

Dalos Anna:

A magány szimfóniái. Politikum, modernitás és önreflexió Kadosa Pál utolsó alkotói korszakában (1957–1974)¹

Kadosa Pál időskori nyilatkozataiban rendre visszatér egy motívum. Az 1948/1949-es fordulatot követő évekre visszautalva 1965-ben így fogalmaz:

A hallgatás rettenetesen hosszú évei alatt elfelejtettem beszélni. Zenei nyelvemet nem – vagy alig – értették azok, akik pedig, úgy tűnt, szívesen hallgatták volna. Nem kívánta senki, hogy erőszakot tegyek magamon, de nem tudtam beletörödni abba, hogy az, amit közölni akarok, ne juthasson el azokhoz, akiknek szántam. Megpróbáltam a lehetetlent, megpróbáltam kibújni a saját bőrömből, megpróbáltam a végletekig leegyszerűsíteni mondanivalómat.²

A bőrből való kibújás lehetetlenségének képe megjelenik egy 1972-es interjúban is („Az én korosztályom húsz évvel ezelőtt lemaradt a nyugat-európai fejlődéstől; éveken át nem tudott tájékozódni. Aztán saját belső lehetőségeink határai szűkültek össze, s ma már, 69 éves koromban, a bőrből kellene kibújni, hogy öntörvényű világból kilépjek”³). Hasonlóképpen fogalmazott abban a körinterjúban is, amely Kroó György 1971-ben megjelent, *A magyar zeneszerzés 25 éve* című könyvének függelékében olvasható („Csak az alkot, aki fejlődik, és csak az fejlődik, aki állandóan kibújjik a saját bőréből, ugyanakkor bennmarad a saját bőrében.”⁴).

A saját bőrből kibújás, illetve az abban való bennmaradás motívuma azt az alkotói, illetve életproblémát írja le képletesen, amellyel Kadosa – zeneszerzők verbális megnyilatkozásaihoz mérten szokatlanul reflektált módon – az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején szembesült. Az ötvenes évek első felében komponált műveivel – mint amilyen például a *Huszti kaland* című opera, de természetesen ide sorolhatjuk kantátáit is (*Terjed a fény*, *Sztálin esküje*, *A béke katonái*) – nem csupán a kulturális politikai direktíváknak kísérelt meg eleget tenni, hanem, meggyőződéses kommunistaként, akár az alkotói öncsonkítás árán is, de példaszerű műveket kívánt írni. Pár évvel később – mint láthattuk – „eleve halálra ítélt” próbálkozásként jellemezte ötvenes évekbeli alkotói magatartását. 1956-ot követően azonban váratlanul megváltozott a zenei környezet is, s a korábbi

¹ A tanulmány az MTA BTK Zenetudományi Intézetben 2013. december 5-én, a „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport által rendezett „Évfordulók nyomában” konferencián elhangzott előadás írott változata.

² Bónis Ferenc: *Kadosa Pál*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965. 13–14.

³ Feuer Mária: „Öntörvényű pálya. Kadosa Pálnál.” In: *Üö.: 88 muzsikus műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 54–58. 56.

⁴ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. 210.

ideológiai viták helyébe új zeneszerzői technikák és modernitás-értelmezések léptek. Az avantgárd és a modern – Kadosa Pál ifjúságának egyébként a baloldalisággal szorosan összefüggő vezéreszméi⁵ – újból a figyelem előterébe kerültek, de jelentésük erőteljes változáson ment keresztül: az idős komponista váratlanul kívül találta magát a magyar zenetörténeten.

Úgy tűnik, meglehetősen pontosan látta, hogy az új helyzetben új alkotói stratégia kialakítása szükséges – nyilatkozatai legalábbis a teendők alapos mérlegelését dokumentálják. A világos helyzetértékelést a kiút lehetséges módozatainak végiggondolása követte. Kadosa tudatos imázsépítésbe fogott, amelyben – mint nyilatkozatai egyértelművé teszik – saját avantgárd múltja hangsúlyos szerepet kapott. Erre utal visszaemlékezése ifjúkorára, amikor az akkori avantgárd egyik vezéralakjával, Henry Cowell-lel kapcsolatos személyes emlékeit idézi fel:

Tízegynéhány évvel ezelőtt, az egyik Varsói Őszön előadásra került Henry Cowell Banshee című zongoraműve, ami a zongora húrjain játszódik. Kísérleti esten adták elő. Igaz, a Varsói Ősz elég kísérleti, de az experimentális koncertek még kísérletibb jellegűek. [...] Cowell darabja nagy sikert aratott, és nagy feltűnést keltett itt. Elmondták, hogy mindenképp ez a legújabb és legmélyebb hatású kísérletek egyike. Mivel ez ilyen viták keretében zajlott le, én is fölszóltam akkor, és elmondtam, hogy rám is ez a zene tette a legjobb benyomást, de hogy ez volna a legújabb törekvés, azt nem egészen akceptálom. Merthogy, emlékszem, ezt a művet 1927-ben Cowell a lakásomon játszotta, de új már akkor sem volt.⁶

Új imázsának részeként a sokat látott és tapasztalt avantgárd művész megértő bölcsességével követte a fiatalabbak fellépését, különös tekintettel az Új Zenei Stúdió tevékenységre. Interjúiban szinte mindig hangsúlyozta, hogy az experimentum a zeneszerzés alapvető eleme, s épp ezért ő maga is folyamatosan érdeklődik a kísérletek iránt, bár, mint mondta, az új törekvéseket már nem tudta beépíteni művészetébe. Megfogalmazása – „ezeket [t.i. a kísérleteket] a magam részére már nem tudom hasznosítani”⁷ – világossá teszi, hogy számára egyértelműnek tűnt: a zeneszerzés alapvető eleme a kísérletezés, s hogy erre elsősorban azért van szükség, mert az avantgárd „mindig másként fogalmaz”, és „ez biztosítja a zene fejlődését”.⁸

A gondolatmenet, illetve az imázs legmeghatározóbb elemei visszaköszönnek zeneszerzői problémafelvetéseiben is. Ennek leglátványosabb dokumentuma épp az a nyilatkozata, amelyben az Új Zenei Stúdió munkásságát értékeli:

⁵ Ujfalussy József: „Kadosa Pál 70 éves.” *Muzsika* XVI/9 (1973. szeptember): 1.

⁶ Breuer János: *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 172.

⁷ I.h.

⁸ Kroó, i.h.

Az Új Zenei Stúdióban működő fiatal zeneszerzőknek van tehetséges és van unalmas darabjuk. Jeney Alefjét például jó kompozíciónak tartom. Az nem baj, ha egyik zeneszerző nem különbözik a másiktól, az sem, ha egy alkotó valamennyi darabja hasonlít egymásra, de az már nagy baj, ha egy darab mindvégig ugyanolyan. Kontraszt nélkül nincs zene, akkor sem, ha ez ma világdívat.⁹

Kadosa megfogalmazása, amelyben a monotónia elutasítása jelenik meg, csak addig tűnik kritikának, amíg össze nem vetjük a zeneszerző egy pár évvel korábbi nyilatkozatával, amelyben saját kompozícióinak negatív vonásait sorolja: „Tudom, hogy hangulati kontrasztok nélkül komponálni hiba, vagy legalábbis nagyon nehéz. De ha belülről nem érzem a derű sugárzását, csak groteszk fintorra telik erőmből [...]. Komponálok, mert meg kell szabadulnom attól, ami zaklat, nyugtalanít.”¹⁰

Ez a fajta önkritika nem kivételes eset az idős zeneszerző nyilatkozataiban: az idős Kadosa, miközben nyíltan vállalta, hogy műveinek megírásával saját belső feszültségeitől igyekszik megszabadulni, meglehetősen sokat és meglepően nyíltan nyilatkozott kompozíciói hiányosságairól. Távolságtartó megfogalmazásai egyértelművé teszik, hogy – mint látni fogjuk: a hagyományos esztétikák keretein belül – a zenei kifejezés lehetőségeivel kísérletezett:

Az utóbbi években írt szimfóniáimat én nagyon vegyesen értékelem. Az V. szimfóniában, azt hiszem, technikailag sikerült továbbmennem a IV. szimfóniában elért eredmények érdekében. A VI-at jobbnak találom, sikerültnek találom, mindenképp a legjobban sikerült kompozícióim közé sorolom. A VII. szimfónia I. tételét örömmel vállalom, a II. tételt viszont részben megoldatlannak tartom. Hogy miért publikáltam mégis? Mert volt egy csomó olyan részlete, elsősorban a főtéma területe meg a kóda, amivel elégedett vagyok. Kevésbé a melléktema-területtel.¹¹

Önelemző-önértékelő megfogalmazásában elsősorban a húszas évek modernizmusának mesteremberi magatartásformája mutatkozik meg: eszerint kompozíciói nem szent és érinthetetlen műalkotások, hanem köznapi megnyilvánulások, olyan tárgyak, produktumok, amelyeknek vannak kevésbé előnyös, illetve kevésbé hátrányos tulajdonságai.

Wilhelm András Kadosa Pál utolsó alkotói korszakának középpontjába a szimfónia műfaját helyezi, s hangsúlyozza, hogy nemcsak az utolsó öt szimfónia, de a *Sinfonietta*, a *Pian e forte* című

⁹ Feuer Mária: „Kadosa Pál: A szuggesztivitás a legfőbb mérce.” In: Uő.: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1987*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 86–90. 90.

¹⁰ Feuer, 88 muzsikus műhelyében, i.m. 58.

¹¹ Breuer, i.m. 170.

zenekari szonáta, illetve a 4. zongoraverseny is a centrális alkotások közé tartozik.¹² Habár e művek között, mint Wilhelm írja, műfaji rokonság nincs, valójában mindegyik felfogható egy-egy vázlatnak a „ciklikus elvre.”¹³ Úgy is fogalmazhatunk, hogy ezekben a műveiben (1. táblázat) Kadosa elsősorban a hagyományos formákkal, tételtípusokkal kísérletezik, azaz a beethoveni szonátaelv továbbgondolására törekszik.

1. táblázat. Kadosa Pál művei (1957–1974)

op. 51 <i>Tíz bagatell</i> 1957	Opusszám nélküli darabok:
op. 52 <i>3. vonósnégyes</i> 1957	<i>Négy etűd</i> [1959]
op. 53 <i>IV. szimfónia</i> 1959	<i>Szonatina in B</i> [1959]
op. 54 <i>4. zongoraszonáta</i> 1960	<i>55 kis zongoradarab</i> [1960]
op. 55 <i>V. szimfónia</i> 1961	<i>Hat bagatell</i> [1964]
op. 56 <i>Szonatina</i> (fl, zg.) 1961	<i>24 kis technikai tanulmány</i> [1964]
op. 57 <i>4 Caprichos</i> 1961	<i>3 kis zongoradarab BACH nevére</i> [1971]
op. 58 <i>2. szonáta</i> (hg., zg.) 1962	
op. 59 <i>Pian e forte</i> 1963	
op. 60 <i>Hét dal József Attila verseire</i> 1964	
op. 61 <i>Kaleidoszkóp</i> 1961	
op. 62 <i>VI. szimfónia</i> 1966	
op. 63 <i>4. zongoraverseny</i> 1966	
op. 64 <i>VII. szimfónia</i> 1967	
op. 65 <i>Serenade</i> 1967	
op. 66 <i>VIII. szimfónia</i> 1968	
op. 67 <i>Hat kórusdal Arany János verseire</i> 1969	
op. 68 <i>In memoriam Nelly Sachs</i> 1971	
op. 69 <i>Pillanatképek</i> 1971	
op. 70 <i>Sinfonietta</i> 1974	

A *IV. szimfónia* lassú–gyors–lassú szerkezetű, s a gyors-tétel scherzo. Az *V. szimfónia*, a *Sinfonietta*, illetve a *4. zongoraverseny* három tétele ugyanakkor a gyors–lassú–nagyon gyors rendet követi. Ugyanez a szerkezet jelenik meg a *Pian e forte* attacca kapcsolódó tételeiben is, a záró

¹² Wilhelm András: „Kadosa Pál szimfóniái: ambíciók és illúziók.” In: Uő.: *Esszék. Írások a zenéről*. Budapest: Kortárs, 2010. 85–95. 92.

¹³ I.h.

gyorstétel azonban itt újból scherzo. A *VI. szimfónia* a lassú-nagyon gyors–lassú–gyors struktúra szerint épül fel, míg a *VII. szimfónia* kéttételes (lassú–gyors; a gyors tétel megint scherzo). A *VIII. szimfónia*, a maga öt tételével, a leginkább komplex szerkezetű mű: a gyors–lassú–gyors–lassú–gyors tételrend különlegessége, hogy az 5. tétel kétszer is visszaidézi a 2. tétel lassúját. A 3. tétel itt megintcsak scherzo (2. táblázat).

2. táblázat. Tételrendek Kadosa műveiben

Lassú–Gyors–Lassú (*IV. szimfónia*)

Gyors–Lassú–Nagyon gyors (*V. szimfónia*, 4. zongoraverseny, *Sinfonietta*, *Pian e forte*)

Lassú–Nagyon gyors–Lassú–Gyors (*VI. szimfónia*)

Lassú–Gyors (*VII. szimfónia*)

Gyors–Lassú–Gyors–Lassú–Gyors (*VIII. szimfónia*)

Két tételtípus tér vissza a leggyakrabban Kadosa kései kompozícióiban: az egyik az előbb már többször emlegetett scherzo, a másik pedig egy lassú – sostenuto előadói utasítással ellátott – tételtípus. Ez utóbbi (3. táblázat) Kadosa zenéjének régi alaptípusa, az 1936-os 2. vonósnégyes óta van jelen az életműben, és Bartóktól eredeztethető, az op. 14-es *Szvit* 4. tételéből.

3. táblázat. Sostenuto-tételtípus Kadosa műveiben

4. zongoraszonáta 2. tétel, Andante sostenuto, 4. tétel, Sostenuto e rubato

2. hegedű-zongora szonáta, 3. tétel, Sostenuto

Pian e forte, 2. szakasz, Sostenuto

Kaleidoszkóp, 7. tétel, Sostenuto

VI. szimfónia, 3. tétel, Sostenuto

4. zongoraverseny, 2. tétel, Sostenuto

Szerenád, 6. tétel, Sostenuto

VIII. szimfónia, 2. tétel, Andante sostenuto, 4. tétel, Agitato ma sostenuto

Hat kórusdal Arany János versire, 3. (Dante), Sostenuto, 5. (Meddő órán), Sostenuto

In memoriam Nelly Sachs, 1. (Hier und da), Sostenuto

Sinfonietta, 3. tétel középrész, Andante sostenuto

A kései korszakban 14 ilyen elnevezésű tétellel találkozunk. Fő jellegzetességük, hogy sirató gesztusú dallamok, illetve gyászinduló-ritmusok jelennek meg benne. Formájuk nagyon szabad, gyakran úgy hatnak, mintha megkomponált improvizációk lennének. A Nelly Sachs verseiből írott

dalciklus (1971) 1. tétele (Hier und da) tartalmilag is körülhatárolja a tételtípus tematikáját: a magányos alkotó tragikus monológja szólal meg benne. Monológként jelenik meg az 1966-os *4. zongoraverseny* 2. tételében is, de a típus leginkább kiforrott alakja az 1968-as *VIII. szimfónia* 2. tételében bontakozik ki, ahol az ismerősen ható dallamfoszlányok, a szabad-improvizatív zenei folyamat során, szinte darabjaikra hullnak. A bartókos dallamfordulatok helyét az oboa, a fuvola, illetve a hegedűszólam kromatikus, sokszor zokogó melódiája veszi át, amellyel szemben a zenekar sötét, akkordikus tömbökben szólal meg.

A scherzo-típus ugyanakkor többnyire diabolikus jellegű (4. táblázat). Kadosa leggyakrabban ezt a tételtípust használja a sostenuto-tételek kontrasztjaként, összesen kilenc scherzo-tétel jelenik meg időskora alkotásaiban.

4. táblázat. Scherzo-tételtípus Kadosa műveiben

IV. szimfónia, 2. tétel, Presto adirato
2. hegedű-zongora szonáta, 2. tétel, Scherzo
Pian e forte, 3. szakasz, Vivace
Kaleidoszkóp, 5. tétel, Vivo, 8. tétel, Presto
VI. szimfónia, 2. tétel, Presto
VII. szimfónia, 2. tétel, Allegro tempestuoso
Serenade, 3. tétel, Allegro
VIII. szimfónia, 3. tétel, Scherzo

Az Arany János verseire írott *Hat kórusdalban* (1969) például a két típusú tétel váltogatja egymást. Míg a sostenuto-hang – a kései Arany költészetének tematikáját követve – az idős, magányos alkotót állítja középpontba, a scherzo, többnyire népzenei allúziókat is alkalmazva, a nyugtalanító női princípiumhoz társul. Ugyanerre a két karakterre épül fel a második feleségének ajánlott *VII. szimfónia* (1967) két tétele is: a hegedűszólós lassú nyitótétel megint egyszer az improvizatív monológok családjába tartozik, míg a záró scherzo fanyar, ironikus hangvétele a banalitás zenei elemeivel játszik.

Már a két tételtípus dominanciája is jelzi, hogy a kontraszt valóban Kadosa Pál zeneszerzői érdeklődésének előterében áll. Tulajdonképpen már a Giovanni Gabrielire műveire hajazó *Pian e forte* (1963) címadása is utal arra, hogy a komponistát milyen erőteljesen foglalkoztatja a kontrasztelv. A két, már említett alapkarakter mellett főleg a zongorás ciklusok építkeznek a különböző hangvételek kontrasztelvű egymásutánjából. Schumanni, beethoveni mintákat követnek a rövid zongoradarab-tételek. A legjellegzetesebb és leggyakrabban visszatérő típusok a scherzo

mellett a keringő, a menüett és az Allegro barbaro jellegű hangütés. Ezeken felül szembetűnő, milyen gyakorta köszönnek vissza az ifjúkori Kadosa-művek barokkos allúziói is: nemcsak a fűgák és toccaták, hanem a barokkos lassú áriák és a motorikus mozgást alkalmazó gyorsak is. Az 1962-ben keletkezett *2. hegedű-zongora szonátában* bontja ki Kadosa leglátványosabban ezt a jellegzetességet, de a *Pian e forte*, illetve a *VIII. szimfónia* is magán viseli a neobarokk jegyeket.

E kompozícióival Kadosa nemcsak saját múltjára reflektál, hanem a húszas-harmincas évek európai modernitására is. A modernitásra történő reakció másik jellegzetes formája a szabad tizenkétfokúság alkalmazása, ami az összes kései művet jellemzi. Maga Kadosa „tonális dodekafóniáról” beszélt darabjaival kapcsolatban, azaz arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy az általa használt tizenkétfokúságban egyértelmű tonális centrum jelenik meg.¹⁴ A tizenkét hangú sor – ami néha csak 10-11 hangból áll – csupán emblémaként jelenik meg kompozícióiban. Bár Reihéket Kadosa nem használ, zongoradarabjaiban gyakorta villannak fel schoenbergi emlékképek. Az 1961-es *Kaleidoszkóp 2.* tétele például egyértelműen a Hat kis zongoradarab (op. 19) nyomán halad: itt nincsenek hagyományos formák, s a megszólaló dallamok sem rendeződnek sorszerű, periodizáló szerkezetbe.

Schoenberg és Webern vonzásában születik a *Szerenád*, illetve az utolsó kompozíció, a *Sinfonietta* is. De a szabad tizenkétfokúság elsődleges funkciója mégsem az, hogy a kései Kadosa zenének helyet keressen az új bécsi iskola kontextusában, hanem az, hogy elősegítse a bartóki előképektől való eltávolodást. Mintha Kadosa fokozatosan szétírná–lebontaná saját zenei emlékeit. A közvetlenül 1956 után keletkezett művekben – például a *3. vonósnégyesben* (1957) – még nagyon erősen érzékelhető a Bartók-jelenlét, míg a *Fuvola-zongora szonatinában* (1961) az ötvenes évek folklorisztikus nemzeti klasszicizmusa köszön vissza. A nagy előrelépést a bartóki, illetve folklorisztikus melodikától a modern dallamosság felé a József Attila verseire komponált *Hét dal* (1964) képviseli: mintha az ötvenes évek zenei világától a vokális zene segítségével könnyebben lehetne elszakadni. Látványos példája ennek az *Emberiség* megzenésítése, amely szinte Kurtág *Bornemiszájának* hangvételel előlegezi meg: az ének és a zongoraszólam tematikailag, illetve karakter szempontjából teljesen független egymástól. A rendkívül nehéz zongoraszólam elsősorban a gesztusok zenei megrajzolására koncentrálnak, míg az énekszólam melódia helyett inkább rajzos recitatívót szólaltat meg (1. kottapélda).

A *Hét József Attila-dal* valójában ars poetica, a szövegválasztás tudatosan önéletrajzi jellegű. Kadosa e dalok segítségével reflektál saját múltjára és jelenére. Ám ez az önéletrajzi jelleg – mint azt

¹⁴ Breuer, i.m. 166.

Kroó György is hangsúlyozza¹⁵ – az összes egyidős Kadosa-műben megfigyelhető. Maga Kadosa is hivatkozik erre *VIII. szimfóniájával* kapcsolatban („A VIII., az tényleg önéletrajz-szerű”¹⁶).

1. kottapélda. Kadosa: *Hét dal* – az *Emberiség* című tétel kezdete

29

6.

EMBERISÉG — MENSCHENGESCHLECHT

Andante. Grave allarg. a

f
Oh
Ach,

em - be-ri-ség, kit tö-rött a - nyám szen - ved -
Men - schengeschlecht, im Mut - ter - leib zum

tempo

p

f

p

- ni sza-po-ri - tott és nem ér-tett!
Lei - de vermehrt und nicht zum Se-gen,

cresc.

p

Z. 4677

¹⁵ Kroó, i.m., 96.

¹⁶ Breuer, i.m., 170.

Az ajánlások is egyértelműen utalnak az önéletrajzi kapcsolatokra: a *IV. szimfónia* például, a beethoveni példát követve, a *Musica funebre in memoria d'un grande uomo* alcímet viseli, és Révai Józsefnek állít emléket, a *VII. szimfóniát* pedig feleségének ajánlotta Kadosa. De a művek hangvétele is szinte mindig monológ-jellegű – ezért olyan gyakori a sostenuto-tételtípus a kései kompozíciókban. E darabokban nincs öröm, feloldódás, kibékülés, apoteózis, de nincs pátosz sem: mintha a megtisztulás lehetetlenségéről szólnának a kompozíciók.

Wilheim András szerint Kadosa tisztában kellett legyen azzal, hogy életművének utolsó szakasza „a hiábavalóság dokumentuma”,¹⁷ s hogy szimfóniái „rossz helyzetfelismerésből kiindulva rossz válaszokat adtak.”¹⁸ Valójában azonban Kadosa Pál – ha saját pályája és zeneszerzői alkata felől közelítünk a kérdéshez – nagyon is pontos helyzetfelismerésből indult ki. Utolsó művei ezen helyzetfelismerés kommentárjaiként értékelhetők, mi több, Kadosa életművén belül az adott válaszok is adekvátnek tekinthetők. A hatvanas-hetvenes évek hazai zeneszerzői standarjai felől szemlélve az életmű utolsó két évtizedét, elmondható, hogy az elemzett alkotások valóban egészen más kiindulópontból születtek, mint amiből a fiatalabb generációk művészete, de a zeneszerzői gondolkodás eredetisége, ez az önmarcangoló és önmagát mindig megkérdőjelező alkotói magatartásforma mégiscsak érdemessé teszi e műveket arra, hogy ma is hallgassuk őket.

¹⁷ Wilheim, i.m. 95.

¹⁸ I.m., 94.