatlan sorai. Ha ezek a költő óriások élnének, keblükre vonnák köszönetképpen Mátét, „hangköltőtársukká” fogadva őt. Még az is lehet, hogy valamelyik felhő csücskén ülve, feltekintve egy közelben lévő csillagra „Szelíd dalban” mondanak köszönetet szépségesen megénekelte verseikért.

Zelinka Tamás

(Parlando 2000/3-4.)

IX.



[TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE](#) (8 video) (2020 Korvin Művészeti Kkt.)

1.

Szívesen parafrazeálom a Hollerung Gábor által választott hangversenysorozat címét, a Megérthető zenét, ezúttal „szerethető zené” -re. Ezzel nem azt akarnám sejtetni, hogy a többi zene nem szerethető, hanem csupán nem többet és nem kevesebbet, mint hogy ennek a CD-nek a hallgatása: örömet okoz.

Az életmű fele című (rádióműsor-sorozatból készült írott változatot tartalmazó zeneszerzőportré-sorozat) kiadvány 23 beszélgetést örökít meg, melyekhez a beszélgetőpartner Hollós Máté öninterjú-értékű vallomása társul. Egykori mestere, Petrovics Emil csembaloművére utalva (Önarckép álarcban) ezúttal a „maszk nélkül” attitűdöt hangsúlyozhatnánk. A szavakkal virtuózan bánó komponista alapvető támpontot ad a zenei világa iránt érdeklődőknek: „A családi szájhagyomány két jelzöt őriz, amelyeket úgy 4-5 éves koromban mondtam a rádióból megszólaló zenékre: *szívrepesős* és *lelkifurdalós*. (Az utóbbinak persze semmi köze a lelkifurdaláshoz, amely fogalmat akkor még nem ismertem.) A „lelkifurdalós” a szomorú, a „szívrepesős” pedig a felemelő zenére vonatkozott. Semmit nem fejlődtem 4 éves korom óta. Ma is azt szeretem, ha a zene „szívrepesős” vagy „lelkifurdalós”.

Magától értetődő tehát, hogy ezek a hangulati/tartalmi kategóriák meghatározóak a zeneszerző életművében is. Aki egyébként azóta sem szűnt meg aktív (rendszeres) zenehallgatónak lenni, ami vélhetőleg a szakmai

szempontoknál (tájékozottság stb.) mindenképp mélyebben gyökerező készítésre utal; az élményekkel való találkozások gazdagító hatása iránti vágyból. Ennek ismerete feltétlenül szükséges ahhoz, hogy „helyiértékének megfelelően” kezeljük stílusát. Ha a szavak nem rejtenék a félreérthetőség megannyi csapdáját, bizonyos fajta bátorságként kellene értékelni, ahogyan az általa ismert, nagy szókincsű stiláris világból tudatosan választja ki saját aktív szókincsét, legyen szó dallamokról, harmóniákról, avagy a zenei folyamatok/formák bármely komponenseiről. Mégsem a bátorság az elsődleges jellemzője ennek a gesztusnak, mivel magától értetődő természetességgel utasít a passzív szférába akár hatásos (divatos) módozatokat is. Emberi habitusából fakadóan koncentrálni saját világának hangokban való megjelenítésére. Ez a világ – természetesen – sok szállal kapcsolódik időtlenséghez és jelenidejűséghez, lenyomatát adva az adott társadalmi szituációban élő-munkálkodó (magán)ember hangulatainak.

Hollós Máté zenéje nem a nagy drámai történések színpadára kívánczik – annál otthonosabb olyan virtuális térben, ahol a megszólítás személyességére is lehetőség van. Vonatkozik ez elsősorban az előadókra - ugyanakkor a hallgatókat sem hagyja figyelmen kívül. Hallgatnivaló, megérthető ez a zene – és éppen közvetlenségéből adódóan szerethető is. Ez a gesztus minden bizonnyal az előadóknak is sajátja, hiszen az ő értő/érző közvetítésükkel kerülnek a művek a hallgatókhoz.

Nem véletlen, hogy meghatározott köre van Hollós Máté kamaraműveinek és szólódarabjainak. Ily módon az újabb játszanivalók által mindinkább értővé válik a hangszeres/énekes, és ez a jártasság minden bizonnyal minőségi többletként épül be az interpretációkba.

Klanyán Csaba, akinek igényes-szép játéka megannyi kortárs-művet szerettetett meg mindenkori közönségével, a Clarinetristesse-szel okoz emlékezetes perceket, és közreműködik a Te túl, rózsám, te túl... című trió előadásában is. Partnere a Somogyi Vonósnégyes két tagja (Somogyi Péter és a brácsás Tóth Balázs). Az együttesnek köszönhetően ismerhetjük meg Hollós Máté I. vonósnégyesét, amely a műsor különleges színfoltja. A klasszika óta megkülönböztetett rangú műfaj arra inspirálta a szerzőt, hogy zenei szókincsének egyébként ritkán használt elemeit is aktiválja; ugyanakkor ez a kompozitórius „sűrítés” harmonikusan illeszkedik saját-stílusába, legfeljebb hangszín-palettájának gazdagabb árnyaltsága okoz kellemes meglepetést. Az Egri-Pertis duónak szánt Doppiano esetében nem a művészházaspár

tulajdonában lévő hangszerkülönlegesség, az egy testbe épített duplazongora inspirálta (azzal egyébként a mű „terjedését” nehezítené), hanem a két hangszer sajátos térbeli elhelyezésével módosítja a hangzástér erőviszonyait.



Virág Emese zongora- és kamaraművész (lfze.hu)

Az előadók között megkülönböztetett hely jut Virág Emesének, aki két szólómű előadásán kívül (Könnyek, Búcsú előtt) kísézőként ill. kamarapartnerként is részt vesz. Mondhatni, állandó partnere Meláth Andrea, akivel a John Anderson, szívem, John című dalt szólaltatják meg, és ő társul a Baráth-nővérekhez az Angol dalok angolkürttel című kompozícióban. Az angolkürt szólamot Baráth Nóra játssza, és nagy öröm, hogy sikerült az Erato/Warner Classics engedélyét megszerezni exkluzív művésziük, Baráth Emőke szerepléséhez. Az elsősorban barokk repertoárral világhírré szert tett művész éteri tisztaságú hangja szépen harmonizál a választékos tónusú kísérettel. Az előre felvett (a szerző által játszott) clavinova-kísérettel Miksch Adrienn éneklő az Epidauroszi tücskök, szóljatok! című dalt – ez is olyan hangzásélmény, amely inspirálóan hathat a vokális műfaj művelőire.

Általában elmondható, hogy a szakmabeli hallgatónak érdemes úgy figyelnie ezt a felvételt, mint esetleges játszanivalót. Hatásosságához (a közönség tetszést illetően) aligha férhet kétség – és a kiváló interpretációk egyszersmind magas mércét állítva, követendő példát is kínálnak. (KCD 00100)

Fittler Katalin (Parlando 2020/4.)

2.

Egy picit megijedtem, amikor kézhez vettem Hollós Máté **Búcsú előtt - Before Farewell** c. korongját, melynek borítóján a címéhez illően döntően a fekete és a sötétkék színek dominálnak. Egyedül Hollós Máté jelenkori frizurája hoz egy kis változatosságot, „hajazva” a CD zárószámként megzenésített Burns soraival:

*„...kezdetben, valaha
hajad koromsötét volt
s a homlokod sima.
Ráncos ma homlokod, John,
hajad leng deresen, ...”*

Valamennyien tudjuk, hogy földre érkezésünkkel egyidejűleg megkezdjük búcsúnkat, melynek határidejét a Teremtő nagyon bölcsen az utolsó pillanatig titkolja. Elég nyomasztó lenne, ha percre pontosan tudnánk, hogy mikor lesz az a végső búcsú...

Egyébként nem értem, hogy Hollós Máté miért mereng-énekel a bánatról, búcsúról? Ugyanis az a szerző, aki nemcsak a zenei hangokkal, de szavakkal is ilyen mesterien bánik, akinek még a címadás is alkotás jelent, pl. *Doppiano* (= zongorakettős), vagy *Clarinetrissime* (= a klarinét és a szomorúság szavak egyesítése), vagy akinek a műveit zenei életünk nemzetközi sztárjai (Egri&Pertis Duo, Baráth Emőke, Meláth Andrea, Miksch Adrienn - ének, Baráth Nóra - angolkürt, Virág Emese-zongora, Klenyán Csaba - klarinét és a Somogyi vonósnégyes) keltik életre, mint ezen a szerzői CD-n is, sőt akik ráadásul az alkotás első pillanatától segítik a Mestert, ne búslakodjon!

A korongot elejétől figyelemmel hallgatót az első élmény akkor éri, amikor felhangzik a „*Doppiano*” szívszorító harangszava, vagy utána a „*Clarinetrissime*” földöntúli hangzása, a későbbiekben pedig a szoprán-angolkürt-zongora, a klarinét, hegedű és mélyhegedű, vagy a vonósnégyes kezdetei óta mindezidáig rejtve maradt hangszínek.

A legnagyobb élmények azonban a 10. számmal, a „*Könnyek*” -kel kezdődnek. A „*Kékszakállú herceg vára*” 6. ajtaja óta kevés ehhez hasonlóan megrendítően szomorú zenét hallottam. Virág Emese zongorázásában felderengnek Kékszakállú Juditjának szavai: „*Csendes fehér tavat látok, / Mozdulatlan fehér tavat.*”

Aztán jön az újabb meglepetés, a csíkszentmiklósi népdal ihletésére, a „*Te túl, rózsám, te túl, a Málnás erdején, a Málnás erdején...*” című népdalfantázia. Mindmáig azt hittem, hogy Kodály Zoltánnál (Székely fonó) senki nem tudja ezt a dalt szebben elénk varázsolni. Most már tudom, hogy ketten képesek erre! Míg Kodálynak rendelkezésére állt a dalszínházi technika teljessége, addig Hollós Máté a népdal inspirációjára, három hangszerrel álmodja újra a valaha volt tündérvilágot. Mostantól kezdve nemcsak a Szerzőnek, de nekem is ez az egyik kedvenc népdalom.

Az „*Epidauroszi tücskök, szóljatok!*” c. közel hét perces dal Miksch Adrienn szólójával – clavinova kísérettel – remeklés, mert életre kelti Devecseri Gábor Az Aszklépiosz-szentélynél c. versének minden bölcsességét, csendes rezignációját. A költemény utolsó sora ("...epidauroszi tücskök, szóljatok!") adja a felejthetetlen szépségű dal címét.

A szerzői CD címadója, a „*Búcsú előtt*” c. zongoradarabot javaslom a szerzői facsimile első 15 ütemét figyelve meghallgatni, hogy megérezzük azt a csodát, ahogy Virág Emese életet lehel a néma hangjegyekbe.

Hollós Máté mindig arra vágyott, hogy zenéje szép legyen és ha verset zenésít meg, akkor az méltó legyen a kiválasztott költemény alkotójához. Sok-sok sikeres dala után Hollós Máté Robert Burns gyönyörűsége versével („*John Anderson, szívem, John*”) szerintem a kortársi dalszerzés legmagasabb csúcsára ért fel!

[Andrea Meláth, Emese Virág . Máté Hollós - R. Burns; John Anderson. my jo.wmv \(5:27\)](#)

HOLLÓS, Máté: John Anderson, szívem, John (Robert Burns) (2005)
Meláth Andrea (mezzoszoprán) és Virág Emese (zongora)
(Recorded in the Hungaroton Studio in 2010 P 2020 Korvin Művészeti Kkt.)

A múltba tekintő Burns versnek nemcsak a fentebb idézett szépséges dalt, de a CD borító múltba tekintő kettős Hollós-portréjának az ötletét is köszönhetjük.

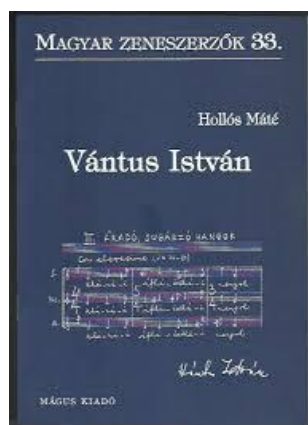
Hollós Máté szerzői CD-jének még a legkomorabb pillanataiban is feldereng a belső csend zenéje, a mélyen humanista zeneköltő töprengése. Hollós Máté szavai szerint „*gyakorta mereng bánatról*”, de akinek a zenéje ennyire szép, és 76 percen át szünet nélkül hallgatható, kérjük, ne szomorkodjon, ne búcsúzzon még...

Z. T.

(Parlando 2020/4.

X.

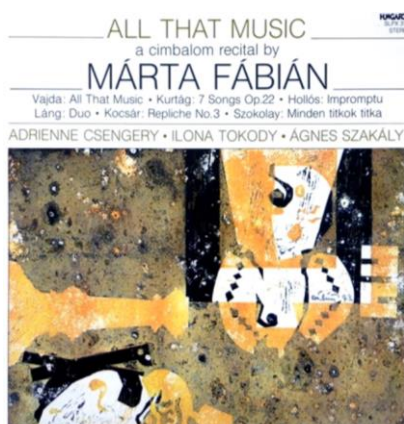
HOLLÓS MÁTÉ KÖNYVEI ÉS MŰVEI CD-N



[Vántus István. Mágus, Magyar zeneszerzők, Budapest \(2005\)](#)



A szívrepesőtől a transzcendensig.
Szerkesztette és a szerzővel beszélgetett: Simon Géza Gábor.
(Gramofon Könyvek, Budapest, 2014)



[Impromptu \(4:38\)](#)
Fábíán Márta és Szakály Ágnes (cimbalom)
© 1989 HUNGAROTON RECORDS LTD.



Dúli-dúli (7:30)

Anonymus Ensemble, vezényel: Szegő Péter
© 1994 HUNGAROTON RECORDS LTD.



Organissimo II. Largo assain(4:36)

Organissimo I. Con slancio (4:23)

(1:18) Strophen (11:40)

Eight movements from Játékok Vol. 6. D'ora darabnn

Four Meditations 4. (2:34)

Four Meditations 1. (3:28)

© 1999 HUNGAROTON RECORDS LTD.



[Concertino for I. M. II. Half Moon](#) (4:04)

[Concertino for I. M. III. Scherzo](#) (3:13)

[Horn Concerto No. 2 I. Moderato](#) (9:29)

[Horn Concerto No. 2 II. Andante](#) (1:36)

[Horn Concerto II. Allegretto](#) 5:35)

[Horn Concerto III. Largo](#) (5:52)

[Cornotturmo](#) (12:36)

© 2001 HUNGAROTON RECORDS LTD.



[Impromptu](#) (5:41)

Szakály Ágnes és Farkas Rózsa (cimbalom)

© 2001 HUNGAROTON RECORDS LTD



Song Algernon C. Swinburne (3:18)
Nemzeti Énekkar, vezényel: Antal Mátyás
© 2001 HUNGAROTON RECORDS LTD.



Cycle for Horn Quartet I. (0:52)
© 2002 HUGAROTON RECORDS LTD.



Máté Hollós (1954) : Toccata lirica (1986) (3:19)
© 2006 HUNGAROTON RECORDS LTD



Căra luma phirav (Járom a világot) / I Wander the World (7:24)

Kolompár Edit (ének/hangszalag), Matuz István (basszusfuvola), Virág Emese (zongora)

Gemini gitárok / Gemini Guitars: I. (5:25)

Katona Péter és Katona Zoltán (gitár)

Álmatlanság és végre álom / Dreamlessness and last Dream: I. (9:22)

Álmatlanság és végre álom / Dreamlessness and last Dream: II. (6:22)

Álmatlanság és végre álom / Dreamlessness and last Dream: III. (13:13)

Magyar Rádió Simfonikus Zenekara, vezényel: Vásáry Tamás

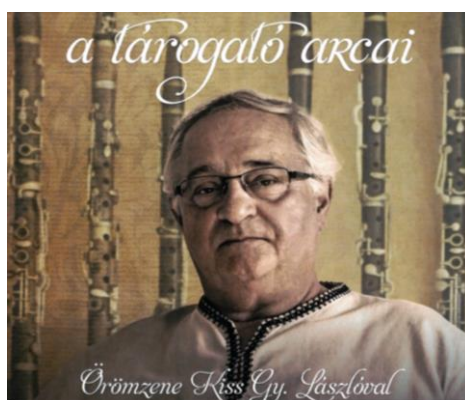
Kajetan Tyl (4:15)

Somogyi Péter (hegedű), Gyöngyössy Zoltán (fuvola), Szegedi Csaba (ének), Kousay H. Mahdi (gordonka), Ittész Gergely (fuvola), Horn András (klarimét) Kiss Gy. László (klarinét), Hartenstein István fagott)

Omaggio No. 2 (In memoria di István Vántus) (6:25)

Weiner Kamarazenekar, vezényel: Weninger Richárd

© 2007 Hungaroton Records Ltd.



Hollós Máté: Harminchárom páva (Örömszene) (4:24)

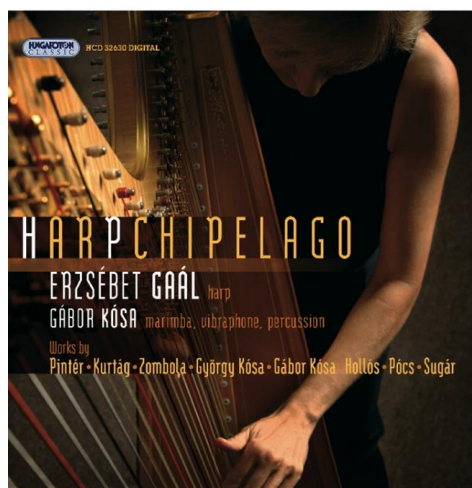
Hollós Máté: Harminchárom páva (Örömszene) · László Kiss Gy. A tárogató arcai

© 2016 Music Hungary Zeneműkiadó



Máté Hollós (1954) : Toccata lirica (1986) (3:19)

© 2006 HUNGAROTON RECORDS LTD.



Arpercussonata(7:40)

© 2009 HUNGAROTON RECORD

XI.

HOLLÓS MÁTÉ MŰVEI KONCERTFELVÉTELEKEN

Kamarazene

HOLLÓS, Máté: Balladuo (7:42)

Master pieces of Hungarian composers VI/VII - Hollós Máté: Balladuo(2021) (4:22)

Puskás Levente (szaxofon) és Váradi Judit (zongora)
(2011)

Hollós: Párbeszéd a láthatatlannal (Herpay) (6:58)

Herpay Ágnes (fagott), Némeh Zsombor (electronics)
(Pécs, Művészetek és Irodalom Háza (LIVE RECORDING, 2008.IV. 14.)

Hollós Máté: Pezzo fisarmondiale (4:55)

Szatker Zsanett (harmonika)

Hollós Máté: Ünnepi sóhajok (2017) (2:04)

Manuela Choma (hegedű), Daniela Castro (cselló)

Hollós Máté: Flautinvenzioni (2007) (5:49)

Jana Mikulcikova és Orosz Katalin (fuvola)

Hollós Máté: Péter- képek 1. / Wiedem... (2:11)

Hollós Máté: Péter- képek 2. / Wiedem...) (3:23)

Wiedemann Bernadett (mezzoszoprán), Virág Emese (zongora)

Hollós Máté: Péter-képek (2008) (5:33)

Mórocz Virág (szoprán), Szabó Ferenc János (zongora)

HOLLÓS Máté: Canto nostalgico (7:30)

Pólus László (cselló)

Hollós Máté: Canticornum (6:38)

Kecskés György (kürt) és Klebniczki György (zongora)
A mű a Canticornum. Kortárs magyar kürtművek című lemez címadója.
Hangfelvétel: Klebniczki György 2020

Hollós Máté : Fantom darab / Matuz István / Virág Emese (9:51)

Matuz István (fuvola), Virág Emese (zongora)

Hollós Máté: Nekem, Neked (3:26)

Matuz István (fuvola)

Hollós Máté: Cleveland Kossuth-szobrának ünnepére (3:13)

Holczer Vera (zongora)

Elhangzott 2022. szeptember 17-én a clevelandi Kossuth-szobor és az Egyesült Magyar Egyletek 120 éves bankettjén.

HOLLÓS, Máté: Búcsú Aasétól / Farewell to Aase (7:24)

Szilvágyi Sándor (gitár)

Hollós Máté: 1 vagy 10 zongoradarab (9:08)

Ábrahám Mariann (zongora)

Hollós Máté: Omaggio No 3. - immaginativo (11:17)

Budapesti Vonósok, vezényel: Alpaslan Ertüngenalp
(2021. június 2. Nádor Terem)

Hollós Máté: Ének, hajolj ki ajkamon (1983) (7:04)

Albert Elemér (brácsa)

HOLLÓS, Máté: Árpád Tóth Reminiscences (2018) (4:13)

Fülep Márk (altfuvola), Ambrózy Attila (fagott)

HOLLÓS, Máté: Back to the Blackfoot (5:31)

Előadók: Raisa Zapryanova, Jordi Morell, Yohei Nakajima, Elin Parry, Somfai Gábor
(Világpremier 2016. február 19-én a greenwichi Royal Naval College kápolnában, London, Greenwich)

Hollós Máté: Nekem, Nekedmm (3:26)

Matuz István (fuvola)

Máté Hollós: Cara luma phirav (Járom a világot / I Wander the World) (7:45)

Zentai Katalin (zongora), Légrádi Gábor
(2009. V. 29.)

HOLLÓS, Máté: Cleveland Kossuth-szobrának ünnepére / To the Feast of Cleveland's

Kossuth Statue (2:20)

Virág Emese (zongora)
(Nádor terem, 2022.11.14.)

Hollós Máté: John Anderson szívem, John (5:15)

Hollós Máté: Cseresznyefa ének (Angol karácsonyi dal) (4:16)

Kővári Eszter Sára (szoprán) és Szakács István (zongora)

Hollós Máté: Ringass, Kharón! (10:27)

Klenyán Csaba (klarinét), Kuklis Gergely (hegedű), Kántor Balázs (cselló), Varga Zoltán
(marimba), Horváth Andrea (fagott), vezényel Alpaslan Ertüngenalp
(NobilArt: 2017. május 21.)

Zenekari és kórusművek művek

HOLLÓS Máté: Omaggio No. 2. (8:39)

Anima Musicae Kamarazenekar, vezényelt: Hámori Máté
Dunabogdányi Nepomuki Szent János-templom, Plébánia út 19, 2023

HOLLÓS Máté – Áprily Lajos: Tavasz a házsongárdi temetőben (5:55)

Szemenyei János színész, Alszászy Gábor zongorista
(Artisjus színházterem, 2023. IX. 20.)

HOLLÓS, Máté: Cantata concertante (15:55)

Miksch Adrienn (szoprán), Virág Emese - zongora
Szegedi Szimfonikus Zenekar, vezényel: Gyüdi Sándor
(Szeged, Korzó Zeneház 2022. 12. 01.)

Hollós Máté: Clavinova concertante No. 2. (11:16)

EAR Ensemble. Műv. vez.: Sugár Miklós

Hollós Máté: Omaggio No. 3. - immaginativo (11:24)

Erkel Ferenc Kamarazenekar Vezényel: Gulyás Nagy György

HOLLÓS Máté: Zászló (5:29)

A darab Kosztolányi Dezső azonos című versére.
Nyíregyházi Cantemus Kórus vegyeskara, vezényel: Szabó Soma

XII.

KORTÁRS TRIÓK



[TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE](#) (11 video)

XIII.



Az alábbiakban a kiadó szíves hozzájárulásával rövid részleteket közlünk a kötet **Hollós Máté, mint zenei szakíró és zenei ismeretterjesztő** című fejezetéből⁵.

„Kötetünk bevezetőjében említettük, hogy Hollós Máté rendkívül sokoldalú tehetséggel megáldott alkotó, bár lehet, hogy ezt ő a maga sokszor fanyar humorú, rendkívül találó stílusában úgy fogalmazná, hogy rendkívül sokoldalú tehetséggel megvert ember.

Hollós kibontakozásának egyik fontos területe a zenei szakírás és ismeretterjesztés. Ez az a terület, amit, de legalábbis az utóbbit, sokan és sokszor meglehetősen fanyalogva emlegetnek, holott zenei szakírók és zenei ismeretterjesztők, márpedig sokoldalúan tehetséges szakírók, újságírók, rádiósok, tv-sek, nem utolsósorban a zenei ismeretterjesztést ihletetten vállalók nélkül a világ legjelentősebb zenei alkotásai is egyenest a világűrben kötnének ki, minimum valahol ott, ahol a tönkrement, felrobbant műbolygók maradványai keringenek.

Egy rádióinterjúban így vallott: „Egészen fiatalon, a főiskola befejezése idején kezdtem el a Muzsikában, majd nem sokkal ezután a Kritika című folyóiratban zenéről írni. És mindig elsősorban az érdekelt e területen, hogy a nem zenészekhez szóljak. Olyan ugyanis nagyon sok van, aki a zenei szakmán belül jól tudja magát kifejezni, de olyan, aki nem zenészekhez közel tud hozni zenészeket érintő problémákat, illetve magát a zenét, olyan aránylag kevesebb akad. Úgyhogy én ezt tekintem fő feladatomnak ezen a téren. És ha már szülői

⁵ Hollós Máté bió- diszkográfiája CD melléklettel⁵ (ISBN 963 214168 7 - Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány PANNON CLASSIC, Budapest, 2004) Parlando 2004/3.)

útmutatás szóba kerülhetett, akkor azt mondhatom, hogy nagyon hálás vagyok elsősorban anyámnak, hiszen akkor már csak ő volt velem, hogy jó kritikusom volt mindig is és nem minthogyha a tehetségtelenségből kellett volna látszatterheséget kreálnia ezen a területen, de bizony nagyon jó, hogy intelmeit, mikor milyen szóhasználatot, esetleg közhelyeket kerüljek, mikor, hogyan kell egy-egy kérdésre koncentrálni, elmondta nekem.” [...]

Hollós a *Magyar Nemzet*ben hosszú éveken keresztül közölt egy interjúsorozatot, amely Művészszoza címmel futott. Azután a Magyar Rádióban talált újabb otthonra. Az írói örökséget, tehetséget, zeneszerzői tanulmányokkal kiegészítő zeneszerző unikum a magyar történelemben. Még inkább unikum, ha tovább menve észleljük, hogy nevezett nem szépírói pályán, hanem a szakirodalom irodalmi szintű találásában, az ismeretek terjesztésének sohasem végtelen útján közli/közölteti veretes mondatait.

A Tóth Árpád–Tóth Eszter–Hollós Korvin Lajos vérvonal zenében való továbbéléséről, továbbéltetéséről már beszéltünk. Most beszéljünk röviden arról az irodalmi ihletésű, rendkívüli szakmai felkészültségről tanúskodó hollósi ágról, amelynek anyaga jelentős részben összegyűjtve megtalálható kötetünk CD mellékletében.

Zenei szakíróként, a zenei ismeretek terjesztésének területén Hollós Máté hihetetlen nagy elánnal dolgozik, mégpedig elsősorban olyan helyeken, ahol elvileg – sajnos – nem az örökkévalóságnak dolgoznak. Itt most elsősorban rádiós munkásságára gondolunk, amelynek határfoka és főleg (!) ismertsége nem mérhető egyes tv-s zenei személyiségekével. Réges-régen bevállalta ezt a kevésbé népszerű helyszínt és hogy mindezt nem egy fő műsoridőben sugárzott zenei tv adássorozatban teheti, az a jó zenét magas szinten kedvelő magyar közönség nagynagy vesztesége. Pedig Hollós képernyőre született – csak hát ő egyetlen tv csatornánál sem könyökölt soha...

Nem kevésbé fontos hely a PARLANDO, a zenetanárok lapja. E kis példányszámú, nagyon szűk szakmának terjesztett lapot Zelinka Tamás sok évtizede szerkeszti. Ha szerkesztői szobájában míves művekre gondol, akkor sokszor eszébe jut Hollós Máté neve, akinek cikkei nélkül ez a lap nem ez a lap lenne. Hollós meghatározó egyénisége a lapot magas színvonalú írásaikkal támogatók kis körének.

Hollós zenei szakírói tevékenységében fontosnak tartjuk, hogy számos cikket jelentetett meg idegen nyelveken, amelyek elsősorban a külföldi érdeklődők

tájékoztatását szolgálták, ugyanakkor összefoglaló látéletet is adtak a magyar zene napi állapotáról. Hollóst mindenekelőtt saját pályatársai lehetőségei izgatják, azaz az a kör, amelyben nap mint nap maga is megfordul és amelynek számos problémája vár(t) megoldásra. 1986-ban a „Bartók is not my contemporary... [„*Nem Bartók a kortárs...*”] címmel a *Hungarian Music News* hasábjain jelentetett meg angol nyelvű összefoglalót a fiatal kortárs zeneszerzőkről. [...]

A szakírói, ismeretterjesztői tevékenység eddigi csúcsa kétségkívül a rádiós beszélgetésekből összeállt *Az életmű fele, Zeneszerzőportrék* beszélgetésekben c. kötete, amelyet az Akkord Zenei Kiadó Kft. 1997-ben adott ki. Hollós Máté ebben a kötetében szólásra bírta a hozzá hasonlóan negyvenes éveikben járó komponista kortársait. A könyvben szereplő huszonnégy „fiatal” zeneszerző között 39 és 50 év közöttiek szerepelnek: Csapó Gyula, Csemiczky Miklós, Dukay Barnabás, Fehér György Miklós, Huszár Lajos, Király László, Kósa Gábor, ifj. Kurtág György, Madarász Iván, Márta István, Orbán György, Reményi Attila, Rózsa Pál, Selmeczi György, Serei Zsolt, Soós András, Sugár Miklós, Székely Katalin, Szigeti István, Szunyogh Balázs, Tihanyi László, Togobickij Viktor, Vajda János, a huszonnegyedik pedig a kötet szerzője, Hollós Máté.

A kötet előzménye egy hosszú rádiósorozat volt. [...]

Hollós Máté rövid cikke *Az életmű fele* című sorozatról az első adások idején a RTV Újságban jelent meg: „A 'Harmincasok'... Ők álltak példaként előttünk. A harmincas években született zeneszerzők, akik harmincegynéhány évesen reprezentatívan mutatkozhattak be egy hangversenysorozaton, s az annak nyomán megjelent könyvben. Korábbi zeneakadémiai kollégájuk, Földes Imre faggatta őket első fontosabb műveik keletkezése idején. A mi nemzedékünk, az egykori 'harmincasok' tanítványai hiába vártak a maguk Földes Imréjére. A pálya „nyitómérleg” nélkül maradt. Most, hogy immár az életmű feléhez érkeztünk, úgy gondoltam, mikrofont kell tartanom a kollégák elé: lássuk, ki honnan indult, milyen hatások merre vezérelték hajóját? Vannak köztük gazdagon megrakott óceánjárók, vannak csónakok, amelyekre az élet hordalékot sodort (a megélhetés szükségégei korlátozták a termőképességet), vannak reflektorfényben úszó zeneszerzők és csendben, belső fényük világánál alkotók. Ők, mi vagyunk ma a középgeneráció. [...]

XIV.

94

A PARLANDÓBAN „ÉREMMŰVÉSZET A ZENÉBEN” ÖSSZEFOGLALÓ CÍMEN MEGJELENT ELEMZÉS⁶

J. S. BACH: 106. KANTÁTA – SONATINA (1999/5.*)

Eddigi éremművészeti vizsgálódásaink tárgyává többnyire magukban álló darabokat tettünk. Kivételt mindig Bach képezett (egy kantáta korálja, egy hegedűpartita – és egy csellószvit-tétel). Most ismét Johann Sebastian Bach csábít arra, hogy ciklikus mű tételét ragadjuk ki: ellenállhatatlan szépségű 106. kantátájának hangszeres nyitányát. A *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* című, *Actus tragicus* elnevezéssel is gyakran említett kantáta 20 ütemnyi bevezető Sonatinája fekszik előttünk, melyet két fuvola, két viola da gamba és continuo szólaltat meg.

A kantáta 1711-ben egy weimari tanár gyászszertartására készült. Szövege német nyelvű, s természetesen semmi köze a latin requiemhez, e bevezető mégis mintha a *Kyrie eleison!* jelentését hordozná. A kyriék általában a tragikumot hangsúlyozóan harsány vagy szelíden kérő hangvételűek. Sonatinánk az utóbbi csoportba tartozik.

Az első három ütem a mélyvonósok és a continuo hangján mintegy a halál tényét közli, s egyben a ravatal melletti főhajtás gesztusát hordozza vonszolt lehajtó szekundjaival és az azokból kialakuló skálamenetekkel. – Ugyan, miért kell egy egyszerű skálába belemagyarázni a halált? – vélem hallani a kétkedő kérdést. Nem én válaszolok, hanem Bach. A kantáta következő tételében, amikor az *In ihm leben* – benne (Istenben) élünk 3/4-es metrumban dicsőítő szakasza *In ihm sterben* – benne halunk meg szövegre és természetesen 4/4-es metrumra komorodik, ugyanilyen skálamenet „üti föl a fejét”, miként nem sokkal később az *Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben* – Ez az Ószövetség: ember, meg kell halnod szövegnél a *meg kell halnod*-ra, megint csak a skála ötlik fülünkbe. S mivel skálamenetünk lelépő szekundok hajlításainak sorozatából áll, ide kívánczok asszociációként a darab még későbbi szakaszából a halott hangján megszólaló *Ja, komm Herr Jesu, komm* – Igen, jöjj Úr Jézus fájdalomból és megnyugvásból szőtt szekund-motivikája is.

⁶ A * jelölt írások először olvashatók az interneten. A cím utáni zárójelben szereplő lapszám a print kiadású PARLANDO-ban való első megjelenésről tájékoztat!

Az egész kantáta bővelkedik Bach zseniális szerkesztő művészetének és lírikus mivoltának csodáiban, amelyek az egyes tételeket éremként kézbe véve alkalmat kínálnak az elemzésre. Ilyen a címadó tétel indítása, miként a *Gottes Zeit* (Isten ideje) szöveg G-Esz-B hangjainak a szopránban való kinyilatkoztatása nyomban a basszusba kerülve harmóniai alappá testesül. Ilyen az egyetemes érvényű *Es ist der alte Bund* fugatójának ötvözése a *Ja komm, Herr Jesu* egyéni sorsvállalásával, és azzal, ahogyan majd a halál pillanatában a hangszerek s végül a continuo is elcsendesülve a halálba átlépőnek melizmái magukra maradnak. Ilyen a *Herr, lehre uns bedenken, dab wir sterben müssen* – Ó, Uram!, taníts meg bennünket meggondolni, hogy meg kell halnunk szövegű szakasz, majd a már említett *Ja, ja, ja komm, Herr Jesu, komm* – Igen, jöjj Úr Jézus s végül az *In deine Hände befehl ich meinen Geist* – kezedbe ajánlom lelkemet szövegű duett. Ilyen azután a *Ma velem leszel* a Paradicsomban áriát ellenpontozó, hosszú hangjaival azt távlatba helyező *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* – Békével és örömmel távozom el szövegű korát, s a zárótétel végén megkomponált meghajlás: a tuttin előadott zárlat egy oktávval mélyebben a kóruson continuo kísérettel ismétlődik, végül csak a hangszereken, continuo nélkül. Ez a gesztus mintegy a föld felé irányítja

De maradjunk egyelőre a ravatalnál: bevezető hangszeres Sonatinánknál. A lehajló szekundok után a fuvolákon megszólal egy kérő hanghordozású motívum. Mintha csak azt mondaná: *Requiem aeternam dona eis, Domine* – örök nyugalmat adj nekik, Uram. A kérést azonban nem felütésesen indítja, ahogyan maga a motívum kívánná. Előbb súlyos ütemrészen, az első negyeden kimondja a tonikát, s csak azután kezd sóhajtozni. Ez a kezdő Esz hang persze nem afféle horror vacui (irtózás az üres helytől, így inkább annak kitöltése), hanem annak megerősítése, hogy még a mindjárt kérni kezdő „beszélő” is a ténybe való beletörődésének ad először hangot.

Két fuvola éneklie a kérést. Unisono kezdik, ám a második fuvola egyszer csak kihagy egy motívumnyi két nyolcadot. Ez Bach, a hangszerelő mester. A barokk nem az a korszak, amelyben sokasodnának a hangszerelés találatai, ez tehát ritka különlegesség. S persze funkciója van. A magára maradó első fuvola a kérő ember esendőségét idézi meg, az ismételt elhangzásban a duett unisonója a nyomatékosítás szerepét tölti be. Épp ezért ne restelljük a lehajlás kezdő csúcshangját hangsúlyozni! Harmadszor már tercben írja le a két szólam a párhuzamosságot, de finoman, csak az oldódás előtt!

Elemzéseink során már sokszor megfigyeltük, hogy az I. fokú mellékdomináns szeptim IV. fokra oldódása a bensőségesség, a befelé fordulás kifejezése. Nem meglepő hát, ha a tonikai első motívum után mindjárt ez

következik. S amikor harmadjára elérjük a dominánst, bennmarad a szubdomináns alaphangja, hogy megnyugvó kinyílás helyett oldódni kényszerülő feszültség árnyalja ötödik fokunkat (szekund akkord), így érkezünk a tétel másik hangszerelési tüneményéhez: a két fuvola komplementer (kiegészítő) mozgásához. Az ebből keletkező interferencia különös remegés érzetét kelti. Sírás a halott felett? Vagy azt mondja: *lux perpetua luceat eis* (örök világosság fényeskedjék nekik)? Vagy a Kosztolányiféle „reszketve és szilárdul, mint a hűség” megnyilvánulása? Ezt már nemcsak muzsikusoknak nem kell magyarázni, hanem még a hallgatóságnak sem. Ha ezt így vagy úgy nem hallja valaki, ha nem érez meg belőle valamit, ami az ő lelkét mozdítja, ne vesződjék a zenével. Miként azt is csak erőltetetten lehet szavakká értelmezni, hogy mit jelent a 9-ik ütemben, amint a kérő motívum keretezi iménti jelenségünket. S mit jelent abban a harmóniai vonatkozásban, hogy a komplementer motívum modális V. fokra tért ki, majd a keretező 9. ütem VI. fokú mellékdomináns kvintszextről kormányoz (a váltódominánson át) a valódi V. fokra.

Sűrűsödik ezután az anyag: fél ütemenként váltogatja egymás a kérő és a remegő motívum, így jutunk f-mollba, szubdomináns paralell hangnemünkbe. Ezt követően az eddig „passzív” szerepű remegő motívum „aktív” válik. A 13. ütemtől mintha ígérne valamit. (Csak szavakra ne fordítsuk, mert elillan a tartalom!) Az ígéretet egy ütemmel később az I. fokú mellékdomináns szeptim-IV. fok kapcsolat erősíti meg, a „beszélő” teljes lelki odafordulását mutatva, majd tovább nyomatékosítja a domináns irányába történő szekvenciázás, s végül a motívum ismét kétütemessé növése az alaphangnemben.

De ha már ígértünk, kérhetünk is. A tonikai orgonapont fölött még egyszer felvillantva az I. mD szeptim – szubdomináns fordulatot és a domináns harmóniát is, megint, mint kezdetben, unisono felhangzik a kérő motívum. Az éteri tisztaságú, tág felrakású Esz-dúr záróakkordban ott szól a *requies aeterna*.

A kantáta pedig, legalábbis vokálisan, még csak ezután kezdődik...

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit

(Actus tragicus)

Nº 1. Sonatina

Joh. Seb. Bach
(1685-1750)

Molto adagio

The musical score is presented in three systems. The first system includes parts for Flauto I, Flauto II, Viola da gamba I, Viola da gamba II, and Organo e Continuo. The second system includes parts for Fl. I, Fl. II, Vla. d. g. I, Vla. d. g. II, and Org. e Continuo. The third system includes parts for Fl. I, Fl. II, Vla. d. g. I, Vla. d. g. II, and Org. e Continuo. The score is written in a minor key and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Molto adagio'. The score is divided into three systems by double bar lines with repeat signs.

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit

(Actus tragicus)

Nº 1. Sonatina

Joh. Seb. Bach
(1685-1750)

Molto adagio

The musical score is presented in three systems. The first system includes parts for Flauto I, Flauto II, Viola da gamba I, Viola da gamba II, and Organo e Continuo. The second system includes parts for Fl. I, Fl. II, Vla. d. g. I, Vla. d. g. II, and Org. e Continuo. The third system includes parts for Fl. I, Fl. II, Vla. d. g. I, Vla. d. g. II, and Org. e Continuo. The score is written in G minor and 3/4 time, with a tempo marking of 'Molto adagio'. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems by double bar lines with repeat signs. The first system shows the initial measures, while the second and third systems show the continuation of the piece.

This musical score is arranged in four systems, each containing five staves. The instruments are Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Violin I (Vla. I), Violin II (Vla. II), and Organ Continuo (Org. Cont.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with a measure number of 10. The second system contains measures 11 through 13. The third system contains measures 14 through 16. The fourth system contains measures 17 through 20, with the number 20 appearing at the end of the final measure. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Organ Continuo part provides a steady bass line throughout the piece.

J. S. BACH: C-MOLL CSELLÓSZVIT – SARABANDE (1997/3-4.*)

Johann Sebastian Bach egyik leghalkszavúbb, ugyanakkor legsokatmondóbb tétele a c-moll csellószvit (BWV 1011) *Sarabande*-ja. A zene nyelvén amolyan végső kérdéseket érzékeltet, mint az életé és halálé, de mivel a zene nyelvén teszi, óvakodnunk kell konkrétumokkal felruházni a közléseket, így felruházatlanul, meztelenségébe rejtőzve tárul föl igazán, hiszen a darab megszólaltatásakor a művész egész élettapasztalata, cserzett érzelemlépe, tisztán vallani akarása tölti meg azzal a feszültséggel, mely mélyre karcolja a zenét a hallgató lelkébe. Olyan muzsika, amely nem előadást kíván, hanem átélést. Voltaképp minden benne van, ám azt nem pusztán kiolvasnia kell az előadónak, hanem magán átszűrve, vagy inkább személyiségével feldúsítva sajátjaként továbbadnia. A maga bánataként elénekelnie. (Ajánlhatjuk, hogy bármilyen muzsikusként a maga hangszerén szólaltassa meg, ha pódiumon nem is, legalább saját magának!)

Hogy bánatos, szomorú, fájdalmas e tétel, kromatikus sóhajtozásai nyomban elárulják. De bánatát bölcs elgondolkodás övezi. Népdalszerűen szövi dallamát. A „dal” első sora az első ütem: az I. fokú akkordból VI. fokú szeptimmé kitáguló akkordfelbontás, amelybe beékelődik a vezetőhang. Kettős harmóniai feszültséget hordoz: a II. fokú hangzat bővített hármását és a *h-asz* bővített szekundét. A lehajló szeptimfelbontás ellentétéként fölfelé fordulva árnyalja s fokozza egyben a közlést. A „dal” második sora a második ütem: afféle tonális válaszként transzponálja az első ütem zenei anyagát. E „tonális válasz” folytán azonban utolsó hangja nem a *desz*, hanem a *h*. Így iménti szeptimakkordunk már nónakkorddá feszül. E nónakkordból kimarad a *d*, de csupán a harmadik ütemig, amely épp azzal mint kiemelt csúcsponti hanggal indul. E harmadik „sor” – híven a népdalszerkezethez is – eseménydúsabb: nem egy harmónia tölti ki, hanem II. fokú szext és V. fok, amely aztán a negyedik ütemben/sorban tonikára oldódik. A lehajló hangzatfelbontással ellenpontoszó fölcúsuló kromatikus lépés az első és a negyedik ütemben *h-c*, a másodikban és a harmadikban *e-f*. E kupola a hangok gondolatrítmusában kihangsúlyozás nélkül is erősen érződik.

A fájdalom eddigi feszültségéből meg kell próbálni kilépni – mondja a zene. Ennek jegyében dallama fölfelé vesz irányt, szekvenciája modulál a

„megnyugtatóbb” párhuzamos dűrba. Ennek során a kis szekundok – amelyek megtartva ellenpontoszó irányukat ezúttal lefelé hajlanak – nagy szekundokká olvadnak fel, s a zárlatban már alig hatnak többnek késleltetésnél.

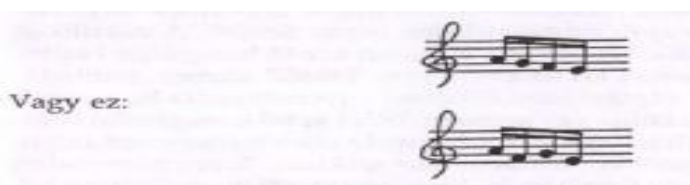
A 8 ütemes periódust másfélszer akkora terület fejlesztí és kerekíti le. Az ismétlőjel utáni első ütemben az Esz-dűr nyugalmát a mellékdomináns szekundhang (*desz*) törí meg. A következő taktusban azonban nem oldja föl e disszonanciát, hanem a *b-g* tercet „gondolja tovább”. Szónoki ismétlés ez: az azonos kiindulásból máshova érkezés hatásának előidézése. A fejlesztés eszköze a további ütemben a föllépő tercszekvencia, amely az előző taktus *e-f* kromatikájára hivatkozik vissza: mindig van tehát egy láncszem, amely az előzményhez köt. A szubdomináns *f*-mollba érkezéskor is még ott bújik az *e-f* lépés. Az első periódushoz hasonlóan fordít az irányon, s az alsó és felső peremhangokat egyre távolítja egymástól. Újabb négy ütem után azonban nem zár le, hanem egyre erősítve a homlokráncoló kis szekundokat egy eddig elő nem fordult *esz* csúcshangig emeli föl tekintetét. Közben a kis szekundok forgatásával külön retorikus fordulatokat alkalmaz: a 14–16. ütemben a *c-h h-c* hangokkal, a 15–17.-ben a *fisz-g g-fisz-szel*.

Noha sem az első, sem a második szakasz kottájában nincs változás, úgy vélem, különösen fontos az ismétlőjel figyelembevételé. A frazeálásnak persze különbözőnek kell lennie, akár a vonásnemekre is kiterjedően. De a fájdalom és kisimulás, majd a fogak újbóli összeszorítása olyan mondanivaló, aminek kétszeri átélése megsokszorozza a hatást. Az emlékezés oldja a fájdalmat, megneemesíti a bánatot. A Sarabande – ha lehet ilyet mondani – bölcs zene. Nem elsősorban a mesterség bölcsessége, inkább a zene érzelmi hatása révén. Rendkívüli nehézsége, hogy szenvedély és rezignáció kettőssége él benne. Ehhez nemcsak kétszeri eljátszás kell, hanem az is, hogy a hallgató az első hang megszólalásakor úgy érezze, már évek óta ezt meséli neki az előadó.

J. S. BACH: D-MOLL PARTITA – ALLEMANDE (1997/1.*)

A zenei „éremművészet” szépségeinek eddigi fejtegetése során többnyire romantikus zongoramuzsikát illetve szöveges zenét elemeztünk. Az előbbtől nem idegen a zenén kívüli program vagy a mintegy programként megnyilvánuló érzelmi töltés, az utóbbit pedig a szöveg segít megmagyarázni. A barokk hangszeres zene vizsgálata látszólag bonyolultabb. Olyan konkrétumok, mint a lengyel vagy a norvég népi tánc volt Chopinnél, Griegnél, itt nem említhetők. Retorikáját a legegyszerűbb szekvenciáktól és periódusoktól kezdve érdemes boncolnunk, mi most mégis rögtön költői művet terítünk magunk elé, egy választékos „szóhasználatú”, mondandóját árnyaltan szövő poéta líráját: Johann Sebastian Bach II. (d-moll) partitájának nyitótételét, az Allemandát.

Szögezzük le mindjárt előljáróban a köztudomású tény: ez az egyszólamú zene rejtetten többszólamú, s vízszintesen kiterítve tartalmazza a másutt kíséretben megszólaló harmóniákat (a zene függőleges paraméterét). Ennek a harmóniák váltakozásának ritmikai lüktetése által van szónoki szerepe, egyszer hosszan szétterülő, másszor ütemen belül is többször változó akkordok vagy funkciók révén. Erre példa mindjárt a tétel kezdete (az I. ütem első fele tonika, második fele domináns, a 2. ütem első negyede domináns fűszerrel tűzdelt tonika, a második negyed szubdomináns, hogy e pergő funkcióváltásokat azután ismét két negyed terjedelmű dominánsra át vezesse a tonikára). A darab összhangzattani elemzésére a továbbiakban csak utalásszerűen térünk ki. Kövessük inkább a ritmikai eszközöket! A *költő* ugyanis akkor szólal meg először, amikor a második ütem negyedik negyedén a negyedek tizenhatodos lüktetését triolákkal színesíti. Ez is állhatna a helyén:



De Bach meglendít egy szellőt, megrebbent egy madárszárnyat, s ezzel elemeli, röpteti az addig voltaképp átlagos, nem különleges barokk fordulatokat. Ezzel röpteti – mondom –, mert e triolák szekvenciázásával modulál a párhuzamos dűrba. Szinte alig vesszük észre, hogy a szekvenciába apró „hiba” csúszik: a 3. ütem 3. negyedén nem az addigi hármashangzatfelbontási figura hallható, hanem négyeshangzat. Könnyű a magyarázat: a mechanikus szekvencia itt esedékes – az új hangnemben VII. fokú – formája esetlenül hangzanék. A szeptimfelbontás azonban nem maradhat magányos. Két és fél ütemmel később halljuk viszont, de az előbbi súlyos ütemrész (3. negyed) helyet súlytalanon (4.

negyed), s olyan közvetlen előzmények után, amelyekben minden eddiginél sűrűbb, még nyolcadokra is lebomló harmóniaváltások torlódnak. (Mindennek a retorikus előadás, a tempó rugalmassága, az agogika és a dinamikai hullámvázis szempontjából kiemelkedő jelentősége van.) Érdemes megfigyelnünk a három tizenhatodos motívumtöredékek sorsát is a zenei anyagban. Az 1. ütemben még nem figyelünk föl rájuk, hiszen a VII. fokú szeptim elrejtje azokat.



A 4.-5. ütemben már az is kihangsúlyozza ezeket, hogy a négy tizenhatodos ritmuskötélék első hangjáról indulnak.



A 6. ütemtől irányuk megfordul, s ettől kezdve keverednek a föl és le, illetve az első és a második tizenhatodáról guruló motívumocskák. Szinte hallom az ellenvetést, amely a négy tizenhatodos hangcsoportoknak ezt az élveboncolását szememre hányja. Természetesen e lappangó összefüggések felismerése nem vezethet oda, hogy az előadás során atomjaira szabdadjuk a zenei folyamatot, ám helyenkénti megcsillantásuk kellemesen oldhatja a négyes lüktetést.

Bach zenéjének beszédessége a 8. ütemtől megjelenő harmincketted csuklásoktól kezdve egyre kifejezőbb. A kvart-felugrásokkal is hangsúlyozott „örömkurjantások” előbb súlytalan negyedek második tizenhatodán jelennek meg, majd a 9. ütemben súlyos ütem negyedik tizenhatodára kerülnek át. Ez az azonos, mégis különböző jellemző ritmuselem a „bőrünkbe nem férés” képzetét kelti, amint a már addig is apró ritmusértékeket osztja tovább. A daktilikus ritmusképlet – a 9. ütem második fele és a 10. ütem kezdő hangsúlyú boltívszekvenciája után – a 11. ütemtől kél féktelen táncra. Másfél ütemes „tombolását” ugyanilyen terjedelmű nápolyi szext-felbontás egyensúlyozza ki, aminek végén tovább sűrűsödik a daktilus: egy negyeden belül kettő is megszólal belőle, így kapaszkodunk föl a darab csúcshangjára, mely után még egyszer színre lép a daktilus és a triola – az utóbbi első ízben boltív alakban. (Innen nézve talán már nem oly erőltetett a három tizenhatodos képletek iménti megvilágítása.) A 15. ütem 3. negyedén a dominánsra érkezünk, amit egy ütemnyi kodetta forgolódása után tág akkordban erősít meg Bach.

A tétel második felének elemzését az Olvasóra hagyjuk. A darab előadójának mindenesetre figyelmébe ajánlanánk, hogy a dominánsról induló második formarész a *ha... akkor...* retorikáját követve indítja el a tételkezdő motívumot, s hogy efféle szónoki fordulattal hajlékony a 18. és 19. ütem fordulója, valamint a 23. ütem közepétől induló modulatív lánc is; hogy a daktilusokból egész erdő magasodik, amelyben ott fickándoznak mindkétféle triola vadjai; hogy a daktilusok harminckettedei egy súlyos (páratlan) ütem súlyos (1.) negyedén négy harminckettedes folyammá fejlődnek, hogy a 3. ütemben kényszerből kitalált szeptim itt három ütemen (28–30.) keresztül szervül.

A darab mondanivalóját nem fordíthatjuk szavakra. Nem utalhatunk kulcsot adó konkrétumokra, háttérre, a szerző külső élményanyagára. Mégis halljuk: beszél ez a zene. Valahányszor megragadni véljük tartalmát, elillan kezünk közül. A mindig-értéssel elegy soha-meg-nem-fejthetőségtől örök.

Allemanda

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Allemanda". It consists of 12 staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as "cresc.", "mf", "p", and "f" are used throughout the score. The notation includes various articulation marks like slurs and accents, and some measures contain specific performance instructions like "V" (likely for vibrato or a similar effect). The overall texture is dense and rhythmic, typical of a Baroque-style Allemanda.

J. S. BACH: ES IST GENUG – KORÁL (1996/4.*)

Zenei éremművészet remekeinek tárházában külön kincseskamra a Bach koráloké. Válasszunk közülük egy rendhagyó, s tán rendkívülien ihletett darabot, amely a 60. kantátát (*O Ewigkeit, du Donnerwort*) zárja le.

Már kezdősora fülön szúrja a váratlan hallgatót: lyd hangnembe illően, bővített kvart sarokhangok közé feszít ki egy skálamenetet. S hát még hogyan harmonizálja meg! A korona – a bővített kvart hang – alatt VII. fokú mellékdomináns kvintszext hallatszik (a Bach-korálirodalomban alighanem egyedüli példaként). Miért feszül így dallami és összhangzati húr? Mert a lélek húrja feszül így: *Es ist genug* (Elég). Már a *genug* szó első szótagán elfojtja nyakunkat a VI. fokú mellékdomináns szextbe préselt 4–3-as késleltetés. Fokozni aligha lehet e feszültséget. Oldja hát Bach, amint oldja a koráldallam is. Modulációt várnánk a különös VII. fokú mellékdomináns után, ám az simán kivezet a III. fokra, ahonnan a basszus biztonságos hágsóján ereszkedünk a mélybe a már szinte feledett tonikára. S a harmadik korálversben – ugyanilyen nyugalommal – kiterjesztjük moduláló szárnyunk a dominánsra is.

Ám újra támad a bővített kvartos dallamsor. Ezúttal a basszus nem követi felfelé az egészhangú lépéseket, hanem ellenkezőleg, lefelé lép kromatikus kis szekundokat (ez a feszültség kifejezésének egyik hagyományos jele a barokkban). A kihegyezett kvarthang alatt ezúttal emelt IV. fokú szext harmóniája hallik. Ez sokkal lágyabb az iménti VII. fokú mellékdomináns kvintszextnél, ám nem maradhat magyarázatlanul. A szöveg: *lös auf das Band* (bontsd fel a köteléket). S ismét eljutunk a tonikára, modulálunk a dominánsra, csak ezúttal más akkordok, más belső szólamok útján. A kétszer hallott, kétféleképp harmonizált három korálversnyi dallam után új anyag következik: nyugalmas, hangisméltéses, az eddigieknél valamivel hosszabb korálvers. Dallamának és harmóniáinak zavartalan víztükrét ritmikai mozgékonyasága fodrozza. Majd ez a dallam is megisméltődik, immár cseppet sem feszültségmentes harmóniákkal. A basszus kromatikus lefelé lépdél, az alt nagy ugrások után ezt némiképp imitálja, a tenor néhány kromatikus fellépéssel ellenpontozza, hogy azután az alttal közös zuhanórepülésben juttassa el a szakaszt a domináns nyugvópontjára. Ez az V. fokú akkord ilyen körülmények után költői kérdés érzetét kelti, amelyre a választ – megint megisméltelt –

négyhangú, lehajló dallam adja meg. Első elhangzásakor a váltódomináns kvintszexthez és az emelt V. fok átmenő akkordjához módosított basszus még felidézi a kezdő dallam emlékét, ugyancsak *Es ist genug* szöveg alatt. Ezúttal még csupán állítást és kérdést elegyítő álzárlatra jut. Végül azonban a zárósor *es ist genug*-ja már konszonanciáival és szokványos zárlatával a beletörődés főhajtását formázza.

Most, hogy végigbaktattunk az *Es ist genug* korai tájain, emelkedjünk a magasba, s lássuk madártávlatból a mű szerkezetét. Három részre tagolódik a korál. Az első a leghosszabb: ez a megismételt, kétféleképp harmonizált három korálversből áll. A második rövidebb: ez az ugyancsak megismételt nyugalmas korálszakasz, amely afféle középrész szerepét tölti be. A harmadik rész pedig a négyhangú záróvers kétszeri megjelenése, ez a legrövidebb a három formaegység közül. Záratozásával a szonátaforma zárótémájának távoli képzettársítására hív, jóllehet ahhoz semmi köze nincs.

És végezetül lássuk, hogyan függ össze a formák felülnézete s a harmóniák oldalnézete a szöveg talajával. A legdisszonánsabb nyitófrázis alatt mindig az *Es ist genug* (Elég) gyötrődését halljuk. Az azt feloldó második két vers szövegei:

1. *so nimm, Herr, meinen Geist / zu Zions Geistern hin* (vedd, Uram a szellememet / Sion szellemeihez oda);

2. *Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus* (Uram, ha neked tetszik, lazíts ki engem). A kezdődő kvartos dallam ismételt megharmonizálása alatt a szöveg először – mint említettük – a kötelék felbontásáról szól, a másik szakaszban pedig a *Mein Jesus kommt* (Jézusom jön) várakozásteli szavakat tartalmazza. Ezek feloldásaképp pedig a következőket:

1. *das allgemächlich reisst, befreie diesen Sinn* (mely [kötelék] lassanként elszakad, szabadítsd meg ezt az eszméletet);

2. *nun gute Nacht, Welt! ich fahr' in's Himmels Haus* (most jó éjszakát, ó, világ! utazom az Ég házába).

A kiegyensúlyozott, mozgékony középrész ezt mondja:

1. *der sich nach seinem Gotte sehnet* (amely [eszmélet] Istenéhez kívánkozik);

2. *ich fahre sicher hin mit Frieden* (utazom biztonságosan oda, békével).

Ugyane dallam kromatikusan elfátyolosított ismétlése:

1. *der täglich klagt und nächtlich thränet* (amely [eszmélet] nappalónként panaszkodik és éjszakánta könnyezik);

2. *mein grosser Jammer bleibt darnieden* (nagy nyomorúságom ideleln marad).

Bocsánat, kedves Olvasó, hogy sokkal többet beszéltem e korárról, mint amennyi idő alatt elhangzik. Tudom, sokkal többet mond nálam, ha elhangzik. De néha érdemes szembesülni azzal, hogy Bach számára mit jelentettek a hangok. Mert ha Bachok nem lehetünk is, a hangokban ott a testamentum: számunkra sem jelenthetnek immár kevesebbet!

Es ist genug; so nimm, Herr, meinen Geist.
 (Cant. 00. © Ewigkeit, de Donnerwort. B. A. 12 II, 190.) Joh. Rud. Ahle 1892.

1. Es ist ge-nug; so nimm, Herr, mei-nen Geist zu Zi-uns Gei-tern
 5. Es ist ge-nug; Herr, wenn es dir ge-fällt, so span-ne mich doch

Cont.

hin, lös auf das Band, das all-go-mäch-lich reisst, be-frei-e
 aus Mein Je-sus kommt: nun gu-te Nacht, o Welt! ich fahr' in's

die-sen Sinn, der sich nach sei-nem Got-te seh-net, der täglich
 Him-mels Haus, ich fah-re si-cher hin mit Eie-den, mein grosser

klagt und nicht-lich thra-net. Es ist ge-nug, es ist ge-nug.
 Jam-mer bleibt dar-nie-den. Es ist ge-nug, es ist ge-nug.
 3 Str. (In der B. A. nur die 3. Str.)

Franz Joseph Burmeister 1892.

BARTÓK: KANÁSZTÁNC (2002/5.*)

Joggal hiányolhatta sorozatunk olvasója, hogy éremművészeti vizsgálódásaink eddig nem érintették Bartók Béla zenéjét, holott sokrétegűen fejtegethető kis terjedelmű, kis formájú, de nagy formátumú alkotások a 20. század kiemelkedő géniusza munkásságának gazdag vonulatát képviselik. Egyikük a Gyermekeknek 2. füzetét záró (40. számú) Kanásztánc.

A két percnél is rövidebb darab voltaképp jelenet, de hogy mi játszódik le, ne mondjuk ki előre.

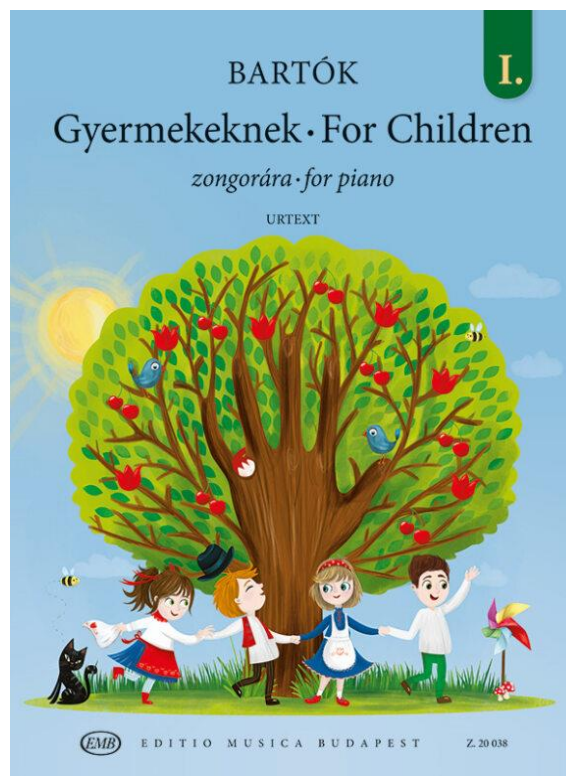
Meghallgatva-elzongorázva a kompozíciót két alapvető észrevételünk lehet. Egyrészt a kanász furulyájának oly naturális megidézése, amelynek jegyében a dallam mindvégig azonos fekvésben szól, alig-alig mozdulva ki a háromvonalas oktávból, másrészt a balkéz dudaszavának választékos variálása. Különös ellentmondás ez. Vélhetnők: a dallam változatossága pergeti színesebben színpadunkon a cselekményt. A Kanásztánc „furulyaszólama” azonban csupán az utánczolt népi hangszer megszokott figurációinak mintáját követi. Mögötte a háttér változik meg rendre, s az „előtérben” furulyázó így kerül más és más megvilágításba. Az első 34 ütemben a legegyszerűbb duda-megjelenítéshez folyamodik a zeneszerző: az üres kvint előbb alul majd felül érintve a tonikát lovagolja meg a szinkópák ostinátóját. A 35. ütemben úgy lép a szubdominánusra, hogy egy pillanatra azt érezzük: egész eddigi síkunk az újonnan elért hangnem dominánusa volt. Az innen kezdődő 10 ütem kulcshangja azonban nem annyira a C tonika, mint inkább az F, az eredeti hangnem G-mixolid - vezetőhangja. A 44. ütemben erős lassítás által kihangsúlyozott moll-szubdomináns vezet vissza G-be, ahol hat ütemen át egy kvázi tenor belső szólam dúrrá hegyezi a tompább mixolid hangzást. Az 52. ütemben ismét változik a faktúra, vagy ahogy korábban mondtuk: a háttér. Visszanyerjük a C-F-G harmóniát, ám akkordfelbontásban. Lám, ugyanaz a hangkészlet mennyire más, ha ritmusban, sűrűségben különbözik! Más jelmez szinte megváltoztatja a benne mozgó alakot. Hogy mégis felismerhessük, újólág megkapjuk a kiszélesítés alatti moll-szubdominánst csakúgy, mint az iménti dúrosítást. Ismét másként ugyanaz: a 69. ütemtől visszatér a szinkópa, de megtartja a tizenhatodokat is, habár a 73. ütemtől már csak az első nyolcad helyén. A 81. ütemtől kikopnak a tizenhatodok, s mind tenyerestalpasabban lüktet az üres kvintet hangsúlyozó szinkópa. Elfogy a dallam, s elfogy a dudaszó is. A kíséretnek a képből való kitűnése során előbb a szinkópa negyedeire fogyatozik a hallható hang, majd a 2/4-es ütemek súlytalan negyedeire, így párolog el, ami

a kezdetkor a súlyos negyedeken kért bebocsáttatást. S ugyanazon a D hangon, G-mixolídünk dominánsan, amelyből úgy rajzolódott ki 113 ütemmel korábban, mint a grafikus által meghúzott első, még semmit sem elénk idéző vonalból egy portré.

Mi hát a hangzó jelenet? Bartók elkísér minket egy táncoló kanászhoz. Messziről halljuk a zene foszlányait. Azután jelen vagyunk a táncnál, amely a fent leírt módon egyre harsányabb. Végül magára hagyjuk a kanászt – mind csekélyebb foszlányokat hallunk távolodó zenéjéből.

Nem ez volna a történet? Talán inkább az, hogy a kanász próbálgatja hangszerét és lépteit, egyre inkább belefeledkezik a táncba, s a 73. ütemtől már maga is csak visszaemlékezik arra?

Mindkettő igaz lehet, s tán egy harmadik, negyedik is. Egy biztos: ez a zene nemcsak 114 ütemről szól, nemcsak mixolídról és vezetőhangról, nemcsak nyolcadokról és tizenhatodokról. Olyasmivel rokon, amit gyermekeknek írtak, de kortalanul érthető, értelmezhető, újra átélhető, akár a Micimackó vagy A kis herceg. Játék a hangokkal és a lélekkel.



40. Kanásztánc - Schweinehirtentanz

Allegro vivace, $\text{♩} = 112$

pp *ppp, possibile*

p subito *sempre più*

cresc. *poco a poco.*

cresc. *sempre più*

41 *molto rit* *a tempo*
f *sempre cresc.*

47

53 *ff* *din.*

58 *molto rit* *a tempo*
f

63

68 *sempre f*

BRITTEN – NÉPDALFELDOLGOZÁSOK – I. (1995/2.)

A zenei éremművészet kimagasló mestere *Benjamin Britten*. Nevéhez a köztudat elsősorban operáit kapcsolja, és szinte mindenki találkozik *Simple Symphony* című vonószekari mesterművével. „Éremművészeti” remekeit nálunk legalábbis – inkább csak a szűkebb szakma ismeri: *Tíz metamorfózis Ovidius nyomán* című oboa szólóművét csakúgy, mint a népdalfeldolgozásokat. Sorozatunk következő két fejezetében, majd más témák után visszatérve ez utóbbi műcsoportra szeretném irányítani az olvasó figyelmét, hadd kerüljön közelebb a XX. század ezen, divatirányzatoktól független komponistájának munkásságához, s hadd lássa, hogy a műfaj, amelyet főként Kodály és Bartók hangján ismer, mivé alakul az angol mester keze alatt.

Mindenekelőtt válaszoljunk azoknak, akik szerint e műfaj *csak* feldolgozás, nem *önálló* alkotás. Aki valaha is megkísérelt mondjuk egy Mozart-stílusú menüettet komponálni, saját tapasztalatából tudhatja: mozartos témafejet könnyű kitalálni. Hanem mit kell tenni vele 4 vagy 8 ütem után? Ott rejtőznek a mesterség titkai. Ki mondhatná, hogy Beethoven V. szimfóniájának kezdőtémája „nagy ötlet”? Ám mivé dolgozza föl tíz percen keresztül? Így érthetjük meg, hogy a népdalfeldolgozás nem az invenció hiánya, ellenkezőleg, rengeteg zeneszerzői találékonyságot igényel, amelyekkel szemben még egy különleges követelmény is felmerül: szerényen háttérben kell maradnia, a dallamot kell szolgálnia. Hiszen mi más a népdalfeldolgozás, mint az évszázados dallam interpretációja, ahogyan a zeneszerző értelmezi?

Előre kívánom bocsájtani az elemzendő művek nagyszerűségének alapvető okát. Figyeljék meg, milyen *szervesek* e dalok! Ezáltal vetekednek a hosszabb lélegzetű, nagy apparátusú kompozíciókkal, hiszen a varázslatot kicsiben, szinte észrevétlenül megteremtik. Frivol hasonlaltal szólva olyanok, mint a japán tranzisztros csodatévé, amely zsebben elfér, ám oly éles a képe, mint a nagyképernyősé. E miniatúrába zárt teljesség révén dacolnak az éjünket- napunkat kitöltő tucatdalokkal. Azok, akár a rágógumi, ezek a Brittenéi - mint apró tálon ötfogásos vacsora.

The Ash Grove (A Kőrsliget)

A *Kőrsliget* földrajzi hely neve. A walesi dallam két versszakának szövege éles ellentétben áll egymással. Nyersfordításuk a következő:

*Lenn a zöld völgyben, hol patakok kanyarognak
Leszálló alkonyban elgondolkodva bolyongok,
Vagy fényes délidőn magányosan vándorolok
Az elhagyatott Kőrsliget sötét árnyai közt.
Ott történt, mikor a feketerigó még vidáman énekelt,
Hogy először találkoztam a kedvesemmel, a szívem örömeivel;
Köröttünk örömeinkre a harangvirágok csilingeltek.
Oh, akkor nem gondoltam, mily hamar el kell válnunk.*

*Még ragyog a napfény a völgy és hegy fölött,
Még trillázza énekét a feketerigó a fán;
Még remeg a holdsugár a patak s a forrás fölött,
De mit nekem már a természet szépségei.
Bánattal, mély bánattal terhes a lelkem,
Egész nap gyászolva járkálok a szerelmemet kutatva.
Ti visszhangok, oh, mondjátok meg nekem, hol az édes lányka?
Ott nyugszik a Kőrsliget zöld pázsitja alatt.*

Az első versszak természeti képének idilljében a dallamban fellelhető dúr harmóniát csendíti meg a zeneszerző a zongora viszonylag magas regiszterében, s a hangszer szólamai tercek biztonságos konzonanciájában haladnak végig. Csak míg a dallam mintegy sóhajszerűen fölfelé ível (*Lenn a zöld völgyben*), a zongora alá ereszkedik. Ezzel a hangszerelési eszközzel a magas hangtartományból a középregiszterbe hozza a környezetábrázoló kíséretet. Filmes hasonlattal élve: egy légifelvétel nagytotáljából alászáll, hogy közelből láttassa a magányosan vándorolgot. S hogy miben ábrázolja a környezetet? Átveszi a népdal nyolcadértékekben mozgó „patak-kanyargási” motívumát, s a negyedekben lépkedő dallamhangok alá helyezi.

A múltbeli ismeretlen walesi dalköltő s a szájhagyomány során őrzők, tökéletesítők a zeneszerzői szakma ösztönös tudói lehetnek: fölismerték ugyanis, hogy a tetőpontra a patak kanyargás lehajló motívumának megfordításával

kúszhatnak föl: *Ott történt, mikor a feketerigó még vidáman énekelt / Hogy először találkoztam kedvesemmel, a szívem örömeivel.* Britten zongorája itt felemelkedik a kezdő magasságba, a két kézben külön pillanatokban érve el a csúcspontot. Ekkor fordul először a darab során ellenkező irányba a két kéz eddig szinte árnyékként vonuló szólama, hogy azután a versszak utolsó sora alatt ismét a közelkép józanságába hulljon alá.

A bevezetésben még csilingelve aláhajló zenei frázis most tovább süllyed eddig érintetlen mélységű regiszterbe, hogy ott egy tört akkorddal szakítsa meg az eddigi folyondár kiegyensúlyozottságát. A hangmagasságbeli süllyedés hangszínbeli sötétedés képzetét kelti, aminek ellentétét mondja a szöveg: *Még ragyog a napfény...* A zongora bal kezének tört akkordjai fölött pedig – immár csak egy szólamban, „tercárnyék” nélkül, magányosan – az eddig hallott kísérőanyag szól, olyan harmóniakat alkotva a bal kéz akkordjaival, amelyeket befelé fordulás és emlékezés érzetének keltésére használtak a zeneszerzők évszázadokon át. (Főként az I. fokú mellékdomináns kvintszept szubdominánusra oldódására utalok, ami itt, a 42.-43. ütemben IV. fok helyett II.-ra történik, csökkentve a befelé fordulás meghitt harmóniáját, fokozva a tétovaság érzetét.)

Még trillázza énekét a feketerigó – mondja a szöveg. A zeneszerző ilyenkor válaszút elé kerül: megjelenítse-e a markánsan illusztrálható „szereplőt”, a madarat? A mű és annak adott pontja dönti el, hogy fontos-e a komponistának az ábrázolás, megszakítja-e a folyamatot miatta. De alkati tényezők is befolyásolhatják döntésében a zeneszerzőt. Bartók feldolgozásai kerülnek az efféle festői elemeket, Kodály viszont szívesen mutat fel karakterizáló közelképeket. S mit tesz Britten? Nem állítja meg a dal folyamatát, nem zökkenti ki a hallgatót (kulcsszereplő a rigó), de elsuhanó pillantásnyira megmutatja a zongorában a vidáman énekelgető madarat.

A még ragyog a napfény és még trillázza énekét a rigó kép után a *még remegő holdsugár* retorikai fokozása a zeneszerzőt harmóniai fokozásra ösztönzi. S itt mondja a szöveg, hogy *mit nekem a természet szépségei!* A tragédiát sejtető borzoltságot erős disszonanciákkal fejezi ki Britten: a bal kéz tört akkordjai az eredeti hangnemben maradnak, a jobb kéz dallama azonban egy „egzotikus” térerőkön hangnemben, Cesz-dúrban tévelyeg.

Lám, milyen tökéletes építmény már ez a népdal is: közeledünk a második versszaknak ahhoz a sorához, amely az első versszak *először találkoztam kedvesemmel, a szívem örömével* sorának megfelelője, amely itt is kulcsszót mond ki: *egész nap gyászolva járkálok a szerelmemet kutatva*. Ide kell kulminálnia a feszültséget Brittennek, aki ezt úgy éri el, hogy a dallam lefelé kúszó szekvenciáját (*Bánattal, mély bánattal terhes a lelkem*) fölfelé kúszó szekvenciával ellenpontozza a zongorán. S a visszhangokat kérdezvén: *hol az édes lányka*, már éteri magasságba száll föl a zongora, visszahozván a tercek korábban idilli, itt inkább megbékélő konszónanciáját, hogy azután a bevezetés zenei anyagával levezesse a katarzist. A zongorában itt már nem két, hanem három szólam ereszkedik alá egy irányban, a kezdő egyszerű harmóniákat kitöltve; a magasból, hol tán a leány lelke honol, a közép- és mélyebb regiszter felé – hol teste nyugszik –, a *Kőrísliget zöld pázsitja alá*.

Andantino (♩ = 64) *PPP very smooth*

VOICE: Down yon-der green

PIANO: *PPP very smooth* *sempre ppp*

val-ley where stream-lets me-an-der, When twi-ght is... fa-ding, I pen-sive-ly

ppp rove, Or at the bright noon-tide in so-li-tude wan-der A-mid the dark

< ppp shades of the lone-ly Ash-grove. 'Twas there while the black-bird was juy-ful-ly...

24

sing-ing, I first met my dear one, the joy of my heart; A -

ppp

25

-round us for glad-ness the blue-bells were ring-ing. Ah! then lit-tle...

ppp

26

thought I how soon we should part.

espress. (more sonorous)

27

poco f ma sempre messa voce

Still glows the bright sun-shine o'er val-ley... and moun-tain, Still

pp *espress.*

with Ped.

war - bles the black-bird his note from the tree; Still trem-bles the

more. *bb*

45

moon-beam on stream-let and foun-tain, But what are the beau-ties of

50

na-ture to me. With sor-row, deep sor-row, my bo-som is

cresc.

cresc.

55

60

la-den All day I... go mourn-ing in search of my love. Ye

f *pp*

express.

61

ech-ons, O tell me, where is the sweet mai-den? She sleeps 'neath the

pp

70

green turf down by the Ash-grove.

molto rall.

dim. *pppp*

BRITTEN – NÉPDALFELDOLGOZÁSOK – II.

O WALY, WALY (Ó JAJ, JAJ)

A dal címében olvasható szó a skót nyelvből szüremkedett át. A dallamot azonban az angol népzene különleges kincsesbányájában, Somerset tartományban gyűjtötte az angol népzene kutatók egyik megalapozója, *Cecil Sharp*. A szöveg nyersfordítása a következő:

*Széles a víz, nem tudok átkelni,
És szárnyam sincs, hogy repüljek.
Adj egy hajót, mely kettőt is visz majd,
És mindketten eveznek, a kedvesem és én.*

*Ó, lenn a mezőn egyik nap
Virágot szedegetvén kedvesen és vidáman,
Virágot szedegetvén, pirosat és kéket,
Kevéssé gondoltam, mire is képes a szerelem.*

*Egy tölgynek támasztottam hátamat
Biztonságos fának gondolva őt.
De előbb meghajlott, azután eltörött;
S így tett az én hamis kedvesem is.*

*Van egy hajó, a tengerre száll,
Megrakva mélyen, ahogy csak lehet,
De nem oly mélyen, mint én vagyok a szerelemben:
Nem tudom, hogy süllyedek, vagy úszom.*

*Ó, szép a szerelem és jó a szerelem,
És ékszer, amíg új,
De mikor régi, kihűl,
És elpárolog, akár a reggeli harmat.*

6. O Waly, Waly

from Somerset (Cecil Sharp)

VOICE *Slowly moving (d)* *pp*

The wa - ter is
I leasnd my

PIANO *pp* *express.*

(2)

wide I can-not get o'er, and nei-ther have I wings to...
back up a-gainst some oak think-ing that he was a trus-ty...

(3)

fly Give me a boat that will car-ry two, and both shall
tree; But first he bend - ed, and then he broke, and so did

(6)

By permission of Messrs. Novello & Co. Ltd.

N.S.H. 1009

row, my love and I. *pk f* O, down in the
 my false love to me. A ship there

mea - dow the o - ther day, A - ga - thir - ing flowers both fine and
 is, and she sails the sea, She's load - ed deep as deep can

gay, A - ga - thir - ing flowers both red and blue, I lit - tle
 be, But not so deep as the love I'm in: I know not

thought what love can do
 if I sink or swim.

pp

O, love is hand - - some and love is fine, and love's a

pp

40

dim

jew - el while it is new, But when it is old, it grow - eth

dim

43

ppp

cold, and fades a - way like morn - ing dew.

ppp

dim

46

Britten tudja, hogy a feldolgozó feladata a népdalban rejlő zenei eszközök kibontása, a dallam egyetlen szólamába zárt kifejezőeszközök előcsalogatása, a dalt szolgáló feldúsítása. Vagyis – mint előző elemzésünkben is kimutattuk már – a műzene kifinomultságával, gazdagságával való értelmezése, interpretálása, így elsőként azt veszi észre a 6/4-es metrumban hömpölygő dallamban, hogy a strófák első három sora 2-szer 3 negyedre osztja az ütemet, a negyedik sorok pedig 3-szor 2 negyedre. A 2-szer 3-as berendezésnél az ütem egyik fele egy hosszú hangból, a másik fele rövidebb hangokból áll. A 3-szor 2-es formulánál viszont kiegyenlítettebb hosszúságúak a hangok. A zeneszerző a hosszú hangok alatt mozgatja a zongora szólamát, a rövidek alatt tartja a hosszú akkordot a hangszeren, tehát ugyanazt az eszközt alkalmazza, mint a népdal, csak fordítva helyezi el az ütemben. A negyedik sorokban pedig – akár a népdal – kiegyenlíti a ritmust, s amint az eddigiekben is tette, lehetőleg ott mozdítja meg a hangszer szólamát, ahol az ének állva marad. A kiegészítő ritmus mindeme megnyilvánulásával hatásosan érzékelteti a szövegben többször felmerülő hajózó, ringatózó motívumot, ami a dal képi világának meghatározója.

A népdal egykori, az ismeretlenség ködébe vesző kitalálói, szájhagyomány útján ápolói dramaturgiai telitalálatot teremtettek. Az ének kulcsszimbólumai ugyanis mindig a negyedik sorba esnek:

*Mindketten eveznek, a kedvesem és én.
Kevéssé gondoltam, mire is képes a szerelem.
S így tett az én hamis kedvesem is.
Nem tudom, hogy süllyedek, vagy úszom.
Elpárolog, akár a reggeli harmat.*

S ha végigolvassuk e sorokat, újabb szerkezeti tünemény ötlük a szemünkbe. Míg az első versszak még csupán a szerelem vágyott kölcsönösségének metaforájára hegyeződik ki (*mindketten eveznek*), a második már a virágszededegetési idill gyönyörére (*mire is képes a szerelem*). Ez adja az ötletet Britternek, hogy két szakaszt egy ívben foglaljon össze. Ennek eszközét a zongorakíséretben találja ki. Előbb egy hármass akkordcsoportot hallunk,

négyszer egymás után (1.-4. ütem). Majd egy másikat (5.-6.) és egy harmadikat (7.-8.) két-kétszer. Ezután tetőzi be a versszakot az eltérő ritmusú, dramaturgiai pilléreként szolgáló negyedik sor (9. ütem). Az akkordcsoportokat – dallamukban szekundonként – fokozatosan emeli egyre magasabbra Britten. A második versszak alatt tovább kúszik fölfelé a zongoraszólam, most már ütemről ütemre változtatva az akkordcsoportokat. Sűríti tehát a harmóniák ritmusváltását, vastagabban és egyre színesebben rakja föl a hangzatokat a szerző, amint közelíti az első tetőpontot: *mire is képes a szerelem*. Érdekes, hogy az akkordcsoportok középső tagja, a váltóakkord mindig lágyabb – gyengédebb?, bizonytalanabb?

A tetőpontról le kell ereszkednünk, hogy újabb fejlesztést kezdhessünk. Azt, amely a dal lényegéhez vezet el: oda, hogy akár a meghajlott, majd eltörött tölgy, *úgy tett az én hamis kedvesem is*. S ennek ellenére a szerelem édes terhének lefestéséhez, ahhoz a metaforához, amely nagy költők bármelyikénél is kiemelésre méltóan szép lenne: nem tudom, hogy *süllyedek, vagy úszom*. S ezt már ugyanabban az éteri régióban kíséri a zongora, mint ahol a *Kevéssé gondoltam, mire is képes a szerelem* sort kísérte. Íme a zenei rím: hát erre képes a szerelem, hogy most „*nem tudom, hogy süllyedek, vagy úszom*”.

Ám innen ismét le kell ereszkednünk a mélybe, oda, ahonnan eddig fölfelé vezetett utunk. Mert szép a szerelem, míg új. *De mikor régi, kihűl és elpárolog, akár a reggeli harmat*. Most – mint a dal legelején – megint négyszer halljuk ugyanazt az akkordcsoportot a zongorán, mintha belenyugvást akarna sugallani. A zongora akkordjainak most már mindvégig *cisz-d-cisz* tetőszólamja leszorítja a hangzást, nem engedi kitörni érzelmeinket. Csak a belső szólamokba, a harmóniákba zárva engedi sóhajtozni a címbe foglalt *Ó, jaj, jaj* fájdalmát. Végül a strófák következetes ritmusvilágát mindig oldó negyedik sor kísérőfigurájával „párologtatja el” Britten a dalban megénekelte szerelmet.

CHOPIN: A-MOLL MAZURKA OP. 17 NO. 4 (1995/4.*)

Zenei éremművészetünk vitrineiben már vetődött tekintetünk Chopin-mazurkára. Hosszan időzhetnénk e remekeknél, ám nem tehetjük meg, hogy hónapokra lecövekelünk mellettük, így időről-időre visszatérünk hozzájuk. Most épp kiemelkedik egy a vitrinből, szinte táncra perdül előttünk, hogy elrejtse misztikus történetét. Táncra perdül – azon az elvont módon, amiként Chopin mazurkái általában. Vagy tán még ködösebben, különösen költőien.

A négy bevezető ütem még kétséget hagy a hangnem felől. A és F orgonapontja között sétál a H-C-D hangokból álló belső szólam, amely a 4. ütemben egy triolában csaknem dallami elemmé emelkedik. *In medias res* – a dolgok közepébe vágva – kezdi Chopin e mazurkáját is, mint sok másikat, mondhatnók. Ám az *in medias res* kezdet még csak *ezután* következik. Az 5. ütemtől megszólaló dallam alatti harmóniák: *a-moll II. szekund, IV. kvartszext, VI. szext*, majd a párhuzamos *C-dúrba* modulálás után a 8. ütemben I. fokra érkezés helyett *III. szext* mind a hangnemi talajfogástól tartanak távol minket. Lebegünk az *a-moll* galaxisában, s emlékezünk. Nem tudni, persze, hogy mire, csak azt, hogy valami szomorúra, búsra, melankóliát ébresztőre. A 9. ütemtől kezdve ugyanis lehajló kis szekundok szekvenciája jelenik meg a dallamban és a kíséretben egyaránt. A periódust záró két aláhanyatló kvart kérdésére válaszul(?) a basszusban végre megszólal a tonika. Az iménti harmóniák azonban megisméltődnek, míg fölöttük a dallam ága virágba borul: kiírt váltó- és átmenőhangok füzére időtlenné oldja a bal kéz akkordjainak mérőütéseit. Van, ahol egész ütemnyi sóhajjá alakul a dallam: a 3 negyeddel – 3-mal oszthatatlanul – 15 hang kerül szembe.

Kérem az Olvasót, ha van a keze ügyében zongora, tegyen próbát. Játssza el a darab 5. ütemét alaphelyzetű IV. fokkal (D basszussal). Ez is *in medias res* kezdetnek minősülhetne, hiszen szubdominánssal indítani egy periódust mindenképp olyan, mintha már rég benne volnánk a harmóniai folyamatban. Mégis hallhatja majd a különbséget, ami egy „lábán álló” (alaphelyzetű) hangzat és egy „hóna alatt megfogott” (kvartszext) akkord között van. Ha hármashangzatot emberalakhoz hasonlítjuk, kvintjére állítása úgy súlypontozza, mintha az embert derekán fölül ragadnánk meg.

Az első igazán táncosléptű ütem a 19. Nyomában immár egy egész taktusnyi tonikai akkordon pihenhetünk meg. A periódus ismétlődik, de kis változásokkal.

Másképp fodrozódnak a díszített ütemek. Feltűnik bennük a hangismétlés is, akárcsak a nagy hangközugrások. Mindez beszédessé teszi a dallamot. Mintha egy történetet elmesélve helyenként elkapna minket a szenvedély.

Nyolc ütemnyi közjáték szakítja meg ábrándozásunkat. Ez már *giusto* karakterűbb, táncszerűbb. Ám lefelé színeződő kis szekundjai és a domináns akkordba csempészett, azt szűkítő *B* hangból elindított, megismételt kérdés mégiscsak az eddig megismert periódussal rokonulnak. Vissza is tér ezután a periódus, megint csekélyke *parlando* módosulásokkal.

Op.17 Nr 4

Lento, ma non troppo $\text{♩} = 12$ *espressivo*

13 *pp* *sotto voce*

(2a) *

ten.

(2a. simile)

11 *delicatissimo*

15 *ten.*

21 *ten.* *p*

27

ten.

28 29 30 31

Tu •

This system contains measures 27 through 31. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 1 2 1 1, 1 2 1 1, 1 2 1 1, 1 2 1 1). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the final measure (31).

32

ten.

33 34 35 36

Tu • Tu •

This system contains measures 32 through 36. The right hand continues the melodic development with more ornaments and fingerings. The left hand accompaniment remains consistent. A fermata is placed over the final measure (36).

37

Tu • Tu • Tu • Tu • Tu •

This system contains measures 37 through 41. The right hand features a more active melodic line with frequent ornaments and fingerings. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. A fermata is placed over the final measure (41).

42

poco rit. *a tempo*

Tu •

This system contains measures 42 through 46. The tempo changes from *poco rit.* to *a tempo*. The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A fermata is placed over the final measure (46).

47

ten.

This system contains measures 47 through 52. The right hand features a melodic line with ornaments and fingerings. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. A fermata is placed over the final measure (52).

53

ten.

This system contains measures 53 through 57. The right hand features a melodic line with ornaments and fingerings. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. A fermata is placed over the final measure (57).



58 *ten.* *dolce*
p
Lo * Lo * (Lo) * (Lo simile)



63
(Lo * Lo) *



69



75



81



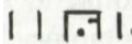
87 *ff*

A pikárdiai terccel dúrrá váló záróakkord után következik a *maggiore* (azonos alapú dúrban való) trió. Ez hozza be darabunkba a lengyel falu levegőjét, a kvintek rusztikus dudabasszusa fölötti táncot. Vastagabb akkordok, mechanikusabban ismétlődő ütempárok. Ez közelről hallatszik, jelenidőben. 16 ütemes nagyperiódus, motivikus korrespondenciával, s az egész periódus még egyszer ismételve. Ám ekkor már visszavezet merengő, múltba révedő eredeti periódusunkhoz (a főrészéhez). Ebben még mindig telik Chopintól újabb kiírt díszítési variánsokra.

Majd egy záradék – *coda* – következik, látszólag idegen anyagból. Csak a lüktetés köti össze eddigi zenénkkel, no meg az ereszkedő kis szekundok. De emlékezzünk csak a 19. ütem – fentebb kiemelt – táncos motívumára! Mintha annak árnyékát fedezhetnénk föl codánk zeneanyagában. S miért is „emlegeti” ezt az eddig frissen hagyott záró jellegű motívumot? Azért, hogy *következtetésképpen* juthasson el a merengő kezdőmotívumhoz. A 115–116. ütemben (majd a 123–124.-ben) ez szólal meg: „Ha... akkor...” A zene gyakran követi e retorikai – vagy nevezzük akár így: nyelvtani fordulatot. „Ha” tehát azt mondjuk, amit e zárómotívum és amit a kis szekundok, „akkor” oda torkollunk, ahol mesénket kezdtük. Bezárult a gondolati kör. Olyannyira, hogy el is időzhetnénk a korábban rejtett tonikán (125–128. ütem).

Vagy mégsem? Köd települ ránk ismét: a művet bevezető négy ütem köde. Belevész megtalált a mollunk. Bele egész mesénk.

CHOPIN: C-MOLL PRELŰD (1996/5-6.*)

Szerencséje Fryderyk Chopinnek, hogy *c-moll prelűd*-jét nem viszi napjainkban zeneszerzés órára. Nem stíláris okokból. A darab ma aligha számíthatna tanári elismerésre akár saját kompozícióként, akár stílusgyakorlatként. 13 üteméből ugyanis 12-t egyetlen ritmusképlet „kaptafájára húz föl”: 

Miért, hogy mégis veretes éremként szemlélhetjük? Miért, hogy sohasem téveszt hatást?

A miniatűr mű „deheroizálását” a ritmus egysíkúságán túl fokozhatjuk annak megállapításával, hogy a második és harmadik négyütemes egység hangról-hangra megegyezik egymással. Tehát „alig talált ki valamit” Chopin. De lássuk végre azt a valamicskét!

Az első ütem szokványos zárlattal az alaphangnemet határozza meg. A második modulál: a c-moll VI. fokáról indulva alaphelyzetű nápolyi akkordon át a VI. fok hangnemében, Asz-dúrban telepszik le. Bármennyire elkanyarodtunk is Asz-dúr felé, a harmadik ütem visszatérít c-mollba, hogy markáns kadenciával

annak V. fokára nyisson. Vastag, súlyos hangzatokat hallottunk, amelyek harsány szónoki (költői) kérdést intéztek hozzánk (vagy bárkihez, akit a műalkotás jelképes címzettjének tekintünk).

A válasz nem tartalmaz modulatív elemeket, a c-moll kereteit nem feszegeti. Csupán színezi annak hangzásvilágát a basszus kromatikusan lefelé lépdelő oktáváiban, amelyeknek bánat-hangját a jobb kéz akkordjainak felső és belső szólamában a kromatikához tapadó kis szekund árnyéklépések hangsúlyozzák. Az első sor két boltíves dallamú ütemmel indult, amelyekhez nemcsak önmagukban, hanem együttesen is boltíves, sőt magasba törő második két ütem kapcsolódott. A második „sornak” – népdal-egyszerűségük jogán nevezhetjük így is e formaegységeket – csak páros ütemei boltívesek: az első (5. ütem) és a harmadik (7. ütem) ereszkedő dallamú. (Minthogy a súlyos ütemek tartalmazzák az ereszkedés „új információját”, s a boltívek a súlytalan ütemekben ezekre válaszolnak, az utóbbiak az első sorra való visszautalásként értelmeződnek.) A 8. ütem zárja le a darab dramaturgiai ívét, oldja meg annak konfliktusát: akár az első ütemben, c-mollban tájoljuk be magunkat. Csakhogy itt a VI. fok tonikájáról lépünk a nápolyi akkord szubdominánsára, amit a kezdősor második üteméből emel át a szerző. Itt nyeri el valódi (alapvető) szerepét a nápolyi hangzat, mintegy „helyreigazítva” korábbi eltávolító előfordulását.

Ha a darab idáig tartana, jogos lenne az írásunk elején felidézett képzeletbeli zeneszerzés tanár elégedetlensége, hiányérzete. Alig volna több a kompozíció, mint ritmizált összhangzattan példa. Itt azonban megszólal a költő. Nagy újdonságot nem mond: csupán megismétli a második sort. A „kérdező” első sor *fortissimo* hangerejére a második *piano* válaszolt. A harmadik pedig *pianissimo* ismétli meg a másodikat, amivel kettős hatást ér el. Egyfelől az újbóli elhangzással kihangsúlyozza annak mondanivalóját: a lehajlást, a szomorúságot. Másfelől a még halkabb megszólaltatással tovább szűri a fényt, távlatba helyezi az imént már elmondottakat. Létezhet korabeli kotta, amelyben ismétlőjel utasít csupán a második sor kétszeri elhangzására. Talán akkoriban ez is elég volt, a zongorista érezte, tudta, hogy a második eljátszás új értelmezést kíván. Ma már biztonságosabb, ha a kotta felhívja erre a játékos figyelmét. Hiszen nemcsak a hangerő más, hanem szerencsés, ha a kis szekundok még fájdalmasabban énekelnek, ha a nápolyi akkord még mélyebbről szakítja föl a lemondó c-moll zárlatot. S ekkor még egy ütem vár: a mély regiszter sötétjéből világosba fordító egyszerű c-moll akkord, amely egész taktust, sőt – érzés szerint – annál is többet

CHOPIN: H-MOLL MAZURKA OP. 33 NO. 4 (1995/1.)

Chopin mazurkáinak hallgatásakor ne szégyelljük, előadásakor pedig nem mulaszthatjuk el *beszédeességük* érzékel(tet)ését. Ennek pontos megértésével juthatunk ugyanis el az egyszerű forma és motivika mögötti mély tartalomig. Oda, ahol e táncok rusztikuma és a szalonban zongorázó Chopin közötti távolság és azonosság feltárul, ahol jelen és múlt idő költőien ütközik, hogy örökre elérhetővé és elérhetetlenné tegye számunkra, közönség és utókori interpretátor számára a lengyel falut és táncát.

A számos költői remeklés közül vegyük most szemügyre az Opus 33. No. 4-es h-moll darabot. Első négy üteme merengő, kétszer egymás után a tonika nyugalomába hull alá. Nyugalmat nem sokáig érzünk: a domináns felé kilendülő 5–6. ütem és ennek harmóniák nélkül, recitativo-szerűen megismételt dallama felhőt von égboltunkra. A 9–12. ütem azután – a domináns hangnemet a modális V. fokból dúrrá fésülve ki – ismét nyugvópontra juttat. Mindezt talán kár is ilyen részletesen értelmezni, hiszen egyértelmű a hangzásból. Érdeemes azonban felfigyelni arra, hogy egyszer átkötött felütéssel, másszor felütés nélkül kezdődnek a motívumok. (Az átkötött felütés Chopin és a romantikusok kedvelt eszköze ritmikai labilitás előidézésére, zenei súlyviszonyok „tejüveg mögé” rejtésére.) A merengő kezdet és a modális V. fokon tanyázó recitativo indul átkötött felütéssel, a többi frázis nem. Elsőként tehát felütéses frázist hallunk – ez mindjárt a hangütésben mintegy távlatba helyezi a témát –, arra természetességgént ható, felütés nélküli indulás válaszol, majd ugyanilyen „direkten” kezdődik a domináns kitérés, amely a recitativónál felütéses változatban akad meg. A h-moll kezdőtéma újraindulását furcsa epizód szakítja meg. Mintha a táncosok maguk tűnnének föl a távolból: a táncdallam – átkötött felütés által távlatosítva – mély regiszterben szól, a kísérő akkordok pedig fölötte. Az epizód barátságos hangneme C-dúr – ki gondolná, hogy a *nápolyi hangnem* (a leszállított második foké) ily meleg lehet, ily drámaiságtól mentes. Csakugyan mentes? Nem biztos, hiszen e táncdallam is megakad egy hemiolában és két hosszú hangban, amely visszavezet a h-moll alaphangnembe.

Musical score for the first example, measures 1-24. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The melody is in the right hand, consisting of a series of eighth notes. The bass line is in the left hand, featuring a prominent bass drum pattern. The score is marked 'Molto' and 'p'.

1. kottapélda: 1.-24. ütem

Az egész eddig tárgyalt rész változatlan megisméltése végén a hosszú hangok már nem az alaphangnembe modulálnak vissza, hanem B-dúrba. (Micsoda hangnemi távolság a merengő h-molltól!) Itt szólal meg valódi tánczene. A félperiódus első ütemének első súlyos hangján a basszus dobbant mindig, a második negyedperiódus elején pedig magas oktáv rikkant rá.

Musical score for the second example, measures 49-64. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The melody is in the right hand, consisting of a series of eighth notes. The bass line is in the left hand, featuring a prominent bass drum pattern. The score is marked 'f'.

2. kottapélda: 49.-64. ütem

Kromatikus folttal modulál vissza h-mollba Chopin, hogy még egyszer elmesélje az egész eddig hallott történetet. Talán azért írja le változatlanul a hangokat, ismétlőjel alkalmazása helyett, hogy arra ösztönözzön, előadóként is érezzük új mondandónak az anyagot, ne ugyanúgy deklamáljuk ugyanazt. A másodszori végigjátszás után a B-dúr táncból a kromatikus folt h-moll *maggiore*jába vezet. Ez a H-dúr katartikus tetőpontja a darabnak. A h-moll árnyalatait a B-dúr megvilágításában tükrözi, teljesen új motivikával. A táncból a felütés nélküliséget, a biztonságos kísérő ritmikát hozza, a merengés pedig félénk kromatikus dallamképzésében, a mellékdomináns III. fok felé való harmóniai kitérésben nyilvánul meg. A tánc győz: a 16 ütemes nagyperiódus második fele odahagyja a kromatikát, nagy szext ugrással mutatja felszabadultságát.

3. kottapélda: 129.-144. ütem

E katartikus H-dúr periódus ismétléssel nyer megerősítést, mielőtt beletorkollna a szinte piktogramhoz hasonlatosan jelképesen egyszerű táncmotívumok féktelen sorjázásába.



Mint minden eddigi, ez is kétszer hallható. Majd megszakad. S a bal kézben harmóniák nélkül visszhangzik. Süketen. Akadozva. A táncterem zsongásából a levegőre kilépve érezhet ilyen hirtelen lehülést az ember, az imént még maga körül hallott zene ajtó mögé rekedését, a „nem én táncolok” magára maradását. Éppen abban a regiszterben vagyunk, amelyben a „meleg C-dúr” táncdallamot hallottuk. Ez az a magány, amely már a mű első formaegységének két ütemnyi szólójában elének vetült. Majd a dúr táncdallamfoszlány mellé színeződik, hogy visszavezessen a *h* alaphangnembe. Az itt újra megszólaló kezdőanyag az átélt táncok hatására múlt időbe tevődik. Itt éljük meg valódi emlékként, amit az emlékezés szándékával vetettünk fel 3 perccel korábban. E 3 perc drámai idejében évek vagy évtizedek peregtek le.

S hogy miről szólt ez a zene? Most kapjuk meg a választ Chopintól. A „meleg C-dúr” -ban bemutatott táncról. Annak képét nagyította ki a B-dúr színes kavalkádjában, az tisztult meg a H-dúr résznek a kavalkádból félrevonuló csöndes örömeiben. S az visszhangzik keserűen most, a mű végén. A hemiolás akadozás 3-ról 5 ütemre bővül. Egyre halkul, így azt érezhetjük, már ki sem mozdulhatunk szorításából. Harmóniája egyszerű: V. fokú szeptim és I. fok. Ennek vázára – *G–C* – csupaszodik le a zene. Harmónia még egyáltalán? Vagy már dallam? Vagy csak óraütés ingamozgása a múltó idő – a hátralévő élet – érzékeltetésére? Sok mindent belegondolhatunk. Mindenesetre itt derül ki, hogy a nápolyi hangnem csakugyan drámai. S a záróütemekben e nápolyi hangnemből csúszunk alá a fél hanggal mélyebbi *h*-moll alaphangnembe, amely oly sokszor a klasszicizmusban és romantikában a halál jelképe volt. Chopin Opus 33. No. 4-es mazurkájában is az.



előfordult tercpárhuzamokkal teremti meg e terület sajátos színeit. Itt már a gabonát kérébe kötő aratókat vélhetjük látni – de óvakodjunk a gyermeki programmagyarázattól!

Ha játsszuk a darabot, legyünk gyermekien odaadók abban, hogy egy korábban dúrban hangzott motívumot plasztikusan helyezzünk át mollba, hogy a mű egyszerű kérdéseit ne szégyelljük harsány kérdőjelekkel feltenni, hogy az oly egyszerű témához való visszatalálást mesemondáshoz illő csodálkozással éljük át.

Mesemondás – alighanem ez a kulcsszó. Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy mező, rajta pedig Az aratók... És boldogan éltek, míg csak meg nem haltak – míg csak meg nem hálnak egy nem eléggé mesélős billentyűs muzsikus kezén.

CLEMENTI: C-DÚR SZONATINA (1999/1-2.*)

Az Op.36. No.1-es darabot ütöm fel a Clementi-szonatinák kottájában, azt amelynek első tétele alighanem minden zongorázni tanuló ember ujjait megjárta. Talán épp ezen alacsonyabb fokú stúdium jellege miatt sokak emlékezetében gyermeteg darabocskaként él, s azok most kérdőn tekintenek a papírra: az éremművészetnek ugyan miféle ismérveit erőltethetem a motivikájában és faktúrájában igencsak egyszerű muzsikára?

Sietek megnyugtanni a kételkedőt: nem lesz szó költői mélységekről, bonyolult összhangzattani összefüggésekről. Csupán arról, mitől veszíti el gyermetegségét e tétel, mitől tudjuk századszor is meghallgatni, különösen, ha nem botladozó növendék-kezek nehezülnek az elefántcsontra.

A főtéma nyolcütemes periódus, amely a dominánsra modulál. A melléktéma négyütemes, ütempárban építkezik. A zárótéma nem több egy zárlatnál (szubdomináns, domináns, tonika) – 3 ütemben!... Lehet, hogy csak odaragasztotta Clementi? Hogy kilépni akarván a páros ütemek ketrecéből lecsípett volna egy taktust? Nincs-e hiányérzetünk?

Nincs. Ugyanis ha visszafelé fejtjük föl a szálakat, négyütemes zárótémát találunk (12–16. ütem), s előtte megvan négyütemes melléktémánk is (8–11. ütem), így azonban a főtémából hiányzik egy taktus...

Kezdjük előlről! A főtéma nyolc üteme hiánytalanul megvan. Ám a nyolcadikon elindul egy motívum, egy dallami elem, amely tonika–domináns–tonika–domináns harmóniarendben lebonyolítja a melléktémát, úgy, hogy a 12.-től négy ütem marad a zárótémára is, így hát a nyolcadik ütem kettős szerepet tölt be: egyszerre tartozik a főtéma területéhez harmóniailag, a melléktémához pedig inkább motivikailag. Ez az átfedés a kulcsa a tétel maradandó rugalmasságának: fülünknek mindig felkínálja az imént végiggondolt keresés lehetőségét, sőt kényszerét.

A középrész nyolc üteme hosszú hangjaival, orgonapontjával a pihenő szakasz, a másodlagos információ területe. Az elsődlegeshez való visszatalálás – a repríz – azonban nem gépies ismétlést hoz. A főtéma – a hangszínváltozással retorikai hatást idézve elő – az eredetihez képest egy oktávval mélyebbre kerül, a periódus korrespondeáló második felében pedig dallami irányváltással tartja ébren a figyelmet a zeneszerző. Az expozícióban még „töredezettebb” zárótéma-indító(?) ütem (13.) helyén a 36. ütemben azzal a skálamenettel találkozunk fordított irányban, amely a főtéma és a melléktéma találkozásának ütemében a melléktémát képviselte.

Több szót csakugyan nem érdemel ez az aprócska tétel. Ennyit is csak annak a népi bölcsességnek szellemében, amely szerint a sárba süppedt szekér utasaitól a kovács egy aranyat kér, mikor egyetlen kalapácsütéssel kiszabadítja a szekeret a sár fogságából. – Egyetlen ütésért mindjárt egy aranyat? – förmednek föl a megkönnyebbült utasok. – Ja, kérem – így a kovács – tudni kell, hogy hova kell ütni!

Clementi tudta.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 2, 4, 5). The bass clef staff contains a supporting line with fingerings (1, 2, 4, 3). A dynamic marking *p* is present at the beginning.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a continuous eighth-note pattern with slurs and fingerings (3, 1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff has a steady eighth-note accompaniment with fingerings (2, 1, 0, 2, 3, 1, 0, 2, 3, 4, 5).

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff contains a simple accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 5).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 5, 2, 1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff has a simple accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Dynamic markings *crec.* and *f* are present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff has a steady eighth-note accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 5).

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff has a steady eighth-note accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 5).

COUPERIN: AZ ARATÓK (1997/2.*)

Kis formák nagy mesterművei közt tallózó sorozatunkban eddig többnyire olyan darabokat szemlélünk, amelyek zenén kívüli tartalmakat is hordoztak. Chopin, Grieg, Liszt zongoraművei – sokszor még ha nem utal is rá címük – programzenék. Mozart h-moll adagiója szerzője egyik legromantikusabb alkotásaként felsorakozott a 19. századi szerzők kompozíciói mellé. Schubert és Britten dalai után Bach kivételes harmonizálású korálja szövegével kínált fogódzót a zenei eszköztár vizsgálatához. Első ízben legutóbb léptünk programatikus tartalmaktól érintetlen talajra Bach egyik hegedűpartita-tételével.

Vajon melyik irányba haladunk tovább *François Couperin* közismert rondójával, *Az aratókkal*? A cím konkrétabb, mint Chopin elemzett műveinél. Azoknál a *mazurka* tánc típus megjelölése mögül fejtettük ki a vélt vagy valós tartalmat. Couperin nem a tánc típus nevezi meg, nem *gavotte*-ot ír kottája fölé, hanem a barokkban megszokott módon illusztratív címet ad. Nem is nehéz a daktilikus és nyolcadoló ritmusvilágból a szorgoskodó aratók mozdulatait kihallanunk. Ám messze jár a csöppnyi mesterműtől, aki ebben keresi az elmuzsikálандót. Amiben keresnie kell, nem kevésbé hamvasan egyszerű: a motívumok beszédes deklamációjában, dallamirányok, harmóniák, hangnemváltások és hangszínek jelrendszerének érzékeltetésében.

Az aratók (Les Moissonneurs) formája a legmintaszerűbb barokk kisrondó. Témája 8 ütemes periódus, zárt egység. Érdekessége, hogy a félperiódus is tonikára érkezik. A két félperiódust harmadik üteme különbözteti meg: az elsőben a dallam az alaphang és a kvint által kijelölt tartományban marad, a másodikban pedig az alaphang oktávja, mint csúcsponti hang irányába tágítja a hangzó teret. Az első epizód (1. couplet) mindössze félperiódusnyi. Első két ütemével dominánsra nyit, majd a második kettővel a domináns hangnemébe modulál. A teljes rondótéma visszatérése „felel” e hangsúlyozott „kérdésre”. A 2. couplet dallama másfél ütemen át azonos az első epizóddal. A harmóniák árulják el, hogy moll felé hajtunk el: kiinduló tonikánk már I. fok helyett VI. fokú szext. A couplet első félperiódusa az 1. közbjáték szerkezetéhez hasonlóan

két ütem során nyit – ezúttal már új hangnemünk – a párhuzamos moll V. fokára, majd a félperióduson megerősíti az új hangnem dominánsát. A második félperiódus jut el a párhuzamos moll tonikájára. De nem e kiszámítható harmóniai történés a lényeg, hanem az, hogy a második félperiódus a rondótéma motivikus anyagára hivatkozik. Ezt a retorikai fordulatot kell érzékeltetnie az előadónak, miként a 2. epizód elején azt, hogy az elsőével azonos melodikával szólal meg.

A 2. couplet után ismét teljes terjedelmében elhangzó rondótémát követően a 3. közjátéknak minden eddiginél terjedelmesebbnek és bonyolultabbnak kell lennie. Mivel eléggé kiaknáztuk már a középregiszter hangtartományát, egy oktávval följebb kerül a rondó témafeje. E hangszínekülönbség elegendő ahhoz, hogy ne tévedjünk: nem a témát halljuk, hanem abból indítjuk gondolatrítmusunkat. A félperiódus a szubdomináns párhuzamos hangneme, c-moll V. fokára nyit, majd – mint a 2. epizódban – a második félperiódus a téma motivikájával jut az új hangnem tonikájára. A francia barokk kisrondó a statikus, zárt téma és a dinamikus, nyitott epizódok egyensúlyára épül. Az aratókban azonban Couperin a hangnemi nyitáson kívül eddig nem sokat tett: a közjátékok is szabályos periódusokba rendeződtek. Mielőtt azonban véget vetne a darabnak, „meg kell kevernie a kártyákat”, hogy azután friss ráébredést előidézve húzza elő a „pakliból” a rondótéma „lapját”. Ennek érdekében a 3. couplet c-moll zárlata után az alaphangnembe visszakadenciázó harmóniákkal, semleges, nem karakteres metodikával, az eddigi nyolcdozásra lazán emlékeztető ritmikájú töltelékanyagot helyez el. E töltelék terjedelme 6 ütem: kevesebb egy periódusnál, több egy félperiódusnál, a mű eddigi arányaitól így eltérve is lazítja a szerkezetet. A korábban egy vagy két negyed erejéig már előfordult tercpárhuzamokkal teremti meg e terület sajátos színeit. Itt már a gabonát kévébe kötő aratókat vélhetjük látni – de óvakodjunk a gyermeki programmagyarázattól!

Ha játsszuk a darabot, legyünk gyermekien odaadók abban, hogy egy korábban dúrban hangzott motívumot plasztikusan helyezzünk át mollba, hogy a mű egyszerű kérdéseit ne szégyelljük harsány kérdőjelekkel feltenni, hogy az oly egyszerű témához való visszatalálást mesemondáshoz illő csodálkozással éljük át.

Mesemondás – alighanem ez a kulcsszó. Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy mező, rajta pedig Az aratók... És boldogan éltek, míg csak meg nem haltak – míg csak meg nem halnak egy nem eléggé mesélős billentyűs muzsikus kezén.

Gajdos

1.º Canto

rit.

GRIEG: HONVÁGY (1996/3.)

A zenei éremművészet remekeinek számbavétele során többször fordultunk már Chopin mazurkáihoz. Amikor most Edvard Grieg **Lírikus darabok** című zongoramű-gyűjteményéből az Op.57. No.6-os kompozíciót helyezzük tenyerünkre, az érem finom megmunkáltsága, keresetlen eszközökkel való mély kifejezőereje láttán gyaníthatjuk: a későromantikus norvég mester munkássága is vissza-visszavonz majd.

Az e-mollban megszólaló téma szinte fakó. Első frázisát tercnyi terjedelemben szorítja Grieg, s az ezt variáló második frázisban is csupán kvartig tágítja az ambitust. Az a kvarthang azonban a zenei retorika egyik alapvető eszközét képviseli: nyelvtani hasonlattal élve *jelzőjévé* válik az előző frázisnak. A téma periódusának második fele dallamilag azonos az elsővel, egyetlen előke gazdagítja, az viszont nem más, mint előbb hallott kvarthangunk, amely itt könnyes elcsuklással csendíti ki a témát. Az aszkétikusan egyszerű dallamot fájdalmas harmóniák értelmezik. Már az első (IV. szeptim) a visszatekintés hangulatát kelti. A variált frázisban I. fokú terckvarttal gyűri Grieg a hallgató érzelmeit, amelyben a basszust (az eredeti szeptimakkord kvintjét) leszállítja (szűkíti). Épp az így megszólaló B hanggal kerül szembe a dallamban „jelzőként” szereplő A hang. A mellékdomináns IV. fokú hangzat, amelyre e disszonancia föloldódik, közvetetten a darabot indító IV. szeptim oldásának is hat. A periódus második fele a nyugalmat árasztó VI. fokról nyit a váltódomináns szeptim kérdőjelére, hogy aztán az V. szeptim – I. zárlatával kerekítse le a Honvág-darab első nagy sóhaját.

A sóhajtozás azonban folytatódik. A kezdő frázis indító motívumát szekvenciázza a diszkant szólamban, eleinte megtartva a frázis hosszú hangját is. A basszus e motívumot imitálja, hosszú hangos megállások nélkül, s – ami fontosabb – nem felütéssel kezdve, hanem súlyon! Ez a metrikus-ritmikus ellenpont erős töltést ad e fejlesztő szakasznak, amelynek minden üteme szeptimakkorddal – pontosabban annak terckvart-megfordításával – kezdődik, így kihangsúlyozva a disszonancia szünni nem akarását. A magunk előtt tolt, föl nem oldott feszültség végül V. fok kérdőjelére nyílik, ahol a kérdés motívumát a szerző egy oktávval magasabban megismétli. Ezzel az eszközzel távlatot ad a kérdésnek, majd e merengést dallamilag is kibontja egy ütemnyi szólóban, amely visszavezet a kezdő periódushoz. A visszatérés csaknem változatlan:

mindössze a záróhang alól mordul föl a zeneszerző lelke. A nápolyi hangnem alaphelyzetű akkordjával, annak II. fokká való kromatikus kifésülésével majd I. fokra vezetésével komor színnel festi a honvágyat.

S hogy hová vágyakozik, megtudjuk a *Trióból*. Azonos alapú dúrban (*maggiore*) jellegzetes *lyd* hangnemű norvég népi tánc szólal meg. Griegre mélyen hatott, amikor 1871-ben megismerte az emelt kvartos dúr jellegű modust, majd amikor felfedezte azt népe parasztdalaiban is, amelyekre a hardangeri hegedű mestere, *Knut Johannesson Dahle* hívta föl figyelmét, s amelyeket ő *Johan Halvorsen* zeneszerző és karmester barátjával jegyeztetett le. A Trió folklorisztikus mivoltát a kvintekben mozgó kíséret is hangsúlyozza. E kvintek vezetnek vissza a gyors, vidám dúr Trióból a borongós, lassú moll főrészbe. Az – a kezdethez képest – változatlanul hangzik el. Azaz változatlanul jegyezte le Grieg.

De nem hangzik változatlanul, még akkor sem, ha a zongoraművész kínosan ügyel a dinamika és a logika azonos felidezésére. Nem hangozhat változatlanul, hiszen itt már tudjuk, mi iránt vágyakozott a mű elején a szerző. Itt már ismerjük a tájat, már minket is átítatott a *lyd* metsző friss „levegője”, már minket is megpördített a tánc. Akkor hát nem is érdemes az azonosságra ügyelnünk. Inkább a beszédességre: arra, amit Grieg „jelzővel” és „csuklással”, torlasztott imitációval, súlyos és súlytalan egymásba kígyózásával, s a hol rezignált (IV. szeptim), hol meg épp gyötrődő disszonanciákkal fejezett ki.

Andante

41

The first system of musical notation, measures 41-46, features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system, measures 47-52, continues the melodic and harmonic development. The right hand maintains its eighth-note melody, and the left hand features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and piano-piano (*pp*).

The third system, measures 53-58, shows further melodic evolution. The right hand's melody becomes more intricate with some grace notes. The left hand continues with a consistent eighth-note accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to piano-piano (*pp*).

The fourth system, measures 59-64, features a continuation of the eighth-note accompaniment in the left hand. The right hand's melody is characterized by flowing eighth-note passages. Dynamics include piano (*p*) and piano-piano (*pp*).

The fifth system, measures 65-70, concludes the piece. It includes the instruction 'poco rit.' (poco ritardando). The right hand's melody ends with a final cadence, and the left hand's accompaniment tapers off. Dynamics include piano (*p*) and piano-piano (*pp*).

Molto più vivo

pp

una corda

p

f

poco

fp

fp

First system of a musical score. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern with slurs and fingering (1-5). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *fp* is present in both staves.

Second system of the musical score. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, including slurs and fingering. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment. The dynamic marking *fp* is present in both staves.

Third system of the musical score. The right hand features a dense sixteenth-note texture with slurs and fingering. The left hand continues with an eighth-note accompaniment. The dynamic marking *fz* is present in the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and fingering, transitioning into a *poco* section with a more rapid sixteenth-note pattern. The left hand continues with an eighth-note accompaniment. Dynamic markings *fp* and *ma* are present.

Fifth system of the musical score. The right hand continues with sixteenth-note passages and slurs. The left hand maintains an eighth-note accompaniment. The dynamic marking *fp* is present in both staves.

Sixth system of the musical score. The right hand features a complex sixteenth-note pattern with slurs and fingering. The left hand continues with an eighth-note accompaniment. The dynamic marking *fp* is present in both staves.

rit. Tempo I

longa p

poco a poco più lento al Fine

rit.

J. HAYDN: B-DÚR SZONÁTA - 2. tétel (2000/3-4).

Végigpillantva sorozatunk tartalomjegyzékén, hanyag hiányosságként tűnik föl *Joseph Haydn* nevének említetlensége. Holott a legsziporkázóbb bécsi klasszikus mesternél igencsak találhatunk éremművészeti remekeket. Lássuk mindjárt egy 1765 előttre datált *B-dúr szonátáját*, annak is második tételét.

Szép lassú, deklamatív zenei anyag barokk szonáta formában (amit Scarlattisonátaként emleget a köztudat). Ötvennégy üteme mély tartalmat hordoz, amelyet nem kell e helyen konkrét szavakká megfejtenünk, de feltétlenül érzékeltetnünk kell emóciókkal, a zenébe rejtett gesztusok markáns kibontásával, ha játszuk a művet. Mindegy, milyen konkrétumra váltjuk gondolatvilágunkban a zene absztrakt érzelmi töltését, fontos, hogy e töltés mellett ne menjünk el, bagatellizálva azt.

A főtéma sóhajtozása (*mi-fá-mi, lá-szi*) egyértelművé teszi a hangütést. A szekundlépés motivikus ellentéteként ismerhetjük föl a nagy ugrásokkal elért lehajló hármashangzat-felbontásokat, ám az ellentét csak látszólagos, hiszen e motívum is csak erősíti a szekund sóhaját. Meg kell éreznünk a nyújtott ritmus tizenhatodában megszólaló felső váltóhang és a később nyolcadról tizenhatodra alásüllyedő *esz-d* szekund közötti nyomatékbeli különbséget, amelyet a *g-fisz* lépés ritmikai elemével való szintézisként kapunk meg. Nem maradhat rejtve a játékos előtt az a lappangó feszültség, amely a 4. ütemben azáltal áll elő, hogy a harmónia már eljut a tonika nyugvópontjára, a melódia azonban az előző ütem utolsó negyedének sóhaját szekvenciázva még „gyötrődik”. A főtéma periódusa korrespondeál: a második félperiódus a témakezdő motívumból indul. Ám beszorul annak alsó kvartjába, ahonnan a negyedik negyedperiódusban drasztikus mozdulattal kell kitörnie: az eddigiéknél nagyobb ugrás, vastagabb akkord, bonyolultabb harmónia (bővített kvintszext) révén, ami aztán a dominánsra hagyja nyitva a panaszmotívum megfordításának (lentről föllépő szekund: *cisz-d*) kérdőjelét.

Nemhogy mestert, a génuszt fölmutató pillanat következik. A párhuzamos dúrban megszólal egy egészen más hangulatú melléktéma. Egészen mást, váratlanul ilyen elhithető erővel „bedobni” – ez a szakmán túli zeneszerzői érték titka. Eddigi áttört zenei anyagunk helyébe végtelenül egyszerű lép.

Orgonapontos akkordkísérete nyugalmat áraszt, aprózó skálamenet-fölfutása az eddigi aláhajló fájdalommal szemben szinte optimizmust sugárzó. Ezt az ellentétet dolgozza föl emocionálisan a melléktéma második felének repeső dallammotívuma, amely az eddigi akkordozás nyugodt hullámaira ül domináns-tonika harmóniaváltásokkal egyensúlyozva a zenei éterben. „Amit szabad Jupiternek, nem szabad az ökörnek” – a latin mondást az juttatja eszembe, hogy a következő ütemek mind új motívumokat hoznak. Az ilyen stílusgyakorlatot zeneszerzés órára vivő növendék számítsa a legkeményebb tanári szidásra. Ám aki nem imitálta, hanem alakította a stílust, megtehetette. A 15. és 16. ütem szorosabb zárlata, amihez a 17-ikben szabad kadenciázás adódik hozzá, a versenymű vagy méginkább az operaária szellemét idézi. Ne csodálkozzunk: Haydn ezzel a zenével *beszél*. Három ütemnyi átvezetés után aztán elérkezünk a zárótémához, amely a főtéma lehajló hármashangzataiból indul, s azok *esz-d* szekundunkba torkollnak. Ugyanaz a motivika dúrban, mint ami mollban hangzott az elején, csak épp megkeverve a sorrendet. Vajon szomorú? Beletörődő? Esetleg vidámságba hajlik, amikor csöppnyi codettaként a 25-26. ütemben a melléktéma skálamenet-felfutása idéződik meg?

Nem kell döntenünk. Ám érdekes összehasonlítást tehetünk. A következőkben ugyanis a főtémát magát halljuk, immár dúrban. Ez ad igazán más arculatot a kezdő anyagnak. Mesélünk arról, ami az előbb közvetlenül fájt. S elmondva gyógyul a fájdalom. De nem feledhetjük: újra belelovalljuk magunkat a melléktémából vett motívum szűkített szeptimesítése és mollba hajlítása révén. A főtéma-terület kibővül: az eddigiekhez organikusan nem kötődő, kétszólamú invenció-szerű, kromatikájával is feszültséget hordozó négy ütemmel. Ez modulál vissza az alaphangnembe, amelyben a forma rendje szerint a mellék- és zárótémának következnie kell. A melléktéma az iménti idillikus megszólalásának kétkedő kérdőjelévé görbül. Nemcsak a hangnem adta hangulati töltés miatt, hanem Haydn beavatkozása révén is. A harminckettedekben fölrohanó skálamenet és a nemrég még repeső, itt inkább csukladozó töredezett motívum nem külön szakaszokban, hanem egymásba ékelve szólal meg.

S hogy mindezek után az eredeti helyére kerülő g-moll lehajló hármashangzat és az abból kinövő kromatikus lecsúszás, a kezdeti őszhangunkig való nehéz felkapaszkodás, majd onnan megint alámerülés, végül a „vidám” motívumból ideszármazó, moll alaphangnemünkben való feltörekvő codetta

mennyi szomorúságot és mennyi maradék energiát sugároz, a játékos pillanatnyi diszpozíciójára s a hallgató hangulatára bízhatjuk.

Haydn elmondta a maga történetét.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, likely by Joseph Haydn, marked "Largo". The score is written in G major and 3/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *mf*, and *criso.*. The piece features a steady bass line and a more active treble line with frequent sixteenth-note patterns. The overall mood is contemplative and expressive, as suggested by the "Largo" tempo marking.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1-3, 2-4, 3-5). The left hand plays a steady accompaniment of eighth-note chords. Dynamics include *p* and *f*.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *pp* and *f*.

Third system of a piano score. The right hand has a more active melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment changes to a more rhythmic pattern. Dynamics include *criso* and *f*.

Fourth system of a piano score. The right hand features a complex, rapid melodic passage with slurs and fingerings. The left hand accompaniment consists of steady eighth-note chords. Dynamics include *mf* and *f*.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *criso* and *f*.

Sixth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *mf* and *criso*.

Seventh system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *criso* and *f*.

JÁRDÁNYI: ZÖLD ERDŐBEN (2000/6.*)

Bujdosik az árva madár kezdetű megható népdalunkat két vegyeskarban is feldolgozta Járdányi Pál. Az egyik változat egyszerűbb, ez *A bujdosó madár* címet kapta, a másik gazdagabban kidolgozott, még szívrehatóbb, ez *Árva madár* címen vált ismertté. Alighanem a címadás is kifejezi azt a közelség-többletet, amely az utóbbi karműben a zeneszerző részéről megnyilvánul. Hiszen a népdal aligha a madárról szól oly fájdalmasan, sokkal inkább a metafora hasonlított alakjáról, arról, aki egyes szám első személyben mondja ki: *Hát az ilyen árva mint én / Hogyne bujdokolna szegény.*

Az *Árva madár* kórusmű nagy többlete egyebek közt az, hogy nem a *Bujdosik az árva madár, / Egyik ágról másikra száll* szavakkal kezdődik, hanem előbb szövegtelenül érzékelteti a bujdosást. Ha festené a bujdosó madár képét, akár természethűen, akár elvontabban, köré kellene rajzolnia a környezetet, amelyben bujdosik. Ami a képen a tér, a zenében az idő. A bujdosás tere az a tíz ütem, amelyben a dal kezdő motívumának hangjaival, A– vokálissal tekereg a melódia. E motívum azonban másfelé ágazik itt, mint majd a dallamban. Amott egy tiszta kvint majd egy oktáv által határolt terjedelemben tár elénk mintegy emelkedő kvintváltó dallamot. Ezzel szemben a bevezető ütemek a szeptim feszültségébe szorítják a bujdosót, s mixolíd hangnemünk dúr (nagy) tercét mollá (kis terccé) elszínezve (7. ütem) is elbizonytalanít az akusztikus tájékozódásban. Amikor a szeptim a tenor szólamban már kifeszült, hangrendszer szerint kvintváltással, ám a hangzásban kvarttal mélyebbre csúszva szólal meg a basszus, ezzel végképp megzavarva a *bujdosó* tájékozódását. S hogy voltaképp a mi tájékozódásunkat zavarja meg? Éppen erről szól a dal: *Hát az ilyen árva mint én / Hogyne bujdokolna szegény.*

Érdeemes külön górcső alá venni a tenor és a basszus dallamát. Nem hasonlítanak egymásra, jóllehet szerves egységet alkotnak. A tenor kétszer is felkapaszkodik a kis szeptim összhangzattanilag lehajlást kívánó szomorú csúcshangjára – hangsúlyozza a disszonanciát. Másodjára – szabálytalanul – nem rögtön oldódik lefelé, előbb – noha nagyon súlytalan helyen – kisimul oktávra. Talán épp ennek hangulatilag ellentmondani akarva ereszkedik alá szekundonként a leszállított tercre (*F*). A basszus, amely csak másfél ütemig imitálja a tenort, nyomban ezután kvint felugrással kitör az oktávból – igaz, csak

azért, hogy a tenor másodszer hangsúlyozott szeptim hangjával hozzon létre szekund súrlódást. E csúcsponti hangról csak ereszkedik aztán a basszus, két kvintleugrással rugalmasítva a szekundmenetet.

Bujdosik az árva madár... Kristályos G-dúrban. Ilyen nyugalmas, mondhatnók derűs lenne a bujdosás? Nem. Az iménti „kétszólamú invenció” szól a bujdosásról. Most már csak közöl a zeneszerző. A közlés úgy hatásos, ha a legegyszerűbben rámutat az addigi hangulatra. (Vesd össze: a színész csöndesen mondja ki legfontosabb mondatait.) Az első versszak második sora alatt a tenornak a szeptimhangról aláhajló sóhajtozása társául szegődik az alt, a harmadik sortól pedig már árnyalódik a harmónia. Az altban feltűnik a korábbi leszállított terc, a tenor az *árva, mint én* szavakat kromatizálva mondja ki, hogy azután a szövegtelen bevezetés hangjait idézve *bujdokolna szegény* szavakkal kússzék fel ismét a szeptimre. (Ne hagyjuk figyelmen kívül a zenei éremművész apró finomságát: a *Hogyne bujdokolna szegény* megszólalása előtt a szoprán egy negyed szünetet tart, afféle deklamatív elgondolkodásként, lélegzetvételnymi sóhajtásként.)

A tenor imént említett reminiscenciája – amely azért egy újabb alterált hangot tartalmaz (Gisz) – átvezet a második versszakba. *Azt gondoltam amíg élek / Mindig víg napokat élek* – a dallamban megjelenik a nyújtott ritmus jó kedélye, a kíséret felfelé törekszik. De nem sokáig! *Hej de nagyon megcsalattam...* Szoprán, alt és tenor most énekel először azonos ritmusban, aminek erős dinamikai hatása is van. Az előzőekben orgonaponton nyugvó basszus pedig oktávot ugrik fel, majd kvintet le, így érkezünk a Nagy árvaságra jutottam sort indító súlyos disszonanciához. A szoprán megint negyednyi hatásszünet után indul, a többi szólam kromatikába süllyed ismét.

A dallam a basszusba költözik (*Bánat olyan, mint a jó szél.*) Második sora (*Merre járok csak engem ér*) itt is lélegzetvételnymi szünettel indul. A melódiát kísérő jaj-sóhajtozás a *Búval élem világomat* és a *Bánattal töltöm napomat* sorok között közjátékká terebélyesedik, s aligha tévedünk, ha a bánat „szélfúvását” véljük kihallani belőle. A zárlat nem az eddig megszokott. *D-mixolíd* hangnemünk *G-dúrként* harmonizálását figyelembe véve a mediánson kötünk ki, amely dúr jellegű, de nem megnyugvó, inkább elmerengő. Erről vált a harmónia a tényközlő G-dúrra (*Bujdosik...*), ismét katartikus hatással. Nehéz szavakkal nem erőltetetten kifejezni azt az érzetet, amely a szoprán *H* hangjának – a

mediáns oktávjának – a G-dúr tercévé változásából érzünk, abból, hogy a mediánszon mint szalmaszálon egyensúlyozásunk közben miként kerül szilárd talaj (tonika) a lábunk alá. Szomorú dúr ez, amelyet Schubert alkotott először, ám még a „mennyei hosszúság” formai arányai között. Lám, a huszadik század közepére két népdalstrófa is elegendővé vált e hatás érzékeltetésére. Az első versszak szövegének visszatérésekor a korábban a szoprán által intonált dallamot a tenor énekli. Beleveszejté azt a bevezető ütemek bujdosás-motivikájába, s ekkor a szoprán veszi vissza a *Hát az olyan árva mint én* szöveget. Tizenhatod melizmák csuklása ugyan nem véteti észre magát a dallam variálásaként, a háttérből lappangva mégis gazdagítóan hat. A szoprán foglalja össze a kezdet bujdosás-dallamíveit: azonosan indul a tenorral, de feljut a nónára, ahová a basszus kapaszkodott fel a kezdetkor.

Vajon mennyi volt ebből az eszköztárból tudatos Járdányi Pál részéről, s mennyi volt „puszta” intuíció? Mindegy. De ha mi végiggondoljuk, felfejtjük a szálakat, mélyebbre hatol bennünk a darab, mint egyszerű gyönyörködéssel. Gondolatunkkal, figyelmünkkel leszállópályát építünk a katartikus élménynek.

VEGYESKARRA

ÁRVA MADÁR
Népdal

JÁRDÁNYI PÁL
(1876–1961)

Andante sostenuto, rubato (4-7)

EDITIO MUSICA BUDAPEST
Tudományi Kiadó, Budapest
E-mail: info@editio.com | Telefon: +36 1 461 2000
© 1978 by Editio Musica Budapest

3. 1448

2

poco più sostenuto (♩=60)

Buj - do-sík az ár-va ma-dár, E-gyik ág-ról má-sik-ra száll.
 Ág - ról száll.

pp

pp

pp *poco più sostenuto*

Hát az i-lyen ár-va mint én, Hogy-ne buj-do-kol-na
 Hát az ár - va buj -
 Hát az ár-va mint én, buj -
 Hát ár - va buj

poco accel. 3

poco più mosso (♩ = 72) *mp*

sze - gény. Azt gondol-tam a-mig é - lek,

dos...

do-kol-na sze - gény. Azt gon-dol-tam,

dos...

poco f

Mindig vig na-po-kat é - lek. Hei, de nagyon megcsalattam,

poco f

...mind vi - gan é - lek. Hei, de nagyon megcsalattam,

poco f

min - dig min - dig vig na-po-kat... Hei, de na-gyon megcsalat - tam,

poco f

é - lek. Hei, de meg - csa -

4

mf *più sosten.* *più rit.*

Nagy ár-va-sígra ju - tot - tam

Ár - va - síg-ra. Jai, Jai,

Nagy ár - va - síg-ra, Jai,

lat - tam Jai,

pp *accel. poco al (♩=72)* *più accel. (♩=81)*

jai, jai, jai, jai, jai, jai.

Bá - nat o-lyan, mint a jó szél. Mer-ze já-rok

poco sost.
ff

csak en-gem ér. Bí - val é - lem vi - lá - go - mat

con moto (♩=100)

jai, jai, jai, jai,
jai, jai, jai, jai,
jai, jai, jai, jai,

6 rit. meno mosso (♩=84) più mosso (♩=100)

sf *sf* *mf* *f*
 jai. jai. jai. jai.
sf *sf* *mf* *f*
 jai. jai. jai. jai.
sf *mf* *f*
 jai. jai.
sf *ff*
 Ba - nat-tal töltöm na - po - mat.

rit. *al*

p *p* *p* *p*
 jai. jai. jai. jai.
p *p* *p* *p*
 jai. jai. jai. jai.
p *p* *p* *p*
 jai. jai. jai. jai.

Tempo I. (♩=60) 7

Buj - do-sik az ár-va ma-dár, E-gyik ág-ról szí-sik-ra

42

Hát az i-lyen ár-va mint én, Hogy-ne
 hát ár - va buj -
 szél. hát az ár-va mint én buj -
 hát ár - va buj -

8 *più sostenuto* *a tempo*

buj - do - kol - ea sze - gény. Bui - dosik az ár - dos
 dos ár - dosik az ár - dos
 dos

rit.

va ma - dár,
 va ma - dár,
 va ma - dár,
 ma - dár.

ossia:
 ma - dár.

KODÁLY: ESTI DAL (1998/1-2.*)

Ki ne szeretné az *Esti dalt*, Kodály leheletnyi remekét, mely gyermekek ajkán, felnőttek egynemű és vegyes karán oly gyakran csendül föl, kórusfesztiválokon távoli nyelvek akcentusának meghatározó ízével fűszerezetten is? De bizonyítást is kérdezhethetnénk: ki ne lepődne meg e csaknem eszköztelen kis darab éremművészeti szemlélésén? Vizsgálódásunk oka: a megszokott művesség fejtegetése mélyebbre vezet a szépség rétegeibe.

Legelőbb vegyük szemügyre a dallamot, amely Kodály Pásztó környéki gyűjtéséből emelkedett a zeneszerzőt is meglepve komolyzenei „slágerré”. Nem szokványos népdalszerkezet. Első sora egy tonikai és egy domináns hármashangzat egymásra felelése: *szó szó mi dó / re re ti szó*. A második sor kis híján így teljesíti be a szubdomináns-tonika zárlatot: *lá lá fá re / szó szó mi dó*. Csak épp a szinte hivatásosan rafinált ismeretlen szerző a harmadik (központi, fő) helyen lévő hármashangzatot skálamenettel helyettesíti: *lá lá szó fá*. E skálamenet a dal harmadik és negyedik sorában nyeri el értelmét, ott ugyanis már végig abban mozog a dallam egyetlen, nagyon finom ívet teremtő ugrástól eltekintve.

A zeneszerző a dallamkezdő dúr akkordot teríti háttérként a melódia mögé. A 4/4-es metrumban azonban súlytalan ütemrészben helyezi el az első és második sor indítását, mintha sóhajtván mesélné az énekes: *Erdő mellett estvéledtem, / Subám fejem alá tettem*. Az első versszak kísérete a nyitó akkord finom elszíneződéseiből áll. A tonikai orgonapontot (még a tekerőlantszerű bourdonkvinttel együtt is) megőrző harmónia hosszú hangokkal festi az esti erdő természeti képét, s egyben a fáradt vándorét. A hosszú hang iránti igény kielégítésére közös hangot talál a domináns szeptim (4. ütem) és a szubdomináns (5. ütem) között (C). A második verssor után lélegzetvételnélküli ütemet illeszt be Kodály, hogy azután – első ízben – fősúlyról indítsa a (harmadik) sort. Ebben az átvezető ütemben a bourdonkvint elmozdul, bővített hármashangzattá disszonálódik. De egyben ezzel a *disz* hanggal olvad mollá a harmadik sor kezdetén. A belső szólamok a dallammal ellenirányban haladnak, s csak a negyedik sorban válnak a dallam árnyékává. A negyedik sor azonban fontos akkorddal csendül ki, első fokú mellékdomináns szeptimmal. Ez a hangzat már a barokk óta a bensőségesség, a befelé fordulás kifejezője volt, amely érzetet bizonyára azzal éri el, hogy mintegy domináns szeptimként oldódik a szubdomináns akkordra mint tonikára.

A második versszakban elérkezünk a homofónia – Kodálynál feltétlenül bekövetkező – polifonizálásához. Az *Én Istenem, adjál szállást* sor torlasztott imitációjában megszólal az a *lá lá fá re* szekvencia, amelyet a népdal – mint említettük – skálamenetté gyúrt át, színesített. Sőt halljuk dúr dallamunk moll változatát is, legalábbis egy *mi mi dó lá* témafej erejéig. A kórusműnek ez a szakasza egyszerre idézi meg a 16. századi énekes többszólamúság szellemét és a Bach-korálókét, az utóbbiaknak harmonizálásukon túl soronkénti megállásait is, hiszen kórusunkban is fermáták tagolják a népdalsorokat. A harmadik strófa 3. sorának a dallam és a kísérőszólamok ellenpontja, s az utóbbiakban feltűnő kis éles ritmusok energiája kölcsönöz szenvedélyességet. A bánat alaphangját nem hagyja feledni, hogy a 2. sor után a 3. is moll akkordon zár, sőt az utóbbi mély hangzással fest még borúsabb színeket. A 4. sor mondja ki a panaszt, hogy mi is a járkálás, a bujdosás: *az idegen földön lakás*. Mialatt ezt éneкли a dallam, a kísérőszólam fölé sóhajtja a *bujdosást*. (A vegyes kari verzióban a második versszak folyamán addig hallgató basszus szólam e szónál kapcsolódik ismét be.) A domináns szeptim zárlati harmóniája és a mély hangrendű magánhangzók súlyos takarója borul itt a vándorra, aki a harmadik strófában az első homofón szubjektivizmusával fordul istenéhez. A harmadik és az első versszak zenei azonossága bekeretezi a súlyos mondandójával is könnyed, könnyed megszólaltatása ellenére is súlyos középsőt. A „kérő” (könyörgő) elsőfokú mellékdomináns szeptim itt az „adjon Isten jó éjszakát” szavak alá esik. A coda tovább töredezteti a dallamot (*adjon / Isten / jó éjszakát*), mindig súlytalan ütemrésről indítva a motívumot, a megfáradt vándor sóhajtozását idézve. Az álomra szenderülés a kísérő akkordokban hallható: mollbeli hangzatok (IV. fokú kvartszext és VI. fokú szext) homályába vész a tekintet, disszonanciák érezik az elnyugvó, de nem megnyugvó vándor homlokát.

A záró ütemekben a lehajló harmóniákat ellenpontozva a dallam fölsétál. Talán azt hallhatnók belőle: *et ascendit in coeli* (a mennyekbe emelkedik). Remény sugárzik-e ebből? A vándor transzcendens megnyugvása? Vagy inkább bölcs beletörődést hallhatunk abban, amint a kezdő dúr akkordra nyit a felkúszó skálamenet, épp arra a szoprán hangra, amelyen a dallam épült a harmónia fölé a kórusmű elején, s éppúgy súlytalan helyen zendítve meg a záróakkordot? Nem fontos eldönteni. Mindenesetre ezek a csöppnyi eszközök teszik az Esti dalt oly szívre hatóvá. Az alig valamit – mindenséget nyitogatóvá.

KODÁLY ZOLTÁN: ESTI DAL

Lassan (♩ = 60) (1938)

Soprano: Er-dő mel-lett est-vé-léd-tem, Su-bám fe-jem

Alto: M

Tenor: M

Bass: M

(Lehetőleg Gesz-ben)

Soprano: a-lá tét-tem, Ősz-sze-tét-tem két ke-ze-met, Úgy kér-tem jó

Alto: m

Tenor: m

Bass: p

6

Soprano: Is-tenémet: Én Istenem, ad-jál szállást, Már meguntam a jár-kálást,

Alto: Én Is-tenem, ad-jál szál-lást,

Tenor: Én Is-tenem, ad-jál szál-lást, ad-jál szállást,

Bass: mf, cresc.

11

f A jár - ká - lást, a bujdosást, *dim.* Az i - de - gën föl - dön lakást. *p* Adjon Isten

f Már meguntam a jár - ká - lást, *p* a buj - do - sást. M

f Már meguntam a jár - ká - lást, *p* a buj - do - sást. M

17 a buj - do - sást. M
(bariton) (mind)

sempre dim. e rallent. al Fine

jó éj - sza - kát, Küldje hozzám szent angyalát, Bá - to - rít - sa szívünk álmát,

22

pp Ad - jon Isten jó éj - szakát, Adjon Isten jó éj - szakát, *ppp* m. m.

ppp m. m.

ppp m. m.

28 m.

KODÁLY: NYULACSKA (1997/6.*)

Csak egy kis gyermekdal – mondhatná fitymálva valaki – a *Hová mégy te kis nyulacská?*; ugyan mit tehet azzal a zeneszerző, ha feldolgozza? Mielőtt így vélekednénk, gondoljunk csak arra, mivé alakíthat a szobrász egy cseppnyi kavicsot, ha kezébe veszi? A nagy művész – akár szobrász, akár zeneszerző – arról ismerszik meg, miként faragja ki a semmiségből a művet.

Mindenekelőtt kavicsának formájára, erezetére kell vetnie tekintetét. Gyermekdalunk 10 ütemes, a 7–8. ütemben hallható motívumismétlés révén – műzenei szóhasználattal élve – belső bővítés tágítja ki 8 ütemes kerekességét. Kodály kihasználja a magától adódó „dramaturgiai” lehetőséget: a *„Hová mégy te kis nyulacská?”* kérdést az egyik szólam szájába adja, a választ pedig – *„Ingyom, bingyom, táliber, tutáliber, máliber, az erdőbe”* – a másikba. A komponista ott kezd dolgozni, ahol a válasszal szemben türelmetlenül szekvenciázza: *„Hová mégy?”* A dallambeli belső bővítés nyomán külső bővítéssel zárja az első versszakot (10–11. ütem).

Az egyszerű dallamocská hat versszakon át azonos hangnemben aligha kerülné el az egyhangúság veszélyét. Ezért két síkot állít fel Kodály. A C-dúrban elénekelt első strófa után a másodikat F-dúrban szólaltatja meg. Ezzel mintegy a kérdező kíváncsiságát, érdeklődésének fokozódását érzékelteti, a retorika eszközét alkalmazva a zenében. S hogy miért épp F-be megy át C-ből? Ennek oka a C záróhang és az F-dúr belső dallamkezdőhang azonossága éppúgy lehet, mint a szubdomináns bensőséges hangzása. A kíváncsi belekérdezés itt sem marad el.

A *„Minek néked az a vessző?”* kérdésnél visszatérünk az eredeti C-dúrba. Az *„ingyom, bingyom, táliber...”* szöveg – amely alighanem egy idegen nyelv ismeretlen szavainak utánzása a nép ajkán – nyolcadértékekben mozgó játékossága ezután a szopránba is bevonul: a *„Minek néked az a vessző?”* hangismétlése és kromatikus váltóhangos eltolása vidáman csipkelődik. Ebből kilépve oktávugrással rajzolja ki zeneileg a kérdőjelet. (A tonikai zárás itt engem a gyerekek még kialakulatlan kérdő hangsúlyozására emlékeztet. Kodály valószínűleg azért sem akart a kérdést nyomatékosabban érzékeltető, mondjuk *gisz* basszusra nyitni, hogy a kicsinyek intonációját ne nehezítse. Annál is kevésbé, minthogy a rétegváltások sorában ismét F-dúrhoz érkezünk.)

Minek a vessző? Kertecskének. Minek a kis kert? Virágoknak.

– Minek a virág? Itt valami történik a zenében. F-dúrunk molljára nyit a válasz: „Bokrétának”. Az alt orgonaponton nyugszik meg (d-moll dominánsán), fölötte a koronás *cisz*-re érkező szoprán az althoz torlasztva siet a kérdéssel: „Bokrétának?” Az orgonapont mintegy a szónak mutatóujjaként fölszegzi tekintetünket, fölötte friss hangokon, a tartott alsó szólam révén az eddigieknél kérdőbb harmonizálással s magasabban szólal meg a kérdés: „Minek néked a bokréta?” Erre a dal utolsó szava válaszol majd: „Violámnak”. Azelőtt azonban egy „stretta” következik, amelyben felidézi a kérdéseket a kezdettől („minek mégy az erdőbe”) végig („minek az a bokréta”). A fokozódó gyorsaságú kavargásból a darabban eddig nem hallott szinkópák pengeélei villannak elő. A stretta előtt és után – afféle gondolatjelként – generálpauza áll.

Csak egy kis gyerekdal. Az maradt a Nyulacska Kodály megmunkálása után is. A szerzői beavatkozás nem internálta a dalt tőle idegen környezetbe, nem kényszerítette hozzá nem illő hangvételre. Csupán fölmutatta mindazt, ami benne van, amit meglát benne, akinek számára műalkotás csírája egy kavics is.

GYERMEKKAR

NYULACSKA
Népdal után

KODÁLY Zoltán
(1882-1967)

Frissen $\text{♩} = 128$

S. Ho - vá mégy té kis nyu - lacs - ka?

A. In - gyon, bin - gyon,

Ho - vá mégy, ho - vá mégy, ho - vá mégy, az er - dő - be?

tá - li - bér, tu - tá - li - bér, má - li - bér, az er - dő - be!

Mi - nek mégy té az er - dő - be? Minek mégy té,

Az er - dő - be, az er - dő - be. In - gyon, bin - gyon, tá - li - bér,

Minek mégy té az er - dő - be? Mi - nek né - kéd

tu - tá - li - bér, má - li - bér vesszőcské - ért, pi - ci vessző - ért,

az a vessz - szó? Mi - nek né - kéd az a vessző? Mi - nek né - kéd

pi - ci vessző - ért. In - gyon, bin - gyon, tá - li - bér, tu - tá - li - bér,

© 1934 by Magyar Kórus
Copyright assigned 1950 to Editio Musica Budapest

Z. 3975

cresc.

29 az a vessző? Mi-nek az a vesz-sző, de mi-nek az a vesz-sző, de
má - li - bér Kertőcs-ké - nek, kertőcs-ké - nek,

f *p*

34 mi-nek az a vesz - sző? 1 Mi - nek né - kőd
kertőcs-ké - nek. Ar-ra kell a vesz-sző, de

mf

41 az a kis kert? Minek? minek? minek?
ar-ra kell a vessző, Ingyon,bingyom, tá - li - bér, tu - tá - li - bér,

mf *p*

46 minek? minek az a ki-csi kert? Mi - nek né - kőd a vi - rá - gok?
má - li - bér: vi - rá - gok - nak. Vi - rá - gok - nak.

p *f* *dim.*

53 Minek a vi-rág, minek a vi-rág? Bok-ré - tá - nak?
Ingyon,bingyom, tá - li - bér, tu - tá - li - bér, má - li - bér: bokrétá - nak!

pp Mi - nek né - kéd a bok - ré - ta? *f* Hej!

60 In-gyom,bingyom,

p cresc. poco a poco Mi - nek mégy az er - dő - le? Mi - nek az a vész - szó,

p cresc. 66 tá - li - bér, tu - tá - li - bér, má - li - bér, In-gyom,bingyom,

accelerando Mi - nek né - kéd a vi - rág, bok - ré - ta? Mi - nek az a bok - ré - ta,

70 tá - li - bér, In - gyom, bin - gyom, in - gyom, bin - gyom,

f bok - ré - ta, bok - ré - ta? Mi - nek az a bok - ré - ta, bok - ré - ta,

75 tu - tá - li - bér, má - li - bér: Vi - o - lám - nak, vi - o - lám -

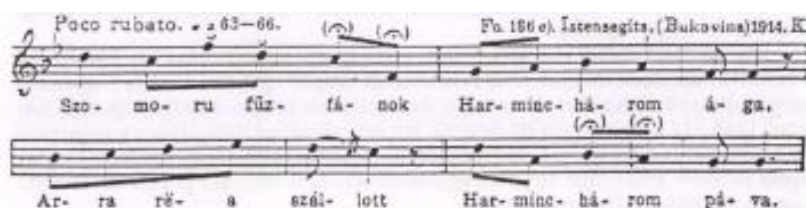
Tempo I bok - ré - ta? Mi - nek az a bok - ré - ta? *f* Vi - o - lám - nak!

80 nak, vi - o - lám - nak, Vi - o - lám - nak!

KODÁLY: SZOMORÚ FÚZFÁNAK (1997/5.)

1914-ben a bukovinai Istensegíts faluban az 50 esztendőes Vajda Balbina ajkáról jegyezte le Kodály azt a dalt, amely a *Magyar Népzene* székely balladákat és dalokat tartalmazó második füzetén és a Székely fonó színpadán át a zenetörténet olyan remekei közé költözött, amelyeket éremművészeti szemlélődéseink során csodálhatunk meg.

Már a dal maga a folklór műalkotás értékű remekének nevezhető.



Hangnemét vizsgálva különös kép tárul elénk. Első sorának hangkészlete: dúr. A második mollosan indul, de az iménti záróhangra érkezik, amely vélt dúrunk dominánsa. A harmadik sor tovább erősíti dúr érzetünket. A negyedik sor mellbe vág molljával, sőt a természetes mollnál lélekmarcangolóbb, lemondóbban fájdalmas fríges zárlattal. (Kodály feldolgozása a zárósor kezdőhangját a lejegyzett variánshoz képest megváltoztatja: a dallam csúcsponti hangját illeszti be, ezzel még drámaibban emeli ki a sort, amelynek – mint látni fogjuk – mindig különös jelentősége lesz a műben.)

A kíséret indításában szeptim akkorddal érzékelteti a zeneszerző a tragikus hangulatot. Disszonanciák disszonanciákra oldódnak: a szeptim előbb terckvartra, majd kvintszextre. Csak a második szövegsor végén, a negyedik ütemben tűnik föl konszonancia: eolunk ötödik fokán szelíden árnyékban maradó dallamfordulattal. Az énekszólamról már megállapítottuk, hogy e helyen dúr hangkészletből gazdálkodik. Kodály pedig moll akkorddal harmonizálja. A negyedik sor végén azonban – ahol a dallam váratlanul mollba fordul – a zeneszerző C-dúr akkordot zendít meg. Ezzel az ellentéttel sötét háttérre fest világos alak mögé, illetve világosat sötét mögé. Tehát erősen kihangsúlyozza a népdalban rejlő feszültséget. Az első strófa utolsó szavára újra disszonáns

hangzat kerül a zongorába. E mellékdomináns kvintszexakkord hatása olyan, mint beszédünkben egy kettősponté: figyelemkeltően megállít egy közlés előtt.

Ha már a beszédet hívjuk hasonlatul, azt is mondhatjuk, az első versszak a bevezetés. A második lesz a „tárgyalás”, amelyben a lényeg fogalmazódik meg: *Ki ződbe ki kékbe / ki földig fehérbe. / Csak az én éldesem / tiszta feketébe.* Egyre disszonánsabb, a magas regiszterben mind sikolyszerűbb akkordok ritmikailag elcsúsztatva fokozzák a feszültséget. Egyszer csak az összesűrített, súrlódó, hangos akkordokból nagyon távoli harmóniai ugrással a mélyben konszonáns, halk hangzaton találjuk magunkat. A sötét f-mollon, amely fölött a legfontosabb közlés kap helyet: *Csak az én éldesem tiszta feketébe.* A „tiszta fekete” nem más, mint annak a C-dúrnak sext megfordítása, amely a „harminchárom páva” sötét szövegének világos háttére volt. A harmónia itt is disszonanciába torkollik, de nem mint az előbb, fölfelé csúszva, hanem – ugyancsak kromatikusan – aláhajolva.

A harmadik versszak az első kíséretéből ismert akkordok variánsait (szeptimünkéből terckvart lett) és a szekundlépés sóhaját hozza vissza. Az utóbbi keretében a nagy szekundból kis szekund is alakul, harmóniája – a *búsítani* szóhoz társítva – a bővített kvintszext szekund megfordítása! Ennek következményeként, a basszusban kromatikusan süllyedve, az első versszakbeli eol ötödik fok is kvartszextté bizonytalanodik. A *megszomorítani* szóra pedig az előző versszakokban már vizsgált C-dúrunk világos, mégis borongósnak érzett, keserűséggel elegy nyugalma hallatszik – immár kvartszextben. A dal disszonáns akkordokkal csendül ki, amelyek az első versszak végének első fokú mellékdominánsát (szext helyett alaphelyzetben) idézve tartják emlékezetünkben a feszültség felold(hat)atlanságát, amit a hatodik fokú kvartszext csak erősít, s a záróütem első fokú mellékdomináns szextje sem old föl megnyugtatóan.

Ha madártávlatból visszatekintünk a dalra, nem más az, mint egy három akkordból kirajzolódó történet. Nem is háromból, csupán egyből: annak (a C-dúrnak) megfordításaiból. Az ötlet oly szerény, hogy elemzés közben szinte szétporlad kezünk közt. Ha azonban nem elemezzük, hanem odaadóan hallgatjuk a kompozíciót, az éremművészet remeklését élvezhetjük. Miként az érmen egy semmi kis vonal egész jellemet ábrázolhat, egyetlen egyszerű akkord is végtelen perspektívát nyithat egy (nép)dal mély tartalmára.

SZOMORU FŰZFÁNAK

Lento, poco rubato. $\text{♩} = 54 - 55$

p molto *espr.*

Szo - mo - ru fű - fá - nak har - minc - há - rom é - ga,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Lento, poco rubato' with a metronome marking of quarter note = 54-55. The dynamics are 'p' (piano) and 'molto espr.' (molto espressivo). The lyrics are 'Szo - mo - ru fű - fá - nak har - minc - há - rom é - ga,'.

cresc. *sostenuto*

Ar - ra re - é stül - lott har - minc - há - rom pá - va.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has dynamics 'cresc.' and 'sostenuto'. The piano accompaniment has dynamics 'p', 'mf', and 'pp' with a 'cresc.' marking. The lyrics are 'Ar - ra re - é stül - lott har - minc - há - rom pá - va.'.

accel. *rallent.* *al tempo* *f*

Ki aó - be, ki

f *tenuto*

The third system concludes the piece. The vocal line has dynamics 'accel.', 'rallent.', and 'al tempo' with a final 'f' (forte). The piano accompaniment has dynamics 'f' and 'tenuto'. The lyrics are 'Ki aó - be, ki'.

poco affrett. *allarg.*

kék - be, ki fű - dig fe - hár - be.

cresc. *ff*

tempo pp

Csak az én é - de - sem tisz - ta fe - ke - té - be.

pp *poco* *f* *pp* *f*

f *p*

Szó - li - tottam vá - na, szün - tam bü - sí - ta - ni. Egy i - lyen é - fi - at

mf *espressivo* *p*

rit. *ritornire al tempo* *rallent.*

meg - szo - ró - ri - ta - ni

pp *p* *ppp*

KODÁLY: ZÖLD ERDŐBEN (2000/5.*)

Anyagszerúségről és költészetről kell szólnunk, amikor a *Zöld erdőben* kezdetű népdal Kodály Zoltán készítette kétféle feldolgozását vetjük össze. Az egyszerű műélvező talán meglepődik az *anyagszerűség* fogalmának hallatán, ha művészet, egy zenedarab kapcsán említik. Ám megfigyelhető, mennyire különféleképpen nyúl ugyanahhoz a népdalhoz a zeneszerző, amikor énekhangra alkalmazza zongorakísérettel, vagy amikor leánykarral énekelteti. A szólóénekes mintha már a természeti metafora vázolásakor („zöld erdőben... lakik egy madár... jaj de gyöngyen jár”) a *saját nevében* beszélne, aki majd végül kimondja a kulcsszavakat: „tiéd leszek már”.

Kodály beleérzésével a szerelmes vágyakozása nem mentes feszültségektől. A kísérő akkordok a legsúlytalanabb ütemrészben (a második nyolcadon) szólalnak meg, amit attól kezdve érzékelünk, hogy a népdal betájolja számunkra a ritmikai és harmóniai rendet. A hangnem – asz-moll – homályt, de legalábbis párát, ködöt bocsajt a zöld erdőben lakó madárra, akinek léptei bizonytalanok. Elsőfokú kvartszext akkord indítja a dalt, amiről korábbi elemzéseinkben már többször említettük, hogy „dereka fölötti” súlypontjával szinte lebegő hangzású. Négyeshangzatban hasonló érzetet kelthetnek – s esetünkben keltenek is – a terckvart akkordok, amelyek itt négy ütemenként sóhajszerű ívet járnak be (mintegy augmentálva a dallam két ütemenkénti ívét). Eladdig, amíg a harmadik négy ütem után a IV. fokú mellékdomináns terckvarton dobantva fényes domináns, majd váltódomináns terckvarton egy-egy fölhajló kvint ad méltóságot a madár lépkedésének. A „Kék a lába...” szakaszban még árnyaltabb a háttér harmóniai sóhajtozása: azonos akkordpárok ismétlődésétől bomlik ki a harmónia a megint fényes C-dúr terckvartig, amely erősen kivillan borús asz-mollunkból.

A „Várj, madár, várj” szövegrész alatt a zongorakíséret izgatott „szárnyverdesése” hallható. A „verdesés” ott van a komplementer tizenhatodos lüktetésben és a két kéz kontrasztáló dallamirányában egyaránt. A kíséret kimondja ugyan az ütemek első, súlyos hangját, mégis őrzi a súlytalan indulás emlékét, amint a jobb kéz késve indítja frázisait. Ez a motivika – a „szárnyverdesés” – túlnő a dallamon, majd kétszer is szembe találkozik a zongora magasból aláhajló, recitativo-szerű monológjával, amely mintegy eltűnődik a szerelmesek sorsán.

Nem találjuk nyomát a dalt indító feszültségnek a kórusműben, amely a *Hét könnyű gyermekkar* zárótételeként kapott helyet. A karműben nem *egy* ember, nem *egy szubjektum* énekel, hanem közösség hangján avatódik be a hallgató a helyzetbe, látja meg a szerelmes szereplőket a dal képzelt színpadán. Itt is sóhajtozik a kíséret, még csak indulatszóval („Haj!”) a bevezető kilenc ütemben, amelyben az alt sötétebb hangján megszólalni tetszik a dal, ám eredeti melódiájától elhajlik, így mindössze hangulatot teremt, mielőtt a valódi dallamot ajkára venné a szoprán, amit majd imitálhat az alt. A „Várj, madár, várj” szakaszban a kórusmű határozottabb a dalnál, nincs benne a zongora közjátékához hasonló merengés sem.

Egy közös vonása mégis van a két, erősen különböző feldolgozásnak: a mű végére ragasztott kérdőjel. A dalban ez a „Zöld erdőben” kezdőmotívum III. fokú szextakkord diszsonanciájába torkolló felidézése, amely feszültség ugyan feloldódik, de V. fokra, félzárlatra, tehát nem hoz megnyugvást, nyitva marad. A kórusműben a kardalosok közösségi hangjából végül, a „Tiéd leszek már” szöveg nyomán kitör az egyén személyes hangja. A „már” szó magánhangzóját használja annak a repesésnek a kifejezésére, amire a dalban a zongora közjátékát. Majd a „Jaj, be gyöngyen jár” dallamának megfordításából felfelé kitárulkozó „Tiéd leszek már” optimizmusát a mélyebb szólamokban bizonytalanítja el a kételkedést kifejező hangzattal. Miként a dalban, itt is a „zöld erdőben” motívumából kerekedik a záró kérdőjel. S itt is hangnemünk, az e-moll V. fokán marad kétesen nyitva az idill. E kérdőjelek már nem csupán az anyagszerűség, ezek már a magasrendű költészet jelei.

ZÖLD ERDŐBEN

Andantino. $\text{♩} = 63$

Zöld er-dő- ben, zöld me-ző- ben,

crac.

Zöld er- dő- ben, zöld me- ző- ben la- lik egy ma- dár.

p

Kék a lá- ba, zöld a szár- nya, Kék a

crac.

lá- ba, zöld a szár- nya, jaj be- gyöngyöz- zél.

31 *f* *appass.*

Vájj madár, váj, te csak ad-íg váj, Még az Is - ten

mf *cresc.*

37

meg-en-ge-di, ti - ód le-szek már.

43

p *p*

50

Még az Is - ten meg-en-ge-di, ti - ód le-szek már. —

pp *pp* *pp*

7. ZÖLD ERDŐBEN

Népdal

Lassaeskán. $\text{♩} = 44$

(1936)

S I.

S II.

A.

pp Haj! Haj!

p Zöld er-dő - ben, sík me-ző - ben, zöld er - dő - ben,

p Zöld er-dő - ben, sík me-ző -

Haj!

7 sík me-ző-ben la-kik egy ma - dár. Zöld er-dő - ben,

ben, Zöld er - dő - ben, sík me-ző-ben la-kik egy ma - dár,

Zöld er - dő - ben, sík me - ző - ben,

13 sík me-ző - ben, Zöld er - dő - ben la-kik egy ma - dár,

LAJTHA LÁSZLÓ: MIKOR CSÍKBÓL ELINDULTAM (1998/3.*)

Kilenc magyar népdal énekhangra, zongorakísérettel – ez áll a Zeneműkiadónál 1955-ben megjelent Lajtha László-kotta címlapján. Második darabja a *Mikor Csíkból elindultam* kezdetű jaj-nóta feldolgozása.

Beszédszerű, sóhajtozó dallam. Kezdősora az ún. *zsoltározó* népdaltípus jellegzetességét viseli magán. Ennek öt hanggal följebbi változata a második sor, de eléggé távoli variánsa, hiszen mélyen lehajlik a vége. A harmadik sor a második ismétlése, amely beletorkollik az első sor mintegy visszatérésébe, de ez a visszatérés átveszi a második és harmadik sor lehajló gesztusát, tehát az eddigi kétféle sor szintézisévé válik. *Komponál* a nép egyszerű gyermeke, vagyis a Csíkot elhagyni kényszerülő, otthonát sirató ember fájdalma négy szabadon elmondott, sóhajja énekelt sor összefüggésében műalkotássá válik. Miként a képzőművész kezébe vehet egy „kavicsot”, s meglátva benne a természet adta tökélyt nem tesz egyebet, mint innen-onnan nézegetve erezetében alakokat, történeteket fedez föl, Lajtha, a zeneszerző is így cselekszik: gondosan megválasztott, nagyon kifejező harmóniákkal értelmezi a dallam megállásait. Már az első *jaj* alatt ajaklegörbülést formázó akkord áll: a kezdő tiszta E-dúr hangzat után annak I. fokú mellékdomináns szeptim változata. A második jajt még szívbemarkolóbban harmonizálja (II. fokú mollszubdomináns szeptim), ami után reszkető tremolót ír a zongorába. Ez a belső zokogás a harmadik sort kizengető VII. fokú szeptimfelbontásban is hallható, majd a szegény Csík említésekor nagyon egyszerűnek tetsző moll akkord csendül meg. Ez azonban a rendkívül érzékeny IV. fokú mollszubdomináns kvartszext. Érzékenységét kettős tartalom adja: egyrészt a mollból kölcsönzött hangzás fátyolossága, másrészt a kvartszext súlypontból kilendítő mivolta. (Éremművészeti szemlélődésünk során már említettük, hogy a hármashangzat kvintjére épülő megfordítás eltávolít annak alaphangjától, mintegy „derekán fölül” ragadja meg azt, s ettől az akkord lebegővé válik.) Itt mutatkozik meg, hogy Lajtha nagy mester. Más talán a *szegény Csík* szavak alá helyezte volna a leggyötrőbb disszonanciát. Ám ő – akár a jó színész –nem akkor kiált, amikor a fájdalom tárgyára gondol. Akkor csendes. De: *Szegény Csíkot úgy sirattam, jaj* – mondja a népdal, s Lajtha az *úgy* szó alá zsúfolja a szörnyű disszonanciát, amelyből V.

fokú terckvart hallik ki, de a tonika hangja által tovább disszonáltan. Itt nem nyom el fontos szöveget, viszont a dallami csúcspont hangját támasztja alá, s még értelem szerint is magyarázható a gesztus: úgy siratta, olyannyira bánkódott, amint ezt az érdes akkord súrlódásai kifejezik. Az utolsó *jaj* alatt pedig az ihletett *zeneköltő* szólal meg. A fájdalmas disszonanciák után kiindulópontunk tiszta E-dúr akkordjának konszonanciája világítja be a tájat. A dallam utolsó hangjait a magasban megismétlő zongoraszólamban mintegy magát a bujdoklót pillanthatjuk meg, amolyan nagyotál kameraállásból. A lehajló dallam minden hangjához csuklásszerű előke kapcsolódik, amely viszont a bujdokló sírását jelképezi – amiről az egész dal szól.

A három versszak harmonizálása azonos, a szabad metrika azonban szinte egymástól különbözővé avatja azokat. A harmadik után pedig kóda következik. A formai ötlet nem a zeneszerzőé, hanem a népdal ismeretlen komponistájáé: a harmadik és negyedik sor dallamára ugyanis a fájdalmat tetéző szöveget énekeltet. A zárósor, amelybe torkollik nem más, mint az első versszaké: *Szegény Csíkot úgy sirattam, jaj*. Az azonban már Lajtha gesztusa, hogy a harmadik strófa befejezte után egyszólamú dallamot iktat be, amely az E-dúr hangsorán a mollbeli VI. fokig szökik föl, hogy azt ismételve, deklamálva még egy bús arcvonást fényképezzen le a dal énekesén.

A mű mindenkori előadójának szívesen ajánlom figyelmébe a *Török Erzsébet*tel készült felvételt. Nemcsak az ízes kiejtésért és hajításokért, hanem mindenekelőtt a dal különös nehézségének virtuóz megoldása miatt. A második és harmadik versszak első sora sokszótagú hangismétlést sorjáz. Az énekesek nemegyszer megzavarodnak e zsúfolt szövegtől, s végigdarálják azt. Török Erzsébet nyugodtan mondja ki. Tudja, van rá ideje. Miként a hadaró sem végez előbb a szövegével, csak kevésbé érthetően, mint a nyugodt beszédű.

Molto rubato

Mikor Csikból el-indul-tam, jaj, Szívem so-vót úgy bú-sul-tam, jaj,

Ke-zem ké-jem-re kap-csol-tam, Songhny Csikot úgy si-mi-tam, jaj,

Mi-kor a fá-lu-vó-gi-re ki-ér-kez-tünk, jaj, Negy szomorú vasa-né-s-tünk, jaj,

2. 024

30

Lát-tuk sok ké-szény fűs-től-gé-sét, Fel-fe-le-ten-go-de-zé-sét, jaj,

Mi-kor Sep-si-szent-györgy-re meg-ér-kez-tünk, jaj, Egy

fo-ga-dó-ba mind bé-men-tünk, jaj, E-lé-vettük a la-risznyát,

2. 1784

LISZT: RESIGNAZIONE (1996/2.*)

A zenei „éremművészet” remekeinek eddigi vizsgálgatása során egytétéles zongoradarabok és dalok titkát kutattuk. Ezek könnyen elemezhető dal-, rondó-, vagy szonátaformában íródtak. Egyszerű zeneszerzői eszköztáruk aprólékos megmunkáltságával hatottak: azzal, hogy maguktól értetődő ötletekből a mesterség magas fokán a legtöbbet bontották ki, a „magam is könnyen kitalálhattam volna” érzetétől a „valahányszor hallom, mást tudok meg róla” felfedezéséig juttattak el bennünket, miközben parányi szelencéjükből hatalmas költészet-áramok törtek elő.

Az eddig elemzett néhány perces, néhány kottaoldalas darabok után következzen itt egy másfél perces, mindössze 29 ütemes kompozíció. Liszt Ferenc vetette papírra – mint az összkiadás közreadójának, *Sulyok Imrének* és *Mező Imrének* bevezetőjéből tudjuk – a *Salve regina* című orgonamű üres utolsó oldalára 1877-ben vagy nem sokkal később. August *Göllerich* (1859–1923) Liszt-műjegyzékében az orgonadarabok között lajstromozza a *Resignazione* című miniatúrát, amit az összkiadás közreadói a 7. ütemben található arpeggio jelre hivatkozva kétségbe vannak, mondván: az zongorára utaló előírás.

A késői Lisztre oly jellemző halkszavú, a romantika grandiozitását levető mű első elolvasása-eljátszása után két kérdést vélek hallani az Olvasótól. Egyrészt azt, hogy nem töredék-e az egy szólamban abbamaradó zene? Másrészt azt: lehet-e mérni e percnyi életérzést, e fuvallatnyi hangulatot az elmúlt hónapokban faggatott Chopin-mazurkákkal, Mozart-adagióval, Schubert- és Britten-dalokkal?

Hadd tisztázzam először is: nem töredék a *Resignazione*. Mindent elmond a fáradt beletörődésről. Korálszerű akkordjaiban a lefelé hajló kromatika félreérthetetlenül hordozza az alaphangulatot. Az első négy ütem megismétléseként hat a második négy. A zárlat különbsége csak aláhúzza: így is, úgy is ugyanoda jutunk. A 7. ütem tenor szólamának negyedelő mozgása a 4. ütemben – súlytalan helyen – hallott négyhangú dallamot emeli át súlyos ütembe mintegy „fejlesztve az anyagot”. A 10. ütemtől kezdődik dalformánk középrésze. Felcsillan a remény a lefelé lépdelés-csúszás után a felugrásban. Alátámasztja ezt a III. fok éteri tisztasága. A dallam *h* helyett *cisz*-re ugrása a motívum ismétlésekor tovább tágítja reményünk horizontját. Ezt az irányt követi a 14–16. ütembeli mély lélegzet, amely IV. fokú kvartszextre feszíti mellkasunkat. Itt volna a moduláció helye, most kellene más hangnembe kanyarodva kilépni a rezignációból. Ám Liszt ezúttal nem tud eltávolodni. S a középrész megismétlése már mollbeli IV. kvartszexthez vezet. Ott következik be a moduláció. E-dúrunkat felváltja a *minore*, a negyedelő motívum recitativója e-mollban teljesíti be rezignációnkat. A záró két ütem augmentálja e motívumot. Az augmentáció bizonyítja, hogy nem töredékkal állunk szemben, ez ugyanis – a *smorzando* előírás által tovább hangsúlyozottan – az eltávolodás megkomponálása. Liszt költői gesztusa az *a-gisz-a* váltóhangba nemcsak a kromatikát csempészi be, hanem az elveszített E-dúr tercét is. Ezzel s a negyedik fok hangján történő zárással mintha azt kérdezné: tán jobbra fordulhat még a sors?

Néha egyetlen ütemen múlik, hogy egy kompozíció nagy vagy kis mestertől származik. Néha egyetlen ütemen, hogy apróság vagy éremművészeti remek-e a mű. Liszt *Resignazione*-jában ez az ütem a kilencedik. Ha anélkül játsszuk végig a darabot, szépnek hallhatjuk, de nem többnek egy furcsán harmonizált kéttagú vagy egy torzón maradt háromtagú formánál. Az a 9. ütem emeli el a darabot, az nyit kaput az időtlenség felé. Formatanilag egyszerűen külső bővítés, de ez csak

az építőkocka elnevezése. Itt kap energiát a darab, ezen a póruson keresztül lélegzik. Mindezek után kell-e válaszolnom a második kérdésre?

MORLEY: LEÁNY ÉS LEGÉNY (2000/2.)

(It was a Lover and his Lass)

Thomas Morley (1557–1602) nagy angol zeneszerző volt egy olyan korban, amelyben a *nagy zeneszerző* még nem feltétlenül nagy apparátusú és nagy lélegzetű, mély mondanivalójú zenék alkotója volt, hanem esetleg csupán madrigálok meg olyan dalocskák mestere, amelyet mindjárt megcsodálunk. Remélem, az Olvasóban hangzásélmények ébrednek a cím olvastán, de ha mégsem hallotta volna még ezt a dalt, hát igazán nem lesz nehéz a kottafejekből követnie a muzsikát.

Figyeljük meg mindenekelőtt a dallam szerkezetét! Olvassuk a kottát az 5. ütem felütésétől az első zenei mondat végéig (11. ütem). Ugye, milyen rugalmas a hangzás? Ezt a rugalmasságot két eszköz adja meg: egy formai és egy motivikus. A formai: a belső bővítés. Próbáljuk elénekelni a dallamot az 5. ütemtől (vagyis a dallam kezdetétől) a 11. ütemig úgy, hogy a 9-iket kihagyjuk! Nyomban kéttaktusúvá válik a lüktetés. Még így is van némi páratlansági beütése, hiszen 3-szor két ütem alkotja a sort, de már „fegyelmesebb”, mint amit Morley írt. Ő ugyanis – a bővítő 9-ik ütemben a tonikán szekvenciázza azt, amit a 7-ik ütem a szubdominánsra kimondott. A rugalmasságot szolgáló motivikai eszköz pedig a tizenhatodos daktilus. Ez lihegő örömet hoz, hát még a bővítéshez való felhasználása által!

A második formaegység (zenei mondat) a 12-ik ütem előtti felütéssel indul. Az első mondat kezdetének (5–6. ütem) variánsa ez, amely harmóniai kalandozást vezet be. A 14. ütemben ugyanis megszólal a váltódomináns, majd annak motívumát tonikára, illetve szubdominánsra érkezve szekvenciázza. S most figyeljünk a zenei retorikára! Szolmizáljuk a dallamot a 14. ütemtől:

(r) / l – fi-r / s – m-s / d' – l-f / l-s-f-m / s – m ... Kiütközik a két *s – m* (15. és 18. ütem) rímélése, szinte fölébe kerekedve annak a kapcsolatnak, amely a 15. és a 16. ütem között keletkezik azáltal, hogy a *s – m* dallam V. fokú szext – I. fok harmonizálását hűen szekvenciázza a *d' – l* I. fokú szext – IV. fok hangzataival. Mi lehet a szöveg, amit ennyire hangsúlyozni kíván a zeneszerző?) *In*

springtime. (Tavasszal.) Tavasszal – mondja az addigi legerősebb harmónia, a váltódomináns. Tavasszal – erősíti meg a tonika. Tavasszal – emelik ki a magasabb dallamhangok és az azokat kísérő bensőséges szubdomináns harmónia a 16. ütemben. *The only pretty ringtime* – magyarázza a tavasz fontosságát a tonikai akkord a 17-ikben, amely a 18-ikban ugyanarra a harmóniára érkezve mondja *az eljegyzés idejét*, mint amire három ütemmel korábban a *tavasszal*-t mondta. S ekkor szólal meg a harmadik formai egység (zenei mondat) a madarak hangutánzásával. A tizenhatod menetekben ott lappanganak az első formai egység daktilusai, a 21. ütem pedig ugyanoda szekvenciázik harmóniailag, mint a második formai egység csúcsponti *springtime*-ja tette.

Ha végigtekintünk a kíséreten, meglepő fantáziagazdagságot tapasztalhatunk. A dallamot indító 5. ütemben még csak terhelést hallunk, a következőben már basszusok határozzák meg a harmóniát. A 7-ikben negyedenként szólal meg hármashangzat, a 8-ikban a csúcsponti dallamhanggal egyidőben a hosszan tartott akkord. A bővítő (rugalmasító) 9-ik ütemben, melynek relatív súlyán áll az iménti csúcsponti dallamhangot szekvenciázó hang, azt nem támasztja alá egyidejű akkord, viszont a súlytalan ütemrészen a daktilus tizenhatodainak szekvenciája színesíti a kíséretet. Figyelemre méltó, hogy a tizenhatodik szekvenciázásánál harmadjára súlytalan nyolcadon disszonanciát csempész be a zeneszerző, hogy annak feloldásával is hangsúlyozza a madárhang-szekvencia sorozatának végét.

A dalt keretező négyütemes hangszeres be- és levezető a témafej felvillantásával és egy arra felelő semleges válasszal tölti be szerepét. E periódus vége nőnemű zárlat. Mert – bár a *springtime*-ban mind játszunk – a szerelem, ugye, „nőnemű” ...

LEÁNY ÉS LEGÉNY

IT WAS A LOVER AND HIS LASS

Shakespeare

Haskins János fordítás

Allegretto

Th. Morley

1. Egy
t. l.

5

szip le-ány és egy le-gény Na-de hej, so-de ki, es-da hely, so-de
was a lov-er and his lass, With a key, with a key, with a key no-ri-

1

Já, esda hely- e-gye ni-lyen jól A szil reesfel-ésin men-de-gék. Oly
no, And a key na-ri no-ri - na, That o'er the green corn fields did pass, In

14

szép ez, oly szép ez, oly szép ez! Mert min-őn új - ra szép lesz-zen-
 spring - time, in spring - time, in spring - time, The on - ly pret - ty sing time, When

19

sok ma - dár, hej, est - ri - pe - li már, hej, est - ri - pe - li már, hej, ta - ka - ros a jón, A
 kids do sing, Hey ding a ding a ding, Hey ding a ding a ding, Hey ding a ding a ding, Sweet

23

szé - ta - van - ra vár.
 lo - vers love the spring.

2. Velük énekelte minden ág

*Node hej, node hó,
 csoda hely, node jó,
 csoda hely, ugye milyen jó!
 Az élet drága szép virág.
 Oly szép ez, oly szép ez,
 oly szép ez!
 Mert minden újra szép lesz. stb...*

3. Ki mélyen érez, kedvesem,

*Node hej, node hó,
 csoda hely, node jó,
 csoda hely, ugye milyen jó!*

A legfőbb jó a szerelem.

Oly szép ez, oly szép ez,

oly szép ez!

Mert minden újra szép lesz. stb...

2. This carol they began that hour

With a hey, and a ho,

with a hey nonino,

And a hey noni nonino;

How that life was but a flower,

In spring time, in spring time,

In spring time

The only pretty sing time etc...

3. Then pretty lovers take the time

With a hey, and a ho,

with a hey nonino,

And a hey noni nonino;

For love is crowned with the prime

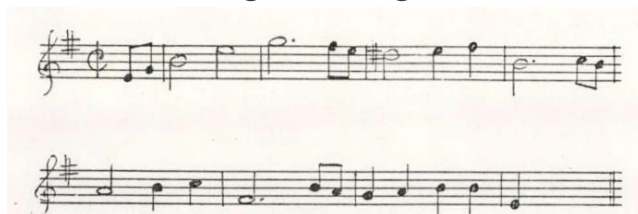
In spring time,

The only pretty sing time etc...

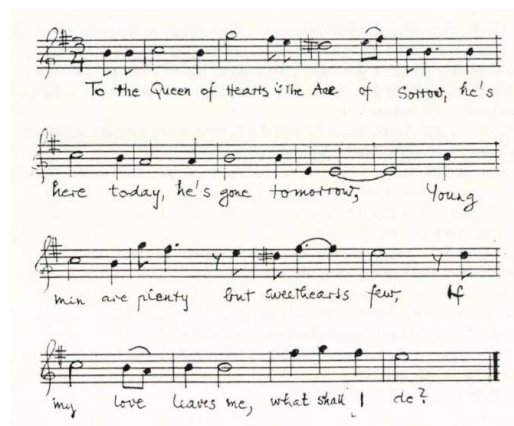
Shakespeare: As You Like It [Ahogy tetszik] V. felvonás 3. jelenet

EGY MOZART- TÉMA NYOMÁBAN (1983. 8-9.)

Mozart 304-es Köchel-jegyzékszámú e-moll hegedű-zongoraszonátája első tételének fő témája ismerősen csenghet az angoloknak.



Az európai zenében gyakori a dallamrokonság, ami mögött közös szellemiség, közös zenei gondolkodásmód, századokon át öröklődött dallamszerkesztő hagyomány áll. Ez a Mozart-téma több mint hasonló a *To The Queen Of Hearts* kezdetű angol népdalhoz:

The image shows four staves of musical notation for the folk song 'To the Queen of Hearts'. The key signature is E-flat major (one sharp, one flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb). The lyrics are: 'To the Queen of Hearts with the Ace of Spades, he's here today, he's gone tomorrow, Young men are plenty but sweethearts few, my love leaves me, what shall I do?'

To the Queen of Hearts with the Ace of Spades, he's
here today, he's gone tomorrow, Young
men are plenty but sweethearts few,
my love leaves me, what shall I do?

Nehéz lenne megállapítani, hogy csakugyan hallotta-e Mozart ezt a népdalt. De nem zárható ki, hiszen 1764. április végétől szeptember elejéig Angliában tartózkodott, a szonátát pedig csak 1778-ban komponálta.

A népdalt *Sabine Baring-Gould* jóvoltából ismerhetjük, aki 1894-ben jegyezte le. Ő a Stuart-restauráció idejére – a XVII. századra – teszi a dal keletkezési idejét. Így hát 1764-ben az már száz éve ismert volt Angliában.

Végül engedtessek meg két homályos észrevétel:

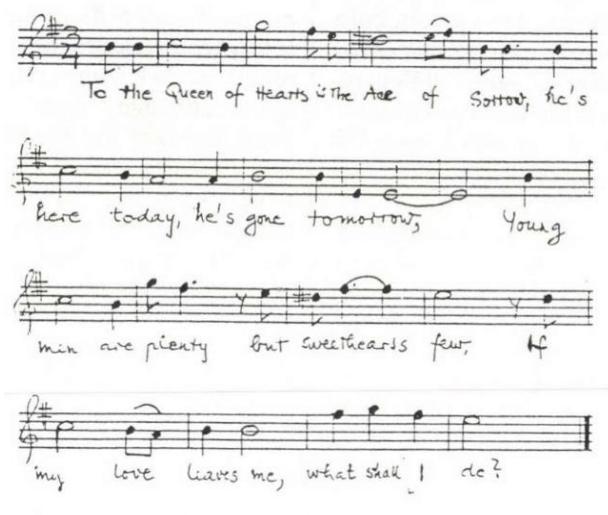
1) A dal a kártyalapok és a szerelem sokszor megénekelte metaforikus kapcsolatáról szól. A szonáta zenei karaktere nem ellenkezik azzal a

képzettársítással, hogy Mozart a dal szövegét is hozzágondolta, „belekomponálta” volna.

2) Mozart köztudomásúan jól érezte magát kilencéves korában Londonban. Nem úgy 1778-as párizsi tartózkodásakor. Lehet, hogy nosztalgikusan tört föl belőle a londoni téma?

W. A. MOZART: E-MOLL SZONÁTA K. 304 – 1. TÉTEL (2001/4.*)

Folyóiratunkban már szoltunk Wolfgang Amadeus Mozart 304-es (más megjelölés szerint 300 c) Köchel-jegyzékszámú e-moll zongora-hegedű szonátájának első tételéről (*Egy Mozart-téma nyomában* – Parlando 1983. augusztus szeptember, lásd fent.). Akkor a főtémának a *To the Queen of Hearts* kezdetű angol népdallal való dallami rokonságát mutattuk ki életrajzi adatok ismeretében nem kizárva, hogy Mozart ismerhette az angol dalt. Ezúttal éremművészeti vizsgálódásaink szempontjai szerint követjük végig a tételt. Ám bevezetésül álljon itt a népdal kottája is.



The image shows a handwritten musical score for the English folk song "To the Queen of Hearts". The score is written on four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The lyrics under the first staff are "To the Queen of Hearts is The Ace of Spades, he's". The second staff continues with "here today, he's gone tomorrow, Young". The third staff has the lyrics "min are plenty but sweethearts few, H". The fourth and final staff concludes with "my love leaves me, what shall I do?". The handwriting is in ink on aged paper.

Nem bonyolódnék annak feszegetésébe, vajon az unisono kezdet nem afféle idézet, mottó, mintegy variáció előtti témabemutató jellegével utal-e arra, hogy nem saját, hanem átvett dallam a zenei alapanyag. Fölösleges is ezen tünődni, hiszen akár valós az angol kapcsolat, akár nem, a zenemű nem erről szól. Aki nem ismeri az angol népdalt, talán fel sem emeli tekintetét a témafej hallatán, simán besorolja azt a szuronytémák népes családjába. Inkább figyeljünk arra,

mibe kezd a zárt téma közlése után Mozart. Hiszen egy ilyen szoros periódus igazán nem kiált szonátaszerű kibontásért. Ezért a szerző a legato karakterű, fél és negyed értékekben mozgó, nyolcadokat csak a felütésekben használó periódus után staccato nyolcadokban lüktető-lihegő fél periódust ragaszt. Az a dominánsan ér véget, hogy nyisson a (dal-) téma újbóli, immár variált megjelenése felé. Itt a hegedű játssza a dallamot, a zongora a kíséretet látja el. (Mitől marad friss egy egyszerű kísérő formula? Figyeljék a 13. és 18. ütem közötti ütempárokat: előbb tercek lefelé menetére szextek felfelé menete válaszol, majd korábban jönnek a szextek, s csak követik őket a tercek, de azonos irányban, végül szintézisképpen marad az előbb szext-, utóbb tercmenet, de ismét ellenirányúvá fordulnak.) A főtéma területét kadenciázó ismételt félperiódus zárja le, amely a főtéma két ritmikai pillérét egyesíti: a hosszú hangok nyugalját és a nyolcadozó sűrűséget, de az utóbbit immár legato karakterűvé puhítva.

Az átvezető rész egyszeriben más díszletbe, más környezetbe helyez bennünket. Az eddigi moll hangnem után hirtelen dúrban találjuk magunkat. Az e-moll VI. fokának hangnemében, C-dúrban. A kapcsot az *E* záróhang és a C-dúr terchelyzetének *E* szopránja biztosítja. Alaphelyzetű dúr akkordok szinte megmunkálatlanul nyers ismételtetése: mi lesz ebből? Moduláció a párhuzamos dúrba, előbb annak tonikájára, azután dominánsára, majd mindennek a hegedűvel együttes figurálása, másodjára g-mollos elszíneződéssel is. A melléktéma ismerősen cseng! Hiszen ritmikai alapeleme a párosan előforduló nyújtott ritmusú nyolcad, amely végigvonult az átvezető részen is. S mit hallunk a melléktéma után? A főtémából a nyolcados staccato motivikát, ezúttal persze G-dúrban. Majd a melléktémához való átvezetés motívumait, mielőtt a melléktémára ritmikailag emlékeztető, de az Alberti-basszus által új elemmel ellátott, zárlatossá csupaszított, ugyanakkor elnyugtatót zárótéma csendülne föl. Íme a példa: kimutathatjuk elemzésekben a szonáta forma vázát, az adott kor nyelvét beszélő komponista számára azonban csak látensek ezek a szabályok. Ha összemossa az átvezetést a melléktémával, hát összemossa. Ha visszahoz egy másik területhez tartozott motivikát, hát visszahoz. *Ő éli* azt a világot, beszél az a nyelvet. Beszéli! Nemcsak kedvére alakítja a formát, hanem feltétlenül *alakítja a tartalmat*. Retorikai jelentése van annak, hogy felidézi az előző formaegységek valamely elemét, hogy újra egy korábbi „gondolati” asszociációs pontról indítja a hallgatót az új közlendő felé. Miként a zárótémát követően is a főtéma dallamát használja a G-dúrból e-mollba visszamodulálásra.

Nem hosszú és motivikailag, hangnemileg egyaránt könnyen követhető a kidolgozási szakasz. Főlegesen e helyen részletezni a történéseket. Maradjunk hát a retorikánál. Ugyanis ékes példája következik a zenei szónoklás(tan)nak a visszatérés elején. Az addig hol unisono, hol pedig egyszerű hangzatokkal kísért főtéma itt sokatmondóan harmonizálódik. A korábban mindig tonikai funkciójú G csúcshang IV. fokú bővített kvintszext képében jelenik meg, amely elízióval (az V. fok kihagyásával) mindjárt V. fokú szeptimre oldódik, azaz feszül tovább. (A bővített kvintszext ráadásul súlytalan ütemen hallható.) Mintha azt mondaná: a kidolgozásban hallott hangnemváltások után *visszatekintve és következtetésképpen* így idézi fel a témát. A következő súlytalan ütem H dallamhangja – még ezt az „érvelést” folytatva – ugyancsak disszonanciává színeződik: I. fokú mellékdomináns szeptimmé. A zárlat súlyos üteme (119-ik) is az eddigiektől eltérő hangzatokkal tér vissza elénk (az I. fokú kvartszext dominál benne, de lágyítja a II. fokú terc kvart szubdominánsa. A főtémanak ez a harmóniai átértelmezése azt sugallja: nem abba a folyóba léptünk vissza, amelyben már jártunk. Ezt voltaképpen mindig éreznünk kell, hiszen a visszatérés sohasem ismétlés, mindig utalás, felidézés, a múlt újraélő átértelmezése. Ezúttal Mozart külön hangsúlyozza a távolságot, amely az eredeti megszólalástól elválaszt. (Távolság – nosztalgia... Angol téma?)

A visszatérést sem szedem könnyen boncolható ízeire, csak a retorikai átértékelésekre utalok: az átvezető rész dúr alapanyagának moll szekvenciájára (133. ütem), a terjedelem bővülésére (a reprízbe rejt szinte a kidolgozási részre tartozó eszközöket – lásd a megismételt zárótéma után a főtéma távoli felidézésére való fantáziálást a 183–192. ütemben), és természetesen a kódára.

Az 1778-ban Párizsban komponált szonátáról szóló műismertetésében *Pernye András* így írt: „Hangjának nemes pátoszát a melodika bensőséges kifejezőereje mellett nem kis részben a Mozartnál igen ritka moll hangnem adja.”

És talán a kártyalapok meg a szerelem sokszor – s dalunkban is – megénekelt kapcsolata, ám legalábbis a szigetországi melódia megható sóhajtozása. De hiszen azt ígértem, erről több szó nem esik.

SONATA IV

KV 300 c (304)

Wahrscheinlich im Frühsommer 1778, Paris

Allegro

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system features a measure rest in the treble and a piano (p) dynamic marking in the bass. The third system continues with a piano (p) dynamic marking in the bass. The fourth system has a piano (p) dynamic marking in the bass. The fifth system concludes with a piano (p) dynamic marking in the bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

27

System 1 (measures 27-32): The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The left hand provides a bass line with chords and a dynamic marking of *p*.

28

System 2 (measures 28-33): The right hand continues the melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The left hand features a bass line with chords and a dynamic marking of *p*.

29

System 3 (measures 29-34): The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The left hand has a bass line with chords and a dynamic marking of *p*.

30

System 4 (measures 30-35): The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The left hand has a bass line with chords and a dynamic marking of *p*.

31

System 5 (measures 31-36): The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The left hand has a bass line with chords and a dynamic marking of *p*.

24

System 1 (measures 24-27): The right hand has a melodic line with dynamics *fp* and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *[f]*.

27

System 2 (measures 27-30): The right hand continues the melodic line with dynamics *fp* and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *fp* and *f*.

30

System 3 (measures 30-33): The right hand has a melodic line with dynamics *fp* and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *f*.

33

System 4 (measures 33-36): The right hand has a melodic line with dynamics *f* and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *f*.

36

System 5 (measures 36-39): The right hand has a melodic line with dynamics *f* and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *f*.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 25 is a whole rest in both staves. Measure 26 features a melodic line in the treble staff starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes G2, F2, E2, and D2. Measure 27 continues the melodic line with eighth notes D5, C5, B4, and A4, and a bass line of quarter notes C2, B1, A1, and G1. Measure 28 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes F2, E2, D2, and C2. Dynamics include *p* and *f*.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of two staves. Measure 29 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes G2, F2, E2, and D2. Measure 30 continues the melodic line with eighth notes D5, C5, B4, and A4, and a bass line of quarter notes C2, B1, A1, and G1. Measure 31 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes F2, E2, D2, and C2. Measure 32 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes F2, E2, D2, and C2. Dynamics include *f*.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of two staves. Measure 33 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes G2, F2, E2, and D2. Measure 34 continues the melodic line with eighth notes D5, C5, B4, and A4, and a bass line of quarter notes C2, B1, A1, and G1. Measure 35 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes F2, E2, D2, and C2. Measure 36 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes F2, E2, D2, and C2. Dynamics include *f*.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of two staves. Measure 37 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes G2, F2, E2, and D2. Measure 38 continues the melodic line with eighth notes D5, C5, B4, and A4, and a bass line of quarter notes C2, B1, A1, and G1. Measure 39 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes F2, E2, D2, and C2. Measure 40 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes F2, E2, D2, and C2. Dynamics include *f*.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of two staves. Measure 41 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes G2, F2, E2, and D2. Measure 42 continues the melodic line with eighth notes D5, C5, B4, and A4, and a bass line of quarter notes C2, B1, A1, and G1. Measure 43 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes F2, E2, D2, and C2. Measure 44 has a melodic line with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5, and a bass line of quarter notes F2, E2, D2, and C2. Dynamics include *f*.

114

sf sf fpp fpp

118

122

126

p f

130

p

140

Musical score for measures 140-143. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics include 'f' and 'p'.

144

Musical score for measures 144-147. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is mostly silent, with some notes in measure 147. The piano accompaniment has a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics include 'f'.

148

Musical score for measures 148-151. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics include 'f' and 'p'.

152

Musical score for measures 152-155. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics include 'p' and 'f'.

156

Musical score for measures 156-159. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics include 'f' and 'fp'.

167

Musical score for measures 167-170. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then eighth notes B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a bass line with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, and a treble line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamics include *fp* and *f*.

168

Musical score for measures 168-171. The vocal line continues with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then eighth notes B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a bass line with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, and a treble line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamics include *fp* and *f*.

169

Musical score for measures 169-172. The vocal line continues with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then eighth notes B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a bass line with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, and a treble line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamics include *f* and *pp*.

170

Musical score for measures 170-173. The vocal line continues with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then eighth notes B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a bass line with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, and a treble line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamics include *f* and *pp*.

171

Musical score for measures 171-174. The vocal line continues with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then eighth notes B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a bass line with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, and a treble line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamics include *f* and *pp*.

198

199

200

201

202

*1 Diese Schreibweise bedeutet *arpeggio*.
This notation signifies *arpeggio*.

MOZART: H-MOLL ADAGIO (1996/5-6.)

Előadóművészetünk ma már kellően nyitott a XVIII. század zenéjének élénk frazeálására, a darabok „formai letisztultsága” mögül – vagy inkább felszínéről – a témák, gesztusok pregnáns leolvasására és megszólaltatására. Színesebbé vált tehát – s nemcsak a korhű tolmácsolás művelőinek, hanem a hagyományos hangszerek legigényesebb művészeinek előadásában is – a klasszikus és a barokk muzsika. Ha tehát nem erőltetünk magunkra feszes zubbonyt, midőn 1800 előtti darabokat teszünk kottatartónkra, a későbbi korokéval vetekedően „kifejező” (expresszív) világ tárul elénk. S gyakran botlunk még romantikába is.

Ha Mozart K. 540-es Adagio-ját halljuk vagy játsszuk, aligha tekintünk a szonátaformára, amely a mű „testi” szerkezetét jelenti. Olyan lenne az, mintha baráti beszélgetés közben társam szegycsontjára vagy epeműködésére gondolnék. Csakugyan: szegycsont nélkül nem ülhetne ott, helytelen epeműködése pedig rosszulléttel tehetné tönkre együttlétünket. A lényeg mégiscsak tekintete, hanghordozása, s az, amit és ahogyan elmond. A h-moll adagio „hibátlan egészségnek örvend”: mintaszerű szonáta tétel. Beszéljünk hát inkább arról, amit közöl.

Köztudomású, milyen fontos szerepet játszik Mozartnál a kromatika. Ebben a műben főszerepet. A darabon végigvonul a lehajló kis szekund motívuma: e sóhajtó, fájdalmas, hol szomorú, hol lemondó gesztus. Már a második ütem kezdetén találkozunk vele, s rögtön érezzük: nem egyszerű zárlati fordulatként viselkedik. Előtte ugyanis a jobb kéz (szoprán) szólója után megszólaló első akkord – szűkített szeptim – üti meg a fájdalom alaphangját. A tenor szólam a szoprán tükréként ugyancsak lehajló kis szekundra ér (majd ugyanilyen hangközlépést tesz négy hanggal feljebb). A basszus – a harmónia tartópillére – is kis szekundot lép, noha fölfelé. E drámai kezdetet követően szinte „dal szöveg nélkül” típusú dallam-kíséret szerkezetben bomlik ki a kis szekund fájdalmasan merengő éneke. Figyeljék, milyen értelmező jellegű különbséget tesz Mozart a szinkópa két megjelenítésével: előbb egyszerű szinkópát ír, majd a hosszú hangot megtöri két rövidre, s a másodikhoz a hang elcsuklását kifejező előkét csatol. Kérem, olvassák el a hangmagasságokból összetevődő gondolatritmust: a két rövid hangot intonáló *G-Fisz* képletet ismétli meg hosszú hangos változatban, majd az arra felelő *E-Disz* motívum ismétlését hozzáilleszti egy lehajló skálamenethez, amelyet kromatikus felső váltóhanggal szekvenciáz – miközben a kíséret hangulatát is lelépő kis szekundok határozzák meg.

Lapunk egész terjedelme kevés lenne, ha kis szekundonként járnánk végig a h-moll adagiót. Lássuk hát, mi történik a félzáratra végződő főtéma után. A korábban a szopránban hallott dallamot a basszus intonálja, s az imént még ellenpontozó szólamok itt párhuzamosságban hangoztatják a jellemző hangközt. A párhuzamos D-dúrba modulálva azt várhatnók: homlokráncaink kismulhatnak. Ám a kis szekundok – dallamban, kíséretben – ismét fátylat vonnak szemünkre. Az első életerős gesztus a melléktéma D-dúrjának fölfelé törő hármashangzat-felbontása. A rá felelő kis szekund is fölfelé hajlik: lemondás utáni reménysugár. A belső és alsó szólamokba szoruló szekundsóhajokból épített boltív után szűk szeptim kérdőjeléhez érkezünk. Ezt már csak határozott drámai gesztussal vághatja el Mozart: törten megszólaló szűk szeptim fordítások vezetnek az V. fokú szekund újabb kérdőjeléhez. Ez nem oly szívszorító, mint a szűk szeptim, inkább választ parancsoló. Meg is kapjuk az első olyan D-dúr frázist – a zárótémát –, amely csak nyomokban tartalmaz kis szekundot. A főtéma indító anyagából faragott kodetta hoz igazi megnyugvást.

A kidolgozási rész a VI. fok hangnemével, G-dúrral megnyugtató érzetet kelt. A melléktema acélos hármashangzat-felbontásai azonban itt lefelé rántanak, s „nem sikerül” ezt a fellépő kis szekunddal ellensúlyozni. Aláhanyatlunk a legmélyebb regiszterbe. Az újrakezdésre pedig csak fismollban kapunk alkalmat. A sóhajmotívumok alatt a kíséret is megint kis szekundokba gyúródik. G-mollon és a-mollon át kapaszkodunk vissza h-mollba. H-mollba, a halál hangnemébe. Olyan e „visszatalálás”, mint mindenről lemondott rab megtérése cellájába: az elfogadott otthonba.

A visszatérés szabályszerűen folyik le: a D-dúrjával dacoló mellék- és zárótema h-mollba szelődik és komorodik. Hanem aztán meglepetés ér: a mű végi kóda végső beletörődésként ható lehajló kromatikus skálamenete után hirtelen H-dúr szűrt fénye árad felénk. Ha az iménti cella-hasonlathoz térek vissza, rés nyílt, a megszabadulás reménye csillant föl. De inkább arra utalnék: a h-moll a halál hangneme a klasszikus hangnemszimbolikában. S utalnék arra, amit zenetörténet órán *Pernye András* mondott ezekre az ütemekre: „*Mozart itt csöndben elmegy meghalni.*” Ha ekként értelmezem a művet, a megtisztulást fejezi ki a dúrba fordulás.

Kis szekundjaink az I. fok és az V. fokú szeptim akkord váltóhangjaként simogatóvá válnak. S végül belesimulnak a kvinttel fedett záróakkordba. A kvintre végződés pedig – mint oly sokszor – a fennmaradás hangzó jelképe.

MOZART: MENUETTO K. 355 (1998/5.*)

Ha sorozatunkban nem mindig az elemzett mű címét vennénk át saját címünkbe, a Köchel-jegyzék 355-ik (korábbi számozás szerint 594a jelzetű) darabját drámai menüett megnevezéssel illethetnénk. Drámaiságát hangsúlyozott kromatikája és metsző diszsonanciái közvetítik, s mindezek kiáltó ellentéte a codetta hangvételével. De kövessük a zenei fejleményeket!

Amennyiben didaktikus formatani fogalmak fiókjaiba akarnók zárni a 16 ütemes első tagot, alighanem mondatnak kellene titulálnunk a kezdő 12 ütemet. De hallanunk kell: az *periodizál* is, legalább első 4 ütemében jól kivehetően. Ne vessződjünk azonban az elmélettel! A kifejezőeszközökre figyeljünk! Milyen viszonyban áll egymással az első kétszer két ütem?

Fényes D-dúr akkorddal indul a menüett. Talán még az sem feltűnő, hogy a basszus nem mindjárt az első negyedben kerül a hangzatba. Az már annál inkább borzoló, hogy a harmadik negyedben bővített hármashangzat épül a *disz-re*, amelyre legföljebb VI. fokú mellékdomináns szext illenek. E disszonanciánkra a következő ütem első negyedén lévő váltódomináns akkordban lezajló késleltetés súrlódása felel, amit pedig úgy követ az V. fokú szeptim disszonanciája, hogy egy pillanatra a VII. fok szokatlan, kissé deprimáló hangzású alaphelyzete szólal meg, s csak annak hangzásemléke épül fülünkben a magában maradó basszus *a* hangra. Szólammenet szempontjából az eddigiekből az hallatszott ki, hogy a basszus *d-disz-e* kromatikus fölcúszására a szoprán *a-gisz-g* lecsúsztatása válaszol. A következő két ütemben Mozart „rendet teremt”: a basszus a tonika, szubdomináns és domináns alaphangjait érinti csupán, s a kromatika éppen csak a felső szólamok tercmenetének első két negyedében „fejti vissza” az előző ütem szólamszövést.

A vihar, amelynek előszele az első két ütemben volt hallható, az ötödikben tör ki. Emelt kvinttel szólal meg az I. fok, amely VI. fokú szextre oldódik – de tüstént bővített szextre kúszik tovább. Az így keletkező hangzat a Fisz hangnem (dúr vagy moll) IV. fokú bővített szextakkordja, s mint ilyen, annak V. fokára tart. Meg is kapjuk az új dominánst (késleltetve) a 6. ütem elején, majd az új tonikát is. Fisz-dúr akkordunk azonban nyomban mellékdomináns szeptimmé épül föl, amely kadenciálisan egy következő szeptimakkordra oldódik. (A szopránban csakúgy, mint a belső szólamban folyton ott búvik a kromatika.) Álzárattal C-dúrba léphetne, ám abban megint ott találjuk a bővített kvintet, így nagy szekunddal alacsonyabban az előző két ütem szekvenciája zajlik le. Ennek végén meredeken a bővített kvintű F-dúr akkordra ugrik, hogy az újabb szekvencia végén A-dúrba, vagyis alaphangnemünk dominánsába modulálhasson. A disszonanciák feszültsége és a gyors hangnemváltások útvesztője után öt ütemnyi codettában valódi menüett kelleme vesz körül: nincs disszonancia, se kromatika, ámde van táncos ritmika, ami eddig teljesen hiányzott. Úgy érezzük magunkat, mint az ökölvívó, akit a kemény menet után éppen legyeznek.

De nem sokáig! A középrész újból meglegyint. S midőn váratlan kezdő disszonanciája feloldódnék, a basszus belépése újból súrlódást okoz. Minő döbbenet: ennek motivikája a felhőtlen codetta csilingelő szoprán

dallamocskájának mélybe rántó transzformációja! Annak, hogy a 18. ütem VI. fokú mellékdomináns kvintszextje nem egyszerű II. fokra, hanem váltódominánssra oldódik, bizonyára a kromatikus csúszások fenntartása az oka. Mint korábban, ismét nagy szekunddal lejjebb szekvenciázza e két ütemet, de nem végig. A 20. ütem utolsó negyedén az előző negyed basszusának tizenhatod csoportjával kezd szekvenciát. Ez mindig egy mellékdomináns szeptimhangzattal indul, annak negyedértékét tölti ki a hangcsoport, s a feloldás épp az a lehajló skálamenet, amely eddig megelőzte a most kezdeményező formulát. A kétnegyednyi motívum szekvenciázása hemiolás ritmusátrendezéssel kihúzza alólunk a metrikus talajt. Amikor a szekvencia eléri a domináns szeptimet, Mozart egy kadenciával segít tájékozódásunkban, ám nyomban újra elveszejt a hangnemi rendben. Rikító unisono futamokkal, az azonos alapú (d-) mollt érintve vezet a visszatéréshez. Az azonban nem a már kiismert kromatikus bozótba visz, hanem ismeretlen tájra. A szoprán megegyezik a darab első két ütemének dallamával. A középszólam (alt?) azonban – nyelvtani hasonlattal – múlt idővé varázsolja a dallamot. Lehajló kromatikája mintegy visszamereng. Ezt imitálja a következő ütem basszusa is, és megint torlódnak a disszonanciák. Reményt csak a 3–4. ütemet visszaidéző 31–32. ütem ébreszt. De ismét ránk tör az első tag 5–10. ütemének fájdalom-áradata. A megnyugtató lezárás itt már természetesen az alaphangnembe visz. A codetta pedig, mintha rossz álomból ébrednénk, a maga csillogó nyugalomával vigasztal.

A dráma véget ért. Amit hallottunk, nem volt még robbanékony scherzo, csupán klasszikus menüett. Az ördög azonban – Mozart képében – eljátszott velünk. Nem lábunkkal, idegeinkkel táncoltunk.



11

System 11: Measures 1-4. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *p* and *f*.

12

System 12: Measures 1-4. Treble clef, bass clef.

13

System 13: Measures 1-4. Treble clef, bass clef.

14

System 14: Measures 1-4. Treble clef, bass clef.

15

System 15: Measures 1-4. Treble clef, bass clef. Includes markings *marcato* and *dolce*.

16

System 16: Measures 1-4. Treble clef, bass clef. Includes markings like *p* and *f*.

17

System 17: Measures 1-4. Treble clef, bass clef. Includes markings like *p* and *f*.

NÉPDALOK (1998/4.*)

Amit a zenei éremművészet remekléseiként eddig nagy mestereknél csodáltunk meg (az ő költői és kompozíciós leleményeikkel folytatjuk is majd kedvtelő vizsgálódásainkat), keressük most az egyszer népdalokban. Bizony, lehetünk ilyesféle találatokat azokban is.

Olvasóink közül sokan talán egyetértően bólintanak, de látni vélek ráncolt homlokot is. Az ellenvetés arról szólhat, hogy míg a műzenei remek a mesterek keze alatt végsőként kicsiszolt formát öltenek, a népzene folyton változik. Mint egy amerikai mondás tartja: „A népdal a könyvben olyan, mint egy repülő madár képe.” Mégis érdemes lefényképezni a madarat, mert épp röptének egy-egy kimerevített képe mutatja meg aerodinamikai tökéletességét, s az ahhoz tartozó mozdulat esztétikumát. A népdal csakugyan szüntelen variálódik, vidékenként más-más elemmel gazdagodik, az egyik énekes ajkán fakóbb, a másikon kivirul. Ám kétségtelenül vannak lejegyezhető pillanatnyi állapotai, amelyekben művészi tökélyt mutat, s mi más volna ez a népdal csöppnyi terjedelmében, mint éremművészet?

Három dalt választottam a végtelen sokból, éppen csak mutatóba. Egyet a mi földünkről, egyet a nagyon távoli Koreából s egyet a távolinak vélt, ám zeneileg sokban hozzánk közeli Angliából.

Maros mellett két szép ződ ág...

A Csík megyei Gyergyóremetén 1910-ben gyűjtötte Kodály az *Elmenék a zöld erdőbe* kezdetű népdalt. Mindkét négyütemes sora azonos dallamú, motívumismétlő két ütemmel kezdődik, csak a sor végződése különbözik. (A motívumismétlés fokozottan kiemeli a sorvégek eltérését.) Az első dúrban marad, a második a párhuzamos mollba tér át. Az első szomszédos hangokon lépeget, a második kvintet aláhajlik. Mindez nem olyan zenei lelemény, amit érdemes volna éremművészeti nagyítólencsénk alá venni. De lássuk csak a dal két szakaszát!



Maros mellett két szép zöd ág, hajlandó,
Reá szállott két szép madár, illendő.

Egyik madár Angi József, illendő.
Másik madár Szabó Katalin, hajlandó.

Népdalban a szövegi és zenei költészet nem választható el egymástól. Ennek a dalnak magasrendű költői találata *a természeti kép tükröződése az abból fakadó megszemélyesítésben.*

A korábbi versszakban a *hajlandó* motívuma mintegy az ág kilengését utánozza, amint rászállt a madár. Az *illendő* szó alámerülése pedig mély meghajlás mozdulatát festi. A tükörképben azután Angi József *illendő* viselkedése már egy „rokokó” gesztust idéz a dallamban (kérem, ne mosolyogjanak meg, amiért a gyergyói parasztot a rokokó jelzővel illetem, de a művészet lajtorjáján csizmás lábak is kecsesen járhatnak, a líra gyöngédségében megkeményedett bőrű tenyerek is lágyan simogathatnak!). A forma a *hajlandó* szóval válik tökéletessé, amint nagyöblű hangközugrásával érzékelteti az elfogadás kellemét. (Hallatán úgy örülök, mintha csak magam udvaroltam volna Szabó Katalinnak...)

Arirang

Koreában 400 éve élt egy despota császár, aki tízezer embert felakasztatott a fenyőfák tetejére az Arirang hegyen. Az egyik halálraítélt utolsó mérföldjén araszolgatva dalt énekelt országa szépségéről és a maga boldogtalanságáról, hogy el kell azt hagynia. A halálraítéltek ajkán fennmaradt a dal az évszázadok során, s máig a szabadság szimbóluma mindkét Koreában.

A négy, egyenként 4 ütemes sorból álló pentaton dallam motivikailag igen árnyalt. A könnyebb tájékozódás végett megszámozom az ütemeket.



A dallam az 1. ütem motívumából nő ki. Ezt szekvenciázza a 2. ütem. A 3. ütem – az első sor „arany metszés-pontján”, dallami tetőpontján – egy hanggal bővül, miáltal alapvetően megváltozik ritmikai profilja: a hosszú kezdőhang utáni váltóhangos nyolcadmozgás helyett a 3/4-es ütem minden mérőütésén megszólalnak hangok – de az első negyed még mindig tartja a kezdősúlyra eső hangnak az azt követőkkel szembeni arányát (hosszabb náluk). A sor záróüteme kulcsfontosságú. Ahelyett, hogy a szóhangon megállna, megismétli az 1. ütem ritmikáját és dallamát. Ezzel megteremti annak lehetőségét, hogy a második sor ugyanazzal a szekvenciával (kvart-fölugrással) kezdődjék, amely az első sor első két üteme között volt hallható. Az ott súlyos-súlytalan viszony itt megfordul: egy nagyon súlytalan ütem után igen súlyos következik az előző motívikával. Az első két sor összeadódásából keletkező tetőponton „arany metszés-ponton” (6. ütem) a ritmikai fejlesztés kiteljesedik, immár minden nyolcadon hallható hang. A harmadik sor – a dal egészének arany metszés-pontja, az egész dallam csúcspontja – ritmikailag elüt a környezetétől. Három ütemen keresztül szabályos negyedekben lüktet, egyre sűrűsödően: fél + negyedhang után 3 negyedhang, majd a már ismert 1 negyed 4 nyolcad beosztással. A harmadik sor 4. üteme lezár, nem öltődik úgy a negyedik sorhoz, mint az első a másodikhoz, így a második sorral azonos negyedik sor frissnek és határozottabbnak hat.

Az ütemek motivikus elemzése érdekes összefüggéseket tárhat föl. Aligha cselekszünk helyesen, de indítatva érezhetjük magunkat az 1–3. ütemet mintegy első sornak venni, a 4–6.-at másodiknak s ez esetben a 7–8. ütem zárlatát

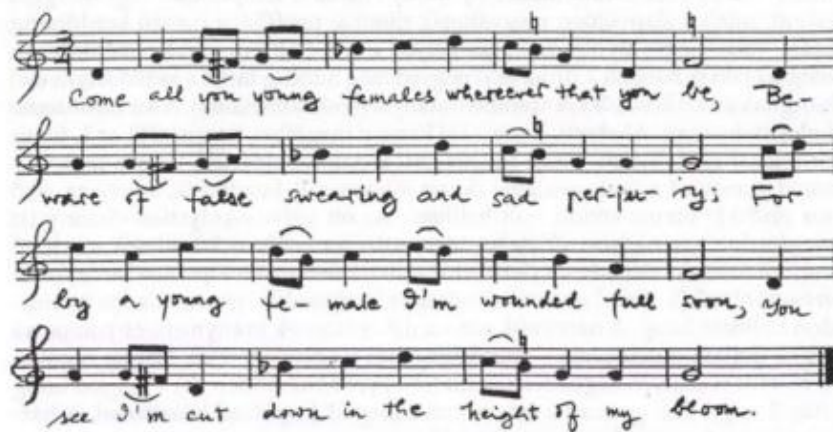
harmadiknak. Majd ennek mintájára a 9–11.-et, 12–14.-et és a 15–16.-at összetartozónak.

Lám, mióta magyarázunk már négy egyszerű sort! Mintha csak gondos zeneszerzői számolgotást próbálnánk megfejteni. Lehet, hogy az akasztófa felé azt a mérföldet egy komponista tette meg? Vagy a dal rátermettek ajkán csiszolódott olyanná, hogy „röptében” íme „szemcsénként elemezhető fotó” készülhet róla?

Come all, you young females

A bevezetőben utaltam arra, hogy az angol népzene a mienktől távolinak véljük. E tévedés egyedüli oka az ismeretlenség. Ha ugyanis énekelgetnénk angol dalokat, otthon éreznénk magunkat a sok pentaton melódiában és a mi zenénkben is honos moduszokban, melyek közül a dór, a mixolíd és az eol a leggyakoribb. E helyen azonban egy különleges dallamot mutatok be. Hangsora kilenc fokú! E lineárisan megrajzolt disszonancia okát a szöveg tartalmában kereshetjük:

Gyertek, ti fiatal lányok, mind, bármerre is vagytok,
Tartózkodjatok a hamis esküvéstől;
Hiszen egy fiatal lánytól mélyen megsebzett vagyok,
Látjátok, virágzásom teljében le vagyok vágva.



Kísérletezzünk a kilencfokúság hétfokúsításával. Hagyjuk el a *fisz*-t és a *h*-t, énekeljünk helyettük *f*-et és *b*-t.

Így egy szomorú dór dallamot kapunk.

A kísérlet közben azonban föltűnhet, hogy a dal négy sorának egyikében semmilyen változtatást nem kell eszközölnünk: a harmadikban, amelyben épp a lényegét közli a szöveg. A dal erről szól: *egy fiatal lánytól mélyen megsebzett vagyok*. Aki – minden bizonnyal – hamisan esküdött, ez zavarta meg lelkem, ezért nem tudom eldönteni, hogy mixolídban énekeljek-e (*h*-val és *f*-fel) vagy dórban (*b*-vel és *f*-fel), hagyjam-e *f*-nek a vezetőhangot, vagy felemeljem *fisz*-re. *Virágzásom teljében le vagyok vágva* – hogy a *b* „vágja-e le” a *h*-t vagy fordítva, talán a dal énekese sem tudja eldönteni. Bennünk, hallgatóiban, utána-éneklőkben pedig ugyanolyan feszült kérdés marad ezáltal, mint komponált mesterműveknél szokott. A költő – hiszen e dal ismeretlen létrehozója kétségtelenül zeneköltő – mindig hagy egy részt, amelyen át a befogadó fantáziája megindulhat. Különös épp népdal kapcsán kimondani, de annak egy rögzített variánsát elemezve megtehetjük: a műalkotás zárt, de az általa sugárzott energia végtelen.

ORBÁN GYÖRGY: APOKRIF SORPÁR (2001/5.*)

Az Isten itt állt a hátam mögött, s én megkerültem érte a világot. Ha példát kellene mondani megzenésíthetetlen verssorra, szinte előtolakodnék József Attilának ez a lelket mozdító töredéke. A lelket csakugyan mozdítja, de a zeneszerző ceruzáját... Az aforisztikus tömörség és a filozófikum szinte nem is érthető, csupán átérezhető mélysége arra inti a komponistát: csak akkor induljon a megzenésítés mélyfúrásának, ha van elég erős fúrója a mélybe hatoláshoz, s ha van edénye, amelybe a kifejtett tartalmat összegyűjtse. A fúró esetünkben a tartalom plasztikus átélését jelenti, az edény pedig a formaalkotás képességét, a formaalkotását, amelyben a villanásnyi gondolat kellő teret – azaz, zenéről lévén szó, időt – kap, s az azon belüli differenciáltság eszköztárát.

A forma két rétegben vizsgálható: a zongora szólamában és az ének elhelyezésében. A *Négy dal* című ciklus Pilinszky-, Weöres- és Ady-megzenésítése után felcsendülő zárótétele, az *Apokrif sorpár* talán nem is dal. Inkább kétszólamú invenció, amely a zongorában hallható, s amelynek bizonyos pontjain megkondul az ének, mint valami harang, azt zengvén: *Az Isten itt állt a hátam mögött, s én megkerültem érte a világot.* Az invenció műfaja mintha „a zene istenére”, Bachra utalna. A hármas lüktetés is a barokk Istendicsérő

zenéinek metrikáját idézi föl. De akadna-e bárki, aki akár két ütem erejéig is úgy vélhetné, a régi mestert hallja? Nem, mert még a hagyományos összhangzattanban gondolkodva is olyan akkord- illetve szólamfűzések hallhatók, amelyeket Johann Sebastian nem írt volna soha meg, mert a dallam cseppet sem barokkos, sőt, egyes ritmikai elemei és deklamációi a huszadik század második fele előtt elképzelhetetlenek lettek volna (pl. mindjárt a 3. és a 7–8. ütem). Ez persze nem a „vad” 20. század, hanem a beatnemzedék hangja, s így együtt Orbán György mesélős hangvétele, amint szelíden tudunkra adja: *Az Isten itt állt a hátam mögött...*

Az első nyolc ütemes periódus az ambitus bejárásával (ereszkedés, majd a 3. ütem lehajló kvintjének felsóhajtó megfelelője a 6. ütemben, s rögtön erre, a domináns G-jére reagálván a szubdomináns F hang érintése) éppúgy kiegyenlítetttséget mutat, mint a ritmika (a páratlan ütemek tizenhatodait és differenciáltabb képleteit a párosok nyugodt nyolcadai és negyedei egyensúlyozzák ki), így ereszkedik alá a zene az egy- és kétvonalas oktáv területéről egy oktávnyival mélyebbre. A C alaphang feltűnően gyakori előfordulását a barokk rugótéma rokonának éppúgy tekinthetjük, mint a fundamentum hangsúlyozásának – noha korántsem biztos, hogy mindez átgondolt szerzői szándék, meglehet, pusztán intuíció. Hogy a bal kéz skálamenete mennyire járul hozzá a „mesélő” jobb kéz deklamációjához abban, hogy oly magától értetődőnek érezzük a zenei közlést, nem tudjuk lemérni, csak megállapíthatjuk: az egyszerűen közölt evidencia csendül ki e periódusból. (E passacaglia-szerű basszus egyébként visszautal a ciklus első dalára, a *Zsolozsmára*, ám jelen vizsgáldásunk nem terjed ki az egész sorozatra.) Ne tévessze meg a kotta olvasóját a jobb kézre vonatkozó szerzői intenció: *quasi senza importanza* (mintegy fontosság nélkül). Ez csak fokozza a leírt hangok „beszédeségét”, miként a halkán, szárazon elmondott színészi szó is lehet hatásosabb a túljátszottnál, elharsogottnál.

A második nyolc ütemben mintegy középrészt hallunk: modulál a domináns hangnembe, a korábbi ereszkedést pedig hosszú föltörekvő skálamenettel ellensúlyozza. A ritmika a korábbi páratlan ütemek bonyolultságát viszi tovább. Mindezt pedig azért, hogy a 17. ütemtől, a harmadik periódusban szintézist teremthessen: a dallam visszahozza a kezdő témafejet, a harmóniavilág pedig a második periódusé marad. Orbán zongoraszólamában felismerhetjük, miről „beszél” a zene. A ritmusvilág gazdagságában sohasem kerülnek egymás

közelébe, nem ismétlődnek hangsúlyozottan hasonló képletek. Egyetlen jól felismerhető figura véteti magát észre újra meg újra, amelyik a 3., a 10. és 11., a 19., a 23. (stb.) ütemben található. Ez a szinkópás, szünettel megcsípett, nagy hangközúgrással dallamilag is kiemelt motívum mindig impulzust ad a hallgatónak. Mondhatnánk, dacol a „senza importanza” utasítással, mert fontosságot hordoz.

Jeleztük: a forma a zongoraszólamban és az ének síkján is elemezhető. Immár három periódusnyi zongorázás alatt éneket még nem hallottunk. De felfigyelhetünk: a harmadik periódus nem ér véget „menetrendszerűen” a 24. ütemben, hanem (az imént említett kulcs-ritmusképlettel) visszamodulál az alaphangnembe, ahol mintha belekezdene egy negyedik periódusba, ám annak közepén váratlanul megszólal az ének. Azon a ponton újraindul az első periódus zenei anyaga. Két különbséggel. Egyrészt a passacaglia-basszust egy oktávval mélyebben halljuk, másrészt új negyedik ütemünk van (32. ütem), kitér a zene a szubdomináns irányába. Rovatunk rendszeres olvasója talán már helyettünk mondja: a befelé fordulás, az intimitás hangja ez. Persze, hiszen a hátam mögött szavakat vezet be. Visszatérünk alig elhagyott vágányunkra, halljuk a második periódust (a 37. ütemtől). Ám annak közepén ismét modulál a zene, s lám, milyen távolinak tetszhet akár a párhuzamos moll is! Szinte tévelyeg a kíséret (holott olvasva milyen egyszerű). S milyen ellentétet érzünk a dallam C-dúrban maradása és a kíséret hangnemi távolodása között! A ritmika is szétzilálódik, a nagy hangközúgrások a 46–47. ütemben mintha dallamtalanítanak a jobb kéz szólamát. S midőn visszakerülünk a fölkúszó skálamenetbe és a domináns hangnemébe, D és Disz kontrasztja (51. ütem) valamint ismét a párhuzamos moll tonalitása érezteti, amint megkerüljük a világot. S csak itt kezdődik igazán a vándorlás. Szüntelen elszíneződik a hangnem, kontrasztál is az ének változatlanul ismétlődő sima C-dúrával. Az ének sűrűsödik, rövidebbek a megállásai a szöveg tagolásában. Kicsit módosul a ritmusa, de a ritmus karaktere nem. A dallam is változik: az itt szó az Istennél magasabbra kerül, mintha csak itt ismernénk fel igazán: itt állt, s én nem vettem észre... Ez a prozódia fokozódik a harmadik megszólalásnál, ahol már nem kvintet, hanem oktávot ugrik az itt állt szavakért. Mollá sötétül a hangnem. Nem a rokon (párhuzamos) moll lágysága ez, hanem az azonos alapú moll komorsága, drámaisága. Ez a drámaiság csendül ki a 78. és 80. ütem ritmusából is. Ha korábban a semlegesítő ritmusgazdagságról szóltunk, most épp azt tapasztaljuk, miként ágál egy sűrűn ismétlődő ritmusképlet. Az Isten itt állt – rugaszkodik

neki negyedszer az ének. Eközben pedig a zongora visszaér C-dúrba, ahol ismét halljuk a kezdő motívumot. Annak az evidenciáját, ami 91. ütemben két hangga koncentrálódik. A domináns és a tonika hangjává: Itt állt...

*Palfrány István András "Török" - dalra
(Török Affile - Török)*

Allegretto semplice, ♩ = 42 (♩ = 126)

Soprano

Pianoforte *Sempre piano e leggero: quasi senza importanza*

8 *Pf.* *sempre leggero*

15 *Pf.* *p* *mf* *p*

22 *S.* *mp* *ff* *p* *mp*

29

mp semplice

Is-tu ih̄s̄ a hitam n̄-gōt.

p

36

mp. < sub. p

J̄ cū mer-ke-nū-kū cr̄te

pedal

43

mp

a vili-gōt...

poco mp poco f mp

56

Handwritten musical score for system 56. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has lyrics "a-zi is-ta-ri it-er-um" and dynamic markings "p" and "mp". The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes and chords, with dynamic markings "poco f", "p", and "mp".

57

Handwritten musical score for system 57. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has lyrics "hi-tan mi-ri-ty sae mag-ka-ri-ten er-ke a vi-la-ge-ty" and dynamic markings "poco mp" and "p". The piano accompaniment has dynamic markings "poco mp" and "p".

58

Handwritten musical score for system 58. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has lyrics "a-zi is-ta-ri it-er-um" and dynamic markings "mf" and "poco f". The piano accompaniment has dynamic markings "(mf) mp", "(poco f)", and "mp".

77

hi-ten *mf* *p* *p*

hi-ten *mf* *p* *p*

78

mf *mp* *mf* *p*

is-ten *mf* *mp* *mf* *p*

is-ten *mf* *mp* *mf* *p*

79

mp *p*

is-ten *mp* *p*

is-ten *mp* *p*

1973. II. 7-11.

SCHUBERT: A THULEI KIRÁLY (1994/6.*)

Amikor „nagy művekről” beszélünk, többnyire operák, oratóriumok, szimfóniák ötlenek eszünkbe. Esetleg monumentális vagy korszakalkotó vonósnégyesek, netán szonáták. Mindenképpen súlyos és terjedelmes alkotások, amelyek lehetőleg bőven taglalható, zenén kívüli, programatikus tartalmat is hordoznak. Vagyis a muzsika hatalmas „freskói”, „köztéri szobrai”. A tenyérsnyi grafikákra, érmekre fakón azt mondjuk: „egy kis menüett”, „csak egy dal”... Pedig ez a zenei éremművészet kétféle tanulsággal is szolgál. Egyrészt megmutatja, hogy nem az előadó együttes létszámával arányos a műbe rejtett szerzői tehetség, zsenialitás. Másrészt felfedi a valódi különbséget „komoly” és „könnyű” zene között. A könnyűt ugyanis a viszonthallás örömeivel hallgatjuk ismét, míg a komolyat az újrafelfedezésével, a hallgatásonként feltáruló „megint észrevettem valamit, amit eddig nem” érzésével. Hatványozott élvezet rádöbbenni az újabb és újabb szerzői találatokra, ha a mű szerkezete könnyen áttekinthető, tehát azt hihetnők: elsőre fölfogtunk mindent.

Ilyen élményt gyakran átélhetünk Franz Schubert dalait hallgatva, olvasva, megszólaltatva. De most ne a több síkon mozgó *Rémkirálya* gondoljunk, ne is a *Margit a rokkánál* hatalmas ívére. Vegyük a talán legegyszerűbb Schubert-dalt, amelyet ugyancsak Margit énekel a Faustban, *A thulei királyt*. A lapról olvasható, szinte ének- és hangszertudást sem igénylő strófikus kompozíció rabul ejt, s nem ereszt könnyen. Akár egy szürkécske kislány, akit véletlenül kísérünk haza, s az első randevún ébredünk csak rá rejtett szépségére.

A Goethe-balladában foglalt, az „énekmondó” által szinte recitált történethez egyenletes negyedekben mozgó akkordkíséret társul. Egyenletes félértékeket is mondhattunk volna, hiszen az akkordok mindig kitöltik a 2/4-es ütem egészét, csak a ritmus lépeget negyedekben, s csupán a sorvégek kadenciáiban mozdulnak a harmóniák negyedenként. Az akkordok pedig mindvégig *alaphelyzetű hármashangzatok!* Mit tesz Schubert, hogy ez ne váljék unalmassá? *In medias res* – a IV. fokon – indítja a harmóniasort. Az I. fok először való megszólalása így a második ütem hangsúlytalanságába vész. („Az éneklés minden bevezető nélküli «in medias res» elkezdése – különösen népi hangvétellű dalokban – spontaneitást, közvetlenséget jelent” – írja *A romantikus zene műhelytitkai* című, Schubert-dalokat elemző kötetében Frank Oszkár.

6

Der König in Thule

Goethe

Op. 5. N^o 5.

86
Singstimme
Orig. D moll

Etwas langsam (♩ = 66)

Es war ein Kö-nigin Thu - le, gar treu bis an — das Grab, dem

ster-bend sei-ne Buh - le ei-nen gold-nen Be - cher gab. Es ging ihm

nichts da - ri - ber, er leert' ihn je - den Schmaus: die Au-gen gin-gen ihm

u - ber, so oft — er trank da - raus. Und als er kam zu ster -

ben, zählt' er sei-ne Städt — im Reich, gönnt' al - les sei-nen Er - ben,

Edition
Peterson

7610

den Be-cher nicht zu-gleich. Er saß beim Kö-nigs-mah-le, die
 Rjt-ter um ihn her, auf ho-hem Väter-süß-le, dort auf dem
 Schloß am Meer. Dort stand der al-te Ze-cher, trank
 letz-te Le-bens-gut, und warf den heil-gen Be-cher hin-un-ter
 in die Flut. Er sah ihn stür-zen, trin-ken, und sin-ken tief ins Meer.
 Die Au-gen tä-ten ihm sin-ken, trank nie-ei-nen Tropfen mehr.

Edison Peters 7610

A thulei király pedig épp ilyen dal. *Dietrich Fischer-Dieskau A Schubert dalok nyomában* című könyvében „fametszetszerűen archaizáló”-nak nevezi e dal egyszerűségét, s még férfi előadóknak is szájába meri adni, „ha régi népénekesek monoton módján éneklik”.)

Az eredeti 6 strófából Schubert 3-ra építi át a „nagyformát”. Azért tán, mert rövidnek találta a sorokat? Ez is közrejátszhatott. De méginkább a tartalom elemzése, a narráció és az érzelmek kifejezésének kettéválasztása. Mert lássuk csak azokat a pofonegyszerű harmóniákat! Az „in medias res” IV. fokkal kezdődő schuberti első sor d-mollból a-mollba modulál (*Volt egy thulei király, a sírig hű*). [A verset nyersfordításban idézem, hogy a műfordítás esetleges tartalmi-helyiértéki átrendeződésének veszélyét kerüljem.] Ezt a harmóniasort – mint oly sok népdalban is előfordul – változatlanul megismétli (*akinek haldokolva a szeretője egy arany serleget adott*). Eddig hát a „száraz adatközlés”. S hogyan hatott ez a királyra? *Semmi sem volt számára becsesebb, kiürítette minden lakománál; / a szemét elfutotta a könny valahányszor ivott belőle*. Ez már érzelem, de jaj, csak alaphelyzetű hármashangzatai és egyenletes felei-negyedei vannak rá Schubertnek! Elindul hát az épp elért a-moll V. fokáról, hogy annak I. fokára lépjen. Emelkedni akar – hát szekvenciázza a párhuzamos dúrba (C-dúr V.–I.). *Kiürítette minden lakománál* – fokoz Goethe verse, így Schubert az elért C-dúr I. fokot az előbbi V.–I. autentikus lépést tovább vezetve autentikusan IV. fokra lépteti, azt F-dúr I. foknak kezelve pedig újabb autentikus lépéssel F-dúr IV. fokára hág. Így jut el egy E-dúr akkordtól egy B-dúrig torlasztott autentikus szekvencia révén, hogy aztán F-dúrban összetett zárlattal (IV.–V.–I.) kikötve a VI. fokra – az eredeti d-mollba – aláhullva mondhassa el: *szemét elfutotta a könny...*

A második schuberti strófa végig narrációnak tekinthető, mégis „használható” az előbbi harmóniai rend. *És amikor elérkezett halálához, megszámlálta birodalmának városait, / odaszánt mindent örököseinek, csak a kelyhet nem* – énekli a megismételt sorral. Az autentikus „kupola” pátosza pedig jól festi a következő sorok helyszínét: *Ült a királyi lakománál, a lovagok körülötte / a magas atyai teremben ott, a tenger melletti kastélyban*. A harmadik strófa még egyszer kimeríti a már jól ismert, de meg nem unt akkordsor tartalmi lehetőségeit. *Ott állt az öreg ínyenc* – halljuk (látjuk?) „a dolgok közepébe vágó” IV. fok fényében a királyt – *ivott utolsó életparazsat, / és hajította a szent*

serleget le, az áradatba. Most jön az autentikus „kupola”. *Látta zuhanni, megtelni és lesüllyedni mélyen a tengerbe.* Zuhanni, megtelni, lesüllyedni – halljuk a gravitációval egyre mélyebbre kerülés igéit az énekszólamban, miközben emelkedő dúr hangzatok magasodnak a kíséretben. Illusztrál Schubert? Ugye, nem? Hanem ellentétet fest. Vagy mégsem? Lehet, hogy mégis illusztrál, és mi, hallgatók vagyunk a serleg, amely fölé a habok magasodnak? – *Szeme lehunyódott* – mondja Schubert ugyanarra a d-moll akkordra hullva alá, amely az első strófában a „szemét elfutotta a könny” szavak alatt szólalt meg – *nem ivott többé egyetlen csöppet sem.* S egy tonika-domináns tonika egyszerű zárlattal pengeti ki a történetet. Mi pedig ott maradunk „süllyedő serlegként”, s a serlegben még tán ott az ital is, amelyet az első strófában épp ezen akkordok alatt üritett ki a thulei király.

F. SCHUBERT: C-MOLL IMPROMPTU OP. 90 (2001/1-2.*)

A zenei éremművészet remekeit eddig viszonylag rövid darabokban, illetve tételekben kerestük, s bizonyára ezután is főként ilyeneket veszünk majd nagyító alá. Holott éremművész lehet a zeneszerző akár műkolosszusok egyes részleteinek kidolgozásában is. Kolosszusnak aligha nevezhetnők Franz Schubert Op. 90-es c-moll impromptujét, eddig vizsgált zenéinknél azonban sokkal terjedelmesebb – közel tíz percnyi játékidő 9 oldalon –, így kottájának e helyen való közlésétől el kell tekintenünk. Reméljük azonban, hogy ez a zenetörténeti jelentőségű alkotás ott van olvasóink gyűjteményében, hivatkozásaink tehát könnyen azonosíthatók lesznek. A viszonylag nagyobb méret okán nem is elemezzük ütemről ütemre azonos részletességgel a kompozíciót, inkább csak annak különlegesen figyelemre méltó elemeire összpontosítunk.

16 ütemes periódusra épülő variációsorozat ez az impromptu. Legalábbis 16 ütemesnek halljuk a témát. Ám ha megszámloljuk a zárlatig terjedő taktusokat, 17-ig jutunk. Az első ütem előtti felütést – amely pianissimo szólaltatja meg a témát – ugyanis megelőzi egy unisono domináns hangzat fortissimo dinamikával. Négy hang a két kézben, de öt oktávot ölel fel. Korona hosszabbítja meg a háromnegyed értékű hangzatot. Ez nemcsak a korabeli zongora játékosát figyelmezteti a megfelelő billentésre, a hang teljes

hosszúságának telített hangzású intonálására, hanem a ma művészenek is szól: a kiírt terjedelmet bizonytalanul meghosszabbítja, hiszen mi más ez a nyers leütés, mint függöny, mely drámaian nyílik szét a témánk által bemutatandó cselekmény előtt. Érzékeny előadói kérdés e *G* unisono hossza. Korona nélkül játszva, szinte megzavarná a metrumot. Nagyon hosszú koronával csak annak ajánlom játszani, aki különlegesen át tudja lelkesíteni a hangot, aki hosszan tartóan tud kétséget ébreszteni a hallgatóban, mi is történik éppen? Ha azt kérdem magamban: vajon meddig szól még ez a *G*, legjobb menet közben levenni a műsorról a darabot. Ha vészujósló sejtelem borzongat, akkor van milyen színpadra belépnie a szereplőnek, a 16 ütemes periódusnak.

Amely maga is a domináns, *in medias res* kezdi elmesélni történetét. Az egy szólamban hallható negyedperiódus a felénél érinti ugyan a tonikát, negyedik üteme végén a domináns kérdőjelén marad nyitva. Az erre válaszoló második negyedperiódus határozottan érkezik a tonikára, de nem e kifejtésben rejlik a lényege. Hanem abban, hogy az első negyedperiódussal korrespondeáló dallamának harmóniáiba és azok alá domináns orgonapontot helyez, ami által a kérdőjel lappang tovább. Feltűnhet, hogy a dallam egy háromhangú motívumból alakul: az 1–2. ütem (mostantól a pontosabb tájékozódás érdekében a valóságos ütemszámokra hivatkozom, nem a periódus kezdetétől, hanem az első leütött hangtól számítva a zenei időt) *h–c–d* lépéseit szekvenciázza a következő felütés *c–d–esz* menete, fordítja meg a 3-4. ütem *d–c–h* trichordja, sőt itt, a 4. ütemben már a 2–3. negyed belső súlytalan–súlyos viszonylatára is szervesül az alapdallammag (*a–h–c*). Ennek basszusbeli előfordulása hagyja ott végül az orgonapontot (a 7. ütemben), hogy a tonikai zárlatra megérkezzék. A harmadik negyedperiódus ismét egy szólamban kezdődik. Voltaképp az első negyedperiódust szekvenciázza. Ám arra kell figyelni: miben nem?! A 10. ütem végi felütésnek ugyanis hangról-hangra történő szekvenciázás esetén *esz–f*-nek kellene lennie. Annak azonban nem lenne energiája. Az *esz–d* lépés után a *g*-re történő felugrás azonban újra kérdő hangsúlyt kölcsönöz mondatunknak. E negyedperiódus második fele pedig – ahelyett, hogy a *d–f* tartományban tanyáznék – megint csak azt mondhatom: erőtlenül –, visszahajlik korábbi *h–d* területünkre. Olyan ez, mint amikor a szónok nem pongyola szóismétként, hanem hatást kívánva elérni, pontosan utal vissza korábban elmondott, nem is szavára, egész mondatszakaszára. De a szónok sem csak azért cselekedhet így, hogy hangsúlyt adjon a már közölt tartalomnak, hanem azért is, hogy apró hangsúly- vagy kifejezésmódosítással új tartalmat adjon az elhangzottaknak, így

jár el Schubert, amikor a 12. ütem végén a felütésben (4. negyed) *d* helyett *f*-et ír. Ezzel egyrészt visszautal az iménti kvartfelugrásra, amelynek szintén retorikai jelentősége volt, másrészt még egyszer belefoglalja a *d–f* tartományt a hangkészletbe, tehát bejárja a teljes eddigi ambitust. Az erre adott válasz a harmadik negyedperiódus egyértelműen *c*-mollnak hallott dallamát a párhuzamos dúrba értelmezi át, ám nem adhat abban határozott „választ” – visszahanyatlik a második negyedperiódus *c*-moll zárlatába. Hadd ne bonyolódjam gyermetegnek tetsző tartalmi-hangulati fejtegetésekbe: ugye, nyilvánvaló az eddigi zenéből a szomorúság, s a kitörés kilátástalansága?

A teljes periódust megismétli Schubert. Hangról-hangra – mondhatnók –, de legyünk pontosak: majdnem. A törzshangok változatlanok, de helyenként előke, illetve paránytrilla ad csuklásszerű színezetet – érdekes módon mindig az *esz* hangnak, akár *c*-mollban, akár *Esz*-dúrban vagyunk éppen. Egy helyütt pedig a ritmus változik: egyszerű nyújtottból kétszeresen nyújtottá válik – alkalmazkodva a basszus kis nyújtott ritmusában szereplő tizenhatodhoz –, ezzel is fokozva a hangulat drámaiságát. A megismételt periódus harmonizálása csak a zárlatokban azonos az eredetivel, egyébként sokkal árnyaltabb és disszonánsabb (szűk és mellékdomináns szeptimek megfordításai, V. fokú kvartszext). Ezt, a fájdalmakat és kilátástalanság-érzetet fokozó periódust 8 ütemnyi kóda zárja le, dallamát a leggyakrabban hallott lehajló dallamívből kölcsönzi (*esz–d–c*). Sem az álzárlat, sem a második félperiódust indító *d–esz–f* reminiscenciája nem hozhat szabadulást. Be vagyunk zárva *c*-mollunk bánatába.

Hacsak... Hacsak nem lépünk át a nápolyi akkordon keresztül *Asz*-dúrba. Itt dallamunk eddigi szekundlépései hármashangzattá simulnak ki a dallamban, s az azt kísérő triolák is hangzatfelbontások. Talaj van a lábunk alatt, énekelhetünk. Persze, nem Schubert volna a zeneszerző, ha felhőtlenül tehetnénk mindezt. *Moll*-szubdomináns fátyolosítja el tekintetünket, aminek révén csakhamar *Cesz*-dúrban találjuk magunkat (nemrég még *c*-mollban voltunk!). Rövid ez az epizód, visszatérünk *Asz*-dúrba, sőt a magasabb regiszter és a jobb kéz oktávai révén még az eddigieknél sokkal nagyobb fény is árad. A 74–82. ütemben már-már feledjük korábbi borunkat. Ám a 83-87. ütemben szekundlépések, köztük kromatikusak oktávpárhuzamai rántanak vissza *c*-mollunk dominánsára, ahol csakhamar felidéződik szomorú témánk. Az utalás egyik fele a témafeje (két ütem erejéig), a másik fele a kilátástalan zárlat (újabb két ütemig). Mindez a bal

kézben, míg fölötte dörögnek a domináns orgonapont és a zárlat harmóniái, s megismételve oktáv basszussal is. Ebből a mélységből kiált a 95. ütemtől kezdve teljes eredeti periódusunk. Mármost annak dallama. Mert a bal kézben ott marad a hangismétléses domináns orgonapont, míg a jobb kézben a dallam ellenpontjaként apró motívumfoszlányok jelennek meg, értelmes ellenszólámat alkotva. Hiába a jobb kéz oktávainak erőlködése, a bal kéz kromatikája a mélybe kényszerít. A harmadik negyedperiódus megint a remény húrjait pengeti, s az arra felelő Esz-dúros fordulat mintha egy pillanatra föl is villantaná a kiutat, ám követve eddigi dallammenetünket, csakhamar a c-moll homálya borul ránk. A 111–112. ütemtől újabb kitérés kísérlet zajlik: a lefelé tendáló basszussal szemben a jobb kéz oktávái II. fokú kvintszextet majd I. fokú akkordot alkotva a magasba ugranak. Azonban nincs kegyelem: a nápolyi akkord érintésével is csak c-mollunkba zuhanunk vissza.

Schubert nem adja fel. Megfordítja a kromatikát: a 119. ütemtől, ráadásul szextpárhuzamban, fölfelé kúszik. A 124. ütemben g-mollra érkezve így alkalmat nyer arra, hogy tizenhatodik akkordfelbontásaitól kísérve, súlytalan nyolcadok basszusain botladozva az imént Asz-dúrban hallott felszabadult dallam szomorú variánsát elénekelje. Az első két negyedperiódus négyről ötütemesre bővülése, ami az Asz-dúr szakaszban a tágasság érzetét keltette, a g-moll részben még szélesebben lélegezteti a bánatos dallamot. A bal kézbe kerülő g-moll dallam jobb kézbeli kísérete utánütő akkordokkal hoz új szint a drámaiság hangszerelési eszköztárába. G-mollból B-dúrba modulálva megint nekifeszül a zene, és nem is sikertelenül: visszakanyarodik ugyan G-be, ám ott a 152. ütemben dúrrá fényesedik. Az Asz-dúr szakaszunk végéről már ismert, szonáták zárótémáinak karakterére emlékeztető egyszerű dallammotívumok töltik be a G-dúr szánt teret (időt). Új tonikánk ugyanis rövidesen dominánssá változik, s alatta megjelenik c-moll témánk. Csakhogy a 167. ütemben az I. fokú kvartszext akkord már nem c-moll, hanem C-dúr felé vezet. Első negyedperiódusunk szokásos kérdése tehát nem mollban, hanem dúrban, de most is pianissimo hangzik el (a domináns orgonapont feszült háttere előtt). A forte válasz a kromatikát is munkára fogva diadalmasan erősíti meg a C-dúrt. C-moll felé kanyarodik Schubert a 177–180. ütemben, midőn a nagyperiódus másodszeri elhangzásának (lásd a 18. ütemtől) harmóniavilágát idézi föl, s egyben a 96. ütemtől kezdődött szakasz ellenpontjait fejleszti tovább. Az Esz-dúr dominánssá felé történő, már jól ismert kitérés után azonban a c-mollnak nem tonikájára, hanem ismét a dominánssára érkezünk. S mikor innen C-dúr felé vennénk utunkat, annak VI. fokú mellékdominánssára kerülünk. Onnan

próbálunk moll-szubdomináns, VII. fokú szűkített szeptim szekund megfordítása, majd emelt IV. fokú szűkített szeptim hangzatokon keresztül C-dúrba megérkezni. Sikerült – a tonikai orgona ponton megnyugodhatunk.

Sikerült? Még visszacseng a c-moll, kezünk-fülünk még arra vonz. Alatta - majd az ismétlésben fölötte – súlytalan negyedeken harang kondul: G oktáva. A darabot indító G. A két négy ütemes reminiscencia végén mindig kifésülődik kis tercünk nagy ereje. Mégis sikerült hát. C-dúrban vagyunk.

Csak hát minek?

Nem arattunk diadalt, sőt.

Schubert feltalálta a szomorú dúrt, így száll alá a zárlat rezignált ismételtetésével a mélybe.

SCHUMANN: A KÖLTŐ SZÓL (1999/3-4.*)

A *Gyermekjelenetek* végén, a schumanni kisformák különféle zongorafaktúráit gyakoroltató, tucatnyi játékos című darab sorozatának lezárásául, 13-ik tételként különös kompozíció áll. Első olvasásra megállapítható belőle, hogy noha technikailag a sorozat sok más darabjánál könnyebben játszhatná tanuló gyermek, zenei megtöltéséhez felnőtt érzelmvilág kell, az életre nem kíváncsian, hanem merengően rákérdező, fájdalmas tapasztalatok után eltűnődő, nosztalgikus lélek, amelyben remény és lemondás bölcsen elegyedik. Ugyanakkor az is kitetszik a kottából, hogy nem magában mestermű ez a 25 ütem, hanem szívhezszóló epilógus-karaktere avatja éremművészetként megcsodálható muzsikává.

In medias res indul V. fokú szekundakkorddal a búcsúzene, amelynek címéül a zeneszerző ezt írja a kotta fölé: *A költő szól*. De vajon mikor szól a költő? És mint mond?

Már az első 8 ütem dallama és az azt értelmező harmóniák „a költő hangján” szólítanak meg. G-dúrban, amelynek tonikai akkordját azonban alaphelyzetben nem mondja ki. Az első 4 ütem mintha hivatkozna valami korábban elhangzottra (talán az előző 12 darabra?, talán az életre, általában?), de az első fokot csak

szextakkordként érinti, és mint nyugvópontra érkezik az összhangzattanilag kérdésként viselkedő V. fokra. Az első két ütemet szekvenciázó 5-6. ütem a G-dúr emelt I. fokú szűkített szeptimének terckvart megfordításával, ezzel az „összegyűrt” hangzattal már az iménti in médiás résindítást festi feszültebbre és fájdalmasabbra, amit fokoz azzal, hogy még kvintszext fordítását is beleszövi mondatába. Épp ezzel az akkorddal modulál a mollba, amelynek végre kimondja a tonikáját. De az az akkord már nem fényes dúr, hanem homályos, fátyolos moll.

A 9. ütem a legelsőt idézi vissza: azonos a dallam, azonosak a harmóniák. Ám csak egy ütem erejéig. A 10-ikben már egyedül a dallamhang a régi, a harmónia emelt V. fokú terckvarttá ráncosodik „a költő homlokán”. S a szekvencia ebből, a koronával is megállított fájdalmas hangzattól kérdez tovább, az iméntiakkord kvintszext fordításán újból megtorpanva. A sokasodó kérdések folyamatát megszakítva, egy kinagyított pillanatnyi teljes csend feszültsége után recitativót hallunk. Lehet, hogy tán itt szólal csak meg a költő, s eddig – filmes hasonlattal élve – csupán arcát, mimikáját láttuk közelképben, s a gondolatait hallottuk, miközben nem nyitotta ki a száját?

Ez a recitativo kortalan. Dallammagja felől akár egy Bach-kantátából is kiemelhetjük volna, mégsem archaizál: nem utal múlt korokra, csak egyszerű melódiafordulattal kérdez. G-dúrunkba a párhuzamos e-moll színét csempészi, s abban a hangnemben magyarázható legtisztábban a recitativo közepén keletkező szűk szeptim is (emelt IV. fok). A recitativo dallama itt kvintváltó transzpozícióba kerül, majd fokozódik a disszonancia: az iménti szeptimakkord kvintszextté szorul össze. A magasból alászálló akkordfelbontás végén visszatér a tétel kezdő periódusa, amely az a-mollba érkezés zárlatát szekvenciázva G-dúrba fordítja vissza a művet. Ám gondosan itt sem mondja ki az I. fokú akkordot alaphelyzetben, csupán szexi fordításban. A zavartalan tonika a záróütemben hoz csak megnyugvást.

Honnan pottyán tételünk közepére a recitativo? Erre kétféleképp felelhetünk. Egyrészt a darab vonatkozásában, másrészt zenetörténetileg. A darab kezdő periódusában két díszítést találunk (3. és 7. ütem). Mindkettő csaknem dallami értékkel illeszkedik az egyébként vázlatos egyszerűségű melódiába, ezeket tágítja ki erősen deklamáló dallammá. A történeti kapcsolódás pedig Beethovenhez fűződik. Elég, ha e helyütt csak az Op. 110-es Asz-dúr szonátára

utalunk. Annak harmadik tételében a bonni mester a Bachra közvetlenül hivatkozó áriadallamot lírai hangú recitativóval készíti elő. Schumann recitativója ennek távoli emlékét idézi. (Miként az a gesztus is, amelyet a 9. ütemmel kapcsolatban említettünk, akkordfelbontással énekli el azt, amit előtte korálszerűen vezetett föl. Ez is Beethoven. Ő az Asz-dúr szonáta 3 és fél ütemnyi négyszólamú akkordos indulásában mintegy régi korok közösségi zenélését eleveníti föl – hangszerelésben, az akkord szétszakítása által elidegenítve –, majd az 5-11. ütemben fő harmóniaivonalaiban megismétli ezt a közösségi zenélés „modern” módján: a romantika épp Beethovennél megszületett dalszöveg nélkül faktúrájával.)

A PARLANDO folyóirat jubileumi számába – a szerkesztőség javaslatára – olyan művet választottam, amelyben fontos szerepet kap a parlando zenélés. Ilyen Schumann *Der Dichter spricht*-je a recitativo okán.

De nemcsak a recitativo okán. Igazából az egész darab beszél, kötött részeit is parlando kell frazeálni. Miként minden olyan muzsikát, amelyben a *költő* szól.

Der Dichter spricht
The Poet speaks - Le Poète parle

(M.M. $\text{♩} = 68$)

13

The image shows a page of musical notation for the piano accompaniment of 'Der Dichter spricht' by Robert Schumann. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a measure marked 'rit.'. The second system features a piano (p) dynamic and a 'rit.' marking. The third system includes a 'rit.' marking and a piano (p) dynamic. The fourth system begins with a 'ritardando' marking and a piano (pp) dynamic, ending with a 'rit.' marking. The page number '13' is printed on the left side of the first system.

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. BACH: AIR a III. (D-dúr) szvitből
(2002/4.)

Bach: b-moll prelúdium (pdf) (2007/1.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében BACH: c-moll fuga
a Wohltemperiertes Klavier I. kötetéből
(2011/4.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Bach: Esz-dúr szólószvit – Bourrée
(2011/3.)

Bach d-moll csembalóversenyének témái (2009/1.)

Bárdos: Hej, igazítsad! (pdf) (2006/5.)

Bartók: Rutén nóta (pdf) (2006/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Beethoven: V. szimfónia II. tétel.
(2011/2.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Beethoven: Cisz-moll szonáta Op.
27, No. 2 (pdf) (2007/4.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Témák – Beethoven: c-moll szonáta
op. 111, 2. tétel (2010/2.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Beethoven: D-dúr szonáta (2002/1.),
(2002/2.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Beethoven: Für Elise (2005/1.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Beethoven: h-moll bagatell
(Op.126, No. 4) (2005/4.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Beethoven meglepetés-főtémái
(2011/5.)

- **Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Beethoven: V. szimfónia II. tétel.**
(2011/2.)

- **Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Britten: A király vadászni megy**
(2000/1.)

- Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Britten: Egy kora reggelen
(2004/5.)

Chopin: Asz-dúr keringő Op. 69. Nr. 1 (2005/2.)

- Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Chopin: b-moll noktürn (2004/2.)

Chopin f-moll mazurka (2010/5.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Chopin: Nincs, ami kéne. (2003/3.)

- Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Cornelius: Egy hang (2004/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Debussy: Holdfény (2006/1.)

Éremművészet a zenében. Grieg: Peer Gynt – Aase halála (Hollós Máté)
(2001/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Haydn: cisz-moll szonáta Hob.
XVI/36-3.tétel (2010/1.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Kodály: Epigrammák (4. és 5.)
(2007/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Kodály: Öt hegyi-mari népdal (I.)
(2005/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Kodály: Székely keserves – vegyes
karra (2007/2.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Kodály: Székely keserves –
zongorára (pdf) (2007/3.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében: Lajtha László: Esik eső, de nem
ázok (2006/2.)

- Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Lajtha: Láttál-e valaha (pdf)
(2007/5.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Liszt: Szürke felhők (pdf, 200k)
(2006/3.)

**Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Liszt „Óh, te mennyekből való”
dalának három változata** (2011/1.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Liszt: Szürke felhők (pdf, 200k)
(2006/3.)

**Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Lutoslawski: Siedradzból folyik a
folyó** (2005/5.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Madarász Iván: Dona nobis pacem
(2003/5.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Morley: Leány és legény (2000/2.)

**Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Mozart: Ave verum corpus (pdf,
560k)** (2006/4.)

**Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Mozart: g-moll szimfónia, K.550 -
3. tétel** (2003/2.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Mozart: Kis éji zene – Menuetto
(2005/3.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Purcell: Dido búcsúja (2002/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Ránki György: Kopogós (2009/2.)

Scarlatti: d-moll szonáta (K9, L 413) (K9. L 413) (2003/6.)

Témák – Schubert: A-dúr szonáta Op. posth. 120 DV, 664 – 1. tétel
(2010/6.)

**Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Schubert: f-moll moment musical,
D.780** (2004/3.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Schubert: Hová? (2003/4.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Schubert: A kintornás (2008/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Schubert: Vándor éji dala (2009/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Schumann: Álmodozás (2004/1.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Schumann: Vasárnap reggeli fényben –A költő szerelme ciklusból (2010/4.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Weiner Leó: Bujdosó kuruc éneke
(2003/1.)

TÉMÁK JELZÉSŰ ÍRÁSOK

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Témák – J. S. Bach: f-moll csembalóverseny (BWV 1056) 3. tétel (2010/3.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Témák – Beethoven: Asz-dúr szonáta (2008/3.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Téma és reflexiója. - Beethoven és Brahms (2009/5.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Témák-Beethoven: Fiszdúr szonáta Op.78, 2. tétel (2009/4.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Témák — Ötüttemesség Brahms zenéjében (2008/5.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Témák — Dvořák: VIII. szimfónia, 3. tétel (2008/4.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Témák – Mozart: g-moll vonósötös KV. 516-1. tétel főtéma (2011/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Témák – 1. Schubert szimfóniák
(2008/1.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Témák – 2. Schubert C-dúr szonáta, 1. tétel (2008/2.)

Témák – Schubert: A-dúr szonáta Op. posth. 120 DV, 664 – 1. tétel
(2010/6.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Tomkins: Mikor Dávid meghallotta... (2004/4.)

Hollós Máté: Éremművészet a zenében. Weiner Leó: Bujdosó kuruc éneke
(2003/1.)