

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR

DOKTORI ISKOLA

Mikó Szilvia

**Neotonalitás és eklekticizmus a kortárs magyar operában.
Gyöngyösi Levente: *A gólyakalifa***

DLA-értekezés

Témavezető:

Dr. habil. Keresztes Nóra

karnagy, egyetemi docens

2022

Tartalomjegyzék

1. Előszó	3
2. Előzmények, kortárs zenei kontextus	8
2.1. A kortárs zene magyar óriásai	8
2.2. Gyöngyösi és a neotonális „Négyek”	11
3. Gyöngyösi Levente pályája és operáinak helye a zeneszerző életművében	18
4. <i>A gólyakalifa</i> keletkezése és színpadra állítása, az opera szereplői és hangfajai	21
4.1. <i>A gólyakalifa</i> keletkezése és színpadra állítása	21
4.2. <i>A gólyakalifa</i> szereplői és azok hangfajai	23
5. A Babits-regény rövid bemutatása, irodalmi és pszichoanalitikus vonatkozásai, valamint az opera librettója	25
5.1. A Babits-regény	25
5.2. A librettó	27
6. <i>A gólyakalifa</i> zenei eszköztára; az eklekticizmus és a különböző stílusok használatának feltérképezése	29
6.1. Mozart <i>A gólyakalifa</i> ban	31
6.2. Bartók <i>A gólyakalifa</i> ban	35
6.3. Verdi <i>A gólyakalifa</i> ban	40
6.4. Beat-zene <i>A gólyakalifa</i> ban	44
6.5. „Vezérmotívumok” <i>A gólyakalifa</i> ban	46
6.5.1. <i>Elvágódás-motívum</i>	46
6.5.2. <i>Verés-motívum</i>	47
6.5.3. <i>Etelka-motívum</i>	48
6.5.4. <i>Sylvia-motívumok; A és B motívum</i>	50
6.5.5. <i>Üldözés-motívum</i>	52
6.5.6. <i>Ráismerés-motívum</i>	53
6.5.7. <i>Álom-motívum</i>	54
6.6. <i>A gólyakalifa</i> egyéb, eddig nem tárgyalt zenei stílusrétegei	55
7. Személyes tapasztalataim Gyöngyösi Levente operáinak, valamint a kortárs operák korrepetálásának nehézségeivel kapcsolatban	59
8. Összegzés	63
9. Köszönetnyilvánítás	65

10. Bibliográfia.....	66
11. Melléletek	72
12. Szakmai életrajz.....	112

1. Előszó

Az operaműfaj kifejezőerőben, drámai mondanivalóban hihetetlenül sokrétű lehetőségeket kínál, miáltal mindmáig megőrizte, és mindig is megőrzi majd aktualitását.¹

A kortárs opera virágkorát éli; ez a gyakran újraértelmezett és folyamatosan átalakuló műfaj a mai napig meghatározó szereplője a világ opera- és koncertszínpadainak. Bár a komolyzenei koncertre, operába, színházba járás mindig is előkelő szórakozásnak számított, a műfajt őszintén értő és szerető közönség száma egyre csökken, az avatatlanokat pedig nehéz újonnan megnyerni. Az opera halálát is sokan félve vetítik előre; Peter Sellars amerikai operarendező mondta egy New York-i operaworkshop alkalmával – ahol korrepetitorként közreműködtem –, hogy ha nem lesz képes megújulni a műfaj, pár évtizeden belül üres házak előtt fogunk játszani, majd végleg lehúzzhatjuk a rolót.

Személyes tapasztalatból mondhatom, hogy az operába járó közönség szélesebb rétege számára a legvonzóbb előadások máig a töretlen népszerűségű, már klasszikus repertoár részét képező ismert operák, lehetőleg korhű jelmezekkel, díszlettel és klasszikus rendezésben. Természetesen az alkotásnak és a változásnak nem lehet határt szabni; a mai zeneszerzők, rendezők és látványtervezők le akarnak térni a bejárt utakról és mindenképp újat szeretnének mondani, a műveknek további, még kiaknázatlan jelentéstartalmakat adni.

A Magyar Állami Operaház és a Staatstheater Augsburg korrepetitoraként szakmai érdeklődésem középpontjában a zenés színházi műfajok állnak. Munkám során folyamatosan lehetőségem adódik újabb és újabb műveket megismerni és megtanulni. Eddigi pályafutásom során nagyon érdekes – és megosztó – projekteknek voltam részese, vagy csak szem- és fültanúja. Sok példát láttam a különböző műfajok és művészeti stílusok ötvözésére, amelyekből igen izgalmas produkciók kerekedtek ki. Egyre gyakoribb például a videóművészet belecsempészése az előadásokba, ami, ha nem öncélú, megfelelő tehetséggel és arányérzékkel párosulva valóban hozzá tud adni a rendezéshez, a zene hangulatához és a darab mondanivalójához, további dimenziókkal kiegészítve a színpadon látottakat és hallottakat.

Jelenlegi munkahelyemen, az augsburgi Staatstheaterben csak az idei, 2021/2022-es évadban három opera-előadásnak vált szerves részévé a virtuális világ. A *Titus kegyelme*

¹ Cseicsner Otília: Interjú Gyöngyösi Levente zeneszerzővel. A gólyakalifa előadásainak kísérőfüzete. Magyar Állami Operaház, 2005.

amellett, hogy a rendezés a Ceaușescu-diktatúrába helyezte a cselekményt, videóvetítésekkel illusztrálta a szereplők belső harcait. Faust és Margarethe szerelmi történetét a mai korba helyezve mozivásznon láthatták a nézők párhuzamosan a színpadi játékkal, sőt 3D-s szemüvegek segítségével alászállhattak Orfeóval az alvilágba is. (Személyesen ez utóbbit már erős túlzásnak éreztem.) Az említett *Titusz*-előadáshoz hasonlóan gyakori a klasszikus opera scenáriójának újraértelmezése és merőben új kontextusba helyezése; egészen extrém példa volt erre a budapesti Operaház koncentrációs táborban megjelenített hajléktalan Jancsija és Juliskája.

A különböző korszakok és stílusok keveredése egy klasszikus művön belül a zenében is megjelenhet, ha valaki meglátja a helyzetben a lehetőséget, és mer élni vele. A finn Savonlinnai Operafesztiválon alkalmam volt részt venni a Stockholmi Opera *Don Giovanni*-előadásán, ahol az eredeti csembalóra vagy fortepianóra szánt *continuo* szólamot zongorán, kifejezetten modern, dzsesszes akkordokkal és aláfestő improvizációkkal gazdagította a billentyűs – szerintem zseniálisan. A budapesti Operaház utazó produkciójának készült *Figaro házasságát* kis Besetzunggal; vonósnégyes és fafúvósok mellett szaxofonnal, két keyboarddal, különböző ütőhangszerekkel adtuk elő Magyarország különböző színházaiban; a grófné második, híres C-dúr áriája például dobfelszerelés hozzáadásával gyakorlatilag igazi rockzeneszámmá alakult. A produkció természetesen megosztotta a közönséget, sokan szentségtörésnek tartották az áthangszerelést. Ezek a megoldások jó példák arra, hogyan lehet új keretbe foglalni egy jól ismert, klasszikus művet, és újraértelmezni egy több évszázados hagyományt, miközben a darab lényege és mondanivalója egyáltalán nem sérül.

Korrepetitorként folyamatosan kapcsolatba kerülök számos kortárs operával is. A teljesség igénye nélkül az Operaházban az alábbi művek előkészületeiben, betanításában, színpadra állításában, koncertszerű, illetve szenírozott előadásaiban vettem eddig részt: Gyöngyösi Levente: *A gólyakalifa*, Lenday Kamilló: *A tisztességtudó úrilány*, Ligeti György: *Le grande macabre*, Madarász Iván: *Utolsó keringő*, Petrovics Emil: *C'est la guerre*, *Lysistrata*, Philip Glass: *Veszedelmes éden*, Gian Carlo Menotti: *A telefon*, Einojuhani Rautavaara: *A bánya*, Giampaolo Testoni: *Fantasio*, *Fortunio*. Ősbemutatók: Gyöngyösi Levente: *A Mester és Margarita*, Mezei Gábor Péter: *A ravatallal szemben*, Tallér Zsófia: *Leánder és Lenszirom*, Vajda János: *A képzelt beteg, avagy őfelsége komédiása*, Varga Judit: *Szerelem*. Természetesen nagy érdeklődéssel követtem ebben az időszakban az Operaház olyan egyéb kortárs operabemutatóit is, melyekben ugyan nem voltam aktív közreműködő, de a próbákat és előadásokat kívülről figyelemmel kísértem. (Eötvös Péter: *Senza sangue*, *Love and Other Demons*, Kenessey Jenő: *Az arany meg az asszony*, Ránki György: *Pomádé király új*

ruhája, Selmeczi György: *Spiritiszták*, Szokolay Sándor: *Vérnász*, Tóth Péter: *Tóték*, Vajda János: *Mario és a varázsló*, Thomas Adès: *A vihar*, Ferruccio Busoni: *Doktor Faust*, Jake Heggie: *Ments meg, Uram!*, Aribert Reimann: *Lear*.) Továbbá az augsburgi Staatstheaterben Bernhard Lang: *Das Ende der Schöpfung* című operájának az ősbemutatót előkészítő teljes munkafolyamatának, valamint keyboard játékosként az előadásainak is részese lehettem.

Bár azt nem merem állítani, hogy pusztán az említett művek listája alapján átfogó rálátásom nyílt volna a kortárs operatermés fő irányzataira – hisz a szerteágazó műfaj és a hatalmas repertoár ezt szinte lehetetlenné is teszi –, de kialakult bennem egy szubjektív kép az egyes irányvonalakkal kapcsolatban, így fogant meg bennem a gondolat, hogy disszertációm témájaként az eddig viszonylag feltérképezetlen magyar kortárs opera egyik számomra kedves és fontos darabjával foglalkozzam.

A magyar kortárs zene nemzetközileg méltán elismert három óriása: Ligeti György, Kurtág György és Eötvös Péter modernista, avantgárd, új utak felé mutató irányzatai mellett jelen van Magyarországon egy visszaforduló zenei gondolkodást képviselő vonal, mely a zenetörténet meghatározó több száz éves tradícióiból, ismertté vált stílusaiából, valamint a populáris zenéből merítve újra a tonális dallamosságot helyezi előtérbe. Ehhez az irányzathoz tartozik a „Négyek” zeneszerzői csoport, melynek tagjai Vajda János, Selmeczi György, Orbán György és Csemiczky Miklós, valamint ötödikként a hasonló zeneszerzői gondolkodást képviselő – Orbán-tanítvány – Gyöngyösi Levente, akinek eklektikus, összegző művészete magába olvaszt minden általa értékesnek és érdekesnek vélt zenei elemet. Úgy tud valami teljesen újat létrehozni, hogy közben a ráismerés érzését kelti a hallgatóban.

Véleményem szerint ez az egyfelől nagyon tradicionális, másrésztől viszont minden újat és értékeset integráló gondolkodás a végletekig eltávolodott rétegműfajok egymás felé közelítésének egy lehetséges útja. A komoly- és könnyűzene régóta kettészakadt világában kulcsot adhat a komolyzenében esetleg tájékozatlanabb hallgató kezébe, aki ez után a befogadhatóbb, érezhetőbb zenei élmény után talán a hagyományosabb, klasszikusabb előadásokat is nyitottabb füllel és szívvel, nagyobb toleranciával fogadja majd. Az Operaházon belül is megoszlanak a vélemények arról, hogy be lehet-e hozni könnyebb műfajokat, esetleg musicaleket, elektronikus hangszereseket, erősítést a nagy múltú és hagyományú intézmény falai közé. De miért is ne lehetne ezekkel a lehetőségekkel élni? Gyöngyösi zenéje gyönyörű példa erre; nem ítélkezik, hanem a könnyűzenét a komolyzene hagyományaival és komplexitásával ötvözve emeli be műveibe: operáiban a könnyűzenei és a klasszikus szakaszok összeolvadnak, egyenrangúvá válnak. A szerző második, műfaját tekintve opera-musical megjelöléssel illetett

zenés színpadi műve *A Mester és Margarita* a komoly- és könnyűzene határmezsgyéjén mozogva önmagában is a különböző műfajok közötti elmosódást példázza.

Gyöngyösi Levente *A gólyakalifa* című operájával a 2016/2017-es szezonban találkoztam először: az Operaház 2017. június 19-én a MagyarFeszt keretén belül, koncertszerű előadásban tűzte műsorára. A mű rendkívül izgalmas sokszínűsége, valamint a zeneszerző nagyon komplex, ugyanakkor könnyen befogadható és fülbemászó zenéje rögtön magával ragadott. Hangvételét – a korábbi évtizedek forradalmi elődeitől eltérően – az említett visszafelé fordulás jellemzi; a nagyközönség által ismert és szeretett stílusok és nyelvek kimeríthetetlen tárházaként, valamint a neotonalitás és eklekticizmus iskolapéldájaként ideális témára leltem benne disszertációmhoz.

Gyöngyösi nagyon örült, amikor megkerestem disszertációtervem ötletével; felajánlotta a segítségét, és szívesen adott választ a dolgozatírást előkészítő kérdéseimre. Szerencsémre Gyöngyösi Levente ízig-vérig 21. századi zeneszerző, aki tudatosan él az internet és a szociális média adta lehetőségekkel; honlapján összegyűjtött kritikák, interjúk találhatóak, számos műve megnézhető, meghallgatható a YouTube-on. Élő zeneszerzővel foglalkozni egyfelől igen hálás feladat, ugyanis az embernek lehetősége nyílik kérdéseket feltenni, interjút készíteni, eszmét cserélni; másfelől nem áll rendelkezésére olyan mennyiségű szakirodalom, mint a már klasszikus repertoárral rendelkező szerzők esetében, valamint nincs lehetősége az idő távlatából tekinteni a művekre, és megfigyelni, hogyan válik – vagy nem válik – egy adott szerző műve az ismert és játszott repertoár részévé.

A magyar kortárs zene egyre több zenetudóst vonz; sorban jelennek meg a disszertációk, értekezések és elemzések – elsősorban Ligeti, Kurtág és Eötvös művészetéről – nemcsak magyarul, hanem angol, francia és német nyelven is. Ugyanakkor a magyar kortárs operával kapcsolatban igen kevés a szakirodalom. Gyöngyösi Leventéről sem jelent meg eddig monografikus igényű tanulmány, így elsősorban a műveivel kapcsolatos, főként elektronikus formában megjelent kritikákra, újságcikkekre, interjúkra támaszkodhattam. Kiindulási alapot nyújtott még a kortársaihoz és a közvetlen zenei elődeihez kapcsolódó irodalom, amely segítette a választott mű tágabb kontextusba helyezésében.

Disszertációmban azt a témát próbálom körüljárni, hogy Gyöngyösi Levente operája és az általa képviselt kompozíciós elvek hogyan illeszkednek az eddigi, nemzetközileg is elismert magyar kortárs zeneszerzők főbb irányzataihoz, illetve mennyiben követik a magyar és nemzetközi operai tradíciókat. Írásom gerincét képezi *A gólyakalifa* zenei eszköztárának részletes feltérképezése: az opera részeinek konkrét kategorizálása a bennük fellelhető különböző stílusok szerint. Szót ejtek továbbá az opera színpadra állításának körülményeiről,

az eredeti Babits-regényről, valamint a kortás operák betanításának nehézségeiről – a korrepetitor nézőpontjából.

2. Előzmények, kortárs zenei kontextus

2.1. A kortárs zene magyar óriásai

A kortárs magyar zeneszerzés nemzetközileg is legelismertebb és legmeghatározóbb alakjai Ligeti György (1923–2006), Kurtág György (1926) és Eötvös Péter (1944). Sikereiket számos külföldi díj, elismerés és tiszteletbeli tagság jelzi. Kurtág György, akinek műveit folyamatosan játsszák New Yorktól Párizsig, talán a legnagyobb élő zeneszerzőként van jelen a köztudatban. Első operáját a milánói Teatro alla Scala mutatta be 2018. november 15-én. A *Fin de partie* Samuel Beckett azonos című drámája nyomán készült. Az opera alcíme „*scènes et monologues*”, azaz jelenetek és monológok; a szöveg körülbelül fele került csak megzenésítésre, az azonban változtatás nélkül. A szenzációszámba menő bemutatót óriási nemzetközi érdeklődés övezte: a milánói Scala és az amszterdami Holland Nemzeti Opera közös produkciójában megvalósuló eseményre 76 újságíró érkezett a világ minden tájáról, és szinte minden komolyabb sajtóorgánus említést tett róla. A műről olyan nagy presztízsű lapok jelentettek meg kritikát, mint a *New York Times*, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, a *Guardian* vagy a *Le Monde*.

A premiért a műfajban páratlanul hosszú és aprólékos munkafolyamatok előzték meg. Maga Kurtág hét éven keresztül dolgozott a művön – összehasonlításképp Rossini pár évszázaddal korábban ugyanennek a színháznak néhány hét alatt komponálta meg operáit –, amelyet ezután a kiválasztott négy énekesből álló ensemble további két éven keresztül próbált Arnaud Arbet korrepetitor és zenei asszisztens, valamint Kurtág irányítása alatt a Budapest Music Centerben. A zeneszerző az előadói szabadságnak szinte teret sem hagyva látta el a legaprólékosabb utasításokkal az előadókat. Az énekesek már a színpadi próbák megkezdése előtt betéve tudták a művet, melyet Markus Stenz, a majdani premier karmestere és az Óbudai Danubia Zenekar közreműködésével koncertszerűen elő is adtak. A hagyományostól ennyire eltérő próbafolyamat, a rendelkezésre álló anyagi fedezet és fizikai apparátus is a piedesztálra emelt zeneszerző kivételezett helyzetét mutatja.

Kurtág zenéjét a védjegyévé vált miniatűr formákban való gondolkodás jellemzi; mondanivalóját a leglényegesebbre redukálja, minden egyes hangja mögött többretegű jelentéstartalom rejtőzik. Rendkívül eredeti zeneszerző, ugyanakkor tonalitáson túli zenei nyelvezetében a teljes zenetörténet lenyomata felfedezhető. Fazekas Gergely így fogalmaz a *Fin de partie*-vel kapcsolatban:

Kurtág György zenéje intenzíven él a négyszáz éves műfaj számos, jól ismert eszközével és kifejezetten tradicionális darabnak tekinthető, amennyiben nem valamiféle posztpolgárokat pukkasztó posztmodern antioperáról van szó, hanem olyan műről, amely természetes módon illeszkedik a hagyományba. Világosan hallható, hogy Kurtágnak számos konkrét modellje volt: Monteverdi a szövegzene viszony kialakításában, Muszorgszkij a drámai erő és az atmoszféra megteremtésében, Debussy a francia deklamációban és a drámai eszközök ökonomikus használatában, és talán még a kései Verdi, a *Falstaff* Verdije is ott van a háttérben néhány komikus elemben. Mindez nem jelenti, hogy a *Fin de partie* ne lenne kivételes, és kivételesen eredeti darab, szinte minden szempontból.²

A 20. század második felének avantgárd óriásai, Stockhausen és Boulez mellett kap helyet Kurtág pályatársa és legjobb barátja, Ligeti György. Egyetlen operáját 1978-ban írta. Az azóta világhírűvé vált *Le grand macabre* koncertszerű előadását 2017-ben az Operaház is műsorra tűzte; a próba folyamatokban volt szerencsém nekem is részt venni. „Ligeti György avantgárd, kifejezetten modern zeneszerző volt, aki a zene nyelvének megújításáért talán mindenkinél többet tett a 20. század második felében” – emlékezett meg a zeneszerzőről annak halálakor Fischer Iván karmester. Maga Ligeti így nyilatkozik: „Nem alkalmazkodom semmihez, még az avantgárdhoz sem.”³ A fiatalon nyugatra emigrált, szeriális és elektronikus zenén szocializálódott zeneszerzőnek később a hihetetlenül bonyolult, masszaserű minimalista zenei szövetek és repetitív mozgásformák váltak védjegyévé; megalkotta a mikropolifónia fogalmát. Elképesztő népszerűsége tette szert; műveivel öntudatlanul még a komolyzenében járatlan, legszélesebb nagyközönség is szembe találkozik: ikonikus zenei részleteit Stanley Kubrick filmrendező a *2001 Űrodüsszeia*, a *Ragyogás* és a *Tágra zárt szemek* című filmjeihez használta fel, sőt zenéje felcsendül például Tim Burton *Charlie és a csokigyár* című filmjében is.

A mai nemzetközi élvonalbeli zeneszerzők oszlopos tagja továbbá Eötvös Péter, aki Kurtágtól és Ligetitől eltérően számos színpadi művet alkotott: eddig összesen tizenhárom operát és kamaraoperát, melyek közül szcenírozva többet az Operaház is műsorra tűzött; ott töltött korrepetitori éveim alatt a *Senza sangue* és a *Love and other Demons* került bemutatásra.

² Fazekas Gergely (2018): Kurtág, a legnagyobb Beckett-fordító. *Négynegyed*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <https://444.hu/2018/12/01/kurtag-a-legnagyobb-beckett-fordito>

³ *Index/MTI*. 2006.06.12. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <https://index.hu/kultur/klasz/ligeti0612/>

„Szerintem az opera műfaja kész csoda – hihetetlen, hogy négyszáz éve valaki tökéletesen ráérezett az erejére és azóta is létezik”⁴ – nyilatkozta Eötvös Péter.

Eötvös zeneszerzői munkássága mellett karmesteri pályafutásával is kivívta magának a világhírt; a legnevesebb operaházakban és a legnagyobb fesztiválokon vezényel rendszeresen, valamint mesterkurzusokat tart. Ligetihez hasonlóan a korábban az elektronikus zene iránt érdeklődő Eötvöst a dirigálás terelte a szimfonikus gondolkodás felé.

Tulajdonképpen ez a mai napig egy belső konfliktusként él bennem: nagyon sajnálom, hogy az elektronikus zene és a komolyzene között nem jött létre fúzió sem hangzásban, sem pedig zenei gondolkodásmódban. Az elektronika elment a popba, a szimfonikus zene pedig nagyon vigyázott arra, hogy minél kevesebb hatás szűrődjön be ebből az irányból. Ráadásul időközben meg is szűntek azok a hangszerek vagy elektronikus hangszínek, amikre akkoriban komponáltam. Ezt úgy küszöböltem ki, hogy akusztikus hangszerekkel igyekeztem kikeverni azt a hangszínt, amit elektronikában megtapasztaltam – mint egy festő, aki pontosan tudja, hogyan kell hat színből létrehozni egy bizonyosat. Például egy zongora- és vibrafonhangzást kutyultam össze, hogy megkapjam azt a hangszínt, amit korábban *A három nővér* című operámba beleírtam. Ez vezetett el a fúziós gondolkodásom kialakulásához.⁵

Kurtággal ellentétben Eötvös láthatólag nagyon szívesen ad interjút. 75. születésnapja alkalmából az Eötvös Péter Alapítvány jóvoltából készített dokumentumfilmjében elmondja, hogy az immár több mint húsz évtizedes dirigensi pályája juttatta olyan tudás birtokába, amelynek nyomán kompozíciói is a nagyobb formátumok fázisához érkeztek, számos operával és koncertdarabbal.

Most értem el arra a fokra, hogy professzionális szakembernek érezzem magam. Zeneszerzőként nagyon sokat profitálok abból, hogy karmester vagyok. Az én zeném nagyon beszédes. Úgy is mondhatnám: az én beszédem nagyon zenés; a beszéd számomra nagyon közel áll a zenémhez. Ez a legfontosabb számomra,

⁴ Molnár Fanni (2022): Menekültem előlük, hogy véletlenül se essek ismétlésbe. Interjú Eötvös Péter zeneszerzővel. *MŰPA Bartók Tavasz Magazin*. 2022/6. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

https://issuu.com/mupabudapest/docs/bartok_tavasz_magazin_2022/6

⁵ Szász Emese (2021): Gyerekkoromtól fogva a szituációteremtés érdekelt. Interjú Eötvös Péterrel. BMC honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

<https://bmc.hu/hirek/eotvos-peter-interju>

hogy olyan zenét tudok komponálni, ami természetesen mindig az opera felé visz.⁶

Operáinak nemcsak témaválasztása reflektál a mai világra, de librettói alapjául is gyakran választ kortárs szöveget. Feldolgozott már jelentős, kanonizált irodalmi műveket (Csehov, Márquez, Genet), és írt operát meghatározó kortárs írók szövegeire (Tony Kushner, Albert Ostermaier, Roland Schimmelpfennig, Jon Fosse, Krasznahorkai László).⁷ „Minden opera képviseli és közvetíti azt a kort, amelyikben írták, és az én operáim akkor képesek a legteljesebb üzenetet átadni a mai korról a későbbi generációknak, ha a szövegük is kortárs alapanyagból származik” – nyilatkozta a zeneszerző.⁸ Legújabb operáját, a *Sleeplesst* 2021. november 28-án mutatta be a berlini Staatsoper. A bemutatót számos jelentős német lap méltatta hasábjain.⁹

2.2. Gyöngyösi és a neotonális „Négyek”

De akkor hol is helyezkedik el a kortárs komolyzene palettáján Gyöngyösi Levente? Beszélgetéseink alkalmával elmondta, hogy számára a zene két fontos paraméterből áll: ösztönből és intellektualitásból. Ha ezek nem járnak kéz a kézben, a zene lényege sérül. Gyöngyösi szerint például a darmstadti iskola tudományossága és nem zenei volta sokakban visszatetszést kelt: „Lehet, hogy nagyon nagy koponyák találták ki, de pont az hiányzik belőle legtöbbször – tisztelet a kivételnek –, ami igazán zenévé teszi a zenét. (...) Attól szeret az ember bizonyos zenéket, amittől ráismer bennük saját magára. (...) Ami emberileg szimpatikus a zenében, azt hallgatjuk szívesen.”¹⁰ A természetes zenei folyamatoktól, a tonalitástól való elfordulás a szétesettség érzetét kelti. Hiába a tökéletesen megszerkesztett zenei rendszer (pl. dodekafónia), ha ahhoz a hallgató érzelmileg nem tud kapcsolódni. Selmeczi György zeneszerző szerint ez elkerülhetetlenül a visszafelé fordulást hozza magával:

⁶ Péter Eötvös 75 – Documentary. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

<https://www.youtube.com/watch?v=AhC6CA0DdP0&t=1104s>

⁷ Eötvös Péter honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

https://eotvospeter.com/wp-content/uploads/2019/08/cv_hu.pdf

⁸ Deák Zsuzsanna (2022): Álmatlanság. Librarius. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

<https://librarius.hu/2022/04/09/almatlansag-eotvos-peter-felkavaroan-gyonyoru-operaja/>

⁹ Brug, Manuel (2021): Muttermord unter der Mittelgräte. Welt. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

<https://www.welt.de/kultur/article235343394/Berliner-Staatsoper-Urauffuehrung-von-Peter-Eoetvoes-Sleepless-Muttermord-unter-der-Mittelgraete.html>

¹⁰ Részlet a disszertációhoz készített interjúmból Gyöngyösi Leventével, 1. számú melléklet.

Arra, hogy visszafordulunk, nincs válaszom. Ez, elkoptatott szóval: belső kényszer. Annak kényszere, hogy jól érezzük magunkat a bőrünkben, s hogy a szó legnemesebb és legtermészetesebb értelmében muzsikáljunk. Azt, hogy megrekedünk, természetesnek tartom. Nincs példa a zenetörténetben ilyen visszafordulásra. Soha nem kényszerítette még ilyesmire a szerzőket a zenetörténet (vagy egyáltalán a történelem) folyamata.¹¹

A túlintellektualizálás ellenhatásaként, ennek a visszafordulásnak a jegyében jött létre az úgynevezett neotonális irányzat. Csengery Kristóf így ír a „Négyek”, illetve most már „Ötök” zeneszerzői csoportosulásról:

Csemiczky Miklós (1954), Selmeczi György (1952), Orbán György (1947) és Vajda János (1949) régóta úgy él a magyar közönség és a muzsikus szakma tudatában, mint a „Négyek” néven ismert alkotóközösség – négy olyan zeneszerző, akik nemcsak termékeny személyes kapcsolatot ápolnak egymással, de kompozíciós gondolkodásuk is sok rokon vonást mutat. Hozzájuk csatlakozott immár jó pár éve egy náluk jelentősen fiatalabb ötödik, akinek jóvoltából a Négyek csoportja immár a magyar Ötökké változott: Gyöngyösi Levente (1975), aki Selmeczihez és Orbánhoz hasonlóan Erdély szülötte, így ötük közül három zeneszerző esetében ez a történelmi-kulturális háttér is közös nevező és szellemi összekötő kapocs.¹²

Selmeczi György elmondása szerint a 60-as, 70-es évek Romániájának zárt világában a zeneszerzőképzést a nyugati irányelvekhez képest lényegesen konzervatívabb és akadémiásabb megközelítés jellemezte. Az erdélyi muzsikus növendékeknek nem adatott meg a széles körű rálátás a világ aktuális, modern zenei irányzataira; de szerinte épp ez a bezártság kényszerítette őket a hagyományok és a szakmai örökség megismerésére.¹³ Selmeczi, aki a bukaresti művészképző elvégzése után Budapestre, majd Párizsba került, átmenetileg

¹¹ Hollós Máté (1997): Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben. AKKORD Zenei Kiadó Kft., 1997. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. https://www.parlando.hu/2022/2022-2/Selmeczi_Gyorgy-70.htm

¹² Csengery Kristóf, (2015): Mikor megyek Galícia felé. *Zenekar*. 2015. 12. 07. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <https://honvedferfikar.hu/mikor-mentem-galicia-fele-i-koncert-csengery-kristof-kritikaja-a-zenekar-cimu-ujsgbol/>

¹³ Hollós Máté (1997): Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben. AKKORD Zenei Kiadó Kft., 1997. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. https://www.parlando.hu/2022/2022-2/Selmeczi_Gyorgy-70.htm

maga is az avantgárd irányzat lelkes követőjévé vált, és olyan erősen avantgárd darabokat komponált, mint pl. a *Teatro per musica* vagy a II. vonósnyégyes. Az új szemlélet szembenállása a számára oly fontos tradíció és szakmaiság eszméjével végül kiábránduláshoz vezetett. „Az avantgárd tartalmi, intellektuális értelemben kevesebbet nyújtott, mint az a tradíció, amelynek érzésem szerint még kimeríthetetlen tartalékai voltak.”¹⁴ A fiatal erdélyi zeneszerző generáció fejlődésére a zenetörténeti tradíció mélyreható ismerete mellett nagyon nagy hatással volt a folklór, a magyar népzene kutatás és ennek megfelelően a vokalitás elsődleges szerepe, valamint elkezdett beszivárogni a kortárs zene és az azzal összefüggő hangszeres és szerzői kutatómunka. Mindemellett kialakult egy szerzőkből és előadókból álló szoros szakmai baráti kör, melynek hatására olyan kísérleti zenei műhelyek jöttek létre, mint a Stúdió 51 és a bukaresti Petőfi Ház Bartók Klubja.

A Négyek közül Orbán György – Gyöngyösi Levente zeneakadémiai zeneszerzestanára, azaz gyakorlatilag közvetlen szellemi elődje – is ugyanebből az erdélyi zeneszerzői közegeből került ki; Gyöngyösi őt tekinti az egyik legnagyobb élő magyar zeneszerzőnek. Főleg kórusos darabjaiban lehet rámutatni az olyan jellemző „orbánizmusokra”, mint a finom iróniával átítatott zenei szövegek vagy a filmzenés elemek. *A Mester és Margaritában* is számos ilyen terület fellelhető.

Meg kell jegyeznem, nem elsősorban Orbán György személye volt hatással rám, hanem a kórusművei. Negyedéves zeneakadémista koromban egy tanszaki koncerten szembesültem Orbán egy kórusművével, és elementáris élmény volt, hogy Kodály országában valaki tud úgy kórusra írni, hogy nem kodályos, de mégis ott érzem benne a kodályi hagyományt.¹⁵

Orbán György saját elmondása szerint húsz éve vágyott egy opera megírására. Legelső operája – *Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi* – ősbemutatójára végül 2000-ben került sor. A hetvenperces, vonósenekarra írt kisoperát Orbán öt hét alatt komponálta, a mű librettóját maga írta. „Passiómnak, karácsonyi oratóriumomnak és néhány dalciklusomnak is én írtam a szövegét.

¹⁴Hollós Máté (1997): Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben. AKKORD Zenei Kiadó Kft., 1997. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

https://www.parlando.hu/2022/2022-2/Selmeczi_Gyorgy-70.htm

¹⁵Ortutay Réka (2018): Szerzői est 2018. A Budafoki Dohnányi Zenekar Hangoló Magazinja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

<https://gyongyosilevente.hu/kritika/szerzoi-est-2018-ortutay-reka-interjuja>

Borzalmasan megszoktam ezt a régmúlt időkben oly természetes, nagy örömet okozó alkotói állapotot, hogy egyszerre születik a zene és a vers”¹⁶ – nyilatkozta.

A kolozsvári bemutatót Selmeczi vezényelte, aki szerint „Orbán György alkotása nem a megszokott értelmezésben kortárs mű, hiszen zenéje posztromantikus, figyelembe veszi az opera őstopuszait, dallamos, slágeres hangzású”.¹⁷ Maga Orbán így nyilatkozik operájának zenei világáról: „A játék a stílusokkal nem szándékos. Az igaz, hogy hajlamos vagyok a zenei mindenevésre, és nagyon széles az a stílusspektrum, amit imádok. Ezért az lenne természetellenes, ha ez nem tükröződne valamiképpen abban a muzsikában, amit írok.” Orbán saját megfogalmazása szerint „lubickol” a tonalításban:

A tonalitás, ez a Földön és a naprendszerünkben tőlünk függetlenül létező hangnemrend alapvetően meghatározza az ember zenei világát. Nem lehet leváltani a sokkal kisebb jelentőségű atonalitással, mert az csak színezi ezt a világot. Schönberg, aki azt hitte, hogy a dodekafónia megalkotásával meghosszabbítja a német zene prioritását még száz évvel, nem tudhatta, hogy az atonalitás lassan a krimik aláfestő zenéjeként köt ki, mint a szorongást igen érzékletesen kifejező effektus. Bevallom, a gonosz szereplőket az én zenémben is gyakran ez a hangzás jellemzi. Az elmúlt több mint fél évszázad kísérletezései után úgy szerzi vissza a tonális zene a jelentőségét, hogy az igazából sosem szűnt meg. A tanítványaim még inkább fürdenek benne. Mellettük én csak egy szomorú atonális fickó vagyok. Nagyon sok idősebb barátom megrótt azért, hogy múltbeli zenei idiómákat használok, és hogy nem vagyok kortárs zeneszerző. Pedig az vagyok, de még mennyire!¹⁸

Orbán második operája, a *Bűvölet* öt évvel később, 2005-ben készült el. Német G. István így jellemzi a mű zenéjét a *Muzsika* című folyóirat hasábjain:

¹⁶ Böröcz László, (2000): Elöl megy a mű (Orbán György zeneszerző). *Magyar Narancs*, 2000. 04. 17. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

https://magyarnarancs.hu/lelek/elol_megy_a_mu_orban_gyorgy_zeneszerzo-57344

¹⁷ Sarány Orsolya, (2017): Magyar ősooperák a kolozsvári színpadon. *Szabadság*, 2017. 05. 08. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

<http://szabadsag.ro/-/magyar-osoperak-kolozsvari-szinpadon>

¹⁸ Böröcz László, (2000): Elöl megy a mű (Orbán György zeneszerző). *Magyar Narancs*, 2000.04.17. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

https://magyarnarancs.hu/lelek/elol_megy_a_mu_orban_gyorgy_zeneszerzo-57344

Vannak neobarokk modorban megírt ál-tragikus szakaszai, minduntalan visszatér egy kifejezetten és nyilván szándékosan vézna Bach-invenció töredéke, váratlan fordulatként táncok is előbukkannak, mint az ötvenes évek stílusát idéző valsetto vagy a lehenyerlően ironikus Tsardas: A komoly és könnyű zenés színpadi műfajok, intonációk közötti lavírozás már a Pikkóból is ismert, a Bűvölet pedig zenei koncepcióját tekintve az előző opera folytatása.¹⁹

Selmeczi György – Orbánnal ellentétben – gazdagon kibontakoztatta tehetségét a zenés színházi műfajokban; 12 művet komponált ebben a kategóriában. *Spiritiszták* című operáját a Magyar Állami Operaház mutatta be 2014-ben. Selmeczi nyilatkozata szerint csak a tradíciókhoz hű, könnyen befogadható zenének van jövője:

Én borzasztó erősen ragaszkodom az operatörténeti tradícióhoz. Vagyis úgy írok operát, hogy a saját munkásságomat levezetem zenei örökségemből. Az elmúlt harminc évemnek talán a legfőbb tapasztalata, hogy operát csak úgy érdemes írni, ha van egyfajta gesztusközösség a közönséggel. Azt gondolom, hogy az emberek akkor szeretnek operába járni, ha bizonyos már hallott és látott motívumokkal találkozhatnak és ahhoz képest új az, amit látnak. Operaszerűség nélkül nem érdemes operát írni. (...) Olykor kifogás velem szemben, hogy nem vagyok elég kortárs vagy avantgárd, de én azt gondolom, hogy most élek, tehát kortárs vagyok.²⁰

Az Operaház 2020/2021-es évadában került sor Vajda János: *A képzelt beteg* című operájának ősbemutatójára. Gyöngyösihez és Orbánhoz hasonlóan Vajda is számos zenei utalást használ a preklasszikusoktól a mai populáris műfajokig.

Vajda János zenéje (...) bejárja a reneszánsz óta eltelt zenei világ nagy területének nem kis részét. Gondosan megmutatja különböző korok zenei stílusait, különös bizsergést érez az ember, amikor kiderül, mennyire nyitott a populáris műfajok

¹⁹ Németh G. István, (2005): Kis estélyi szatíra posztmodern szabással. Bűvölet – Orbán György kisoperájának ősbemutatója. *Muzsika*, 48. 5. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00089/1774.html>

²⁰ Könyves-Tóth Zsuzsanna, (2018): „Operaszerűség nélkül nem érdemes operát írni”. Fidelio, 2018. 01.03. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

<https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/selmeczi-gyorgy-operaszeruseg-nelkul-nem-erdemes-operat-irni-3166.html>

irányába is. A jazzen át a Denevéren keresztül Satie-ig vagy Lullyig rengeteg mindent megidéz.²¹

A történeti háttér – Molière, Lully és XVI. Lajos világát – hűen tükröződő, rendkívül erős a műben a francia barokk vonal. Rövid bevezető jelenet után a barokk francia nyitány tipikus pontozott főrésszével csendül fel az opera nyitánya: a tiszta moll harmóniakat a zeneszerző kisszekund-súrlódásokkal dúsítja és színezi diszsonánssá. Ez a zene tér vissza később az első felvonás végén is, Dr. Purgó és Teofil ünnepélyes bejövetelekor. A *Leonce és Lénában* is van egy bevonulási jelenet, ahol Vajda szintén az adott kor adekvát – jelen esetben a romantika – zenei társítását alkalmazza; a királyi udvar bevonulásához az Aida-indulót idézi fel. Ez a bevonulás aztán rákként hátráló zenével kivonulássá alakul át.

Vajda leggyakrabban játszott művét, a *Mario és a varázslót* rendszeresen színpadra tűzik a különböző hazai zenés színházak. A művet Tallián Tibor a *Muzsikában* megjelent írásában Leoncavallo: *Bajazzók* című operájához hasonlítja; mindkét mű itáliai kisvárosi miliőben játszódik, valamint mindkettő a „színház a színházban” dramaturgiai hatásfokozó eszközével él.²²

A Négyek negyedik tagja, Csemiczky Miklós számos kamarazenei és kórusműve mellett ez idáig egyetlen operát írt: *A brémai muzsikások* című meseopera az eredeti Grimm-mese nyomán Varró Dániel adaptációjára készült. „*A brémai muzsikásokban* nincs semmi, ami gyermekzene volna. Ezekben az operai figurákban már a gyerekek is ráismerhetnek rokonokra, ismerősökre, barátokra, s ha ez bekövetkezik, akkor a darab a helyére került”²³ – nyilatkozta művével kapcsolatban a zeneszerző.

Gyöngyösi *ars poeticája* és zeneszerzői attitűdje egyértelműen hozzákapcsolja a Négyek zeneszerzői csoportjához; az ismert zenékre és stílusokra történő utalások, a klasszikus operai hagyományok továbbvitele, a könnyűzenei stílusok integrálása, valamint elsősorban az érzelmek megcélzása, azaz a hallgatóság megörvendeztetése ismert és szeretett melódiákkal közös nevező mind az öt komponista zeneszerzői nyelvezetében.

Amíg Ligeti, Kurtág és Eötvös művészetükkel új, még járatlan utakat kerestek, illetve a modernitás vonalán haladtak tovább, addig Gyöngyösi és a hozzá hasonló kompozíciós elveket

²¹ Balogh Endre, (2020): Az operában még él a magyar posztmodern. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <https://pirkheimer.prae.hu/10394-az-operaban-meg-el-a-magyar-posztmodern/>

²² Tallián Tibor (2002): A függőség akarása, *Muzsika*, 45. 7. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00055/812.html>

²³ A Nemzeti Filharmonikusok honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <https://www.filharmonikusok.hu/muvek/a-bremai-muzsikusok/>

valló közvetlen elődei a közérthetőséghez kanyarodnak vissza: a dallamoshoz, az ismerőshöz, a neotonálisához. Mindkét irányzat képviselői ösztönös alkotóként tekintenek magukra, akiknek művészete előtanulmányok nélkül is, önmaga szépségéért és tartalmáért élvezhető. „Az okosságommal nem megyek semmire. Ha *tudom*, hogy valamit hogyan kell megcsinálni, ilyen forma lesz, ilyen variációk vagy ilyen szisztéma, akkor rendszerint nem írom meg” – mondja Kurtág arra utalva, hogy nála a formálásban a spontaneitás játszik meghatározó szerepet.²⁴ Ugyanakkor művei megértéséhez szinte csak maga a zeneszerző tud utat mutatni. Hollerung Gábor így fogalmaz ezzel kapcsolatban a vele készült interjúmban:

Kurtág Györgyre lehet mondani, hogy ő a legnagyobb zeneszerzők egyike, de ő maga ragaszkodik ahhoz, hogy hetekig kelljen vele beszélgetnie annak, aki a művét előadja, mert a zenei nyelve annyira szörnyen egyedi, hogy rajta kívül senki sem érti meg. Ha ő egyszer nem lesz köztünk, rohamosan és exponenciálisan fog csökkenni a dolgot értők, és még jobban a dolgot befogadni képesek száma. Márpedig most sincsenek sokan.²⁵

Eötvös Péter szerint a zenehallgatónak egyáltalán nincs szüksége előtanulmányokra és szofisztikált zenei gondolkodásra a kortárs zene megértéséhez. „Közös tapasztalatunk a kollégáimmal, hogy imádunk gyerekeknek és laikusoknak játszani. Mert a zenét nem *érteni* kell, hanem rákapcsolódni arra a hullámhosszra, ami az előadó felől érkezik. Az intellektus ebben gátat képezhet” – nyilatkozza.²⁶

A Bartókon és a klasszikus hangzáson és tonalitáson túllépő, új utakon járó „modern”, nemzetközileg elismert, a világ koncerttermeinek élvonalába tartozó irányzatnak és a neotonális, populáris, magyar nyelvhez és tradíciókhoz kapcsolódó vonalnak megvan a maga helye és közönsége, mindkettő a kortárs komolyzenei paletta rendkívüli sokszínűségét gazdagítja.

²⁴ Dalos Anna (2016): A forma kérdései Kurtág György művészetében. Magyar Zene. LIV/2. 214. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. http://real.mtak.hu/44891/1/Dalos_Kurtág_MZ.pdf

²⁵ Részlet a disszertációhoz készített interjúmból Hollerung Gáborral, 2. számú melléklet.

²⁶ Szász Emese (2021): Gyerekkoromtól fogva a szituációteremtés érdekelt. Interjú Eötvös Péterrel. BMC honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <https://bmc.hu/hirek/eotvos-peter-interju>

3. Gyöngyösi Levente pályája és operáinak helye a zeneszerző életművében

Gyöngyösi Levente 1975-ben született Kolozsváron. 1989 novemberében, a romániai forradalom előtt egy hónappal települt családjával Magyarországra, ahol felvételt nyert a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola zeneszerzés és zongora szakára. Zeneszerzésre Fekete Győr István, zongorára Schweitzer Katalin tanította. Még középiskolás korában, 1992-ben mutatta be *Sinfonietta* című zenekari művét a Bartók Konzervatórium zenekara Szabó Tibor, az iskola igazgatója vezényletével a Zeneakadémián. 1993-ban felvették a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zeneszerzés szakának II. évfolyamára, Orbán György osztályába, ahol 1999-ben diplomázott kiváló minősítéssel. Ugyanez év óta tagja continuo játékosként a Vashegyi György által vezetett Orfeo Kamarazenekarnak, valamint rendszeresen zongorázik a Purcell Kórus próbáin is. 2002 és 2010 között tanársegédként partitúraolvasást, hangszerelést és zeneszerzést tanított a Zeneakadémián, majd a 2011/2012-es tanévben szintén zeneszerzést a Weiner Leó Zeneművészeti Szakközépiskolában. 2012 óta számos nemzetközi kórusverseny zsűrijének tagja. 2012 óta a pécsi Pannon Filharmonikus Zenekar, valamint 2018 óta a Budafoki Dohnányi Zenekar rezidens zeneszerzője.²⁷

Első komoly zeneszerzői sikereként 2000-ben *A gólyakalifa* című kétfelvonásos operájával II. díjat nyert a Magyar Állami Operaház millenniumi operapályázatán. A darabot az Operaház 2015-ben mutatta be Vashegyi György vezényletével, Harangi Mária rendezésében. Gyöngyösi második – műfaját tekintve opera-musicalként megjelölt – operájának, *A Mester es Margaritának* az ősbemutatójára 2017-ben, a miskolci Bartókplusz Operafesztiválon, koncertszerű előadás keretében került sor. A bemutatót a Budafoki Dohnányi Zenekar élén Hollerung Gábor vezényelte. A hányattatott sorsú mű szenírozott, operaházi bemutatója többször maradt el az utolsó pillanatban; 2019-ben előbb az Eiffel-csarnok késedelmes átadása, majd a COVID-19 pandémia kitörése hiúsította meg az előadásokat. A színpadi ősbemutatóra végül 2021. február 13-án kerülhetett sor live stream formájában az Eiffel Műhelycsarnokban; a rendezés Sente Vajk műve, az előadást az Operaház Zenekarának élén ismételten Hollerung Gábor vezényelte.

Ez a két zenés színpadi mű szépen keretezi Gyöngyösi Levente eddigi pályafutását. Műveinek listáját áttekintve szembetűnik a vokális művek, elsősorban a kórusművek dominanciája.

²⁷ Forrás: <https://gyongyosilevente.hu/oneletrajz>. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

Engem igazából nagyon sokan tartanak kóruszeneszerzőnek, mert a kórusdarabok teszik ki az életművem legnagyobb részét. (...) Orbán Györgyhez jártam a Zeneakadémián, aki ma Magyarország legjobb kóruszerzője Kocsár Miklós mellett. Ő volt olyan szemérmes, hogy nem mutatott saját darabokat. Aztán negyedik éves egyetemistaként hallottam egy koncertet, ahol elénekelték az egyik darabját, és nagyon megfogott. Kodály és Bartók után nagyon nehéz kóruszenét írni Magyarországon, mert azt a fajta stílust ők meglehetősen kimerítették. Bárki, aki Magyarországon kórusművet ír, hozzájuk viszonyul valamilyen formában. Azért volt elementáris élmény Orbán darabja, mert mindössze másfél perc alatt egy teljes univerzum szólalt meg benne. Egy kórusműnek pont az a lényege, hogy nagyon rövid idő alatt létrehozzon egy kis világot.²⁸

A 38 női karra és a szintén 38 egyes karra írt kórusmű mellett kantáták, oratóriumok, dalok, kamaraművek, szimfonikus művek, versenyművek, valamint könnyűzenei alkotások és alkalmazott zeneművek sorakoznak Gyöngyösi kompozícióinak listáján.

Gyöngyösi több vele készült interjúban is említi, hogy zeneszerzői stílusára leginkább Mozart, Verdi, Puccini, Bartók és a barokk bizonyos aspektusai, könnyűzenei oldalról pedig Sting és az Aerosmith nyomta rá bélyegét, míg formailag meglehetősen konzervatív módon komponál. Az örök érvényű, klasszikus megoldások híve, melyeket próbál a mai kor és a mai hallgató számára érthetően megfogalmazni.

I. szimfóniáját – a későbbi *A Mester és Margaritához* hasonlóan – szintén a Dohnányi Zenekar és Hollerung Gábor felkérésére komponálta. A mű meglehetősen rendhagyó összeállítású: a számos különleges ütőhangszer mellett szintetizátor is szerepel benne, melynek alkalmazását komoly tanulmányok és munkálatok előzték meg. A szimfóniában továbbá leánykar és férfikar is helyet kap, melyek a mű végére csatlakoznak egymáshoz, és közös kórusá alakulva népzenei motívumokkal átítatott, *a capella* imával zárják a művet. „Az az igazság, hogy kevés népzenei gyökerem van, nem tanultam soha, misztikus köd övezi számomra, így hát ritkán használom; akkor, ha a zenét egy magasabb dimenzióba szeretném emelni. És ez egy ilyen pillanat volt.”²⁹

²⁸ Mágó Károly, (2018): Gyöngyösi Leventétől „csak” azt várják, hogy teljesen újat és zseniálisat írjon. Origo, 2018.12.05. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

<https://www.origo.hu/kultura/20181205-interju-gyongyosi-levente-zeneszerzovel.html>

²⁹ Ortutay Réka, (2018): Szerzői est 2018. A Budafoki Dohnányi Zenekar Hangoló Magazinja Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <https://gyongyosilevente.hu/kritika/szerzoi-est-2018-ortutay-reka-interjuja>

Ez a gyakorlat a két operában is megjelenik: *A gólyakalifa* és *A Mester és Margarita* is a történetet kvázi kommentáló, lassú kórustétellel zárul, de míg az első *a capella*, az utóbbi fokozatosan elfogyó, elektronikus zenekari kísérettel szólal meg. A III. szimfónia végén szintén szerepet kap az énekhang: ezúttal szoprán szólólista szólal meg zenekari kísérettel. Mindkét szimfónia végének szövegét József Attila versei adják.

Maga Gyöngyösi *A Mester és Margaritát* tartja eddigi legfontosabb és legizgalmasabb művének. Ez a hibrid színpadi mű érdekes kísérlet: félig opera, félig pedig musical, illetve rockopera keveréke. A darab a zenei és stilisztikai utalások kimeríthetetlen tárháza; a legkülönbébb stílusok lelhetőek fel benne teljesen organikus egységben, és a szerző a lehető legtermészetesebb módon lép át egyikből a másikba. A számtalan különböző zenei utalás közül – népdal, mozgalmi dal, swing, boogie woogie, filmzene, klezmer – a mozarti hangvétel, valamint a könnyűzenei vonal, azon belül is a Woland személyéhez kapcsolódó rockzene a legerősebb; ez a két pólus dramaturgiai elemként is funkcionál a darabban. A 30-as évek Moszkvájában játszódó történetben a rockzene a szabadság szimbóluma, míg a Mester és Margarita a tisztaságot, ártatlanságot és őszinteséget testesítik meg.

Gyöngyösi jelenleg az MMA hároméves pályázatának 2019-es nyerteseként egy nyolcvanperces oratórium komponálásán dolgozik. A mű librettóját Visky András, a Kolozsvári Magyar Színház vezető dramaturgja, valamint Kiss Judit Ágnes írja Madách: *Az ember tragédiája* című műve nyomán, annak szövegét átdolgozva és korunk nyelvezetéhez igazítva. „A kétfelvonásos szcenikus oratórium dramaturgiája jelentősen eltér alapanyagától, Madách Imre drámájától, ugyanis egy olyan új szereplő is szerepel benne, aki Madáchnál nem volt jelen: egy gyermekangyal, akivel az Úr közösen teremti a világot. Így a mű 5 énekes főszerepet tartalmaz.”³⁰ A darabot szintén a Budafoki Dohnányi Zenekar és Hollerung Gábor fogják bemutatni.

„*A Mesterrel* eljutottam egy határpontra, ami után annyi minden érdekes dolog történhetne, és akkor most el kell dönteni, hogy merre induljak. Ez nem egyszerű”³¹ – állítja Gyöngyösi.

³⁰ MMA honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

<https://osztondij.mma-mmki.hu/hirek-esemenyek/kesz-az-ember-tragediaja-oratorium-else-20-perce-3887>

³¹ Részlet a disszertációhoz készült interjúmból Gyöngyösi Leventével, lásd. 1. számú melléklet.

4. *A gólyakalifa* keletkezése és színpadra állítása, az opera szereplői és hangfajai

4.1. *A gólyakalifa* keletkezése és színpadra állítása

A gólyakalifa első felvonása 1999-ben Gyöngyösi Levente diplomakonzertjének részeként hangzott fel először a Zeneakadémián. A teljes mű a Magyar Állami Operaház felkérésére, az Operaház, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és a Magyar Millennium Emlékbizottság által közösen kiírt 2000. évi operapályázatra készült el, ahol az egész estés operák kategóriában II. díjat nyert. Az első díjat Bozay Attila: *Az öt utolsó szín* című operája nyerte, melyet az Operaház azonnal be is mutatott. *A gólyakalifa* színpadra állítására csak évekkel később került sor.

A Babits-kisregény feldolgozásának ötletét Levente jóbarátja, Dinyés Dániel vetette fel. Gyöngyösinek rögtön megtetszettek az irodalmi műben rejlő lehetőségek: az átváltozás, a személyiség kibontakozása és meghasonlása, a személyes konfliktusokból fakadó tragikus végkifejlet – mindez klasszikus operatémát nyújtott számára. Maga a történet elég drámaiatlan, hisz a lélek belsejében játszódó szenvedéstörténetet nehéz színpadon megjeleníteni. Viszont remekül ki lehet fejezni különböző zenei eszközökkel a különböző érzelmi világokat, a fény-sötétség, élet-halál, égi-földi szerelem ellentétpárokat. A lelki síkon zajló történéseket Balla Zsófia librettója foglalta szilárd dramaturgiai keretbe és formálta konkrét színpadi eseményekké, lehetőségeket teremtve a különböző jelenetekre, áriákra, együttesekre.

A szöveg átdolgozásával kapcsolatban Gyöngyösit zeneakadémiai zeneszerzestanára, Orbán György irányította Balla Zsófia költőnőhöz, aki először ódzkodott a feladattól, hisz számos verseskötettel a háta mögött egy operalibrettó megírása merőben újfajta kihívást jelentett számára. A várható nehézségek miatt meg is próbálta elterelni Leventét ettől a témától.

Balla Zsófia a jelenetek kialakítása közben végig hűen követte a regény dramaturgiáját és nyelvezetét. A szereplők jellemző szófordulatai mellett különböző Babits-versrészleteket, Carmina Burana-szövegeket és saját költeményeit is beemelte a drámába. A szerzőpáros gyakorlatilag kéz a kézben haladt az írással; még készült a librettó, amikor Levente már komponálta a zenét a frissen elkészült szövegrészekhez. Balla Zsófia így nyilatkozott a közös munkáról:

Rendkívüli módon szerettem ezt a munkát, és nagyon élveztem Levente zenéjét. Én is feldobtam neki labdákat, és az elkészült zenei anyagokat mindig megbeszéltük, mindenben megegyeztünk. Rengeteg ötlete volt, és semmit nem

akart kihagyni. Ha két alternatív jelenet közül mindkét változat tetszett neki, döntés helyett inkább belekomponálta mindkettőt a darabba.³²

Az opera pontosan követi a regény felépítését: 11 jelenetből áll, amelyek tablószerűen követik egymást. Gyöngyösi eredetileg egyfelvonásosra tervezte a művet, de az végül kinőtte előre megszabott kereteit. A kései Verdi-operákból ellesett dramaturgiai szerkezeteket próbálta meg követni; vannak ugyan a műben kisebb áriák, jelenetek, együttesek, de a zártzamos szerkezet felbomlik. A zeneszerző saját fiatal korának és tapasztalatlanságának rovására írja, hogy a főbb áriák és jelenetek elsődleges megkomponálása és azok zenei motívumvilágának egyértelmű kialakítása helyett az operát a legelejéről kezdte el írni, emiatt főleg a darab elején a kelleténél lazább a forma. Amikor a vége felé közeledve rájött, hogy szilárdabb szerkezetre lesz szükség, kisebb áriákat, chansonokat komponált a műbe, amelyek inkább Mozart zártzamos operaszerkezeteire emlékeztetnek. A második felvonás – mely körülbelül két évvel az első után készült el – így koncentráltabb, lényegre törőbb lett az elsónél.

A teljes előadás első alkalommal 2001. október 23-án a Millenáris Teátrumban, félig szcenizált előadásban hangzott fel az Operaház szólistái és a Budafoki Dohnányi Ernő Szimfonikus Zenekar előadásában, Vashegyi György vezényletével. Az Operaház 2005. május 28-án Harangi Mária rendezésében mutatta be *A gólyakalifát*, amelyből végül hat nagy sikerű, teltházas előadásra került sor. A rendező pályájának meghatározó eleme volt ez a produkció, mely a diplomaszerezést követően első önálló operaházi munkája volt: Harangi így emlékszik vissza:

Szerencsés helyzet, hogy a szerzőkkel: Leventével és Zsófiával abszolút első kézből lehetett értekezni mindenről, és mindent meg lehetett velük vitatni. Leventének nagyon határozott színpadi elképzelései voltak bizonyos jelenetekkel kapcsolatban; ennek a kottában is nyoma volt. (...) Olyan szerzői instrukciói voltak, amiket kifejezetten jó volt figyelembe venni, mivel segítették az értelmezést.³³

2008-ban a Kolozsvári Állami Magyar Opera is műsorára tűzte a darabot Selmeczi György rendezésében, aki *Kolozsvári napló*³⁴ című összefoglaló kötetében így emlékszik vissza az

³² Részlet a disszertációhoz készült interjúból Balla Zsófiával, 3. számú melléklet.

³³ Részlet a disszertációhoz készült interjúból Harangi Máriával, 4. számú melléklet.

³⁴ Selmeczi György (2020): *Kolozsvári napló – Írások az opera világából*. Kolozsvári Operabarátok Köre

eseményre: „Az előadás a legmagasabb hőfokon valósult meg. A látvány lehangoló, az énekes színészi alakítások egytől egyig harminc évem legszuggesztívebb megnyilatkozásai. Ezért érdemes élni egy színházi embernek.”³⁵ Az előadásokat Selmeczi mellett Horváth József vezényelte.

Ezután a legközelebbi, ez idáig az utolsó, koncertszerű előadásra 2017-ben a MagyarFeszt évadának keretein belül, újra az Operaházban került sor; a Dohnányi Ernő Szimfonikus Zenekart ez alkalommal Hollerung Gábor dirigálta, a szólisták közül többen az ősbemutató szereplői közül kerültek ki.

4.2. A gólyakalifa szereplői és hangfajjai

A partitúrában a mű szereplői a színpadi elhelyezésnek és a történetnek megfelelően három csoportra vannak osztva. A bal térfélen helyezkedik el Elemér világa, a jobb térfélen az Inasé. A bal színpadfél szereplői: Táborny Elemér (bariton vagy tenor), Apa (basszus), Anya (szoprán), Kishúg (gyerekszoprán), Szobalány (szoprán), Etelka (szoprán), Emmy, Etelka nagynénje (szoprán), Gondolás (tenor), Osztályvezető tanár (tenor) és Hadnagy (néma szerep). A jobb színpadfél szereplői: Inas (bariton), Mester (basszus), Mesterné (mezzoszoprán), I. Segéd (tenor), II. Segéd (kontratenor), a Mesterné gyereke (gyerekhang), Pincér (tenor), valamint Két rendőr (néma szerepek). A két térfél között, mintegy azokat összekötve helyezkedik el Sylvia (mezzoszoprán). A bábjátékban öt prózai szereplő vesz részt: Kikiáltó, Kalifa, Nagyvezír, Gólya úr és Gólya asszonyság.

A partitúra szerint az Apát és a Mestert, az Anyát és a Mesternét, az Osztályfőnököt, az I. Segédet és a Pincért, a II. Segédet és a Hadnagyot, Etelkát és Sylviát, valamint a két gyerekszereplőt lehetőség szerint ugyanaz a személy játszhatja, valamint egyéb összevonások is elképzelhetők.

A szereplő-összevonások közül egyedül az Etelka–Sylvia párosítás nem valósult meg eddig; ennek elsősorban hangtechnikai akadályai lehetnek – a két szereplő különböző fachhoz tartozik –, valamint dramaturgiai és rendezésbeli okok is húzódnak a háttérben: Etelka csak Elemér világában létezik, míg Sylvia szabadon járkal a két világ között. S míg Elemér személyiségének sötét oldalát is külön szereplő testesíti meg, addig a nő tiszta és züllött oldalát

³⁵ Kolozsvári Magyar Opera honlapja. 2021. 02. 17. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://magyaropera.ro/hirek/gyongyosi-levente-a-golyakalifa>.

is egyértelműbb külön ábrázolni. A kórus az érettségiző fiúkat, az utcanépet, a gondolásokat és Velence népét jeleníti meg. A történet Budapesten és Velencében, a 20. század elején játszódik.

5. A Babits-regény rövid bemutatása, irodalmi és pszichoanalitikus vonatkozásai, valamint az opera librettója

Mindannyiunknak vannak álmai arról, hogy milyenné szeretnénk válni, mit szeretnénk elérni az életben, hová szeretnénk utazni. Ugyanakkor vannak félelmeink is. Tudjuk, mit szeretnénk elkerülni az életben, milyenek nem szeretnénk lenni. De mi történik, ha ezek az érzések önálló életre kelnek, és elveszítjük felettük a kontrollt? Mi történik, ha partra vetett halként vergődünk az álom-ébredés, a fény-árnyék, a tündöklés-bukás örök körforgásában? Ennek szemléletes példája Babits *A gólyakalifa* című regénye, mely egy mesei motívum, a századvég különös, aranyosan ködös légkörét meghatározó értékvesztés és elidegenedés, a kort uraló irányzatok, valamint az akkor még gyermekcipőben járó pszichoanalízis és álomfejtés eredményeinek mesterei egymásra találása.³⁶

5.1. A Babits-regény

Babits regényének forrása Wilhelm Hauff (1802–1827) német író *Der Kalif Storch* című meséje, mely *Az ezeregy éjszaka meséinek* kötetében található. A történetben a kalifa a *mutabor* latin szó (jelentése: meg fogok változni) segítségével gólyává változik, de mivel elfelejti a varázsszót, gólyaalakjában reked, mígnem egy barát segítségével sikerül a jelszót újra kiderítenie, így visszaváltoznia emberré. A Babits-regényben több ponton is konkrét utalás történik a mesére: „Olyan volt minden, mintha már tudtam volna egyszer, és most nem jutna eszembe. (...) Mint a mesebeli kalifa, aki gólyává változott, és elfeledte a varázsszót, amivel emberré visszaváltozhat.” „Szegény, szegény gólyakalifa! Most már Tábornok Elemér volt a gólyakalifa.”

A regény főhőse, Tábornok Elemér magas társadalmi rétegből, szerető családból származó fiatalember, akire elvileg fényes jövő vár. Ám amikor éjjelente aludni tér, álmában egy másik, egy rettenetes, az övével ellentétes világban találja magát, ahol ő a szegény, nehéz sorsú Inas. Ugyanakkor az Inas számára Elemér élete az álombéli. A két alak élete egyre jobban összekapcsolódik, és Elemér egyre kevésbé lesz ura saját életének. Végül úgy próbál szabadulni alteregójától, hogy szerelme, Etelka tanácsára elhatározza: Inas mivoltában öngyilkos lesz – ám ezzel elpusztítja saját magát is.

³⁶ Ortutay Réka, (2018): Szerzői est 2018. A Budafoki Dohnányi Zenekar Hangoló Magazinja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <https://bdz.hu/wp-content/uploads/2019/10/hangolo17-internet.pdf>

A gólyakalifa a korabeli divatos irodalmi és pszichológiai irányzatokat magába olvasztva több jelentésréteggel bír. Az író minden bizonnyal ismerte Sigmund Freud (1856–1939) munkásságát; egy álomfejtéssel foglalkozó publikációja az *Esszék és tanulmányok* című kötetben megtalálható. Amikor a regényben Elemér álomfejtéssel kapcsolatos könyveket kölcsönöz ki tanára könyvtárából, Babits konkrétan utal a témát akkoriban kutató pszichológusokra.

Freud elmélete szerint az egyénben (Ich) az elfojtott vágyakat és érzéseket hordozó tudatalatti (Es), valamint a társadalmi és erkölcsi normákért felelős szuperegó (über Ich) folyamatosan harcol egymással. A tudatalatti tökéletes kitörési lehetősége az álom; ez a helyzet Táborny Elemér esetében is, akinek álmában személyisége összemosódik negatív alteregójával, az Inassal. Edgar Allan Poe (1809–1849) novelláit Babits fordította először magyarra *Groteszk és arabeszk* címmel. Ezek az írások láthatóan nyomot hagytak benne, de *A gólyakalifa* a szecessziós irodalomban oly népszerű misztikus és horrorisztikus vonásokat is magában foglalja. A regény fő vonala a horror gyakori elemére, a *Doppelgänger* jelenségére épül. A szó hasonmást jelent, mely a főszereplő párhuzamos, többnyire negatív énjét testesíti meg skizofrénia, elmezavar, vagy akár csak kettős élet formájában. Használatára számos híres példát találhatunk a korabeli irodalomban: például Heinrich Heine: *Der Doppelgänger*, E. T. A. Hoffmann: *A hasonmás*, *Az ördög bájitala*, *Homokember*, Dosztojevszkij: *Hasonmás*, Adalbert von Chamisso: *Schlemihl Péter különös története*, Hans Christian Andersen: *Az árnyék*, Nyikolaj Vasziljevics Gogol: *Az orr*, *Az arckép*, *A Nyevszkij Prospekt*, Alekszandr Blok költészete, Edgar Allan Poe: *William Wilson*, Robert Louis Stevenson: *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*, Oscar Wilde: *Dorian Gray arcképe*.

A gólyakalifában a testi átváltozás a lélek és a személyiség átváltozását szimbolizálja. „S ezek voltak életem leggyötrelmesebb percei. A gólyakalifa percei” – mondja Elemér. Ahogy a cselekmény fokozatosan kibontakozik, egyre kevésbé választható el egymástól Elemér és az Inas alakja, a történet egyre gyorsabban vált át egyik életéből a másikba, míg végül egyik végzete automatikusan a másikat is magával hozza. Az utolsó fejezetben Babits egy Móricz Zsigmondnak szóló fiktív levéllel kvázi valóságossá változtatja a történetet, ezzel a korban szintén rendkívül divatos detektívregény kategóriájába is helyezve azt.

A regénnyel kapcsolatban számtalan elemzés látott napvilágot. Kemenes Géfin László *A tudatos és tudattalan küzdelme*³⁷ című tanulmányában a történetet pszichoanalitikus

³⁷ Kemes Géfin László (1998): *Erotika a XX. századi magyar regényben*. Kortárs Kiadó, Budapest. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. <https://mek.oszk.hu/05800/05820/05820.pdf>

szempontból vizsgálja, Elemér tragédiája szerinte az elfojtott szexuális vágyakban gyökerezik. Rónay László *Babits, Bergson, Freud*³⁸ című írásában a filozófia és a pszichológia oldaláról közelíti meg a regényt. Minél jobban küzdünk a tudatalattink ellen, az annál jobban veszi át az irányítást életünk fölött. A küzdelemben Elemér lesüllyed az Inas szintjére. „Az ellenség, akit magunkkal hordunk, igazán győzhetetlen” – mondja ki Elemér. Bábics Andrea *A gólyakalifa néhány szerkezeti sajátossága*³⁹ című publikációjában a regény társadalmi vonatkozásait tárgyalja: milyen sorsa jutna ugyanaz az ember teljesen különböző életkörülmények között.⁴⁰

5.2. A librettó

A regény és az opera is tizenegy részből áll, de a két mű cselekménye nem halad közvetlenül kéz a kézben. Balla Zsófia több ponton is változtatott az eredeti történeten a színpadra állíthatóság érdekében még az első koncertszerű előadás után is. „A Millenárison volt egy koncertbemutató, ahol végig tudtam hallgatni a darabot. Itt-ott hosszúnak találtuk, így hát rövidítettünk rajta. Új szöveget írtam a zárókórus régebbi szövege helyett, és jobban az opera motívumanyagához kötöttem”⁴¹ – nyilatkozta nekem a költő. Míg a regényben csak említés szintjén kap helyet *A gólyakalifa* eredeti meséje, addig az operában prózai jelenetként illeszkedik az első felvonás Majális jelenetébe a bábjátékosok előadásaként.

A regényben és az operában is dramaturgiailag Sylvia személye kapcsolja össze a két ellentétes világot. „Egyetlen egészség, teljes személyisége van a történetnek: Sylvia, az örömlány. Ez már Gyöngyösi Levente és Balla Zsófia találmánya. Sylviában sejlik fel az a testi-lelki egység, a tudatosság és az ösztönösség azon harmóniája, amelyre az ellenpéldázat tanulságát megértve mi is törekedhetünk” – nyilatkozta Harangi Mária rendező az operaházi előadások kísérfüzetének hasábjain. „Én tudom a varázsszót” – mondja Sylvia Elemérnek, aki *A gólyakalifa* meséjében saját történetét véli felfedezni. Később a Garniszálló-beli

³⁸ Rónai László (1984): Babits, Bergson, Freud. *Irodalomtörténet*. 16/66. évf. 3. szám. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

http://epa.niif.hu/02500/02518/00239/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1984_03_666-676.pdf

³⁹ Bábics Andrea (1992): A gólyakalifa néhány szerkezeti sajátossága. *Irodalomtörténet*. 1992/73 évf. 1. Szám. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

http://epa.oszk.hu/02500/02518/00262/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1992_01_040-055.pdf

⁴⁰ A regény különböző jelentésrétegeinek felvázolásához Ortutay Réka cikkét használtam fel segítségül: A gólyakalifa. Egy átváltozás motívuma az Ezeregy éjszaka meséitől a modern operáig. *Hangoló*. 2017. tavaszi szám, 5–11. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

https://issuu.com/budafokidohnanyizenekar/docs/hangolo17_internet

⁴¹ Részlet a disszertációhoz készült interjúmból Balla Zsófiával, 3. számú melléklet.

szexjelenetben Elemér a valóságban, az Inas álmában van együtt Sylviával, és míg egyiknek irtózatos, másiknak kedves az élmény. Hang és színpadtechnika tekintetében kulcsfontosságú megoldás Gyöngyösi részéről, hogy a személyiség két oldalát az operában két énekes testesíti meg: Elemért tenor vagy magasabb hangú bariton, az Inast mélyebb hangú bariton énekli. Ily módon lehetséges, hogy a két szereplő duettet énekelhessen egymással, méghozzá olyan dramaturgiai pillanatokban, amikor mindketten ugyanazt akarják: hogy ne változzanak át többé.

Gyöngyösi így mesélt nekem a Balla Zsófiával közös munkáról: „Ha most utólag belegondolok, nagyon nagy szerencsém volt Balla Zsófiával, mert ez nem túlságosan drámai sztori. Hogy ennyi színpadi esemény lett ebből és ennyire szilárd szerkezetet lehetett belőle építeni, az mind neki köszönhető.”⁴²

⁴² Részlet a disszertációhoz készített interjúmból Gyöngyösi Leventével, 1. számú melléklet.

6. *A gólyakalifa* zenei eszköztára; az eklekticizmus és a különböző stílusok használatának feltérképezése

Ebben a fejezetben konkrét példákon keresztül mutatom be *A gólyakalifát* át- és átszövő mozartosi, bartóki és verdisi zenei nyelveket és eszközöket, valamint a beatzene alapelemének szisztematikus használatát. Megkísérlem továbbá összegyűjteni a különböző szereplők, események, hangulatok következetesen végigvitt vezérmotívumait, ezek hangnemi, hangszerelési, tempóbeli jellegzetességeit, valamint – a teljesség igénye nélkül – feltérképezni és felmutatni *A gólyakalifában* igen nagy számban megtalálható egyéb, konkrét zenékre vagy műfajokra és/vagy stíluskorszakokra történő utalásokat.

A gólyakalifa hallhatóan olyan fiatal zeneszerző alkotása, aki nagyvonalúan uralja és játszi könnyedséggel használja a különböző zenei korszakok stílusait. A mű rendkívül pozitív fogadtatásra lelt mind a kritikusok, mind a közönség körében, habár többen kifogásolták, hogy az ismert zenei stílusok hadában egyelőre nem vélik felfedezni a zeneszerző saját hangját. „Gyöngyösi mintha törekedne is arra, hogy ne legyen saját arca”⁴³ – írja Halász Péter az *Élet és Irodalomban* megjelent kritikájában. Németh G. István a kolozsvári bemutató után így fogalmaz: „*A gólyakalifa* zenéje eklektikus – ez nem csak az én véleményem, mérvadó kolozsvári zeneszerző-szaktekintély megállapítását idéztem.”⁴⁴ Hollerung Gábor karmesternek, aki Gyöngyösi számos művét bemutatta, valamint új műveket is rendelt tőle, eltérő a véleménye; szerinte Gyöngyösi Levente maga a két lábon járó, megtestesült kollektív emlékezet. „A kollektív emlékezet mechanizmusa a 20. század második felében jelenik meg, amikor a zeneszerző akarva-akaratlan olyat ír, amire már valahonnan ráismerünk.”⁴⁵

A tekintélyes dramaturg és esztéta, Fodor Géza így fogalmazta meg benyomásait *A gólyakalifa* bemutatóját követően a *Muzsika* című folyóirat hasábjain:

Gyöngyösi Levente első operájának, *A gólyakalifának* bemutatója fontos esemény a magyar operairodalom és operajátszás történetében. A '60-as évek eleje, a C'est la guerre 1962-es és a Várnász 1964-es bemutatása óta nem robbant

⁴³ Halász Péter, (2005): *A gólyakalifa* – koncertszerű előadás az MR 6. Stúdiójában, *Élet és Irodalom*, 2000. 18. Letöltés: 2022. 09. 01.

<https://www.es.hu/old/0018/kritika.htm>

⁴⁴ Németh G. István (2008): Kritika-kísérlet *A gólyakalifa* országos bemutatójáról. *Szabadság*, 2008.03.19. Letöltés: 2022. 09. 01.

<http://archivum2.szabadsag.ro/szabadsag/servlet/szabadsag/template/print,PrintScreen.vm/id/7846/mainarticle/false>

⁴⁵ Részlet a disszertációhoz készült interjúmból Hollerung Gáborral, 2. számú melléklet.

ki ilyen hazai operaszerzői *tehetség* magyar operaszínpadon. (...) Nem annyira szakmaiság vagy ízlés, mint inkább *esztétikai világnézet* kérdése, hogy (az úgynevezett posztmodern korban) ezt az elvszerűen vállalt retro-zenét valaki elfogadja-e vagy elutasítja, történetileg legitimnek vagy anakronisztikusnak tartja, A gólyakalifát a már régen igencsak kérdéses operaműfaj egyik lehetséges megoldásának vagy bravúros pszeudo-operának tekinti. A darabon lehet vitatkozni, de a zeneszerző par excellence operai *tehetségét* vitatni aligha – A gólyakalifa mindenekelőtt káprázatosan *tehetséges* opera. Szerzője a fiatalságához képest ijesztően *kész* operakomponista, fölényesen-invenciózusan uralja és virtuózan kezeli az operai idiómákat.⁴⁶

Gyöngyösi Levente elmondása szerint saját zeneszerzői stílusának fejlődésére, valamint *A gólyakalifa* zenei nyelvezetének kialakítására Mozart, Verdi és Bartók művészete gyakorolta a legnagyobb hatást. Az együttesek és a finálék felépítése Mozart és Verdi dramaturgiáját idézik, karaktereinek megjelenítéséhez pedig a mozartihoz és bartókihoz hasonló „intonációkat” használ: ilyenek például Mozartnál az Éj királynője, Don Giovanni, valamint Papageno, illetve Bartóknál az éjszaka zenéje vagy a *barbaro*, vagy a polimodálisan kromatikus részek. Szerzője *A gólyakalifát* inkább „öszöndarabnak” tekinti, ugyanakkor számos kompozíciós elemet tudatosan használ benne; a következetes motivikus szerkesztés, a különböző zenei köznyelvek konzekvens alkalmazása, valamint a karakterek világosan megformált zenei arcéle alapos tervezésről árulkodik. Ugyanakkor a polimodális kromatizmus alkalmazása láthatóan tudatalatti Bartók-beszivárgás, hisz a szerző beszélgetéseink alkalmával sosem említette. Elmesélte viszont, hogy Magyarországra költözése után középiskolás korában, azaz legfogékonyabb éveiben folyton Bartókot hallgatott.⁴⁷

Már az opera prelúdiuma előrevetíti az állandó ambivalenciát, a jól ismert „ideális és torz”, „álom és valóság”, „jó és rossz” ellentétpárokat. Elemér a jó oldalt, az idilli és problémamentes világot testesíti meg; övé a barokkizmusokkal tarkított mozarti zene: a melodikus, derűs dúr hangzás, a koloratúrák, a concertáló ritmusfigurációk, valamint a virtuóz tizenhatod menetek. Ezzel a pozitív, optimista hangzásvilággal kerül szembe az Inas, akinek valósága bartóki *barbaro*-szerű, groteszk, töredezett, mechanikus effektusokkal jelenik meg. A két különböző dimenzió hangszerelése is jelentősen eltér egymástól: míg Elemér területeire a mozarti zenekar tipikus összetétele jellemző, azaz a vonóskar mellett két oboa, két fagott, két

⁴⁶ Fodor Géza, (2000): A tehetség ünnepe az Operaházban – A gólyakalifa bemutatója. *Muzsika*, 48. 8. Letöltés: 2022.08.01. <https://epa.oszk.hu/00800/00835/00092/1859.html>

⁴⁷ Lásd: 6.2. fejezet és 1. számú melléklet: Interjú Gyöngyösi Leventével

kürt, két trombita és timpani, addig az Inas részeinél mély rezek, különböző ütőhangszerek és elektronikus hangszerek szólalnak meg. Mindkét zenei világ az egész operára érvényes vezérmotívumokat generál, melyeket Gyöngyösi konstrukciós eszközként használ az egymást követő jelenetek felépítésénél. Az említett három zeneszerző stílusán kívül előszeretettel használja a könnyűzenéből jól ismert Tá-dúr–Fá-dúr–Dó-dúr diptonalis zárlatot, amelyet a tartalmilag legpozitívabb területeken (Etelka megjelenése, szerelem) alkalmaz.

Az opera az eredeti Babits-regény 11 fejezetéhez hasonlóan 11 zárt jelenetből épül fel:

I. felvonás

Preludio

I. Polgárház, veranda

II. Az asztalosműhely

III. Majális

Közjáték: A gólyakalifa

III. Majális (folytatás)

IV. Garniszálló

II. felvonás

V. A leleplezés

VI. Velence, hotelszoba

VII. Kávéházi közjáték

VIII. Velence

IX. Kávéházi szerelem

X. Szerelmi kettős

XI. Finálé

6.1. Mozart *A gólyakalifában*

Gyöngyösi Levente az összes zeneszerző közül Mozart életművét szereti és ismeri a legjobban: „amit a legjobban szeretek Mozartban, azok a kis szabálytalanságok, fricskák; amikor valami nagyon váratlan dolog történik ahhoz képest, ahogyan az abban a korban megszokott volt” – mondja a vele készített interjúmban.⁴⁸ Mindkét operájában világosan rá lehet mutatni a mozarti hatásokra a mozgásformákban, tempójelzésekben, tempókezelésben, valamint a drámai építkezésben – elsősorban a finálék esetében. Természetesen még a kevésbé vájt fülű zenehallgató számára is végig világos, hogy nem Mozartot hall: a váratlan hangnemváltások, a dúsan felrakott akkordok és merész diszsonanciák, valamint a szokatlan ritmika jóval későbbi zenei korszakról árulkodik. *A gólyakalifa* Elemér ideális világát megfestő részei mellett tipikusan mozarti stílusjegyek jellemzőek Gyöngyösi második operájának, azaz operamusicaljének, *A Mester és Margaritának* két címszereplőjére is, akik szintén a tisztaságot, ártatlanságot és őszinteséget testesítik meg.

⁴⁸ Részlet a disszertációhoz készült interjúmból Gyöngyösi Leventével, 1. számú melléklet.

A *gólyakalifa* első jelenete (Polgárház, veranda) a Szobalány *ariettájával* indul; a vidám, izgatottan pezsgő *Allegro con brio* rész H-dúrban csendül fel, metruma a zenekari bevezetőben 3/4, a szolista belépésétől általában 4/4. A tempójelzés, a könnyed, légies hangvétel, a hangszerelés és a zenekar virtuóz, tizenhatodos figurációi rögtön a concertók és divertimentók univerzumába repítik a hallgatót. A Szobalány koloratúráit hallgatva az Éj királynőjének alakja sejlik fel lelki szemeink előtt.

1. példa: A Szobalány ariettája (zongorakivonat 5. oldal, 94-100. ütem)

Bár a jelenetet a többször is visszatérő H-dúr hangnem keretezi, Elemér mindig bés irányba viszi el a tonalitást, mintegy kissé beárnyékolva az idillt; megszólalásaikor B-, Asz- és Esz-dúr jelenik meg. Ez utólag visszanézve talán már sötét oldalát vetíti előre, és azt is jelentheti, hogy ő eleve kilóg ebből az idilli milióból.

Mozart hatása a drámai építkezésben is megjelenik: a VI. jelenetben (Velence, hotelszoba) Elemér áriája („Ezért menekülök...”) a tipikus mozarti finálék struktúráját követi: ahogy nő a cselekmény drámai feszültsége, úgy lendül meg lépcsőzetesen a tempó és dúsul a zenei anyag. A rövid *moderato* és *sostenuto* szakaszt, mintegy *recitativo accompagnato* követi a gyors *Allegro* rész, ahol a *fortepianókkal*, *sforzatókkal* és *schwellerekkel* ellátott vonósok először *unisono* játszanak, majd ahogy a szólamok különválnak és fokozatosan sűrűsödnek, egyre több fafúvós és kürt kapcsolódik be a játékba. Ennek a szakasznak a végén egy *disperato* előadási instrukcióval ellátott háromütemes kiállítás *general pausába* torkollik, amit zakatoló *Più allegro* követ. A tempóviszonyok sajátosságai mellett az ária hangneme ráadásul a drámai Mozartot fémjelző d-mollban van. A karakter, a tempók és a *stretta* lovaglós ritmusfigurációja Antonio és a három intrikus bejövetelére emlékeztet a *Figaro házasságának* II. fináléjából – habár annak hangneme Esz-dúr. A kép végén (a 251. ütemtől) a lefelé lépő tartott basszus hangok, a hegedűk *szinkópái*, a *fortepianók* és a lefelé futkosó kis tizenhatod-motívumok szintén Mozart kelléktárából származnak. A 259–262. ütemben Mozart igazi drámai hangja csendül fel: a Commendatore intonációját idézve természetesen d-mollban, bár annak

tonikájához és dominánsához hozzáadott vendéghangokkal. A hangszerelés is tipikusan Mozarra jellemző: a timpani és trombiták *unisono* mozognak:

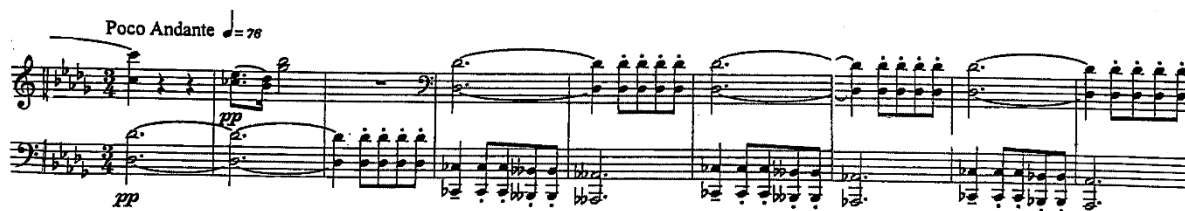
The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with lyrics: "ha éj - jel - nap - pal fõnn le - szek, meg - mu - ta - tom, hogy é - lek és". The piano accompaniment is in treble and bass clefs. Dynamics include *f*, *p*, and *ff*.

2. példa: A drámai Mozart megidézése (zongorakivonat 141. oldal, 259–262. ütem)⁴⁹

Bár az ária lépcsőzetes felépítése egyértelműen a mozarti finálék logikájára épül, az opera drámai csúcspontja esetében dramaturgiailag már egyáltalán nem stimmel az egyezés. Mozart *buffo* operáinak fináléja ugyanis mindig tuttiba torkollik; a zenei anyag sűrűsödésével és gyorsulásával egyre több szereplő kapcsolódik be a drámába, és ezeket a területeket általában a káosz, konfliktus, kétségbeesés és veszekedés jellemzi. *A gólyakalifában* ez a dramaturgiai csúcspont talán a Leleplezés (V. jelenet) lehetne, amely Gyöngyösinél viszont már a 2. felvonás nyitójelenete. Az első felvonás fináléja ezzel szemben „oneman show”; egy big banddel kísért nagyrevü-szám, amelyről majd a későbbiekben ejtek szót.

Az előbbi Mozart-példánál említett VI. jelenet (Velence, hotelszoba) legvégén jelenik meg először Etelka alakja. Ennek a területnek a zenéje már konkrétan utal a *Figaro házasságára*, azon belül is a II. felvonás fináléjának 9. jelenetére, amikor a Gróf és a Grófné legnagyobb meglepetésére Cherubino helyett Susanna jön ki a gardróból. Mindkét terület tartalmilag a feszült várakozás pillanatát jeleníti meg. A tempójelzés szinte azonos: Gyöngyösinél *Poco andante*, míg Mozartnál *Molto andante*; ezenkívül a bés hangnem (Desz-dúr, illetve Gesz-dúr), a hármas metrum és a hangszerelés is megegyezik. A zenekarban mindkét esetben kürtök és vonósok játszanak. Ahogy Elemér megpillantja Etelkát és énekelni kezd, a zene fokozatosan kivilágosodik; a Desz-dúrból lassan Asz-dúr lesz, a végzettszerű kürtmotívumot pedig átveszik a fafúvósok, majd a vonósok *staccatói*.

⁴⁹ A példa partitúrarészlete az 5. számú mellékletben látható.



3. példa: Etelka megjelenése (zongorakivonat, 143. oldal, 306–314. ütem)⁵⁰

Szintén mozarti utánérzést kelt a X. jelenet (Szerelmi kettős) végén Etelka „bosszúáriája” („Nézd, Elemér...”), mely szintén d-mollban, Mozart legdrámaibb hangján szólal meg: Gyöngyösi szélsőséges dinamikai kontrasztokkal és *sforzatókkal* idézi meg *A varázsfuvola* (Éj királynője), a *Don Giovanni* (Commendatore, Donna Elvira) és a d-moll zongoraverseny világát. Az énekszóló alatt a zenekar visszafojtott *pianója* Etelka dühös kirohanásait alátámasztva a közjátékoknál *fortissimó*ban tör ki. Az énekszólam tág hangközugrásait hallgatva Donna Elvira híres „*Ah! Chi mi dice mai*” kezdetű áriája is felrémlik a hallgatóban.

ff (Elemér fölkapja a fejét) *mf*

i - gen, ó csak egy szőr - nyű á - lóm,

ff *sf* *sf* *sf* *f* *pp* *ff* *sf* *sf*

p, ma risoluto

Nem ér - de - mel ki - mé - le - tet!

pp

4. példa: Etelka „bosszúáriájának” két részlete (zongorakivonat, 192. oldal, 204–213. ütem)⁵¹

és 193. oldal 227–229. ütem)

⁵⁰ A példa partitúrarészlete a 6. számú mellékletben látható.

⁵¹ A példa partitúrarészlete a 7. számú mellékletben látható.

6.2. Bartók *A gólyakalifában*

A kolozsvári bemutató szünetében spontán közvélemény-kutatásra adtam a fejem. Arra az első látásra értelmezhetetlen véleményre bukkantam, miszerint az a baj *A gólyakalifával*, hogy Gyöngyösi nem Bartók. A mérhetetlen cinikusságában is komolyan veendő megállapítás igaz. Nagyon is az. Gyöngyösi nem Bartók, hiszen nemcsak Bartók zenéjét idézi meg lefegyverző közvetlenséggel, hanem a legtágabb értelemben vett boldog békeidők örökérvényű partitúráiból ollóz.⁵²

Gyöngyösi számára rendkívül meghatározó zenei élményt jelentett a Bartók műveivel való találkozás:

Bartókkal először tizennégy éves koromban találkoztam, amikor átjöttünk Magyarországra. Romániában nem lehetett Bartókot játszani, tanulmányozni. Már az első találkozás teljesen beszippantott; forradalminak találtam. Egy éven át csak Bartókot hallgattam. Nagyon erős a stílusa, de viszonylag könnyű utánozni. Teljesen beépült a zenei nyelvembe, és ha már nem is akarom utánozni, egyik-másik hangulat, fordulat, idióma néha elő szokott jönni.⁵³

A gólyakalifán a mozartizmusok mellett valóban Bartók hatása érezhető leginkább; az opera tele van tipikusan bartóki stílusjegyekkel. Már a mű *Preludiójában* felhangzik az Inas későbbi fő motívuma, mely egyértelműen Bartók zenéjéből táplálkozik; intonációja a *barbaro*, hangkészlete pedig az 1–5-ös modellskálára emlékeztet. Ez az éles, agresszív zenei anyag Elemér idilli képe után szinte a semmiből robban be és alapozza meg a II. jelenet (Asztalosműhely) hangzásvilágát. A témát először a fafúvósok mutatják be, majd a mély rezek és ütőhangszerek is bekapcsolódnak a folyamatba. A tempójelzés *Allegro tempestoso*, a dinamika végig *fortissimo*, minden egyes hang felett következetesen ott a *marcato* jel, és az ütemek utolsó hangján a *sforzato*.

⁵² Németh G. István (2008): Kritika-kísérlet A gólyakalifa országos bemutatójáról. *Szabadság*, 2008. 03. 19. Letöltés: 2022. 09. 01.

<http://archivum2.szabadsag.ro/szabadsag/servlet/szabadsag/template/print,PrintScreen.vm/id/7846/mainarticle/false>

⁵³ Ortutay Réka, (2018): Szerzői est 2018. A Budafoki Dohnányi Zenekar Hangoló Magazinja. 2018. 09. 06. Letöltés: 2022. 09. 01. <https://gyongyosilevente.hu/kritika/szerzoi-est-2018-ortutay-reka-interjuja>

5. példa: Az asztalosműhely-jelenet kezdete (zongorakivonat 30. oldal, 3–12. ütem)⁵⁴

A tétel első részében az asztalosműhely lakói először nem is énekelnek, hanem prózában nyilvánulnak meg olyan előadási instrukciókkal, mint „visítva”, „üvöltve”, „gúnyosan”. A Mester, a Mesterné és az Inasok egyidejű kiabálása a káoszt jeleníti meg; megkomponált aleatória. Ehhez a káoszhoz csatlakoznak a legkülönbélebb ütőhangszerek és a Hammond-orgona improvizatív, virtuóz játéka. „A nyersséget, a legjobb értelemben vett ősi brutalitást nagyon szeretem Bartók zenéjében; ami megjelenik például az 1. és 2. zongoraversenyben is. Szerintem ez a legférfiasabb, „legmacsóbb” zene a világon” – állítja Gyöngyösi.⁵⁵

A főleg az Inas világára jellemző bartóki területek hangszerelése a teljesen ellentétes tartalomnak megfelelően élesen különbözik Elemér jeleneteitől: a mozarti zenekar korábbi derűs hangzását itt felváltja a brutalitás, a melodikus anyagokat a hangos, ütésszerű effektusok. Gyöngyösi ezeken a helyeken ütőhangszereket is bátran alkalmaz: a timpani mellett két kisdob és nagydob is játszik.

Bár maga Gyöngyösi nem említette, bartóki stílusjegy gyanánt felfedezhető operájában a népzenei eredetű polimodális kromaticizmus – melynek lényegét Bartók maga a Harvard-előadásokban fejté ki.⁵⁶ Amikor az Inas álmodozik, karakterének lírai és melodikus oldala mutatkozik meg. („Álmomban nem ver senki sem...”) Az egymással részben *unisono*, vagy párhuzamosan futó szólamok előjegyzéseinek változásai, a módosított és a főhangok együtthangzása olyan érzetet kelt, mintha különböző modális skálák futnának egyszerre. Az

⁵⁴ A példa partitúrarészlete a 8. számú mellékletben látható.

⁵⁵ Részlet a disszertációhoz készült interjúmból Gyöngyösi Leventével, 1. számú melléklet.

⁵⁶ Bartók Béla (1942-43): *Harvard-előadások* in Tallián Tibor szerk.: Bartók Béla írásai I. kötet, 161-184. Zeneműkiadó. 1989. Budapest

Inas E-dúr (majd a négyütemes egység végén az azonos alapú mollba hajló) dallama alatt a zenekari szólamban az e-fríg dominál.

Allegro, doppio movimento $\text{♩} = 120$
p *agitato*
 Ál - mom - ba' - nem ver sen - ki - sem, ál - mom - ba' - jó ta - nu - ló va - gyok, fü - jom a lec - két, úgy - hi - szem... Mi áll a könyv - be? - Már - nem tu - dom...

Allegro, doppio movimento $\text{♩} = 120$
f *legno*

6. példa: Polimodalitás „E” alaphanggal (zongorakivonat 52. oldal, 256–259. ütem)

Ugyanerre a jelenségre további példa található a Majális jelenet folytatásában: a karakter az előbbihez nagyon hasonló; a modalitás alaphangja itt H, a zenekar dúr akkordokkal megharmonizált kísérete fölött az Inas moll dallamot énekel („Istenem, édes istenem...”). Ez – a moll dallamhang dúr akkorddal történő megharmonizálása – nagyon jellemző Bartókra, és bevallottan a népzeneből jön.⁵⁷

Poco più andante $\text{♩} = 92$
p *dolce* *passionato*
 Is - te - nem, é - des Is - te - nem, mért ját - szol it - ten én - ve - lem? Is - me - rem, én ezt is - me - rem. Más - hol van job - bik é - le - tem.

p *dolce*

7. példa: Polimodalitás „H” alaphanggal (zongorakivonat 94. oldal, 102–105. ütem)

Az egész műben a legegységesebb bartóki utalás a IV. jelenetben található: a Garniszálló szexjelenetének zenéje egy az egyben *A csodálatos mandarin* hajszáját eleveníti fel. A két terület a színpadi történeteket tekintve is tökéletesen rímel egymásra. „Most az vagyok, aki vagyok: magammal és a másikkal egy.” Bár ez a mondat Elemér szájából hangzik el, a kezdeti idillnek itt már nyoma sincs; ez a zene már nem az övé, hanem az Inasé. Míg a *Hajsza* a zenei felvezetés (a hegedűk tartott *tremolója* és a fafúvósok virtuóz játéka fölött a két harsona egymást kiegészítő híres szólóállása) következményeként eleve magas dinamikán, quasi

⁵⁷ Bartók Béla (1942-43): *Harvard-előadások* in Tallián Tibor szerk.: Bartók Béla írásai I. kötet, 161-184. Zeneműkiadó. 1989. Budapest

tuttival kezdődik, addig Gyöngyösi „hajszája” visszafogottabban, csak vonósokkal indul; tempójelzése *Moderato, sempre accelerando*, azaz az egész terület folyamatosan gyorsul. Nincs előjegyzés, de a hangkészlet és a tonalitás fisz-moll-szerű. A bőgő, majd a cselló *ostinato* nyolcadmozgására játszanak rá a különálló szigetenként felrakott, egymás után belépő és egymásnak felelgető hangszercsoportok: a mély vonósok, a hegedűk, a fafűvósok, a rezek és a Hammond-orgona. Mindeközben kérlelhetetlenül tolja a ritmust a nagydob (akárcsak Bartóknál), ehhez nyolcadonként eltolva csatlakozik a cintányér, majd az összes többi ütőhangszer is. Egyre gyorsul, dúsul és hangosodik az anyag, majd az utolsó négy ütemben a felfelé szaladó tizenhatodcsoportok készítik elő a nagy csúcspontot, melyet végül a kürt felfelé csúsztató *glissandói* jelenítenek meg. (Az operairodalomban egyébként nagyon hasonló példa ugyanebben a tartalmi kontextusban a kürt-*glissandók* használata Richard Strauss *Rózsalovagjának* bevezetésében.) A *glissandók* utáni tartott hangok alatt a teljes zenekar szimultán, azonos ritmusú, rángatózósszerű effektusokat hallat, ami egyébként hasonló zenei anyag majd ahhoz, amivel Gyöngyösi az opera végén a gyilkosságot is megjeleníti, és ahol szintén a két személy eggyé válása történik meg, csak teljesen más kontextusban.

8. példa: A Garniszálló-beli szexjelenet indulása (zongorakivonat, 100. oldal, 194–201. ütem)

Hátra van még a felvonásból a szerelmi eksztázis, ez is kétszer hajtogatva, cirkuszi és szentimentális keringőhangok, *A csodálatos mandarin* erotikus hajszáját perszifláló osztinátók, az aktust grafikus hitellel közvetítő energikus-groteszk hangismétlések juttatnak el a gyönyör tiszta dúr akkordjáig, ami a

partitúra lélegzetelállítón pontos-éles vágásainak egyikével áttűnik az Inas korábról ismert álomzenéjébe.⁵⁸

9. példa: A szexjelenet csúcspontja (zongorakivonat, 102. oldal, 227–232. ütem)

10. példa: A gyilkosság (zongorakivonat 204. oldal)

⁵⁸ Tallián Tibor (2005): ...keressed magad, keress engem... Gyöngyösi Levente: A gólyakalifa. *Muzsika*, 48/7. Letöltés: 2022. 09. 01. <http://www.epa.oszk.hu/00800/00835/00091/1840.html>

11. példa: A szexjelenet lecsengése, átváltás az Inas álomzenéjébe (zongorakivonat 103. oldal 244–251. ütem). Mint az Inas melodikus területeinél általában, a polimodalitás itt is tetten érhető.

6.3. Verdi *A gólyakalifában*

Verdi hatása elsősorban a nagy zenei együttesekben és bizonyos jelenetek dramaturgiai felépítésében mutatkozik meg. A mozarti modellel ellentétben a verdis szakaszokra nem a fokozatos fejlődés, hanem a hirtelen drámai kitörés jellemző. A tipikusan „verdis” jelenet visszafogottan indul, szinte kézzelfogható a feszültség, az ember ereiben megfagy a vér – erre szinte minden átmenet nélkül, elementáris erővel robban be a dráma. Ezekben a kitörésekben egyszerű zenei anyagok, kicsi motívumok ismétlődnek súlykolóan. Számtalan példa található a jelenségre Verdi operáiban; például *A Traviata* 2. felvonásának fináléjában az Alfredo áriáját követő c-moll „Oh, infamia orribile” kezdetű kórusrész. Ilyen terület *A gólyakalifában* a Bábjáték után visszatérő III. jelenet (Majális folytatása), amikor a két főszereplő felismeri egymásban önmagát. A zenekari dinamika háromszoros *pianissimó*ról indul; a mélyvonósok szőnyege fölött Elemér és az Inas (*tenuto, senza vibrato*) kánonszerűen egymás szavába vágva, ugyanazon a hangon ugyanazokat a szavakat mondják. Erre robban be *fortissimó*ban, teljesen váratlanul a 9/8-os *Vivacissimo*, melynek hangszerelése tutti: teljes vonóskar, fák, rezes és timpani. A vonóskar és a fagottok a többi hangszer nyolcadmozgására tizenhatod-figurációkat játszanak, és ez a kis motívum egyre jobban átveszi az uralmat. A tempó is tovább fokozódik: a *vivacissimó*tól eljutunk a *Più presto*ig. „Jaj, ez én vagyok!” – hajtogatja a két alak ugyanazt a motívumot először kánonban, majd teljesen szinkronban.

Adagio molto ♩ = 48
Elemér *ppp* *temendo*
De fur-csa... Mi-lyen is-mé-ről Ez... én... va-gyok...!
Inas *ppp* *ten.* *senza vibr.*
De fur-csa... Mi-lyen is-mé-ről Ez... én... va-gyok...!
(Orch.)
PF-te *pppp* *legatiss.*

Vivacissimo ♩ = 132
temendo
Jaj! Ez én va-gyok!
temendo
Ez én va-gyok! Jaj!

ff *mf*

12. példa: Elemér és az Inas egymásra ismerése (zongorakivonat 86. oldal, 1–6. ütem)⁵⁹

A duetthez később Sylvia is csatlakozik („Ó, de furcsán beszél...”). A dinamika folyton visszaesik *pianóra*, de csak azért, hogy aztán pár ütem alatt újra *fortissimóig* emelkedhessen. „Ha megadná Isten a varázsszót, visszaváltozhatnék végre önmagammá” – énekli végül Elemér, miközben a zenekarban hatalmas fokozás megy végbe, az énekszólamban pedig bővített akkordfelbontás rajzolódik ki, majd az utolsó szótag után mintha elvágták volna: *general pausa* következik, ismét megáll a levegő. Ezt követően egy teljesen új, behízselgő zenével lép a színre Sylvia.

További egyértelmű Verdi-utalás a VII. jelenet (Kávéházi közjáték) levezetése, amely gyakorlatilag a Monterone-jelenet végének hasonmása Verdi *Rigolettó*jából. A hangsúlyozott basszus lemenetel, a hangszerelés és a szélsőséges drámai karakter gyakorlatilag teljesen megegyezik. Talán az egyetlen kis különbség a hangszerelésben, hogy míg Gyöngyösinél a basszusmenetet a fagottok, a tuba, a cselló- és bőgőszólam mellett a harsonák is megtámogatják, addig a Verdi-változatban a három harsona végig Desz-dúr akkordot ismételget. Kis ritmusfigurációbeli különbség pedig, hogy amíg Verdinél kizárólag nyolcadmozgás megy, addig Gyöngyösinél a magas fúvósok és a magas vonósok lefelé lépő tizenhatodos tercmenetekkel dúsítják a zenei anyagot. A Gyöngyösi-részlet hangneme egyébként D-dúr, metruma 6/8, tempójelzése *Presto*; a Verdi-részlet viszont Desz-dúr, 3/4,

⁵⁹ A példa partitúrarészlete a 9. számú mellékletben látható.

valamint *Vivace*, majd *Più mosso*. A tempók úgy aránylanak egymáshoz, hogy a 6/8 nyolcada megegyezik a 3/4 negyedével.

13. példa: A Monterone-jelenet vége, Verdi: *Rigoletto*⁶⁰

14. példa: A Kávéházi közbjáték verdis levezetése (zongorakivonat 158. oldal, 279–284. ütem)⁶¹

További példa a tipikus Verdi-dramaturgiára Etelka – egyébként kifejezetten mozartos – bosszúáriájának *strettója* a X. jelenetben (Szerelmi kettős). „Nem érdemel kíméletet!” – éneklő Etelka *piano, ma risoluto*. Ez a három ütem a feszült várakozás jegyében telik: a kitartott, koronás „A” hang mintegy kérdőjelként funkcionál, megáll a dominánson; ezt követően indul el a vonósok *pizzicatóival* a 6/8-os *Presto* a drámai mozarti d-mollban. Ez a terület szinte hasonmása Amelia, Riccardo és Renato tercettjének Verdi *Az álarcosbál* című operájából: a zenei karakter, a d-moll hangnem, a tempójelzés, a metrum és a hangszerelés is gyakorlatilag teljesen megegyezik.

⁶⁰ A példa partitúrarészlete a 10. számú mellékletben látható.

⁶¹ A példa partitúrarészlete a 11. számú mellékletben látható.

RICCARDO.
Lo giu - ro, e sa - rà.
I swear it, I a - gree.

ADELIA. (*sotto voce a Riccardo, agitatissima.*)
O - di tu co - me fre - mo - no cu - pi per quest' au - ragli ac - cen - ti di
Oat thou hear in se - pul - chral tone sound - ing, dead - ly ac - cents are borne on the
Presto assai.

15. példa: Amelia és Riccardo duettje, Verdi: *Az álarcosbál*

p, ma risoluto
Nem ér - de - mel kí - mé - le - tet!

Presto $\text{♩} = 102$ *mf risoluto*
Pusz - tul - jön ál - mod, ba - bo - nád, mik fog - va tar - ják é - le - tet!

16. példa: Etelka bosszúáriájának strettája (zongorakivonat, 193. oldal, 227–234. ütem)

Az említett zenei és motivikus jellegzetességek mellett a szerkezeti felépítés is az idős Verdi stílusjegyeit idézi (*Otello*, *Falstaff*); az egymásba átívelő jelenetekre inkább a végigkomponált felvonás egységes zenei folyamata jellemző. Gyöngyösi elmondása szerint az opera második felénél kezdte úgy érezni, hogy jobb lenne szilárdabb szerkezetbe önteni a zenei anyagot, ezért kis áriákat, chansonokat illesztett bele; így egy-egy nagyobb egységen belül megtalálhatók a zárt számok csírái is, ami viszont már inkább a Mozart operákra jellemző.

6.4. Beatzene *A gólyakalifában*

Meghatározó, amit az ember gyerekkorában hallgat, mert észrevétlenül épül be a zenei világába. Nálam ilyenek voltak az Illés-lemezek, különösen a *Keresem a szót* című Illés-szám első három akkordja. Számomra ez a kissé közhelyes harmóniasor a legmélyebb, legbensőségesebb érzelmet jelenti, a szerelem apoteózisát, és ennek megfelelően használom is. Erre sokáig nem ébredtem rá, de egy ideje megpróbálom tudatosan és a lehető legváltozatosabban alkalmazni.⁶²

Gyöngyösi Levente még kolozsvári gyermekéveiben ismerkedett meg az Illés-együttes számaival. A *Keresem a szót* című dal kezdte, az „Ó, én még nem tudom, hogy fogjak hozzá” alatti Tá-dúr, Fá-dúr és Dó-dúr akkordkapcsolat – a reneszánszból örökölt diptagális zárlat, amely egyszersmind a beatzene egyik legtipikusabb harmóniai fordulata – zenéjében azóta is a legpozitívabb jelentéstartalmakkal mutat szoros összefonódást. *A gólyakalifában* szintén az Etelkához kapcsolódó szerelem és szenvedély pillanataira van fenntartva ez a harmóniamenet, mely Gyöngyösi szavaival élve „a csoda, a pozitív emberi logika, maga a szépség. (...) A könnyűzene pontosan az ellentéte annak a bizonyos modernista, hideg és érzelemmentes logikának, amiről beszéltem. Elképesztő energia van abban a három akkordban; nem véletlenül akar annyi gyerek rockzenész lenni”.⁶³



17. példa: A beatzene emblemikus Tá–Fá–Dó dúr akkordkapcsolata

Ez az emblemikus harmóniamenet legelőször a VI. jelenet végén (Velence, hotelszoba) jelenik meg, amikor Elemér először pillantja meg Etelkát. A motívum Desz-dúrban, ám kissé alterálva hangzik fel: a „Tá” helyén a Cesz-dúrban Esz helyett Desz, a „Fá” helyén Gesz-dúr helyett terchelyettesítéssel esz-moll szerepel, és a második két akkord fordításban jelenik meg

⁶² Kiss Eszter Veronika (2020): Mozarttól az Aerosmith-ig. *Országút*, 2020. 03. 26. Letöltés: 2022. 09. 01. <https://orszagut.com/interju/mozarttol-az-aerosmithig-199>

⁶³ Részlet a disszertációhoz készült interjúmból Gyöngyösi Leventével, 1. számú melléklet.

(Tá-Fá-Dó helyett tehát Tá⁹-re⁶₄-Dó⁶₄). Az énekszólamot kiegészítve vonóskar, a klarinétok és a fagott mutatja be. „Micsoda gyönyörű lány megy ott!” – énekli Elemér vonóskar, klarinét és fagott kíséretével.

18. példa: Etelka megjelenése (zongorakivonat 143. oldal, 315–316. ütem)

A X. jelenet (Szerelmi kettős) 176. ütemétől egy-egy ütem *general pausa* között szintén Deszdúrban, a „Fá” helyén már rendes Gesz-dúrral énekli Elemér utoljára a motívumot: „Maradj örökre énvelem!” Ezt követően a jelenet legvégén a már említett, hangvételésben, hangszerelésében, dinamikájában és ritmusfigurációiban mozartos, bizonyos dramaturgiai szempontból verdis bosszúáriájában ezzel a három akkorddal hajszolja Etelka a halálba Elemért. A jelenet 258. ütemében induló fokozás a 268. ütemnél az említett harmóniamenetbe torkollik, mely immár utoljára, de még egyértelműbben, teljes pompájában hangzik fel: „Szabadulj meg tőle, legyél az enyém” – kéri Etelka Elemért; a hangszerelés teljes tutti, hárfával és timpanival. Alul és felül D-orgonapont között a C-G-D motívum egyértelműen kirajzolódik a zenekari szólamokban.

19. példa: Az Illés-motívum kiteljesedése (zongorakivonat 195. oldal, 268–276. ütem)

6.5. „Vezérmotívumok” *A gólyakalifában*

Ezen dolgozat írásakor abban a kivételesen szerencsés helyzetben volt részem, hogy operája elemzéséhez maga a zeneszerző nyújtott számomra segítséget. A következő részben tárgyalt, egy-egy konkrét szereplőhöz, érzelemhez vagy valamilyen történéshez kapcsolódó zenei motívumok többsége következetesen visszaköszön a műben. Ezeket a motívumokat beszélgetéseink alkalmával maga Gyöngyösi Levente nevezte el, ám a végső elnevezések általában nem azonnal, hanem a közös elemzés folyamatában születtek meg.

6.5.1. *Elvágódásmotívum*

Az opera a csellószólam *piano, espressivo* melódiájával indul, melynek kitartott (D) hangja alá egy akkordként (Fisz-dúr) úsznak be halkán a vonósok, a fák és a kürtök. Ez a kis indító dallam érzelmes, szentimentális hangulatában, hangnemi és karakterbeli bizonytalanságérzetében, valamint hangszerelésében és ritmusképletében is a *Trisztán és Izolda* kezdetére emlékeztet. Ez a zene az Inas „elvágódásmotívuma”, az opera *Preludiójának* indító motívuma, mely a szerző elmondása szerint a legelső elkészült dallam az operából. Az Inas személye majd a II. jelenetben (Asztalosműhely) tűnik fel először; a történet szerint álmából ébred, amelyben Elemér világát látja – aki viszont épp álomra hajtja a fejét, hogy alteregója felébredhessen –, és áriájának refrénjében ebbe az álmvilágba vágyakozik vissza. „De jó is aludni, és mindenfélét álmodni arról, hogy én más vagyok.” A nyitányban 4/4-ben van leírva az anyag, amelyhez képest az Inas áriájában ugyanez a motívum már sokkal mozgalmasabb 6/8, vonósokkal és fúvósokkal gazdagon alátámasztva. Amíg a bevezető Fisz-dúr-szerű, addig a másik említett példa annak enharmonikus Gesz-dúr változata, mely ennél a résznél a gazdagabb felrakás miatt valóban dúsabb, bés hangnem érzetét kelti.

Ugyanebből a dallamból épül fel az opera epilógusszerű zárótétele, amelyben a kórus gyakorlatilag kommentálja a történetet: „Ne mondj le semmiről. Minden lemondás egy kis halál.” A kórustételt megelőzve magányos szólóklarinet mutatja be újra a dallamot a mélyvonósok kitartott hangú, diszkrét kísérete fölött. (Ez a rész egyébként hiányzik az operaházi előadásból, talán színpadilag nem találtak megfelelő megjelenítenivalót hozzá.) Ezt követően indul a kórustétel; pár ütemes zenekari bevezetője hangnemileg még nem annyira meghatározható, de már cisz-moll érzetű. A záróképben, bár csak három kereszt az előjegyzés, továbbra is cisz-moll az alaphangnem, a befejezés pedig egyértelműen h-moll – az opera

központi hangneme, melyről majd a későbbiekben ejtek szót. A kórus és a zenekar végig teljesen *unisono* mozog, ezért – bár a teljes vonóskar, majd a csúcspontnál a teljes fúvóskar is játszik – a zene mégis *a capella* érzetét kelti.

20. példa: Az opera kezdőhangjai (zongorakivonat 1. oldal)

21. példa: Az Inas áriájának refrénje (zongorakivonat 50–51. oldal, 241–245. ütem)

22. példa: A zárókórus kezdőhangjai (zongorakivonat 205. oldal)

6.5.2. Verésmotívum

A „verésmotívum” az egyik legjellegzetesebb és legkönnyebben felidézhető téma az egész operában, továbbá a legbrutálisabb az összes motivikusan visszatérő zenei anyag közül. Ahhoz a vad, *barbaro* intonációjú zenei világhoz tartozik, amelyet a fejezet korábbi – az opera bartóki

elemeit tárgyaló – részében már érintettem.⁶⁴ Ez a zenei anyag először a *Preludió*ban hangzik fel, az Inas világának legfőbb motívuma, és az egész Asztalosműhely-jelenetet végigkíséri (lásd: 5. kottapélda). Az opera ebben a fejezetben tárgyalt többi vezérmotívumával ellentétben ez az anyag soha nem változik, nem alakul át, és mindig világosan felismerhető: ugyanaz a hangszerelés, a karakter és ugyanazok a lefelé futkosó tizenhatod-figurációk, csak néha kicsit más hangokkal. A verés burkoltan akkor is folyamatosan jelen van, amikor tettelesen nem történik meg: az Inas valóságában és Elemérnek az Inassal kapcsolatos álmaiban, gondolataiban – csak ami az egyiknek rémálom, az a másiknak valóság.

A VI. jelenetben (Velenice, hotelszoba) jön el az a pillanat, amikor Elemér végül idegileg teljesen összeomlik; nem bírja tovább elviselni az életet, és örökre szabadulni akar az Inastól. Kitarzott egyvonalas E hangja alatt („Ah!”) a 281. ütemtől a rezeskar teljes pompájában mutatja fel a motívumot. Elemér kifordul önmagából, kétségbeesésében ki akarja vetni magát az ablakon, mire a motívum szintén a feje tetejére áll: a 302. ütemben kivételesen lentől tör felfelé.



23. példa: Elemér ki akar ugrani az ablakon (zongorakivonat: 143. oldal, 304. ütem)

A verésmotívum a gyilkosság megjelenítésébe is belekeveredik,⁶⁵ ott viszont más ritmussal, negyed kvartolákkal, kvázi augmentálva jelenik meg.

6.5.3. Az *Etelka*-motívum

Etelka a VI. jelenet (Velenice, hotelszoba) végén jelenik meg először; ekkor pillantja meg Elemér. Felbukkanó alakjához hasonlóan zenei motívuma is még épphogy csak felvillan. A jelenet 307. ütemében a valceres, pontozott ritmusú, fúvósokkal tercmozgásban bemutatott témafejjel gyakorlatilag Richard Strauss is „beköszön” a műbe.

⁶⁴ Lásd: 6.2. fejezet.

⁶⁵ Lásd: 10. példa.



24. példa: Etelka megjelenése (zongorakivonat: 143. oldal, 306–307. ütem)

Amikor Etelka bemutatkozik Elemérnek, a teljes, kis kétütemes motívumot a klarinétok és a hárfa szólaltatják meg a 352–353. ütemben. Később, a jelenet legutolsó mondata alatt („Maga mivel foglalkozik, Elemér?”) a 375–376. ütemben a fuvolák mutatják be újra; Etelka motívuma itt már – Gyöngyösi szavaival élve – „tenyérbemászóan direkt”.



25. példa: A „tenyérbemászóan direkt” Etelka-motívum (zongorakivonat 146. oldal, 375–376. ütem)

Ahogy a pokolra vezető út is jó szándékkal van kikövezve, úgy teszi lassan tönkre szerelmével Etelka Elemért. A X. jelenetben (Szerelmi kettős) Etelka nagyjelenetének elején eltorzítva jelenik meg a motívum, hisz amit mond, az is torz és hamis; alakoskodó kerteléssel próbálja meg befolyásolni Elemért, és rávenni az Inas elpusztítására. Negédes énekét a 103. ütemtől a cselló- és bőgőszólam *pizzicatói* fölött két szólóhegedű behízeltő tercelése kommentálja, majd később ugyanilyen alattomosan köszön vissza a motívum a 141. ütemtől, csak már gazdagabban hangszerelve és a basszus folyamatos nyolcadmozgásával alátámasztva. Ez a terület a felvezetője Etelka korábban említett, az Éj királynőjét idéző rendkívül mozartos nagyáriájának, amelyben már ténylegesen felbujtja Elemért az Inas meggyilkolására.

26. példa: Az eltorzított Etelka-motívum (zongorakivonat: 188. oldal, 103–109. ütem)

6.5.4. Sylvia-motívumok; A és B motívum

Sylvia a III. jelenet végén (Majális) lép a színre először egy három akkordból álló, emblematikus harmóniafordulattal. Személyével új világ tárul fel Elemér előtt: egy ismeretlen, izgalmas, titkos univerzum. A fafűvósok és a kürtök által bemutatott, teljes ütemekig kitarított akkordok hangvétele és kromatikája újra teljesen egyértelműen utal a Trisztán-motívumra, ugyanakkor belekerül már valami dzsesszes ízvilág; például az utolsó harmónia sixte ajoutée-s, illetve a 2. egy undecim akkord. Ez már a századfordulós szalonvilág zenéje, mintegy azt sugallva hogy Sylvia egy könnyűvérű teremtés. A plagális irányú három kitarított akkordot a kürtök és a fafűvósok szólaltatják meg.



27. példa: Sylvia A-motívuma (zongorakivonat: 81. oldal, 273–275. ütem)

Ehhez a motívumhoz hangulatilag nagyon hasonló harmóniasor jelenik meg a IV. jelenet (Garniszálló) elején, kadenciaszerű, szólisztikus fafűvós állásokkal díszítve.

Sylvia másik, karakterében teljesen eltérő, a későbbiekben gyakran megjelenő és folyamatosan változó B-motívuma nem sokkal a már említett A-motívum bevezető akkordjai után hangzik fel először. „Ön egyedül van, Pubikám?” – szólítja meg Elemért. Ez a B-motívum, egy tipikusan keringős, könnyűzenei, kávéházi stílusú finom zene, mely az előzőhöz képest már sokkal egyértelműbben és konzekvensebben kapcsolódik Sylvia személyéhez. Legelső megjelenése alkalmával a fuvola és a vonóskar mutatja be. Később a legkülönbözőbb, de mindig egyértelműen felismerhető formákban gyakran tér majd vissza.

Érdekes, hogy Gyöngyösi mindkét központi nőalakjának motívuma valcerszerű; gyakorlatilag ezzel szimbolizálja, hogy a két alak valójában egy töről fakad.



28. példa: Sylvia B-motívuma (zongorakivonat 81. oldal, 283–284. ütem)

A gólyakalifa Közjáték utáni III. jelenet folytatásának 98. ütemétől hangzik fel újra a motívum a vonóskarban még mindig *piano*, de az eredeti megjelenéshez mérten kicsit dúsabban felrakva. „Magára vártam...” – énekli csábítóan Sylvia. Megjelenik a fagott és a klarinét is, melynek hangja – legalábbis Bartók óta – összekapcsolódik a csalogatással, valamint a cselló könnyed, virtuóz tizenhatodos játékaival teszi még izgalmasabbá és mozgalmassabbá a zenei anyagot.

Később, a Garniszálló-jelenet legelején a 122. ütemtől újra felhangzik a motívum; a kétütemes zenei egységet Sylvia szavai szakítják félbe: „Fél tőlem, édes?“, majd egy 30 ütemes, folyamatosan fejlődő, dúsuló zenei szakasz kiteljesedéseként a 151. ütemtől teljes pompájában, szenvedélyessé transzformálva, tutti hangzik fel a valcer. Amikor nem sokkal ezután, a 160. ütemtől Sylvia és Elemér ölelkezni és csókolózni kezd, folyamatosan ez a motívum szól, a szenvedélyességet immár groteszkül eltúlozva: a tempójelzés *Allegro vivace*, a dinamika *fortissimo*, valamint a vonósokhoz minden súlyos ütésre *staccato*, *marcato* jelölésű akkordokkal csatlakozik a teljes fafúvósok és a négy kürt.



29. példa: A Sylvia B-motívum szenvedélyes, tutti változata (zongorakivonat: 97. oldal, 151–152)⁶⁶



30. példa: A Sylvia B-motívum groteszk, eltúlozott változata (zongorakivonat: 98. oldal, 160–164. ütem)

Amikor az Inas felébredve visszaemlékszik álmára, és érzelmeit ecseteli a történetekkel kapcsolatban – ami valójában Elemérrel történt meg –, a zenekarban folyamatosan fel-felbukkan a motívum, majd a 287. ütemtől, amikor az Inas azt mondja: „megéreztem boldogan”, újra a szenvedélyes, tutti változat bontakozik ki.

⁶⁶ A példa partitúrarészlete a 12. számú mellékletben látható.

6.5.5. Üldözésmotívum

Az üldözésmotívum a VII. jelenet (Velencei közjáték) utolsó szakaszában jelenik meg, amikor a szökött Inast megtalálja, és lopással vádolja meg a Mester és a II. Segéd. „Itt van! Itt van! Nála van! Rajtakaptam!” – ordibálja a II. Segéd a *Presto* tempójelzésű, vad *stretta* kezdetén. A II. Segéd hangfaját tekintve a különleges kontratenor, amely hangszín a barokktól kezdve általában a tisztaság és ártatlanság megjelenítője. Gyöngyösinél viszont pont az ellenkezője: a magas tónus itt nyilván szándékosan inkább visító, idegesítő és nagyon ellenszenves. A szereplő lefelé ugró oktávlépésekben énekel, azaz gyakorlatilag mintha kiabálna; ezt a formulát veszi át *unisonó*ban a teljes zenekar. Ez a zenei anyag is a verést szimbolizálja, amelyből fokozatosan alakul ki az üldözés: „Tolvaj! Fogják meg! Rendőr!” – harsogják kánonban a Mester és a II. Segéd. Az üldözésmotívum az alap verésmotívumhoz képest sokkal kezdetlegesebb és primitívebb, a jelenet végére teljesen átveszi az uralmat.

The image shows a musical score for the 'Üldözésmotívum'. It is in 6/8 time, marked 'Presto' with a tempo of 102. The score is for the II. Segéd (Soprano) and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 202 with the lyrics 'Itt van! Itt van! Ná-la van! Raj - ta - kap - tam!'. The piano accompaniment is marked 'Pf-te' and consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

31. példa: Az üldözésmotívum (zongorakivonat: 154. oldal)

Nagyon érdekes, hogy az ezt követő zenei terület (a 252. ütemtől) majdnem szó szerint megegyezik Etelka már többször említett bosszúáriaszerű kinyilatkoztatásával: a tempó ugyanaz, a hangszerelés ugyanaz, mindkét rész metruma 6/8, valamint mindkettő hangneme a drámai mozarti d-moll (lásd: 16. kottapélda). Etelka előbb burkoltan buzdítja Elemért az Inas megölésére, majd konkrétan ki is mondja: „Öld meg az Inast!”; ez is egyfajta üldözés, vagyis a két terület dramaturgiai és tartalmilag is mélyen összefügg. Ennek a jelenetnek a legvégén hangzik fel a Verdivel kapcsolatban már említett, szinte szó szerint idézett Monterone-jelenet vége a hangsúlyozott, lefelé lépdelő rezesmenettel, melyet Gyöngyösi ebben a kontextusban kissé parodisztikusan idéz (lásd: 14. kottapélda). A zeneszerző véleménye szerint ezek a legjobb részei az operának; szerinte mindig is a gyors zenei anyagok komponálása ment neki legjobban.

6.5.6. Ráismerésmotívum

A két alteregó kettős megzenesítésének köszönhetően lehetségessé válik, ami a regényben nem történhetett meg: a főhős két énje duettet énekel egymással. Elemér és az Inas a III. jelenet (Majális) Közjáték utáni folytatásában találkozik először és ismeri fel önmagát a másikban. A „ráismerésmotívum” a 14. ütemben jelenik meg, majd azután később gyakran és dramaturgiaiailag konzekvensen tér vissza. Ez a kicsit sötét, reneszánszot idéző kétütemes kis zenei egység hasonlít az Illés-harmóniasorhoz (lásd: 17. kottapélda); két plagális fölépés van benne, majd a végén egy autentikus alzárlat, F-dúr B basszussal (Fá-dúr)–C-dúr (Dó-dúr)–G-dúr (Szó-dúr)–A-dúr (Lá-dúr), amely következetesen hangzik fel a ráismeréssel kapcsolatos pillanatokban. A hangszerelés teljes fafúvóska, vonóska és timpani. Az anyag következő megjelenése ugyanennek a jelenetnek a 37. ütemétől („csak holtan, csak holtan”) triolákkal megspékelve és az *echo*-effektek miatt érzetében még inkább reneszánszosan: a hangszerelés az első ütemben az alapmegjelenéssel azonos, a dinamika *forte*, majd a második ütem *piano*, amelyben csak a vonóska marad benn. Ezután az 55. ütemtől újra az eredeti forma csendül fel: „Ó, ez én voltam itt!”, majd a 70. ütemtől, már Sylviával kiegészült tercettben, szintén triolásítva, de ezúttal nem repetíciós, hanem melodikus figurációval, teljes *tutti* felrakásban és *fortissimo* dinamikával.



32. példa: A ráismerésmotívum (zongorakivonat: 87. oldal, 14–18. ütem)

E sem. csak hol - tan, csak hol - tan...

I ban. Vagy hol - tan? vagy hol - tan?

36 Pf.-te

33. példa: A ráismerésmotívum reneszánszos, echós változata (zongorakivonat: 89. oldal, 36–38. ütem)

34. példa: A ráismerésmotívum fortissimo kiteljesedése (zongorakivonat: 92. oldal). Itt kimarad a fent említett Fá-Dó-Szó-Lá-dúr akkordkapcsolat 3. akkordja

6.5.7. Álommotívum

Az álommotívum egy transzcendentális, az álom és valóság határának elmosódását megjelenítő álomzene, amely mindig H-dúrban vagy h-mollban fordul elő. Az üldözéshez hasonlóan tiszta oktávokból áll, ám az alaphang ez esetben természetesen a „H”. Saját elmondása szerint a H-dúr lényeges és kedvelt hangnem Gyöngyösi Levente számára, és előszeretettel használja. *A gólyakalifának* szintén központi hangneme a „H”, az opera ezzel a tonalitással zárul, sőt valójában ezzel is indul, bár kiírt előjegyzés a mű elején még nincs. (A 20. század remekművei között fontos szerepe van a H alapú hangsorok különleges hangzásvilágának: Bartók hegedűversenye h-mollban kezdődik kicsit dóros színezettel, valamint Sztravinszkij *Menyegzője* legvégének hatalmas harangozása is H-dór, cisz-szel megspékelve.) Az első jelenet (Polgárház, Veranda) legvége lassan H-dúrrá alakul, amikor Elemér elalszik: a nagyon lassú, keringőszerű 3/4-es zenei anyag mintha ringatást szimbolizálna. Az ütemegyeket a cselló és a bőgő játssza, a hegedűk és brácsák pedig ismételt kitartott akkordjaikkal a második ütésre jönnek be. Ehhez a puha, álmosító alaphoz pár ütem erejéig felváltva társulnak a fagottok, a klarinét a trombitával, majd a kürtök.

Elemér álomba szenderülése még csak megelőlegezett utalás; az álommotívum később, az Inas Garniszálló-jelenetbéli áriájának zenekari kíséretében jelenik meg először igazán, amikor a Sylviával kapcsolatos álmáról énekel. Ez a kis kétütemes egység ismétlődik az ária első része alatt, összesen hatszor. A H-hangok mellé az ütemegyekre felváltva A-dúr majd gisz-moll akkordok csatlakoznak.

247 (Fény a padon. Az Inas, aki mintha rúgásra vagy áramütésre riadna föl, boldogan mondja:)

Pf.-te

Inas *p* *lancemente*

I. Azt ál - mod - tam, hogy egy na - gyon szép nőt... sze - ret - tem...

252

Pf.-te

I. Egy ú - ri szál - lo - dá - ban vol - tunk, és... csak mi ket - ten; és

254

Pf.-te

35. példa: Az álommotívum megjelenése (zongorakivonat: 103. oldal, 248–255. ütem)

6.6. A gólyakalifa egyéb, eddig nem tárgyalt zenei stílusrétegei

A fejezet eddigi részében az opera egészét behálózó, szisztematikusan használt zenei nyelvek és eszközök, valamint a konzekvensen visszatérő motivikus elemek előfordulásait kíséreltem meg összegyűjteni. A fentiekén kívül más zenei korszakokra és stílusokra való utalásokat is találhatunk a műben, amelyeket a következőkben néhány példával megpróbálok szemléltetni.

A III. jelenet (Majális) fő zenei anyaga egyértelműen a késő barokk concertók és kantáták hangzásvilágát felelevenítő stílusgyakorlat; a C-dúr, 9/8-ados *Allegretto vivace* tételben a különböző hangszercsoportok egymással vidáman versengő játékanak lehetünk fültanúi, melynek mixtúrás harmóniameneteit reneszánszos utóérzés teszi még színesebbé: szubtonális fordulatok, valamint a frázisvégek némelyikén plagális zárlatok hallhatók. A legfontosabb szerephez jutó, timpanival megtámogatott, virtuóz trombitaszólam a fafúvósokkal felelget, majd az anyagot a vonóskar is átveszi, végül becsatlakozik a kórus.

36. példa: A Majális-jelenet indulása (zongorakivonat 63. oldal)

A Majális-jelenetbe beékelődött prózai Bábjáték kísérőzenéje reneszánsz consortzene, amelyet furulyaegyüttes ad elő. Az „álom az álomban”, azaz itt színdarab a színdarabban egy teljesen különálló, szinte az operától és annak zenei világától független tétel.

A reneszánsz nekem mindig is az elveszett paradicsomot jelentette. Persze a Bábjáték egy reneszánsz stílusgyakorlat már magát az együttest tekintve is: hat furulya játszik benne. Pont akkoriban hallgattam Claude Le Jeune-madrigálokat. Ezekbe már lehet tenni hangszereket is; a vokális együttes szólamait kopulázzák furulyák, elképesztően jól szól. A furulyaegyüttes ötlete biztosan innen jött.⁶⁷

A furulyák mellett egy cselló és egy csörgődob is helyet kap a kis színpadi együttesben. A prózai betétek között öt tételt ad elő a hangszercsoport; ezek közül az első három reneszánsz utánpótlás, a negyedik cirkuszi zenét vagy verklit imitáló, rendkívül groteszk keringő, az ötödik pedig egy fura, eltolt ritmusú induló.

⁶⁷ Részlet a disszertációhoz készült interjúmból Gyöngyösi Leventével, lásd: 1. melléklet.

KÖZJÁTÉK
A gólyakalifa

1. à 6
Allegro moderato $\text{♩} = 112$
K. Bábok
Bábok
sulla scena
Pf.-te
Pf.-te
Pf.-te

hogyan lehet más bőrben élni, / s igazi testükbe onnan visszatérni! / Kezdődik a Játék! A GÓLYAKALIFA!

37. példa: A Bábjáték furulyaegyüttesének első száma (zongorakivonat 82. oldal)

A Garniszálló-jelenet végén található Chanson az első felvonás fináléjának szerepét tölti be. A zeneszerző bevallása szerint sem tartalmilag, sem motivikailag nem függ össze sem az előzményekkel, sem a következményekkel; kizárólag a hatásvadászat kedvéért került bele az operába. Sylvia nagyrevüszáma négyütemes tutti bevezetővel indul; míg az első versszakot csak elektromos gitár és Hammond-orgona kíséri, addig a második versszakhoz már komplett dobfelszerelés és tartott vonós akkordok csatlakoznak, majd a refrén második ismétlésekor tör ki az igazi big band hangzás, a teljes rezeskar tombolásával (lásd 13. számú melléklet: a Chanson tutti kiteljesedése.)

A VI. jelenet (Velece, hotelszoba) bevezetőjének végén felhangzik egy tipikus, szinte elcsépelet olasz slágermotívum, amelyet pár ütemmel később a Gondolás dala követ. A humoros, abszurd szövegű, ám zeneileg egyszerű, 6/8-os, g-moll majd a végén tipikusan G-dúrba váltó gondoladalt csupán egy szál gitár kíséri. A gondolás dala időről időre félbeszakítja Elemért, utoljára már csak a G-dúr szakasszal.

38. példa: A gondoladalt tipikus bevezetője (zongorakivonat: 129. oldal)

A IX. jelenetben (Kávéházi szerelem) új elemként megjelenik a tangó, mely az egész tételt végigkíséri. Sylvia énekét a Chansonhoz hasonlóan itt is elektromos gitár és szintetizátor kíséri. Ezt a hangszeret korábban az 1. szimfóniában használta Gyöngyösi, alkalmazását komoly előtanulmányok előzték meg. A Sylvia dalát követő zenekari közjátékban jazzes trombitaszóló, majd improvizatív, bartóki csalogatószerű szóló klarinétállítás következik. A jelenet végén ugyanez a tangó az Inas és Sylvia prózájának aláfestő zenéjeként már dúsan hangszerelve, fúvós szólóállásokkal tér vissza. A dinamika és a hangszerelés szinte az örületig fokozódik, miközben a két szereplő az ütemegyekre kiabálja: „a tánc!” A tétel a tipikus, lefelé menő, jellegzetes ritmusú tangózárlat szétszabdalt és egészhangú skálává torzított karikatúrájával zárul.

(Kialszik a két körvonal. Túljes sötét, gyors fény a másik oldalon.)

Pf-te

233

ff

fff

sf

Vand.

attacca subito senza pausa

39. példa: A tangó lezárása (zongorakivonat 182. oldal)

7. Személyes tapasztalataim Gyöngyösi Levente operáinak, valamint a kortárs operák korrepetálásának nehézségeivel kapcsolatban

Bár Gyöngyösi Levente neve régóta ismert számomra, operáival csak 2017-ben találkoztam először – addigra már több kortárs opera betanításával a hátam mögött. Amikor az Operaház ebben az évadban koncertszerű előadásban műsorára tűzte *A gólyakalifát*, alkalmam nyílt több szereplő betanításában is segítséget nyújtani. Általánosan elmondható, hogy a kortárs zenei kottakép igen részletes; Hollerung Gábor az általam készített interjúban sokat beszél a zenei köznyelv hiányáról és az előadók és alkotók közötti egyre távoluló ollóról, mint e jelenség okáról.⁶⁸ Az alkotók egyre kevésbé bíznak az interpretálók kottaértésében, ezért elképesztő részletességgel írnak bele mindent a partitúrába, amiről feltételezik, hogy azok figyelmét esetleg elkerülheti. Más kérdés, hogy ez a rendkívüli részletesség végső soron megnehezíti az előadók dolgát; a túlkontrolláltságra való törekvés feszélyezheti az előadót és akadályozhatja a zene természetes áramlását. Már Bartóknál is előfordul, hogy gyakorlatilag pár hangonként ír ki új metronómszámokat, amelyeket aztán előadóként maga sem tart be.

Érdekes volt *A Mester és Margarita* zongorás, majd zenekari próbáin megfigyelni, hogy az elmélet és a gyakorlat nem mindig járt kéz a kézben: a nagyzenekarral nem feltétlenül működtek az előre kigondolt, aprólékosan beírt tempójelzések. Hollerung és Gyöngyösi többször is vitába keveredett ennek kapcsán; a karmester néha a zeneszerző utasításai ellen ment, arra hivatkozva, hogy a gyakorlat egyszerűen felülírja az elméletet, és bizonyos dolgokat a hangszerszerűség és a zenekari hangzás magától tesz helyre.

Ugyanez fokozottan érvényes a darabban hemzsegő agogikai kilengések és apró szünetjelek, elsősorban a dzsesszes, swinges, offbeatszerű ritmusok esetében; ha az énekes minden utasítást betart, szinte már mesterségesen töredezettnek, magyartalannak tűnik az interpretáció. Hollerung ilyen esetekben, bár mindig megkövetelte a pontos ritmust, mégis inkább a *legato* előadásmód és a nagyobb ívek összefogásának irányába mozdította az énekest; így sokkal természetesebb lett a prozódia és hitelesebb az előadás. A sok vita ellenére végül mindketten elégedettek voltak a hangzó eredménnyel. Azt hiszem, egyszerűen arról van szó, hogy a túlságosan pontos notáció leolvasása nem feltétlenül adja vissza az eredeti szerzői szándékot; inkább egyfajta görcsösséget generál az előadásban. Azt gondolom, hogy ezek a művek több szempontból is az emberi teljesítőképesség határait feszegetik; különleges

⁶⁸ Részlet a disszertációmhoz készült interjúmból Hollerung Gáborral, 2. számú melléklet.

technikák ismeretét, rendkívüli fizikai és szellemi állóképességet igényelnek, valamint a betanulásuk is hosszadalmas és rendkívül összetett folyamat.

Míg Kurtág műveit a minimalizmus és a tökéletesség jegyében komponálja, addig Gyöngyösire a millió hang burjánzása, esetlegesen a formai arányok felborulása és az appercipiálható hosszúságok túllépése jellemző. A hangok tengerében fokozottan hárul a korrepetitorra az énekes számára leghasznosabb és leglényegesebb játszanivalók felismerésének feladata. Meg kell találni azokat a támpontokat, amelyek alapján az énekes tájékozódni tud majd a zenekari szövet fölött, és kezdőhangját lefülelheti. Nemegyszer előfordult olyan eset is, hogy a korrepetitorok a színpad mellett felállított keyboard mellől segítették az énekeseknek a hangok megtalálását még az előadások alatt is. Ez történt például Szokolay Sándor *Hamlet* és Aribert Reimann *Lear* című operái esetében.

A kortárs zeneszerzők előszeretettel használnak olyan hangszeres vagy elektronikus effektusokat, amelyeket lehetetlen visszaadni zongorán. Ilyenkor a korrepetitor kénytelen minden kreativitását latba vetni, és eszköztárát különféle hangadásokkal kibővíteni; például ütőhangszereket tapsolással, kopogással vagy egy hangnembe illő hang repetálásával megszólaltani.

Problematikus terület a kortárs operák esetében a zongorakivonat készítése is. Tapasztalatom szerint gyakran nem maga a zeneszerző készíti a zongorakivonatot, hanem kiszervezi valakinek a munkát. A kivonat készítői – nem csak a modern operákban, de főleg ott jellemző – megpróbálnak minden zenekari szólamot a kottába préselni, így annak pontos lejátszása lehetetlen, de szerencsére felesleges is. Nem ritka, hogy a hangszerelés sűrűsége miatt az anyag három, esetleg négy sorban van leírva. Ilyen esetekben, amikor a zongoraszólamot „lejátszhatatlannak” ítéljük, a korrepetitornak kell eldöntenie, hogy ebből a hangkavalkádból mi a legfontosabb, melyik hangszeres szólam valós segítség az énekes számára, illetve elengedhetetlenül fontos, hogy hallható és felismerhető legyen, akár a rendezés szempontjából.

A legfontosabb elem, amelynek mindig pontosnak kell lennie: a ritmus. Ezután következik a karakterek visszaadása és a zenekari effektusok lehetőség szerinti imitálása, és persze az, hogy felismerhető legyen a hangnem és az egyes hangszerszólamok, amelyekhez az énekes intonálni tud. A konkrét hangok szerepe tapasztalatom szerint szinte lényegtelen. Nem ritka eset, hogy annyira bonyolult a zenekari szövet, hogy az énekeseknek a szólókorrepetíciók alkalmával csak a saját szólamukat játsszuk, esetleg egy fiktív, konszonáns harmonizálással körbefonva, ami még biztosabbá teszi az intonációt, a ritmust és a kívánt karaktert. Ha stabilan megvan a belépés, és az énekes már elég jól uralja a saját szólamát, akkor lehet hozzáadni a

zenekari anyaghoz a „zavaró tényezőket”, amelyek az énekesek fülét – túl korán beemelve – tévútra téríthetik. Végeredményben annyira jól kell tudniuk a szólamot, hogy bármit hallanak (vagy épp nem hallanak), biztonságban érezzék magukat. Persze minél bonyolultabb a zene és minél inkább számolni kell, annál kiszolgáltatottabbak a karmesternek, aki remélhetőleg figyel rájuk, és világosan beinti őket.

A túlbonyolított zongorakivonatok esetében további nehézséget okoz a kottairó programok következtelen használata. A gép természetesen figyelmen kívül hagyja a hangnembeli és harmóniai összefüggéseket, így nem ritka, hogy a hangzásban viszonylag egyszerű dolgok a legnyakatekertebb enharmonikus változatokban vannak leírva. A korrepetitorok a kottáikat általában a végletekig kidekorálják, mindenki a saját igényei szerint. Ráadásul valamiért minden kottában vannak hibák – úgy tűnik, ez kivédhetetlen. Mindig minden változásra előre felhívjuk a saját figyelmünket: a tempó-, metrum-, kulcs- vagy előjegyzésváltást akár különböző színekkel, világosan jelölünk. Ha nem szinte blattolhatóan egyszerű dologról van szó, mindenképpen érdemes beírni a kottába a harmóniai elemzést. Amennyiben nincsenek már eleve feltüntetve, jelöljük a különböző hangszercsoportokat (fafúvósok, rezek, vonóskar, tutti) és a hangszeres szólókat. Mindig írjuk be a karmester ütéseit is, hogy egy adott területet oszt-e, egyben, kettőben, négyben vezényli-e, illetve a kiállításokat, *rubatókat* vagy egyéb interpretációbeli várható történéseket. Általában az induló énekszólamokat is jelöljük, valamint a szólókorrepetíció gyakorlati folyamatának zökkenőmentességét, elősegítve, hogy egy lezárult szakasz után egy adott szereplő a zongorakivonat szerint hányadik oldalon fog újra énekelni. Még nehezebb a dolgunk, ha olyan művet gyakorlunk, amelyből még nem készült hangfelvétel; ilyenkor csak a kottaképre támaszkodhatunk, hiszen semmilyen előzetes hangzásélmény nem könnyíti meg a munkánkat. Ez esetben valahogyan megpróbáljuk kitalálni, hogy melyik szólam fogja segíteni az énekes belépését.

Gyöngyösi Levente ebből a szempontból zseniális megoldással rukkolt elő: saját maga felvette a teljes *A Mester és Margaritát*; feljátszotta zongorán az összes zenekari szólamot, és felénekelte sávonként az összes énekszólamot. Az előzetes elektronikus midifelvétel készítése nem ritka a zeneszerzők esetében, de többnyire az énekszólamot is gépi hanggal helyettesítik. Gyöngyösi a saját hangfelvétellel nagyban megkönnyítette a korrepetitorok és az énekesek dolgát. Előadásmódban, agogika és kifejezés terén is konkrétan meg tudta mutatni előzetes elképzeléseit – az más kérdés, hogy a legtöbb énekesnek mindezek ellenére is rendkívül nehéz dolga volt a betanulással, elsősorban a ritmika terén. Gyöngyösi mindkét operájában rendkívül fontos szerepe van a pontos ritmusnak, ezért az énekeseknek a saját, szép hangjukban való

tobzódás helyett inkább hangszeres fejjel kellett gondolkodniuk. Főleg a dzsesszes, swinges, offbeat ritmusok esetében volt általános hiba a pontatlanság, a ritmusok elkenése vagy kisimítása. Ugyanakkor Levente mindig nyitott volt az esetleges változtatásokra; ha egy énekes vagy zenekari játékos nehézségekbe ütközött az interpretáció során, közösen keresték meg a megoldást. A kurtági precizitással szemben inkább ez a fajta – orbáni – rugalmasság az általánosan jellemző.

Míg *A gólyakalifával* csak a darab koncertszerű felújításakor kerültem kapcsolatba, *A Mester és Margarita* esetében már a teljes munkafolyamat részese lehettem. Meghatározó élmény volt számomra, hogy a zeneszerzővel szorosan együttműködve, a szólókorrepetícióktól kezdve a zenei és rendelkező próbákon át a zenekari játékig a produkció minden szakaszában részt vehettem.

8. Összegzés

A kortárs zene magyar nagyságai, a világhírű és nemzetközi szinten óriási népszerűségnek örvendő Ligeti, Kurtág és Eötvös új utakat kereső zenei irányzatai mellett a 60-as években Erdélyben és Magyarországon elindult egy a tradicionalitás és a folklór, a tonalitás és a modalitás felé visszaforduló zenei gondolkodás, melynek követői a neotonális „Négyek” -ként váltak ismertté. Orbán, Selmeczi, Vajda és Csemiczky zenei örökségéhez kapcsolódik egy generációval később Gyöngyösi munkássága, akinek „eklektikus” zeneszerzői stílusa kollektív emlékezetként egyesíti magában a klasszikus zene több száz éves hagyományait, valamint a mai populáris zenét. A zenehallgató érzelmeinek megcélzása, azaz ismert és szeretett melódiákkal való megörvendeztetése közös nevező mind az öt komponista zenei nyelvezetében.

A három zeneszerző óriás: Ligeti, Kurtág és Eötvös nemzetközi sikeréhez nyilvánvalóan nemzetköziségük is hozzájárul; bár eredetileg mindhárman Erdélyből származnak, huzamosabb ideig külföldön éltek és alkottak. Ha csak az ebben a dolgozatban is említett operákat nézzük, a *Love and other Demons* nyelve angol, a *Fin de partie*-é francia, a *Le grand macabre*-é német, a *Senza sangue*-é pedig olasz. Az említett Négyek, illetve Ötök művészete azonban egyértelműen Magyarországhoz kapcsolódik; operáik is – Selmeczi olasz *Spiritisti* című művét leszámítva – magyar nyelvűek.

Míg Ligeti, Kurtág és Eötvös művészetükkel új, még járatlan utakat kerestek, illetve a modernitás szellemében haladtak tovább, addig Gyöngyösi és a Négyek a közérthetőséghez kanyarodnak vissza: a dallamoshoz, az ismerőshöz, a neotonálishoz. Mindkét irányzat képviselői úgy tekintenek magukra, mint akik elsősorban ösztönösen alkotnak; zenéjüket a közönség önmaga szépségéért, különösebb előtanulmányok nélkül megértheti és befogadhatja. Nyilvánvalóan a nemzetközileg elismert és a világ koncerttermeinek élvonalába tartozó haladóbb szemléletű irányzatnak, és a neotonális, populáris, magyar nyelvhez és tradíciókhoz kapcsolódó, visszafordulóbb vonalnak is megvan a maga helye és közönsége, mindkettő a kortárs komolyzenei paletta rendkívüli sokszínűségét gazdagítja.

További vizsgálódás tárgyát képezhetné, hogy a közös erdélyi gyökerek mily módon jelennek meg zeneszerzők gondolkodásában és művészetében, valamint külön disszertációt érdemelne az a tény is, hogy valamennyi fent említett zeneszerző Bartókot tekinti legfontosabb elődjének, zenei atyjának és fő kiindulási pontjának. Ezért is lenne izgalmas feladat összegyűjteni, hogy Bartók zenéje és stílusjegyei miként jelennek meg a nyolc zeneszerző

életművében. Ennek részletes feltárása és bemutatása azonban már egy másik dolgozat témája lehetne.

9. Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Keresztes Nórának dolgozatom megírásában nyújtott nélkülözhetetlen segítségéért és minden részletre kiterjedő figyelméért, valamint Hadas Miklósnak útmutatásaiért és hasznos tanácsaiért. Köszönettel tartozom Hollerung Gábornak, Balla Zsófiának és Harangi Máriának az írásom alapját képező interjúkért, valamint hálával tartozom Gyöngyösi Leventének, aki munkám kezdetén több konzultáció erejéig készségesen a rendelkezésemre állt.

10. Bibliográfia

Nyomtatott források:

- Babits Mihály (1978): *The American Journal of Psychology* in Belia György (szerk.): Esszék, tanulmányok, I. kötet, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest.
- Babits Mihály (2006): *A gólyakalifa*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Bartók Béla (1943): *Harvard-előadások* in Tallián Tibor (szerk.): Bartók Béla írásai I. kötet, Zeneműkiadó, Budapest, 161–184.
- Boros Attila (1979): *30 év magyar operái*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Bulgakov, Mikhail (2018): *A Mester és Margarita* (ford. Szöllősy Klára), Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Cairns, David (2008): *Mozart és operái*. Park Könyvkiadó, Budapest.
- Cseicsner Otília (2005): *Interjú Gyöngyösi Levente zeneszerzővel*. A gólyakalifa előadásainak kísérőfüzete. Magyar Állami Operaház.
- Fodor Géza (1998): *Zene és színház*. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Gál György Sándor (1978): *Új operakalauz II*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Hauff, Wilhelm (1996): *A gólyakalifa története*. Pallas Stúdió, Budapest.
- Hughes, Spikes (1976): *Mozart operakalauz*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Kovács Sándor (1994): *A 20. század zenéje*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Kovács Sándor (1995): *Bartók Béla. A világ legnagyobb zeneszerzői sorozat*. Mágus Kiadó, Budapest.
- Kroó György (1975): *Bartók-kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Lendvai Ernő (1994): *Szimmetria a zenében*. Kodály Intézet, Kecskemét.
- Lendvai Ernő (1964): *Bartók Dramaturgiája*. Budapest, Zeneműkiadó.
- Lendvai Ernő (1975): *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Lendvai Ernő (1984): *Verdi és a 20. század: A Falstaff hangzás-dramaturgiája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Németh Amadé (2000): *A magyar opera története*. Anno Kiadó, Budapest.
- Pernye András (1974): *Előadóművészet és zenei köznyelv. Esszé*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Pernye András (1998): *Fél évezred fényében. Írások a zenéről*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Szabolcsi, Bence (1956): *Mozart operái*. Zeneműkiadó, Budapest.

- Tallián Tibor (1981): *Bartók Béla. Szemtől szemben sorozat*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Till Géza (1973): *Opera*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Selmeczi György (2020): *Kolozsvári napló – Írások az opera világából*. Kolozsvári Operabarátok Köre.
- Várnai Péter (1978): *Verdi operakalauz*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Winkler Gábor (2004): *Barangolás az operák világában*. Tudomány Könyvkiadó, Budapest.
- *Egy megérthető zenész: Hollerung Gábor előadásai*. Interkultur Hungária Kft., Budapest, 2014.

Online források:

- Albert Mária (2020): Interjú Selmeczi György zeneszerzővel. Kultúra.hu. Letöltés ideje: 2022. 09. 01.
<https://kultura.hu/elkotelezett-vagyok-a-templomok-minosuljenek-fel-mint-a-zene-otthonai/>
- Ádám Tünde (2005): Az opera ugyanolyan színházi műfaj, mint a prózai. Interjú Sólyom-Nagy Mátéval. *Opera-Világ*. 2005. 06. 21. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://operavilag.net/interjuk/az-opera-ugyanolyan-szinhaz-mint-a-prozai-solyom-nagy-mate/>
- A brémai muzsikusok. Nemzeti Filharmonikusok honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.filharmonikusok.hu/muvek/a-bremai-muzsikusok/>
- Balogh Endre (2020): Az operában még él a magyar posztmodern. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://pirkheimer.prae.hu/10394-az-operaban-meg-el-a-magyar-posztmodern/>
- Balogh Tibor (1987): A klasszikus pszichoanalízis hatása a húszas-harmincas évek magyar lélektanára és kultúrájára. *Híd*. 4. (Jugoszlávia.) 511–524. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
http://adattar.vmmi.org/cikkek/13886/hid_1987_04_14_balogh.pdf
- Bábits Andrea (1992): A gólyakalifa néhány szerkezeti sajátossága. *Irodalomtörténet*. 1992/73 évf. 1. szám. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
http://epa.oszk.hu/02500/02518/00262/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1992_01_04_0-055.pdf
- Bognár Éva (2019): Nem vagyok kétlaki – interjú Selmeczi Györggyel. *Fidelio*. 2019. 06. 17. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://fidelio.hu/klasszikus/nem-vagyok-ketlaki-interju-selmeczi-gyorggyel--146107.html>
- Böröcz László (1999): A pótszerek világát éljük (Selmeczi György karmester, zeneszerző). *Magyar Narancs*. 1999. 09. 16.
https://magyarnarancs.hu/film2/a_potszerek_vilagat_eljuk_selmeczi_gyorggy_karmester_zeneszerzo-56212

- Böröcz László (2000): Elöl megy a mű (Orbán György zeneszerző). *Magyar Narancs*. 2000. 04. 17. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
https://magyarnarancs.hu/lelek/elol_megy_a_mu_orban_gyorgy_zeneszerzo-57344
- Brug, Manuel (2021): Muttermord unter der Mittelgräte. *Welt*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.welt.de/kultur/article235343394/Berliner-Staatsoper-Urauffuehrung-von-Peter-Eoetvoes-Sleepless-Muttermord-unter-der-Mittelgraete.html>
- Büky László (2015): „...két macska voltam és játszottam egymással”. *Forrás*. 47/11. szám. Kecskemét. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<http://www.forrasfolyoirat.hu/upload/articles/1805/buky.pdf>
- Csabai Máté (2018): Aki szimfóniába foglalta az Illés-együttes dalait. KULT50: Gyöngyösi Levente. *Fidelio*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://fidelio.hu/klasszikus/aki-szimfoniaba-foglalta-az-illes-egyuttes-dalait-140224.html>
- Csabai Máté (2021): 95 éves Kurtág György: Hol kezdjük a zenehallgatást? *Fidelio*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://fidelio.hu/klasszikus/95-eves-kurtag-gyorgy-hol-kezdjuk-a-zenehallgatast-161743.html>
- Csengery Kristóf (2005): Mikor megyek Galícia felé. *Zenekar*. 2015. 12. 07. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://honvedferfekar.hu/mikor-mentem-galicia-fele-i-koncert-csengery-kristof-kritikaja-a-zenekar-cimu-ujsgabol/>
- Csengery Kristóf: Gyöngyösi Levente: Fuvolaverseny – kritika. *Zenekar*. 2018. 03. 13. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://gyongyosilevente.hu/kritika/fuvalaverseny-csengery-kristof-kritikaja>
- Csomafáy Ferenc (2008): Gólyakalifa. *Művelődés*. Kolozsvár. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=491>
- Dalos Anna (2016): A forma kérdései Kurtág György művészetében. *Magyar Zene*. LIV/2. 214. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
http://real.mtak.hu/44891/1/Dalos_Kurtag_MZ.pdf
- Deák Zsuzsanna (2022): Álmatlanság. *Librarius*. Letöltés dátuma: 2022. 08. 01.
<https://librarius.hu/2022/04/09/almatlansag-eotvos-peter-felkavaroan-gyonyoru-operaja/>
- Duncan, Michelle (2014): The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity. *Cambridge Opera Journal*, 16, 283–306. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01. https://www.jstor.org/stable/3878346?seq=1#page_scan_tab_contents
- Elhunyt Ligeti György. *Index/MTI*. 2006. 06. 12. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://index.hu/kultur/klassz/ligeti0612/>
- Eötvös Péter honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://eotvospeter.com>
- Fazekas Gergely (2018): Kurtág, a legnagyobb Beckett-fordító. *Négynegyed*. 2018. 12. 01. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://444.hu/2018/12/01/kurtag-a-legnagyobb-beckett-fordito>
- Fodor Géza (2005): A tehetség ünnepe az Operaházban – A gólyakalifa bemutatója. *Muzsika*. 48. 8. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://epa.oszk.hu/00800/00835/00092/1859.html>
- Fodor Géza (2006): A „jelmezes koncert” dicsérete. *Élet és Irodalom*. 2006. 06. 23. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

- <https://www.es.hu/cikk/2006-06-26/fodor-geza/a-jelmezes-koncert-dicserete.html>
- Gyöngyösi Levente: A gólyakalifa. A Kolozsvári Magyar Opera honlapja. 2021. 02. 17. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://magyaropera.ro/hirek/gyongyosi-levente-a-golyakalifa>
 - Gyöngyösi Levente honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://gyongyosilevente.hu>
 - Halász Péter (2000): A gólyakalifa – koncertszerű előadás az MR 6. Stúdiójában. *Élet és Irodalom*. 2000. 18. szám. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.es.hu/old/0018/kritika.htm>
 - Harangi Mária (2019): „Mutabor” – Zenés színházi rendezés felsőfokon. Doktori disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola. Letöltés időpontja: 2022. 09. 01.
http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Harangi-Mária-DLA-dolgozat.pdf
 - Hekler Melinda (2019): 70 éves az ország egyik legizgalmasabb zeneszerzője – Vajda Jánossal interjútunk. Kortarsonline.hu. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.kortarsonline.hu/aktual/vajda-janossal-interjuztunk.html>
 - Hollerung Gábor (2007): Sziporkázó közhelyek. Hollerung Gábor honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://hollerung.hu/sziporkazo-kozhelyek/>
 - Hollós Máté (1997): Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben. AKKORD Zenei Kiadó. 1997. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
https://www.parlando.hu/2022/2022-2/Selmeczi_Gyorgy-70.htm
 - Kemes Géfin László (1998): Erotika a XX. századi magyar regényben. Kortárs Kiadó. Budapest. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://mek.oszk.hu/05800/05820/05820.pdf>
 - Kész az Ember tragédiája oratórium első 20 perce. MMA honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://osztondij.mma-mmki.hu/hirek-esemenyek/kesz-az-ember-tragediaja-oratorium-elso-20-perce-3887>
 - Kiss Eszter Veronika (2020): A megértéshez a kulcs a ráismerés mechanizmusa. *Zenekar*. 2020. 01. 15. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://zene-kar.hu/2020/01/15/a-megerteshez-a-kulcs-a-raismeres-mechanizmusa/>
 - Kiss Eszter Veronika. (2020): Mozarttól az Aerosmith-ig. *Országút*. 2020. 03. 26. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://orszagut.com/interju/mozarttol-az-aerosmithig-199>
 - Kondor Kata (2021): Tükör által, homályosan. Opera-világ. Letöltés dátuma: 2022.09.01.
<https://operavilag.net/kiemelt/tukor-által-homalyosan/>
 - Könyves-Tóth Zsuzsanna (2018): „Operaszerűség nélkül nem érdemes operát írni.” *Fidelio*. 2018. 01. 03. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://fidelio.hu/zene-szinhaz/selmeczi-gyorgy-operaszeruseg-nelkul-nem-erdemes-operat-irni-3166.html>
 - László Ferenc (2005): Álom volt csupán (Gyöngyösi Levente: A gólyakalifa). *Magyar Narancs*. 2005. 06. 09. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
http://magyarnarancs.hu/zene2/alom_volt_csupan_Gyongyosi_levente_a_golyakalifa-64154
 - Matos László (2009): Orbán György kóruskönyvei. Zene és szöveg kapcsolata Orbán kórusciklusaiban. Doktori értekezés. ZAK. Budapest. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.

- https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/matos_laszlo/disszertacio.pdf
- Mácsai Ágnes (2018): „A világon minden zenének megvan a helye” – interjú Gyöngyösi Leventével. *Papageno*. Letöltés dátuma: 2022.09.01.
<https://papageno.hu/featured/2018/06/gyongyosi-levente-a-vilagon-minden-zenenek-megvan-a-helye/>
 - Mágó Károly (2018): Gyöngyösi Leventétől „csak” azt várják, hogy teljesen újat és zseniálisat írjon. *Origo*. 2018. 12. 05. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.origo.hu/kultura/20181205-interju-gyongyosi-levente-zeneszerzovel.html>
 - Mágó Károly (2019): Hamis áldemokratikus megközelítés, hogy nincs rossz műfaj csak rossz zene. Interjú Selmeczi Györggyel. *Origo*. 2019. 08. 09. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.origo.hu/kultura/20190807-hamis-aldemokratikus-megkozelites-hogy-nincs-rossz-mufaj-csak-rossz-zene-interju-selmeczi-gyorggyel.html>
 - Megyeri Krisztina (2013): Eötvös Péter Love and Other Demons című operájának dramaturgiája és kifejezőeszköze. Doktori értekezés. ZAK, Budapest. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/megyeri_krisztina/tezis_hu_old.pdf
 - Méhes László (2010): Szimfónia, de nem nagyon... – interjú Vajda Jánossal. *Fidelio*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://fidelio.hu/klasszikus/szimfonia-de-nem-nagyon-interju-vajda-janossal-93175.html>
 - Molnár Fanni (2022): Menekültem előlük, hogy véletlenül se essek ismétlésbe. Interjú Eötvös Péter zeneszerzővel. *MŰPA Bartók Tavasz Magazin*. 2022/6. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
https://issuu.com/mupabudapest/docs/bartok_tavasz_magazin_2022/6
 - Németh G. István (2005): Kis estélyi szatíra posztmodern szabással. Bűvölet – Orbán György kisoperájának ősbemutatója. *Muzsika*. 48. 5. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<http://epa.oszk.hu/00800/00835/00089/1774.html>
 - Németh G. István (2008): Kritika-kísérlet A gólyakalifa országos bemutatójáról. *Szabadság*. 2008. 3. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<http://archivum2.szabadsag.ro/szabadsag/servlet/szabadsag/template/print,PrintScreen.vm/id/7846/mainarticle/false>
 - Ortutay Réka (2018): Szerzői est 2018. *A Budafoki Dohnányi Zenekar Hangoló Magazinja*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://gyongyosilevente.hu/kritika/szerzoi-est-2018-ortutay-reka-interjuja>
 - Pallós Tamás (2021): Keresem a miseszerű esszenciákat – Orbán György zeneszerző egy kivételes mesterségről. *Magyar Kurír*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.magyarKurir.hu/hirek/keresem-miseszeru-esszenciakat-orban-gyorgy-zeneszerzo-egy-kiveteles-mestersegrol>
 - Réfi Zsuzsanna (2021): Bulgakovtól a gyöngyösizmusig. *Országút*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://orszagut.com/eloadomuveszet/bulgakov-fekete-humoratol-a-gyongyosizmusig-2067>
 - Rónai László (1984): Babits, Bergson, Freud. *Irodalomtörténet*. 16/66. évf. 3. szám. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
http://epa.niif.hu/02500/02518/00239/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1984_03_666-676.pdf

- Sarány Orsolya (2017): Magyar ösoperák a kolozsvári színpadon. *Szabadság*. 2017. 05. 08. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<http://szabadsag.ro/-/magyar-osoperak-kolozsvari-szinpadon>
- Seres Gerda (2020): „Ha valaki mély meggyőződéssel csinál valamit, annak ereje van.” – interjú Gyöngyösi Leventével. *Kultúra.hu*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://kultura.hu/ha-valaki-mely-meggyozodessel-csinal-valamit-annak-ereje-van/>
- Szász Emese (2021): Gyerekkoromtól fogva a szituációteremtés érdekelt. Interjú Eötvös Péterrel. BMC honlapja. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://bmc.hu/hirek/eotvos-peter-interju>
- Szatmári Róbert (2022): „Nem jó, ha az ember csak az örökkévalóságnak komponál” – 70 éves Selmeczi György. *Papageno*. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://papageno.hu/featured/2022/03/selmeczi-gyorgy-zeneszerzo-interju/>
- Tallián Tibor (2002): A függőség akarása. *Muzsika*. 45. 7. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<http://epa.oszk.hu/00800/00835/00055/812.html>
- Tallián Tibor (2005): ...keressed magad, keress engem... Gyöngyösi Levente: A gólyakalifa. *Muzsika*. 48/7. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<http://www.epa.oszk.hu/00800/00835/00091/1840.html>
- Gondola.hu (2005): „Feldühíteni a lélek sárkányait” – A gólyakalifa az Operaházban. Gondola.hu. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
https://gondola.hu/cikkek/42133-_Felduhiteni_a_lelek_sarkanyait____8211%3B_A_golyakalifa_az_Operahazban.html#
- 24.hu (2022): Párizsban is bemutatták Kurtág György operáját. 24.hu. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://24.hu/kultura/2022/05/13/kurtag-gyorgy-opera-parizs-premier-a-jatszma-vegekomolyzene/>

Videók:

- Fazekas Gergely: A lecture on Gy. Kurtág's opera “Fin de partie”. YouTube. 2020. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
https://www.youtube.com/results?search_query=kurtag+documentary
- Kurtág György – portrévázlat. Moldován Domonkos filmje 1983–1997. YouTube. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.youtube.com/watch?v=elgk-F-rzhU>
- Kurtág 90 – Más nézőpontból – Kerekasztal-beszélgetés. YouTube. 2016. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.youtube.com/watch?v=0ICvdq7TbHQ>
- Ligeti György-portréfilm (1993). YouTube. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
https://www.youtube.com/watch?v=QmbeVl_XraI
- Ligeti's Life and Music. YouTube. 2021. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
- Magyaradás. Selmeczi György mesél. YouTube. 2017. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZTxiXqXDyxU>
- Nem félünk a kortárstól – Y generáció. Vimeo. 2020. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://vimeo.com/474187067>
- Péter Eötvös 75 – Documentary. YouTube. 2019. Letöltés dátuma: 2022. 09. 01.
<https://www.youtube.com/watch?v=AhC6CA0DdP0&t=1104s>

11. Mellékletek

1. számú melléklet

BESZÉLGETÉS GYÖNGYÖSI LEVENTÉVEL, 2017. 09. 13. DÉRYNÉ KÁVÉZÓ, BUDAPEST

– Milyen zenét írsz? Meg tudnád fogalmazni?

GYL: Magyarországon, de valójában az egész világon van egy nagyon jellegzetes szembenállás a kortárs zenei életben: az úgynevezett avantgárd korszaka a 90-es évek elejéig tartott, amire mintegy ellenhatásként megjelent egy furcsa új hullám. A darmstadti iskola⁶⁹ tudományosságát sokan megelégtették. Lehet, hogy nagyon nagy koponyák találták ki, de pont az hiányzik belőle legtöbbször – tisztelet a kivételnek –, ami igazán zenévé teszi a zenét.

A zene szerintem két paraméterből áll: intellektusból és ösztönből. Bach az, aki ezt a kettőt a legfantasztikusabban tudja egyesíteni. Felépíti a várat, a katedrális – ezzel elsősorban a formára és a szerkezetre gondolok. Ha nem lenne rendben az építmény, nem lenne ilyen elképesztően erőteljes a zenéje. Ugyanakkor nála mindig buli van, tánc van. Az ösztön az, amit a 90 éves kubai bácsi is tud, pedig soha életében nem látott kottát. Ez az, amitől a zene mélyebb lesz, mint a beszéd, vagy gyakorlatilag az ember összes találmánya. Természetes dolog, hogy a romantikát a modernisták túlságosan érzélgősnek találták, ám ami ennek ellenében alakult ki, az hideg lett, szívtelen és lelketlen. Nem matematikát akarok hallani zene helyett.

A lényeg az, hogy én a saját stílusomat mindezek ellenében próbálom megfogalmazni. Ennek rengeteg veszélye van. Minket „neotonálisnak”, „neomodálisnak”, „neoromantikusnak”, „neobarokknak”, azaz mindig valami „neonak” neveznek. Ez azért veszélyes, mert ez a stílus alapvetően – nem szégyen talán kimondani – arra épül, hogy már meglevő és megírt zenei anyagokból próbál újat kihozni.

Vannak nagyon fontos mérföldkövek, mint Górecki 3. szimfóniája,⁷⁰ amit neoklasszikus műnek szoktak nevezni. Vagy ott van Penderecki⁷¹, aki ultramodern, avantgárd

⁶⁹ Az 50-es és 60-as években a németországi Darmstadt városában évente megrendezett Internationale Ferienkurse für Neue Musik nyári kortárs zenei fesztivál. Elsősorban a szeriális zenével kísérletező, emblematikus tagjai között olyan nevek szerepelnek, mint John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio és Ligeti György.

⁷⁰ Henryk Mikolaj Górecki (1933–2010) lengyel zeneszerző, az avantgárd vezető alakja.

⁷¹ Krzysztof Eugeniusz Penderecki (1933–2020) lengyel zeneszerző és karmester.

szerzőből lett hatalmas fordulattal neoromantikus. Azt hiszem, a modernisták nagyon utálják is őt ezért. Ez a stílus már meglévő hozzávalókból főz; ezért van az, hogy ezek a zenék állandóan „olyan, mint hogyha” érzeteket keltenek, amire könnyű rámondani, hogy „ez olyan, mint az”, csak rosszabb. Mindig akkor vagyok a legboldogabb, ha valaki azt mondja, hogy ez olyan „gyöngyösis”; ami azt jelenti, hogy vannak stílusjegyek, amiről én jutok eszébe. Hogy elfogynak a hangok vagy vége lesz a zenének, hogy nincs hová fejlődni: hülyeség. Még sok-sok milliárd lehetősége van annak, ahogyan a hangokat egymás mellé lehet tenni, a lényeg az, hogy a meglévőkből kijön-e valami újfajta stílusvilág. Nagyon titokzatos dolog, hogy ez mitől jön létre. Britten a legjobb példa erre: minden hangja olyan, mintha már valaki megírta volna, mégis teljesen összetéveszthetetlen. De vajon mitől? Benne van az angol hagyomány, a romantika, de valahogy mégis minden hangja eredeti, vagy legalábbis úgy van tálalva, hogy az olyan „brittenes”.

— **Kik hatottak rád legjobban? Kik azok a zeneszerzők, akik munkái jelentőségteljesek az életedben?**

GYL: Mozart mindenekelőtt. A legtöbbet szerintem Mozartot hallgattam életemben, és a legjobban Mozart életművét ismerem mindenkié közül. Ez valószínűleg azért is van így, mert lelkileg-emberileg is ő áll hozzám a legközelebb. Szeleburdi művészlélek, aki egyik napról a másikra él. Hihetetlen, hogy egy ilyen szertelen fickó neveltetése és saját zseniális tehetsége együttes következményeként hogyan tudott ilyen rendkívül egységes, nagyon rendezett zenei nyelvet létrehozni. Ennek ellenére, amit mégis a legjobban szeretek Mozartban, azok a kis szabálytalanságok, fricskák; amikor valami nagyon váratlan dolog történik ahhoz képest, ahogyan az abban a korban megszokott volt. Mozart mindig kitalál valamit, amitől hanyatt vágódom; egy „ronaldós” cselt. Az operáimnak szerintem zeneileg Mozart az elsődleges szereplője. Nagyon jól rá tudok mutatni a mozgásformákban, a tempójelzésekben, a tempókezelésben, valamint a drámai építkezésben. Ahogy egy finálém felépül, az biztosan tőle jön.

Verdi a másik, az ellenpélda. Ő nagyon mélyről indul, megír vagy negyven operát, míg az első igazán nagyszerűvel, a *Rigolettó*val előjön. Ezek után viszont mindegyik operája remekmű, sőt a végén, öregkorában is képes valami teljesen eredetit kitalálni. Szokták mondani, hogy Verdi művei lineárisan egyre jobbak, de ezzel én nem feltétlenül értek egyet. Azért az *Otello* és a *Falstaff* nagyon rendben van, mindkettő hihetetlenül magasrendű és eredeti.

Bartókot 14 éves koromig egyáltalán nem ismertem. Kolozsvári vagyok, és mikor 14 évesen átjöttünk Magyarországra, akkor kezdtem el Bartókot hallgatni a Konziban; akkor volt egy bartókos korszakom. Bartók stílusát nem nehéz utánozni, viszont nehéz a stílusában jól írni, mert bár könnyen adja magát, felületes jegyei könnyen reprodukálhatók, mégis nagyon komplex, többretegű. *A gólyakalifa* is tele van bartókos elemekkel. Elég, ha csak például a szexjelenetre gondolok, amely határozottan *Mandarin*-os jegyeket mutat.

A gólyakalifa szempontjából is ez a három zeneszerző, Mozart, Verdi és Bartók a legfontosabb. Mostanában Haydn és Monteverdi is fontos lett nekem, de ők akkoriban még nem álltak hozzám annyira közel. Persze Bachot is mondhatnám, de ő mindig komoly frusztrációk forrása is, hisz a zenéje emberfelettien, szinte ijesztően tökéletes. Annyira jól csinál mindent, hogy az ember szóba sem mer elegendni vele.

— **A Zeneakadémián Orbán György osztályában tanultál zeneszerzést. Ő mennyire meghatározó az életedben?**

GYL: A Zeneakadémián végzős koromban hallottam az első Orbán-kórusművet életemben. Soha nem hozott be órára saját darabot, egyszerűen nem mutatta meg őket nekünk. Nagyon szemérmes, és ez nagyon tetszett nekem. Mostanában úgy gondolom, igazán hozhatott volna! Szerintem én azóta sokkal jobban magamévá tettem ezt a stílust, mint azt valaha gondoltam volna. Azt hiszem, nagyon jól rá lehet mutatni nálam az orbánizmusokra, főleg a kórusdarabjaimban. De *A Mester és Margarita* is tele van velük – az a finom irónia, a filmzenés elemek, vagy a sok moll akkord egymás után. Érdekes, hogy mostanában már egészen másfajta zenéket ír, mint régebben. A legnagyobb élő magyar zeneszerzőnek őt tartom. Attól szeret az ember bizonyos zenéket, amitől ráismer bennük saját magára. Ami emberileg szimpatikus a zenében, azt hallgatjuk szívesen.

— **A különböző zenei stílusok egyidejű használata, a könnyűzene integrálása mennyire volt tudatos számodra *A gólyakalifa* komponálásakor? Ez utóbbinál elsősorban a *Chanson*ra gondolok.**

GYL: Megmondom őszintén: a *Chanson* tétel szerintem nagyon kilóg a darabból. Olyan szempontból üresnek érzem, hogy csak azért van ott, hogy a közönség tapsoljon a végén. Nem szerves, hanem egyszer csak bejön egy dizőz és elénekel egy számot. De ez valójában egy *opera seria*. Még csak nem is *semiseria*! *A gólyakalifa*ban nagyon kevés a buffo elem. Kicsit a Mester túlpörög benne néha, de alapvetően ez egy komoly darab. Vagyis hogy kerül a képbe az első felvonás végén egy ilyen bombasztikus jelenet? Mint számot, egyébként szeretem. *A*

Mester és Margaritában pont az volt a feladat, hogy úgy írjak könnyűzenét, hogy azok oda stimmeljenek.

A legfontosabb nekem mindig az, hogy egy zene milyen érzelmi hatást kelt. Nagyon nehéz egy színpadi mű, mert hiába jó a zene, attól még nem biztos, hogy életre kel a történet. A lényeg, hogy a figurák elkezdnek-e figuraként viselkedni, vagy megmaradnak az oratórium szintjén. Ott van például Simon gazda *Az évszakokból*, aki elénekli az áriáját, de attól még nem lesz belőle figura. Végül is mitől jó egy zenés színpadi mű? Attól, hogy a figurák következetesen ugyanúgy viselkednek benne zeneileg. Rögtön rájössz, hogy ez a zene az övé. Nem mondom, hogy vezérmotívum, mert az egyfajta technika, Mozart alig használ ilyesmit. A *Don Giovanniban* is összesen kétszer jön a kőszobor híres motívuma, de attól az még nem vezérmotívum. Wagner tudatosan át- meg átszövi ezekkel az egész művet, és ez nagyon jól is működik, mert nagyon karakterisztikusak a motívumai. De egy operában akkor is remekül működik egy jellegzetes motívum, ha csak meg van pendítve, mint például a *Carmenben*.

— **Hogyan esett a választásod a Babits-regényre mint operatémára?**

GYL: Abban biztos voltam, hogy operát akarok írni a diplomámra. Épp elkezdtem gondolkodni a témán, mikor Dinyés Dani barátom felvetette az ötletet, hogy itt ez a Babits-kisregény, amit épp most olvasott; milyen remek operatéma lehetne belőle. Rögtön elolvastam és nagyon megtetszett. Ma már nem választanám, hisz a lélek belsejében játszódó szenvedéstörténetet nagyon nehéz színpadon ábrázolni.

— **Ugyanakkor a különböző érzelmi világokat mégis remekül meg lehet mutatni zenei eszközökkel, hisz a műben minden van: fény, sötétség, halál, szerelem.**

GYL: Égi és földi szerelem. A legjobb az egészben ez a két pólus; teljesen különböző zenét lehet hozzájuk írni. Ha most utólag belegondolok, nagyon nagy szerencsém volt Balla Zsófiával, mert ez nem túlságosan drámai sztori. Hogy ennyi színpadi esemény lett ebből, és ennyire szilárd szerkezetet lehetett belőle építeni, az mind neki köszönhető. Dramaturgiai szempontból még csak most kezdem kapiskálni, hogy mitől működik jól egy színpadi történet, de akkoriban még egyáltalán fogalmam sem volt erről.

Amikor komponáltam, nagyon bele tudtam magam élni a műbe. Ez nagyon félelmetes volt, tekintve, hogy hogyan végződik a történet. Tele vagyunk ilyen mágikus hiedelmekkel, hogy ha én megzenésítem a halált, akkor biztosan meg fogok halni. Mostanra már úgy érzem, hogy ez terápia is tud lenni. Ha ő ott meghal, akkor én túlélem.

Mikor kész lett *A Mester és Margarita*, elmentem Góczán Judit dramaturghoz, aki darabjaira szedte az egészet. Persze nem zeneileg, hanem szövegileg. Borzasztó, hogy mennyi mindenre kell gondolni! Hogy *A gólyakalifa* nem egységes, az elsősorban annak köszönhető, hogy nagyon gyorsan kellett komponálni; Zsófia még írta a második felvonást, amikor én már komponáltam az elsőt.

Szerintem operát hasonlóképpen kell írni, mint egy jó forgatókönyvet: magát a történetet egy mondatban össze kell tudni foglalni. Például: a kis hobbitok elviszik a gyűrűt a tűzbe, így sikerül megmenteniük a világot. Zsófia szerintem nagyszerű munkát végzett, bizonyos helyzeteket nagyon jól megteremtett. Megvannak a lehetőségek kis áriákra, jelenetekre. Én ehhez keveset tettem hozzá, nekem ez inkább egy ösztöndarab. Ami tudatos benne, az a jó oldal Mozarttal való azonosítása. Tele van barokkizmusokkal; nem is lehet sokszor szétválasztani, hogy ez most Mozart vagy késő barokk. Az egész első jelenet hangvétele a koloratúrákkal, dúrakkordokkal, a formálással nyilvánvalóan onnan származik. A rossz oldalt Bartókkal lehet azonosítani; alfa-akkordok, 1-5-ös modellskálák, *barbaro* hangvétel. A jelenetépítkezésem részben Mozarttól, részben Verditől származik.

Amiről még szót kell ejtenem zeneileg, az az „*Ó, én még nem tudom, hogy fogjak hozzá*”,⁷² az Illés-zenekar híres dala. Az egész beatzenének a legtipikusabb három akkordja a Tá-dúr, Fá-dúr és Dó-dúr. Nem tudom, miért pont ez, és hogy ez hogyan alakult ki. Valójában ez egy reneszánsz behatás, és még plagális irányba is megy. Hogy hogy keveredett ez ide, hogy lett gyakorlatilag minden könnyűzenének ez a legalapvetőbb három akkordja, nos, ez nem túl jól visszakövethető. Én mindenesetre még Kolozsváron láttam az *Ezek a fiatalok* című Illés-filmet, és annyira megfogott ez a dal ezzel a három akkorddal, hogy számomra évtizedekre meghatározta a pozitív jelentéstartalmakhoz való szoros kapcsolódást. *A gólyakalifában* is a legpozitívabb pillanatokra van fenntartva ez a fordulat; ez a csoda, a pozitív emberi logika, maga a szépség.

Tehát tegyük még egyszer tisztába: vannak a *mozartizmusok*, amik megjelennek a hangszerelésben. Ezekben a helyeken mozarti zenekart használunk: 2 oboa, 2 fagott, 2 kürt, 2 trombita, timpani és vonósok. Idetartozik az idillt bemutató első jelentet, majd a velencei jelentet eleje és Etelka megjelenése. Az egész második jelenet az Inas áriája előtt Bartókból táplálkozik. A nyersséget, a legjobb értelemben vett ősi brutalitást nagyon szeretem Bartók zenéjében; ami megjelenik például az 1. és 2. zongoraversenyben is. Szerintem ez a legférfiasabb, „legmacsobb” zene a világon. Verdi elsősorban az együtteseknél és a

⁷² Az Illés-együttes *Keresem a szót* című népszerű száma, mely 1969-ben jelent meg.

jelenetépítkezéseknél jelenik meg; ahogy például egy hisztérikus, drámai pillanat egyszer csak kitör. Ilyen az a jelenet, mikor Elemér és az Inas egymásra ismernek. Ezt nem Mozart találta ki, ezt Verdi tudta a világon a legjobban: megfagy a vér, minden pianissimo, és egyszer csak valami elementáris erővel kitör a dráma, melyben nagyon egyszerű zenei anyagok, pici motívumok jönnek sulykolósan ismételve.

- **A Bábjáték, mely kvázi színdarab a színdarabban, reneszánsz kísérőzenét kapott. Közel áll hozzád ez az időszak is?**

GYL: A reneszánsz nekem mindig is az elveszett paradicsomot jelentette. Persze, a Bábjáték egy reneszánsz stílusgyakorlat már magát az együttest tekintve is: hat furulya játszik benne. Pont akkoriban hallgattam Claude Le Jeune⁷³-madrigálokat. Ezekbe már lehet tenni hangszereket is; a vokális együttes szólamait kopulázzák furulyák, marha jól szól. A furulyaegyüttes ötlete biztosan innen jött.

Volt egy Palestrina-korszakom is. Csodálatos zene az övé; a lehető legmagasabb rendű és legkifinomultabb polifónia, amelynek olyan szigorú szabályai vannak, hogy nem tud akárki ilyen stílusban írni. 1999-től kezdve Vashegyi György is meghatározó szerepet játszik az életemben, azóta játszom a Orfeo Zenekarban. Csupa elképesztő zenével foglalkozunk. Szerintem a barokknál jobb zenei korszak valószínűleg nincs. Pár emberrel megteremteni, amiben az egész világ benne van. Volt egy barokk korszakom, amikor rengeteg Händelt, Purcellt, Rameau-t hallgattam. Ez utóbbi *A Mester és Margaritára* is kihatott, amiben vannak kifejezetten rameau-s részek. Az egész barokkon belül is a francia barokk rendkívül izgalmas és nagyon érzéki zene. Nagyon különbözik mindentől, amit ezen a kontinensen abban a 100 évben írtak. Rameau-nál szebb szerelmes zenét senki nem írt; Mozart az egyetlen, aki a közelében jár.

- **Mik a további terved? Milyen munkák, zenék foglalkoztatnak mostanában?**

GYL: Jött egy-két új irány, ami elsősorban a könnyűzenével kapcsolatos. A feleségemmel elmentünk New Yorkba három évvel ezelőtt, és adta magát a kérdés, hogy milyen programokat szervezzünk, milyen előadásokat nézzünk meg. Végül is egy Broadway-musical és egy Aerosmith-koncert mellett döntöttünk. *Az Operaház fantomját* néztük meg, ami elképesztően profi volt, operai hangú énekesekkel, akik hihetetlen dolgokat tudtak. Pompás volt a látvány, nagyszerű a rendezés... és félidőben eljöttünk. Úgy éreztem, nem bírok még egy kürt-

⁷³ Claude Le Jeune (1528/30–1600) francia zeneszerző.

glisszandót elviselni. Még azt sem mondhatom, hogy rossz volt a zene, mert nagyon profi volt, csak nagyon, nagyon giccses. Konzekvensen ugyanúgy jelennek meg benne bizonyos zenei elemek, amelyek már 50 éve is rég unalmasak voltak, hisz még Puccini használta őket eredeti módon. Az előadás alatt végig az volt az érzésem, hogy valahogy rosszul loptak. A rockzene a reneszánsztól lopott, de az nem ciki, mert az egyáltalán nincs még elhasználva. Ezek meg Puccinitól loptak, ami kínos, mert Puccini, nem sokkal korábban, százszor jobban csinálta, mint Webber. Mindezek után elmentünk az Aerosmith-koncertre, ami életem egyik legnagyobb élménye volt! Kijött a színpadra öt öreg csóka; Steven Tyler már elmúlt vagy hetvenéves, de olyan show-t csinált, hogy a hideg borsózott a hátamon. Minden mozzanata kidolgozott, ugyanakkor teljesen autentikus volt. Úgy mozog, énekel és interpretál, ahogy azt kell: egyszerűen tökéletes. És ehhez jön hozzá a zene, ami számomra sokkal izgalmasabb, mint egy átlagos rockzene. Vannak benne olyan csavarok, amiktől jobb, érdekesebb, mint például a Guns N' Roses vagy a Rolling Stones; olyan kevert stílusok, kromatikák és modulációs körök, amik egyébként elképzelhetetlenek egy rockszámban. A legjobb lemezük, a *Get a Grip* 93-ban jelent meg; agyonhallgattam.

A könnyűzene nagyon izgat, úgy érzem, dolgom van vele. Nagyon szívesen alapítanék egy együttest. A *Mesterrel* eljutottam egy határpontra, ami után annyi minden érdekes dolog történhetne, és akkor most el kell dönteni, hogy merre induljak. Ez nem egyszerű. A könnyűzene pontosan az ellentéte annak a bizonyos modernista hideg és érzelemmentes logikának, amiről beszéltem. Elképesztő energia van abban a három akkordban; nem véletlenül akar annyi gyerek rockzenész lenni.

2. számú melléklet

Beszélgetés Hollerung Gáborral, BDZ Próbaterme, 2017. 09. 13.

– Honnan ered ez a gyümölcsöző művészi kapcsolat Leventével?

Leventével akkor kerültem először kapcsolatba, mikor *A gólyakalifát* 2001-ben bemutattuk a Dohnányi Zenekarral, Vashegyi György vezényletével a Millenárison. Utána nem sokkal én is elvezényeltem egy félidőnyi válogatást a darabból. Ezt követően 2006-ban kérésemre komponálta az 56-os évfordulón bemutatott *Istenkép*⁷⁴ című oratóriumot, majd 2008-ban az 1. szimfóniát.⁷⁵ A legnagyobb rendelésem a 2017-ben bemutatott *A Mester és Margarita* opera. Játszottuk más darabjait is, például a 3. szimfóniáját,⁷⁶ ami egy borzasztóan erős mása az elsőnek. Ezek mellett hallottam sok más művét; a kórusműveiből jó párat ismerek, valamint az ütősversenyt,⁷⁷ amit terveim szerint elő is fogunk adni.

A közös munkák során barátságba keveredtem Leventével. Sokszor hívtam kórusversenyek zsűrijébe, körbevitettem a világban: Kínába, Amerikába. Az igazi fordulópontra mi viszonyunkban az 1. szimfónia volt, ami a nem programzenei vagy szöveges, hanem tisztán zenei művei közül a legerősebb számomra. Ez egy példamutató összegzés, amitől nem is tud szabadulni, hisz többször megismételte ezt a darabot, ezt a logikát. Tulajdonképpen az olyan kis ballépéseinek is, mint a Szörényi-szimfónia,⁷⁸ pontosan ugyanaz a felépítése tételről tételre, és ugyanaz a kicsengése is. Egyfelől van benne egy mérhetetlen stabil dramaturgiai logika, másrészt pedig van egy nagyon világos zenei nyelvezete.

– Hol helyeznéd el Leventét a kortárs zenei palettán? Hogyan határoznád meg zenei stílusát?

⁷⁴ Istenkép, kantáta 1956 emlékére. Keletkezés éve: 2006, Hollerung Gábor megrendelésére. Bemutató: Zeneakadémia, 2006. 10. 23.

⁷⁵ 2006, Hollerung Gábor megrendelésére. Ősbemutató helye és ideje: Művészetek Palotája, 2009. 11. 21.

⁷⁶ III. (Születés) szimfónia. Keletkezési év: 2013. Ősbemutató helye és ideje: Művészetek Palotája, 2013. 09. 05.

⁷⁷ Sinfonia Concertante – 4 ütőjátékosra és zenekarra, az Amadinda Ütőegyüttes és a Pannon Filharmonikusok megrendelésére. Keletkezési év: 2013. Ősbemutató helye és ideje: Pécs, Kodály Központ, 2013. 11. 14.

⁷⁸ IV. (Az Illés szekerén) szimfónia. Keletkezési év: 2015. Ősbemutató helye és ideje: Zeneakadémia, 2015. 04. 18.

HG: Gyöngyösi Levente maga a megtestesült kollektív emlékezet. A kollektív emlékezet mechanizmusa a 20. század második felében jelenik meg, amikor a zeneszerző akarva-akaratlan olyat ír, amire már valahonnan ráismerünk. A zene belső lényegéből fakadó szabályok tartják össze; feszít, old, elindul, megáll. Erre a mechanizmusra épül az európai zene története. Nincs okunk és nincs esélyünk ettől megszabadulni.

A két világháború után megváltozott a kollektív emlékezet funkciója. Hogy néhány egészen érdekes példát mondjak: az induló a zenetörténet 20. századi fordulópontjáig egy pozitív, örömteli zenei gondolat volt, amihez biztonságérzet kapcsolódott. Ezután viszont megváltozott a jelentése; hirtelen a borzalomnak, a gyilkolásnak lett a szimbóluma. A kollektív emlékezet is folyton változik; új idiómák és szimbólumok alakulnak ki. Borzasztóan megerősödött például a protestáns korál funkciója, lásd: *Egy katona története*. Megjelenik a házasságnál, szimbolizálja a közösséghez való tartozást, hogy fogjuk meg egymás kezét, testvérek vagyunk. Megjelennek a nemzeti hangok, amivel már a romantika is kísérletezett. Rengeteg orosz, olasz, spanyol zenét írnak – tehát nem a saját zenét, hanem valami mást, aminek vonzó a sajátos karaktere. Kialakul számos olyan zenei gondolat, eszme, karakter, forma, dallamvilág, harmonizáció, ami ráutal és relatív konkrét összefüggést teremt valami mással. A ráismerésnek biztos tartalma van, ami valamilyen konkrét zenei karaktert tesz számunkra felismerhetővé, és amit akár szövegben is meg tudunk fogalmazni.

Levente ebből a szempontból egy rendkívüli figura, világító személyiség. Egyrészt mert szörnyen tehetséges, másrészt őszinte és elementáris viszony fűzi ezekhez a különböző karakterekhez, ráismerésekhez, szimbólumokhoz. Ott van benne borzasztó erősen a pop és rock vonal is. Hibátlan arányérzékkel, teljesen zavartalanul, a legnagyobb természetességgel közlekedik a különböző zenei nyelvek között. Nincs benne görcs, hogy hogyan kerül az egyikből a másikba, és hogy kerül a csizma az asztalra.

A 60. születésnapomra kiadott *A megérthető zene*⁷⁹ sorozatom Levente *Istenkép* című oratóriumáról szóló részében pont erről van szó. Sorra veszem ezeket a fellelhető zenei nyelveket – Hacsaturján *Kardtáncától* kezdve a *Mária-himnusz*ig – és hogy ezeket hogyan és miért használja. A Gyöngyösi-életmű nagy részét is ismerem; pár darabját nem, de a főbb műveit igen.

Azért érdekes ez az életmű, mert már *A gólyakalifában* egy egyéni nyelv és egy hihetetlenül érdekes zenei világ fedezhető fel, és ez egyre csak erősödik. Az I. szimfóniában tulajdonképpen még egyetlen karakter sem ennyire direkt ráismerés. Van benne boldogság, őrtjögés, szexuális

⁷⁹ *Egy megérthető zenész*, kiadó: Interkultur Hungária Kft., 2014.

aktus, gyötrődés, rémálmok, összeomlás és megtisztulás. És a végén – ami Levente egyik legnagyobb tudása – úgy képes a darabot befejezni, hogy olyan mértékben egyszerűsíti le, amire senki más nem képes. A rengeteg bonyodalom után – megöllek, én vagyok, nem én vagyok, skizofrén vagyok – a végén egyszer csak ott állunk és azt mondjuk: szeretlek, éljük túl, valahogy majd csak lesz. És ezt valami olyan természetességgel képes kimondani, aminek csúcspéldája az I. szimfónia.

Számomra Levente életművében az a központi dolog, ahogy a különböző zenei nyelvekkel, intonációkkal bánik. Mozartnál találunk bizonyos emblematikus operafőszereplőket: ilyenek az Éj Királynője, Don Giovanni, Sarastro vagy Papageno. Mind-mind olyan meghatározó karakterek, melyekre Mozart ezer darabjában ismerünk rá. A bartóki életműben is megtalálunk ilyen intonációkat: ilyenek a *barbaro*, a mandarin és a groteszk, az éjszaka zenéje, és persze a folklórizmus. Ezek azért érdekesek, mert Mozartnál is és Bartóknál is egy karakterben meg tudjuk fogalmazni ezeket az intonációkat; egy ember köszön vissza a *Prágai szimfóniában*, a d-moll zongoraversenyben és a g-moll vonósnégyesben. Ráismerünk az operahősre, ráismerünk az adott helyzetre.

Leventénél is bizonyos értelemben ilyen intonációk ragadhatók meg. Minden művében megtalálhatóak a lehet-nem lehet, jó-rossz, értelmes-értelmetlen, sötét-világos ellentétpárok. Egy nagy zeneszerzőt az jellemez, ahogy ezekkel a karakterekkel bánni tud. Azok a komponisták nem lettek népszerűek a 20. században, akik csak struktúrákban, technikákban, továbbfejlesztésekben, azaz csak a zene bizonyos elemeiben gondolkodtak; például csak a dallamra, csak a ritmusra vagy csak a hangszínre helyezték a hangsúlyt – számomra ez a legveszélyesebb; nincs annál szörnyűbb, mint amikor órákig hangszínek rohangálnak a fülünk körül, és nincs semmi kapaszkodópont.

Ezzel az intonációelmélettel megérthető Levente műveiben a zenei karakterek konzekvenciája, egymáshoz való viszonya. Ebben a rendszerben relatív nagy biztonsággal lehet mozogni; lehet benne élni, félni, sírni, meghalni, föltámadni. Ebből a szempontból egy posztromantikus zenei gondolkodás, hisz Goethe *Faustja* óta nem tudunk attól a kérdéstől elvonatkoztatni, hogy létezik-e az emberi létnek értelme. Ha nem magyarok lennénk, Madách *Az ember tragédiája* a világirodalom egyik kulcsműve lenne. Mivel Goethe *Faustja* németül íródott, ezért aztán az egész világ ebből indul ki. A teremtő erőnk, saját alkotómunkánkat a legmagasabbra taksáljuk, viszont ez automatikusan kétségekkel, bűnnel, istenkáromlással jár; enélkül a világot nem lehet megismerni, megtapasztalni. Amit meg akarunk fogalmazni, az tapasztalás nélkül, szüzi étellel nem teremthető meg. Az a kérdés, vajon ezek után lehet-e még megbocsátást nyerni? Elkárhozunk vagy megdicsőülünk? A *Faust* is erről szól. Fiatalon azt

írja Goethe, hogy elkárhozunk. Öregen, hogy mégis megbocsátást nyerünk. Ez a kulcskérdés, amivel megteremtődik a romantika maga. Ezek a kérdések már felmerülnek Bachnál és Schütznel is; minden szöveges és nem szöveges zenében benne vannak. A tridenti zsinat után minden ember bűnös, mert nem írt egyházi zenét. Azaz írt, csak nem olyat, ami az egyház számára elfogadható, hanem olyat, amivel saját maga érzi úgy, hogy áldoz az úrnak. De az már bűn, tiltott dolog, sokáig nem is játszható el templomokban.

Ezek ugyanazok a kérdések, mint a romantikában, csak a romantika kihegyezi őket a jó meg a rossz örök ellentétére; az ördögre és az istenre, az alkotóra és a pusztítóra. Erre építi föl zenei gondolkodását iszonyatos konzekvensen, legyen szó akár Lisztról, akár Mahlerről vagy Beethovenről. Mozart azért más, mert ő a zseni távolságával mosolyog le ránk. Ő fölveti ezeket a dolgokat, de mosolyogva fölöttük áll.

Levente ennek a folyamatnak azért érdekes szereplője, mert egy a romantikusságát szégyellő és titkolni akaró, elgépiesedett, mérhetetlen módon popularizálódott, és az értékek tekintetében meglehetősen instabillá vált korszakban a lehető legnagyobb természetességgel mászkál a dolgok között. Ezt szörnyen rosszul viseli a világ. Ez a dolgok közötti természetes ide-oda lépkedés maga a tehetség; a romantika és számos zenei köznyelv egyidejű használatának nyílt vállalása. Ez egy rendkívüli tett, amelynek nyilvánvalóan nem a jelenkor lesz a gazdája.

Nagy siker volt *A Mester és Margarita* bemutatója, de azért hátul a szakmai berkekben azt mondták, nincs igazán saját zenei karaktere, hiányzik belőle az egyéniség. Ezzel én egyáltalán nem tudok egyetérteni. Ma a legnagyobb egyéniségek azt tartom, aki képes ebben az információtömegben, ebben az értékkülönbségben, ebben a hit- és gondolatvilág-tengerben úgy eligazodni, hogy kvázi mindent tolerál, mindenben lát értéket. Ami neki jó, azt elfogadja, ami nem, azzal nem küzd. Ez a képesség ma a legegészségesebb és legreménykeltőbb. Ha az emberiség valahogy fenn tud maradni, akkor csak ilyen attitűddel. Levente stílusát ebből a szempontból lehet eklektikusnak is nevezni, csak az eklektika a talajtalanok diszciplínája. A világon minden eklektikus, hiszen együtt szól többfajta zene, együtt van hegy és völgy, együtt vannak muszlimok, keresztények és zsidók. A világ különböző dolgai között való tájékozódás képessége, és ennek a felhasználása az, amit egyesek eklektikusságnak neveznek. Mert mit ér az a zeneszerző, aki ír egy zenei stílusban, de azt önmagán kívül senki nem érti? Kurtág Györgyre lehet mondani, hogy ő a legnagyobb zeneszerzők egyike, de ő maga ragaszkodik ahhoz, hogy hetekig kelljen vele beszélgetnie annak, aki a művét előadja, mert a zenei nyelve annyira szörnyen egyedi, hogy rajta kívül senki sem érti meg. Ha ő egyszer nem lesz köztünk, rohamosan és exponenciálisan fog csökkenni a dolgot értők, és még jobban a dolgot befogadni képesek száma. Márpedig most sincsenek sokan. Mi az érték? Az a nyelv, amit senki nem ért

meg, de szörnyen logikus, vagy az, amely integrálja magába mindazt, ami az emberek fejében amúgy is ott van?

– **Milyen nehézségekkel találtad magad szemben Levente műveinek interpretálásakor? *A Mester és Margarita* próbáin is említetted, hogy bizonyos helyeken Levente nyilvánvalóan teljesen mást gondol, mint amit leírt.**

HG: Az a rengeteg hang! De ez a téma messzire vezet, ugyanis itt a köznyelv hiányáról van szó, pontosabban a táguló ollóról alkotó és előadó között. Az alkotó legerősebb kommunikációja a notáció. Nézzük meg például Bach kottaképét, mi van benne? Csak hangok, mégis elő tudták adni. Egyrészt azért, mert főleg maga Bach adta elő. Másrészt, ha elő is adták, akkor is tudták, hogyan kell előadni. Bach egy Vivaldi-kottától sem ijedt meg, mert akkor is pontosan értette, hogy miről van szó, és hogy ami nincs odaírva, azt hogyan kell értelmezni. Hol van szabadság, hol nincs, hol hangosabb, hol halkabb, hol improvizálunk, hol nem, hol díszítünk, hol nem, és így tovább. A romantikában ez fokozatosan elkezd romlani. Az abszolút fordulópont Mahler, aki karmester is, tehát a bejegyzéseinek kétharmada az ostoba zenekar okán születik. Elkezd dirigálni a darabját és látja, hogy ezek a szerencsétlenek itt sietnek, ott késnek, itt ezt csinálják, ott azt csinálják, ez túl hangos, az túl kevés. Ezért mikor beírja a kottába, hogy „*nicht schleppen*”, akkor biztos, hogy a zenekar el akar kezdeni lassulni, ha „*nicht eilen*”, akkor meg gyorsulni. Ebből a szempontból kialakul egy új kommunikáció, amely már az előadói gyakorlat retardáltságának a kompenzációja. Mert az előadói gyakorlat mindig egyre távolabb lesz az alkotói szándéktól. Elkezdődik az olyan jelek beírása, ami tulajdonképpen egyfajta alkotói görcs, figyelemfelhívás; sohasem identikus a jelzés azzal, amit igazán mondani akar, csupán a szerző abbéli félelme, hogy az előadó nem vesz észre valamit, ami fontos. Ebből a szempontból a kommunikáció egyre kilátástalanabbá válik, mert a művész az instrukciók tömegében elkezd nem látni a fától az erdőt. Elveszíti a bátorságát és a képességét, hogy a dolgok által leírt valós tartalmat és kohéziót felismerje, és azokat szolgálja függetlenül attól, hogy a szerző mit ír ki.

Ebből a szempontból én szörnyen magabiztos vagyok, mert egyrészt jó tanáraink voltak, másrészt elmondhatatlanul nagy repertoár van a fejemben. Tizenvalahány-ezer lemezem van otthon, és mindent meghallgatok, hogy legyen átfogó képem. Az, hogy az ember tájékozódni tudjon egy nyelvben, nagyrészt mennyiségi kérdés. Három Haydn-szimfóniából és két vonósnégyesből nem lehet a stílust megismerni. Minimum 70-80 szimfóniából és 20 vonósnégyesből talán már igen. Az megint más kérdés, hogy az azonosságokat egymással szemben képesek vagyunk-e felismerni. E téren is az előadó-művészet nagyon messzire került

az alkotóművésztől, és úgy gondolom, hogy az egyetlen esélye a balansznak, hogy az előadó vállalja azt a felelősséget, hogy elolvassa a kottát, és akár a szerző vélt vagy valós görceivel szemben felismeri a tényleges tartalmat. Az alkotó elsődlegesen nincs tisztában a saját maga logikájával. Schönberg tisztában volt vele, meg is ette a fene. Bartók nem úgy gondolkodott, hogy ha onnan hiányzik egy hang, akkor azt most beépítem ide, hanem hallotta, hogy minek kell következnie. Levente ebből a szempontból is nagyon érdekes, mert egy darabig vitatkoztam vele pár dologról, de ő csak mosolygott, hogy jó az így, hisz nem lehet más. Ebből nem volt konfliktus közöttünk. Persze, aki sok kortárs zenét játszik, mint én, az látja a szerzők közös stresszeit. Kétségbeesetten próbálnak valamit leírni, amire nekünk az a dolgunk, hogy megfejtsük. És amikor előtűnik a különböző dolgok hasonlósága, akkor az ember rájön, hogy valójában mi áll a háttérben, és mi mit jelent. Ebből a szempontból Levente kottaiban elég könnyű tájékozódni. Az a nehéz benne, hogy iszonyú sok a hang. Nem bánik barátságosan az emberi teljesítőképességgel, de azért a dolog eljátszható. Nehéz művek ezek, nem is játsszák sokan. Az 1. szimfónia rettenetesen nehéz volt nekünk, mikor először játszottuk, és hihetetlen mennyiségű próbát igényelt. De végül megszületett, és Levente el volt bűvölve. De láthatóan nehéz volt ezt a sokféleséget, ennyi síkot megmutatni.

A rengeteg Gyöngyösi-mű interpretálása után *A gólyakalifa* olyan hihetetlenül egyszerű volt most számomra, hogy nem is hittem el. Annyira logikus, annyira világos! Az megint más kérdés, hogy mind a ketten megállapítottuk, hogy ha ezt újraírná, akkor pár dolgon változtatni kellene. Redundanciák vannak a darabban, elpazarolt percek, megállt dramaturgiai folyamatok. Tehát mindaz, amit ösztönösen iszonyú jól felépített, annak saját maga gátat is szabott. De hát istenem, huszonhárom éves volt.

– **A Mesterben ilyesmit már nem éreztél?**

HG: Hazudnék, ha most *A Mesterről* teljes biztonsággal tudnék összképet mondani. Emberfeletti volt, amit műveltünk; a zenekarral gyakorlatilag négy nap alatt raktuk össze. Az előadás előtt két nappal kaptuk meg az első felvonás fináléját. Sosem bírtam elolvasni *A Mester és Margaritát* – az olvasással amúgy is hadilábon álltam egész életemben. Beszélni szeretek, de amúgy sem a gondolkodásmódom, sem a zenéhez való viszonyom nem verbális. Ezért nem olvastam el, de a bemutató után megnéztem azt a tízrészes orosz sorozatot, ami közel áll a Bulgakov-regényhez, és mindenki szerint hüen és kifinomultan képes ábrázolni a regény rétegeit. Azt hiszem, hogy egészen pazar, amit Levente ebből a történetből kihozott. Bár a dramaturgiát másokra bízta, láthatóan egyrészt beleszólt, másrészt hallgatott azokra, akik neki ebben tanácsot adtak. Hihetetlen jól érezte azt, hogy mely karakterek és mely intonációk

egymásra tételével építse fel a művet. Ez teljesen organikus a darabban. Roppant izgalmas volt a munka, az ember habzsolta ezt a mennyiségű zenét és a rengeteg ötletet. Idegbajt kaptam Leventétől, aki nem volt képes ebben a folyamatban segítséget nyújtani; csak hátráltatott, hogy ez két metronómszámmal gyorsabb, az meg egyvel lassabb. Ki is zavartam egyszer a próbáról. Persze, az előadás után azt mondta, nagyon jók voltak a tempók, főleg a relációk. Kiderült, hogy ami az ostoba midifájlokon keresztül benne élt, az egy fals, virtuális dolog; valójában a hangzó térben derült ki, hogy mi milyen tempóban él meg igazából.

Agysejtpusztító volt az az egy hét, de hihetetlenül élveztem, és azt kell mondanom, hogy ez egy nagyon komoly, elképesztően jó darab. Hogy ez a világ alkalmas-e ezzel valamit kezdeni, azt nem tudom, de reméljük, hogy a kicsinyesség és a hétköznapi jelentéktelenség kényszere nem fogja gátolni a mű szárnyalását. Azzal, amit Kesselyák Gergely mondott a miskolci ősbemutató végén, hogy ez egy történelmi pillanat, maximálisan egyetértek. Nagyon büszke vagyok, hogy én adhattam a kezdő lökést egy ilyen nagyszabású dologhoz, és hogy Levente ebbe bele mert vágni, és végigcsinálta. Ez az ő iszonyatos tehetségének és sokszínűségének a megnyilvánulása. Aki nem tudja ezt befogadni, az magára vessen, az önmagát zárja ki belőle.

Ha Levente itt ülne, most mosolyogna ezen az egészen, de neki nem ez a dolga, ő a kollektív emlékezetével nem tud beszélgetni. Az a nagy dolog, a nagy erény, mikor valakiből hiányzik az a retardáltság, stressz, beszűkültség és görcs, amely ezeknek a folyamatoknak a természetes folyását ijedten kontrollálja. Tehát leír valamit, és rájön, hogy „jézusom, ezt már leírták, ez olyan, mint a nem-tudom-mi”. Leventét ez egyáltalán nem érdekli, és nem is mindig tudja. A nyíregyházi kóruspróbán például egy kulcsfontosságú dolog történt: a kórus volt a legerősebb tolmácsolója a *par excellence* karaktereknek, egy *gospel*nek vagy egy tömegdalgának; és hogy stilisztikailag mi micsoda, arról sokszor nem volt véleménye Leventének. Döbbenet figyelte, hogy „tényleg”? Már nem emlékszem pontosan, hogy mik voltak ezek, de úgy jöttünk haza, hogy hihetetlen, hogy ezekre a dolgokra ő egyáltalán nem gondolt. Persze ez nem is az ő dolga. Az ő dolga az, hogy megírja. Nagyon fontos tudással kell rendelkeznie az előadó-művészetnek, hogy képes legyen arra, hogy egy leírt kottából kivegye a logikát, összefüggéseket, ellentéteket. Hogy ráismerjen a szerzői akaratokra, és ne a technikai megvalósítás szintjén maradjon.

Ezek a nagy kérdések. Én annak szenteltem az életemet, hogy tanítsam ezeket a dolgokat, mert voltak olyan tanáraink, mint a Pernye András, aki egy egész elképesztő személyiség volt annak megfejtésében, hogy a zene hogyan képes elementáris érzelmekkel és elementáris ellentétekkel fantasztikus dolgokat megmutatni, és hogy a zenei nyelv mitől változik. Mitől

érzi valaki azt, hogy valami egybetartozik, mit tart köznyelvnek, mitől idegen valami. Leventében benne él az a hihetetlen mennyiségű zene, amit végighallgatott.

3. számú melléklet

Beszélgetés Balla Zsófiával, 2019. május 15. Dunapark Kávéház és Étterem

— Hogyan érte a felkérés a librettó megírására?

Orbán György irányította hozzám Leventét, hogyha mindenáron Babitsot szeretne, én írjak neki szöveggönyvet. Először picit ódzkodtam a feladattól, hisz számos verseskötettel a hátam mögött librettóval még sosem próbálkoztam. *A gólyakalifa* az Operaház pályázatára készült, és az egész estés művek közül a második lett. Az első díjat Bozay Attila: *Az öt utolsó szín* című operája nyerte, melyet az Operaház azonnal be is mutatott. *A gólyakalifa* színpadra állítására csak évekkel később került sor. Az Operaházban csupán hat előadást ért meg, ami a költségeket, a betanítást és a befektetett munkát tekintve számomra érthetetlen; ha már ekkora energiával létrehoztunk valamit, utána sokkal jobban kellett volna hasznosítani.

— Milyen volt a közös munka az alkotói stábbal?

Nagyon jól tudtunk együtt dolgozni annak idején Harangi Mária rendezővel és Cseicsner Otília dramaturggal. Egy dolog ellen azonban nem sikerült elég hatékonyan tiltakoznom: volt egy szerep-félreértelmezés, ami az én szándékaimnak ellentmond; Sylvia alakja nem egy utcai prostituált, hanem egy kis kávéházi dizőz. Szerettem volna pontosítani ezt a dolgot. Ez egy lényeges különbség, amit aztán a kolozsvári előadás már másképp kezelte. Sylvia megjelenítése az operaházi bemutaton számomra visszataszító volt. A színpadi ölelkezést csak jelzésszerűen szabad megmutatni; az érzelem hevét lehet érzékeltetni anélkül is, hogy közönséggé váljon vagy az emberben a kukkolás érzését keltse. Örömlányként ábrázolni szerintem súlyos hiba volt, ráadásul a kor kávéházi világához és Babitshoz is jobban illik dizőzként. Én sem véletlenül írtam neki egy sanzont.

— Hogyan zajlott a közös munka Leventével?

Nagyon jó élmény volt. Rendkívüli módon szerettem ezt a munkát és nagyon élveztem Levente zenéjét. Én is feldobtam neki labdákat, és az elkészült zenei anyagokat mindig megbeszéltük, mindenben megegyeztünk. Rengeteg ötlete volt Leventének és semmit sem akart kihagyni. Ha két alternatív jelenet közül mindkét változat tetszett neki, döntés helyett belekomponálta mindkettőt, emiatt túlméretezett lett a forma. A formaérvék, az arányérvék, hogy mi a túl sok, kérdéses a műben. A bevezető nagyon hosszú, aztán a reggeli jelenet is nehezen bontakozik ki. Van még egy-két vonatkozás, amit szerintem az idő bizonyos értelemben átalakított vagy korigált volna. Levente *A gólyakalifa* komponálásakor még nagyon fiatal volt; a pusztító lelki

gyötrődést nem ismerhette, még nem volt belső tapasztalata erről. Ezeket az apróságokat egyébként a kritika is jelezte anélkül, hogy kétségtelen tehetségét vitatnánk.

— **Mennyire volt nehéz egy prózai művet zenés színpadra átültetni?**

Ügyeltem arra, hogy bizonyos motívumok visszaköszönjenek a szövegben, hogy legyenek visszatérési pontok, de a cselekmény szövése teljesen a babitsi. Szerettem volna minél szorosabban rátapadni a regényre, és igyekeztem követni a regény szóhasználatát amellet, hogy ki kellett találnom a helyszíneket, és hogy hogyan lehet ezt a két párhuzamos életet megjeleníteni a színpadon. Ezt egyébként két operaház két különféle módon oldotta meg. Én osztott színpadot képzeltem el, amelyen az épp aktuális részen gyúlnak ki a fények, míg a másik sötétbe borul. Van egy pillanat, mikor a kávéházi tükörlakon Elemér és az Inas egymásra szegezi a tekintetét; ekkor mindkét térfél kivilágosodik. Kellett találnom egy pillanatot, ahol önmagukra bukkannak, és ez a szerelmi pillanat. A két alaknak itt szinte össze kell olvadnia.

Szerettem volna bizonyos belső szerepösszefüggéseket megjeleníteni, hisz a főszereplő álmában saját alakjaiból és jellemeiből teremti meg a másik világot. Ezeknek az alakoknak szintén kettős személyisége van, ahogyan mindannyiunkban lakozik egy finomabb és egy durvább lény. Örülnék egy előadásnak, ami úgy valósulna meg, hogy nem csak a két főszereplő tükröződne egymásban, hanem a mellékszereplők is. Ezeket az összefüggéseket zeneileg is jobban meg lehetett volna jeleníteni. Mikor a két alaknál egymás jellegzetes szignáljai, motívumai, hangnemei jelennek meg, az igazi dráma zenei eszközök segítségével jön létre. A színpadi jelenetek, párbeszéddek csak fogódzók.

— **Hogyan jött a prózai „színház a színházban” ötlete?**

Ez egy shakespeare-i minta, az úgynevezett egérfogó jelenet. Nekem ez abban segített, hogy megmagyarázzam *A gólyakalifa* címet, és amire Babits utal ezzel. Szerepet játszunk, és nem tudunk visszatérni a valóságba, mert elfelejtettük a varázsszót. Ezért találtam ki azt, hogy mindketten egy ligetben a két különböző oldalról arra járva meglátják a bábosokat. Addig állnak ott és nézik őket, míg kiderül, hogy elfelejtették a varázsszót. Ezután a mese kiúszik, és halad tovább az opera cselekménye. Úgy kellett megoldani, hogy ne maradjon az emberben a befejezetlenség érzése a kalifa és a nagyvezér történetével kapcsolatban. Ez inkább csak egy kis prózai közzjáték, ami segít értelmezni a történetet; kitekintés az ablakon egy másik világba, és vissza. Kívül áll az előadáson, mint egy kis erkély az Operaház épületén.

— **Mit gondol Babitsról? Hol helyezné el *A gólyakalifát* az irodalomtörténeti palettán?**

Babits csodálatos, méltányos és nagyszerű ember volt. Nagyon kevés hibátlan erkölcsű nagy író tudunk, ő az egyik. Különösen egy olyan nehéz időszakban, mint a két háború között és a második világháború elején. Nagyon nagy híve vagyok, főként a verseinek és az esszéinek. Az esszéi páratlanul okosak és jók, a versei pedig gyönyörűek és mélyek, rendkívül erőteljesek. Ez a két kiemelkedő műfaja, nem a próza. Levente műve a Babits-regényhez sokat hozott. Ahogy Babits a szecessziós századfordulón elgondolja ezt a merev szembeállítást a két én között, hibája a könyvnek. Ugyanakkor varázslatosan, meseszerűen szövögeti a történetet. Annak ellenére, hogy nagyon demokratikus szellemű ember volt, szigorúan osztályszempontok alapján azt a szemléletet érvényesíti, hogy a szegény, a tanulatlan, a faragatlan mindenképpen a rosszabbik én. Erre az élet sokszor rácsafol. Persze rengeteget számít, ha valaki művelt, tanult, de a társadalmi státusz nem feltétlenül jelent jobb minőséget. A sötét és a tisztátalan gondolatokat Babits az Inassal azonosította, míg Elemér világa ideális és fennkölt. Ez a babitsi ötlet nemcsak a korszak freudi felfedezésén alapul, hanem nagyon mélyen köze van az ember- és lélekismerethez is. Hogy társadalmi osztályok szerint osztályozza és minőségi jelzőkkel ruházza fel a szereplőit, ezen egy picit korrigálni akartam; hisz ez nem ilyen egyszerű, hogy van bennünk egy vadállat és van bennünk egy szent. Persze ez is igaz lehet, de itt nagyon közel áll egymáshoz ez a két alak, kis csúszás van csak köztük. Nem biztos, hogy az egyik egészen gonosz, és a másik sem hibátlanul jó. Ennél finomabb és bonyolultabb az élet. Az Inas egy kidolgozatlanabb „ürügyalak”, egy „rosszat álmodtam” alak, akit én megpróbáltam picit feljebb nyomni, ezért ez a második én nagyobb szerepet kapott. Van benne egyfajta érzékiség, életöröm, fölszabadultság. Elemér a félnkebb és az elvont, aki nem tudja, melyik világban van pontosan és hogyan talál magára. Kínlódik az álombéli identitásával, a másik énjével. Az Inas talál egy kis dizőzt, egy társadalmilag elérhető nőt, Elemér pedig megismeri Etelkát, akit istenít és maga fölé emel, és aki nem érti ezt az egész kettősséget. Nagyon rossz tanácsot ad Elemérnek, mert az ember a hasonmásával önmagát is megöli. Nem ölhetjük ki magunkból úgy a másik énünket, hogy bele ne pusztulnánk.

— **Változtatna valamin utólag?**

Nem mertem nagyon belenyúlni az alaptörténetbe, de lehet, hogy ma már itt-ott változtatnék. Ez az első librettóm, teljesen magamra voltam hagyva. Próbáltam drámaíróktól tanulni, amennyire lehet. A mai napig picit bánt a formai túlterjedtsége a műnek és az aránytalanságok,

amit aztán terhemre is rótt a kritika – teljesen jogosan. Az anyagot később már érettebb kézzel és érettebb fejjel meg lehetett volna húzni a cselekmény sérülése nélkül. Mindig törekedni kell a tömörítésre, hogy egy pillanatig se üljön le az előadás. Az irodalomban is a húzás legtöbbször jót tesz az anyagnak.

4. számú melléklet

Beszélgetés Harangi Máriával, 2018. 05. 20. Erkel Színház

– Hogyan találoztál *A gólyakalifával*?

Ez a produkció számomra nagyon meghatározó volt akkoriban, de a pályám egészének is fontos állomása, mert a diplomaszerezés után ez volt az első önálló operaházi munkám. Külön kihívás volt, hogy nem az operairodalom valamelyik jól ismert darabját, hanem egy kortárs művet kellett megrendeznem. Előzőleg hallottam *A gólyakalifa* félig szcenírozott koncertbemutatóját a Millenárison, és már akkor erősen hatott rám – nagyon megtetszett a darab. Olyan kortárs zene ez, ami első hallásra működik; semmilyen szempontból nem okoz gondot a befogadása, sőt megszeretni is könnyű volt.

– Milyen volt a közös munka az alkotói stábbal?

Szerencsés helyzet, hogy a szerzőkkel, Leventével és Zsófiával abszolút első kézből lehetett értekezni mindenről, és mindent meg lehetett velük vitatni. Leventének nagyon határozott színpadi elképzelései voltak bizonyos jelenetekkel kapcsolatban, ennek a kottában is nyoma volt. Elmondta, hogy a fényeket, a világítást nagyon fontosnak tartja, és elképzeléseit is megosztotta velem, illetve a díszlettervező Csikós Attilával. Olyan szerzői instrukciói voltak, amiket kifejezetten jó volt figyelembe venni, mivel segítettek az értelmezést. Az olyan kisebb karakterszerepeken kívül, mint a mesterék vagy a szülők, egy alapvetően fiatal gárda kapott szerepet a darabban. Hálás feladat volt velük dolgozni, nagyon szerették csinálni. Mindkét szereposztás kiváló volt zeneileg és színészeileg is, miközben egészen más-más színekkel, mélységekkel, hangsúlyokkal jelentek meg a karakterek a különböző személyiségű énekes színészek tolmácsolásában.

– Milyen kihívásokat rejtett a darab színpadra állítása? Hogyan alakult ki a színpadkép?

Már önmagában a zene is meghatározó élmény volt, de a történet is erősen befolyásolta a vízióimat. Mikor a díszlettervezővel, Csikós Attilával először leültünk beszélni, mondtam neki, hogy egy olyan látványrendszert szeretnék, amiben megjeleníthetők a felvillanó álomképszerű jelenések, áttűnések az egyik világból a másikba. Attila klasszikus megoldásként egy többrétegű tüllrendszert talált ki: a tüllöket rétegenként megfestették, így a meg-, illetve átvilágítás variációinak következtében szolgált a látvány a szituációk környezetéül. Ezáltal egy izgalmas, megfoghatatlan költői tér alakult ki a színpadon, amely azt az illúziót keltette, hogy

a tudat különböző szintjeit megelevenítő világokban járkalunk ide-oda. Külön szakmai elismerést jelentett, hogy Fodor Géza⁸⁰ kritikájában a díszletet mint az előadás egyik erényét külön kiemelte; vagyis Attilának tényleg sikerült a darab lényegéhez illeszkedő teret és díszletet kialakítania. A túllrétegek között különböző magasságú emelvényeken alakítottuk ki az egyes helyszíneket. Fentebb voltak Elemér ébrenléti életének szinterei, ugyanott a velencei hotelszoba, az Inas jeleneteit pedig a színpadszinten játszottuk. A Mester lakását egy pincehelyiség reprezentálta, aminek sötét mélységét egy magasra felhelyezett pinceablak teremtette meg. Ahogy az opera cselekménye szövögeti a szálakat, ahogy elmosódik a határ álom és valóság között, úgy a helyszínek is összemosódtak. A festett túllös megoldás is csodaszépen működött az egyes szintek szétválasztására. A Majális háttéréül egy árnysziluett szolgált; mintha egy korabeli századfordulós árnyszínház lenne. Ebbe szépen illeszkedett a marionett bábszínház kis kocsija. A gólyák beszélgetésétől kezdve az egész jelenet a színpadszintre nőtte ki magát. Ezek jól kitalált és jól működő, szépen megvalósult színpadi megoldások voltak. Csodaszépek voltak Nagy Viki jelmezei, főleg a velencei maszkos rémképek; Elemér megbomló tudatának látomásos felvillanásai emlékezetesek számomra. Az ébrenléthez, a tudatos szinthez egy formailag merevebb, zárt jelmezrendszer társult, míg az álomvilágban barnás-szürkés földi színvilággal ábrázolt, bogárszerű lények jelentek meg.

Külön fontosnak éreztem az opera egyetlen prózai szerepét, a Kikiáltóét. Emlékszem, egyértelmű volt, hogy már a szereposztás is üzenetértékű kell legyen; nagy volumenű, súlyos személyiségű színészt kerestünk rá. Így esett a választás Kulka Jánosra. Ő nagyon szerette ezt a szerepet, és kifejezetten meghatotta, hogy az Operaház színpadán játszhat prózai színészként. Köszönhetően Levente és Zsófia dramaturgiai munkájának, a Babits-regény librettóvá alakítása mesterien sikerült. Az egyszerű bábszínházi mesemondóból az operában játékmester lett, aki a történetet mint egy példázatot tárta elénk. Hogy ez prózai szerepként született meg, szintén hatásos és hangsúlyos dramaturgiai fogásnak bizonyult. A Kikiáltó figurája hálásan adta magát kulcsfontosságú jelenetek rendezői megoldásaihoz is.

A hangszerelés egyik érdekessége, hogy a szimfonikus zenekar mellett helyett kapott az árokban egy rockzenekar is, ami az operaközönség számára mindenképp újszerű színt jelentett. Persze, mint minden szokatlan megoldásnak, ennek is voltak ellenlábasai a nézők között. Sokaknak az sem tetszett, hogy a Sylvia nevű prostituált táncával ér véget az első felvonás, hiányos öltözetű balett-táncosok kíséretében. Szerintem nagyon szép megoldása és lezárása ez a revü az első felvonásnak, és utána nagyon jól tovább lehetett vezetni Sylvia

⁸⁰ Fodor Géza (1943–2008) dramaturg, esztéta, egyetemi docens.

karakterét a két fiú között. Mindketten találkoznak Sylviával a regényben, de az operában ez a két találkozás össze lett gyúrva, a két jelenet összeért, a kétféle élmény – a zenei megfogalmazásnak köszönhetően – egyidejűleg tudott megnyilvánulni. Egyértelműen fontos csúcspontja az operának a saját magával duett helyzetben meghasonló, két alakban jelen lévő főhős és Sylvia jelenete, valamint a felvonást záró finálé.

– **Változott azóta a hozzáállásod a műhöz? Van olyan rész esetleg, amit ma már máshogy oldanál meg?**

Arra emlékszem, hogy a 2. felvonás elején volt egy kis intermezzoszerű zenei egység, amivel nem tudtam mit kezdeni, és Levente sem nagyon tudta megmagyarázni. Hosszan szól egy bevezető zenekari anyag, és azt még Fodor Géza is megemlíti a kritikájában, hogy amit ott megjelenítettünk a Kikiáltóval és a meghasadt személyiségű főhőssel, annak nem sok köze volt a megszólaló zenéhez. Annak ellenére, hogy ott volt a szerző, ezt a részt valahogy nem sikerült megfejteni. Nem tudom, hogy ma hogyan oldanám meg, de valószínűleg nem választanám le a következő jelenetről, azaz az Inas világról. De akkoriban nem volt hozzá jó megoldásom. Nem mertem zárt függöny előtt játszani, pedig lehet, hogy azt kellett volna, hogy kicsit visszarázódjunk az előadás hangulatába a szünet után.

– **Hogyan fogadta a közönség a darabot?**

Fodor Géza „a tehetség diadalaként” laudálta a művet és az előadást kritikájában. Az operai közönség átlagos összetételéhez képest sokkal több fiatal (gimnazisták, egyetemisták) jött el megnézni a darabot. Ők nagyon szerették az előadást, rácsodálkoztak a zenei megoldásokra, tetszett nekik az Operában újszerűnek számító hangzásvilág, és nyilván komoly vonzerő volt számukra a babitsi tematika: a fiatal fiú lélektani megközelítésű története. Azóta sem értem, hogy miért nincs repertoáron, hisz remekül működne még irodalmi ismertetőként is. Ezzel az előadással nagyon jól meg lehetne fogni az ifjúsági korosztályt a műfajnak. Hányatott sorsú volt az előadás. Mint a kortárs operákat általában, ezt is négy előadás után levették a színről. Majd a következő évadban újra kitűzték pár előadásra, minimális színpadi próbával. Emlékszem, hetekig szorongtam a gondolattól, hogy fog ez ennyi kihagyás után újra összeállni, elsősorban technikai szempontból. Nem volt egyszerű, és sajnos nem is tudtuk semmilyen szempontból a bemutató színvonalát elérni. Egy ilyen komplex előadásnak több időre van szüksége az összeéréshez és a felújításhoz egyaránt annak érdekében, hogy megfelelő határfokon tudjon működni.

5. számú melléklet

2. kottapéllda: a drámai Mozart megidézése, VI. jelenet, partitúra 503–504. oldal

503

258

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f* *p*

Cor. *p* *f* *p*

Tr. *f*

Timp. *f*

E. *f*

pá - rom; ha éj - jel - nap - pal fõnn le - szek, meg - mu - ta - tom, hogy

258

VI. I. *p* *f* *p*

VI. II. *p* *f* *p*

V-le *p* *f* *p*

Vc. *p* *f* *p*

Cb. *f*

504

262

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tr. *f*

Timp. *f*

E. *cresc.*
é - lek és ő csak á - lom, ő csak á - lom, á - lom, á - lom,

262

VI. I. *f* *p cresc.* *tr*

VI. II. *f* *p cresc.* *tr*

V-le *f* *p cresc.* *tr*

Vc. *f* *p cresc.* *tr*

Cb. *f* *p cresc.* *tr*

6. számú melléklet

3. kottapélda: Etelka megjelenése, VI. jelenet, partitúra 511–512. oldal

307 *Poco Andante* ♩ = 76

Fl.

Ob.

Cl. *Soli* *pp*

Cor. *I-II* *pp*

Arpa

Vc. *pp*

Cb. *pp*

The musical score is for a scene titled 'Etelka megjelenése, VI. jelenet' (Etelka's appearance, VI. scene), measures 511-512. The tempo is 'Poco Andante' with a metronome marking of 76. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Harp (Arpa), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part begins with a dynamic marking of *pp* and a hairpin crescendo. The Clarinet part has a 'Soli' marking and a *pp* dynamic. The Cor Anglais part is marked 'I-II' and *pp*. The Harp part has a *p* dynamic. The Violoncello and Contrabass parts are marked *pp*. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats.

512

311

Cl. *pp* *dolciss.*

Fag. *pp* *dolciss.*

Cor. *I-II.*

E. *p* *dolciss. teneramente*
Elemér
 Mi - cso - da gyö - nyó - rú

311

VI. I. *pp* *dolciss.*

VI. II. *pp* *dolciss.*

V-le *pp* *dolciss.*

Vc. *pp* *dolciss.*

Cb. *pp* *dolciss.*



316

Cl.

Fag.

Cor.

E. lány megy ottl... A teg - nap ér - ke - zett i - de... a bő - re bar - na, a

316

VI. I.

VI. II.

V-le

Vc.

688

207

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Cl. b.

Fag.

Cfg.

Cor.

Cor.

Tr.

Trb.

Trb.

Trb. cb.

Timp.

Et. *mf*
ő csak egy szőr - nyű á - lóm,

VI. I. *pp*

VI. II. *pp*

V-le

Vc.

Cb.

ff *sf*

212

Fl. *sf* *pp* *L₁* *p*

Ob. *sf* *pp* *p*

Cl. *sf* *pp*

Cl. b. *sf* *pp*

Fag. *sf*

Cor. *sf*

Tr. *sf*

Trb. *sf*

Trb. *sf*

Trb. cb. *sf*

Timp. *sf*

Et. *mf*
ő csak egy go-nosz ár

212

VI. I. *sf* *pp*

VI. II. *sf* *pp*

V-le *sf* *pp*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 100 of 689. It contains measures 212 through 215. The score is for a full orchestra and a voice part. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet in Bass (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), Trombone in C (Trb. cb.), Timpani (Timp.), and Violin (VI. I, VI. II). The voice part is labeled 'Et.' and has the lyrics 'ő csak egy go-nosz ár'. The music features various dynamics such as *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance markings like *L₁* and *mf*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The measures are numbered 212, 213, 214, and 215. The voice part enters in measure 213 with the lyrics 'ő csak egy go-nosz ár'. The instrumental parts have complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and some parts have long sustained notes in the later measures.

8. számú melléklet

5. kottapéllda: Az asztalosmúhely-jelenet kezdete, II. jelenet, partitúra 100–101. oldal

100

II. JELENET
Az asztalosmúhely

Jobboldalt sötét asztalosmúhely, magas ablakokkal. A II. Segéd az ablakpárkényra tett zsebtűköt elől, derékig meztelenül borotválkozik. Előtte vas mosdóállvány lavórral, jobbra borotva-féző száj, használja. Pamacsolja az állát, régi borotvával kapirgálja magát. A Mester, a Mesterné és az I. Segéd költögeti a durva faágyban fekvő Inas, akin egy lópokróc van. Az I. Segéd belerúg az Inasba, aki összerándul.

Allegro tempestoso $\text{♩} = 126$

Flauto piccolo
Flauto I.
Oboi
Clarinetto I. (Si b)
Clarinetto basso
Fagoto I.
Contrafagoto
Corni
Trombe
Tromboni
Fornbone contrabasso
Chitarra bassa
Organo Hammond concertante
Timp.
2 Tamburi piccoli (con e senza corda)
Gran cassa
MESTERNÉ
KISGYEREK
II. SEGÉD
I. SEGÉD
INAS
MESTER

Allegro tempestoso $\text{♩} = 126$

Violini I.
Violini II.
Viola
Violoncelli
Contrabassi

8 101

I. picc. *ff* *nat.*

Fl. *ff* *nat.*

Ob. *ff* *a2* *tr*

Cl. *ff* *tr*

Cl. b. *ff* *tr*

Fag. *ff* *tr*

Cfg. *ff* *tr*

Cor. *ff* *tr*

Cor. *ff* *tr*

Tr. *ff* *tr*

Trb. *ff* *tr*

Trb. *ff* *tr*

Trb. cb. *ff* *tr*

Timp. *ff*

T. picc. *ff*

P. sosp. *ff*

Gr. c. *ff*

VI. I. *ff* *tr*

VI. II. *ff* *tr*

V-le *ff* *tr*

Vc. *ff* *tr*

Cb. *ff* *tr*

con bacchette di legno

con bacch. di Timp.

9. számú melléklet

12. kottapélda: Elemér és az Inas egymásra ismerése, III. jelenet (folytatás), 302–303. oldal

302

III. JELENET (folytatás)

Adagio molto $\text{♩} = 48$

ELEMÉR *pp* *temendo*
De fur - csa... Mi - lyen

INAS *pp* *ten., senza vibr.*
De fur - csa...

Viole *con sord. div.*
ppp

Violoncelli *con sord.*
ppp

Contrabassi *con sord.*
ppp

≡

2

E. is - rhe-rös! Ez... én... va - gyok...!

I. Mi - lyen is - me - rös! Ez... én... va - gyok...!

V-le

Vc.

Cb.

Vivacissimo ♩ = 132

4

Fl. picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff* *a2* *mf*

Fag. *ff* *a2* *mf*

Cor. *ff*

Cor. *ff*

Trb. *ff*

Trb. cb. *ff*

Timp. *ff*

E. *temendo*
Jaj! Ez én vagyok!

I. *temendo*
Ez én vagyok! Jaj!

Vivacissimo ♩ = 132

4

VI. I. *ff*

VI. II. *ff* *senza sord.* *unite* *mf*

V-le *ff* *senza sord.* *mf*

Vc. *ff* *senza sord.* *mf*

Cb. *ff* *senza sord.* *mf*

10. számú melléklet

13. kottapélda: A Monterone-jelenet vége, Verdi: Rigoletto, partitúra 68–69. oldal

68

Fl.

Ott.

Ob.

Clar.
in Do

Fag.
a.2

in Mib
Corni
in La.b

Tr. b. b.
in Mib

Tr. b. n.

Cimb.

Timp.

Gr. C.

D.
v^{ie}.

B.
v^{ie}.

B.
f.
-ror!)

M.
v^{ie}.

C.
v^{ie}.
(Monterone parte fra due alabardieri; tutti gli altri seguono il Duca in altra stanza)

M^o.
-to!

Coro
v^{ie}.
v^{ie}.

Viol.

V-le

Va.

Cb.

113960

Musical score for orchestra, measures 282-285. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet in Bass (Cl. b.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (Cfb.). The second system includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), Trombone in Bass (Trb. cb.), Timpani (Timp.), Percussion (p.tti), and Gong/Cymbal (Gr. c.). The third system includes Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (V-le), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with various dynamic markings such as *a2* and *attacca*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. Measure numbers 282, 283, 284, and 285 are indicated at the beginning of each staff line.

12. számú melléklet

29. kottapélda: A Sylvia B-motívum szenvedélyes, tutti változata, VII. jelenet, partitúra 345. oldal

345

The musical score is a full orchestral arrangement for measures 151-153. It is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), Tuba (Trb. cb.), and Timpani (Timp.). The second system includes parts for Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (V-le), Cello (Ve.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with a dynamic of fortissimo (f) and includes various musical notations such as slurs, accents, and trills. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 151, and the second system also starts at measure 151. The score is written in a standard musical notation with a common staff for each instrument.

13. számú melléklet

38. példa: A Chanson tutti kiteljesedése, IV. jelenet, partitúra 409–410. oldal

384 409

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

Cor.

Tr.

Trb.

Trb. cb.

Chit. b.

Org. H.

Timp.

Hi-hat

3 B.ghi

T. picc.

S.

VI. I.

VI. II.

V-le

Vc.

Cb.

Any-nyi fi - ú nem is te-rem, bár le-het, hogy én nem is -

410

389

Fl. picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Cl. b.
Fag.
Cor.
Cor.
Tr.
Trb.
Trb.
Trb. cb.
Chit. b.
Org. H.
Timp.
Hi-hat
3 B. ghi
T. picc.
S.
me - rem. Hol a nagy - lel - kü, hol a he - ves,
389
Vl. I.
Vl. II.
V-le
Vc.
Cb.

12. Szakmai életrajz

MIKÓ SZILVIA
zongoraművész, korrepetitor

Tanulmányok:

- 2014–2017 **Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, Doktori Iskola**
- 2012–2014 **Bard College Conservatory of Music**, Annandale-on-Hudson, NY, USA
Collaborative Piano Fellowship Program
Prof. Frank Corliss
- 2004–2006 **Master of Arts** kitüntetéses diploma zongoraművész, -tanár szakon
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest
Prof. Jandó Jenő, Szokolay Balázs, Wagner Rita, Gulyás Márta
- 2003–2004 **Universität Mozarteum Salzburg**, Ausztria
Prof. Rohmann Imre
- 1998–2003 **Bachelor of Arts** diploma zongoratanár, kamaraművész szakon Tanárképző
Intézet, **Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem**, Budapest
Prof. Hargitai Imre
- 1990–1998 Budapesti Zeneakadémia, Kivételes Tehetségek Osztálya
Prof. Eckhardt Gábor

Munkahelyek:

- 2020– korrepetitor a **Staatstheater Augsburgban**, Németországban
- 2014–2020 korrepetitor a **Magyar Állami Operaházban**, 2019-től szabadúszó előadóművészként
- 2012–2014 „Collaborative Pianist” a **Bard College Conservatory of Music** egyetemen, New York, USA
- 2007–2012 között zongoratanár és zongorakísérő a budapesti Britannica International Schoolban, a Solti György Zeneiskolában és a Járdányi Pál Zeneiskolában

Egyéb szakami tapasztalat:

- 2016: korrepetitor a **Budapesti Wagner-napokon**, *A nibelung gyűrűje* produkcióban
- 2015: korrepetitor a **Müpa Budapest** R. Strauss: *Daphné és Frienstag* produkcióiban, Kocsis Zoltán vezényletével

Zenekari gyakorlat:

- 2014–2020 a **Magyar Állami Operaház Zenekarának** állandó billentyűs kíséretje (zongora, cseleszta, csembaló, keyboard)
- 2004–2012 a **MÁV Szimfonikus Zenekar** állandó billentyűs kíséretje (zongora, cseleszta, csembaló, keyboard)

Nyári akadémiák:

- 2014: korrepetitor a **Sejong International Music Festivalon**, Philadelphia, PA, USA
- 2012: korrepetitor a **Pécsi Zenei Napokon** Baráti Kristóf, Bársony Péter, Várdai István és Rivka Golani mesterkurzusain
- 2013: „Collaborative Piano Fellow” az **Aspen Music Festival and Schoolban**, CO, USA

Díjak és ösztöndíjak:

- **Virginia Pleasants/Gayle Ross Award** a legjobb zongoristának járó díj a **37. Civic Morning Musicals** énekversenyen
2013, Syracuse, NY, USA
- **New Horizon Fellowship** ösztöndíj, **Aspen Music Festival and School**
2013, Aspen, CO, USA
- **2. Nemzetközi Zongoraverseny Liszt Ferenc Emlékére** – 3. díj
2007, Pécs
- **Budapesti Földes Andor Zongoraverseny** – 3. díj
2005, Budapest