

Az új zenei törekvések új mondattana

In memoriam Durkó Zsolt

A 25 éve elhunyt zeneszerző születésének 90. évfordulóján

Három zeneszerző, ill. művészetük állt és áll ma is legközelebb hozzám a Bartók és Kodály utáni nemzedékekből, az egykor „hamincasoknak” nevezett triász, mégpedig Durkó Zsolt, Bozay Attila és Balassa Sándor, illetve természetesen alkotásaik (még ha Kurtág György vagy Ligeti György jóval nagyobb világhírré tettek is szert). Mint egykori zeneszerző növendék számára, aki az elsőnek említett későbbi jeles komponistához és akadémiai mesterhez hasonlóan Sugár Rezsónél kezdett középfokú zeneszerzés tanulmányokat a Konziban, Bartók Béla halhatatlan művészete mellett a nálam éppen tíz évvel idősebb Durkó Zsolt akkoriban már megszólaltatott művei és életpályája szinte mintául szolgáltak.

S talán sikerült is volna nyomdokába lépni, hiszen jó reményekkel indultam neki a zeneakadémiai felvételnek 1965-ben, Szervánszky még a felvételi vizsgán készített, bár nem teljesen befejezett *ellenpontjaimat* is elfogadta, és Farkas Ferenc osztályába kerülhettem volna, de az akkor még Főiskolának minősített intézmény *fura ura*, a Moszkvából hazatért, velejéig kommunista Szabó Ferenc akkor viselt szakállamat nem kubainak, hanem 56-osnak minősítette, és törölt a felveendők listájából. Bánatomban beiratkoztam a Bartók Béla Zenei Szakközépiskola akkor még létezett főiskolai szintű, hároméves tanárképző tagozatára, ahol utóbb egy szolfézs-zeneelmélet oklevelet nyertem el, bár Sugár Rezső növendékeként afféle pót-zeneszerzés szak valósult meg számomra (pontosabban csoportunk 4-5 tagja számára), amelyet egy bartókos, három tételes vonós zenekari *Divertimento*val zártam, mint diplomamunkával. Újabb felvételi kísérletem ugyancsak drámába torkollott. Farkas Ferenc tanár úr az újrapróbálkozás nyomán – három évetem kettőnek beszámítva – felvett a harmadik osztályába, majd néhány nap múlva nagy „meaculpázások” között telefonon értesített, hogy Kovács Dénes rektor (akkori párttitkár!) törölt a felveendők közül, „minek nekem három diploma” felkiáltással, mivel időközben felvettek a bölcsészkar magyar-olasz szakára is.

BIERNACZKY SZILÁRD (1944) zeneszerző, italianista, afrikanista, költő, műfordító irodalmár, 1984-től az ELTE Afrikai Kutatási Program szervezője–vezetője, 2010 óta a Mundus Novus Könyvek Kft. irodalmi vezetője, a Magyar Afrika Tudástár megalapítója.



Durkó Zsolt (1934–1997)

De minek mondom mindezt el akkor, amikor ebben az írásban Durkó Zsoltra szeretnék emlékezni. Azért, mivel az volt az álomom, hogy Zsolt nyomán én is kijussak Goffredo Petrassi római mesteriskolájába, hiszen a zenei törekvések mellett volt olasz nyelvtudásom is. Erről Zsolttal többször is beszélgettünk, és ő mindent megígért abban a tekintetben, hogy egyengesse az utamat Rómába. Más kérdés, hogy ahhoz a zeneakadémiai végzettség kellett volna... gondoltam akkor (mára, vagyis évtizedekkel később rájöttem, Petrassi vélhetően a tanárképzős oklevéllel is elfogadott volna tanítványának,

ha látta volna Farkas tanár úr által is jónak minősített kompozíciós próbálkozásaimat és bartókos indításomat, még ha első próbálkozásaimmal ugyanúgy jártam volna, mint Zsolt, „come Bartók” és újra meg újra: *ez olyan, mint Bartók*).

Hadd tegyem ehhez hozzá, hogy a későbbiekben szerencsére volt még néhány találkozásom drága barátunkkal, sőt, futólag a húgával, Katalinnal is. Zsolt némileg irigykedve mondta akkoriban, nagyon sajnálja, hogy neki nem nyílt lehetősége, mint nekem, oly sokféle kultúrával szembesülnie, mivel akkor már nemcsak a magyar és az olasz irodalommal és kultúrával foglalkoztam, de készültek a rádió Népzenei Hangosújságja számára (majd húsz éven át) ismertető előadásaim az Európán kívüli népek népzenejét feltáró hanglemezekről, és már jó ideje sodródtam néprajzos kollégáimmal karöltve Afrika felé. (Bár hát a vele készült interjúból kiderül – mi több a Gerencsér Rita által összegyűjtött írásokból, interjúkból és kritikákból is, lásd: *Durkó Zsolt*. Budapest, 2005, Holnap Kiadó. A magyar zeneszerzés mesterei-sorozat –, hogy ő sem volt éppen tájékozatlan a távoli népek zenekultúráit illetően.)

Az írásom végén közölt két dokumentum jelzi későbbi találkozásainkat, amelyek azzal álltak összefüggésben, hogy a magyar kórusmozgalom folyóiratának, a *KÓTA* újságnak az utolsó teljes értékű megjelentetési korszakában (1985–89) én lehettem a felelős szerkesztője, és magam is kis elemzések, interjúk sorával igyekeztem gazdagítani a gondjaimra bízott lapot. Ennek szerény gyümölcse a kis kritika és a kéziratban maradt interjú. Hogy egykor nem született több önálló írás műveiről, annak okát maga Durkó fogalmazza meg, amikor említi, hogy nem tartozik azokhoz a szerzőkhöz, akik gyakrabban komponálnak önálló kórusműveket (bár kantáták, zenekari kíséretes vokális darabok

persze azért szép számban lapulnak életművében). Így inkább Szokolay Sándor, Kocsár Miklós, Karai József, Lendvay Kamilló és mások művei kerültek terítékre, bár a *Parlandó*ban, a *Kritiká*ban és később a *KÓTÁ*-ban megjelent áttekintő, összefoglaló írásaim az akkori új magyar zene számos alkotását felvonultatta, nem feledkezve meg bennük Durkó egy-egy aktuális művéről sem. (Más kérdés, hogy ma már látom, Durkó a *Pillanatképek* mellé még egy kalevalai ihletésű kórusművet is komponált, mégpedig ugyanabban az évben *Ilmarinen* címmel.)

Kritikusi pályafutásom egy sarkalatos eseménye is Durkó Zsolthoz kapcsolódik, és éppen a *Kritiká*nak írott írásokhoz, mégpedig azok sorozatának elbizonytalanodásához. Ugyanis írásaim mindenekelőtt Szigethy Gábor kolléga szíves jóindulatából (ő akkor még mint Kardos Tibor olasz professzor veje bizonyos baráti érzésekkel támogatta az egyébként ugyancsak olasz szakos egyetemi társat) jelenhettek meg. Azonban Pándy Pál, az egykori kultúrpolitika egyik mindenható ura, Aczél György kedvence, egyébként a folyóirat főszerkesztője, egy alkalommal kifakadt Szigethynek, hogy „ez a Biernaczky mindig mennybe dicséri ennek a református pap fia Durkó Zsoltnak a műveit, míg Sáray Tibornak, a Zeneművész Szövetség elnökének (párttitkárának?) munkáival igen szőrmentén bánik, kritikái megjegyzésekkel kíséri vagy nem is ír róluk...” Vagyis ártatlanul jó szándékú, mi több, politikamentes zenekritikusi tevékenységemet elérte az ideológiai megítélés kalapácsa, és aztán jó időre megszakadt, csak évek múltán állt helyre némileg a ma már igen csak érdemlegesnek tűnő együttműködés.

Mindemellett most átlapozva egykori írásaimat, inkább azt sajnálom, hogy nem foglalkoztam sokkal többet Durkó műveivel. Amikor idézem most azt a néhány részletet, amelyekben akkoriban, különféle kritikai írásaim egy-egy részletében, komponistákra vettem reflektorfényt, nem tehetek mást, mint saját magamat igyekszem szembesíteni a nagy-nagy hiánnyal:

[...] A kelléktár, vagyis a technikai, formai elemek, formáló elvek típusainak kialakulása a hasonló eszközökkel dolgozó szerzők, Székely, Maros, Durkó és Mihály műveiben érződik leginkább.

Közülük talán Székely és Maros alkotásai (*Musica nocturna*, illetve *Musica da camera per 11*) állnak egymáshoz a legközelebb. Együtteseik akkordikai-ritmikai-hangszínbeli motívumai egyértelműen az új stílus jegyében fogantak, míg szóló-állásaikban a kötelező szabad tizenkétfokúság ellenére gyakran a bartóki dalmvilág elemei is felcsillannak.

Durkó *Dartmouth Concertó*jának expresszívebb hangvétele szinte hagyományosnak mondható formai megoldással párosul, amennyiben a háromrészességén túl bizonyos dallamfigurák ismételtetésével kívánja a mű menetének szervességét biztosítani. [...]

(A Budapesti Kamarazenekar bemutató hangversenyének műsorához. *Parlando*, 1969, 11, 3, 29.)

[...] Durkó Zsolt *Altamira* című nagyszerű zenekari művéről (amelyet a Rádió korábban már bemutott) csak annyit, hogy a programjában és zenei anyagában

egyaránt újszerű alkotás legnagyobb érdeme az áttetszőség, közérthetőség és általános értelemben vett *jó hangzás*. Tulajdonképpen számtalan ilyen alkotásra lenne szükség ahhoz, hogy a hivatalos elismerés után most már a zenehallgatók széles táborában is polgárjogot nyerjen az új zene, az elmúlt évtized kísérleteiből kinőtt kompozíciós stílus.

(Új magyar zeneművek bemutatói.
Parlando, 1971, 13, 4, április, 24.)

Az arcképek és a sorozatok keretében elhangzott sok egyéb műsor anyagát áttekintve önkéntelenül is felvetődik az a gondolat, hogy az új magyar zene két pólus: a magyaros iskola metrikus-pentatonikus világa és az új bécsi iskola (Schönberg, Berg, Webern) nyomán kisarjadt, avantgárd technikák között feszül. E két pólus, két arcukat természetesen nem jelenti két tábor, két iskola létezését. Sőt, éppen a hihetetlenül gazdag színskála, az egyéni megoldások, utak sokrétősége kápráztat el bennünket. Például Dávid Gyula gyakran szinte verbunkoskodályos hangvétele semmiképpen sem azonosítható Kadosa Pál zakatoló, némileg Hindemithre emlékeztető élményvilágával, ugyanígy Kurtág György stílusa – amely talán a legközelebb áll a bécsi iskolához, Webern művészetéhez – sem keverhető össze Durkó Zsolt avantgárd technikákat bőven alkalmazó, mégis valamilyen magyaros-bartókos ízt is felcsillantó nagy ívű gondolkodásmódjával. [...]

Amikor az elmúlt 26 év termését elemezzük és ráébredünk határtalan gazdagságára, valahogyan a magyar zenei élet nehéz kezdete is felmerül emlékezetünkben. A múlt század, amely a magyar zenei élet megszületésének, a romantikusok nagy erőfeszítéseinek a korszaka volt: olyan időszak, amelyben az aktív zeneszerzőket két kezünkön megszámolhatjuk, közülük nem egy német anyanyelvű, és a művek is nagyrészt a német zenei kultúra hatását mutatják. S ezzel szemben előttünk áll az elmúlt évtized, amely a magyar zene szinte példátlan nemzetközi sikereit hozta meg. Hogy csak néhányat említsünk: Durkó Zsolt *I. Vonósnégyesével* 1967-ben Montrealban a Jeunesses Musicales nemzetközi szervezetének versenyén *harmadik* díjat nyert. Az UNESCO fennhatósága alatt működő Tribune Internationale des Compositeurs nagy rádiós versenyén tavaly Szöllösy András *III. Concertójával első* díjat, idén Balassa Sándor *Legenda* című kórusművével *harmadik* díjat szerzett. [...]

Megkésett jegyzetek az új magyar zene hónapjáról.
Parlando, 1971, 13, 12, december, 30–32.)

[...] Maróthy János egy helyütt zenekultúránkról vitázva, illetve Durkó Zsolt zenei pályájáról szólva azt írja: „szükségszerű-e, hogy néhány legkiválóbb zenei tehetségünk fejlődésének irányát szűk körű hazai és nemzetközi »céhbeli« mozgáspályák határozzák meg?” Maróthy Jánosnak abban nyilván igaza van, hogy a fiatal magyar zeneszerző-generációnál is megfigyelhető az országos közélet-től való távolmaradás. Hozzátehetjük azonban, Durkó érdeme viszont éppen

az, hogy az előbb említett zeneszerzőkkel szemben nem vált „fesztiválkomponistává”, és szinte elsőként igyekezett az avantgárd eszközöket a magyar hagyományokhoz kötő technikával egyeztetni, sőt, utóbbi műveiben a közérthetőségre való törekvés szándékát is egyértelműen felfedezhetjük. [...]

(Balassa Sándor: Requiem Kassák Lajosért.
Kritika, 1972, 3. sz., 29.)

(Éppen Sáray műveit elemezve!) [...] A legjelentősebb eredmény a *Zene 45 húrra* című, vonós kamarazenekarra írott alkotás, amelyet a rádió hangszalagról közvetített a szlovák Kamarazenekar előadásában. Ezúttal arra a korszerű nyelvezetre szeretném felhívni a figyelmet, amely éppen a mai középgeneráció stílusideálja, és ami a bartóki, más oldalról a weberni eredmények, illetve a legújabb eszközök szintetizálási kísérleteiben nyilvánul meg, s aminek kimondva, kimondatlanul az a formai-szerkezeti kerete, amit egyszer Durkó Zsolt olyan találóan „az új zene új mondatának” nevezett. E stílusnyelv és formai-szerkezeti ideál – amely általános esztétikai elemzést is megérdemelne, hiszen ha nagyon közvetve is, de századunk alapvető filozófiai, szemléleti módja, a dialektika zenei vetületéről van szó – lesz a vezérfonalunk. Éppen e korszerű nyelvezet jegyében keletkezett kompozíciók adták az idei évad bemutatójának zömét. Ha még pontosabban akarunk lenni, akkor ezeket a műveket két csoportra kell bontanunk. egyrészt azoknak a műveknek a csoportjára, amelyekben a korszerű nyelvezet egyszerűen az avantgarde technikai eszközökből való sajátos egyéni választás útján jön létre; másrészt pedig, ahol e különféle eszközökből választás útján létrejött nyelvezet mögül, a zenedarabok mélyéről közvetve vagy közvetlenül fel-felbuknak a „magyar iskola” jellegzetes dallami-ritmikai-akkordikai elemei, formai típusai. [...]

(Új magyar zeneművek, 1971/72.
Kritika, 1972, 7. sz., 29.)

[...] Egyedülálló élményt jelentett mindazoknak, akik a Pedagógus Kórusok IX. Országos Találkozójának záró rendezvényén, Kecskeméten, a hangversenyeket követő tanácskozáson megjelenve hallhatták Durkó Zsolt távlatokat nyitó művészi vallomását. A vallomásból, amelyre más helyütt még részletesen visszatérünk, most csak azt a figyelemfelhívó gondolatot idézzük, miszerint a hangképzés kérdése a magyar kórusmozgalom további fejlődésének kardinális problémája. Olyan probléma, amellyel egyformán küzd az opera, a hivatásos énekesek és a kórusmozgalom. Igen sajnálatos, hogy az elmúlt évtizedekben az énekes technikát megfelelő ismeretek és nagy praxis alapján átadni képes énektanárok – az énekelni megtanítók – nemzedéke szinte kiveszett hazánkban. Pedig a régebbi és újabb művek előadása, művészi szempontból megközelítőleg teljes életre hívása a hang megszólaltatásának mesterségbeli ismerete híján nem lehetséges.

(A hangképzés szükségességéről – szubjektíven.
Hangjegykiszserelés vagy kórushangzás,
KÓTA, 1987, 4. sz., 6.)

[...] A találkozó fénypontja következett: *Erdei Péter* együttese, a *Kecskeméti Pedagógus Énekkar*, amely még ha az amatőrök közé is sorolhatjuk, zenei színvonalát tekintve nyugodtan a legjobb profi kórusok közé számítható. Hihetetlen pontossággal, kitűnő formálással, nagy technikai bravúrral vitték sikerre *Durkó Zsolt* legújabb, s ezúttal kórusra komponált darabját, amely a Pedagógus Szakszervezet felkérésére született. [...]

Minden bizonnyal *Durkó Zsolt* új kórusműve, a *Pillanatképek a Kalevalából* koronázta meg a Pedagóguskórusok IX. Országos Találkozóját. A mű sikerét mutatja, hogy a bemutató közönsége a második tételt megismételtette a kecskeméti együttesel. A kompozíció legsajátosabb értéke az, hogy egyrészt őrzi a szerző stílusjegyeit, ráismerhetünk benne *Durkó* keze nyomára mind a stíluselemeket, mind a technikai megoldásokat, mind a formai szerkezetet illetően. Másrészt azonban a komponista láthatóan igyekszik tizenkét fokú dallami vonalvezetéseit, harmóniai megoldásait a „kóruson való énekelhetőség” irányába vinni. A szövegválasztás, illetve kezelés módját elemezve világosan kiderül, nem az a kompozíciós megoldás érvényesül e műben, amelynek a lényege az adott (esetleg magas irodalmi értékű) szöveg végigkomponálása, méghozzá oly módon, hogy az irodalmi érték is érvényesülhessen. Hanem egy olyan másféle zeneszerzői közelítésmód, ahol a „szövegmagból kihámozott” belső karakter indítja el a zenei megfogalmazások sorát, s az alkotó egy belső, rejtett, eddig nem ismert struktúrát hoz fényre.

Az új *Durkó*-mű és a kórusmozgalom e felfedezés erejével összetalálkozása ugyanakkor arra irányította a figyelmet, hogy a négy helyszínen a magyar kultúra olyan különösen értékes és értékteremtő „mozgató elemei” váltak láthatóvá, amelyek csak ritkán nyilatkoznak meg ilyen teljességgel, hiszen legtöbbször a mindennapi élet, az oktatómunka, a helyi közösségi tevékenység rejtett mélyáramaiban munkálnak. S ha ez leglényegükhöz is tartozik, úgy tűnik, talán mégis valamivel több figyelmet és törődést érdemelnének. [...]

(A kultúrateremtés mélyáramában. Pedagóguskórusok IX. Országos Találkozója. *Kritika*, 1988, 2. sz., 44.)

[...] Mű és előadás nyugozta le ezután a hallgatóságot: a nemrégiben Erdélyből áttelepült *Orbán György* öttételes *Kóruskönyvét* hallhattuk, amelyet a szerző tragikus körülmények között elhunyt felesége, a kitűnő néprajzos *Salamon Anikó* emlékére komponált. *Orbán* műve újabb példa arra – vagy két évtizede *Durkó Zsolt*nál fedezhettük fel először –, hogy a magyar zene, a régies csángó muzsika jellegzetes, el nem téveszthető „intonációs” természetes egyszerűséggel képesek összeötvöződni a legújabb zene stíluselemeivel, különösen, ha az anyagot avatott mester keze munkálja. [...]

(Szakmai találkozó a kóruséneklés fellegvárában. *Bárdos útján tovább járva. KÓTA*, 1988, 4. sz., 2–3.)

Ma (egy a modern zenétől sajnálatosan igen messze került afrikanistaként, bár aki ma is a legteljesebb mértékben belülről, alapos zenei ismeretek birtokában képes nyomon követni az új törekvéseket) egy rövid odafigyelés erejéig megpróbálok újra szembesülni komponistánk életművével – bizonyos összevetések kíséretében. És úgy látom, Durkó hangszeres művei (hegedűverseny, zongora-verseny és sok más darab) vagy a nagy oratórikus alkotások és opera (*Altamira* 1968, *Halotti beszéd* 1972, *Mózes* opera 1977, *Széchenyi-oratórium* 1982 és hattyúdala: *A Jelenések könyvének margójára* 1996) valahogy, mondjuk például, Kurtág György vagy még inkább Ligeti György sokkal elvontabb (ultramodern?) zenéjétől különbözően, apperceptiálhatóbb (követhetőbb) megoldásokat választva, valamilyen zenei humanizmus határai között maradnak meg, köszönhetően annak, hogy folyamatosan törekszik – a népzenebe ágyazott bartóki megoldásokat, részben a szabadon felfogott tizenkét-fokúságot (dodekafónia), még inkább az új zene sajátos és a tizenkét-fokúságból eredő disszonanciákra alapozott stílusformáit összeegyeztetve – keresni az utat a hallgatókhoz. Amint az interneten is gazdagon nyomon követhető elemzések, életrajzi összefoglalók, emlékezések sora is egyfajta kiegyenlítődérről szól művei kapcsán, mégpedig hagyományok és modernizmus között.

De hivatkozva most a Melléklet 1-ben közreadott, Durkóval folytatott beszélgetésre, mára azt kell látnom – akkor ezt végül is akkor teljes kihegyezettséggel nem mondtuk ki –, vagyis az fogalmazódott meg bennem így utólag, hogy az új zene legfőbb törekvése minden bizonnyal egyfajta *szabad belső fejlődésű szerkesztésmód* (hirtelenében Durkó vagy a magyar zeneszerzők legnagyobb részének művei mellett is Ligeti György *Lontano* című műve vég nélküli, messzeségekre libegő, erősödő és halkuló, kitartott hangzsúfolásai bukhatnak fel emlékezetemben), mégpedig a zeneszerzés tanulás mindenkori fő mintái-modelljei, a Palestrina nevével fémjelzett imitáció, a bachi többszólamúság (lásd fugák, két- és háromszólamú invenciók) és mindenekelett a klasszikus zenei formák (szonátaforma, dalforma, rondóforma) alkalmazása helyett. (Bár az imitációk és a fugák egyetlen folyamatot alkotnak törésvonalak nélkül, és persze azt is mondhatnánk, ez a törekvés némileg visszatérés a barokk olyan mestereinek formavilágához, mint Alessandro Scarlatti, akinek oly sokra becsült cembalodarabjaiban nem igen fedezhető fel valamiféle formai tagolás.)

Az elmondottak egyébként világosan nyomon követhetők a közreadott kottaképekből, a Kurtágtól, Ligetitől és magától Durkótól vett műrészletek felidézéséből (a kottapéldákat lásd az írásom végén, a Melléklet 2-ben). Hozzáfűznivalóimat lásd itt:

1. Durkó Zsolt: *Pillanatképek a Kalevalából* – egy jellemző oldal a kórusműből (a mű egykor készült elemzését a Melléklet 1.-ben).

2. Durkó Zsolt: *Altamira* (Oratórium) kamarakórusra és zenekarra, 1968 – részlet a partitúrából (24. o.).

A bemutatásra került kottapélda világosan érzékelteti, hogy Durkó, amint az új magyar zeneszerzők zömükben, a bartóki disszonancia és kromatika

(dodekafónia?) sajátos *meghosszabbításainak, átalakításainak* útján járnak, elhagyva a klasszikus formaképző módszereket. Mindemellett az is látható, hogy Durkó nem mond le a kontraszthatásokról, az *Altamira* oratórium is több zenei karakter egymásba illesztéséből épül fel, felidézve a sziklabarlangok és a bennük rejlő rajzok művészetének hangzó hangulatát, egy olyan kulturális csodának a fényét, amelynek én magam sokkal később, az afrikanisztika kapcsán kerültem a közelébe. Hiszen a spanyol- és franciaországi sziklarajzok legközelebbi és talán még sokkal gazdagabb tárháza Afrikában lelhető fel. Rajtuk emberek (kiscsalád!), állatok, vadászatok, rítusok sejlenek fel örök emberi üzenetként a nagyon távoli évezredekéből. S ennek képzetét Durkó zenéje mágikus erővel zúdítja ránk (egy helyütt használja is zenei előírásként azt, hogy *poco adagio, magico!*).

3. Durkó Zsolt: *Zongoraverseny*, 1981 – két partitúrasor a műből (4. és 33. oldaláról).

Durkó Zsolt főleg a nagyobb (azaz hosszabb) műveinek, mint már utaltunk rá, különös értéke a változó zenei tablókban való, változó anyagú és dinamikájú hangzási folyamat, amelyet nem ritkán kontraszthatások is kiszögelnek. Jóllehet ez a technika nevezetes zongoradarabjaiban, *A Gömb Történetének* még akár a nyúlfarknyi tételeiben is gyakran nyomon követhető. Nehéz ugyan kétlapnyi illusztrációval ezt érzékeltetni, ezúttal mégis írásunkba illesztjük egyik legjobb műve (kitűnő előadója, Körmendi Klára, az új magyar zene előadására vállalkozó zongoristák mindenkori üdvöskéje szerint az elmúlt évtizedek talán legjobb zongoraversenye) egy sorát, felmutatva egy helyen mindent – beleértve persze a tizenkét hangban való gondolkodást is –, ami Durkó művészetét jellemzi. A szerkesztésmóddal kapcsolatos megjegyzésünket egyébként az is mutatja, hogy a darab megállás, tételekre bontás nélkül, egyetlen folyamatként hangzik el, mi több a klasszikus versenyművekre emlékeztetően *kadencia* is készült hozzá – ad libitum.

4. Összevetésül idézem: Kurtág György: *Stele*. Op. 33. zenekari mű (1994, rev. 2004, 2006).

Számomra úgy tűnik, az experimentalizmus (kísérletezés) útján Kurtág György tovább merészkedik, mint Durkó Zsolt, bár a szabad rögtönzések vagy az aleatóriák eszközéhez, igaz, nagyon óvatosan, de maga Durkó is hozzányúl. Kurtág műveiben is érvényesül ugyanakkor a hagyományos zenei formák teljes mellőzése, a szabad zenei fejlődési folyamatok megteremtése, sőt, néhol egy olyan fajta statikus építkezés, ami Ligeti Györgynél is megfigyelhető. Kottapéldánk egy olyan műből (*Stele* 1994) való, amelynek második és negyedik tétele is ennek jegyében formálódik.

4. Ugyancsak összevetésül idézem Ligeti György: *Chamber Concerto*, 1969–1970 részlete.

Ligetinél a szólamok kromatikus és ritmikai ütköztetése még nyilvánvalóbb talán, mint Durkónál vagy Kurtágnál, miközben idézett példánkban ezúttal is megjelenik a már említett *Lontano* című műve kapcsán vagy Kurtág esetében

is említett statikusság. E részlet kapcsán a szerző egy új monográfiája, Constantin Floros (*György Ligeti: Beyond avantgardizm and postmodernism*. Peter Lang, 2014) mozgásban levő hangfürtökről szól. Én ezt nem érzékelem, inkább szinte *quodlibet*-szerűen összelebegő melódiasorokat látok benne.

5. Továbbá Ligeti György: *Volumina* (1966) című mű egy részlete.

Mint már említettem, Ligeti experimentalizmusa jut a legtávolabbra a három szerző közül. Az ugyancsak Floros által is idézett részletben az aleatória (vagy inkább grafikus zenei alkotás) egészen távoli mezőire kalandozik szerzőnk, amint láthatjuk, a kottától elszakadva afféle rajzos folyamatjelzéssel igyekszik a muzsikusként sugalmazásokat adni improvizációjához. Ez a fajta zenei alkotásmód a hatvanas-hetvenes években jelentkezett (annak idején magam is ismertettem Luigi Nono és néhány más olasz komponista ilyen szerkesztésmóddal készült műveit).

6. Nagyon kérem, ne vegye zokon az olvasó, ha egy lapnyi kottaképet magamtól is idézek egy egykor Zsoltnak ajánlott, bár kéziratban és előadatlanul maradt művemből, a *Jeremiás siralmai* néhány latin szövegrészletére készült kottából (amely egyébként annak idején, a hetvenes évek legelején egy amerikai zeneszerző versenyen az első tíz közé soroltak, de előadására nem került sor). Mégpedig azt példázva, mennyire hatása alá kerültem annak a zeneszerzői technikának, amelyet elsősorban Durkó Zsolt, részben Bozay és Balassa alakítottak ki poszt-bartóki művészetükben.

Sajnos a nyolcvanas évekbeli találkozásokot követően már nem tartottunk kapcsolatot Zsolttal. Én végképpen a magyar afrikai tanulmányok világába költöztem át. Mindemellett halála híre – amely természetesen eljutott hozzám – mély fájdalommal töltött el, különösen, hogy sejtettem, ami azóta sokszor elhangzik velem kapcsolatban, hogy tervekképpen telten kellett az életből oly korán eltávoznia súlyos betegsége következtében.

Mindannyiunk közös példaképe, Bartók Béla sorsára jutott hát drága barátunk, hiszen a nagy magyar zeneszerző (aki ugyancsak túl korán, 65 éves korában hunyt el fehérvérűségben), ha igaz, halálos ágyán felsóhajtott, és azt mondta: „Csak azt sajnálom, hogy teli poggyással kell elmennem.”

Melléklet 1.

Durkó Zsolt kórusművet írt a IX. Országos Pedagógus Kórustalálkozó alkalmából

PILLANATKÉPEK A KALEVALÁBÓL

Minden bizonnyal Durkó Zsolt új kórusműve, a *Pillanatképek a Kalevalából*, amelyet a kiváló magyar komponista az Erdei Péter által irányított Kodály Kórusnak írt, koronázta meg a Pedagóguskórusok IX. országos találkozóját. A mű sikerét mutatja, hogy a közönség a második tételt megismételtette a bemutató együtessel.

A kompozíció legsajátosabb értéke az, hogy egyrészt őrzi a szerző stílusjegyeit, ráismerhetünk benne Durkó Zsolt keze nyomára mind a stíluselemeket, mind a technikai megoldásokat, mind a formai szerkezetet illetően. Másrészt azonban a komponista láthatóan igyekszik tizenkétfokúságba hajlő, kromatikus melodikai vonalvezetéseit, harmóniai megoldásait a „kóruson való énekelhetőség” irányába vinni.

A szövegválasztás, illetve -kezelés módját elemezve világosan kiderül az, amiről a koncerteket követő tanácskozáson maga a szerző szólt. Nem az a kompozíciós megoldás érvényesül e műben, amelynek a lényege az adott (esetleg magas irodalmi értékű) szöveg végigkomponálása, méghozzá oly ódon, hogy az irodalmi érték is érvényesülhessen. Hanem egy olyan zeneszerzői közelítésmód, ahol a „szövegi magból” kiértelt karakter indítja el a zenei megfogalmazások sorát. Amint Durkó említette, az alkotó fényre hoz egy belső, rejtett, eddig nem ismert struktúrát.

A mű első tételében ez a szövegalkalmazásból kevésbé, inkább a szöveges részek közé ékelt szövegnélküli zenei egységekből, a „vezérszavakra írt imitációs fejekből” tűnik elő.

Világosabban látszik mindez a második, humorral teli tételben. A Raics István fordításából kiemelt szövegrész, a 78 ütem zenében mindössze a következő:

„Viszik, vonják, vonszolják a hálót,
Halat bizony bőven fognak;
keszeget, sügért, kecsegét,
sérincet, kárászt, pisztrángot,
pontyot, csak csukát nem.”

Egy sor kiemelt szó ismétlése, a szöveg játékos szétbontása viszi a vers tartalmát a zene irányába. Jól látszik például a záró ütemekből, miként „módosul” a szöveg a zenei megfogalmazás során:

pon- tyot.
pon- tyot.
csukát nem.
csukát nem.

Külön misét érne meg kielemezni, miként igyekszik Durkó a szövegelemeket melódia és ritmus karakterekkel jellemezni. Gondolunk itt a „viszik, vonszolják” ostinátos énekbeszédszerű megoldására, „a hálót” kifejezéshez kötődő szélesre nyíló harmóniára, a halfajták eltérő jellegű melódiaelemekkel történő felidézésére.

Durkó műve értékes ajándék a kórusmozgalom számára. Úgy véljük, ha nem is könnyen előadható alkotásról van szó, előbb-utóbb legjobb amatőr kórusaink (is) vállalkoznak majd megszólaltatására.

(B. Sz., KÓTA folyóirat, 1987, 7. szám, 8.)

Pillanatképek a Kalevalából

Beszélgetés Durkó Zsolttal a mai magyar (kórus)zenei törekvésekről új alkotása ürügyén (kézirat 1987-ből)

[Apokrif – ugyanis Durkó Zsolt még életében – megítélésem szerint eltúlzott önkritika jegyében – nem tartotta kívánatosnak, hogy ez az interjú napvilágot lásson. (Saját megfogalmazásait nem tartotta igazán pontosnak...) Lényegében az úgynevezett zeneszerzői felkészültség és stílustörekvések kérdéseiről esik benne szó, talán kissé inkább a kérdező megfogalmazásában (bár egykori hangfelvétel alapján született a szöveg), azonban ma már úgy ítéljük meg, fontos adalékokat tartalmaz Durkó Zsolt, illetve a 20., sőt 21. századi zeneszerzők új formai-alkotási útjairól, szemléletváltásáról, amelyek mégis csak kívánatossá teszik nyilvánosságra hozatalát.]

Megírtuk már, hogy a IX. Országos Pedagógus Kórustalálkozó záró rendezvényen Kecskeméten az Erdei Péter vezette Kecskeméti Pedagógus Kórus mutatta be Durkó Zsolt darabját. amelynek címe: Pillanatképek a Kalevalából. E bemutató kapcsán utóbb

a szakmai tanácskozáson gondolatébresztő beszélgetés hangzott el, amely arra készítetett bennünket, hogy módot találjunk annak közreadására.

A kecskeméti bemutatóról szólva elmondtuk már, hogy Durkó új művében jól tükröződnek az új zenei törekvések, amelyek sajátos szemléletváltozást is jeleznek. A kóruskomponálás kapcsán tehát – jelen interjú keretében – erről szeretnénk őt elsősorban kérdezni:

– Bár más komponisták nálam jóval több kórusművet írtak, és számomra a Kalevala-részletekre írott mű csak kirándulás az *a cappella* világába. Így tehát nem érzem magam igazán kompetensnek a kóruskomponálás vonatkozásában. Annyi azért megkockáztatnék, hogy az újdonság minden bizonnyal a zenei mondattanban keresendő. Az európai zenében a dallamnak és a harmóniának az egyensúlya kötött, adott dallamvonalhoz megfelelő harmónia tartozik, s ez adja a zenének a térben való megjelenítése lehetőségét. A zene tagolódása a hagyományos felépítési módnak megfelelően a fejlesztés és a kontraszt törvényei szerint szabályozott.

Ha főleg a keleti zenére gondolunk, vagy ha csak Bartók híres példájánál maradunk (lásd a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* harmadik tételében a xilofon szólót), akkor világos, hogy a zenei mondattant illetően létezik egy nem pulzáló lehetőség, egy olyan kapcsolódási rendszer típus, ahol az időegységek megméretése, metrikus elrendezettsége a lényeges. Vagyis inkább az a folyamat, amely a lassú elindulástól kupolaszerűen felépít egy sűrű ritmikai csúcspontot, majd pedig ugyanez bekövetkezik ellenkező irányban. Bartók mellett gondolhatunk itt a délkelet-ázsiai zenékre, mit több, azokra a rituális elemekkel is összekapcsolódó zenei megnyilvánulásokra, indiai ragákra, makámokra, amelyek sok órán át tartanak, és amelyekben a formai szerveződés alapja az előbb leírt és ezért pl. már Bachtól is ismert augmentáció és diminuáció.

Ez a gondolkodásmód gyökeresen különbözik az eddig általunk természetesnek vett felező vagy triolákban, hármas vagy négyes beosztásban kirajzolódó zenei matériától. S ha a mi parlando anyagunkban azokra az apró kis előremenésekre vetjük figyelmünket, amelyek a régi stílusú népdalokban, sirtókban előbukkannak, akkor máris igen közül jutottunk ehhez a másféle mondattanhoz.

A kulcsmondata ennek a komponálási módszernek tehát a nagyítás és a kicsinyítés, amely a mi esetünkben bartóki és népzenei hagyományokon is nyugszik. Ez a technika ugyanakkor lehetőséget ad arra, hogy behatoljunk egy motívumba, mintha nagyítóüveg alá helyeznénk, s annak összes rejtett komponensét feltárjuk a felgyorsítás és a lelassítás eszközével. Ha jól meggondoljuk, a barokk zene is élt ezzel a lehetőséggel: a bachi augmentáció és diminuáció azonban mindig pulzáló ritmikus keretek között jelenik meg.

– *Ez a mikroszkopikus kinagyítottság bukkan fel a kalevalai pillanatképek második tételében is. Mennyiben különbözik ez a zenei szerkesztési mód Bartók, Kodály, Bárdos*

vagy mások hagyományos, avagy másként fogalmazva az „európai” kompozíciós elvektől?

– Úgy érzem, már az említett neveket illetően is kétfajta hagyomány létezik. Hiszen Bartók és Kodály prozodiája, azon túl, hogy a magyar nyelv szabályainak csodálatosan eleget tesz, mégis sok szempontból különbözik.

Kodály esetében az irodalmi érték valamilyen titokzatos módon átmentődik a zenébe. Amikor az *Öregeket* vagy a *Jézus és a kufárok*at hallgatjuk, akkor a Kodály-kompozíció mögött ott van az a lépték, a vers ritmusa vagy másként időbelisége, amely kedvező keretet ad ahhoz, hogy a szöveg tartalma eljusson a hallgatóhoz, megsokszorozódva természetesen a zene, a zenei kompozíció gondolatai által.

Bartók esetében, ha pl. a *Cantata profanára* gondolunk, a szöveg nem mindig érthető, a hallgató számára nem mindig képződik le az az irodalmi időbeliség, amellyel egy színész azt életre hívná, mivel egy teljesen más szemléletmód, zenei okok következtében létrejött arány miatt különbözik a zenei folyamat kialakulásának a módja. Verdinél egy-egy jellemző szó majdnemhogy a dallamok karakterét is megadja.

A mai törekvések nem adnak módot az irodalmi érték kodályi típusú teljes átmentésére, az augmentált vagy diminuált motívumkezelés azonban megőrizhet szavakat, félszavakat, gondolatokat. A zenei megfogalmazás következtében nagyon gyorsan érhetünk a szöveg-mondat egyik szavától a következő mondat valamelyik szaváig. Másrészt ugyanaz a szó többféle arculatot is nyerhet a zenei folyamatban.

Annak idején a *Halotti beszéd* komponálása közben egyes szavak dialektális variánsait is felhasználtam: pl. a ma *hamu* formájában élő szót Paizs Dezső *homunak*, más etimológusok *khomunak* értelmezik. Én az éppen esedékes zenei megoldásnál (hosszú vagy rövid szótag, kiemelt helyen vagy pianissimo) váltogattam a szóalakokat.

Ami a Kalevala-részletekre írt darabot illeti, abban a szóismétlések jelentik ezt a kinagyítottságot, és biztos vagyok benne, hogy ez a szemléleti értelmezés világos formában jut el a hallgatóig. A pisztrángot, sérincet, kérészt... szövegelemek aránytalanul sokat szerepelnek a kompozícióban, míg mások egyszerű, vagy nem is érthetőek az előadás során, mivel olyan regiszterbe kerültek, hogy nem apperceptálhatók. Előzetesen igyekeztem pontos tervet készíteni azért, hogy a cselekvő vagy a munkaritmust felidéző szavakat, illetve a halféleségeket kiemeljem...

– Jó húsz évvel ezelőtt az Egyetemi Színpadon Nagy Attila egy közönségtalálkozó keretében elmondta, hogy egyetlen színpadi szituációhoz, amely talán csak egyetlen mondatban jelenik meg akusztikusan, a háttérelemek, a szereplői én hányféle mozzanatát kell átélnie, előzetesen megismernie, majd egyetlen pillanatba sűrítve érzékelhetővé tennie... Nincs-e ebben a napjainkban mindinkább eluralkodó újfajta szemléletben szerepe annak,

hogy a figyelem elsősorban a pillanatban rejtőző elemek kibontására, fényre hozására irányul, nem pedig az önkéntelenül is appercipiálható tények egyfajta „történeti” sorrendjére, a realiztikus elmondásra...

– A pillanat kifejezés döntő. Voltak korábban kísérletek az elektronikus zenében: felvették pl. a cintányérütés összes rezonanciáját, felnagyították, lelassították, manipulálták, és ebből csináltak darabot. Vagyis azonos anyag különféle transzformációiról van szó. A pillanat szó annyiban is találó, hogy mindabban, amiről korábban beszéltünk, az a lényeg, hogy nem tovább haladást, hanem a pillanatok rögzítését, illetőleg kibontását kell tapasztalnunk. Tehát nem egy kifejlődő és tovább haladó impulzusra, hanem egy bizonyos pillanat vagy állapot felkutatására irányul a figyelem, amelynek során a tovább haladás sebessége és milyensége teljesen érdektelen.

– *Érvényes ez abban az értelemben is, hogy amikor a Kalevalát elolvassuk, ezer meg ezer élmény, esemény, tény, nyelvi lelemény zúdul ránk, miközben a beszélgetésünk során körüljárt kórusmű szöveganyagában ezekből mindössze apró elemek maradnak meg (már ha maradnak). A szövegrészletek kiemelése és zenei feldolgozása viszont valamit közel hozott, szinte oly módon, mint amikor valaki egy adatokkal igen sűrűn telezsúfolt térképen nagyítóval lel rá valamely kicsi területre és valamennyi feltüntetett adatára. Másrészt a zenei feldolgozás nemcsak a szöveg „munka-karakterét”, hanem a játékosságát és a jelenetben rejlő humort is fényre hozza.*

De visszatérve a Kalevalához, Durkó Zsolt új műve kétségtelenül hasznos tanulságokat rejt magában. Többek között azt is, az új zene megértése (előadás!) – értékes művek esetében – nem csekély mértékben a befogadó nyitottságán, érteni akarásán múlik. Éppen ezért megemlítjük, hogy a KÓTA folyóirat későbbi számaiban kísérletet teszünk majd hasonló műhelymunka-beszélgetések közzétételére.

(B. Sz., kézirat 1987-ből)

Melléklet 2. Kottarészletek

1. Durkó Zsolt: Pillanatképek a Kalevalából – egy jellemző oldal a kórusműből

Musical score for 'Pillanatképek a Kalevalából' by Durkó Zsolt. The score is in G major and 4/4 time. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B), along with piano accompaniment. The lyrics are in Hungarian. The tempo is marked 'mp' (mezzo-piano). The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*. The lyrics for the vocal parts are: S. *salak — ja: eb — be a lent el betet — tak.*; C. *salak — ja: eb — be a lent el betet — ták.*; T. *é — gett saj — ká — nak, eb — be a lent el — betették, el — vetet —*; B. *é — gett saj — ká — nak, eb — be a lent el — betették, el — betet —*

2. Durkó Zsolt: Altamira (Oratórium) kamarakórusra és zenekarra 1968 – részlet a partitúrából (24 old.)

Musical score for 'Altamira (Oratórium)' by Durkó Zsolt. The score is in G major and 4/4 time. It features a string ensemble (VI. I, VI. II, VI. III, VI. IV, VI. I, VI. II, VI. I, VI. II, Cb. I, Cb. II) and piano accompaniment. The tempo is marked 'stringendo poco a poco' and 'Con mosso'. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *ff*, and *p sub.*. The score includes a rehearsal mark '120' and a 3/8 time signature. The score is numbered 'Z.6450'.

4. Összevetésül idézem: Kurtág György: *Stele*, Op. 33. zenekari mű (1994, rev. 2004, 2006)

II

Lamentoso - disperato, con moto
Nicht zu schnell, aber wild, gehetzt, ungeduldig

5. Ligeti György: *Chamber Concerto*, 1969–1970 – a mű egy sora

I

4/4 J. 60
Corrente (Fließend)

6. Ligeti György: *Volumina*, 1966 című mű egy részlete

35

36

rechte Hand

linke Hand

Pedal

Beide Hände auf dem Manual des Hauptwerks (später ad lib. Manual-wechsel; die Handbewegungen über mehrere Manuale hinaus-sicher!)

Gewalt-schnelle, bewundernswürdige aperturische, jenseitige

inhärentische Bewegungen in unregelmäßigem Rhythmus, mit beiden Händen über dem gesamten Umfang der Manuale. Auch Claviers ad lib. (mit Handfläche, Arm, Ellbogen).

Gr- wech- Bewegungen wie auf den Manualen

7. Biernaczky Szilárd: *Jeremiás siralmi*, kantáta, 1969–1970, kézirat (a nehezen olvasható hangszer megnevezések, fentről lefelé: clarinetto, celesta, tamburo piccolo, tam-tam, arpa, solo – ének –, coro, archi).

Cl.

cel.

tamb. piccolo

tam-tam

Arp.

Solo

Coro

Archi

In te summe - rum in manu e - jus convolu - tae sunt

(hm...)

(hm...)

(hm...)

(hm...)

(hm...)

sul pont

gliss.