

Dalos Anna

UNA RAPSODIA UNGHERESE*

Új zene és hagyomány Durkó Zsolt művészetében (1965–1972)

A *magyar zeneszerzés 25 éve* című, 1970-ben megjelent könyvében Kroó György Durkó Zsolt öt évvel korábbi kompozícióját, az *Una rapsodia ungheresét* úgy jellemezte, mint amely „konceptiójában Kodályra emlékeztet, amint újrateremti, megálmodja azt a régi magyar zenét, a pogány- és középkori Magyarországnak azt az imaginárius varázsdallamát, regős-énekét és orgánium-művészetét, amelyre a XX. század második felében hivatkozni kíván, amit folytatni akar.”¹ Két évvel korábban fiatal magyar zeneszerzők műveit elemezve Somfai László viszont úgy látta: „Durkó stílusának magyar volta is érdekes kérdéskomplexum, – mert hogy ez a zene (a latinos formakultúra ellenére is) minden ízében magyar, az kétségtelen. Nála valósul meg a legjellemzőbben a fiatal generáció ’hiper-bartóki’ magyarsága, ez a Bartókénál áttételesebben magyar, individuális stílus.”² Az azonban a kortársak számára is egyértelmű volt, hogy a *Magyar rapszódia* paradigmaticus alkotás, mivel benne a legkorszerűbb nyugat-európai zeneszerzői technika egyesül a megújuló magyar hagyománnyal.³

Kroó arra is felhívta a figyelmet, hogy a *Rapszódia* „zeneszerzői színvonala is ugrásszerűen magasabb, mint az előző műveké”.⁴ Kétségtelen, hogy a kompozíció előtt készült Durkó-darabok (1. táblázat a 216. oldalon) elsősorban a kortárs zeneszerzői technika elsajátításának igényéről tanúskodnak, ugyanakkor a későbbi

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 9-én elhangzott előadás írott változata. A tanulmány írása idején a szerző az OTKA Posztdoktori Ösztöndíjában részesült.

1 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970, 158.

2 Somfai László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről”. *Magyar Zene*, IX/2. (1968. június), 165–173., ide: 179. – Somfai a kritikában a *Fioriture* című kompozíciót elemzi.

3 Kárpáti János így fogalmaz: „E zene magyarsága ugyanis egy nagyarányú szintézisben gyökerezik, minden hangja, minden ritmusa mögött valóban több évszázad magyar muzsikájának élménye rejtőzik. [...] Egyszerre nyújtja a múltat és a jelent, a korszerű szemlélettel járó korszerű kifejezést, és ezt a most kibontakozó újfajta magyar hangvételt.” Kárpáti János: „Egy új magyar rapszódia”. *Élet és Irodalom*, X/39. (1966. szeptember 24.), 9.

4 Kroó: i. m. 159.

1962 11 darab vonósnégyesre	1968 Altamira Cantilene
1963 Epizódok a B-A-C-H témára	1969 Kolloidok Concerto Szimbólumok
1964 Organismi Psicogramma Improvizációk	1970 Rézfúvósnegyes II. vonósnégyes Ikonográfia no. 1
1965 Magyar rapszódia	1971 Ikonográfia no. 2 I. kantáta Fire Music
1966 Fioriture I. vonósnégyes	1972 II. kantáta Halotti beszéd Assonanze Négy tanulmány
1967 –	

1. táblázat. Durkó Zsolt 1962 és 1972 között keletkezett művei

Durkó-stílus alapelemeinek születéséről is árulkodnak.⁵ Ilyen például a rövid tételből felépülő nagyforma elve, amelynek kialakításakor Durkó legfontosabb előképe Luigi Dallapiccola lehetett, az a zeneszerző, akiről Petrassi javaslatára Rómában vizsgadolgozatot írt.⁶ Durkó partitúrái azonban – már ebben a korai időszakban is – lényegesen modernebbek, mint Dallapiccola közel egyidős kompozíciói, ami Durkó kortárs zenei hangszeres effektusok iránti fokozott érdeklődésével magyarázható. Durkó ekkor dolgozza ki zenéjének két alaptípusát is, amelyet *psico-*

5 1962 előtt keletkezett műveit Durkó „zsengeknek” minősítette, és nem tekintette életműve lényegi részének. Lásd ehhez Morvay Istvánnak adott nyilatkozatát az *Esti Hírlap* 1978. április 1-jei számában. Ehhez lásd: Gerencsér Rita (közr.): *Durkó Zsolt*. Budapest: Holnap Kiadó, 2005 (A magyar zeneszerzés mesterei), 46–47., ide: 47.

6 Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 33. – A hetvenes években – Nádor Tamással beszélgetve – pedig így nyilatkozott: „Talán épp Dallapiccola hatott a legerőteljesebben rám, épp művészetének olaszos mivoltával.” Gerencsér: *Durkó Zsolt*, 58–59. – A legfontosabb formai modell Dallapiccola 1952-es zongoraműve, a *Quaderno musicale di Annalibera* lehetett, amelyet a zeneszerző 1954-ben *Variazioni* címmel zenekarra is átírt. A mű 11 rövid, egymással tematikusan is rokonságban álló tételből épül fel, s a tételek címei részben karakterekre, részben a zeneszerzés egyes aspektusaira (akcentusok, ritmus, hangszín), részben pedig ellenpontoszó eljárásokra utalnak.

grammának illetve *organisminek* nevez el, s amelyek – Kroó szerint – valójában a lelki folyamatokat leképező *szabad* és az organikusán építkező *kötött* zene kettősségét hivatottak szimbolizálni.⁷ Tanulmányomban arra kívánok rámutatni, hogy a művekben megnyilvánuló szabadság, amely egyben a Durkó-zene legkorszerűbbnek tekinthető eleme is, szoros kapcsolatban áll a magyar népi siratók zenei stílusával, formai építkezésével és előadói gyakorlatával.

Kárpáti János már a *Magyar rapszódia* bemutatójáról szóló kritikájában is utalt a műben megjelenő kis terjedelmű, kromatikus alapidallamokra, amelyek imaginárius ősi siratóénekeket idéznek.⁸ Kétségtelen, hogy a hat formarészből álló nagyforma egyik alapvető tematikus eleme a szűkjárású, kis és nagy szekundokból építkező dallam, amelyet rögtön a mű elején a kürt intonál, s amelyet Durkó a partitúra előszavában pogány időkből származó mágikus inkantációként határoz meg:⁹

1. kotta. Az *Una rapsodia ungherese* kezdetének kürt-siratódallama (© Editio Musica Budapest)

A siratódallam kontrasztjaként szolgál a kürtszólót követő, kitalált középkori orgánium,¹⁰ amely a kompozícióban különböző formákban többször is visszatér, illetve az orgánium dallamával távoli rokonságban álló három *contrapunctus*, amely a darab középpontjában helyezkedik el (2. táblázat a 218. oldalon). Az orgánium annak ellenére, hogy dallama szintén szekundokból építkezik – mintegy utalva a siratók és a gregorián dallamok közötti rokonságra¹¹ –, a *Rapszódia* kötött rétegéhez tartozik, hiszen a kvintpárhuzamok tonális keretet adnak a szabad tizenkét hangú rendszeren belül. A zárórészt indító, egyébként is feszes-táncos karakterű, Lisztre utaló „Csárdás macabre” is kötött szakaszként funkcionál, mivel a hegedűk gyorsát az orgánium egyik változata kíséri.

7 Kroó: *A magyar zeneszerzés 25 éve*, 158.

8 Kárpáti: *Egy új magyar rapszódia*, 9.

9 Durkó Zsolt: *Una rapsodia ungherese*. Budapest: Editio Musica, é. n., Előszó.

10 Durkó a partitúra előszavában utal rá, hogy a kitalált idézetek olyan imaginárius forrásokból származnak, amelyek akár léteztek is volna valamikor. A partitúrában Durkó szögletes zárójelben fel is tünteti a nem létezett orgániumok eredeti formáját („versione originale”).

11 Lásd ehhez: Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre népzeneinkben és zenei történetünkben*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983; illetve: Dobszay László–Szendrey Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve* I. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, Bevezetés: 7–52.

A szabad szakaszokon belül is két típust különíthetünk el: egyrészt a cigányzene, a verbunkos és a 19. századi nemzeti romantika hagyományára hivatkozó hangszerek, a cimbalom, illetve a két szolóklarinet díszített-virtuóz, kvázi improvizált, de előre megkomponált cadenzái lazítják fel a zenei folyamatot. Nem mellékesen a műfajhagyományhoz híven szabad asszociációkban, érzelmi hullámzásokban gazdag, szenvedélyes-patetikus hangvétel és a már említett Csárdás macabre

- | | |
|-------|--|
| No. 1 | „Pogány időkből származó mágikus inkantáció”
sirató – organum (versione originale) – sirató |
| No. 2 | „Bárdok, minsztrelek és cimbalom-játékosok panaszos dallamai”
cimbalom és klarinét-improvizáció |
| No. 3 | „Bárdok, minsztrelek és cimbalom-játékosok panaszos dallamai”
az improvizáció folytatása (a siratódallam felett) –
organum (körülírva más szólamokkal) |
| No. 4 | „Három késő-középkori contrapunctus és organum (motus contrarius)”
Contrapunctus I – Contrapunctus II – Contrapunctus III – organum |
| No. 5 | „Organum a 14. század elejéről (motus rectus)”
a sirató visszatérése – klarinét-improvizáció – organum |
| No. 6 | „Organum (motus contrarius)”
Csárdás macabre – klarinét-improvizáció – organum – sirató |

Grave, ma non troppo lento
IV. corda (ben articulando)

← 2a kotta. Bartók: Concerto I. tétel
(© Boosey & Hawkes)

2b kotta. *Una rapsodia ungherese*,
I. ziffer, vonósári sirató
(© Editio Musica Budapest)

mellett elsősorban a mű ezen rétege hitelesíti a – Kroó György szerint „demonstratív”, Kárpáti János szerint pedig „kihívó”¹² – címadást. A siratódallamokhoz ugyanakkor az *Una rapsodia ungherese* utaláshálójának egy újabb szála is kötődik: az első formarészben, a kürtszólót és az orgánium bemutatását követően a vonósok intonálják a siratódallamot, s a megszólaltatás gesztusa, a recitáló zokogás félreérthetetlenül utal Bartók *Concertója* I. tételének vonós siratójára. Ez a bartókos hangütés kvázi visszatérés funkcióban jelenik meg újból az 5. rész elején (2a és b kotta).

Durkó Zsolt műveinek kortárs elemzői a zeneszerző Bartókhöz való visszatérését egyébként valamivel későbbre datálják; Kroó a *Cantilenéhez*,¹³ Kárpáti a II. vonósnégyeshez kapcsolja a fordulatot,¹⁴ abban azonban egyetértenek, hogy az 1972-es *Halotti beszéd* dallamképzése, illetve fúgája már közvetlenül utal a *Cantata profanára*.¹⁵ Durkó, római tanulmányai idején, Petrassi tanácsára elsősorban még azzal volt elfoglalva, hogy kilépjen a nagy példakép nyomasztó árnyékából:

12 Kroó: *A magyar zeneszerzés 25 éve*, 159.; Kárpáti: *Egy új magyar rapszódia*, 9.

13 Kroó: *A magyar zeneszerzés 25 éve*.

14 Kárpáti János: „Új művek bemutatója”. *Magyar Zene*, XII/3. (1971. szeptember), 282–296., ide: 286–287.

15 Uő: „Bemutatók krónikája”. *Muzsika*, XVIII/5. (1975. május), 14–16.; Kroó György: „Isa mēnd izhuz járok vogymuk”. *Élet és Irodalom*, XIX/9. (1975. március 1.), 13.

Petrassi piros ceruzával bekarikázta azokat a részeket, amelyeket Bartókosnak érzett. Nagy-nagy piros foltokkal volt tele a kotta: „come Bártok, come Bártok!”. Majd lapoztunk, aztán megint: „come Bártok!”. Végül nem maradt csak pár hang. Mindent Bartókosnak talált. El voltam keseredve, mert ezek szerint eddig nem találtam ki semmi eredetit és lényegeset, ami engem erre a pályára alkalmassá tenne.¹⁶

Az, hogy 1965-ben, tehát mindössze két esztendővel a római tanulmányok lezárása után már megjelenhetett egy ilyen egyértelmű Bartók-allúzió Durkó partitúrájában, minden bizonnyal azzal függött össze, hogy úgy érezte, néhány év leforgása alatt kitalált valami „eredetit és lényegeset”. Feltűnő, hogy a *Rapszodiát* megelőző műveiben nem találkozunk e siratós tematikával, ugyanakkor az azt követő kompozíciók mindegyikének alapvető eleme. Az eredeti kitalálásában tehát meghatározó szerepet kellett hogy játsszon a magyar népi siratókkal való megismerkedése. Habár *A Magyar Népzene Tára V., Siratók* kötete csak 1966-ban jelent meg,¹⁷ Durkó már korábban jól ismerte és sokat hallgatta a Pátria-lemezsorozat siratókat tartalmazó kiadványát,¹⁸ továbbá zeneakadémiai tanulmányai idején is találkoznia kellett a műfajjal, ekkori ismereteit elsősorban Kodály *A magyar népzene* című tanulmányából szerezte.¹⁹

1968-ban Feuer Mária kérdésére – miként hat a magyar hagyomány Durkó zeneszerzői tevékenységére – a komponista így válaszolt: „például a rubato-játék, vagy a magyar siratódallam hatott műveim ritmikájára, súlyviszonyaira, sőt dal- lamfordulataira is.”²⁰ Megfogalmazása azt sugallja, hogy számára a népzene, pontosabban a sirató olyan absztrakció, amelynek egyes, tisztán zenei jellegzetességei – úgy is mondhatnánk: paraméterei – átültethetők az új zene kontextusába. Ez a megközelítés alapvetően különbözik Kodály koncepciójától, aki úgy vélekedett, hogy „a népi dallam mindenkor zárt forma. Nem lehet feltörni és addig pepicselni vele, míg meg nem hosszabbodik.”²¹ Durkó azonban, amikor Rómában elsajátította a legkorszerűbb technikákat – amelyek a zeneszerzésnek csupán a felületét érintik –, a komponálás fogalmának új értelmezését is magáévá tette: immár nem a tematikus-motivikus munka, illetve annak tagadása relációiban gondolkodott, és a népdalra sem eszményként tekintett, hanem, Magyarországon egészen újszerű módon, tisztán zeneszerzői problémákból indult ki. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint Földes Imrének adott nyilatkozata, amelyben arra utalt, hogy a siratók mellett a verbunkos és a cigányzene is inspiráló erővel hatnak rá:

16 Földes: i. m. 31–32.

17 Kiss Lajos–Rajeczky Benjamin (szerk.): *A Magyar Népzene Tára V.: Siratók*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.

18 *Sirató. Menyhe (Nyitra megye)*. Budapest: Pátria–Magyar Rádió, é. n. – Köszönettel tartozom Gerencsér Ritának és Durkó Péternek, akik összes felmerülő kérdésemre igyekeztek válaszolni, és számos kottával, felvétellel segítettek munkámat. Köszönettel tartozom továbbá az MR Zrt. Archívumának is, amely lehetővé tette, hogy több Durkó-művet meghallgassak.

19 Kodály Zoltán: „A magyar népzene”. In: uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írárok, beszédek, nyilatkozatok* III. Kőzr. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 292–372. A siratóról szóló fejezet: 336–340.

20 Feuer Mária: „Kifejezés és drámai egyensúly. Durkó Zsoltán”. In: uő: *88 muzikus műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 29–31., ide: 30.

21 Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel”. In: uő: i. m. 537–572., ide: 551.

Bevallom, számomra éppúgy használható az eredeti formájában kevésbé értékes verbunkos hagyomány, sőt az annyira lenézett cigányzene néhány eleme, mint zenei múltunk legmegbecsültebb eredményei. [...] Az az érzésem, hogy [...] azok a fioritúrák, hajlítások a dallamban, szabadságok a tempóban – értékes zenei közegben – időszerűbbek most, mint valaha. A mi zenénkben is ott van ennek a rubato, ugyanakkor mégis metrikusan kifejezhető szabad metrikának a belső feszültsége.²²

A siratóban, különösképpen annak szabad, rögtönzött változatában éppúgy megjelenik egyrészt a dallami díszítés, másrészt pedig a metrikai szabadság, mint a verbunkosban vagy a cigányzenében. A dallami aspektus – mint arra Durkó egy művének címével (*Fioriture*, illetve eredetileg *Fioriture ungherese*) utalt, s mint azt a műveiben nagy számban megjelenő sirató-tematika is igazolja – valóban centrális szerepet játszott zeneszerzői gondolkodásában. A dallamképzés mellett azonban a siratókból – és a verbunkosból, cigányzenéből – örökölt szabad formálási elvek is alakították a formáról, a szabadság és kötöttség kettőségéről alkotott nézeteit.

Somfai László a lényegre tapintott rá, amikor úgy fogalmazott, hogy „Durkó Zsolt mutatta meg az ortodox szerializmusból kivezető egyik ’magyar’ utat”.²³ Ligeti György hívja fel a figyelmet arra, hogy a posztszeriális zeneszerzés egyik legjellegzetesebb vonása, hogy a szabad zenei folyamatok elérése érdekében megkísérli feloldani az ütemvonal pulzálásban betöltött funkcióját, s az accelerandók és ritenutók folyamatos változtatása folyamánként egész kompozíciók épülnek átmeneti tempókra.²⁴ Ez a „tempó-oszcilláció” (Ligeti elnevezése) paradigmatikusan jelenik meg Boulez Mallarmé-improvizációiban,²⁵ éppen abban a ciklusban, amelyet Durkó olyan nagyra tartott, hogy a Rómában megismert számos kortárs mű közül egyedül talált említésre méltónak.²⁶

Durkó partitúráiban állandóan – akár két-három ütemenként is – változnak az előadói utasítások és tempójelzések. Szélsőséges esetben – mint például az 1966-os I. vonósnyegyesben – a zeneszerző az egész nagyformára kivetíti a metrikus pulzálás elhagyásának eszményét.²⁷ De így van ez a *Fire Music* című, kamaraegyüttesre írt kompozíciójában is (3. táblázat a 222. oldalon), amely két nagyobb részből – „...for Vacuum” és „...for Plenum” – s ezen belül további rövid szakaszokból áll. A táblázatban látható, hogy eltekintve egy-egy szakasztól, mint amilyen a 2., a 9., a 11. és a 12., a szakaszokon belül folyamatosan változik a tempó, s ez különösen igaz az első részre, amelyben sokkal ritkábban fordul elő, hogy egy-egy tempó egy

22 Földes: i. m. 38–39.

23 Somfai László: „Durkó Zsolt szerzői estje”. *Muzsika*, XVI/12. (1974. december), 1–2.

24 Ligeti György: „Musik auf neue Art gedacht, Sechzehn Jahre ’das neue werk’”. In: uő: *Gesammelte Schriften*. Band I. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007, 201–216., ide: 207–208.

25 Uott 208.

26 Nádor Tamás beszélgetése Durkó Zsolttal a hetvenes évek közepén (kézirat); Gerencsér: *Durkó Zsolt*, 55.

27 Szabad, sehová sem vezető mozgásra és önmagába forduló mozdulatlanságra épülő, lelki rezdüléseket visszaadó zenei folyamataival, amelyeknek tematikus magja itt is a siratódallam, a kvartett az aleatória határát súrolja. Az I. vonósnyegyes után azonban Durkó mégsem ment tovább ezen az úton, visszalépett a hagyományos zeneszerzés irányába.

I. „... for Vacuum...”

- No. 1: Moderato – Libero, senza sincronità – Meno mosso – Libero – Tempo, come prima – Allegro – Libero
 No. 2: Molto tranquillo, con espressione parlante avvivando
 No. 3: Con mosso, impetuoso – Andante – Libero, senza sincronità – Andante cantabile
 No. 4: Prestissimo possibile – Libero – In tempo metrico
 No. 5: Con mosso, impetuoso – Andante, subito
 No. 6: Lento, sostenutissimo (belül avvivando és cedendo váltások)
 No. 7: Con mosso, impetuoso (belül többször Poco meno és a tempo váltások)
 No. 8: Libero
 No. 9: Molto calmo

II. „... for Plenum...”

- No. 10: Più vivo – Libero, senza sincronità – Meno mosso (lento) – Lento, appassionato – Libero – a tempo (lento) (belül avvivando és a tempo váltások)
 No. 11: Più sostenuto
 No. 12: Moderato
 No. 13: Libero, con brio, senza sincronità
 No. 14: Sostenutissimo – Libero (a kettő váltakozása) – Libero, l'istesso tempo, ma più rubato
 No. 15: Molto lento – Ancora più lento – Meno sostenuto – Molto lento – Poco meno lento – Libero, poco avvivando – Lento – Più lento – Libero, presto
 No. 16: Molto lento – Libero, moderato – Presto (belül Sostenutissimo és Prestissimo váltások)

3. táblázat. A Fire Music formai felépítése

szakaszon belül ismétlődik – a 2. részben sokkal gyakoribbak az „a tempo” utasítások, amelyek visszatérési struktúrák lehetőségét rejtik magukban.

Úgy vélem, a *Fire Music* önéletrajzi kompozíció, amelyben a töredezett struktúrát felmutató első rész valamiképpen a magányában tevékenykedő, a semmiből teremtő alkotót állítja elének – erre utal az alcím is –, míg a sokkal strukturáltabb, rendezettebb, úgy is fogalmazhatunk: kötöttebb második rész a kész művet bemutató alkotót ábrázolja. Ez a belső önéletrajzot művekbe foglaló zeneszerzői gondolkodás egyébként is meglehetősen közel áll Durkó habitusához: a szólószongorára és zenekarra írott 1968-as *Cantilené*ben például a zongora kvázi improvizatív, sirtódallamokból kiinduló, fioritúrás monológjai élesen elkülönülnek a zenekar strukturált, visszatérésekre-visszautalásokra és jellegzetes tradicionális zenei típusokra – mint amilyen az orgánium, a pasztorál – épülő megszólalásaitól, mintegy utalva a magányos, elidegenedett individuum és a zárt közösség közti áthidalhatatlan szakadékra. A kiválasztottak magánya áll – már szövegválasztása folytán is – az 1972-es II. kantáta középpontjában is, amely Ady Endre *Az Úr Illésként elviszi*

mind... című költeményét zenésíti meg. Úgy tűnik, Durkó számára a siratókból eredeztetett zenei szabadság egyszersmind a kötött társadalomtól való függetlenségét megszenvedő alkotó szabadságának szimbólumává vált.

Ebben az időszakban oly mértékig épültek Durkó alkotásai a szabadság és kööttség ellentétének alapelveire, hogy a zeneszerző művészetét 1974-ben elemezve Somfai László egyenesen úgy fogalmazhatott: Durkó „már nem újul meg minden partitúrában”.²⁸ A korszakot lezáró *Halotti beszéd* felől visszatekintve azonban inkább úgy tűnik, hogy Durkó minden egyes műve a nagy oratorikus alkotás előtanulmányaként szolgált: erre utal a siratódallam-tematika, a régi zenetörténeti műfajok (fúga, orgánium, recitativo, turba) felidézése, a zenekar önálló, a szöveg érthetőségét is felülíró szerepe, a variációs technika dominanciája, valamint az aleatória alkalmazásának egy jellegzetes – a következőkben részletezendő – módja. A boulezsi „work in progress” terminust parafrázálva, Durkó művészetével kapcsolatban „oeuvre in progress”-ről beszélhetünk.

Durkó partitúráiban már az *Una rapsodia ungherese*től kezdődően meghatározó szerepet játszottak a virtuóz hangszeres cadenzák. Ezek is a szabadság jelképeként funkcionáltak, s forrásuk éppúgy lehetett a népi sirató – amely Kodály megfogalmazása szerint az egyetlen olyan magyar énekműfaj, amely teret enged a rögtönzésnek²⁹ –, mint a verbunkos vagy a cigányzene. Igaz, Durkót ifjúkorától kezdve foglalkoztatta a rögtönzés: már 1949-ben és 1950-ben is díjakat nyert improvizációs versenyeken, s tulajdonképpen ezek a versenyek indították el a zeneszerzői pályán is.³⁰ Nyugat-európai tapasztalatai azonban a kvázi improvizatív cadenzák mellett megmutatták az utat az aleatorikus szakaszok alkalmazásának lehetőségei felé is, és ezek a kööttség mellett vagy épp ellenében megnyilvánulni tudó szabadságnak egy másik szimbolikus formáját képviselték. Durkó műveinek tematikailag mindig siratódallamokból kibontakozó aleatorikus szakaszai valójában *ad libitum* területek, amelyekben a hangszeresek egy előre rögzített dallamfigurát ismételgetnek, mindenki a saját tempójában.³¹ Ennek legkorábbi példáját az I. vonósnyeggessel egyidős *Dartmouth concert*óban találjuk.

Durkónál ezek az *ad libitum* szakaszok többnyire a „Libero, senza sincronità” előadói utasítással párosulnak, s általában nagy felületeket töltenek ki, mint például a *Halotti beszéd* közvetlen előtanulmányának tekinthető II. kantátában vagy épp magában a *Halotti beszéd*ben. Gyakorta művek végén, végtelenített befejezésként jelennek meg, illetve olyan effektusként funkcionálnak, amelyek leginkább a Ligeiti-féle mikropolifóniára emlékeztetnek. Durkónál azonban ezek a mikropolifon szakaszok a zenei folyamatnak csupán egyik rétegét képviselik, velük párhuzamosan, másik síkként kötött anyagok is megszólalnak: Durkó Zsolt művészetében a

28 Somfai: „Durkó Zsolt szerzői estje”, 2.

29 Kodály: *A magyar népzene*, 336.

30 Gerencsér Rita: *Durkó Zsolt*. Budapest: Mágus Kiadó, 1999, 3–4.

31 Paul Griffith *New Grove*-beli 'Aleatória' szócikke szerint ez a technika az európai mérsékelt modernizmus kedvelt fogása. Paul Griffith: 'Aleatory'. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Vol. 1. London: Macmillan, 2001, 341–347., ide: 342.

szabadság és a kötöttség mindig párban jár. A szabad választás bűn voltának és egyben esélytelenségének alaptörténetét elbeszélő *Halotti beszédben* – amelyet minden bizonnyal főműnek szánt – Durkó Zsolt össze kívánta foglalni az elmúlt egy évtizedben gyűjtött tapasztalatait, s egy régi magyar siratószöveghez kapcsolódóan kívánta megmutatni, milyen újszerű zeneszerzői következtetéseket szűrt le a magyar népi siratókból, s miként tudta azokat az új zenei kontextusban, saját – a szabadság és a kötöttség paradigmáiban mozgó – szimbolikus nyelvére lefordítva érvényesíteni.

ABSTRACT

ANNA DALOS

UNA RAPSODIA UNGHERESE

New Music and Tradition in Zsolt Durkó's Art (1965–1972)

During the 1920s Bence Szabolcsi developed the theory that Zoltán Kodály – relying on folk music and the residua of Hungarian music – filled in the missing links of Hungarian music history with his compositions. Kodály never confirmed Szabolcsi's theory, but it had a significant impact on the thinking of several generations of Hungarian composers. Zsolt Durkó, on returning from Petrassi's masterclass in Rome in 1963, brought back new ideas from western Europe, and his 1964 compositions *Organismi* and *Psicogramma* made him the leading figure of the Hungarian musical avant-garde. But one year later he turned back to the Hungarian tradition with his orchestral composition *Una rapsodia ungherese*, and with this act he affected the contemporary musical discourse significantly, re-affirming the historical tendencies displayed by Kodály. My paper attempts to reveal what kind of considerations led Durkó to his neo-conservative turn. I analyse Durkó's compositions from *Una rapsodia ungherese* to *Burial Speech* (1972) and suggest that the genre of the folk lament functioned as both a technical and poetical starting-point in his shaping of free and fixed structures.

Anna Dalos (Budapest, 1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at Humboldt University, Berlin (1999-2000). She obtained her PhD degree in 2005. She is currently working at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Since 2008 she has been a lecturer in the DLA Programme of the Franz Liszt Academy of Music. Her research is focused on 20th century Hungarian music; she has had articles on this subject published in journals, as well as writing short monographs on several Hungarian composers (Pál Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest.