

RECENZIO

Ittzés Mihály

HIÁNYPÓTLÓ KOTTÁK

Veress Sándor: Kórusművek I–II.

Közreadja: Berlász Melinda

Budapest: Editio Musica, 2007, 2010

Az Editio Musica Budapest régi adósságot törlesztett, amikor Berlász Melinda gondos szerkesztésében és közreadásában megjelentette a Kolozsvárról indult, Budapesten pályát kezdő, majd a svájci Bernben révbe ért jeles zeneszerzőnek, Veress Sándornak (1907–1992), a Bartók és Kodály utáni generáció kiemelkedő alakjának egynemű kari, majd vegyes kari műveit. A sok szép, értékes, életteli (tehát nem csak zenetörténeti érdekességet, múzeumi tárgyat jelentő) énekelnivaló megérdemelné, hogy szélesebb körben gyarapítsa a repertoárt, a gyermekkaroktól a felnőtt műkedvelő és hivatásos együttesekig, hozzájárulva a szerző még mindig meg nem történt jelképes, művek előadásában testet öltő hazatéréséhez. Ez a hazatérés, pontosabban visszafogadás elszórtan jelentkező előzmények után, a Veress Sándor 75. születésnapja alkalmából megjelent tanulmánykötettel kezdődött,¹ majd a rendszerváltást követően vált határozottabbá, de még így is igencsak ritkán hangzanak fel Veress-művek hangversenyeken vagy a rádió műsorában, s a hanglemezkidásoknak is vannak adósságaik.

Moldvától a Bakonyon át Llangollenig, sőt egy felkérés és ajánlás révén Ausztráliáig terjed a kétkötetnyi mű inspirációs köre. A közreadó mindkét kötetben alapos, tanulmányértékű bevezetőben tájékoztat a kórusműveknek az életműben és az 1930–40-es évek hazai kóruséletben elfoglalt helyéről. Utal a szórványosnak mondható későbbi előadásokra, illetve az 1960-as években keletkezett két nagyszabású vegyes kari mű (*Óda Európához* és *Songs of the Seasons*) magyarországi bemutatóira is. Mindez persze csak azt mutatja, hogy Veress alkotásai mennyire nem váltak – sajnos! – a kórusrepertoár részévé. A bevezetők számot adnak a forrásokról, a közreadás alapelveiről is, ezenfelül kritikai kiadáshoz méltó jegyzetanyag egészíti ki a köteteket. Bár a művek döntő többsége magyar nyelvű, sőt magyar népdalokon alapul, a szerző nemzetközi rangjára való tekintettel mégis indokolt volt a bevezetőket német és angol nyelven is közölni. A népdalművek esetében a dalok származási helyéről sok esetben már maga a cím tájékoztat, s ebből látszik, hogy Veress a magyar nyelvterület több vidékéről talált feldolgozásra érdemes anyagot. Az első

1 Berlász Melinda–Demény János–Terényi Ede: *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

hely persze a zeneszerző saját moldvai gyűjtését illeti. Legismertebbnek is a moldvai gyűjtésből gyermekkarra feldolgozott népdalok egy részét vélem. A férfikarok között akad baranyai (Püspökbogád) és rábaközi, a vegyes karok között pedig jánoshidai (Szolnok megye) és bakonyi (Dudar) népdalok feldolgozása is. A gyűjtők személyéről a kiadvány a művek élén tájékoztat, a végükön pedig többnyire megtalálhatjuk a keletkezés idejét is.

Általánosságban szólva még elmondhatjuk, hogy a művek jó részén meglát-szik, hogy Veress Sándor, mestereihez hasonlóan, sokoldalú, soktevékenységű személyiség volt. A feldolgozott népdalok egy részét maga gyűjtötte, és számos darab esetében nyilvánvaló a pedagógiai cél, a népművelői szándék is. Ebből is látszik, hogy Veress – nemzedéktársainak nagyobb részéhez hasonlóan – teljesen magáévá tette Kodály zenei művelődési koncepcióját.

A zongorista-zeneszerző szinte egész életében személyes kapcsolatban volt az énekkari mozgalommal. Néhány darabja már Kerényi György zenetörténeti jelentőségű, 1929-es győri gyermekkari kóruskiadványában szerepelt, s attól kezdve emigrációjáig jelen volt a hazai énekkarok műsorában. Hogy a hazai talajból kiszakadva sem lett hűtlen a kórusokhoz, azt elsősorban nem az emigrációban írott kislemezű énekkari kompozíció mutatja, hanem az, hogy Veress Sándor hosszú időn keresztül visszatérő tagja volt a walesi Llangollenben rendezett nemzetközi versenyek zsűrijének. E kapcsolatnak köszönhető a kötelező versenydarabnak készült, a Kodály feldolgozása révén közismert *Én elmentem a vásárba* kezdetű vidám erdélyi népdalon alapuló, variált strofikus, zongorakiséretes kompozíció 1950-ből – angol nyelven! Jelen kiadás persze az eredeti magyar szöveget is visszahelyezi jogaiba. (Itt jegyezzük meg, hogy a magyar szövegű darabok német és angol fordítása a függelékben található.)

Már a kis gyermekkarokban feltűnik, hogy a zenei „alapanyag” egyszerűsége a feldolgozás változatosságával (homofónia és polifónia), olykor érdekes ritmikai-metrikai megoldásokkal párosul. A feldolgozott népdalok között viszonylag sok az aszimmetrikus lüktetésű vagy változó ütemű, a kis kétszólamú *Betlehemi kántáló* pedig a polifonikus szerkesztés sajátos megoldását mutatja: a zeneszerző a melodikus-imitációs szólamok önállóságát azzal valósítja meg, hogy nem szorítja be őket egy közös ütembe, hanem az ütemvonalak a hozzáadott szólamok saját hangsúlyrendjének megfelelően vannak jelölve (ráadásul váltakozó 2/4–3/4 lüktetéssel). (Nem túl gyakran, de más 20. századi szerzőknél is találhatunk hasonló eljárást kórusművekben.) Ez nem kis fejtörést okozhat olykor a karvezetőnek, hogyan is vezényeljen; a karénekesek számára azonban világosabbá teszi szólamuk hangsúlyrendjét, a frazeálást, végső soron zenei „tennivalójukat”. A másik jellemző megoldás, amikor az ütemvonalak ugyan minden szólamban a fődallamhoz igazodnak, de a hozzáadott szólam(ok) mintegy ütemszinkópaként jelentkeznek a torlasztott imitációban (például a *Bogár-lakodalom* című gyermekkar coda funkciójú 5. versszakában egyszerű 2/4-es metrumban). Másutt még egyértelműbbé teszik ugyanezt a megoldást a nyolcadhangjegy-csoportoknak a formális ütemvonalakon átnyúló gerendái (például a *Guzsalyasban* című kétszólamú vegyes kari darab I. és II. tételében.)

Szerzői útmutatás alapján hívja fel figyelmünket Berlász Melinda az I. kötet bevezetőjében arra, hogy Veress a mind női, mind férfiakoknak alkalmas *Két virág-énekben* (1936) „alakította ki azt a kompozíciós eljárást, amely a mű kísérőszólamokban a népdal-motivikát variatív módon alkalmazza”.² Erről a kompozíciós megoldásról a Bónis Ferenc kérésére elmondott visszaemlékezésében Veress Sándor is szólt, de egy évvel korábbi vegyes kari művéhez kapcsolódva. Mivel népdal-alapú műveinek egyik igen fontos, zeneszerzés-technikai szempontból lényegi kérdéséről van szó, hosszabban idézünk a nyilatkozatból:³

A szonatina-időkben nemcsak a hangszeres muzsikában próbálkoztam új perspektívával, hanem a vokális zenében is. Ide tartozik *Erdélyi kantátám*, amelyben erdélyi népdalokat, részben saját gyűjtésű, régi stílusú csángó népdalt használtam fel. Ebben is megpróbálkoztam azonban a népdalfeldolgozás új módjával. Nemcsak harmonizálni akartam a népdalt, sőt nem is teljes hűségében felhasználni. Példaképeim itt a XVI. századi angol s a XVI–XVII. századi olasz madrigalisták voltak. Megpróbáltam a népdalt úgy kezelni, mint ezek a régi mesterek. Az angol hangszeres zene már a XVI. században újszerű népzenei feldolgozásokat produkált. A *Fitzwilliam Virginal Book*ból már kiolvasható, hogy a népdal anyagát használták fel – hogy volt bátorságuk feltörni a népdal formai egységét, s az így nyert tematikával, mint anyagkészlettel, gazdálkodni. Ezt próbáltam magam is megvalósítani akkori népdalfeldolgozásaimban. Úgy hiszem az *Erdélyi kantáta* jól sikerült példája ennek a próbálkozásnak. Attól kezdve kisebb hangszeres vagy vokális népdalfeldolgozásaimban is ezt az elvet próbáltam érvényesíteni – azt hiszem, nem volt hiábavaló fáradozás.

Meghallgatva például a *Hat csárdást* (zongorára, 1938), a *Nógrádi verbunkost* (hegedűre és zongorára, 1939), igazolva látjuk a komponista önelemzését. Az *a cappella* karok zeneszerzői elveiben, megoldásaiban közeli rokonait láthatjuk például a 15 kis zongoradarab népdalfeldolgozásaiban.⁴ Veress azért nem hagyta teljesen oda azt a fajta kompozíciós technikát és hangzásvilágot, amely korábbi műveit jellemezte, s amelyeket leginkább Bárdos Lajos azonos műfajú népdalkórusai mutatnak. A kompozíciós technikában megnyilvánuló útkeresés, a fordulat azonban még nem mutatja a népzenetől való elszakadás szándékát. S ez nem is csoda, hiszen a népdalgyűjtői élmények, különösen az 1930-as, eredményes moldvai gyűjtés, a Bartók asszisztenseként végzett népzene tudományi munka oly fontos zenei benyomásokot adtak számára, amelyekről nem lehetett, s akkor még nem is akart könnyen szabadulni. A viszonylagos újat a meglévőben kereste.

Különös példája ennek a vegyes kari *Erdélyi kantáta* III. tétéle, melyre Terényi Ede stíluslemző dolgozatában már felhívta a figyelmet.⁵ Veress a *Nagy hegyi tolvaj*

2 Veress Sándor. *Kórusművek I.: Gyermekek, nők és férfiak*. Szerk. és közr. Berlász Melinda, Budapest: Editio Musica, 2007 (Z. 14 552), VIII.; uő: *Kórusművek II.: Vegyeskarok*. Budapest: Editio Musica (Z. 14 553).

3 Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2002, 121–122.

4 Veress Sándor: „15 kis zongoradarab”. In: *Új magyar zongoramuzsika III.* Budapest: Magyar Kórus, 1936, M.K. 5415

5 Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluslemzés”. In: Berlász–Demény–Terényi: *Veress Sándor*, 74. és 114., 13. kottapélda.

ballada egy pentaton dallamú változatát dolgozta fel itt melizmatikus szólamok polifonikus-szabad áradásával s végig a *g=lá* pentaton hol levegősebb, hol meg sűrűbb zsongásával. A dallam s vele a pentaton hangsor szinte szabadon kezelt „Reiheként” ad háttérret, tartóelemet az ütemvonalak nélkül lejegyzett tételnek. Ez a technika tulajdonképpen szűkíti – vagy azt is mondhatnánk: hagyományos értelemben elveti – a harmóniai lehetőségeket; Veress azonban e maga vállalta korlátok között a legnagyobb szabadsággal és gazdagsággal dolgozta ki a tételt.

Több darabban feltűnnek olyan népdalok, amelyeket más szerzők, nevezetesen Kodály, illetve Bartók műveiből ismerünk. Nyilván nem eltulajdonításról vagy vetélkedésről van szó. A népdal – akárcsak a korál és sokféle történeti anyag – közkincs, a feldolgozás létjogosultságát a minőség igazolja. Ehhez pedig Veressnél kétség nem fér. Mégis – a már említett vásáros állatsereglet nótája mellett – egy példát fel kell hoznunk. Ez éppen az *Erdélyi kantáta* nyitótétele. Alapdallama ugyanis lényegében Bartók *Magyar népdalok* ciklusának (1931) második tételével azonos: *Ideje bujdosásimnak...* Vajon a tanítvány, munkatárs, ifjabb pályatárs ismerete-e mestere 1935-ben itthon még be nem mutatott vegyes karait, vagy csak *A magyar népdal* 188. számaként találkozott a gyergyóújfalusi dallammal? (A díszítések kottaképe erre a tudományos munkában közölt forrásra utal.) Vajon kért-e hozzájárulást Bartóktól, akinek a mű komponálása idején már asszisztense volt, az általa gyűjtött dallam felhasználásához? Persze ezeknél a kérdéseknél is érdekesebb és fontosabb, hogy Veressnek – akár ismerte Bartók művét, akár nem – mennyire sikerült egyéni módon kórusművé formálnia a gazdagon díszített rubato dallamot. Mindössze két versszakot használt fel művében, és a feldolgozás módja, harmonizálása merőben eltér a Bartókétól. Még egy példát említsünk meg: a gyermekkori *Karácsonyi kantáta* III. tételében szerepel a *Bárcsak régen felébredtem volna* kezdetű népdal. E Volly István gyűjtéséből való peregi népének feldolgozása 1934-es keltezésű Veressnél, a széles körben ismert, sokszor énekelt Kodály: *Karácsonyi pásztortánc* pedig 1935-ből való. Ebben az esetben a fiatalabb szerző előzte meg volt tanárát, aki azonban aligha ismerte az ifjabb pályatárs kis ciklusát. A bevezető tanulmány arról tájékoztat, hogy ez a ciklus – több más népdaltétellel együtt – a kéziratban maradt és a baseli Paul Sacher Stiftung gyűjteményében őrzött darabok közül való.⁶ Íme, még egy, ráadásul súlyosbító körülmény a szóban forgó kották megjelentetésének indokaként!

Veress a népdalokat többnyire csokorba, kis szvittekbe fűzve dolgozta fel. A zenei illeszkedés mellett természetesen a szövegek is meghatározók voltak, s nem is csak olyan nyilvánvalóan funkcionális, népszokás kínálta egybetartozásnál, mint a *Karácsonyi kantáta*. Erre a szerző is rámutatott, például az 1940-es győri dalostalálkozó kötelező darabjai között szereplő *Népdalszvitjének* (1933) ismertetésében:⁷ I. A legény hívja, kéri a leányt. II. A lány anyjának nem tetszik a dolog, s megtépi a lány haját. III. Virágének (*Piros, piros szekfű* – ezt a dalt más módon férfikarra is fel-

6 Berlász–Demény–Terényi: i. m. X–XI.

7 *Magyar Dal*, XLV. évf. 3. sz. 1940. május 1. p. 9.

dolgozta a zeneszerző, lásd *Két moldvai csángó magyar népdal*, II.) – szerelmes dal.
IV. A szerelmesek elválása.

Az 1930-as években igen sokan – főleg a Kodály-iskola neveltjei, de önjelölt szerzők is – kapcsolódtak az énekkari mozgalomhoz kórusművek komponálásával. A két kötetet lapozgatva szilárd meggyőződésünk lett, hogy a két nagymester, Kodály és Bartók, a tanítványok nemzedékéből pedig Bárdos Lajos művei mellett a legjelentősebbek és legeredetibbek Veress Sándor kórusai.

Irodalmi szövegek kevésbé ihlették szerzőnket kórusművek írására, beleértve a töredékben maradt, ezért publikálásra alkalmatlan néhány darabot is. Éppen ezért meglepő az a férfikarra írott zsenge, melyet Petőfi *Orbán* című versére komponált, mindössze 17 esztendőös növendékként. Rövid, igényes darab, a zenében is ironikus hangvétellel.⁸

Az utolsó kórusidőszakot Veress munkásságában az 1960-as évek jelentették. A szerző ekkor már több mint egy évtizede Svájcban élt, és el is távolodott korai korszaka stíluseszményétől a szabad tizenkétfokúság felé. A fel-feltűnő hagyományosabb elemek mellett ez jellemzi az *Óda Európához* című Illyés-megzenésítést is. Egy magyar európai és egy európai magyar találkozása a 60 éves költő köszöntésének alkalmából.

Az angolosított magyar népdal feldolgozása mellett a némiképp ugyancsak a korai korszak stílustörekvéseire emlékeztető és szintén Llangollennek írott *Mary Had a Little Lamb* (1961) és két kis svájci dalocska jelezte Veress nyugat-európai meggyökeresedését. Növekvő nemzetközi hírért aztán a kórus műfajában is megpecsételte egy nagyszabású ciklus, történetesen utolsó *a cappella* kórusműve: a *Songs of the Seasons – Seven Madrigals to Poems by Christopher Brennan* (1967). A változatos műfajú és előadó-apparátusú hangszeres művek mellett ez a héttételes ciklus is reprezentatív darabja az 1960-as éveknek. Az ausztrál kórus felkérésére, ottani költő verseire írt darabok csak igen kiváló képességű énekkarok repertoárjára való. Hatalmas akkordtömbök, komplikált ritmikájú áttört szakaszok, a szabad tizenkétfokúság intonációs nehézségei közepette, meglepő módon, hagyományossabbnak mutakozó részek is megjelennek. Ilyen a II. tétel (Spring) tiszta kvintekből és tiszta kvartokból felépített keretzenéje vagy a mű – emerre rímelő – végkicsengése, tiszta „fehérbillentyűs” diatóniával, a szólamok között ide-oda lendülő pentaton ternóval. Az ausztrál tél zenéjében a hajdani otthon, a valódi haza emléke?

A közreadó és a kiadó megtette kötelességét. Most már karvezetőinken a sor, hogy ki-ki megkeresse és megszólaltassa Veress Sándor köteteiből a kedvére és a kórusának valót. Közönségüknek biztosan örömet szerezhet velük.

8 A darab 9. ütemében a II. tenor szólamban sajtóhibát sejtünk: a szólammozgás logikája szerint az utolsó hang helyesen *dísz*, nem *e*.