

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Timár Cecília

## **Aleatória és expresszivitás**

*Karai József avantgárd kórusművészete. Modern zeneszerzés technikai megoldások a zenei kifejezés szolgálatában*

DLA-értekezés

Témavezető

Prof. Dr. Lakner Tamás  
egyetemi tanár

2024

## TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS.....	4
Személyes indíttatás.....	4
A témaválasztás indoklása.....	5
1. ÉLETRAJZ.....	6
2. NÉPDALFELDOLGOZÁSOK.....	8
3. AZ 1. ÉS 2. ALKOTÓI KORSZAK – ÚT AZ AVANTGÁRD FELÉ.....	10
3.1. „Mesterek követése”.....	10
3.2. „Útkeresés”.....	14
4. AZ AVANTGÁRD FOGALMA AZ EURÓPAI ÉS MAGYAR KÓRUSMŰVÉSZETBEN.....	20
4.1. Avantgárd irányzatok alakulása Európában- sokféleség és mögöttes tartalom.....	20
4.2. A lengyel zeneszerzőiskola első képviselői.....	21
4.2.1. Lutoslawski, Witold: <i>Trois poèmes d’Henry Michaux</i> (1962).....	21
4.2.2. Penderecki, Krzysztof: <i>Stabat Mater</i> (1962).....	22
4.2.3. Górecki, Henryk Mikolaj: <i>Epitafium</i> , Op. 12 (1958).....	26
4.3. Kitekintés a magyar kortársak újjító kísérletezései felé.....	28
4.3.1. Kalmár László.....	28
4.3.2. Kocsár Miklós.....	31
4.3.3. Szöllősy András.....	34
4.3.4. Szokolay Sándor.....	35
5. KARAI JÓZSEF AVANTGÁRD KÓRUSMŰVEI.....	37
5.1. Az első kísérletek.....	37
<i>Éjszaka</i> (1976. Beney Zsuzsa).....	37
<i>Virágsírató</i> (1980. Beney Zsuzsa).....	42
5.2. Az aleatória kibontakozása.....	43
<i>De profundis</i> (1980. 130. zsoltár).....	43
<i>Tavaszi ujjongás</i> (1983. Dsida Jenő).....	50
<i>Stabat Mate</i> (1983. Jacopo da Todi).....	54
<i>Ein Frühlingsabend</i> (1985. Georg Trakl).....	60
<i>Evening Waterfall</i> (1987. Carl Sandburg).....	64
5.3. Leegyszerűsödés és repetitív elemek használata.....	66

<i>Hodie Christus natus est</i> (1989).....	66
<i>Alleluja</i> (1989).....	69
6. AVANTGÁRD ZENESZERZŐI TÖREKVÉSEK: ALEATÓRIA ÉS EXPRESSZIVITÁS.....	73
6.1. Aleatória mint zeneszerzői elv.....	74
6.2. Az emberi hangban, énekari apparátusban rejlő lehetőségek.....	74
6.3. Idő és hangmagasság az aleatorikus szakaszokon belül.....	76
6.4. Notációs megoldások.....	77
7. ÖSSZEGZÉS: KARAI AVANTGÁRD KÓRUSMŰVEINEK HELYE A MAGYAR KÓRUSIRODALOMBAN.....	81
KIEGÉSZÍTÉS: AZ ALEATORIKUS ZENEI RÉSZEK MEGVALÓSÍTÁSA.....	83
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	85
FELHASZNÁLT IRODALOM.....	86
A MŰELEMZÉSEKHEZ FELHASZNÁLT KOTTÁK JEGYZÉKE.....	87

## BEVEZETÉS

### *Személyes indíttatás*

Karai József zeneszerző kórusművei kisgyerekkoromtól kezdve a mai napig jelen vannak az életemben. A zeneszerzőt szoros baráti kapcsolat fűzte édesapámhoz, Timár Imre karnagyhoz és egész családomhoz. Ennek a baráti- és alkotói együttműködésnek a kezdetéről mesél Karai József 2008-ban, siófoki kórusok által, 80. születésnapjára rendezett ünnepi hangversenyen: „Valamikor 1950 vége táján kaptam egy meghívót az újpesti Kanizsai Dorottya Gimnázium kórusának hangversenyére. Meglepetésemre gyönyörű nagy leánykar énekelt a koncerten, pedig előtte nem is tudtam, hogy van ott kórus. Hangversenyük zárásaként négy kórusművem hangzott el. Ott ismertem meg karnagyukat Timár Imrét, akinek megköszöntem munkáját, és akivel már ott örökre megpecsételődött barátságunk. Én azt éreztem benne, hogy ő érti a muzsikámat, és a mélyükre lát a műveknek. Ez indított el egy 50 éves alkotói- baráti együttműködést. Véleményem szerint Timár Imre a legkiválóbb művészek közé tartozott, aki technikailag mindig a maximumra, tartalomban a legnagyobb mélység elérésére törekedett.”<sup>1</sup> Édesapám irányítása alatt hosszú ideig énekeltem több kórusban, így lehetőségem nyílt számos gyermekkarra és nőikarra írt Karai-kórus megismerésére. Férfikari kórusműveivel a Siófoki Férfi Dalkör előadásában találkoztam először. Az együttesnek több kórusművet is ajánlott a zeneszerző, amelyeknek ősbemutatója természetesen a Dalkör nevéhez fűződik. E kórusművek hallása, éneklése, a művekben rejtőzködő mély tartalmak, a sokszínű zenei megoldások, a szép melódiák mind-mind közelebb hoztak a zeneszerző érzelmvilágához, formálták zenei ízlésemet. Kórusvezetőként magam is több Karai- művet tanítottam. A jó hangzású, amatőr kórusok számára viszonylag könnyen tanítható kompozíciók mellett, későbbi zenei tanulmányaim során találkoztam az újíto törekvésű, avantgárd darabokkal is. Megragadott ez az új, mégis régi, érzelmi atmoszférájában megegyező élmény, így a Zeneakadémián az effektusokkal és modern zeneszerzés-technikai elemekkel komponált 130. zsoltár szövegére írt *De profundis* című kórusművével diplomáztam. Dolgozatomban a zeneszerző – e kevésbé ismert, ám annál fontosabb – egyéni, újíto szándékkal írt kompozícióival foglalkozom. Disszertációm alapjául azok a zeneszerzővel folytatott beszélgetések szolgálnak, melyekre budapesti tanulmányaim időszakában nyílt lehetőségem. Megismerhettem fontosabb műveinek belső összefüggéseit, alkotói módszerét, elveit, zeneszerzői hitvallását.

---

<sup>1</sup> Részlet Karai József beszédéből szerzői estjén, Siófok, 2008.

### *A témaválasztás indoklása*

Egy zenemű és általában művészeti alkotás okát vagy célját, esetleg mindkettőt illő megmagyarázni, de legalábbis tudni, kikutatni, megérteni. Karvezetőként különösen fontos nemcsak érezni és érteni, de tudatosítani is azokat a megfigyeléseket, amelyek aztán az előadásmód alapjául szolgálnak. A karnagynak nem elég birtokolnia ismereteit, a kórus felé közvetítenie is kell megalapozott elképzeléseit, még akkor is, ha a soron lévő zenei anyag olyan sajátos jegyeket visel magán, mint Karai József modern darabjai.

Disszertációm alapvető feladatának tartom, hogy megtaláljam az európai, illetve magyar kórusmuzsikában a helyét, értékét egy olyan életműszületnek, amilyen Karai József avantgárd karirodalma.

E zenei előadói kutatás folyamatát és eredményét tekintve, mellőzni, de legalábbis távolságot tartani igyekszem a zenei ízlésemet formáló személyes élményektől. Töreksem arra, hogy a szakma hagyományos szempontjait és „természettörvényeit” figyelembe véve kutatásom értelmét és célját előre meghatározzam, hogy aztán a dolgozat sorai által egyértelműsítve, a zene életre keltse önmagát.

A sokszor reménytelenül erőtlennek és gátlástalanul harsánynak mutakozó absztrakt spekulációt, vagy olykor hamisnak tűnő avantgárd művészeti törekvéseket kell e tudományos kutatás alapjává tenni a XX. századi modern zenei fejlemények formai, stilisztikai elemzésével, nem elválasztva azt a kor eszmerendszerétől. Vagyis, az általam választott zeneszerző és zenei közege bemutatásán túl, írásom néhány lépést tenni szeretne abba az irányba is, hogy megmutassa azon nyugati fejleményektől elszakított művészeti világ teljesítményét, amelynek háttérében ott húzódik a XIX. század európai zenei öröksége és a kodályi-bartóki megújulás.

Dolgozatomra egyfajta kincskeresésként tekintek, ahol az avantgárd útja – viszonylag sűrű – aleatorikus erdőn keresztül vezet el az új expresszivitáshoz, vagyis e kórusművek hatása alá kerülve fejtem vissza a módszereket, a kifejezőerő szolgálatába állított zeneszerzői technikákat. Bízom benne, hogy a kísérlet visszahat és biztosítja választott zeneszerzőm új elgondolása, eszközalkalmazása történeti-logikai-esztétikai relevanciáját.

## 1. ÉLETRAJZ

Karai József részletes életútját a zeneszerzővel 2010 tavaszán folytatott beszélgetésünk alkalmával ismerhettem meg: „1927. november 8-án születtem Budapesten. Apám építész, édesanyám tanítónő volt. Zenei érdeklődésem korán megnyilvánult.

Hét éves voltam, amikor apám hirtelen meghalt, hat gyermeket hagyott maga után. Egy tanítónői fizetés és hat félárva ellátása, felnevelése irtózatossá terhelte anyám vállára. Hősiessé és önfeláldozóan tette, amit lehetett – nagy szegénységben éltünk, s így a zenetanulásról szó sem lehetett. Elérve a gimnazista kort (11 évesen) könnyítésül pécsi rokonok vállalták a taníttatásomat. Ott tanultam a Pius Gimnáziumban, és az ottani Zenedében kezdtem zongorát tanulni Opritia Máriánál, amely mindössze 4–5 hónapot jelentett, mert visszatértem Budapestre. A már említett nehézségek miatt a továbbiakban csak egy jóindulatú tanárnőre futotta, akitől nem sokat tanultam.

A gimnáziumi tanulmányaimat a Budapesti Piaristáknál folytattam. Egyidejűleg anyám beíratott a Fővárosi Felsőbb Zeneiskolába, majd a Nemzeti Zenedébe. Itt sem sokat tanultam, elsősorban a gimnázium szigorúsága és a Rákospalotáról való bejárás miatt.

Végül magam vettem kezembe a zongoratanulást. Módszeresen végigtanultam Czerny *A kézügyesség iskolája* füzetét. Ez alatt rengeteget fejlődtem, és egyszer csak azon vettem észre magam, hogy amolyan zenei mindenestem lettem a városomban: játszottam szólót, kísértem magyar nótától az operáig mindent, és lett egy kamaragyűttesünk is. Ekkor kezdtem komponálni is. 1943-ban, az akkor megnyílt Zenei Gimnáziumban tanultam tovább, és a zongorában Clementis Klárától már jobb irányítást kaptam. Közelgett a front, az 1944-es évet már el sem kezdtük. Be kellett vonulnom, 1945 májusában jöttem haza, sok-sok szerencsének köszönhetően.

A család – öt fiatalabb testvér eltartása – nem engedte meg a továbbtanulást, így segéd munkás lettem az Elektromos Műveknél. Gyakoroltam, amennyire az időm engedte, és a cégnél is betöltöttem a zenei mindenest feladatát. Ezt Rákospalotán is folytattam, ám most már hozzájött a tánciskolai és tánczenekari zongorázás is: kísértem népi táncot és kórusokat is. Két év után 1947-ben felvételiztem a Zeneakadémia zeneszerzés szakára. Felvettek, Viski János osztályába kerültem, majd, amikor a csoport lemorzsolódott, átkértem magam Farkas Ferenchez. Jó tanáraim voltak, de azt hiszem, hogy a magam kutakodásaiból, elemzéseiből tanultam a legtöbbet. Közben egy véletlen az Építők Központi Kórusához vezetett, és ez meghatározta a vokális műfajok iránti érdeklődésemet.

Az Akadémián Braun Paula útmutatásai vezettek el az igazán hasznos és hatékony

zongoratanulás elsajátításához, amely lehetővé tette, hogy nehézségek nélkül ellássam a kórusművek adta feladatokat. Néhány művem gyorsan népszerű lett, és a kedv újabb művek születését inspirálta. 1969-ig voltam a kórusnál, azóta szabadfoglalkozású szerző vagyok. Mintegy 40 magyar költő 140 versét zenésítettem meg, de írtam latin, német, angol, olasz, spanyol és finn szövegekre is. Feldolgoztam 80–90 magyar népdalt, és ugyanennyi külföldit is. Eközben megkezdtem a hangszeres művek komponálását is, a szóló hangszerektől a kamarazenén át a zenekari művekig.

Mintegy 80–90 munkám jelent meg a Zeneműkiadónál, és kb. 30–40 már itthoni kiadónál. Három német, két japán és egy-egy orosz, finn és amerikai kiadónál kb. 40 munkám látott napvilágot. Közel 30 lemezfelvétel készült e művekről itthon és külföldön.

Kompozícióim megszólaltak mint versenyek kötelező művei, de szóltak a német újraegyesítés 5. évfordulóján a Müncheni Operaházban, Sydneyben a karnagyok világtalálkozóján, az ottani híres Operában, hálaadás napján Washingtonban. A Tokió anyák napján kétszáz gyermek énekelte a *Tündér, ha lennék...* című kórusomat.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Beszélgetés Karai Józseffel 2010 tavaszán.

## 2. NÉPDALFELDOLGOZÁSOK

Ahhoz, hogy megérthessük a zeneszerző alkotói evolúcióját, nagy vonalakban át kell tekintenünk a teljes kórusművészetét, melynek fontos részét képezik a népdalfeldolgozások.

Karai újíto, kísérletező hozzáállása tisztán megmutatkozik abban az ötletgazdagságban, amellyel a népdalokhoz nyúl, mesterien alakítva azokat kórusművé, többtétéles kóruszิมfóniává.

Művei között jelentős számú népdalfeldolgozás található, amely a Kodály-örökség folytatása, ám egyben saját hitvallás is. E műveknek a zeneszerző életművében fontos szerepük van, mindegyik alkotói korszakát végigkísérik. Egyaránt megtalálható közöttük a cappella és hangszerkíséretes darab is.

A népzenei ihletés nem a mű egy-egy részletére szorítkozik, vagy nagyobb művek egy-egy elemére, hanem teljesen átjárja a darab szövetét. Ezek a népdal felhasználásával írt kórusművek túlmutatnak az egyszerű „felruházáson”, harmonizáláson, voltaképpen népdalokon alapuló teljes értékű műzenei alkotások. A dallam a szöveg értelmi és hangulati tartalmához igazodva vándorol az egyes szólamok között, amíg az éppen kísérő szólamok dramaturgiai, természetfestő, érzelmeket kifejező szerepet kapnak. A részek szoros összefüggésben, egységben állnak egymással a több népdal felhasználásával készült, ciklikus népdalfeldolgozásokban, terjedelmesebb kóruszvitekben. A harmóniak és a ritmika természetesen és hitelesen illeszkednek a népdalhoz. Karai ösztönös érzéssel a műzene nyelvére fordítja a népzene tiszta, őszinte zenei világát.

Mintegy 80 magyar népdalt dolgozott fel, és valószínűleg ő használt fel először csángó dalokat. Francia, angol, német, cseh, walesi, összesen körülbelül 80 idegen népdal feldolgozásával írt kórusművet. E művek – szemben a stílusváltó korszakok egymás közti viszonyával – végig valamilyen állandóságot mutatnak.

Az 1956-ban gyermek- és nőikarra, majd 1964-ben vegyeskarra is átdolgozott *Estéli nótázás* talán az egyik legnépszerűbb és legtöbbet énekelt Karai-kórus. Ez persze korántsem jelenti azt, hogy a mű igényes, tartalmas megszólaltatása könnyű feladat. A karakterében egymástól teljesen eltérő négy tételhez (népdalhoz) dallamvilágában gazdag, bravúros zongorakíséret társul. A csángó népdalokat feldolgozó darab négy tétele azonban (I. Ha folyóvíz vónék..., II. Este jó, szürkül bé..., III. Énekeljünk, énekeljünk..., IV. Gyere rózsám este guzsalyasba...) tartalmi és zenei szempontból mégis szorosan, ciklusszerűen kapcsolódik egymáshoz.

A gyermek és nőikarra írt népdalfeldolgozások közül néhányat szintén érdemes megemlíteni: *Kis népdalszvit* (1958. I. Kinyílt a rózsá, II. A füstbement bál, III. Virágéknál), *1848* –

*negyvennyolcas dalok* (1967), *Szőlőőrzés* (1983), *Sárközi karikázó*, *Vasi betlehemes* (1989. három dal fuvola- és hegedűkísérettel), *Balatoni nótázás* (1998. hat Balaton-vidéki népdal), *Kárpátalji magyar népdalok* (1990, öt dal), *Fel nagy örömrre* (2002).

A férfikari művek között találunk nagyszabású népdalciklusokat: *Zalai nóták* (1952), *Kecskeméti toborzó* (1969. zenekar, illetve zongorakísérettel), *Somogyi népdalok* (1971), *Kuruc szvit* (1976).

A népdalok ötletgazdag átfogalmazására számos vegyeskarra írt példát is találunk: *Hevesi köszöntő* (1960. három dal), *Vidám nóta* (1960. szabolcsi népdal), *Szép a tavasz, szép a nyár* (1977), *Menyasszony, vőlegény* (1986. csallóközi népdalok), *Székelyföldi szerelmi dalok* (1993), *Csillagok, csillagok* (1996. zalai népdalok zongorakísérettel), *Rabének* (1997), *Négy magyar népdal* (1998. zongorakísérettel).

A legfontosabb határon túli magyar népdalfeldolgozások földrajzi elhelyezésével egy sajátos és jól érthető térképet kapunk, amely a zeneszerző ebbéli hitvallását is tükrözi: Kárpátokon kívül élő csángók, Székelyföld, Erdély különböző területei, Csallóköz, Kárpátalja, Vajdaság. Csángó dallamok felhasználásával íródott tehát az *Estéli nótázás* és a *Négy magyar népdal*. A *Szép a tavasz, szép a nyár* és a *Székelyföldi szerelmi dalok* erdélyi népdalok feldolgozása, a *Menyasszony, vőlegény* csallóközi népdalok felhasználásával, a *Kárpátalji magyar népdalok* és a *Rabének* délvidéki dallamra íródott.

### 3. 1. ÉS 2. ALKOTÓI KORSZAK: ÚT AZ AVANTGÁRD FELÉ

A zeneszerző életműve fő vonalakban négy korszakra osztható. A mesterek követése után a saját hang keresésén, aztán az új, szuverén zene megalkotásán át jut el ennek csiszolt változatához, egy szerkezetében leegyszerűsített zenei világhoz.

E korszakok nem válnak el egymástól élesen, átfedések, előre- és visszalépések tarkítják őket.

#### 3.1. „Mesterek nyomán”

Karai is azon zeneszerzők közé tartozott, akik Kodály-tanítványként vagy Kodály-követőként indultak el pályájukon. A kodályi útmutatáshoz legközelebb álló Bárdos Lajos mellett ő a legfőbb követő. Ez nemcsak a személyes kapcsolatot és eszméket jelenti, hanem zeneszerzői elveket, irányt, és a stílus alapvető meghatározottságát is. Néhány példa a Kodály- és Karai-kórusok közötti párhuzamra:

Kodály: *Nagyszalontai köszöntő* – Karai: *Új regös ének*

Kodály: *Esti dal* – Karai: *Esti ima*

Kodály: *Mátrai képek* – Karai: *Szép a tavasz, szép a nyár*

Kodály: *Karácsonyi pásztorénekek* – Karai: *Vasi betlehemes*

Kodály: *Jézus és a kufárok* – Karai: *Stabat Mater*

Az első korszak a zeneakadémiai tanulmányok utolsó éveit (1950 körül) és az utána következő néhány évet öleli fel. Korábban úgy érezte, hogy a hangszeres zene közelebb áll hozzá, ám tevékenysége irányát nagyban meghatározta az Építők Központi Kórusánál betöltött karnagy állása. Mivel zeneszerzést tanult, a munkahelyéül szolgáló együttesek csakhamar saját műveket vártak tőle. Néhány sikeres darab után folytatta a kórusművek írását, amelyre hárman inspirálták. Időrendben: Darázs Árpád, aki később az Egyesült Államokban folytatta karvezetői tevékenységét, Pallos Béla zenepedagógus, karnagy és Timár Imre.

Az ekkor született művek arról árulkodnak, hogy nem újító, hanem inkább folytató kíván lenni. Ezért méltán ruházhatjuk fel az időszakot „A mesterek nyomán” címmel. Ezek a mesterek elsősorban Bartók Béla, Kodály Zoltán, Bárdos Lajos és Farkas Ferenc.

Műveire jellemző az egyszerű dúr, moll, pentaton melodika, nem túl bonyolult harmóniavilág, túlnyomórészt A-B-Av formák, és a kevés alteráció. Mivel már korai műveiben is érezhető egyéni stílusa, hangzásvilága, nem kelti azt az érzést, hogy zenei megoldásait hallottuk már Kodálytól vagy Bartóktól.

Kroó György zenetörténész írta egy tanulmányában, hogy „a mai harmincasok közül Karai találta meg legelőbb a maga hangját, elődeihez hasonló eszközökkel egy teljesen szuverén zenét írt nagy igényességgel”.<sup>3</sup>

A két nőikar (1955–1956. I. *Csak azért szerettem*, II. *Iffjú lány dala*) és két gyermekkar Weöres Sándor verseire: *Tavaszköszöntő* (1956), és *Nyári este* (1957) bemutatója után Lukin László úgy fogalmazott, hogy Karai e művei Bartók és Kodály magasságában szárnyalnak.

Az egymást érő sikerek és pozitív kritikák mellett elkezdődtek a zeneművek kiadásai is. A Zeneműkiadó sorban adta ki a kottákat, amelyeknél mindig szükség volt utánnnyomásokra. Három kórusmű, a gyermek- és nőikari *Téli táj* (1956. I. Az első hó – Csanádi Imre versére, II. Száncseggő – Weöres Sándor versére), a *Vadrózsa* (1956. Csanádi Imre soraira), és a *Twelve Spirituals* I. kötetének egyik darabja pedig már megjelent az Edition Tonosnál Darmstadtban is.

Ez az első korszak körülbelül a 60-as évek végéig tartott, és igen sok kórusmű született. Ez időszakra jellemzőek a gyermek- és nőikari művek, de vannak vegyeskarra és férfikarra írt darabok is. Fő jellemzőjük a melodikusság, a harmóniak és a formák tökéletes homogenitása. Sok műben érthetően van jelen a festőiség, hiszen Karai apja építész-festőművész volt, és ő maga is kiválóan rajzolt. Így *Az első hó*, *Nyári este*, *Vadrózsa* és *Iffjú lány dala* című kórusokban megjelenik egy másik sajátosság, a konstruktivitás is.

Egyik legbensőségesebb és szerzői hitvallását legmélyebben tükröző kórusa a *Csak azért szerettem* is e korszak termése. Az 1955-ben keletkezett mű népi szövege egy emlékezés története, amelyhez a zeneszerző saját népdalszerű melódiája társul.

Első versszaka, mint egy népdal, unisono hangzik fel. A dallam finom hajlékonysága a szöveg és melódia összhangja iránti különleges érzékenységét mutatja a zeneszerzőnek.

József KARAI

S.  
Ms.

A.

Andante, poco rubato

Csak a - zért sze - ret - tem Fa - lu vé - gen lak - ni,  
Hogy az én é - de - sem Ar - ra járt i - tat - ni.

Karai József: *Csak azért szerettem* – részlet

<sup>3</sup> Kroó György: *Kortárs zeneszerzők között*, Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

A második versben azonban megtörik az unisono, és az alt szólam által, a szoprán és mezzoszoprán szólamokban ismét felhangzó népdalszerű dallam ellenpontozódik. Szöveg és zene továbbra is tökéletes harmóniában áll egymással, így a versszak végére a dallam – az emlékek folyamatos előretörésével – felizzik.

A középső szakaszban jön el az igazi érzelmi kitörés. Ebben a szenvedélyes részben a szólamok háromfelé válnak, és a főtéma tükörfordítása jelenik meg kánonban. A téma kvartja az izgalom fokozásával egyre szűkül, míg végül a szoprán szólamban elér a szekundig. A „Verje meg” szövegrésznél a forte dinamikai jelzés, a stringendo, a szűkülő hangtávolságok, sűrűsödő ritmusértékek előkészítik a „Miért” robbanó akkordját, amelynél a kórusmű eléri csúcspontját. A bővülő ritmusértékek által lassuló zenében a feszültséget fenntartja a mezzoszoprán és szoprán szólam között fellépő pillanatnyi B-Cesz szekundsurlódás.

Karai József: *Csak azért szerettem* – részlet

A megnyugvás felé tartó lassú ereszkedés alatt a fokozatosan lecsendesülő szívben még feltör a harag a mezzoszoprán és alt szólam „verjen meg” motívumai által, míg végül a főtéma és az emlékező karakter visszaáll. A téma már dúrban jelentkezik – a kvart nagy tercben szólal meg – a beletörődés, megnyugvás érzését keltve.

81 Tempo I.  
 Ha ne - ki fi - a volt, Né - kem sze -  
 Ha ne - ki fi - a volt, Né - kem...

88 cresc. più mosso  
 Ha ne - ki é - des volt, Né - kem é - desebb  
 re - tőm volt, volt, Né - kem é - desebb  
 Ha ne - ki é - des volt, Né - kem

Karai József: *Csak azért szerettem* – részlet

Meg kell jegyezni, hogy a későbbi idők is felvillannak, sőt jelen vannak egy-egy ez idő tájt keletkezett mű erejéig. Így az Ady-versekre írt vegyeskari *Új várak épültek* (1959) első felében és a nagyszabású *A grófi szérűn* című kórusműben (bemutatta az Állami Népi Együttes Kórusa), amely mintegy 25–30 évvel mutat előre. E korszak fő költői tehát: Weöres Sándor, Csanádi Imre és Ady Endre.

### 3.2. „Útkeresés”

Ahogy zeneszerzőtársai az 1960-as években, Karai is kísérletezett a kortárs áramlatok által megjelenő eszközökkel. Ezen időszak kórustermésében az új zenei megnyilvánulások egy-egy nyomként rávezetnek és felfedeztetik velünk a kísérletező szándékot.

Az útkeresés jegyei jól tetten érhetők e korszak műveiben. A szerkesztésbeli kihívásokat teremtő tizenkétfokúság használata, a szokatlan hangzásvilágú atonalitás, a klasszikus kórushagyománytól idegen, jazzhatású elemek beépítése, a különféle szerepkörökkel ellátott tiszta hármashangzatok használata, a ritmikusság előtérbe helyezése, a formai összetettség, a különféle zenei utalások, mind-mind a törekvés jelei egy új zenei nyelv megalkotása felé.

A *Májusi óda* 1963-ban keletkezett kísérleti mű, Juhász Gyula versére íródott. A kórusmű egy lazán értelmezett dodekafónia eszközeire épül, a bécsi zeneszerzői iskola technikáinak csak bizonyos, saját ízlésen átszűrte, mérséklő szándékú használatával.



Reihe és fordításai a *Májusi ódában*

Első látásra egy éles stílusváltásra gondolhatnánk, ám a folytatás elmarad. Ezzel szemben rövid időn belül sokféle zenei eszköz, stílus jelenik meg a művekben, vagyis a zeneszerző számára az eddigi időszak lehetőségei, technikai eszközei kimerülőben vannak.

A következő időszakot nem nevezhetjük egységes alkotói korszaknak. Itt inkább egy útkeresési folyamatról van szó, amely majd „kiforr” és egy új zeneszerzői korszakot fog eredményezni.

Karai maga mesélte, hogy hatással volt rá, amikor megismerkedett Hindemith zenéjével. Az 1963-as Dsida Jenő versre készült *Vallomást* nehéz volna egy határozott stíluskörbe besorolni, ám az eleje mintha Hindemith *Rilke-kórusaira* emlékeztetne.

The image shows a musical score for 'Vallomás' by Karai József. It is a vocal score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Hungarian. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *p dolce*. The lyrics are: 'É - lek, mint szí - ge - ten. Min - Mi'. The score is divided into three measures.

Karai József: *Vallomás* – részlet

Moderato e dolce (♩ = 72-80)

Soprano  
 O la bi - che: quel bel in - té - rieur d'an - ci - en - nes fo - rêts dans tes  
 O thou doe, \_\_\_\_\_ what vis - tas of sec - u - lar for - ests ap - pear in thine

Alto  
 quel bel in - té - rieur d'an - ci - en - nes fo - rêts dans tes  
 what vis - tas of sec - u - lar for - ests ap - pear in thine

Tenor  
 O la bi - che: quel bel in - té - rieur d'an - ci - en - nes fo - rêts dans tes  
 O thou doe, \_\_\_\_\_ what vis - tas of sec - u - lar for - ests ap - pear in thine

Bass

Paul Hindemith: *Six Chansons* – részlet

Az 1963-ban József Attila versre írt *Mama* pedig egy hármashangzatokra épülő, egészében azonban „lebegő” (gyorsan változó) tonalitású, atonális mű. *A remény dalai* (1963. két spirituálé Rossa Ernő soraira), az 1965-ben József Attila versére írt *Csodálkozás* és egy későbbi műve, az 1977-es *Dallal köszönt a tavaszi szél* Carl Sandburg versére jazzhatású jegyeket visel. Karai talán az egyik első magyar zeneszerző, aki az akkor még újdonságnak számító jazzes hangzást átvette és beépítette klasszikus kompozícióiba.

A tiszta hármásokra épülő művek is a megújulás irányát mutatják. Karai a hármások szerepkörét kibővíti, új funkciókkal látja el. Erre példa a férfikari *Rög a röghöz* (1968) és a nőikari *Áldalak búval, vigalommal* (1969).

„Az *Áldalak búval, vigalommal* József Attila vers és Karai József kórusa különleges mély tartalmi kapcsolatban áll. A mindennapi szavakból alkotott szokatlan, de éppen ezért olyan megragadó költői képek sorához eredeti módon felhasznált, puritán egyszerűségű eszköztár kapcsolódik, meggyőző hitelességgel.

A megzenésített négy versszak A B C Av dalformát ad, és szinte végig tiszta hármashangzatokra épül. A feszültséget a hármások sűrűsége és egymáshoz, valamint az alap A-dúrhoz való viszonya adja. Az első versszak statikus, az A orgonaponton nyugvó A-D-F-, majd C-dúr hármashangzatokon keresztül jut el a 7. fokú G-dúr akkordig. A dallamot kísérő szólamok (mezzo és alt) hosszan tartott hangjai nemcsak egyszerű háttérzene, hanem gondolati, érzelmi tartalom hordozója.

Andante,  $\text{♩} = 64$  KARAI József

Karai József: *Áldalak búval, vigalommal* – részlet

A 2. rész, B, a szövegnek megfelelően dinamikusabb, türelmetlen ritmusú, ám a néhány ütemes imitáció jelzi, hogy a berzenkedés csak pillanatnyi. A moll akkordok lefelé hanyatló sora egyértelműen kifejezi a verset: „Falam ellened örök omlás”.

A 3. szakasz felfelé tör. Fokozatos gyorsítással, sok harmóniával, fényes dúr, moll szembeállításokkal éri el az A alaphangnemtől legtávolabb lévő – itt ellenállhatatlan feszültséget jelentő – Esz-dúr csúcspontot. A feszültséget csak fokozza egy látszólagos ellentmondás: „Mindegy szeretsz-e, nem szeretsz-e” – mondja a vers, mégis úgy érezzük, a szavak és akkordok, az összecsengő verssorok, az egyre magasabbra törő dallamok kériek, esdeklik, követelik a viszonzást.

A befejező rész, Av zenei anyaga finom érzékkel, a természeti képekhez illő nyugodt karakterek visszaállításával és a harmóniai váz nagyvonalakban megrajzolt tükörképével utal a bevezetésre. G-, C-, D-, F-dúr hármasok után szólal meg a tökéletes feloldást jelentő záró A-dúr akkord.

A mezzoszoprán dallamát körülölelő szoprán és alt szólam akkordváltása a fény és árnyék, a még beteljesületlen érzelemben a reménykedés és szorongás, bizakodás és csüggedés.”<sup>4</sup>

Karai József: *Áldalak búval, vigalommal* – részlet

<sup>4</sup> Kórusainknak ajánljuk (rádióműsor) – Timár Imre beszél a kórusműről (1980)

Ebben az időszakban megjelennek a nagyon ritmikus művek, a *Tűz csiholója* Ady Endre versére és a *Tűz* Nagy László soraira.

Con fuoco, 112 Karai József

S. Tűz, tűz, tűz, tűz te gyönyörű, do-bo-gó, csil-lag e-re-jű,  
M. Tűz, tűz, tűz, tűz te gyönyörű, do-bo-gó, csil-lag e-re-jű,  
A. Tűz, tűz, tűz, tűz te gyönyörű, do-bo-gó, csil-lag e-re-jű,  
Tűz, tűz, tűz, tűz te gyönyörű, do-bo-gó, csil-lag e-re-jű,

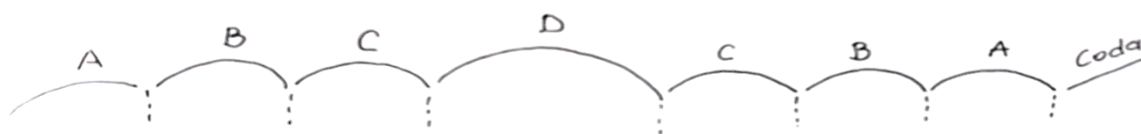
6 *mp*  
tűz te gyönyörű, tűz te gyönyörű, tűz te gyönyörű,  
*mp*  
tűz te gyönyörű, tűz te gyönyörű, tűz te gyönyörű,  
*mf*  
te fűtsd be a moz-donyt ha-lál -

Karai József: *Tűz* – részlet

Bizonyos új stílusjegyek – köztük a ritmikusság és a jazzhatás – a későbbi alkotói korszakokban is újraélednek, fel-feltűnnek.

A *Kórus Kodály emlékére* című mű 1971-ben íródott Garai Gábor *Elindult egy ember* című versére. Az előzményektől eltér, kiemelkedik az eddigi Karai-életműből, összetettebb szerkezete, változatos, sajátos szimbólumrendszere által.

Teljes formáját – középen nagynyílású hídra emlékeztető, „dóm formának” nevezhetjük, amely végén Coda áll. Ez a dómszerű felépítés 6 kisebb és egy középső nagyobb részből tevődik össze: A B C D C B A + Coda.



A *Kórus Kodály emlékére* „dóm formája”

Az első, A rész indítása a születés szimbóluma. A felső szólamokban fájdalommal feszülő moll indulás aztán fényes D-dúr-ra érkezik. Ezután az alt szólam hozza a fő témát, amely a *Fölszállott a páva* tükörfordítása. Ez rejti Kodály „életdallamát”, mint gyermek a jövő felé. A dallam felfelé ível, és az életút emelkedését mutatja, amely végén megjelenik az indítás fordítottja, a halál szimbóluma. A világos dúr visszaváltozik sötétséggé, moll hármassá.

Andante, ♩=60 KARAI József

Kari József: Kórus Kodály emlékére – részlet

A következő, B rész szaggatott, síró. A szopránban ismét megszólalnak a *Fölszállott a páva* töredékei, melyet a fisz-moll és a-moll váltakozó tompa, súlyos, dobütésszerű gyászkordjai kísérek. A C rész egy Korál, amely Kodály vallásosságát fejezi ki. Ezt követi egy nagyobb egység: D, a kórusmű kidolgozása, a „dóm kupolája”, amely Kodály munkásságát, szellemét tükrözi. A zene itt a lendület és a küzdelem kifejezését szolgálja, miközben megjelennek a *Psalmus Hungaricus* és *Bicinia Hungarica* motívumai.

A dicsőítés után ismét jelentkezik a Korál, C rész, amely itt a szeretet, a tisztalelkűség megjelenítése. Ezt folytatva mintha a korábbi B rész akarna újra megjelenni, elindul egy folyamatosan szűkülő kánon, a várakozás képe: „s a rideg vadak is megjuházva szépen, ballagnak nyomában, szíve vadonában: sorsa örökében”. Ez lesz a visszatalálás a főtémához, a megvalósuláshoz, melynek végén a születésmotívum az „újjászületéssel” vezet az ismét megjelenő A részhez, a teljes főtémához. A kórusmű végén a Codában a főtéma kiteljesedik, és teljes formájában megjelenik a *Fölszállott a páva* eredeti dallama.

*Coda*  
104- *Can Solennità, J. 72*

Min - denség szí - vé - be, szü - lő - je ö - lé - be, né - pek ö - ző -  
né - ből há - zunk kö - ze - lé - be.  
lé - ből há - zunk kö - ze - lé - be, há - zunk kö - ze - lé - be,  
Né - pek ö - ző - né - ből há - zunk kö - ze - lé - be, né - pek ö - ző - né - be.

*rit. molto*

há - zunk kö - ze - lé - ből né - pek ö - ző - né - be.

NB. Coda ad lib. Kettőskarral

Karai József: *Kórus Kodály emlékére* – részlet

Az „útkeresés” időszakában tehát számos olyan kórusmű keletkezett, amely a zeneszerző sokrétű érdeklődését, az új zenei elemek és elvek iránti nyitottságát, a saját, egyéni hang megteremtésének vágyát bizonyítja. A tizenkétfokú szerkesztés, atonális kísérletezés, jazzhangzás, tiszta hármások használata, ritmikusság, szimbólumok beépítése, mind elvezetik majd a zeneszerzőt ahhoz a periódushoz, amelyet avantgárd vagy modern alkotói korszaknak hívhatunk, és amely időszak zenei termését alapvetően az aleatorikus zeneszerzésttechnikai megoldások jellemzik majd.

## 4. AZ AVANTGÁRD FOGALMA AZ EURÓPAI, ILLETVE MAGYAR KÓRUSMŰVÉSZET TEKINTETÉBEN

„A elővéd – avantgárd hírszerzőként hatol be ismeretlen területekre, kiteszi magát váratlan, sokkoló találkozások kockázatának, meghódít egy még elfoglalatlan jövőt, orientálódnia kell, azaz irányt kell vennie ismeretlen terepen.”<sup>5</sup>

Az avantgárd művész fő törekvése tehát az „előremenés”, a múlt „meghaladása”, amelynek értelmét egy küldetés (egy eszme, egy hit) adja. Az új utak keresése iránti igény és az elődök gondolkodás- és kifejezőmódjától való elszakadás vágyát, vagyis a váltás idejét a közép- és kelet-európai komponisták számára nagyrészt a politikai körülmények határozták meg.

1945 után az új bécsi iskola elvei utat törtek maguknak. A posztszerializmus, a különféle avantgárd irányzatok, a darmstadti kísérleti zenei kurzusok, mind a zene addigi formai hagyományát kívánták megbontani, miközben a Varsói Ősz kortárszenei rendezvényein megjelenő aleatorikus technikákat követő avantgárd irányzatok a megszokott kifejezőmód radikális megváltoztatását, kibővítését tűzték ki célul.

A magyar zeneszerzők magas színvonalú technikai ismerete az új zenei gondolkodásmód terén lehetővé tette számukra a különféle posztmodern kompozíciós magatartás követését, elsősorban Boulezt és a lengyel avantgárdot. Zeneszerzői érdeklődésük – leginkább a bartóki-kodályi tradícióhoz fűződő viszonyukból kifolyólag – különböző komponálási irányok, megközelítések felé kormányozta őket.

Karai József számára a Witold Lutoslawski és Krzysztof Penderecki nevéhez fűződő „lengyel iskola” zeneszerzői eszköztára látszott a legalkalmasabbnak a korábbi kötöttségek feloldására, a hagyományos zeneszerzői elképzelésektől való elszakadásra.

### 4.1. Avantgárd irányzatok alakulása Európában

„Ha az ember képes arra, hogy személyiségét, egyéniségét zenében kifejezze, akkor mindjárt saját korát is tükrözte, hiszen mindenki saját korának produktuma.”<sup>6</sup> A zenetörténet általában azt mutatja, hogy az új zeneszerzőnemzedék, amikor a maga stílusát keresi, rendszerint az előző generáció ellen fordul. Az aleatória épp egy ilyen viszontválasz volt az ötvenes évek előtti egyoldalú konstruktív komponálási elvre.

---

<sup>5</sup> Jürgen Habermas: *Az esztétikai modernség érzülete*, 262–265. o.

<sup>6</sup> Varga Bálint András: *Zenészekkel zenéről – Pierre Boulez*.

„Zenémet önkifejezés helyett önmegváltoztatásnak nevezem. Először megváltoztat engem – illetve már meg is változtatott, hiszen teljesen úrrá lettem kezdeti zavart, nyugtalan állapotomon –, és remélem, hogy ha megváltoztatja az én gondolkodásomat (mert ez az, ami változik), akkor megváltoztathat másokat is. És fennáll az a lehetőség, hogy az egész világ megváltozik, ha nem is a zenén keresztül.”<sup>7</sup>

Az új felfogásmódot tulajdonképpen John Cage indította útjára az ötvenes évek elején, amely alapvetően meghatározta az európai, és benne a magyar avantgárd zeneszerzést. Cage a keleti filozófia látásmódját segítségül hívva törekedett a pusztán véletlenül alapuló zene írásához. Alapjaiban változtatta meg Witold Lutoslawski zenei gondolkodásmódját, így hatva a lengyel zeneszerzői iskola kompozíciós megoldásaira.

## 4.2. A lengyel zeneszerzői iskola első képviselői

### 4.2.1. Lutoslawski, Witold: *Trois poèmes d'Henry Michaux* (1962)

Lutoslawski *Trois poèmes d'Henry Michaux* című, nagyrészt az ellenőrzött aleatória technikájával megírt művét 1962–63-ban komponálta Henri Michaux kortárs francia költő három versére. A mű előadásához két karmester szükséges egy a húsztagú kórusnak, és egy huszonhárom zenészből álló zenekarnak. A bemutatóra 1963. május 9-én a zágrábi Zenei Biennálé kortárs zenei fesztiválon került sor.

A következőket nyilatkozta Lutoslawski 1965-ben egy BBC interjúban a szövegválasztásával, komponálási- módszerével kapcsolatban: „Henri Michaux három versét azután választottam, miután elkészítettem a mű általános vázlatát. A kiválasztott szövegek viszont befolyásolták a zenei forma részleteinek fejlődését. Ez is volt a szándékom. Ha másként cselekedtem volna, ha a szöveg szavai csak a zene újabb hangelemei lennének, akkor az visszaélés, művészi öszintétlenség vagy legalábbis félreértés lett volna.”

A zeneszerző az előadóknak nagy szabadságot enged a ritmikus részek értékeinek meghatározásában, mellyel lehetőséget ad az énekesek és zenészek számára, hogy rendkívül összetett ritmus- és hangszerkezetet állítsanak elő a legkevesebb technikai nehézséggel. Vagyis a hatás elérése mellett a megvalósíthatóságot is újszerűen közelíti meg. E komponálási elv ráadásul – bizonyos korlátok között – teret ad az egyéni előadói ötletek megvalósítására. A sokféle ritmus és szinkronicitás összehangolásához, a két zenei anyag összefogásához, arányaik kialakításához, két karmester irányítására bízta a mű megszólaltatását.

---

<sup>7</sup> Varga Bálint András: *Muzsikuszportrék – John Cage*, 24. o.

Lutoslawski, Witold: *Trois poèmes d'Henry Michaux* – részlet

A vokális részek hagyományos megszólaltatását új hangeffektokkal egészíti ki: sírás, beszéd, kántálás, suttogás. Lutoslawski hiteles kompozíciói létrejöttéhez elengedhetetlen előfeltételnek tekintette az ihletet, ahol az ihlet eredményezi a technikát, amely nem más, mint a zeneszerző azon ötleteinek összessége, amelyeket műveiben felhasznál. A különleges előadói apparátus, a merész kettős irányítás, a ritmusértékek részben meghatározott, improvizatív jellege, a vokális hatások eredetisége tehát egy olyan zeneszerzői megközelítés, amely utat nyit a később kibontakozó lengyel avantgárd felé.

#### 4.2.2. Penderecki, Krzysztof: *Stabat Mater* (1962)

A hatvanas évek elején Krzysztof Penderecki műveinek újító jellege zeneszerzés-esztétikai és -technikai téren egyaránt megváltozott, fokozatosan eltávolodott a darmstadti iskola

esztétikájától, konstruktivizmusától és a túlbonyolított hangjegyzéstől. „Megpróbáltam túllépni a hangszeres és vokális zene korlátozott körén és az ezzel kapcsolatos esztétikai megszokásokon. Ezek a próbák azonban még nem lépnek túl messze ezen a határon. Maga az elképzelés nem új; már régóta világos, hogy az instrumentális hangzás fejlődése szélesebb körű akusztikai jelenségek igénybevételéhez vezet, mint, amit a hangszer – még a legsokoldalúbban kihasználva is – kínálni képes... Nyilvánvaló, hogy a zenei anyag fejlődése és az új eszközök bevezetése lépésről lépésre történik, az eddigi szokások felhasználásával és fokozatos bővítésével.”<sup>8</sup>

A Penderecki művészetében bekövetkező fordulatnak – amelynek első szembetűnő jele a három a capella kórusra írt *Stabat Mater* volt – lényege tehát nem a radikális stílusváltásban rejlett. A *Stabat Mater* egy 1962-ben keletkezett, három kórusra írt *a capella* vegyeskari mű, amelyet később a nagyszabású Lukács-passióba épített be a szerző. A darab kezdő tempójára a zeneszerző által megadott, körülbelül nyolc és fél perces teljes időtartamból lehet következtetni.

Reconstruction  
*Stabat Mater*

Bernard Dewagtere  
Reconstruction

Krzysztof Penderecki  
Compositeur

The image shows a musical score for the reconstruction of Krzysztof Penderecki's *Stabat Mater*. It features three vocal parts: Main 1, Main 2, and Pupitres. The lyrics are in Latin: "Sta - bat, Ma - ter do - lo - ro - sa - bat - do - sa - jux - ta - ce - m - te - ri - um - cri - tum - ba - tum - la - sa - de - li -". The score includes performance instructions such as *p*, *pp*, and *pp*. There are also notes about the edition: "\* ed. Belwin-Mills : do placé sur la 12<sup>e</sup> croche; lo sur la 13<sup>e</sup> liée avec la 14<sup>e</sup>." and "\*\* Basses 2 : main 1 ou 2".

Penderecki, Krzysztof: *Stabat Mater* – részletek

<sup>8</sup> Ludvik Erhardt: „Találkozások Krzysztof Penderckivel”, in T. A. Zielinski: *A mai zeneszerző és a hagyomány*.

A kórusművet meghatározó gregorián melizmák, az invokáció szűk hangterjedelmű dallamképzése a szakrális hagyományt idézik, ám átértelmezve azt a kor szelleme által, szokatlan hangköztávolságok és szekundsúrlódások keltette disszonáns hangzást létrehozva.

Penderecki, Krzysztof: *Stabat Mater* – részletek

A hagyományos elemek mellett a legmodernebb szerkesztésmódok jutnak szerephez: „összemosott” clusterek (hangfürtök), illetve különféle struktúrájú zenei anyagok logikus és következetes végigvitele.

\* Texte à l'unisson : Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire, Ad palmam victoriae

\*\* Texte en canon : Christe, ..... me.....victorie  
Christe, .....Da.....victorie  
Christe, .....victorie

Penderecki, Krzysztof: *Stabat Mater* – részletek

A szekvencia több fázisban fejlődik, és a drámai, ismételt panaszos „Christe” kiáltásban éri el csúcspontját. Először együtt hangzó akkordként, majd a hangok „elcsúszását” eredményező clusterként, mely után a litániaszerű motívumok visszatérnek. A „Paradisi gloria” elvezet a záró, tiszta D-dúr akkordhoz, amely legalább annyira követelő, mint dicsőítő kiáltás Istenhez.

Penderecki, Krzystof: *Stabat Mater* – részlet

A stílus, azaz a jellegzetes, egyéni eszközök, felhasználásuk módja, a zenei anyag fejlesztési és építkezési módszerei, az alkotás formái és céljai nem változtak.

A *Stabat Mater* kifejezőerejének létrehozásakor a szerző azonban mélyebbre nyúl. A szín és dinamika érzékletes megmutatásán túl maga a téma kifejező erejével foglalkozott. Az effektusok kizárólag vokálisak, bár az egész művet a szó hagyományos értelmében éneklik. Az egyedüli kivételek a rövid falsetto, quasi recitativo, sussurando szakaszok és a fohász-deklamáció: „Christe, cum sit hinc exire”.

Penderecki 1965-ben fejezte be nagyszabású művét a *Lukács-passiót*, melyhez a korábbi *Stabat Mater* kórust csatolta. A fiúkórusra, három vegyeskarra, három szólóhangszerre, szövegmondóra és nagy szimfonikus zenekarra írt kompozíció körülbelül 80 percig tart, és huszonnégy különböző jellegű és terjedelmű részből áll. A kottakép hagyományos írásmódot mutat, és a szerző csak mértékkel alkalmaz clustereket, hangfürtöket.

A *Passió* egyik jellegzetes témája a nyitó himnuszban jelenik meg. A *Stabat Mater*ből merített invokációból a zeneszerző az egész művet átszövő motívumok sorát bontja ki.

Penderecki, Krzystof: *Stabat Mater* – részlet

A „Domine” különösen erős hangsúlyt kap váratlan tonális jellege révén, amely kiemeli az atonális mű egészéből.



Penderecki, Krzysztof: *Lukács-passió* – részlet

E zenei kifejezőmód párhuzamot képez Karai József 1980-ban keletkezett 130. zsoltárra írt *De profundis* vegyeskari művével, ahol C és Desz hangokon induló clusterek ismétlődése, a közbeiktatott alterációkkal juttatnak el a szimbolikus nagy C-dúr akkordhoz. A bűn és a megszabadítás összetartozó fogalmakat a diszszonancia és oldás kapcsolata ábrázolja.

Penderecki 1970 és 1973 között írta a *Canticum Canticorum Salomonis quod Hebraice dicitur „Sir ha sirim”* tizenhat-szólamú vegyeskari és kibővített ütőhangszeres csoporttal rendelkező kamarazenekari kompozíciót. A nyolc női és nyolc férfi szólamból álló énekkart a szerző szinte szólistaegyüttesként kezeli, mind a magas vokális és művészeti követelmények, mind az előadás önállósága szempontjából. A fő feladat az énekkaré, ami a szöveg fölérendelt szerepével függ össze.

A zeneszerző az *Énekek éneke* első öt fejezetének latin nyelvű részleteit használta fel. A szöveget megváltoztatta oly módon, hogy csupán saját tetszésére hallgatott, nem törekedett folyamatosságra, dramaturgiai egység fönntartására. Az egyes szavakra, szótagokra tördelt, s az énekesek között megosztott szöveg a hallgató számára teljesen érthetetlen, jelentését és érzelmi töltetét a szerző tisztán a zenei kifejezés síkjára helyezte át.

Karai József avantgárd kórusműveiben számtalan esetben találkozhatunk az effektusok ilyen irányú és célú felhasználásával. Példa erre az 1983-ban keletkezett *Stabat Mater* (Jacopo da Todi himnuszára), amelyben sok helyen az érzelmi hatás fokozására egyes szövegrészeket a szerző úgy zenésít meg, hogy az a hallgató érzékelése számára érthetetlen, kivehetetlen „összevisszaság” hatását kelti.

#### 4.2.3. Górecki, Henryk Mikolaj: *Epitafium*, Op. 12 (1958)

Lutoslawski és Penderecki mellett a korai lengyel avantgárd zeneszerzői iskola meghatározó képviselője Henryk Mikolaj Górecki. Alig 25 évesen, 1958-ben írta *Epitafium* című művét a tizenkétfokúság, illetve a szeriális technika jegyében. A vegyeskarra és kamaraegyüttesre

apparátusra írott mű körülbelül 5 perc időtartamú és markánsan újszerű, szuverén hangot megütő avantgárd kompozíció.

Az Epitafium igazi színpalettát, kontrasztokkal teli dinamikát és ritmusokat foglal magában. Julian Tuwim, lengyel költő komor aforisztikus sorait: „*oltsd el az örök fényt, ha valaha is ragyogna nekem*” jó érzékkel ábrázolja. Az ütőhangszerek a mű szerkezeti alapját adják, a komor hangulat megteremtését szolgálják, amíg a dallamok időnként és meglepetésként jelentkeznek. A kottakép alapján is jól látható az az összefonódás, kiegészülés, vagyis erőteljes kohézió, ami a hangszerek és kórus között létrejön.

Górecki, Henryk Mikolaj: *Epitafium*, Op. 12 – részlet

A végletekig fojtott, majd markáns énekari megszólalások váltakozása és a férfikar dominanciája hasonlóan jelenik meg a fájdalom különböző kifejeződéseinél *Karai Stabat Mater* vegyeskarában.

A lengyel zeneszerzőiskola, és legfőbb képviselői, Lutoslawski, Penderecki és Górecki zenei kísérletezései tehát hatással voltak Karai József útkereső időszakára, új eszközeikkel kapukat nyitottak kifejezőszándékának sokrétű és többretegű zenei megfogalmazásához.

### **4.3. Kitekintés a magyar kortársak újító kísérletezései felé**

A magyar zeneszerzők egyik legfontosabb közös jellemvonása, hogy egyéni utakon jártak, sajátos módon alakították ki, csiszolták kifejezési eszközeiket, egyéni mondanivalóval, személyiségük megtartásával adtak tartalmi gazdagságot zeneműveiknek.

A művekre általában továbbra is jellemző a zenei építkezés tudatossága, a formálás igénye, az a rend, amely összetartja a kompozíciót, s amely az adott darab zenei gondolataihoz alkalmazkodik.

A bartóki-kodályi hagyománytól való elszakadás és az egyéni hang megteremtése mellett a zenéről egyfajta újabb, tágabb értelemben kezdtek el gondolkodni. Az alkotói folyamat során direkt és indirekt módon szakítottak a zenei elemek hagyományos használatának gyakorlatával.

A hang mint legkisebb zenei egység került azon kísérletezések középpontjába, ahol a különböző experimentális zenei elképzelések utat próbáltak törni maguknak. A zene atomizált analízise pedig a hagyományos elemekkel egyenértékűvé tette a hang különböző tulajdonságait. Előtérbe került a hangszín, a zaj, az effekt, a hangnélküliség (csend) mint zeneszerzői alkotóelem.

A hang és annak módozatai váltak a zeneszerző kifejezőeszközzé, amely képessé tette őt zenei mondanivalója közvetítésére.

A korábbi esztétikai szempontokat és szimbólumrendszert, zenei formákat, viszonylag egységes kottaképet felváltotta egy olyan gondolkodásmód, amelyben a zeneszerző teljesen szuverén módon fejezi ki magát.

Az európai, és azon belül a magyar újító kórusművészetnél, illetve Karai avantgárd törekvéseinél az eszközhasználat milyensége és mennyisége mellett tehát, az okok és célok, a zenei gondolkodásmód mélyebb, összetettebb filozófiai-gondolati tartalmát is a vizsgálódás részévé szükséges tenni. Ez a többdimenziós megfigyelés segítheti az avantgárd szellemisége, irányzatai, iskolái hatása alatt fogant darabok elemzését, a különleges technikák és hanghatások értelmezését.

#### **4.3.1. Kalmár László**

„A zeneszerző szuverenitása [...] az európai hagyomány kimeríthetetlen forrásából táplálkozik [...] A nemzedékek törekvései ugyanúgy halmozódnak a zeneszerzés technikájában, mint például a természettudományokban. Ezért nem lehet ma nagyapáink

technikai színvonalán dolgozni, noha nagyapáink generációja is létrehozta a maga remekműveit.”<sup>9</sup>

Kalmár László azon zeneszerző-generáció tagja, akikhez az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején egyszerre érkezett az új bécsi iskola dodekafon szerkesztési elve és ennek ellenreakciója az (irányított) aleatória.

Kalmár *Négy madrigál* című sorozata 1965–74 között keletkezett. A zeneszerző Pilinszky János *Nagyvárosi ikonok* és *Szálkák* című versciklusaiban található „Agonia Christiana”, „Kérdés”, „Hideg szél”, „Ez lesz” című néhány soros költeményeit nem teljes egészükben felhasználva, cím nélkül sorakoztatja egymás mellé. Pilinszky mondanivalóját elsősorban távoli asszociációkra, meglepő költői képekre építi, mégis verssorai realiztikus mozzanataiban az éjszaka, az elmúlás, a hideg, a csend hangulata jelenik meg.

Vers és zene különleges mély tartalmi kapcsolatban áll. A kevés, ám annál súlyosabb szavakból, szókapcsolatokból alkotott versekhez puritán egyszerűségű, de eredeti módon felhasznált zenei anyag társul, meggyőző hitelességgel. Kalmár a teljes ciklusnak ad ugyan címet, *Négy madrigál*, vagyis utal a szöveg megzenésítésének szándékára, de tartalmi-hangulati információt nem kíván közölni vele, szükséztávóságát már itt sejteti. A madrigálokat elsősorban pasztellszínek, érzékeny gesztusok, puha hangzások jellemzik.

A mikrohangközöket, finom árnyalatú átmeneteket, aszketikusan zárt formát alkalmazó zeneszerző, drámai vagy éppen bensőséges lírikus hangulatokat jelenít meg lassú tempójú madrigáljaiban. A hallott zene szövete sokszor atomizáltnak tűnik.

A pontualitás, a szöveg széttagolása révén a szavakat a különböző szólamokban szinte egy-egy szótagra bontja szét.

A zeneszerzőt és költőt világnézetük és vallásosságuk is összeköti. Kalmár az emberség és irodalmiság hangján képes szólni és kiegészíteni Pilinszky „szavak hiányából alkotott” líráját. Ismeri az aleatória vívmányait, ám a vers kifejezőeszközeihez igazodva, a technikák közül mértéktartóan válogat.

---

<sup>9</sup> Feuer Mária, *Pillanatfelvétel*, 58. o.

Musical score for "Négy madrigál" by Kalmár László. The score is for two vocal parts. The tempo is marked "♩ = 90 agitato, intenso" and the number "7" is in the top right corner. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *sost.*, *unis.*, *ppp dolce*, *mf*, *f*, and *pp poco a*. The lyrics are: "por- hul- lám be- fagy- lük - te - tés" and "por- hul- lám hul- lám fagy lük- te- tés".

Kalmár László: *Négy madrigál* – részlet

Csupán egy alkalommal él a glisszando alkalmazásának lehetőségével, kórusművét leginkább az előadó által „szabadon” mozgatott kötetlen ritmusok és a végletekig leegyszerűsített, kevés hangból építkező, szolid akusztikai megoldások jellemzik.

Musical score for "Négy madrigál" by Kalmár László. The tempo is marked "♩ = 64 tranquillo". The score is for two vocal parts. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *p morbids.*, *ppp morbids.*, *p*, *mp sub.*, *pp*, and *mp*. The lyrics are: "szel-lő - i - vel folyó - i -" and "szel-lő - (-ő-) i - vel folyó-".

Kalmár László: *Négy madrigál* – részlet

Pilinszky ars poeticájára visszautalva is párhuzamra lelünk, hiszen, ahogy a költő a szavak hiányából, a zeneszerző a hangok hiányából teremtette zenéjét.

Kalmár *Hora eius* című nyolc motettáját három szoprán szólista vagy nőikar (három szoprán szólammal) adhatja elő. A szerző megengedő a hangnemválasztás tekintetében és a darabok előadhatóak egyenként vagy quasi attacca is.

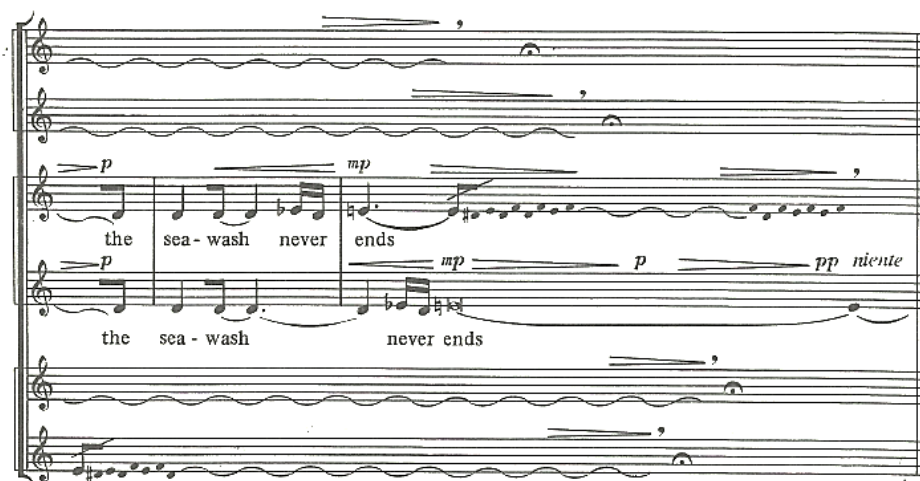
A kottakép szokatlan, első ránézésre leginkább egy többszólamú improvizációs gyakorlat notációs megfeleltetésének tűnhet. A különböző hangon belépő szólamok egy-egy zenei gondolatának (motívum) összetartozását szaggatott vonalú ívvel jelzi a zeneszerző.



harmóniai kapcsolatok kidolgozásával eltöltenie, amelyből végül új stílusa – többek között a jellemző szext-szekund hangközkombinációja – kialakulhatott.”<sup>11</sup>

Kocsár Carl Sandburg amerikai költő verseire komponált *Six Choruses for Female Choir* című művében az aleatóriát elsősorban akusztikai célokra használja.

A tudatosan alkalmazott zeneszerzés-technikai eszközöket a hangulatfestés, természetábrázolás szolgálatába állítja. A „Sea-Wash” tételben a hullámok fokozatosan enyhülnek, csendesednek, majd elcsitulnak.



Kocsár Miklós: *Six Choruses for Female Choir* – „Sea-Wash” – részlet

Kocsár kórusműve Karai *Éjszaka* című Beney Zsuzsa versre írt nőikarát idézi. Mindkét műre jellemző a természeti kép bensőséges, finom ábrázolása, az apró hangmozgásokkal létrehozott atmoszférateremtés. A szólamok zsongása impresszionista módon teremti meg a vers hangulatát.

Tóth Péter zeneszerző doktori értekezésében szintén foglalkozik e mű aleatorikus megnyilvánulásával: „az aleatória akusztikai értelemben nem feltétlenül kell hogy káoszt jelentsen, bizonyítja a zárótétel (Bringers) utolsó zenei egysége, ahol a véletlent Kocsár nagyon is tudatosan irányítja a záró E-dúr akkordba”.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Varga Bálint András: *3 kérdés, 82 zeneszerző*, 193. o.

<sup>12</sup> Tóth Péter, *A magyar kóruszene stílárís változásai Kodálytól napjainkig* c. doktori értekezés 31. o.

Libero

bring-ers of dusk and dust and dreams

bring-ers of dusk and dust and dreams

dusk bringers of dusk and dust and dreams

dusk bringers of dusk and dust and

dusk

bring-ers of dusk bring-ers of

dreams

bring-ers of dusk and dust and dreams.

dusk and dust and dreams.

niente

niente

niente

niente

niente

niente

Kocsár Miklós: *Six Choruses for Female Choir* – „Bringers” – részlet

Karai *De profundis* vegyeskarában a hangfürtök okozta kaotikusnak tűnő hangzásból, a közbeiktatott alterációk és a tremolók folyamatos leállása vezet el bennünket a C-dúr hármashoz. Az aleatorikus komponálásmód tudatosságának bizonyítéka tehát Kocsár és Karai kórusában is tetten érhető.

14

ff 12-14"

-a-

-a-

-a-

-a-

Karai József: *De profundis* – részlet

### 4.3.3. Szöllősy András

Szöllősy András Kodály és Viski János tanítványa volt a Zeneakadémián. Zeneszerzőtársaihoz hasonlóan a hagyományokkal tudatosan szakítva, kerülte mesterei utánzását és a zeneszerzői módszereket, amelyek Kodályra vagy Bartókra emlékeztető asszociációkat válthatnak ki.

Vokális kísérletezése a 80-as évek elején kezdődött, melyre a King's Singers felkérése teremtett alkalmat. 1982-ben írta *In Pharisaeos* című vegyeskari művét, melynek szerkesztésében a tizenkétfokú szerkesztési elvet megfigyelhetjük. Egy fajta aleatorikus megnyilvánulást fedezhetünk fel a ritmizált, de egymáshoz képest eltolt belső szolamok énekbeszédében.

A recitáló szolamok ritmizált szövege a zsolozsmázó tömeget hívja életre.

9



S.  
am - bu - lant.  
qui su - per e - a am - bu - lant, qui e - stis ut mo - nu - men - ta quae non ap - parent.

Ca.  
am - bu - lant, qui e - stis ut monumen - ta quae non ap - parent.  
su - per e - a am - bu - lant, qui e - stis ut monumen - ta quae non ap - parent.

T.  
qui e - stis ut monumenta quae non apparent et quae ne - sciunt i - i qui super ea am - bu - lant.  
qui e - stis ut monumén - ta quae non ap - pa - rent, quae non ap - parent.

B.  
quae non apparent et quae ne - sciunt i - i qui super ea ambulat.  
i - i qui su - per e - a am - bu - lant.

Szöllősy András: *In Pharisaeos* – részlet



Szokolay viszonyulása az avantgárd törekvésekhez tartózkodó, zenealkotását inkább az ösztönösség, a spontaneitás befolyásolja. Az effektusokat és aleatorikus elemeket nagyon tudatosan, a kompozíció szerkezetének, egységének egészébe illeszti.

Karai kortársairól, azaz a Harmincas zeneszerző generáció tagjairól tehát általánosan elmondható, hogy figyelmüket új viszonyítási pontok, elvek kutatása felé fordították, míg technikai megoldásaiknál kisebb- nagyobb mértékig a tizenkétfokú szerkesztéssel, megkomponált improvizációs lehetőségekkel, a metrikus érzet feloldásának eszközeivel, az effektusok és különféle zajelemek használatával kísérleteztek.

## 5. KARAI JÓZSEF AVANTGÁRD KÓRUSMŰVEI

„A zene kifejezés [...] Igazi modernitástünet, amely a művészi közvetlenségről szőtt elképzeléseken nyugszik.”<sup>14</sup>

### 5.1. Az első kísérletek

#### *Éjszaka*

Az 1976-os Debreceni Bartók Béla Kórusversenyen hangzott el az *Éjszaka* – Beney Zsuzsa versére írt nőikar – a Tavasz kórus előadásában, Cseszka Edit vezényletével. A mű előadását nagy siker követte. Először döbönt csend, majd hosszantartó, óriási taps. Világossá vált, hogy a közönség valami teljesen újat hallott, és a partitúrát nézve az is egyértelművé válik, hogy a szerző új útra lépett, stílusa fordulóponthoz érkezett. Kifejezésmódja szerteágazó, eszközhasználata gazdag, sokrétű, melyet mégis valami nagy erejű kohézió egyben tart.

A vers természeti látomás az éjszaka szépségeiről, mozgásairól, és benne az ember félelmeiről. A magány, a szépség, a félelem és a fenyegető éjszakai árnyak drámai-lélektani ábrázolása a zene által még nagyobb kifejezést nyer. A fáig, majd Holdig, végül a csillagokig terjedő szemlélődés által tágul a végtelen tér, melyben az ember egyre kisebbé válik.

A költemény néhány, ám annál kifejezőbb sora az új zenei eszközök igen változatos felhasználásával válik megkapó kórusművé:

Éjszaka: lombsuhogás:  
összegömbölyödöten  
alvó, de csöndben mocorgó  
szellő, szárnyuhanás.

Éjszaka: fekete fátyol,  
csodák: virágfakadás,  
holdfényben a víz suhogása,  
sötétség vizében ár és apály,  
illatok árapálya.

Éjszaka: alszik az ének,  
a hang és fény, csak a mesék  
élnek, nőnek a várak,  
és fölöttük csillagos ágak,  
csillagpalotákkal az ég

---

<sup>14</sup> Dolinszky Miklós, *Jelképtől jelig. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában*, „Improvizáció: a modern értelmezés föltételei”, 115. o.

A kórusmű, a szinte végig uralkodó hangnem, az A-dúr kvintjén indul, a tiszta, zavartalan éjszaka megjelenítéseként. Ezt a nyugodt képet azonban hamarosan megzavarja az alsó szólamok A-dúr akkordjára helyezett szoprán és mezzoszoprán szólamokban megszólaló terchiányos B-dúr.

A tartott hangokhoz, és glissandókhoz kapcsolódik – az éjszakát átható apró neszek: „lombsuhogás”, „összegömbölyödött alvó, de csöndben mocorgó szellő” és „szárnysuhanás” – az első clusterekkel tarkított aleatóriaszerű rész.

The image shows a musical score snippet for Karai József's 'Éjszaka'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a tempo marking of  $\text{♩} = 76$  and a dynamic marking of  $p$ . It features a melodic line with a fermata over a note, followed by a section marked '5-7'. The middle staff is a piano accompaniment with a dynamic marking of  $p$  and a triplet of eighth notes. It includes performance instructions: 'M', 'accel.', and 'rit.'. The bottom staff contains three measures of music, each starting with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#), labeled '1-2 lombsuhogás:', '2-3 lombsuhogás:', and 'többi lombsuhogás:' respectively. The entire snippet is enclosed in a dashed box on the right side.

Karai József: *Éjszaka* – részlet

A következő, ismét A-dúrban megjelenő éjszaka azonban már misztérium. „Csodák, csodák, csodák” – mondja a szöveg háromszor, és teszi érzékletessé a zeneszerző három egymás után felvillanó akkorddal: h-moll szext, cisz-moll, és gisz-moll.

A csoda pedig maga a „virágfakadás”, melynek fényes E-dúr hármasát az előtte megszólaló három akkord hangjai alkotják: a h-moll alaphangja, a cisz-moll terce, és a gisz-moll alaphangja. A hármas egy pillanatra kinyílik, majd rögtön visszahajlik, és előkészíti a következő borzongató részt.

Karai József: *Éjszaka* – részlet

A következő kép itt a holdfényé. A pillanatnyi fény és reménység azonban hamar zorddá válik a „holdfényben a víz suhogása, a sötétség vizében ár és apály” suttogó, mormoló motívumaival.

- 76 string. ♩ = cca 100

S hold - fé - ny...

M hold-fény - ben a víz sühogása

A hold-fény - ben a víz sühogása

rit. a víz sühogása

a víz sühogása

72-76 poco accel. rit. 4

... a sötét-ség vi-zé - ben ár és a-pály

... a sötét-ség vi-zé - ben ár és a-pály

A

U sötét - ség vi-zé - ben ár...

A

Karai József: *Éjszaka* – részlet

Újra az éjszaka A-dúrjához érkezünk, amit egy Esz-A-B-F-Gesz (Fisz) egymás után belépő, majd beragadó, leomló hangegyüttes követ.

♩ = 72 rit. ♩ = 64 6

Éj - sza-ka: M a...

Éj - sza-ka: M a...

Éj - sza-ka: M a...

Éj - sza-ka: M al-szik a...

Éj - sza-ka: M ... az é - nek,

Éj - sza - ka: az é - nek,

Karai József: *Éjszaka* – részlet

Külön érdekesség itt az új effektusok, technikai elemek, illetve a Karai-művekben hangsúlyos hármashangzat-építkezés találkozása. Ugyanis az egymást követő tartott hangok első megjelenésükkor esz-moll hármásban, második megjelenésükkor d-moll hármásban végződnek.

Egy hosszabb kavargó, sűrűsödő rész, aztán a dinamikus „nőnek a várak” Desz-dúr D-dúr átvilágítással elvezet a tényleges csúcspontig, a csillagokig. Az ember itt már tobzódik, beleszédül az elképzelhetetlen végtelenbe, majd hirtelen magához tér és visszazuhan a valóságba.

The musical score is for Karai József's 'Éjszaka' - részlet. It is written for a string section and a vocal line. The tempo is marked as 88, and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts with a tempo of 88 and ends with a 3-measure rest. The second system starts with a tempo of 80 and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The lyrics are in Hungarian and describe a scene of a woman waiting for a man, with a focus on the stars and the night sky. The lyrics are: 'nő-nek a vá-rak, és fő-löt-tük csil-lagos á-gak, nő-nek a vá-rak, és fő-löt-tük csilla-gos á-gak, nő-nek a vá-rak, nő-nek a vá-rak, és fő-löt-tük csillagos á-gak, csil-lag-pa-lo-ták - kal az é - g, é - g, csil-lag-pa-lo-ták - kal az é - g, é - g, csil-lag-pa-lo-ták - kal az é - g, é - ..., csil-lag-pa-lo-ták - kal az é - g, é - ..., csil-lag-pa-lo-ták - kal az ég, az ég, az ég, az ég, az ég, az ég, az ég, az ég'.

Karai József: *Éjszaka* – részlet

Bizonyítván, hogy az *Éjszakában* megjelenő új elemek nem egyszeri kísérletéről volt szó, jöttek az újabb, hasonló felfogásban íródott művek.

## Virágsirató

A nőikari *Virágsirató* 1980-ban szintén Beney Zsuzsa versére íródott. A szokatlan hangzásvilágú, újszerű technikai felkészültséget igénylő művet az akkor már kórusaival nemzetközi sikereket elért Mihálka György karnagy számára ajánlotta a szerző.

Gyöngyöcském, kis lelkem,  
elvisz a nyár,  
féldióból könnyű bárkán,  
elsodor az ár.

Könnyű dér belepte  
elárvult helyed,  
hol keressem messze gördült  
aranykelyhedet?

Fagyban, csillag- kék hidegben  
egy madár dalát  
hallom, rajt világít  
sárga koronád.

Az olykor népi ihletésű szavakból építkező, kifinomult, pihekönnyű költői képet a szoprán szólamban felbukkanó légies, hajlékony dallam jeleníti meg. Ezt egészítik ki a kíséző szólamok egy fajta szférikus fájdalmat, szomorúságot hordozó hosszan tartott hangjai.

József KARAI

S.I-IV.  $\text{♩} = 72$   $mf$  Gyöngyöcském!  $\text{♩} = 104$  Gyöngyöcském, kis lelkem, elvisz a nyár, a

A.I-IV.  $mf$  Jaj!

S.I-IV.  $\text{♩} = 100$   $mp$  nyár, fél di - ó - ból könnyű bár - kán , el - so - dor az é - ji

I.  $mp$  Elvisz a nyár,

II.  $mp$  Elvisz a nyár,

A.  $mp$  Elvisz a nyár,

III.  $mp$  Elvisz a nyár,

IV.  $mp$  Elvisz a, elvisz a nyár,

Karai József: *Virágsirató* – részlet

A hangkészlet a C hangot – a kíséretben és a dallamban – oktávkülönbséggel körül járó Desz Bé hangokra korlátozódik. Karai nemcsak a szűkre szabott hangközhasználattal, a szekundsúrlódások egymásutánjával tart a megszokottól eltérő hangzásvilág felé, hanem – a szeriális gondolkodású zeneszerzőkhöz hasonlóan, ám szigorú kötöttségektől mentes – sajátos hangrendszert is konstruál. E szerkesztésmód jellemzi majd a későbbi avantgárd kórusművek aleatorikus megnyilvánulásait.

Az új művek, pontosabban stílus létrejöttében nagy szerepet játszik a szerző újító igénye és hajlama, amely először a *Májusi ódában* jelenik meg, ám még nem teljesedik ki. E műben Karai a dodekafóniával való találkozás tapasztalatai alapján kísérletezik. Beszélgetésünkkor kiderül, hogy számára a hármashangzatok az ember és a hang fiziológiai-filozófiai egységét, szerves összekapcsolódását jelentik, vagyis arról, amit a tizenkétfokú szerkesztés elvet, nem tud lemondani. Visszautasítja tehát az új bécsi iskola zeneszerzői által kínált megoldásokat, és szuverén komponálási szabályrendszert alkot. E kettősséggel, a kísérletezés vágyával és a hallás természetes igényének figyelembevételével szerkeszti meg saját, a hagyománytól elváló, ám harmóniát megőrző, új szerepkörökkel ellátó stílusát.

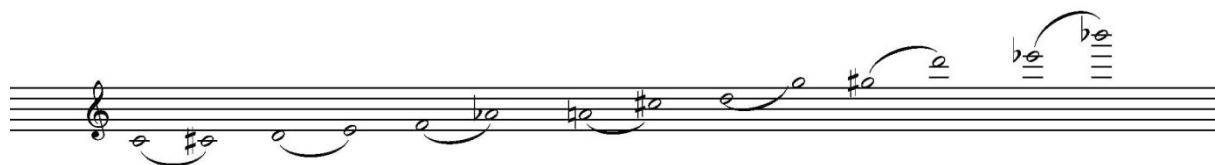
## 5.2. Az aleatória kibontakozása

### *De profundis*

Karai saját szerkesztésmódja az 1980-ban keletkezett *De profundis* című vegyeskarnál forr ki, melyet az Esztergomi Monteverdi Kórusnak és karnagyuknak, Hunyadi Zoltánnak ajánlott.

A rendszer alapja egy felfelé vagy lefelé nyíló, táguló konstrukció, meglehetősen önkényesnek tűnő szerkesztésben. Hamar kiderül azonban, hogy törvényszerűségek sora fedezhető fel benne. A nagy konstrukció alapját a C hangról induló sor adja, úgy, hogy a hangköztávolság kis szekundtól a tiszta kvintig fél hangonként növekszik.

A nagy konstrukció:





(\*1927)

♩ = 64

S/3

A/3

T

Bar B

*mf*

De pro - fun - dis cla - mo ad te,

♩ = 80

*pp misterioso (poco tremenda)*

De pro - fun - dis cla - mo...

De pro - fun - dis cla...

De pro - fu...

De...

De pro...

De pro - fun - di... ...mo...

...fun...

Do - mi - ne...

Karai József: *De profundis* – részlet

Ezt követi visszhangként a nőikar remegő, könyörgő, félelemmel teli megszólalása. Az utasítás: *poco tremendo*, egyértelmű. Miközben a hangzás a tremolók megjelenésével és a dinamika emelkedésével dúsul, a férfikarban már valóban kiáltásként jelentkezik a zsoltár kezdő sora, amely elvezet a kórusmű első csúcspontjához.

2 *ff*

S

A

T

Bar B

Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Do - mi - ne, Do - mi - ne,

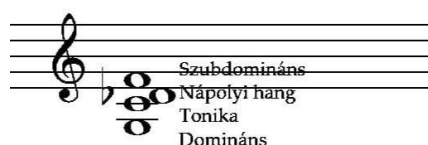
Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Karai József: *De profundis* – részlet

A C-Desz szekundsúrlódás különösen nagy kifejezőerővel bír a G-C-Desz-F hangokból álló tömbszerű részben, melyet az „audi vocem meam” – „Halld meg szavam!” unisono megszólalása feszít tovább. A G-C-Desz-F hangok együttese adja a fő akkordot, melyben a C hang a tonika, a G a domináns, az F a szubdomináns, a Desz pedig nápolyi hangként jelenik meg. A műben e hangok visszatérő módon, hol vertikálisan, akkordként felépítve, hol lineárisan dallamként, kötetlenebb ritmusú, aleatorikus szakasz hangjaiként vagy éppen hangfürtök, clusterek alkotóelemeiként jelentkeznek.

A fő akkord:



A tenor és basszus rapidamente, azaz gyorsan, sebesen utasítással ellátott repetitív hatású rész erőteljesen kifejező megformálását a ritmikában és a szólamok egymáshoz való időbeli viszonyában szabadságot engedő szerzői elv segíti.

A musical score for Karai József's 'De profundis' showing vocal parts for Soprano (S/2), Alto (A/2), Tenor (T), and Bass (Bar/B). The score is in 6/4 time and features a repetitive melodic line. The lyrics are: "Fiant au-res tu - ae in - ten - tae ad vo - cem". The tempo is marked *mf rapidamente* and the dynamics are *f*.

Karai József: *De profundis* – részlet

A „fiant aures” fohászat ismét a fő akkord, G-C-Desz-F hangok alkotta hangtömb sora követi. A basszus mormolása, majd a nőikar repetitív hanghatásokkal gazdagított „beragadó” dallamtöredéke után megint elindul a férfikar, amely ismét a G-C-Desz-F hangcsoport tömbszerű megszólalásához érkezik.

A basszus szólam mélységbe ereszkedése, a női szólamok lágy dallama, majd finoman elhaló, repetitív énekbeszéde zárja a kórusmű első felét.

*pp*

S/3  
- bi.  
- a ser - vi - a - tur ti - bi.

A/3  
- a ser - vi - a - tur ti - bi.  
- vi - a - tur ti - bi.

T  
cum re - ve - ren - ti - a ser - vi - a - tur ti - bi.

Bar  
B

Karai József: *De profundis* – részlet

A következő rész, a szöveghez igazodva egy új hangulati közeget teremt. „Spero in Dominum” – „Remélek az Úrban” – folytatódik a zsoltárszöveg, és az eddigiekhez képest teljesen új hangvételű nőikar, a bizakodás és remény hangján szólal meg. Hangkészletét rendkívül egyszerű, mégis hatásos, érzékletes módon bővíti. Először oktávugrással megjelenik az A hang, majd a hit megerősödését kifejezve a teljes dallamot egy oktávval feljebb helyezi, mígnem elérkezik a biztos meggyőződés felé, melyet egy tiszta hármas, a Gesz-dúr kvártszext szimbolizál.

*p*  $\text{♩} = 80$  *mf*  $\text{♩} = 104$

S/2  
Spe - ro in Do - mi - num, spe - ro in Do - mi - num, spe - ro i - ... - mi - num, ... o - mi - num, spe - ro in Do - mi - num, ... o - mi - num, spe - ro in Do - mi - num,

A/2  
Spe - ro in Do - mi - num, spe - ro in Do - mi - num, spe - ro i - ... - mi - num, ... o - mi - num, spe - ro in Do - mi - num, ... o - mi - num, spe - ro in Do - mi - num,

Karai József: *De profundis* – részlet

Ismét egy tömörszerű rész következik: a nőikar Gesz-dúr akkordjaihoz először azonos akkorddal csatlakozik a férfikar, majd a nőikari szólamok makacs Gesz-dúr hármasaihoz a meggyőződés fokozását érzékeltető d-moll szext akkordot megszólaltató férfi szólamok társulnak. A két hármashangzat végül összefonódik, és egy új, B-dúr akkordban egyesül. A B-dúr itt a kétség, bizonytalanság teljes kizárása, a hit kiteljesedése.

8 *f*

S 1 spe-rat a - ni-ma me - a in ver - bum e - ius, spe - rat a - ni-ma

S 2 spe - rat a - ni-ma me - a in ver - bum e - ius, spe - rat a - ni-ma

A 1 spe - rat a - ni-ma me - a in ver - bum e - ius, spe - rat a - ni-ma

A 2 spe - rat a - ni-ma me - a in ver - bum e - ius, spe - rat a - ni-ma

T Spe - ro... *mf* spe - rat a - ni-ma *f*

B. B. Spe - ro... *mf* spe - rat a - ni-ma *f*

S M me - a in ver - bum e - ius, in ver - bum e - ius;

A me - a in ver - bum e - ius, in ver - bum e - ius;

T me - a in ver - bum e - ius, in ver - bum e - ius;

B. B. me - a in ver - bum e - ius, in ver - bum e - ius;

Karai József: *De profundis* – részlet

A következő csúcspontot egy viszonylag hosszú aleatorikus rész előzi meg, amelyben a szólamok – folyamatos crescendo és stringendo közben – egymástól szinte teljesen önálló életre kelnek. A szólamok és azokon belül az egyes énekesek is szabadságot kapnak, hiszen a szerző az előadó számára csak nagyjából határozza meg a szólamok belépését, egymáshoz való időbeli viszonyát. A ritmikát is rábízta a szövegszerű megformálásra, melyhez dinamikai és tempóbeli fokozást ír elő. E rendkívül egyszerű zeneszerzéses technikával Karai képes megjeleníteni az együttes, egyetemleges, de egyben személyes és minden emberi lényre érvényes óhajt a megváltásra.

9 ♩ = 144 - 160

*p sempre cresc. e string.*

S - ius; Ex-spec-tat

M - ius; Ex-spec-tat

A (-s) Ex-spec-tat a - ni-ma me - a Do - mi-num... 2x

T (-s) Ex-spec-tat a - ni-ma me - a Do - mi-num... 2x

Bar *P* Ex-spec-tat a - ni-ma me - a Do - mi-num... 2x

B *P* Ex-spec-tat a - ni-ma me - a Do - mi-num... 2x

Karai József: De profundis- részlet

Együtthangzó zenei részek vezetnek el a mű végső és valódi tetőpontjához. E csúcsponthoz a C és Desz hangokon induló, közbeiktatott alterációkkal ismétlődő clusterek juttatnak el. Itt a szimbolikus nagy C-dúr akkord beszédes: Isten látja bűneinket.

Az aleatorikus elemek egyik imponáló módszere a glisszandó használata. A hangok esésének, csúszásának ezen formája képes a zenei folyamatot viszonylag rövid szakaszon keresztül átvezetni egy ellentétes, kontrasztos zenei világba. A nagy C-dúr akkord, amely a műben megjelenő, egész addigi disszonancia feloldása, végül egy óriási ereszkedő folyamattal (glisszandóval) hull vissza a mélységbe.

3-4" cca 15"

e - ius. \* cla-mo, cla-mo, do - mi-ne,

e - ius. de pro-fundis,

e - ius. de pro-fundis,

e - ius.

e - ius.

e - ius.

e - ius.

Karai József: De profundis – részlet

A kötött és szabadon kezelt technikai eszközök váltakozása és kohéziója mellett a zeneszerző különleges akusztikai megoldásairól is említést szükséges tenni. Az osztott szólamok által, szekundsúrlódásokkal, hangsűrítéssel, alig hallható, apró mozgásokkal láttatja a mélységet, visszhangozza az emberi hangot.

## Tavaszi ujjongás

A *Tavaszi ujjongás* Dsida Jenő versére 1982-ben íródott zongorakíséréssel ellátott vegyeskari mű, melyet a Fővárosi Pedagógusok Központi Vegyeskarának és vezetőinek Anker Antalnak és Vendrei Évának ajánlott a szerző.

Karai kiváló zongoristaként gyakran kísérte a műveit előadó énekkarokat. Karirodalmára általában jellemzőek a zongorakíséretes darabok, mégis avantgárd korszakában inkább *a capella* alkotásokat találunk. A *Tavaszi ujjongás*ban a zongorát mint az énekhang utáni második zenei anyanyelvét is aláveti kísérletező szándékának. Az *Éjszaka*, a *Virágsirató*, a *De profundis* kórusművekben vokálisan alkalmazott improvizatív elemeket átülteti a zongorakíséretbe. Karai tisztában van az emberi hang variálhatóságának, kifejezőerejének határtalanságával, mégis új kihívást keresve, a zongorakíséret által teremti meg a hangulatot, érzelmet közvetítő atmoszférát, zenei környezetet, azt a miliőt, ahol Dsida a tavasz örömeit dallamszépességű költészettel, virtuóz ritmusjátékkal, de egyben melankolikus életérzéssel ábrázolja.

A bevezetőt a zongorajátékban ismétlődő felfelé, illetve lefelé haladó rövid kromatikus dallam adja.

(♩ - cca 108)

*p* etc. liberamente. ( )

(3)  
(4)

Karai József: *Tavaszi ujjongás* – részlet

A ritmus és hangok magassága nincs pontosan meghatározva, ezért a zongorista számára a kottaképhez használati útmutatóként a kottát magyarázattal látja el a szerző.

	kb-i tizenhatodok		jobb pedál		fehér és fekete billentyűkön
	tizenhatodnál gyorsabban		bal, tompító pedál		észlelhetően megütni

15

A tavaszias könnyedséggel kavargó kísérethez, a szavak ritmusához alkalmazkodó kötött ritmusú dallam a nőikarban jelenik meg először. A hangokat sűrítő triolák a virágok sokasága, a tritónusz-bővített kvint összemosása a kábító illat érzékletes szövegfestése.

<sup>15</sup> Karai József- Dsida Jenő: *Tavaszi ujjongás*- kotta 1.o.

$\text{♩} = 96$  *espr.*  
 $\text{♩} = \text{cca } 108$

Tar - ka vi - rágnak il - la - ta ká - bit,  
 Tar - ka vi - rágnak il - la - ta ká - ... bit.

Karai József: *Tavaszi ujjongás* – részlet

Karai későbbi, letisztultabb, egyszerűbb technikai megoldásokból építkező műveire a *Tavaszi ujjongás*ban megjelenő repetitív ritmikusság lesz jellemző. Itt a zongora gyors, tremolójával, finom billentéssel megszólaltatott kromatikus futamaival egyszerre, először unisono ritmikusság jelentkezik Fisz hangon, majd G hangon, végül az „élni” szóra E-dúr akkordban teljesedik ki. A tiszta hármások és azok fordításai (C-dúr kvartszext, Asz-dúr kvartszext, Cesz-dúr kvartszext, H-dúr) az életet ünneplik, harsogják.

$\text{♩} = \text{cca } 108$

él ma a föl - dőn mit csak az Is - ten él - ni te - rem - tett,  
 él ma a föl - dőn mit csak az Is - ten él - ni te - rem - tett.

mit csak az Is - ten él - ni te - rem - tett, ... föl - dön mit csak az Is - ten  
mit csak az Is - ten él - ni te - rem - tett, él ma a föl - dön mit csak az Is - ten  
él ma a  
él ma a

él - ni terem - tett, él ma a föl - dön mit csak az Is - ten él - ni terem - tett;  
él - ni terem - tett, ... föl - dön mit csak az Is - ten él - ni terem - tett;  
föl - dön mit csak az Is - ten él - ni te - rem - tett;  
föl - dön mit csak az Is - ten él - ni te - rem - tett;

Karai József: *Tavaszi ujjongás* – részlet

A különös hangegyüttállítás, amely már a *De profundis*ban G-C-Desz-F hangokkal megjelent, a *Tavaszi ujjongás*ban is jelképesen megbújik. „Nincs ma halál...” mondja a vers, de mintha – a Fisz-H-C-E hangegyüttes a „halál” szó fölött – a látszólagos könnyedség ellenére mégis leselkedne a nyomasztó nyugtalanság.

Nincs ma ha-lál,...

Nincs ma ha-lál,...

Nincs ma ha-lál,...

Nincs ma ha-lál,...

Nincs ma ha-lál,

Karai József: *Tavaszi ujjongás* – részlet

Dsida Jenő verse egy tavaszi trilla, a költészet, a természet, az ifjúság, az élet ünnepe, amely félreteszi, elfedi, el akarja fedni a létezés megannyi borúját. Itt és most kíván érezni, örülni. Karai e hangulathoz és virtuozitáshoz igazítja korszerű zeneszerzői vívmányait. A tavaszi impressziót különös, aleatorikus zongoraszólammal kiegészített, viszonylag egyszerű szövetű énekari anyaggal ragadja meg.

## *Stabat Mater* (1983)

Jacopo da Todi XIII. századi ferences szerzetes *Mária-himnusza* számtalan zeneszerzőt megihletett. Amíg a Pergolesi szerezte *Stabat Mater* tökéletes, letisztult zenemű, Karai 1983-ban írt vegyeskari műve a fájdalom megjelenítésére használt változatos zenei eszköztár által válik megrendítő kórusművé.

A Szűzanya szomorúságának mélységei, formai megjelenései a zeneszerző expresszivitásra való képességének kimagasló remeke, aleatorikus zeneszerzői gondolkodásmódjának legösszetettebb példája. Szuverén zenei anyagának tematikus megmunkálásához megannyi improvizációs lehetőséget kínál fel.

Az érzelmi hullámok megjelenítésének egymásutánja, a különböző tartalmi rétegek egyidejű megszólaltatása formailag bonyolultabb kóruskompozíciót eredményez. „Áll a fájdalomnak anyja” (Sík Sándor ford.) – és mintha a zene sem akarna mozdulni; a szoprán I, az alt szólamok és a magas tenor mérsékelt tempójú unisono recitálásával indít.

Con dolore, ♩ = cca 72

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Stabat Mater' by Karai József. The tempo is marked 'Con dolore, ♩ = cca 72'. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with two staves (I. and II.). The lyrics are 'Stabat Mater dolo-ro - sa...'. The Soprano part starts with a piano (p) dynamic. The Alto, Tenor, and Bass parts follow with similar melodic lines. The Alto and Tenor parts have lyrics 'Stabat Mater dolo-ro - sa...' and 'Stabat Mater dolo-ro - sa...' respectively. The Bass part has lyrics 'Stabat Mater dolo-ro - sa...'.

Karai József: *Stabat Mater* – részlet

A statikus zenei anyagot egyfajta gyors, mélyről kromatikusan felfelé haladó énekbeszéd viszi tovább.

A 3–4 másodpercre szabott aleatorikus zenei folyamat a feltörő kín plasztikus zenei ábrázolása. Az expresszivitás fokozásán túl gyakran az egyes, egymástól karakter, hangszín, hangnem tekintetében eltérő részek összekapcsolására is hatásos megoldásnak látszik az aleatorikus komponálási technika. Ilyen átvezetésre szemléletes példa e gyors, együtthangzást kerülő, felfelé törő énekbeszéd.

3-4''

do-lo-ro-

*p*

(consonanti lib.)

*p*

(consonanti lib.)

*p*

(consonanti lib.)

Karai József: *Stabat Mater* – részlet

A *juxta crucem lacrimosa* szövegrész a hagyománynak megfelelő lefelé hajló, síró motívuma a műben többször visszatérő dallam, a fájdalom egy zártabb, elfojtott megnyilvánulása.

jux - ta cru-... ..  
 ter. ...-a cru- ce-... ..  
 ... -mo - sa dum  
 jux - ta cru - cem la - cri - mo-... ..

Karai József: *Stabat Mater* – részlet

A *De profundis* vegyeskari művet összefogó tömörszerű részek a *Stabat Mater*ben is megjelennek. A *dum pendeбат...* szövegrésznel drámai hatást kelt a C-Asz kis szeksztt és Esz-B tiszta kvint E-Esz szekundsúrlódással tarkított együttállása.

poco accel.

... pen - de - bat  
 ... pen - de - bat  
 ... pen - de - bat  
 dum pen - de - bat  
 ... pen - de - bat  
 ...dum pen - de - bat  
 ...dum pen - de - bat

Karai József: *Stabat Mater* – részlet

A *per transivit gladius – törnek éle járta át* (Sik Sándor ford.) fokozatos gyorsítása, felkiáltásban, majd kupola formájú dinamikai (fokozatosan erősödik, majd fokozatosan halkul), és hangmagasságbeli ívet leíró glisszandóban egyesül.

A glisszandót elindító akkord hangjai a tonika-domináns-szubdomináns, illetve nápolyi hang (Gisz-Cisz-D-Fisz) együttese maga a tör. Karai avangárd műveinek e szimbolikája egyértelmű.

A fő harmóniai funkciók alaphangjai a nápolyi hanggal kiegészítve, illetve e hangok nagy

vonalakban történő körülírása, tematikus megoldást és fiziológiai értelmet nyújt a hangulat, a tartalom kifejeződésére.

A musical score for a vocal part, likely a soprano or alto, from Karai József's *Stabat Mater*. The score consists of eight staves of music. The lyrics are: "us, gla - dius. us, gla - dius. us, gla - dius. us, gla - dius. gla - di-us, gla - dius. gla - di-us, gla - dius. gla - di-us, gla - dius. gla - di-us, gla - dius." The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. There is a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. A rehearsal mark "3.4" is placed above the first staff, and a measure number "7" is at the top right.

Karai József: *Stabat Mater* – részlet

A síró anya szövegrész akkordváltása, a fisz-moll kvartszext egyvonalas szűk felrakása, majd az alapállású hármashangzathoz mély tág fekvése, a legmélyebb fájdalom emblematikája.

A hármashangzat a *Tavaszi ujjongásban* az élet öröme, a *Stabat Materben* a halált, a gyászt jelenti.

A musical score for a vocal part from Karai József's *Stabat Mater*. The score is divided into two measures. The lyrics are: "... pi - a ma - ter, le - bat ma - ter, ... pi - a ma - ter." The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. There are dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A rehearsal mark "3" is placed above the first staff. Below the score, there is a Latin text: "¶ Quae moerbat ei dolebat p mater." The score ends with a dynamic marking of *mf*.

Karai József: *Stabat Mater* – részlet

A Cisz (Desz)-Esz-E hangokon emelkedő szoprán I. szólam mellett a moll hármashangzathoz mély tág fekvése, a legmélyebb fájdalom emblematikája, Bé-moll kvartszext, majd Cisz-moll kvartszext ritmuseltolása a kereszt alatt roskadó Krisztus.

10

S. I. et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -  
 II. et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -

A. I. et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -  
 II. et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -

T. I. et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -  
 II. et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -

B. I. et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -  
 II. et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -

S. I. gel - lis sub - di - tum.  
 II. gel - lis O!

A. I. gel - lis O!  
 II. gel - lis O!

T. I. gel - lis sub - di - tum.  
 II. gel - lis O!

B. I. gel - lis O!  
 II. gel - lis O!

Karai József: *Stabat Mater* – részlet

C alaphangról a domináns és szubdomináns, illetve nápolyi hangokat (C-G-F-Desz) sorakoztatja a „Quis est homo” szövegrészen, apassionato, vagyis szenvedélyesebb, nyugtalanabb előadásmóddal ellátott unisono rész.

ma-trem Christi si vi-de-ret in tan-  
 ma-trem Christi si vi-de-ret in tan-  
 ... si vi-de-ret  
 ... si vi-de-ret  
 ma-trem Christi si vi-de-ret  
 ma-trem Christi si vi-de-ret  
 ... si vi-de-ret  
 ... si vi-de-ret

Karai József: *Stabat Mater* – részlet

A tartott hangon történő fokozás aleatorikus példája a mű utolsó csúcspontjaként megjelenő, a „Filio” vagyis Fiú egyre erősödő, szélesedő, tremoló szerű remegő hangja, amely a szimbolikus hármás Mater felkiáltásig emelkedik.

*ff* molto rit. (∩)  
 Fi - lio!  
 Fi - lio!  
 Fi - lio!  
 Fi - lio!  
 Fi - lio!  
 Fi - lio!  
 Fi - lio!

Karai József: *Stabat Mater* – részlet

E gazdag zenei anyag: a fájdalmas vagy fojtott recitálás, a másodpercben meghatározott ideig tartó megdöbbenő hatást keltő mormolás, suttogás, máskor kiáltás, a *lacrimosa* síró motívuma, a tömbszerű unisono részek, a feszültséggel teli, súrlódó hangegyüttállások vagy komor moll hármások egymásutánja szövi át a nagyszabású kóruskompozíciót. A lírai és drámai szakaszok váltakozása a vershez igazodva a fiát sirató anya személyes fájdalma és a passiótörténet egyes mozzanatainak együttes ábrázolása.

Karai József avantgárd kórusművészetének középpontjában – a zenei eszközök legsokrétűbb felhasználása szempontjából – kétségkívül a *Stabat Mater* áll. Kompozíciós elemei a zene térbeli, hangszínbeli tényezőit, vizuális megelevenedését hangsúlyozzák. A következő néhány műben még e technikai apparátus jelen van, ám a felhasználás módja és mértéke mérsékeltebbé válik.

### ***Ein Frühlingsabend***

A *Tavaszezte (Ein Frühlingsabend)* című versre komponált alkotás elsősorban a szerző lírikus arcát mutatja meg. Georg Trakl osztrák költő születésének 100. évfordulója alkalmából komponálta 1985-ben. A korszerű zenei eszközök – elsősorban melodikai és akkordikai, illetve hangközmegoldások tekintetében – mértékkel és finom érzékenységgel sorakoznak fel a Trakl- költemény poézisának kifejezésére. Íme, így szól a költemény első szakasza Karai József nyersfordításában:

„Jöjj este, barátom – vond sötétbe a homlokomat,  
jöjj ösvényeken osonva, át a frisszöld vetésen.  
Míg fűzfák lengenek néma ünnepélyben  
s az ágakon kedves hangok suhognak.”<sup>16</sup>

Az első két sor melodikai megoldását illetően a szöveg előrehaladásával – a mindent elborító est megjelenítésére – a dallamív mind jobban kinyílik, majd sötétre vált. Nem véletlen az sem, hogy a szólisztikus karakterű dallamívek általában a férfiszólamokba helyeződnek.

---

<sup>16</sup> Karai József fordítása

## Ein Frühlingsabend

Georg Trakl

József KARAI

Andante, ♩=68

Komm', komm!

Komm', komm!

Komm', komm!

Komm', komm! Auch

Karai József: *Ein Frühlingsabend* – részlet

Az alkotói időszakra oly jellemző hangközépítkezés a műben többször megjelenik. Egyik ilyen példa a mű elején található, amikor a tartott D-G-C hangokhoz az alt szólam dallamában társul a nápolyi hang, felismerhetővé téve Karai avantgárd hangzásvilágát.

win - ken Wei - den fei - er - lich und stad; fei - er - lich und stad; Ge -

con moto. ♩=88

Karai József: *Ein Frühlingsabend* – részlet

A költeményben kétségtelenül jelen van egy hangulati emelkedés, amely a harmadik és negyedik szakasz határán teljesedik ki. Karai ezt nagyszerűen kiaknázza; állandóan hullámzó melódiaszakaszokkal közelíti meg a csúcspontot, amelyet a záró szakasz első soránál orgona-többszörözés hatású unisoso dallamra vált át.

gold - ne run - den, die sich still ins Gold - ne run - den! Und al - so  
gold - ne run - den, die sich still ins Gold - ne run - den! Und al - so  
still ins Gold - ne run - den, die sich ins Gold - (d) run - den!  
poco string.  
wun - der - tä - tig ist die Zeit, daß man die En - gel sucht in Men - schen - blik - ken,  
wun - der - tä - tig ist die Zeit, ...die En - gel sucht in Men - schen - blik - ken,  
wun - der - tä - tig ist die Zeit, daß man die En - gel sucht in Men - schen - blik - ken,  
wun - der - tä - tig ist die Zeit, ...die En - gel sucht in Men - schen - blik - ken.

Karai József: *Ein Frühlingsabend* – részlet

„Igen, csodatévő ez az idő;  
mert angyalt keres az ember a szemekben,  
míg gyönyörködnek ártatlan örömeikben.  
Igen, most csodatévő az idő.”<sup>17</sup>

A tájba belelátott képcsodáktól a költő csodatévő időre való ráébredésig jut el, mely után szétbomlik a látomás. Karai ezt érzékenyen megformált Codával, mind jobban szétszóródó zenei anyaggal teszi kristálytisztán érzékelhetővé.

Andante, liberamente, ♩ = 64  

*p*  
Ein ein - sam Ster - nen - bild ...  
*p*  
...Ster - nen - bild,

<sup>17</sup> Karai József fordítása

rit.

... ge - lieb - te Stim - me ...  
 ... Nar - zis - sen Duft ...  
 ... und sanft - grü - ne

*mp* *p*

*p* *p* *p* *p*

♩ = 56

O, A - bend, A - bend, Freund!  
 O, A - bend, A - bend, Freund!  
 Saat, A - bend, Freund!

Budapest, 1985. no.: XI. 1986

\* - sofort mit n durchhalten

cca 4'20"

Karai József: *Ein Frühlingsabend* – részlet

## *Evening Waterfall*

A Tavasz kórusnak ajánlva 1987-ben íródott az *Evening Waterfall* Carl Sandburg versére:

„What was the name you called me? –  
And why did you go so soon?

The crows lift their caw ont he wind,  
And the wind changed and was lonely.

The warblers cry their sleepy-songs  
across the valley gloaming  
across the cattle- horns of early stars.

Feathers and people in the crotch of a treetop  
throw an evening waterfall of sleepy-song.

What was the name you called me? –  
And why did you go so soon?

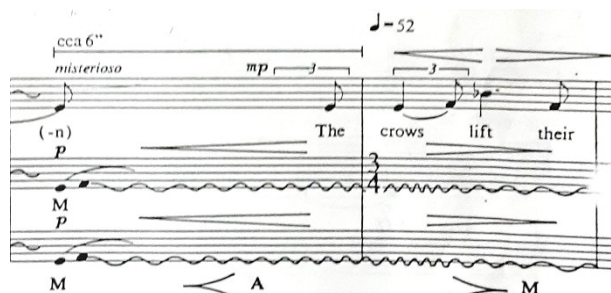
Minek nevezteél engem? –  
Oly hamar mért hagytál itt?  
Varjak vijjognak a szélben,  
Elhal a szél és egyedül marad.

Álom- dalukat sírják a tücskök  
A szürkülő völgyekben,  
Korai csillag-csókolta legelőkön.

Álom-dalok esti vízesését  
Hajtja le egy fáról ember és madár.

Minek nevezteél engem? –  
Oly hamar mért hagytál itt?”  
(Keszthelyi Zoltán ford.)

Az *Esti vízesés* az *Éjszakához* hasonlóan látszólag egy természeti kép ábrázolása. A vers azonban a veszteség, a magunkra maradottság, a magány megválaszolatlan kérdéseit kutatja. A környezetet átható apró neszek, az emberi természet belső világa bontakozik ki a gyorsuló, lassuló, szélesedő, keveredő trillák vibráló hullámmásával.



Karai József: *Evening Waterfall* – részlet

A természeti jelenség, a szél (Wind) és a természeti lények, a tücskök sírása (Warblers cry) a zeneszerző kifejezésében ugyanúgy jelenik meg, mintegy választ adva a kérdésre, természet (szél) és emberi természet (sírás) nem elválasztható.

Musical score for 'Evening Waterfall' showing vocal lines and piano accompaniment. The lyrics include 'caw on the wind', 'and the wind changed and was', and 'wi - nd'.

Karai József: *Evening Waterfall* – részlet

Musical score for 'Evening Waterfall' showing vocal lines and piano accompaniment. The lyrics include 'warblers cry their sleep - y - songs', 'across the val - ley gloaming', and 'Cry...'.

Karai József: *Evening Waterfall* – részlet

A tömör, elégikus hangvételű versben a zeneszerző is sűriti eszközeit. A funkciós elemekből és nápolyi hangból építkező akkordot – megragadva a lényegét – a csúcspontot jelentő „treetop”, a vers végén újra feltett kérdés: „What was the name you called me?” dallamhangjai és a kórusmű végén ismétlődő „why”? felett helyezi el.

Musical score for 'Evening Waterfall' showing vocal lines and piano accompaniment. The lyrics include 'tree - top', 'tree - top throw an eve - ning', 'tree - top', 'What was the name you called me?', and 'why?'.

Karai József: *Evening Waterfall* – részlet

### 5.3. Leegyszerűsödés és repetitív elemek használata

1989-ben az egyneműkari *Hodie Christus natus est* és a vegyeskarra írt *Alleluja* a leegyszerűsödés felé mutatnak.

Ennek az időszaknak az elején még együtt léteznek a korábbi három korszak és az új, egyszerűbb hangvétel, amely végül is az utóbbi „győzelmével” végződik. Ez a 4. korszak nem jelent teljes szakítást az előzményekkel, nem valami új, hanem a 3. korszak eszközeinek továbbélése egy letisztult formában. Elsősorban az effektusok maradnak el, a formálás, az akkordok, a skálaszerkezetek nagyrészt megmaradnak, ezért nevezhetjük ezt a „Letisztulás” időszakának.

Az említett két mű mellé sorakoznak még a nőikarra írt *Psalm 23* (2001), és *Salve Regina* (2000), a gyermek- és nőikari *Missa Brevis* (1999), *Dal az édesanyához* (2004. Weöres Sándor versére), a vegyeskarra írt *Rhythmus e Mariali* (1993. Bernardi Morlanensis versére), *Pater noster* (1999), *Imádság megfáradtaknak* (2003. József Attila versére), *Pünkösöd* (2004. Dsida Jenő versére), és a *Gaude, felix Pannonia* (2007. Szent Erzsébet-himnusz).

#### *Hodie Christus natus est*

Karai lebegő, vagyis hosszabb-rövidebb zenei szakaszokon tonális érzetet keltő hangrendszere további törvényszerűségeket mutat. A hangrendszer alkotta sorból képezhető dúr akkordok egy moll jellegű, felfelé haladó sorban helyezhetők el, míg a moll akkordok ennek pontosan a fordítottját, egy dúr jellegű, lefelé haladó sort alkotnak.

Felfelé: C-dúr kvartszext, Desz-dúr kvartszext, Esz-dúr kvartszext, F-dúr kvartszext, Asz-dúr kvartszext, A-dúr kvartszext, Bé-dúr kvartszext

Lefelé: Bé-moll szext, C-moll szext, G-moll szext, F-moll szext, D-moll szext, Cisz (Desz)-moll szext, C-moll szext.

Dúr akkordok (mollos) sora, felfelé:

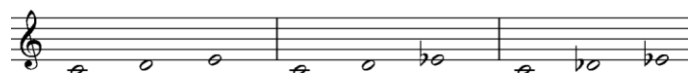


Moll akkordok (dúr jellegű) sora:



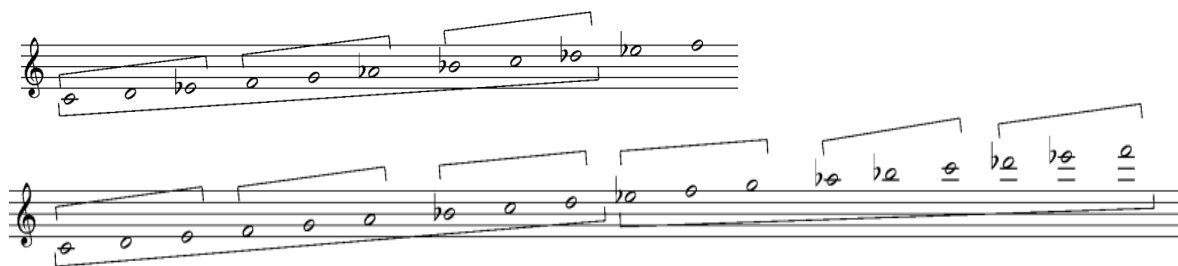
A hangrendszer (C, Desz, D, Esz, E, F, G, Asz, A Bé) kromatikus hangjainak elhagyásával „gyök-skálák” képezhetők: dó-ré-mi-vel dúr-jellegű (mixolíd) sorok, la-ti-dó-val moll- jellegű (eol) sorok, és mi-fá-szó-val fríg sorok.

Gyökök:

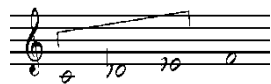


C hangról két és fél oktáv dúr, másfél oktáv moll és fél oktáv fríg gyökskála képezhető.

Dúr-mixolíd és moll-eol:

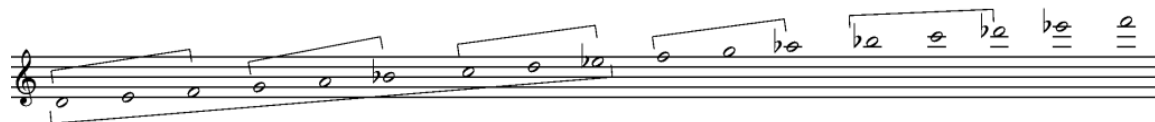


Fríg:



D hangról már csak kettő: két és fél oktáv moll és másfél oktáv fríg.

Moll:





22  $\text{mf}$   $\text{mf}$   $\text{mp}$   $\text{mf}$   $\text{mf}$

Glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a. Glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a. Glo-ri-a. cen-tes, ho-di-e ex-sul-tant ju-sti di-cen-tes, ho-di-e ex-sul-tant ju-sti di-

Karai József: *Hodie Christus natus est* – részlet

Az új és egyben utolsó alkotói korszak nem válik el tehát élesen az előző időszaktól. Az 1976-os *Éjszakával* kezdődő, majd a *Stabat Mater*ben kiteljesedő zeneszerzői eszközhasználat és kifejezőmód tovább él, ám egy letisztult formában. Elsősorban az effektusokat hagyja el, a formálás, az akkordok, a skálaszerkezetek nagyrészt megmaradnak.

### *Alleluja*

A többször átdolgozott, 1989-ben végleges formát kapott vegyeskari *Alleluja* a teljes leegyszerűsödés felé mutat. A szinte végig 4/2-es ütemmutatójú ünnepélyes hangvételi mű modernitását a szokatlan artikulációs megoldások és hangsúlyelhelyezések, hangsúlyeltolások adják. A szerző zenealkotási rendszeréből kiemeli, a többi fölé helyezi a lendületet, sodrást, állandó lüktetést eredményező ritmikusságot.

A kórusmű a tenor szóló greogrián dallamot idéző invokációjával indul, melynek hangkészletét a G hangról induló moll (eol) gyököskála adja.

gyököskála:

Liberamente, ♩ = cca 184

S.  
A.  
T. Solo *mp*  
B.

Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.

Karai József: *Alleluja* – részlet

A melizmatikus dallam a későbbiekben meghatározott ritmussal és tempóban „bukkan fel” és „hömpölyög” a különböző szólamokban, szólampárokban.

*mp legato*

- ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

*mp legato*

al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

a tempo

*p*

Al-

*p leg.* Al-le-lu-ja, *p leg.* al-le-lu-

le-lu-ja, *mf* al-le-lu-ja.

Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.

Karai József: *Alleluja* – részlet

Kontrasztot alkot egymással a moll, illetve moll jellegű (dór) dallammal átfedésben, illetve a végződésekben megjelenő dúr hármások. Az egységes karakterbe ágyazott újra és újra induló melizmatikus zenei folyamatok váltakozó harmóniai váz felé terelik a zenei anyagot, ezzel állandóan megújítva, új lendületet adva az „alleluja” magasztos örömének. E dicsőítő jelképes meg-megújulása a C-dúr kvartszext, Asz-dúr kvartszext és B-dúr hármások után Karai jellegzetes akkordja (F-Bé-Cesz-Esz) által éri el a tényleges csúcspontot.

poco string. *ff* *rit.* tranquillo,  $\text{♩} = 100$

-ja. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.  
-ja. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.  
al-le-lu-ja. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.  
Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja... al-le-lu-

Karai József: *Alleluja* – részlet

Ezt az elért tetőpontot még egy viszonylag hosszabb zenei rész követi a befejezésig, ahol az egyre fogyatkozó melizmatikus dallamok, dallamfoszlányok helyére sűrűsödő, ismétlődő ritmikusságon alapuló részek kerülnek.

*mf ritmico* *cresc.*  
*mf ritmico* *cresc.*

-ja, al-le-lu-ja. Glo-ri-a in ex-cel-sis, glo-ri-a in ex-cel-sis.  
al-le-lu-ja. Glo-ri-a in ex-cel-sis, glo-ri-a in ex-cel-sis.  
Glo-ri-a in ex-cel-sis,  
Glo-ri-a...

Karai József: *Alleluja* – részlet

Itt is megfigyelhető a basszus és tenor szólamokban Karai hangépítkezése a fő funkciók alaphangjai és a nápolyi hang használatával: G-C-Desz-F.

E mű és korszak legfőbb jellemzői tehát az ismétléseken alapuló ritmikusság, a hangsúlyok váratlan elhelyezkedése, a hangrendszer, hangközhasználat, hármashangzatok szimbolikájának továbbélése, kerülve a romantikát, benne a kromatikát, funkciók elvet.

## 6. AVANTGÁRD ZENESZERZŐI TÖREKVÉSEK: ALEATÓRIA ÉS EXPRESSZIVITÁS

### 6.1. Aleatória mint zeneszerzői elv

„Az új zene számtalan kompozíciója esetében az alkotás nem más, mint az előadónak szánt javaslat, aki azt anyagában újrakomponálja saját strukturális választása szerint: a nyitott mű így egyenesen mozgó alkotássá válik”<sup>18</sup> – írja Umberto Eco *A kortársi zene élvezete* című tanulmányában, amely a szeriális zene és e zenét befogadni „igyekvő” hallgatóság közötti kapcsolatot boncolgatja.

Eco gondolatait a szerializmus ellentettje, az aleatória vonatkozásában is igazságnak vélem. A kortárs zene ezen ága – éppúgy, ahogy a tizenkétfokúság a romantika terjengőségével – egyfajta választ, ellenreakciót kíván adni a totálisan szervezett zene merev szabályaira. A szeriális technikával megírt művek egy olyan rendszerbe kényszerítik a hallgatót, amelyben az értelem létesít kapcsolatot a korábbi zenei élményekhez képest szokatlan, elszigetelt hangok, zenei elemek között. Az aleatória hasonló módon új fordulópontot eredményez, és olyan hangzásvilág felé tereli a hallgatót, amely új nézőpontot, összefüggéseket kínál a szabadfolyású zene által. Ennek a zenei műalkotásnak a sajátossága abban áll, hogy az idő-, karakter-, hangmagasság-, hangszín- és tempóbeli rugalmasság lehetőséget teremtsen az előadó és a hallgató számára is a belső összefüggések felfedezésére.

Az aleatória olyan karakterbeli, akusztikai sajátosságokkal bír, amely váratlan, meglepő mozzanatokkal gazdagítja a zenei élményt. A hatásos elemeket persze túlzásba lehet vinni, a zene pedig könnyedén szenzációhajhásszá, öncélúvá válhat. Az aleatória technikáit alkalmazva tehát a legfontosabb a célt szem előtt tartani. A célt, amelyet a technika szolgál, és nem fordítva. Épp ellenkezőleg a dodekafonistákkal, ahol az eszközök, vagyis elvek nem a módszert, hanem magát a célt jelentik.

Theodor W. Adorno német filozófus és zeneesztéta jutott hasonló következtetésre, miszerint az új bécsi iskola tizenkétfokú konstruktivizmusa megfosztja a zeneszerzőt a képzelet és a szubjektum szabadságától. „A tizenkéthangúság valóban a zene sorsa. Miközben felszabadítja, egyúttal láncra is veri a zenét. A szubjektum egy racionális rendszer segítségével hatalmában tartja a zenét, hogy ő maga váljék e rendszer foglyává.”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Umberto Eco: *A nyitott mű*, 186. o.

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája*, 75. o.

Karai József pályája elejétől fogva törekedett arra, hogy szuverén, sajátos zenei nyelvezetet alakítson ki saját maga számára, ezért él a korlátlan szabadság lehetőségeivel kecsgetető improvizációs eszközökkel. Rátalál és bátran kísérletezik, hogy távolabbra merészkedhessen a kodályi vokális hagyományoktól, felszabadíthassa zenéjét az egyes összhangzattani, formatani vagy egyéb hagyományos szempontok nyomása alól, és új megközelítést, új szempontrendszer alakíthasson ki. Az aleatorikus elemek használatával tehát, olykor a véletlenre hagyatkozva, a kompozíció belső terét bővíti új dimenziókkal, mindezt úgy, hogy mégis a mű belső egysége a legapróbb részletig determinálja az érzékelhető zenét. Az aleatorikus-véletlen már nem pusztán technikai jellegű problémákat próbál megoldani, hanem a zenéről való gondolkodását változtatja meg, az addig egyeduralkodó szempontokat alapjaiban megkérdőjelezve a komponálást filozófiai síkra tereli.

Karai először komplikáltabb zeneköltészeti megfogalmazást használ, amelynek elemeit a későbbi művekben úgy faragja és csiszolja, hogy expresszivitása ne csorbuljon, korábbi, összetettebb kompozíciói kifejezőképességével egyenértékű maradjon.

## **6.2. Az emberi hangban, az énekkari apparátusban rejlő lehetőségek**

Az aleatória előfutára, a Cage által feltalált és alkalmazott totális véletlenrel játszó chance music és az ezt rendszerező varsói zeneszerzőiskola képviselői kezdetben inkább a hangszeres zenében alkalmazták az új zenei vívmányokat. Izgalmas kísérletezésekre adtak lehetőséget az egyes hangszerek különböző effektjei, hangszínbeli variálhatósága. Kiderült azonban, hogy az akusztikus hangszerek korlátozott lehetőségei mellett az énekhang szinte határtalan megnyilvánulási módot kínál. Tehát a vokális zene, és azon belül is a kóruszene talán még alkalmasabbnak bizonyult a különböző zeneszerzői ötletek kibontakoztatására. Karait e megvalósíthatóság juttatja el az érzelmek sokszínű, gazdag megjelenítésének szándékához, vagyis a maximális expresszivitás eléréséhez, melyhez a legegyszerűbb, legelemibb hangikellékektől a komplikáltabb, aprólékosabb módszerekig válogatva komponál.

A zeneszerző által elképzelt hangzások megvalósításához a közvetítő hangszer, az emberi hang többszörözése, vagyis az énekkari apparátus kínálta a legtöbb lehetőséget. Az improvizációs zenei részeken a szólamok egymáshoz való viszonya mellett a szólamokon belül is kialakulhat egy viszonyrendszer, vagyis a karénekesek külön-külön önálló előadói individuumnak juthatnak szerephez. Az ilyen egyénekre osztott szólam leginkább a clusterek használatánál jellemző. A hangfürtök gyors egymásutáni ismételtetése megteremti a szólamon belüli együtthangzás-nélküliséget, és így sűrűre szőtt zenei szövetet eredményez.

Érdekes megfigyelést tehetünk az egyes kórusok összetétele szerint is. A női hang és egyben a nőikar hajlékonysága, alapvető széles spektrumú adottsággal rendelkezik, határtalan mennyiségű, fajtájú hanghatásra képes. Az *Éjszakában* nem harsány, mindent elsöprő effekteket találunk, hanem a női hangokba ültetett éjszaka finomságainak apró mozzanatait. A hosszan morajló tremoló felett elhelyezett suttogások és glisszandók teremtik meg az atmoszférát. A karakterében, hangulatában hasonló *Virágsírató* nőikarban a fájdalmas szoprán szóló száraz, vontatott kíséretét, a tinn, cinn motívum alig érzékelhető, rövid hangokat ismétlő belső szólam színezi.

Karai a férfihangot, illetve a vegyeskari adottságokat elsősorban akusztikai megoldásokra alkalmazza. A *De profundis* „meam” (szavam) hosszan visszhangzó jellegzetes akkordjánál a szerző a férfi szólamok kiléptetésével, ám a nőikarban továbbtartott hangokkal különleges térhatást ér el. A kórusmű a 130. zsoltár szövegét nem pusztán átvitt értelemben jeleníti meg, de többdimenziós, térbeli mélységet tár a hallgató elé. Akusztikai megoldásával erősen hat, hiszen zenei közegével körül veszi, abba belehelyezi az embert, a hallgatóságot.

A plasztikus zenei ábrázolás mellett természetesen a ritmizált, irányal rendelkező mormoló, sikolszerű, suttogó, síró, kiabáló effektusokat és ezek különböző variációit, kombinációit is a kifejezőerő javára fordítja a zeneszerző. Az 1991-ben keletkezett *Meeresstrand (Tengerpart)* bővelkedik az efféle hanghatásokban. „[A]z alkotó a fantázia segítségével újratерemti a világot, egy olyan világot, [...] amelyben a dolgok sokrétűsége nem tűnik el, hanem a harmónia és a kontraszt segítségével szellemünk számára egységben áll össze, és meg van tisztítva attól, ami az adott esetben közömbös.”<sup>20</sup>

Theodor Storm, a XIX. századi költői realizmus jeles német képviselője. *Meeresstrand* című verse lírai valóságábrázolását Karai férfikari hangzással fordította a zene nyelvére. „Graues Geflügel huschet” – „Rebbennek szürke szárnyak”<sup>21</sup> – mondja a vers és e természeti-költői képek aleatorikus megfogalmazást kapnak. Meghatározott hangmagasságról induló, majd szabadon ereszkedő, gyorsuló, suttogásban végződő szólamok követik egymást.

E példa jól mutatja, hogy a különböző hangulati, tartalmi kifejeződésre, képi megjelenítésre használt effektusok a férfikari apparátusban is jól alkalmazhatóak, mi több, hangzásviláguk számára egészen új távlatokat nyit meg.

---

<sup>20</sup> „[I]n der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verschwindet, aber durch Harmonie und Kontrast für unsern Geist in Einheit gebracht ist; nur von dem, was dem Falle gleichgültig ist, gereinigt.” Otto Ludwigg, „Der poetische Realismus”, in *Die deutsche Literatur in Text and Darstellung*, 46. o.

<sup>21</sup> Weöres Sándor fordítása

### 6.3. Idő és hangmagasság az aleatorikus szakaszokon belül

Az aleatorikus részek ritmusának, illetve a hangok bizonytalanul meghatározott hossza biztosítja a zeneszerző szándékát, a véletlenszerűnek hangzó zenei anyagot. A nem pontosan meghatározott ritmus egyértelműen a népzenei *parlandó*val rokonítható, amikor a ritmus a zene szövegéhez, hangulatához, karakteréhez illeszkedik. Jellemző ezekre a kötetlenebb zenei egységekre, hogy a tartott hangok vagy ismétlődő zenei elemek hossza másodpercekben, esetleg percekben vannak megadva a metrum és egyéb tempóbeli jelzések hiánya miatt. Erre jó példa a *Stabat Mater*, ahol az aleatorikus részek tartott hangjainál másodpercekben mért időintervallumot határoz meg a zeneszerző.

A *Stabat Mater* a másik ritmikai-időbeli sajátosságra is példával szolgál. Már a mű eleje szövegszerűséget kíván, recitáló jelleggel indul, majd pontosítja a ritmust, melynek karakterét a *flebile* (erőtlenül) kifejezéssel árnyalja.

A hatás elkerülhetetlen e folyamat egymásutánjánál, ahol a dallam először beszédszerű, majd rögzített ritmusú, aztán az összes szólamot megszólaltató Esz-moll hármás kiegészül fokozatos dinamikai emelkedéssel.

A ritmusértékek egymáshoz való viszonyát igyekszik elmosni a komponálás azon módja, ahogy a zeneszerző meghatározza, azaz felhívja a figyelmet az egyes hangcsoportok, motívumok ritmusértékének hozzávetőlegességére. Ezzel az emberi érzékelés számára bizonytalan, semmiképp sem kiszámítható metrumérzetet kíván nyújtani.



kb -i tizenhatodok



tizenhatodnál gyorsabban

Az időbeli improvizációs felület azonban nem merül ki az egymásutáni hangok, illetve tartott hangok területén. A szólamok egymáshoz való viszonyát is megragadja az időbeli variálhatóság. A 130. zsoltárban egy viszonylag hosszú rész épp ilyen aleatorikus szabadságot enged. A szerző ugyanis amellet, hogy utasítást ad a tempóra és az egyes részek ismétlésére, a belépő szólamok időpontját bizonytalanul hagyja, körülbeli pontossággal jelzi.

A tempó – amely természetesen a zenemű idejével, hosszúságával hozható összefüggésbe – határozatlansága kevésbé rendhagyó a zeneirodalomban. A tempóváltás mintegy karakterváltás elengedhetetlen volt a korábbi korok zenéjében, ezért hol konkrétan, hol kevésbé konkrétan utaltak rá. Ehhez képest Karai – ha nem is szigorúan – nagyjából meghatározza avantgárd kórusműveinek tempóját.

A variálhatóság egyik legkritikusabb pontja talán a hangok magasságának tisztázatlansága. Itt a zeneszerző természetesen ad egy fajta irányt és tartományt a megszólaló hanghoz, ám mégsem határozza meg pontosan a hangmagasságot. E zavaros hanghatás, disszonáns rész, kontrasztot akar képezni az utána következő feloldást jelentő új, kötött zenei anyaghoz képest. Erre kiváló példa a *Tavaszi ujjongás*, ahol a zongorakíséret fölött a kórus hosszan tartott hangjait először hullámvölgyben, majd kupolaszerű ívben, egyszerre mozdítja meg a szerző. A *De profundis* zsoltárban a vonalrendszeren belül elhelyezett hangjegyek helyett keresztek jelzik a dallamot. A sírás és a beszéd közé helyezi a megszólaltatás módját, de nem pontos csak körülbelüli hangmagasságok jelölésével.

#### 6.4. Notációs megoldások

„Minden attól függ, milyen célt tűztünk ki magunk elé. Ha nagyon pontosan meghatározott hangzások megvalósítására törekszünk, meg kell találnunk hozzá a szükséges eszközöket még az aleatorikus szakaszokon belül is.”<sup>22</sup>

Karai kompozíciós szerkesztésmódját, notációs megoldásait vizsgálva egyértelműen tetten érhető Lutoslawski gondolata, miszerint a zeneszerzőnek tisztában kell lennie azzal, hogy pontosan milyen érzelmi megnyilvánulásokat kíván nyújtani a zenéjével úgy, hogy az a hallgató számára is egyértelmű legyen. Ehhez természetesen a kórusművet közvetítő hangszer, az énekkar számára kell a szerzőnek egyértelműsíteni szándékát.

Karai sajátos írásmódot – meglévőket és újakat – alkalmazott a sokrétű zenei anyag leírására. A kötetlen zenei elemek, részek kottaképét kifejező, kottaszerű jelrendszerrel helyettesíti. Ennek értelmezésében a kórusmű végére írt magyarázat nyújt segítséget.

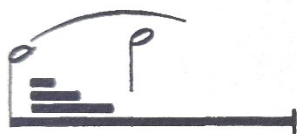
A *De profundis* énekbeszéd szerű pillanatainál az útmutatóból kiderül tehát, hogy a keresztek hozzávetőleges hangmagasságot jelölnek. A magasabb hangoknál sírászerű, a mélyebbeknél beszédű formálásra, valamint a hangszín és a kifejezés módjára hívja fel a figyelmet.



— kb.-i hangmagasságok (fent a kiáltáshoz, lent a beszédhez közelítenek)  
approximate pitches (coming near upwards to crying, downwards to speech)

<sup>22</sup> Varga Bálint András: *Witold Lutoslawski – Beszélgetések Varga Bálint Andrással*, 39. o.

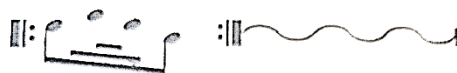
A szólamokon belüli osztások, vagyis az együtthangzás elkerülésére irányuló clusterek egyes hangjainak gyorsaságát a következő képlettel differenciálja a zeneszerző.



- trilla, tremoló kevert (lassú, közepes és igen gyors) tempóban  
trill, tremolo in a mixed (slow, medium and very fast) tempo

23

A hangfürtök gyorsulását, sűrűsödését hullámvonallal kiegészítve, a tremoló közbeiktatott alterációkat módosítójellel tünteti fel a kottában.



- a jelzett rész ismételtetése egyszerre több gyorsasággal  
the repetition of the part indicated in several tempi at the same time



- a módosítás kb.-i helye  
the approximate place of the modification



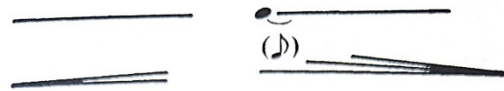
- gyorsuló trilla  
accelerating trill

24

Változatos eszközei között a glissandók módoszatait is kódolja, és megoldást talál arra, hogy ritmikai szabadságot teremtve kikerülje a hangok pontos negyed, nyolcad vagy tizenhatod értékű megszólaltatását.

<sup>23</sup> Karai József: *De profundis. Jelmagyarázat*, EMB Zeneműkiadó, Budapest, 2006/70.318.

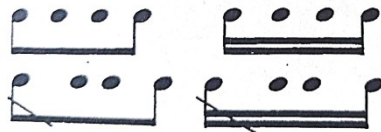
<sup>24</sup> Uo.



— glissandók; egyszerű, szétváló és egymásután induló formák (utóbbi a szótagolás gyorsaságát is jelzi)  
glissandi; simple, parting and successively starting forms (the latter indicates the speed of the syllabification as well)



— kb.-i negyedek; a térbeli elrendezést figyelembe kell venni  
approximate crotchets; the arrangement in space must also be taken into consideration

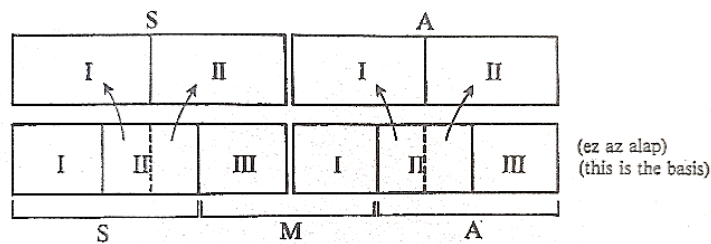


— kb.-i nyolcadok, tizenhatodok; az áthúzás a ritmus térbeli jelzésére utal  
approximate quavers, semiquavers; the crossing through refers to the spacial indication of the rhythm

25

A hanghatások, a szólamon belüli apró mozgások arányainak helyes kialakításához a 130. zsolnárra írt kórusműnél a szerző javaslatot tesz a nőikari szólamok elosztására. A szoprán, mezzoszoprán és alt szólamokat érintő négy, illetve hatszólamú divizi egyenlő felosztása teremtheti meg a kívánt hangzást.

Javaslat a nőikar beosztására  
Suggestion for the division of the female choir




26

A *Tavaszi ujjongás* zongorakíséretének kottaképi megoldásaira érdemes még egy-két mondat erejéig kitérni. A kíséret ugyanis néhány akkordikus részt, illetve kromatikus futamot leszámítva végig szabadon kezelt hangcsoportok finom mozgása. A folyamatos, gyors, hol

<sup>25</sup> Uo.

<sup>26</sup> Uo.

lefelé, hol felfelé haladva kavargó félhanglépések (fekete-fehér billentyűk váltakozása) egymásutánja maga a tavaszi zsongás, amelyet néhány közbe ékelt dallamfoszlány színesít.

 fehér és fekete billentyűkön

 észlelhetően megütni

27

Karai jelmagyarázata tehát elengedhetetlen a hiteles előadói tolmácsoláshoz, részletező kottamelléklete értelmező, következetes interpretációra kényszerít. E jelrendszertől azonban mégsem várható el az a pontosság, amellyel a kottaolvasó ember a hagyományos kottaképet általában értelmezni tudja. Az aleatorikus zeneszerzői eszköztár hangjegyzírásának elnagyoltsága törvényszerű, ám az esetleges félreértelmezések elkerülésére Karai igyekszik minél pontosabban kifejezni szándékát a helyes formálás, hangszín, tempó, karakter, kifejezésmód, dinamika, szólamarányok, szólamokon belüli arányok megteremtésére.

---

<sup>27</sup> Karai József: *Tavaszi ujjongás*, KMTI, Budapest. 2004/1.

## 7. ÖSSZEGZÉS: KARAI AVANTGÁRD KÓRUSMŰVEINEK HELYE A MAGYAR KÓRUSIRODALOMBAN

Karai József életműve hozzávetőleg 500 zeneművet tartalmaz, amelyből körülbelül 400 kórusmű. Ezeken kívül vannak elveszett, elvetett és alkalmi művek is, amelyek nincsenek a műjegyzékében feltüntetve.

Nézzünk néhány költőt és kórusművet: József Attila: *Áldalak búval, vigalommal* (nőikarra), *Rög a röghöz* (férfikarra), *Mikor az uccán átment* (férfikarra), *Csodálkozás* (vegyeskarra), *Mama* (vegyeskarra); Weöres Sándor: *Dal az édesanyához*, *Altatódal*; Garai Gábor: *A fű, a folyó, te meg én*, *Közeleg szép nyarunk, emlékező táj*; Gazdag Erzsébet: *Ringató*; Beney Zsuzsa: *Hajnal*, *Virágsírató*; Babits Mihály: *Esti zivatar (Új leonínuszok)*. Összesen körülbelül 40 magyar költő mintegy 140 verse kapott megzenésítést általa. Zsoltárok, himnuszok zenei megfogalmazása mellett a világirodalom remekei is ihletet adtak számára. Többek között Petrarca, Goethe, Shelley, Browning, Jiménez, Carducci, Chr. Rossetti szövegére írt zenét, magyar, latin, német, angol, olasz, spanyol és finn nyelveken.

Előadási formák, melyekben alkotott: a capella, zongora-, orgona-, vonós-, kamara- és szimfonikus zenekari kíséretes művek. Témái felölelik a biblikus történeteket, az egyházi ünnepeket és személyeket, az emberi érzelmeket, drámákat, a természet jelenségeit.

Gyűjteményes kötetei: *Könnyű gyermekkarok* (1979. Zeneműkiadó), *Gyermek- és nőikarok* (1970), *Vegyeskarok* (1977. Zeneműkiadó), *Tizenkét spirituálé* (1978. EMB), *Fel nagy öröme (Karácsonyi énekek)*, *A tűz csiholói I. II.* (1971. 3 szólamú vegyeskarok XX. századi költők verseire). Kottáinak kiadói között szerepel az Editio Musica Budapest, Akkord Music Publishers, Edition Tonos, Dramstadt, Music Contact, Potelheim, Edition Ferrimontana, Frankfurt, Music General, Boston, Muzgiz, Moszkva, Zen-on, Tokyo, Harmonia Ltd. Tokyo, Jula Sol, Helsinki.

Műveit előadták Európa szinte valamennyi országában, Ausztráliában, az Egyesült Államokban, Japánban és Kanadában. Felvételt készített belőlük több külföldi lemezgyár és rádiótársaság. Művei közel 300 különböző lemez, magnó és CD-felvételen megtalálhatóak, az *Estéli nótázásról* több mint 40 felvétel készült.

Alkotásainak tolmácsolásával számos énekkar nyert díjat nemzetközi kórusversenyeken. Karai kóruskultúra iránti elkötelezettsége, bőséges kórusirodalma, lírai zeneszerzői alkata vonzó a hazai és külföldi kóruskultúra védelmezői számára, legyen szó professzionális vagy műkedvelő együttesekről. Életművében minden kórusfajta, minden korosztály, minden tudásszinten megtalálja a magának való műveket.

A kórus az anyanyelve, amelynek lehetőségeit figyelembe veszi technikai megoldásainál. A megszólaltatás tapasztalatai, és a megértésre való vágy befolyásolják stílusát, kifejezőmódját, a bartóki-kodályi úton járva és későbbi útkeresésében is a karénekesek adottságait, kórusok sajátosságait figyelembe véve kutatja az izgalmas, változatos lehetőségeket.

E kiemelkedően gazdag vokális termés készíti elő az új, magasabb rendű szintézis megteremtését képviselő zeneköltői szemléletet. Merészen kísérletező alkotói korszakában is mindvégig humanista módon igazodik az emberi természet és az embert körülvevő fizikai világhoz. Az új zenei elemek és elvek iránti nyitottságot, a saját, egyéni hang megteremtésének vágyát bizonyítja a tizenkétfokú szerkesztés, atonális kísérletezés, jazzhangzás beépítése klasszikus zeneművekbe, a hármashangzatok újszerű használata, ismétléseken alapuló ritmikusság és szimbólumrendszer alkalmazása.

Karai e sokrétű érdeklődés útján jut el tehát az avantgárd világához, melyben kórusművészete a szinte végtelen lehetőséget kínáló irányított improvizációs kelléktár tudatos, célzott használatára épül, kiegészülve sajátos hangrendszerrel és harmóniai megoldásokkal. Az aleatorikus módszerek által megragadott expresszivitás a nőikari *Éjszaka*, *Virágsirató*, a vegyeskari *De profundis*, *Stabat Mater*, *Ein Frühlingsabend*, *Tavaszi ujjongás* (nőikarra és vegyeskarral is) és a férfikarra íródott *Meeresstrand* kórusművekben található meg. A nőikari *Ave Maris stella*, *Ave Maria I.* és *II.*, *Wie fällt der Regen*, *Salve Regina*, *Psalm 23.*, *Hodie Christus natus est* és a vegyeskari *Alleluja* a letisztult kórusművek olyan sora, ahol az effektek és improvizációs elemek leegyszerűsödnek és beépülnek a hagyományos technikával írt, ám kifejezőerejét tekintve egyenértékű kompozícióba.

Az aleatória alkalmazása tehát a kórusműveket nem pusztán korszerűsítette, de segítette a zeneszerző individualista expresszióra való törekvését, egyik vonulatát annak a tágabb értelmezésű zenei gondolkodásmódnak, amely a kortársaknál más és más módszerek előtérbe helyezésével jutott érvényre. A zeneakadémiai mesterek által szerzett felkészültséggel, az örökölt hagyományokat beépítve, a korszerűség és kifejezőerő kettős törekvésével teremti meg Karai József avantgárd kórusművészetét. Olyan kompozíciókat, amelyek különleges helyet foglalnak el a XX. századi magyar kórusirodalomban.

## KIEGÉSZÍTÉS: AZ ALEATORIKUS ZENEI RÉSZEK MEGVALÓSÍTÁSA

Disszertációm megírásának nem titkolt célja Karai József avantgárd kórusműveinek népszerűsítése – a hivatásos énekkarokon túl – olyan együttesek körében, mint a zeneművészeti szakközépiskolák, főiskolák, egyetemek kórusai és a biztos intonációval, egységes énekkari hangzással bíró, kidolgozott zenei megformálásra törekvő műkedvelő énekkarok körében.

A kórusvezetőnek mindenekelőtt meg kell vizsgálnia kórusa azon képességeit, amelyek az aleatorikus részek megszólaltatásához szükségesek. Itt az apparátust, a szólamarányokat és természetesen a szólamokon belüli egyéni intonációs készségeket, hangigadottságokat kell figyelembe venni. Hiteles és meggyőző közvetítői szerepet szükséges vállalnia mű (zeneszerző) és énekkar között azon „szerencsés” karnagynak, akinek együttese rendelkezik az előzőekben leírt képességekkel. Az új, a szokatlan elfogadtatása széles körben nem könnyű feladat, alapos előzetes felkészülést igényel. Az improvizációs elemeket, például hangfürtöket, glissandókat, pontos ritmus- vagy hangmagasság-nélküli zenei részeket, illetve ezek együttes fennállását, avagy kombinációját a legapróbb mozzanatig ugyanúgy, mint komplexitásában és összefüggésében ismerni szükséges. Az effektek precíz bemutatása és azok konzekvens visszakérése a végeredmény szempontjából elengedhetetlen, és folyamatos ellenőrzést igényel a vezénylő részéről különösen akkor, amikor a szólamán belül is minden énekes külön szólamot képvisel. Az aleatória semmiképp sem káosz vagy egy olyan zenei kifejezés mód, ahol bármit tehetünk, a szabályok és igazodási pontok betartása, betartatása szükségszerű.

Halas Dóra *Kórusimprovizáció* című doktori értekezésének alapját Gunnar Eriksson svéd karnagy vokális improvizációs gyakorlatai szolgáltatták. Dolgozatához saját karvezetői tapasztalatait is felhasználja, amelyeket énekkaraival, a Halastó kórusal és a Soharóza kísérleti énekegyüttessel szerzett. „Eriksson gondolatai mentén vezettük be Tóth Árpád karnagy kollégámmal 2004-ben az amatőr énekesekből álló Halastó kórusban a kórusimprovizációt itt Magyarországon. Eleinte csak a beéneklés részét képezték az Eriksson-féle és az abból organikusán kinőtt játékok, ám igen hamar a próbák, és később a koncertek szerves részévé váltak. Ma már a Halastó kórus két egyenes leszármazottja, a Csíkszerda kórus és a Soharóza kísérleti énekegyüttes teljes estés kórusimprovizációs koncerteket ad a saját maga által kidolgozott zenei eszközöket alkalmazva.”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Halas Dóra: *Kórusimprovizáció* – disszertáció, 5. o.

Számomra minden kétséget kizáró az az elképzelés, hogy egy ilyen improvizációs játékokkal tarkított kórusgyakorlatnak – legyen szó csak próbáról vagy előadásról – számos kiemelkedően előnyös hozadéka van. A kórust kilépteti a megszokott próbafolyamatból, figyelmét felkelti, koncentrációját, egyéni kifejezőmódját fejleszti, az előadóin kívül az alkotói folyamatba is bevonja úgy, hogy a közösen létrehozott zeneműben az énekes önmagára találhat.

E karvezetői gyakorlat, felkészültség, nyitottság és bátorság szükséges Karai József avantgárd műveinek méltó megszólaltatásához, az aleatorikus megfogalmazású részek meggyőző tolmácsolásához is.

## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Dolgozatom létrejöttében köszönettel tartozom témavezetőmnek, Lakner Tamásnak, a Doktori Iskola oktatójának, Vas Bencének, és az iskola vezetőjének, Somody Péternek. Szeretném megemlíteni egykori karvezetés tanárait, Bártfai Zsuzsannát, Kertész Attilát, Kollár Évát. Hálával gondolok rájuk, hogy segítettek a szakma elsajátításában.

Köszönöm férjemnek, Bálintnak, a gyerekeknek Borikának és Cilóknak a türelmet és elfogadást. Szüleimről sem feledkezem meg, akiknek emléke létem minden pillanatát áthatja. Édesanyám ösztönző személyisége, szeretete, édesapám emberi-szakmai példája örökre elkísér.

E sok szerencsés tényező azonban – a dolgozatot tekintve – mit sem érne Karai mester, Jóska bácsi nélkül. Kiváltságom, hogy zenéjén születésem óta formálódhattam, szüleim iránti szeretetét, bizalmát megörökölhettem, alkotói elveibe, módszereibe betekintést nyerhettem.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Adorno, Theodor W., *Zene, filozófia, társadalom*, ford. Tandori Dezső, Horváth Henrik, Barlay László, Gondolat, Budapest, 1970.
- Breuer János, *Harminc év zenekultúrája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1975.
- Böhringer, Hannes, *Kísérletek és tévelygések*, Balassi Kiadó, Budapest, 1995.
- Copland, Aaron, *Az új zene 1900–1960*, Zeneműkiadó, Budapest, 1973.
- Dalos Anna, *A Harmincasok kibontakozása Ajtón Lakattal – Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*, Rózsavölgyi és Társa, 2020.
- Dolinszky Miklós, *Jelképtől jelig*, Typotex Kiadó, Budapest, 2019.
- Fábián Imre, *A huszadik század zenéje*, Gondolat, Budapest, 1966.
- Feuer Mária, *Kinek kell a modern zene?*, Zeneműkiadó, Budapest, 1970.
- Feuer Mária, *88 muzsikus műhelyében*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972.
- Feuer Mária, *50 muzsikus műhelyében*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976.
- Feuer Mária, *Pillanatfelvételek*, Zeneműkiadó, Budapest, 1978.
- Gerencsér Rita, *Magyar zeneszerzők 13. – Kocsár Miklós*, Mágus Kiadó, 2001.
- Gombos László, *Magyar zeneszerzők 20. – Szokolay Sándor*, Mágus Kiadó, 2002.
- Kroó György, *Zene és műveltség*, Zeneműkiadó, Budapest, 1970.
- Kroó György, *Vita a zenekritikáról*, Zeneműkiadó, Budapest, 1971.
- Kroó György, *Kortárs zeneszerzők között*, Zeneműkiadó, Budapest, 1971.
- Ludwig, Erhardt, *Találkozások Krzysztof Pendereckivel*, ford. Esztényi-Lawnik Eszter, Zeneműkiadó, Budapest, 1975.
- Ludwig, Otto, *Der poetische Realismus. In. Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Bürgerlicher Realismus*, Stuttgart, 1992.
- Nyman, Michael, *Experimnetális zene – Cage és utókora*, ford. Pintér Tibor, Magyar Műhely Kiadó, 2005.
- Tóth Péter, *A magyar kóruszene stíláriai változásai Kodálytól napjainkig*, DLA-disszertáció LFZE, 2007.
- Varga Bálint András, *Contemporary Hungarian Composers*, Editio Musica, Budapest, 1979.
- Varga Bálint András, *Witold Lutoslawski. Beszélgetés Varga Bálint Andrással*, Zeneműkiadó Budapest, 1974.
- Varga Bálint András, *Zenészekkel-zenéről*, MRT–Minerva, Budapest, 1972.
- Zoltai Dénes, *A modern zene emberképe*, Magvető, Budapest, 1969.

## A MŰELEMZÉSEKHEZ FELHASZNÁLT KOTTÁK JEGYZÉKE

- Górecki, Henryk Mikolaj: *Epitafium*, Op. 12, 1958. PWM Edition, Krakow.
- Hindemith, Paul: *Six chansons – Rainer Marie Rilke*, 1939.
- Kalmár László: *Négy madrigál – Pilinszky János*, 1978. Universal Music Publishing, EMB Budapest.
- Karai József: *Áldalak búval, vigalommal – József Attila*, 1969. EMB Budapest.
- Karai József: *Tűz – Nagy László*, 1964.
- Karai József: *Két nőikar – 1. Csak azért szerettem – népi szövegre*, 1955. Harmonia Ltd. – Tokyo.
- Karai József: *Kórus Kodály emlékére – Garay Gábor*, 1981.
- Karai József: *Éjszaka – Beney Zsuzsa*, 1976. Akkord Music Publ. Budapest, Harmonia Ltd. – Tokyo.
- Karai József: *Virágsírató – Beney Zsuzsa*, 1980. Akkord Music Publ. Budapest, Harmonia Ltd. – Tokyo.
- Karai József: *De profundis – Psalm 130*, 1980. EMB Budapest, Ed. Ferrimontana – Frankfurt.
- Karai József: *Tavaszi ujjongás – Dsida Jenő*, 1983. KMTI Budapest.
- Karai József: *Stabat Mater – Jacopo da Todi*, 1983. Akkord Music Publ. Budapest.
- Karai József: *Ein Frühlingsabend – Georg Trakl*, 1985. Akkord Music Publ. Budapest.
- Karai József: *Evening Waterfall – Carl Sandburg*, 1987. Akkord Music Publ. Budapest, Harmonia Ltd. – Tokyo.
- Karai József: *Hodie Christus natus est*, 1989. Akkord Music Publ. Budapest, Music Contact – Pohlheim.
- Karai József: *Meeresstrand – Theodor Storm*, 1992. Akkord Music Publ. Budapest.
- Karai József: *Alleluja*, 1989. Akkord Music Publ. Budapest, Music Contact – Pohlheim.
- Kocsár Miklós: *Six Choruses for Female Choir*, 1982. EMB Budapest.
- Lutoslawski, Witold: *Trois poèmes d’Henry Michaux*, 1962. PWM Edition, Krakow.
- Penderecki, Krzystof: *Stabat Mater*, 1962. PWM Edition, Krakow.
- Szokolay Sándor: *A pokol – Vegyeskarok I–IV.*, 2013. Legend Art.
- Szöllősy András: *In Pharisaeos*, 1984. EMB Budapest