

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

**A XX. SZÁZAD KÖZEPÉNEK MEGHATÁROZÓ MAGYAR
FILMZENESZERZŐI ÉS KOMPOZÍCIÓS METODIKÁJUK**

Doktori értekezés

Brandenburg Ádám Sándor

2023

Témavezetők:

Dr. habil. Tallér Zsófia
egyetemi tanár

Dr. habil. Stóhr Lóránt
egyetemi docens

Dr. habil. Barta Gergely
egyetemi docens

Tallér Zsófia emlékének ajánlom

Tartalomjegyzék

1	Bevezetés.....	4
2	A magyar filmzeneszerzés történeti és politikai aspektusai az 1954-1978 közötti időszakban.....	7
2.1	Zene, film és politika kapcsolata Magyarországon az államszocializmus idején	7
2.2	A magyar filmzeneszerzői praxis perspektívái a XX. század közepén	12
3	Bartók Béla és Kodály Zoltán hagyatéka	16
3.1	Bartók és Kodály zeneesztétikája.....	16
3.2	Magyar zeneszerzők kapcsolata Bartók és Kodály művészetével a XX. század második felében.....	23
4	Kompozíciós technikák és alkotói koncepciók vizsgálata Farkas Ferenc, Ránki György, Szöllősy András és Petrovics Emil 1954-1978 közötti filmzenéiben	26
4.1	Népdal és pentatónia	26
4.2	A distancia elv	31
4.3	Modális- és más héthangú hangsorok – Heptatonía prima, heptatonía secunda	34
4.4	A mixtúra, valamint a kvart- és kvinttornyok előfordulásai	38
4.5	Bi- és politonalitás megjelenései, illetve tonalitás és atonalitás találkozása	45
4.6	Szabad tizenkétfokúság, dodekafónia, illetve cluster-szerkesztés	49
4.7	Zenedramaturgia és kompozíciós eszközök találkozása	55
5	Négy esettanulmány	59
5.1	Édes Anna.....	59
5.2	A koppányi aga testamentuma	65
5.3	Egri csillagok.....	70
5.4	Feldobott kő.....	77
6	Összegzés	80
6.1	Művészeti alkotás	80
6.2	Konklúzió	82
	Köszönetnyilvánítás	84
	Filmográfia	85
	Források.....	86
	Bibliográfia.....	88

1 Bevezetés

A magyar film- és zenetudomány diskurzusában túlnyomórészt említés szintjén találkozhatunk csak hazai filmzenékkal. Az itthoni mozgókép e diszciplínájáról nem született átfogó értekezés, a téma iránt érdeklődőnek főként interjúkból és elenyésző számú szakmai folyóirati cikkből van módja tájékozódni. Véleményem szerint nem csupán a filmzenék hatalmas mennyisége miatt, hanem azok kompozíciós és művészi nívója végett is feltűnő a szakmai írások hiánya. A zeneszerzők esztétikáját, alkotói nyelvét koncertdarabjaikon keresztül – nem alkalmazott zenei műveikben – ildomos vizsgálni a zenetudományban, noha számos komponista életművében megkerülhetetlen fontossággal bír a filmzene.

Disszertációm megírásának célja e hiány egy szegmensének kitöltése. A részletes és mélyreható kutatás miatt mindenképpen szűkítésre kényszerített a téma gazdagsága, így a hazai filmzeneszerzés egy kiemelkedő korszakára kívánok rámutatni. Meggyőződésem, hogy a XX. század közepének magyar filmzeneszerző alkotásai egyedi értéket képviselnek. Erre az időszakra tehető a Bartók és Kodály fémjelezte magyar zeneszerzőiskola azon periódusa, amikor még mindig meghatározó az említett két szerző esztétikája, azonban a beáramló új trendek és az alkotók művészi egyénisége sajátos stílus-szintéziseket hoznak létre, amelyekre izgalmas példákat találunk a filmzenékben is. A műfajban alkotott zenéik mennyisége és kvalitása miatt véleményem szerint kiemelkedő Farkas Ferenc, Ránki György, Szöllősy András és Petrovics Emil munkássága. A négy alkotó egyéni szerzői nyelvéből és a magyar zeneszerzőiskola hagyományából született filmzenék kompozíciós metodikáját vizsgálom a dolgozatban. Az életműveikben megfigyelhető nagyszámú alkalmazott zenei műveket huszonöt filmzenére redukáltam a kutatás során, amely mennyiség kellően reprezentatív képet mutathat a témáról. A disszertáció filmográfiájának évszámokhoz köthető két végpontja 1954 és 1978.¹ A tárgyalt periódus az államszocialista film azon időszakára fókuszál, amikor véget ér a sematizmus korszaka, megjelenik a szerzőiség, továbbá megmutatkoznak premodern tendenciák és kibontakozik a filmes modernizmus. A politika művészetekre gyakorolt hatásának kérdése megkerülhetetlen aspektusnak bizonyult a kutatás során, amelyről azonban nagyszámú írás áll rendelkezésre.²

¹ A legkorábbi vizsgált film, az *Életjel* 1954-ben, a legkésőbbi, a *80 huszár* 1978-ban került bemutatásra.

² A disszertáció ezen aspektusához tartozó főbb források (kiadó és évszám nélkül): Dalos Anna: *Ajtón lakattal – Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989)*, Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek*, Péteri Lóránt: „A mi népünk az Ön népe, de az enyém is...”, Kodály Zoltán, *Kádár János és a paternalista gondolkodásmód*, Péteri Lóránt: *Kodály az államszocializmusban (1949–1967)*, Péteri Lóránt: *Magyar zenészek az 1950-es évek második*

A tanulmányok, valamint a zeneszerzők beszámolóit által kísérletet teszek arra, hogy rekonstruáljam a korabeli filmzeneszerzéshez köthető kultúrpolitikai elvárásokat, és azok alkotásokra vonatkoztatható következményeit. Bartók és Kodály zeneesztétikáját összefoglalva röviden áttekintem, hogy milyen hatással volt a magyar iskola a disszertáció négy zeneszerzőjére. A dolgozat gerincét képező negyedik fejezetben a bartóki és kodályi életmű fontos kompozíciós technikáinak objektívén keresztül vizsgálom a filmzenékben megjelenő zeneszerzői megoldásokat, kiegészítve zenedramaturgiai szempontokkal is. E fejezetben a filmekből kiragadott különböző és szerteágazó zenei példák elemzése azonban nem kínált lehetőséget a filmzenék átfogó analizésének bemutatására, így szükségét láttam egy olyan fejezet megírásának, amiben a négy zeneszerző egy-egy alkotásának kompozíciós elveit részletesen ismertetem. Ez a szempont az ötödik fejezet négy esettanulmányában realizálódott. A disszertációt záró összefoglalásban a kutatás eredményeit összegzem, amelynek kiemelkedő aspektusa a magyar iskola filmzenékre tett hatásának mód-, valamint mérték szerinti áttekintése. Végül röviden ismertetem a művészeti alkotás és a disszertáció témájának kapcsolatát, az elkészült zenekari darab részleteit.

A kultúrpolitikai tanulmányokon és Bartók-, Kodály poétikáját elemző írásokon túl a kutatás legfontosabb forrásai a filmzenék kéziratok, valamint az alkotókkal készített interjúk, illetve a – vállaltan szubjektív – zeneszerzői visszaemlékezések voltak. Fontos megemlítenem – az idevonatkozó fejezetben újra jelzem lábjegyzetben –, hogy Szöllősy András filmzenei kéziratának helye ismeretlen, ezért az ő alkotásainál kizárólag szonorikus analízisre volt lehetőség.³ A felsorolt források és kutatói szempontok e zeneszerzés-technikailag széles spektrumú esztétika felvázolásának eszközei. A korabeli filmzeneszerzői intonációkat, alkotói gondolkozásmódokat, valamint a négy szerző filmzenei poétikájának összehasonlítását kívánom bemutatni. A disszertációban így főképpen a zenetudomány nyelvét használom, ami arra a következtetésre juttathatja az olvasót, hogy a disszertáció elsődlegesen filmzeneszerzőknek és zenetudósoknak szól. A film- és zenetörténeti, valamint a filmek zenedramaturgiai elemzéseivel folytán a filmművészet alkotói számára is inspirálóak lehetnek a kutatás eredményei. Úgy vélem, hogy az említett négy komponista munkássága kellőképpen

felében – emigráció és jövedelmi viszonyok, Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység – A magyar játékfilm története 1945-1953*, Szilágyi Gábor: *Életjel – A magyar filmművészet megszületése 1954-1956*, Varga Balázs: *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957-1963*

³ Filmzenei kéziratok közül csupán néhány tekinthető meg Bázelen, a Paul Sacher Stiftung gyűjteményében.

reprezentálja a magyar filmzeneszerzés egy olyan korszakát, amikor magas nívón, egyedi hangvételben és komoly szakmai hozzáértéssel megírt zenék társultak a hazai mozgóképhez.

2 A magyar filmzeneszerzés történeti és politikai aspektusai az 1954-1978⁴ közötti időszakban

2.1 Zene, film és politika kapcsolata Magyarországon az államszocializmus idején

Megkerülhetetlen kérdés, hogy általánosságban a magyar filmzenére, illetve a dolgozat középpontjában álló négy zeneszerzőre milyen hatást gyakorolt a korabeli politika. A komponisták alkotóműhelyében, szűkebb értelemben filmzeneszerzői praxisában felmerülő esztétikai kérdésekre, kompozíciós és alkotói döntésekre befolyással volt-e a Révai József-féle, majd az Aczél György-féle kultúrpolitika? A szélesebb zeneművészeti perspektívából történő megközelítést az indokolja, hogy a XX. század közepének zeneszerzőinél nem különült el egymástól koncertzene, illetve filmzene alkotása – ellentétben a mai gyakorlattal, hiszen napjainkban elterjedt jelenség, hogy egy komponistát kizárólag filmzeneszerzőként tartunk számon. Továbbá a film multidiszciplináris volta indukálja, hogy a filmművészeti és filmtörténeti szempontokat is figyelembe vegyük. A filmművészet, valamint a zeneművészet számtalan szempontból eltér egymástól. Attribútumaik meghatározzák a befogadói viszonyulást, így természetesen a politika viszonyulását is determinálják, ezért a két művészeti ág komparatív kultúrpolitikai áttekintése nélkülözhetetlen a XX. század közepének magyar filmzenéinek vizsgálatakor. A fentiekben felmerült szempontok és kérdések már önmagukban elegendő muníciót biztosítanak egy doktori kutatáshoz, azonban ennek a dolgozatnak középpontjában továbbra is a filmzenék esztétikai szempontjai állnak, ezért a fenti kérdéskör főbb irányaira a teljesség igénye nélkül kívánok kitérni.

A rendszerváltás óta számos dolgozat, monográfia, valamint tanulmány foglalkozott a Rákosi-, illetve a Kádár-korszak művészettörténetével, valamint a művészek hatalomhoz fűződő viszonyáról. Dalos Anna zenetörténész *Ajtón lakattal* című könyvének előszavában azonban rávilágít egy fontos tényre, miszerint a különböző tanulmányok közös vonása, hogy a „komolyzenéről meglehetősen kevés szó esik bennük”, ellentétben más művészeti ágakkal.⁵ Péteri Lóránt, illetve Dalos kutatásai és írásai hiánypótlóak ezen a téren, hiszen az elmúlt évtizedben számos publikációjukban a Kádár-kori komolyzenei életet vizsgálták. A filmművészet jóval szélesebb körű és nagyobb számú feldolgozottsággal bír a vizsgált

⁴ A korszak önkényesen megszabott határait a dolgozatban vizsgált filmek bemutatóinak évszámai adták.

⁵ Dalos Anna: *Ajtón lakattal – Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989)*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2020., 7-19.

korszakot illetően. Ennek legfőbb oka véleményem szerint, hogy az államszocializmus kultúrpolitikájának kutatói feldolgozottsága összefüggésben van a kommunista rezsim különböző művészeti ágak felé tanúsított érdeklődésének mértékével, és ez az érdeklődés kapcsolatban áll a művészeti ágak attribútumaival, valamint a művek dekódolhatóságával. A film, mint a legrealisztikusabb művészeti ág⁶, amely a vizualitás mellett a történetmesélésre is képes, könnyen válhat eszközzé bármilyen ideológia kezében, és emiatt jelentős stratégiai súlyponttal bírhat a kultúrpolitikában.⁷ A filmmel ellentétben a zene szonorikus voltának köszönhetően az egyik legabsztraktabb művészeti ág. Erre utal Dalos is, amikor a tanulmányokból hiányzó zenei aspektus okait taglalja:

„[...] e művészeti ág a többi művészettől meglehetősen elzárva bontakozik ki, ami feltehetően speciális tudást igénylő természetéből és kevésbé konkretizálható alapanyagából: a hangokból is fakad. A zeneélet zártságának következménye, hogy a zenészek a művészársadalmon belül egy sok tekintetben elkülönült mikrotársadalmat hoznak létre [...]”⁸

A zene absztrakt volta, kevésbé egzakt hermeneutikája, valamint a „*speciális tudást igénylő természete*” nehezebben válhat eszközzé a hatalom kezében, mint a filmművészet. Az 1940-1950-es évek mozgalmi-, illetve tömegdalai elsődlegesen szüzséjük és szövegeik miatt funkcionáltak a hatalom propagandisztikus gépezetében és elvárásrendszerében. Kompozíciós szempontból nem számítanak a zeneszerzői életművek szerves részének, főként „*túlélési kompromisszumként*” tekinthetünk rájuk.⁹ A kommunista kultúrpolitika természetesen artikulálta zeneesztétikai elvárását, amit a zeneszerzők visszaemlékezéseikben zsdanovista, illetve szocialista-realista művészeti szemléletnek neveztek az 1950-es évekre vonatkoztatva.¹⁰

A Rákosi-, illetve kora Kádár-korszak zeneéletének meghatározó jelensége volt a már említett tömegdalok komponálása, a központosítást szolgáló Magyar Zeneművészek Szövetségének létrehozása, valamint a zsdanovista elvárásoknak nem megfelelő darabok

⁶ Tallér Zsófia disszertációjában „a két, talán egymástól legtávolabb eső képi és zenei műfajnak”, az operát és a filmet tartja. „Az opera, mint a legabsztraktabb – a film, mint a legrealisztikusabb művészet, egymás szöges ellentétei.” Tallér Zsófia: *A zene belső színpadán – a zenedramaturgia analízise* – disszertáció, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009., 99.

⁷ Gondoljunk a szovjet, illetve náci propagandafilmekekre. Egyik leghíresebb példája: Helene Bertha Amalie Riefenstahl *Az akarat diadala c. filmje*

⁸ Dalos Anna: *Ajtón lakattal – Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989)*, 7-19.

⁹ Balogh Máté: *Szóllósy András vokális művészete* – DLA doktori értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018., 19.

¹⁰ Kárpáti János: *Szóllósy András*, Budapest, Holnap Kiadó, 2005., 27., Gombos László: *Vallomások a zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai*, Budapest, Püski Kiadó, 2004., 261-262.

koncertprogramról való levétele a formalizmus nevében. A Szövetség élén a kommunista ideológia nyílt elkötelezettei álltak, olyan zeneszerzők, mint a moszkovita Szabó Ferenc vagy Mihály András, illetve Székely Endre. Díszelnöke a zenei élet megkerülhetetlen személye, Kodály Zoltán volt, ám túlzott aktivitást nem mutatott ebben a pozíciójában.¹¹ Péteri Lóránt írásaiban és Szöllősy András interjúiban felmerül Kodály szemléletének és a zsdanovista elveknek metszéspontja. Természetesen azzal az árnyalással együtt kell szemlélünk ezt a jelenséget, hogy a két gondolkodásmódnak teljesen más indíttatása, ambíciói voltak. Így nyilatkozik erről Szöllősy egy beszélgetésben:

„[...] Kodálynak és Zsdanovnak nagyon sok érintkezési pontja volt. Azt, hogy a zene a népé, a nagy klasszikus korszakok mindig merítettek a nép zenéjéből, hogy az új zene csak úgy lehet folytatása a réginek, ha ismét a nép felé fordul, mi a Kodály-órákon szívtuk magunkba, ugyanúgy, mint azt az igényt, hogy a zenének érthetőnek kell lennie. Akkoriban nem gondoltunk arra, hogy ezek az elvek vagy a velük való ügyes szócsovarások hatalmi, esetleg rendőri ügyek elindítói lehetnek.”¹²

A korabeli zenetudós társadalom Kodályhoz köti – habár ő mindössze egyszer használta írásaiban¹³ – a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus fogalmát. E stílus esztétikája több ponton is találkozott a szocialista realista szemlélettel, hiszen a klasszicista formák, a népdaltematika, a diatónia használata, valamint a konzervatív harmóniakezelés volt rá jellemző.¹⁴ Kodály zeneszerzői tekintélyének, külföldi kapcsolati hálójának – amiben a későbbi aczéli-politika lehetőséget is látott – és esztétikájának köszönhetően a Révai-, valamint az Aczél-féle kultúrpolitikában is megőrizte személyi integritását. Péteri azonban eufemisztikusan megjegyzi, hogy Kodályt a legkisebb elégedettséggel sem töltötte el eszméinek ötvözése az „importált művészeti ideológiával”.¹⁵

¹¹ Kodály 1949-ben lett a MZSZ díszelnöke, azonban ebben a minőségében 1962-ben szólalt fel először. Jellemző, hogy akkor is a tantervi reformmal, az általános iskolai ének-zene oktatás tervezett változásainak bírálatával kapcsolatban.

¹² Kárpáti János: *Szöllősy András*, 26.

¹³ Kodály Zoltán: „*A magyar népzene*”. *Visszatekintés III*, 371.

¹⁴ A folklorisztikus nemzeti klasszicizmus fogalmát és szinonimáit – pl.: népi-nemzeti klasszicizmus – az 1960-as években kezdték alkalmazni zenetudományi körökben. Eredetét homály fedi. Lásd részletesebben: Dalos Anna: *Kodály és a történelem – Tizenkét tanulmány*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015., 139-146. *Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus: egy fogalom elméleti forrásairól*

¹⁵ Péteri Lóránt: *Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány*. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 97–174., 2007

Farkas Ferenc 1985-ben úgy nyilatkozott erről az időszakról, hogy a II. világháborút követően nem folytathatta a dodekafon művek komponálást, mert az akkori kultúrpolitika megtiltotta.¹⁶ Pethő Csilla-féle Ránki György monográfiában olvasható, hogy Ránki ügyelt, hogy némely darabja megfeleljen az előírt esztétikai igényeknek, de a zeneszerző egyéni hangja nem ezekben a művekben jelent meg.¹⁷ Szöllősy egyszerűen így fogalmazott:

„A tömegdalok korszakát éltük, mindannyian írtuk a napi himnuszokat. [...] Komoly darabban 1957-ben jelentkeztem: az *I. Concerto*-val. Fel is vették a Rádióban, de aztán rásütötték a formalizmus bélyegét, s lekerült a műsorról.”¹⁸

A nyomasztó légkör ellenére azonban születtek kompozíciók, amik nyilvánvalóan nem feleltek meg a szocialista-realista elvárásoknak, és így-úgy megjelentek a nyilvánosság számára is. A korszak zenei életének árnyalására szintén Farkas Ferenctől szeretnék idézni, aki ráadásul filmzenei példát is említ:

„[...] a *Simon Menyhért születése* című film zenéjének komponálásakor¹⁹ történt, hogy Várkonyi Zoltán biztatott: ne törődjek semmivel, nyugodtan üssek csak meg merész hangokat. Meg is próbálkoztam a tizenkétfokúsággal a hóvihár-jelenetben, ugyanakkor a *Naptár* című ciklusomban és a *Füst Milán-dalokban* is vannak majdnem dodekafon részletek.”²⁰

Ilyesféle „szelepekre” a filmművészetben aligha volt lehetőség. A filmgyártás 1948-as államosítását követően kialakult szerkezet némi változtatással ugyan, de a hatvanas évek elejéig fennmaradt. Az 1950-es évekre jellemző, hogy a kommunista rezsim igyekezett a filmgyártást ipari jellegű, minden részletében ellenőrizhető termelési folyamattá tenni, ami szükségszerűen szűkítette az alkotói mozgásteret.²¹ A minisztériumi Filmfőosztály a filmek készítésének teljes menetét végigkövette. A filmkészítés alkotói magjának tekinthető forgatókönyvírást legalább öt-hat különféle bizottságnak kellett jóváhagynia, és a szükséges javítások után kezdődhetett csak el a forgatás. Szilágyi Gábor, Gelencsér Gábor és Varga Balázs tanulmányaiból kiderül,

¹⁶ Gombos László: *Vallomások a zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai*, 261.

¹⁷ Pethő Csilla: *Ránki György*, (Magyar zeneszerzők 18.), Budapest, Mágus Kiadó, 2002., 9.

¹⁸ Kárpáti János: *Szöllősy András*, 26-27.

¹⁹ A film 1954-ben készült el.

²⁰ Gombos László: *Vallomások a zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai*, 262.

²¹ Varga Balázs: *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957-1963 – disszertáció*, Budapest, Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2008., 12.

hogy az irodalmi, forgatókönyvírói alkotómunka került a legfontosabb pozícióba az 1950-es években, hiszen a politika szemében a szüzsé kiválasztása és a narratív sík szolgálhatta ki elsődlegesen a kultúrpolitikai elvárásokat. Ez a szemlélet a filmgyártásban csak a hatvanas-hetvenes években változik meg, amikor a rendezők kerültek meghatározó szerepkörbe és gyakran a forgatókönyvet is ők jegyezték.²²

A magyar filmművészet kisebb-nagyobb, de folyamatos strukturális és esztétikai változáson ment keresztül az ötvenes-hatvanas-hetvenes években. Strukturális változásoknak tekinthetők a többszörös decentralizációs kísérletek, a különböző stúdiók létrehozása, a szakmai intézményrendszer újraszervezése az ötvenes évek végén, vagy a különböző alkotócsoportok létrejötte a hatvanas évek elején. Esztétikai változás alatt a szocialista-realizmusból kiszakadt reformista filmeket vagy a közéleti és társadalmi témákat feszegető, kritikus hangvételű alkotásokat, majd a magyar újhullám szerzői és modernista filmjeit, későbbiekben a történelmi-mozgalmi-háborús tematika mellett megjelenő, hetvenes években jellemző „nemzedéki közérzet” filmek tematikus csoportját érthetjük.²³ Ezeket a változásokat tekintve a hatalom kultúrpolitikai stratégiájában egy többé-kevésbé folyamatos enyhülő tendenciára lehetünk figyelmesek még a szigorúan ellenőrzés alatt tartott filmművészetben is.

Ez a tendencia a zeneművészetben hasonló léptékkal ment végbe. Péteri Lóránt egyik tanulmányában részletezi, hogy a hazai zenei életben 1955 táján elindult egy folyamat, ami a népi-nemzeti stíluskonszenzus, illetve szocialista realista szemlélet felbomlásához vezetett az 1960-as évekre.²⁴ Sőt Péteri rámutat arra az érdekes esetre is, mikor már 1964-ben a Művelődésügyi Minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztály vezetője, Barna Andrásné harcosan támogatta a Magyar Zeneművészek Szövetségének javaslatát, amely a modernizmus különböző paradigmáit követő zeneszerzőit terjesztette fel Kossuth-díjra.²⁵ Az aczéli kultúrpolitikának a tanulmányokból és zeneszerzői visszaemlékezésekből kiindulva kevésbé volt központilag meghatározott elvárásrendszere a komolyzenén belül. Révész Sándor Aczél György-monográfiájában a zenéről alig esik szó, ellentétben a filmes, színházi, irodalmi és képzőművészeti témákkal. Dalos Anna megfogalmazásában: „...*mintha nem is lett volna ebben*

²² Varga Balázs: *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957-1963*, 16.

²³ Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2015.

²⁴ Péteri Lóránt: *Kodály az államszocializmusban (1949–1967)*

²⁵ Péteri Lóránt: *Kodály az államszocializmusban (1949–1967)*, Kurtág Györgyöt, Szokolay Sándort és Petrovics Emilt javasolták.

az időszakban aczéli zenepolitika.”²⁶ Petrovics Emil önéletrajzi kötetében is utal erre, mikor a művész társadalom belső konfliktusairól értekezik:²⁷

„[...] miután a Tacitust is olvasó, remekül társalgó bajszos elvtárs a zenével mit sem tudott kezdeni, az elíziumi mezőkön lehetett megívni a legvacakabb, koszos, vérgőzös csatákat.”²⁸

Megemlítendő hasonlóság a film-, illetve a zeneművészetben, hogy az 1956-os forradalmat követően egyik alkotói társadalmat sem érintette komolyan az elszámoltatás. Az író- és színészperek gyakoriságához mérve teljesen elenyésző hatása volt a zenész és filmes művészek életében.²⁹ Ennek elsődleges magyarázata az, hogy a filmes és zenész társadalom az írókhoz és színészekhez fogható mértékben nem kapcsolódott politikai küzdelmekbe, nem vállaltak központi szerepet a forradalmi szervezetekben.³⁰

2.2 A magyar filmzeneszerzői praxis perspektívái a XX. század közepén

Kevés dokumentumunk van, ami a korabeli magyar filmzeneszerzés viszonyait részletezné, ami átfogó képet adhatna, az pedig aligha van. A XX. század közepének hazai filmzenéivel foglalkozó tanulmányok száma is elenyésző, a megközelítésük főként esztétikai, nem történeti.³¹ A filmtörténettel és kultúrpolitikával foglalkozó értekezésekben kivételes helyzetekben és csak említés szintjén találkozhatunk a mozgóképművészet zenéjével kapcsolatos információkkal. A korszak filmzeneszerzői gyakorlatával kapcsolatban legfőképpen a zeneszerzők visszaemlékezéseiből és interjúiból kirajzolódó képre hagyatkozhatunk.

²⁶ Dalos Anna: *Ajtón lakattal – Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989)*, 190.

²⁷ Petrovics esetében mindenképp megemlítendő az az érdekesség, hogy párton kívüli parlamenti képviselőként is munkálkodott 1966 és 1985 között.

²⁸ Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül II.*, Budapest, Misszilis Levélkiadó '89, 2010., 60.

²⁹ Kivéve Járdányi Pált, akit eltávolítottak zeneakadémiai tanári állásából. A filmszakmából Teuchert József volt az egyetlen, aki bíróság elé került.

³⁰ Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*, 85.

³¹ A teljesség igénye nélkül pl.: Wilhelm András: *Jancsó zenéi*. Budapest, *Metropolis*, 2002/1., Veres Bálint: *Mozgókép és hangállványzat – Gaál István Sodrásban című filmjének zenei olvasata*, Budapest, *Metropolis*, 2005/3., Németh Zsombor: *Farkas Ferenc kolozsvári éveinek filmzenéi*, in: Egyed Emese–Pakó László–Sófalvi Emese: *Certamen VII.: Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum Egyesület I. Szakosztályában* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, Bölcsész- és Nyelv- és Történettudományi Szakosztály, 2020), 243–258.

Farkas, Ránki, Szöllősy és Petrovics esetében egyaránt meg kell említeni a társművészetekhez fűződő vonzalmat és az irodalomban, filmművészetben és színházművészetben való jártasságot. Az életműveik áttekintésekkor kifejezetten nagyszámú alkalmazott zenei darabra lehetünk figyelmesek, habár a zeneszerzők saját munkásságukról alkotott képében ezek a zenék más-más súllyal bírnak, eltérő pozíciót foglalnak el. Legradikálisabban Szöllősy vélekedik erről interjúiban, aki általában a megélhetési szempontot hangsúlyozza, és csak a további kérdések tükrében árnyalja álláspontját.³² Mindenestre mindegyik zeneszerző artikulálja, valamint az életüket feldolgozó monográfiákban is felmerül, hogy tisztességes fizetést főleg a színház- és filmzenei alkotások után kaptak.³³ Ráadásul ezek a művek belátható időn belül felvételre és előadásra kerültek, ellentétben a koncertzenéssel, amelyeknek sorsa kiszámíthatatlanabb volt.

Mind a négy komponista interjúiban és visszaemlékezéseiben szembevetendő, hogy filmzeneszerzői munkáikkal kapcsolatban nem említenek kultúrpolitikai nyomásgyakorlást. Sőt néhány esetben a megfogalmazásuk arra enged következtetni, hogy kísérletezőbb hangvételt engedtek meg maguknak a filmzenék terén. Ezt támasztja alá az előző fejezetben említett, Farkas Ferenc *Simon Menyhért születése* kapcsán írt idézet, vagy zenedramaturgiai aspektusból megközelítve Ránki György *Körhinta* című filmzenéje, hiszen – ahogy Szilágyi Gábor is röviden kitér nagymonográfiájában, az *Életjel*-ben rá – a zene „*ahelyett, hogy fokozta volna, feloldotta a feszültséget, és ez ellentmondott a bevett szokásoknak.*”³⁴ Nem találok olyan beszámolóval, illetve tanulmánnyal, ami arra hívta volna fel a figyelmet, hogy a filmgyártás rögzös ösvényein elakadt volna valamelyik filmzenei alkotás. Még az ötvenes években sem, habár a Farkas-idézetből áttételesen az is kiolvasható, hogy magától óvatosabb hangnemet ütött volna meg a filmzenében, de Várkonyi biztatásának engedve merészebb volt a komponáláskor. Feltételezésem szerint a filmzene könnyen a kultúrpolitikai ellenőrző szervek „senki földjén” találta magát, hiszen a filmgyártás cenzorai nem értettek a zenéhez, a zenész társadalom pedig nem volt tagja a filmes bürokráciának. Az ötvenes évek filmzeneszerzésében a komponisták esztétikai szempontok helyett olyan racionális gazdasági falakba ütközhetek inkább, amelyek a darabok apparátusát érintették. A gyártásszervezés szerteágazó gazdasági követelményeinek egyike lett a zenekarok méretének redukálása. A filmművészet

³² Kárpáti János: *Szöllősy András*, 91-92.

³³ Gombos László: *Vallomások a zenéről*, 147., Kárpáti János: *Szöllősy András*, 91-92., Pethő Csilla: *Ránki György*, 5.

³⁴ Szilágyi Gábor: *Életjel. A magyar filmművészet megszületése 1954-1956.*, Magyar Filmintézet, 1994., 296.

bürokratáinak szemében a legtöbb esetben túl nagynak bizonyult az előadói apparátus, azonban zeneszerzői panaszokról ezzel kapcsolatban sem olvashatunk.³⁵ Valószínűsíthető, hogy a kompozíciós ötleteket nem befolyásolták nagy mértékben ezek a gazdasági intézkedések.

A zeneszerzőkkel készült interjúk jellegzetessége, hogy legrészletesebben a rendezőkkel való együttműködésről nyilatkoznak. Gyakran felmerül a beszélgetésekben, hogy melyik rendezővel volt gördülékeny a munka, melyik direktor rendelkezett határozott zenedramaturgiai elképzelésekkel. Általános jelenség ekkor, hogy a komponista elővezette zongorán az ötleteit a filmes alkotóknak és többnyire már a forgatókönyv elkészülte után elindult a kompozíciós folyamat. Némely rendező a zenei felvételeken is részt vett és a filmzenével kapcsolatos instrukcióikban megjelentek a munkamódszerek különbözőségei is.

„Amíg Várkonyi zseniálisan improvizált, Fábri pontosan meghatározott előre minden részletet [...] Másodpercre tudta, hogy hol és mennyi zene lesz, és a tervétől nem tért el [...] Én Fábrinak és Várkonyinak mindig elzongoráztam a tervezett zenei részleteket, és ők akkor kifejtették véleményüket. Keletivel nem tudtam mit kezdeni, mert hiába játszottam el bármit, nem volt semmi mondanivalója.”³⁶

Farkas pragmatikus megfogalmazásához hasonlóak Petrovics, Ránki és Szöllősy visszaemlékezései. Valamennyien hangsúlyozzák a rendezői elképzelés és visszajelzés jelentékenységét, de artikulálják a szakmai kompetenciák relevanciáját is, ami gyakorta vezethetett akár alkotói elképzelések produktív és inspiráló ütköztetéséhez.

A nyilatkozatokból valószínűsíthető továbbá az is, hogy a zeneszerzők jól ismerték egymás filmzeneszerzői munkásságát. Farkas elmondása szerint Ránki György *Tavaszi zápor* című filmzenéjének hangszerelésénél „avatta be” őt a szakmai kérdések rejtelmébe, ekkor került először testközelbe a filmművészettel.³⁷ Szöllősy András első filmzenei felkérésénél a fiatalabb, ámbar a műfajban jártasabb Petrovics Emiltől kért segítséget:

„Petrovics Emiltől kértem tanácsot, mire ő azt mondta: ott leszek, elvezénylem az egészet, és akkor nem lesz baj. Meg kell, hogy mondjam, Emil rendkívül barátián

³⁵ Szilágyi Gábor: *Életjel*, 164.

³⁶ Gombos László: *Vallomások a zenéről*, 270.

³⁷ Gombos László: *Vallomások a zenéről*, 146.

segített, és nagy igyekezettel dirigálta le azt, amit én hülyén írtam, mert megmutatta, hogy fele annyi hanggal is meg lehetett volna oldani.”³⁸

Egységes álláspontja mind a négy zeneszerzőnek, hogy a filmzeneíráshoz külön érzék kell, másfajta kompozíciós gondolkozásmódot kell elsajátítani, mint a koncertzenék esetében és ehhez is gyakorlat szükségeltetik.

³⁸ Kárpáti János: *Szóllósy András*, 92.

3 Bartók Béla és Kodály Zoltán hagyatéka

3.1 Bartók és Kodály zeneesztétikája

Bartók Béla és Kodály Zoltán életművét tanulmányozó és elemző, az elmúlt száz évben keletkezett írásokkal egy könyvtárat megtölthetnénk. A hazai és külföldi szakemberek analitikus megközelítése igen széles spektrumot fed le, amihez bőven szolgáltatott muníciót a két szerző zenei *oeuvre*-je, tudományos- és kutatói-, valamint népdal gyűjtői munkássága, levelezése, publikációja, számos lejegyzett előadása, és a századforduló szerteágazó, gazdag kultúrájához fűződő kapcsolata. A sokféle aspektusnak és látásmódnak köszönhetően akár még egymásnak ellentmondó elemzésekre is felfigyelhetünk. A teljesség igénye nélkül elég, ha csak Lendvai Ernő és Kárpáti János tengelytonalitásról szóló szakmai vitájára gondolunk.³⁹ A két komponista munkássága a XX. századi magyar zenei élet origójává és legfőbb viszonyítási pontjává vált. E fejezetben zeneszerzői gondolkozásmódjukra kívánok kellő tömörséggel rámutatni, hiszen Ránki, Farkas, Szöllősy és Petrovics egyaránt a Kodály és Bartók nevével fémjelzett magyar zeneszerzőiskola hallgatói voltak egykor, még akkor is, ha nem mindannyian tanultak közvetlenül a két mestertől.⁴⁰

Három olyan aspektusra redukálom a fent említett széles elemzői spektrumot, ami átfogó képet nyújthat a témáról. Egyrészt szót kell ejtenünk azokról a hatásokról – régizene, századfordulós és későbbi kortárs zene, valamint a népdal –, amelyek Bartók és Kodály alkotói szemléletét alakították, másrészt meg kell neveznünk a két zeneszerző praxisában gyakran – már-már toposzként – előforduló fontosabb kompozíciós technikákat, végül ki kell bontanunk a magyar iskola terminus tartalmát és meg kell vizsgálnunk annak rétegeit. Mindenekelőtt azonban meg kell jegyeznünk azt az alapvetést, hogy Bartók és Kodály poétikája a hasonlóságok mellett egymáshoz viszonyítva számos különbséget is mutat. Magától értetődő, hogy ilyen minőségű alkotók esetében az egyéni hang akkor is megteremtődik, ha közös gyökerű ars poeticával rendelkeznek, így a kompozíciós műhelyekben felmerülő kérdésekre, problémákra gyakran másfajta válaszokat találtak. Maga Bartók fogalmaz így 1921-ben a *Nyugat* hasábjain, mikor Kodályt Bartók-epigonizmussal vádolják egyes kritikusok:

³⁹ Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Budapest, Akkord Zenei Kiadó, 1996., Kárpáti János: *Bartók-analitika*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2003., 156-167.

⁴⁰ Farkas Ferenc Weiner Leóval, valamint Siklós Albertnél tanult a Zeneakadémián, Rómában pedig Ottorino Respighinél. Farkas magára Kodály „törvénytelen tanítványaként” hivatkozik, ahogy Bónis Ferenc: *Így láttuk Kodályt* c. kötetében olvashatjuk. Petrovics Emil Farkas Ferenc tanítványa volt a főiskolán.

„Kodály, mint zeneszerző napjaink legkiválóbbjai közé tartozik. Művészetének kettős gyökere, éppúgy, mint az enyéme, a magyar paraszttzenéből és az új francia zenéből sarjadt ki. De kettőnknek ebből a közös talajból kinőtt művészete már a kezdet legkezdetén is teljesen elütött egymástól (rosszhiszeműség vagy tudatlanság állíthatja csak Kodályról, hogy ő „utánzó”) [...]”⁴¹

Első szempontunk – hatások – részletezésénél a Bartók által említett kettős gyökeret ki kell egészíteni a német iskola zeneszerzőivel is. Több oka is lehet, hogy Bartók miért nem említi a francia impresszionisták és a magyar paraszttzene mellett mindkettőjükre ható Johannes Brahms zenéjét, vagy – az inkább Bartók számára meghatározó – Richard Strausst, Max Regert. Bartók *A magyarországi modern zenéről* című tanulmányában történelmi összefüggéseken keresztül vizsgálja a magyar zene „elgermanizálódását”, amelyet az erős osztrák befolyáshoz és hatalom gyakorláshoz köt.⁴² Véleménye szerint a XIX. század elejéig Magyarországnak nem volt európai értelemben vett képzettségű komponistája, de Liszt Ferenc és Erkel Ferenc személyében változást lát ezen a téren, habár szerzői nyelvük nemzetközisége vitathatatlan a „magyaros” felhangok ellenére is, mely felhangok inkább csak urbánus közegben elterjedt népies műdalok hatását tükrözték. Az 1875-ben Liszt és Erkel által megalapított budapesti Zeneakadémia zeneszerző növendékei a német romantika stíluskeretein belül alkották meg darabjaikat, és e keretek között tanult Bartók és Kodály is Hans von Koessler tanítványaként. Tanulmányaikat követően alkotói dilemmák merültek fel a stílári önállóságra törekvő két ifjú szerzőben, amelyekről így írt Kodály:

„Tanulóéveink idején [...] valósággal Németországban „éltünk”. Tanárunk, Hans Koessler, megcsontosodott Brahms-hívő volt, ebben a szellemben nevelt minket. [...] A technikai tudnivalók elsajátítása után – ezt Koessler irányításával igen alaposan végeztük – válaszút előtt állottunk: Brahms-epigonokká válunk, vagy a magunk útját követjük.”⁴³

A főiskolán írt brahmsi Kodály-darabok mellett Bartók *Kossuth-szimfóniáját* hozhatnánk fel példának ebből az időszakból, amely tökéletesen mutatja Richard Strauss, így a német iskola

⁴¹ Bartók írásai/I., közreadó.: Tallián Tibor, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1989., 116.

⁴² Uo. 118.

⁴³ Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2007., 48. Eredeti: Kodály, „önarckép”, *Visszatekintés/3*, 584-589.

hatását. Ennek az alkotói periódusnak lezárásával és az ettől való tudatos eltávolodással magyarázható, hogy Bartók nem tesz említést tanulmányában a XIX. századi és századfordulós német zenéről, mikor művészetük gyökereit részletezi.

A német zene felőli megközelítés nem volna teljes, ha nem ejtenénk szót a II. Bécsi Iskoláról és a modern német zene szellemi atyjáról, Arnold Schönbergről. Kárpáti János és Vikárius László is lényegesnek tartja, hogy monográfiáikban megvizsgálják Bartók Schönberghez, és így az atonalitáshoz és tizenkétfokúsághoz fűződő ambivalens viszonyát.⁴⁴ Bartók rendszeresen hivatkozott előadásaiban, írásaiban a sokak által progresszívnek, és egyedüli új útnak tartott „Zwölftonmusik irányzatára”, ám legtöbb esetben a népzene alapuló komponálás ellentétjeként. Kétségtelen tény azonban, hogy Bartókot sem hagyta közömbösen a bécsiek stílusa – rendszeresen tanulmányozta Schönberg és Berg műveit –, és az 1938-ban befejezett, egyértelműen tizenkétfokúságot is tartalmazó *Hegedűversenyén* kívül más darabjaiban is találhatóunk paritásokat Schönberg szemléletével.

A két fiatal zeneszerző életében – és így a magyar műzene történetében is – a legjelentősebb fordulat a XX. század elején következett be, mikor a magyar, később az Osztrák-Magyar Monarchia területén élő más nyelvű népek, főként szlovák és román parasztnének tudományos gyűjtésével kezdtek foglalkozni. Revelatív hatással volt Bartókra és Kodályra a népzene. Megfelelő inspirációs forrásra leltek a „megteremtésre vagy újjáteremtésre váró magyar zenéhez”⁴⁵, gyakorlatilag alkotóművészetük élesztőjévé vált a parasztnépzene, ami az egyetlen magyar zenei hagyománynak minősült szemükben.⁴⁶ Dalos Anna Kodály esetében paradigmaváltást említ, amelynek legfőbb célja a „nyugati műveltség és a magyar zenei hagyomány egyesítése”.⁴⁷ E gondolatok Bartóknak is sajátjai voltak azzal a kiegészítéssel, hogy véleménye szerint nem lehet a nemzetközi stílusokba mesterségesen beékelni a parasztnépet.

„A zeneszerzőnek mintegy meg kell tanulni a régi parasztnépzene nyelvét, hogy vele olyan módon fejezhesse ki zenei gondolatait, ahogy a költő anyanyelvét használja. [...] Művei nem parasztdallamok mozaikszerű összeállításai és megharmonizálása vagy variálása lesznek, hanem a parasztnépzene belső lényegét fogják kifejezésre juttatni.”⁴⁸

⁴⁴ Kárpáti János: *Bartók-analítika*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2003. *Bartók és Schönberg* c. fejezet 27-81., Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999., *Bartók a zenéjét ért hatásokról: Emlékezés és felejtés* c. fejezete 47-68.

⁴⁵ Kodály megfogalmazása, Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellentét – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*, 66.

⁴⁶ Bartók írásai/I., 119.

⁴⁷ Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellentét – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*, 63-81.

⁴⁸ Bartók írásai/I., 121.

Mindkét komponista életében és munkásságában a népzenevel egyenértékű hatást gyakorolt a társadalom paraszti rétegével való mélyebb ismeretség és a közöttük eltöltött idő. Az iménti Bartók-idézet gyakorlati megvalósítása véleményük szerint csak a paraszti kultúra közös, testközeli megélésén keresztül lehetséges és e gyakorlati megvalósítást, valamint a népdallal való kompozíciós lehetőségeket Bartók részletesen kifejti *A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben* című előadásában.⁴⁹

A már idézett, *Nyugatban* megjelent írásában Bartók az új francia zenét jelölte meg Kodály és saját művészetének második gyökeréül. Kodály 1907-es párizsi útjáról hazatérve Debussy-kottákat mutatott Bartóknak, és mindkettőjükre komoly hatást gyakorolt az újszerű, friss, a német stílustól elütő hangvétel. Levelezéseikből az olvasható ki, mintha Kodály direkt a német iskola ellenében kívánt volna már megismerni új stílusokat:

„Igazán kíváncsi vagyok már a franciákra. [...] ...remélem, hogy a francia fül kissé más, mint a német. Kezdek lassan rájönni annak az értékére, ami igazán francia; csodálnám, ha a muzsikával szemben nem volna eredeti álláspontja a némettől annyira eltérő népnek”⁵⁰

Egy 1918-as, Debussy halálát követő interjúban Bartók még tovább megy, ahol R. Strauss és Debussy szembeállításánál egyértelműen a francia komponistának tulajdonít nagyobb jelentőséget:

„Debussy volt korunk legnagyobb komponistája. [...] nézeteim szerint Debussy jóval fölötte áll a „*Salome*” szerzőjének. Hiszen az ő zenéje sokkal újabb, mint Straussé, aki tulajdonképpen csak abban az irányban haladt tovább, amelyet Wagner és Liszt kezdtek meg.”⁵¹

Kodály és Bartók érdeklődését a francia zene felé természetesen nem csupán a német iskolától való eltérés motiválta, hanem azok a kompozíciós eljárások, megoldások, amelyeket a

⁴⁹ 1. Népdal harmonizáció Bach korálharmonizációi analógiáján, 2. Parasztdallam-imitáció kitalálása 3. Nem használ a zeneszerző parasztdallamot, sem parasztdallam-imitációt, hanem zenéjéből ugyanaz a levegő árad, mint a népzeneből, azaz megtanulta a parasztnak zenei anyanyelvét. Bartók írásai/I., 148-157.

⁵⁰ Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkozásában*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999., 54., Kodály feltehetőleg 1907. márc. 22-én vagy 23-án írt levele Bartókhöz.

⁵¹ Uo. 9., Eredeti: *Esztenő* folyóirat, 1918. április, 145. o.

népzenével kapcsolatos kutatásaik során kezdtek el alkalmazni, és sok rokonságot mutattak Debussy és Ravel gondolkozásmódjával. Bartók e jelenséget a népzene felől közelíti meg – a franciák mellett példának említi Sztravinszkij első, „oroszos” alkotói korszakát is, amiben gazdagon megjelennek orosz és más szláv nemzetek népdalai –, és azzal magyarázza, hogy a francia szerzőkre hatással volt a kelet-európai, illetve a kelet-ázsiai népzene.

Ezen a ponton meg kell neveznünk néhány Bartók és Kodály életművében gyakran előforduló zeneszerzői technikát, amelyek, ha európai szinten is ismertek és használatosak voltak ugyan, a magyar népzene sajátosságaival, valamint a két szerző egyéniségével kiegészülve többnyire egészen egyedi megközelítésben jelentek meg darabjaikban.

Egyik legfőbb ilyen kompozíciós eljárás – és ez a századforduló francia zeneszerzőinél is megfigyelhető – tulajdonképp évezredek óta az emberiséggel élő, ám akkor évszázadok óta a műzenében elhanyagolt zenei eszköz: a modális hangsorok. A barokk korszak zenéjében találkozhatunk modális fordulatokkal, azonban a klasszicista korstílus idején hegemon helyzetbe került a dúr-moll duális gondolkozásmód. A romantika szerzői leginkább archaizálás céljából, „reneszánszos”, „barokkos” fordulatok létrehozása miatt használtak modális hangsorokat, de a duális gondolkozásmód – ha egyre kevésbé is – még mindig meghatározó volt. A modális hangsorok „tisztá” használata kvázi újdonságként hatott a zenekultúrában a XX. század elején. Bartók és Kodály a régebbi korok zenéjén és a korabeli francia újzenén túl az újstílusú magyar népdaloknál is találkozott a modalitással, amely különleges inspirációs forrás lehetett mindkét szerzőnek.

Szintén az akkori modern francia zenében is fontos szerepet kapó, különböző nemzetek népzenéjében meghatározó hangkészlet, az anhmeiton és hemiton pentatónia számtalan esetben fellelhető a két zeneszerző munkásságában. Nem meglepő, hiszen ez a régi stílusú népdalokban annyiszor jelenlévő hangrendszer a magyar paraszti kultúra hosszú évszázados lenyomatait viseli magán, így az sem csoda, hogy különleges szerepet töltött be Kodály és Bartók műveiben egyaránt.

Mindkét szerzőben megfogalmazódott a kromatikus – tizenkétfokú – rendszer szimmetrikus felosztásának igénye.⁵² A distancia elvű skálák és modellek használata a romantika zenéjétől való eltávolodásnak egyik eszköze volt. A két szerző esetében azonban különböző fontossággal bír ez a technika. Bartók zenéjében nagy számban és sokféleképpen

⁵² Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*, 42-46.

találkozhatunk különböző modellekkel, amíg Kodálynál ritkábban lelhető fel, illetve főként a Debussy által is gyakran használt 2:2-es modell, az egészhangú skála van jelen.

Az előző eljárással rokon, azonban Kodály és Bartók zenéjében népzenei vonatkozása miatt igen fontos funkciót betöltő kvart-, illetve kvintakkordokat külön kell megemlítenünk. E jelenség az előzőkhez hasonlóan megfigyelhető Debussy zenéjében is, azonban a két magyar komponista esetében egyértelműen a parasztdalokból eredeztethető:

„Régi dallamaink sajátos kvartlépés-halmozásai adtak iniciatívát kvartakkordok megformálásához: a horizontális egymásutánt itt [...] vertikális egyidejűségbe vetítettük.”⁵³

Valamennyi Bartók-, illetve Kodály kutató a harmóniával kapcsolatos diskurzusában felhívja a figyelmet kvart- és kvintakkordok jelentőségére.⁵⁴

A harmónia, tehát a zene vertikális aspektusából kiindulva egy másik összetett jelenségre is ki kell térnünk. A funkciók rendtől való tudatos eltávolodás eszközéül szolgált a mixtúrák használata, valamint a konszonáns hangzatokban használt disszonancia, és annak szándékos feloldatlansága. Kárpáti terminológiájával élve, a korábbi konszonáns hangközök szűkítéséből, illetve bővítéséből létrejövő „*feszült hangközökről*” van szó ezekben az esetekben, valamint ezeknek gyakran a mixtúraszerű – tonális, vagy reális – használatáról.⁵⁵ Ez a zenei jelenség az impresszionista szerzőktől sem állt távol.

Bartók *Harvard-előadásaiban* érinti a bi- és politonalitás, valamint a bi- és polimodalitás témakörét.⁵⁶ Felhívja a figyelmet arra, hogy bár zenéjükben jelen van e technika, nincs egyikük életművében sem olyan darab, ami kizárólag erre a technikára épülne. Fontos megállapítása még, hogy a kromatikus gondolkozás műveikben nem egy esetben a bimodalitás – két modális hangsor egyidejű használata – következménye. Erre egy azonos alapú fríg és lúd pentachordot hoz példának, és ezen keresztül mutatja be a hallgatóságnak elméletét, majd a *Mikrokosmosból* és Kodály *Háry Jánosából* mutat konkrét eseteket.

Végül talán a legmeghatározóbb, technikának azonban kevésbé nevezhető szempontot említeném: a népzene ismerete és felhasználása, amely parasztdallamok megharmonizálásában,

⁵³ Kárpáti János: *Bartók-analítika*, 44., Eredeti: „A parasztzene hatása az újabb műzenére”. *Új Idők* XXXVII. évf. 1931. BVZI 19-25.

⁵⁴ A teljesség igénye nélkül például Kárpáti a *Bartók-analítika*, Lendvai a *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Dalos a *Kodály és a történelem*, vagy Vikárius a *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* c. kötetekben.

⁵⁵ Kárpáti János: *Bartók-analítika*, 45.

⁵⁶ Bartók írásai/I., Harvard-előadások 167-175.

valamint ilyen dallamok imitációjában, de legfőképpen a parasztzene anyanyelvi elsajátításában rejlik. Bartók megfogalmazásában:

„[...] (a zeneszerző⁵⁷) sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis *ugyanaz a levegő árad*, mint a paraszzenéből. [...] Vagyis: zenei anyanyelvévé lett ez a paraszti zenei kifejezési mód: oly szabadon használhatja és használja is, akárcsak a költő anyanyelvét. A magyar zeneművek közül Kodály műveiben találjuk erre a legszebb példákat. [...]”⁵⁸

Dalos Anna *Nem Kodály-iskola, de magyar* című tanulmányában áttekinti a magyar zeneszerző iskola kialakulásának folyamatát és az ehhez kapcsolódó korabeli szakmai diskurzust.⁵⁹ Joggal merülhet fel az olvasóban a kérdés, hogy elsődlegesen miért csak Kodályhoz kötik az iskola kialakulását? Legkézenfekvőbb magyarázat az lehetne, hogy míg Bartók nem tanított zeneszerzőket a Zeneakadémián, kizárólag zongoristákkal foglalkozott, addig Kodály a zeneszerzés tanszakon oktatott. A zenetudósok egyetértenek az iskola harmincas évekre tehető indulásának megállapításával, és meghatározó stílusának valamennyien a folklorisztikus nemzeti klasszicizmust határozzák meg, azonban a Kodály-iskola egyértelmű definiálásában már megoszlanak a vélemények:

„Míg Kroó György és Kárpáti János Kodályt tekinti elsődleges mintának, addig Ujfalussy József és Tallián Tibor egyszerre látja Bartókban és Kodályban az iskola stílusának megteremtőit. Gergely János egyenesen az iskola kétrétűségéről beszél: a falu és a város összebékítésén munkálkodó, a népzene állandó elemeire építő Kodály, illetve a népek testvérré válásáért harcoló, a népzene változó elemeit felhasználó Bartók közötti választás alapján véli elkülöníthetőnek az iskola két csoportját.”⁶⁰

Mindenesetre megjegyzendő tény, hogy Kodály élete végéig tartózkodott a „Kodály-iskola” kifejezéstől és aligha kívánt volna létrehozni saját iskolát. Dalos rámutat továbbá arra az igazságra is, hogy Kodály leginkább távolságtartással nyilatkozott saját zeneszerzés-tanári tevékenységéről, annak ellenére, hogy a *Psalmus Hungaricus* bemutatását követően egyre több

⁵⁷ Saját kiegészítés, Bartók általánosságban beszél a népdalok kompozíciós felhasználásáról.

⁵⁸ Bartók írásai/I., *A parasztzene hatása az újabb műzenére*, 144.

⁵⁹ Dalos Anna: *Kodály és a történelem – Tizenkét tanulmány, Nem Kodály-iskola, de magyar – Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról*, 119-137.

⁶⁰ Dalos Anna: *Kodály és a történelem – Tizenkét tanulmány*, 119.

fiatal szeretett volna nála tanulni a főiskolán. A tanulmány címadó idézete – *Nem Kodály-iskola, de magyar* – Kodálytól származik, amikor a magyarság-élményt, a népi kultúra megélését és megtapasztalását helyezi elsődlegesen követendő pozícióba és így ebből a perspektívából megkerülhetlenné válik Bartók neve is, hiszen előadásaiban és írásaiban ő is hasonlóképpen vélekedett.

Bármennyire is erős volt a Bartók-Kodály által létrejött gravitációs tér Magyarországon a XX. századi zeneszerző-képzésben, nem volt intézményes uniformizálási elvárás, az egyéni tehetség kibontakozására jóformán mindig volt lehetőség. A magyar zeneszerző iskola legmeghatározóbb elemei a magyar népzeneből való kiindulás, az egyetemes zenei tradíciók, formák, szerkesztések és stílusok pontos ismerete (például reneszánsz ellenpont gyakorlatok Palestrina stílusában), szöveges zenében a magyar nyelv természetével egybevágó prozódia használata – ez Bartók és Kodály műveiben teljesült először –, összefoglalva a népzenei és európai hagyomány szintézise.

3.2 Magyar zeneszerzők kapcsolata Bartók és Kodály művészetével a XX. század második felében

Zenetörténeti tanulmányokból és a XX. századi magyar zeneszerzők vallomásaiból kiolvasható, hogy a század közepétől – némileg azt megelőzően is – meglehetősen ambivalens kötődés jellemezte a komponistákat Bartók és Kodály esztétikájához. Általános jelenségnek minősült a két mester életművének csodálata, követése és zeneszerzői jelentőségének elismerése, ugyanakkor az önállósodásra való törekvés és a nyugatról beáramló új zenei stílusok iránti kíváncsiság szintén meghatározó volt az alkotóknál. Nem volt jellemző a nagy elődökkel való szélsőséges – Pierre Boulez-i⁶¹– leszámolási narratíva, amely vélhetően annak volt köszönhető, hogy Kodály haláláig, 1967 márciusáig a hazai zenei élet megkerülhetetlen tekintélyének számított. Sokkal inkább jellemző volt az *anxiety of influence* – hatásokkal kapcsolatos szorongás – fogalma, amelyet Vikárius László Harold Bloomtól kölcsönzött. Vikárius eredetileg a Bartókra ható zeneszerzők és zenék kapcsán használta ezt a kifejezést, de

⁶¹ 1952-ben a *The Score* folyóiratban *Schoenberg is Dead* címmel írt Pierre Boulez egy értekezést, amiben elutasítja az új bécsi iskola mesterének életművét. Dalos Anna *In memoriam Zoltán Kodály* c. tanulmányában Pierre Boulez cikkjét rituális apagyilkossághoz hasonlítja és megemlíti, hogy hasonló rituális apagyilkosságra nem került sor az 1960-as években Magyarországon. Dalos Anna: *Kodály és a történelem – Tizenkét tanulmány*, 159.

jelen kontextusban Kodály és Bartók hatásával kapcsolatban értelmezem. Erre a szorongásra minden utánuk következő zeneszerzőnek saját alkotói választ, stratégiát kellett találnia.⁶²

Az ambivalens kötődést jól tükrözik a disszertációban vizsgált négy zeneszerző visszaemlékezései is. Az 1977 októbere 1978 áprilisa között elhangzott, *Így láttuk Kodályt* című rádióselőadás-sorozatban Ránki azt hangsúlyozza, hogy Kodály az egyén szabad fejlődését tartotta fontosnak: „...így egy-egy tanórán annyi stílusú kompozíció hangzott el, ahány növendéke volt jelen.”⁶³ Ugyanebben a sorozatban azonban Farkas azt emeli ki, hogy a római tanulmányai alatt igyekezett kiszűrni magából a „Zeneakadémián mohón felszívott Kodály-hatásokat.”⁶⁴ Szöllősy egy interjú során egyértelműen ettől a problémakörtől indítja feleletét egy, a példaképekre vonatkozó kérdésnél:

„Ahhoz a nemzedékhez tartozom, amelyik még jelen lehetett Bartók és Kodály néhány művének ősbemutatóján. Ifjúságom legnagyobb zenei élményei fűződnek ezekhez a bemutatókhoz. Hatásukat az utánuk jövők talán már el sem tudják képzelni. [...] Csak az ötvenes évek közepén kezdtem néhány barátommal arra gondolni, hogy a zenei világ tágabb, mint ahogyan hittük. [...] Petrassi mesteriskolája [Róma] [...] nagy igyekezettel nyitogatta előttem azokat a kapukat, amelyek az új zene mélyebb megértéséhez vezettek, de akkor nehezen léptem be rajtuk. Minden kapuban ott állt őrt Bartóknak és Kodálynak a szelleme.”⁶⁵

Petrovics önéletrajzi írásában nyersebben közelíti meg ezt a témakört, amikor az 1961-ben bemutatott *C'est la guerre* című operájának zeneszerzői eszköztáráról értekezik:

„[...] határozottan szembefordultam a szocialista realizmus elképesztően primitív zeneelméleti követelményeivel; a Kodály-epigonizmus még tanáraink szellemiségére, gondolkodásmódjára is rettenetes súllyal nehezető terhével.”⁶⁶

Szöllősy és Petrovics is kitér az idézett szövegek folytatásában arra, hogy az ötvenes évek végén, valamint a hatvanas években a magyar zeneszerzők már tisztában voltak a legújabb

⁶² Bartókot ért hatásoknál említi Vikárius a hatásokkal intenzíven foglalkozó irodalomkritikus, Harold Bloom látásmódját. Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkozásában*, 12.

⁶³ Bónis Ferenc: *Így láttuk Kodályt – Ötvenégy emlékezés*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1982., 146.

⁶⁴ Uo. 318.

⁶⁵ Kárpáti János: *Szöllősy András*, 66.

⁶⁶ Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül I.*, Elektra Kiadóház, 2006., 428.

nemzetközi kompozíciós stílusokkal, irányzatokkal és ezek a hatások megjelentek a hazai művekben is. Fontos megállapítani azonban, hogy minden Zeneakadémiát végzett komponista anyanyelvénél vált a Kodálytól és Bartóktól eredeztethető magyar zeneszerző iskola, és a különböző mértékű eltávolodási szándékok és kísérletek ellenére látens módon megjelentek ennek nyomai a legtöbb kompozícióban. Elég, ha csak Petrovics *I. vonósnégyesére*, Ránki *Aurora Tempestuosa*, vagy Farkas *Mátrai táncok* című darabjaira gondolunk, melyek eltérő stílusuk és hangvételük ellenére is bőven tartalmaznak elemeket a magyar iskolából, és keletkezéseik 1959-1968 közé tehetőek.⁶⁷ Még szemléletesebb példa e jelenségre Szöllősy 1983-as *Tristia* című darabja, amiben egyértelműen felfedezhető a magyar népzenevel kapcsolatos kompozíciós eljárás, azonban ennek tudatos alkalmazását Szöllősy tagadja egy interjúban:

„De hát van neked olyan kompozíciód, amelynek quasi-főtémájában tisztán fel lehet ismerni az ereszkedő dallamvonalú népi siratót [...]” (Kárpáti János)

„Hát ezt én tagadom, nekem eszem ágában sem volt népi dallamot vagy akár csak ahhoz hasonlót felhasználni! [...] első kodályos éveimtől kezdve kifejezetten tartózkodom a népzene műzenei felhasználásától, és ma úgy érzem [...], hogy Bartókék idejében, tehát a század első felében az forradalmat jelentett, ma azonban már nem időszerű.” (Szöllősy András)⁶⁸

A magyar – valamint szláv, román – parasztzene és az európai kultúra szintéziséből létrejövő bartóki-kodályi esztétika megköveteli a *tiszta forrás* igazi ismeretét.⁶⁹ Az őket követő generációkban ez az igény már kevésbé volt domináns, azonban az említett egyesítésből létrejövő magyar iskola sajátjuk volt, állításom szerint így egy újfajta szintézis alakult ki. A magyar iskola – annak akár csak látens használata –, valamint a korabeli modernista trendek, kompozíciós technikák vegyültek egymással és ennek lenyomatát tükrözik az 1954-1978 között keletkezett hazai filmzenék jó része is.

⁶⁷ Formai, hangszerelési, anyagkezelési megközelítésében érhetőek tetten ezek az elemek.

⁶⁸ Kárpáti János: *Szöllősy András*, 135-136.

⁶⁹ A népi kultúra testközelezi megélését és művelését.

4 Kompozíciós technikák és alkotói koncepciók vizsgálata Farkas Ferenc, Ránki György, Szöllősy András és Petrovics Emil 1954-1978 közötti filmzenéiben

4.1 Népdal és pentatónia

Bartók Béla *A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben* című előadásában részletesen kifejtette, hogy milyen lehetőségeket lát a parasztdalok kompozíciós felhasználásában.⁷⁰ A bartóki elvek Farkas, Ránki, Szöllősy és Petrovics filmzenei megoldásaiban is tovább élnek, habár a négy szerző megközelítésében és a népzenei tartalmazó tételek között is találhatunk különbségeket. Ezek az eltérések a szerzők egyéni ízlésének, a filmek dramaturgiájának, valamint a zenék filmben betöltött heterogén funkciójának köszönhetőek. Így a befogadó találkozhat népdal harmonizációval, pseudo népdallal⁷¹ – népdal imitációval –, a népzeneire emlékeztető zenei fordulatokkal, vagy diegetikus zeneként a parasztzene autentikus megszólalásával. Habár a pentatónia esetében nem beszélhetnénk kizárólagosan magyar népzenei vonatkozásról – hiszen számos kultúra zenéjében megtalálható az ötfokú hangkészlet –, mégis ebben a fejezetben tárgyalom filmzenei megjelenését, hiszen a négy zeneszerző filmzenéiben a pentatónia megjelenése érezhetően magyar népzenei gyökerű.

A népdal filmzenei megjelenéseinek fentebb leírt nyomdokát követve először arra kompozíciós eljárásra hozok példákat, amikor a zeneszerző a filmet kísérő zenébe jóformán sértetlenül emeli be a népdalt és megharmonizálja, egyedi kísérettel és hangszereléssel látja el.⁷² Erre a kézenfekvő eljárásra a disszertációban vizsgált huszonöt film közül – meglepő módon – mindössze néhány esetben, és csak Ránkinál találunk példát.⁷³ A *Körhinta* verklizenéje mellett egyfajta vezérdallammá lép elő a *Jaj, de széles, jaj, de hosszú ez az út* kezdetű népdal, amely Mari és Máté kibontakozó szerelmének számos epizódjánál megszólal. A *Körhinta* kétpólusú zenei megközelítése, a verklizene és a többi kísérőzene halmaza a film végén összeér, egy közös halmazt hozva így létre. A zenedramaturgia ezen pontján a szerelem beteljesülésére úgy reflektál Ránki, hogy egy tételbe foglalja a két legmeghatározóbb ötletet, a

⁷⁰ Bartók írásai/I., 148-157. továbbá lásd: 49. lábjegyzetet

⁷¹ A kifejezést Balogh Mátétól vettem át Szöllősy vokális darabjait elemző disszertációjából. Balogh Máté: *Szöllősy András vokális művészete*

⁷² Hasonlóan Bartók: *Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra*, *Húsz magyar népdal*, vagy Bartók - Kodály: *Magyar népdalok*, vagy Kodály: *Fölszállott a páva*, *Marosszéki táncok*, *Mátrai képek* és a sor még hosszan folytatható.

⁷³ A kompozíciós eljárást használja Farkas és Petrovics is, de esetükben nem népdalról van szó, hanem Tinódi Lantos Sebestyén: *Egri históriának summája* című krónikájának (dallam: Zsaskovszky Ferenc), illetve Balassi Bálint: *Bocsásd meg, Úristen* című versének (dallam: Kájoni János) megzenésített változatáról.

3/4-es lüktetésű verklizenét és a népdalt. A *Körhinta* című filmben és Ránki hasonló filmzenei megoldásaiban olyan népdalokat használ fel, amelyeknek szövege összefüggésbe hozható a filmek szüzséjével. Így nem meglepő, hogy a szökés-, szabadulástörténetet feldolgozó *Pár lépés a határ* című film záróképeinél a *Madárka, madárka* kezdetű népdal sorait töredezve, majd az *Elindultam szép hazámból* című népdalt megharmonizálva halljuk. Az előző példaktól némiképpen eltérő módon használja fel Ránki a *Dúvad* című filmben az *A malomnak nincsen köve* kezdetű népdalt. Ulveczki Sándor és Monoki Zsuzsi viszonyának szimbólumává válik a népdal negyedik versszaka – *Volt nékem egy szép szeretőm...* –, ám a kapcsolat lezárultával, Zsuzsi új életének és házasságának kezdetével más dramaturgiai értelmezést nyer. Ulveczki személye és újbóli közeledése nyomasztóvá válik Zsuzsi számára, amelyre közös vonatutazásuk jelenetében reflektál zeneileg Ránki. A pergődobon seprűvel megszólaltatott tizenhatodik robogó, madrigalista szólama és a kromatikus, atonális zenei szövet alján a bőgő *rubato* játéktílusban, a tempón kívül, töredezve játsza a népdal sorait, amelyeknek motívum töredékeit motorikus ismétléssel, *sul ponticello* játéktechnikával szólaltatja meg a hegedű. A tétel hangszerelése, hangzása és motivikus anyaga a befogadóban is létrehozza a kiszolgáltatott női szereplőben kialakult nyomasztó érzést. (1. Kottapélda)

Népdal imitációval – pszeudo népdallal – szintén ritkán találkozhatunk a dolgozat huszonöt filmjében.⁷⁴ Mindössze két ilyen filmzenei helyet említhetünk és mindkettő Szöllősyhez köthető.⁷⁵ Egyik példa a *Sodrásban* című film megrendítő jelenete, mikor a Tiszába fulladt fiú, Gábor nagymamája gyászolja unokáját és Sára Sándor képeinek montázs felett megszólal Anna néni siratója „*Gáborkám, Gáborkám, drága kisunokám*” kezdettel. A Szöllősy-életműben feltűnő, hogy meghatározó helyet foglal el a zeneszerző érdeklődésében a gyász, és a népzene jól ismerő, tanulmányozó komponistaként a siratóműfaj is központi szerepet tölt be számos darabjában.⁷⁶ E tételre egyfajta stílusgyakorlatként tekinthetünk, hiszen hallhatóan az autentikus megszólalásmód lehetett a kompozíciós cél. Másik példánk keletkezését homály fedi – kézirat és a keletkezésre utaló szövegek híján –, azonban ez esetben is egy siratószerű dallamról van szó. A *Pro Patria* című rendhagyó dokumentumfilm elején egy

⁷⁴ Az ehhez hasonló megoldásra Bartók életművében a leghíresebb példa az *Este a székelyeknél* című darabja.

⁷⁵ A disszertáció ezen pontján fontosnak tartom megjegyezni, hogy Szöllősy filmzenei kéziratának többsége a zeneszerző halálát követően elveszett, a helyük 2023-ban, a disszertáció befejezésének évében nem ismerhető. Néhány közülük azonban megtalálható a bázeli Paul Sacher Stiftung gyűjteményében. A dolgozatban minden Szöllősyhez köthető analízis kizárólag hallás alapján, szonorikus úton zajlott, ezért azokra a hangmagasságokra hivatkozok minden esetben, amik a felvételeken hallhatóak.

⁷⁶ A témát részletesen érintő írások: Balogh Máté: *Szöllősy András vokális művészete*, illetve Pálfi Csaba: *A halál és a gyász Szöllősy András műveiben*, DLA doktori értekezés, Budapest, 2017.

furulyadallamot hallunk, amely az első világháborús képeket, a film exozícióját kíséri. A dallam előadásmódja és hangjai alapján nem köthető konkrét gyűjtéshez, ezért arra a következtetésre juthatunk, hogy Szöllősy komponálta a siratóútánzatot.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Cimbalom**: Bass clef, 4/4 time, rhythmic accompaniment.
- Clavichord**: Bass clef, 4/4 time, accompaniment.
- Electric Organ**: Treble clef, 4/4 time, mostly rests.
- Ütők1**: Snare and cymbal, 4/4 time, featuring a 'seprű piatti' pattern and 'cassa' notes.
- Violin**: Treble clef, 4/4 time, mostly rests.
- Contrabass**: Bass clef, 4/4 time, featuring triplets and the instruction 'p espress. rubato'.

The second system includes:

- Cim.**: Cimbalom, 4/4 time, rhythmic accompaniment.
- Clav.**: Clavichord, 4/4 time, accompaniment.
- E. Org.**: Electric Organ, 4/4 time, accompaniment.
- Ü.**: Ütők1, 4/4 time, rhythmic accompaniment.
- Vln.**: Violin, 4/4 time, featuring 'con sord. sul pont.' and 'ppp' dynamics.
- Cb.**: Contrabass, 4/4 time, accompaniment.

1. Kottapélda. Ránki: Dúvad, „Vonatzene”

A harmadik lehetőség Bartók megfogalmazásában, amikor „*ugyanaz a levegő árad*” a kompozíciókból, mint a paraszzenéből.⁷⁷ Tehát a zeneszerző jól ismeri saját népének zenéjét és képes annak elemeit beépíteni darabjaiba. Ezzel az eljárással – az előzőkkel ellentétben – viszont számos esetben találkozhatunk mind a négy zeneszerző filmzenéiben. Ennek mértéke és módja igen sokféle lehet, gyakran látens módon vannak ezek az elemek jelen a tételekben és a befogadóban azt az érzetet keltik – ha pontosan nem is tudja megfogalmazni minek köszönhetően –, hogy „olyan népzenei”, amit hall. A kompozíciós eljárás komplexitását kellőképpen tükrözi az az elméleti példa, ami Kodályra és Bartókra egyaránt igaz, miszerint a paraszzene horizontális síkját (dallam) vertikális síkra (harmónia) alakítja át, így új, addig nem használt hangzatok is létrejöhetnek. Ezen a példán túl temérdek más megközelítéssel találkozhatunk a kompozíciókban, amik a darabok melodikus, harmóniai, formai és hangszerelésbeli dimenzióját népzeneivé tehetik. Mivel a későbbi fejezetekben érinteni fogok többet is ezek közül, ezért most csupán a melodikus dimenzióra hozok példákat a filmzenékből.

Petrovics *Azonosítás* című filmzenéjének hangvétele eszünkbe juttathatja Bartók vonós kamarazenéinek lassútételeit. A hat csellóra írt főcímszene visszatéréses háromtagú formára épül. A visszatérésnél – a tétel elejével ellentétben – a főtéma második felét hosszabban és kevesebb kromatikus átmenő hangot használva bontja ki Petrovics. A két rétegre bontható szakasz melódiájának kiírt előkéi és dallamvezetése abszolút népzenei gyökerű. A felső réteg, vagyis a dallam hangkészlete G-dúr szerinti tetrachord, míg a kíséret, alsó réteg Desz-dúr szerinti trichord hangkészletet használ, így tritónusz távolságú bitonalitás jön létre pár taktus erejére. A tétel többi szakaszában hasonlóan népdalra emlékeztető dallamkezelés jellemző, azonban a kromatikus mozgások és disszonanciák miatt csak távoli asszociációként tűnnek fel.

2. Kottapélda. Petrovics: Azonosítás, Főcím

⁷⁷ Bartók írásai/I., *A paraszzene hatása az újabb műzenére*, 144.

A további példák rokonságot mutatnak egymással abban, hogy pentaton hangkészletű melodikus anyagokra épülnek.⁷⁸ Ez a hangkészlet a négy szerző valamennyi filmzenéjében népzenei referenciával bír. Szöllősyre általában nem jellemző a pentatónia alkalmazása, azonban a *Tízezer nap* című film záróképeinél – mikor Pista narrációjában elhangzik a szüleinek írt levele – mégis megjelenik. Szöllősy keretes formában gondolkozva a film elején megszólaló zenét használja a zárójelenetnél is, azonban az utolsó taktusokban többször megismételve megszólal a fuvolában egy *F*-tonalitású dó pentaton dallam, amelyet az oboa imitál *Bé*-tonalitásban a folyamatosan bolyongó, kisjárású szólamokra épülő, tizenkétfokú szövet fölött, egyfajta politonalitást létrehozva. Farkas az *Egy magyar nábob* című filmben több tételben is használja dallamként a hangkészletet, habár annak harmonizációjánál kilép az ötfokúságból és gazdagabb hangkészletre vált. Ez a gondolkozásmód jellemző Ránkira is, aki a legtöbbit használja a pentatóniát a négy komponista közül. A *Körhinta*, a *Pár lépés a határ*, az *Életjel* – amely alkotásban az egész filmzenét meghatározó vezérdallamként van jelen – című filmekben többször is megjelenik a hangkészlet, ám legérdekesebb módon a *Dúvad* című filmzenében használja Ránki. Egy időben két hangszeren, hegedűn és cimbalmon két pentaton hangkészletet alkalmaz. A *Gisz*-tonalitású lá pentaton és az *F*-tonalitású dó pentaton egy bitonális szövet hoz létre, azonban mindkét szólam kiegészül pien-hangokkal az 5. és 6. ütemben. Ez a vágyakozó, expresszív és felfelé törekvő zene több helyen is megszólal a film során, így az említett népdal – *A malomnak nincsen köve* – mellett központi zenedramaturgiai jelentőséggel bír.

3. Kottapélda. Ránki: *Dúvad*, „Fánál”

Fontos megemlíteni még két aspektust, amelyeket nem lehet figyelmen kívül hagyni a dolgozatban tárgyalt filmzenéssel kapcsolatban, ha népzeneről beszélünk. Egyik a kompozíciós szempontból kevésbé érdekes, ám gyakran használt zenedramaturgiai elem: a

⁷⁸ Kivéve Farkas Ferenc Kárpáthy Zoltán című filmzenéjében, amikor Szentirmay megmutatja a fiatal Kárpáthynak édesanyja befallazott szobáját. Farkas összhangzatos moll dallamot használ, amely újstílusú magyar népdalokra emlékeztetheti a hallgatót.

diegetikus népzenei helyek.⁷⁹ Általában a kéziratokban nincs nyoma ezeknek a filmes pillanatoknak – legfeljebb írásban, említés szintjén –, valószínűleg a rendezői koncepció részei lehettek. Nem kizárt, hogy improvizatív módon kerültek be némely esetben az alkotásba. Ilyen helyzetekben népdalok vokális, valamint népi zenekarok instrumentális megszólalásával találkozhatunk. A másik megemlíthető aspektus a cimbalom használata. A huszadik században divatossá vált a hangszer alkalmazása, gyakran komponáltak rá magyar zeneszerzők.⁸⁰ A népzenehez meglehetősen sok szálon kötődő hangszert, ha nem is autentikus népzenei anyagokkal, de több esetben is alkalmazták filmzenékben. A már említett *Dúvad* filmzenén túl megjelenik Szöllősynél a *Tisza*, Farkasnál az *Egy magyar nábob* című filmeknél, míg Petrovics a *Plusz-mínusz egy nap* zenéjében főszerepet biztosít a hangszernek.

4.2 A distancia elv

Bartók és Kodály életművét vizsgáló zenetudósok gyakran hívják fel az olvasó figyelmét a darabokban megjelenő különböző distancia elvű skálákra, amelyek egyes kompozícióik hangkészleteit biztosítják.⁸¹ Ez a technika rendszeresen előfordul a négy zeneszerző filmzenéiben is, amelynek a kompozíciós praktikán túl zenedramaturgiai jelentősége is van, hiszen a hagyományos tonális kereteket szétfeszítő új skálák disszonánsnak minősülnek a régi skálákhoz képest. Ezt a szonorikus feszültséget előszeretettel alkalmazzák a szerzők filmzenéikben a dramaturgiai indokolt helyeken.⁸²

Farkas a *Merénylet*, illetve a két Jókai regényadaptáció, az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* című filmek egyes tételeiben használ distancia skálákat. Megfigyelhető, hogy ez a kompozíciós eljárás mindhárom filmben vegyül nála más elemekkel. A *Merénylet* – Farkasra ritkán jellemző – jazz-zes hangvételű főcímzenéjében a zongora 1:3-as modell szerint

⁷⁹ Például a *80 huszár*, a *Pár lépés a határ*, a *Körhinta*, az *Életjel*, a *Dúvad*, az *Azonosítás* című filmek esetében hallhatóak ilyen megoldások.

⁸⁰ A teljesség igénye nélkül néhány példa: Kodály: *Háry János*, *Kállai kettős*, Bartók: *I. rapszódia* (zenekari változat), Ránki: *Concertino*, Petrovics: *Deux mouvements*, Kurtág: *Tre Pezzi for Clarinet and Cimbalon*, Farkas: *Hybrides*, Szokolay: *Sonatina da Chiesa*, Durkó: *Baltoni csónakosdal* stb.

⁸¹ Például Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*, 106-136., vagy Kárpáti János: *Bartók-analitika*, 55-77. Az életművekben igen gyakran fordulnak elő a distancia elvű skálák, a teljesség igénye nélkül néhány példát említenék: 1:2-es modell – Bartók: *III.-IV.-VI. vonósnégyes*, *Fából faragott királyfi*, *Cantata profana*, *Báli szigetén*, 2:2-es modell – Kodály: *Hét zongoradarab No.5.*, *Háry János-A furulyázó huszár*, *Fancy*, Bartók: *Kékszakállú herceg vára*, *Fából faragott királyfi*, 1:3-as modell – Bartók: *Concerto*, *III. zongoraverseny*, *Divertimento*, 1:5-ös modell – Bartók: *Concerto*, *Hegedűverseny* stb. A példák alapján is látható, hogy kettejük közül inkább Bartókra jellemző a szimmetria-skálák használata.

⁸² A négy esettanulmányt részletező fejezet valamennyi filmzenéjében – *Feldobott kő*, *A koppányi aga testamentuma*, *Egri csillagok*, *Édes Anna* – találunk rá példákat.

játszik futamokat. Szintén a *Merénylet* filmzene harmadik tételében, illetve a *Kárpáthy* „N.35-ös” és „N.43-as” tételeiben a dodekafon szerkesztéssel vegyíti Farkas a zárt szimmetriáskálákat. Amíg a *Merényletben* 1:3-as modellel találkozhatunk, addig a *Kárpáthyban* és az *Egy magyar nábob* című filmben az 1:2-es modell fordul elő. Az „N.7-es,” illetve az „N.49-es” tételeknél hagyományos akkordok, illetve tonálisra utaló dallamfordulatok mellett használ 1:2-es modellű szólamokat Farkas.⁸³

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 12/8 time and marked *mf*. The Violin I and II parts feature a melodic line with eighth notes and slurs. The Viola part includes trills (tr) and a 'div.' marking. The Violoncello and Double Bass parts play a simple bass line with quarter notes and slurs.

4. Kottapélda. Farkas: Kárpáthy Zoltán N.43.

Kárpáti János *Bartók és Schönberg* című tanulmányának egy pontján nagy vonalakban megfogalmazza a két zeneszerző esztétikájának különbözőségét, és így ír Bartókról:

„Ami Bartók nyelvében, stílusában leginkább konstansnak látszik, az nem egyéb, mint említett kettős törekvése a tizenkétfokú készlet teljes használatára, kiaknázására és ugyanakkor annak tonális, főképp strukturális megkötésére.”⁸⁴

Petrovics *Azonosítás* című filmzenéjének főcímében számos kompozíciós technikát szintetizál.⁸⁵ Az alapvetően tizenkétfokú hangkészlet mégis egy vállaltan tonális bázisú

⁸³ Farkas közös partitúrába írta le az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* zenéjét, hiszen egymást követő, összefüggő cselekményről van szó. Az *Egy magyar nábob* tételei N.1-től, a *Kárpáthy* tételei N.31-től szerepelnek a kéziratban.

⁸⁴ Kárpáti János: *Bartók-analitika, Bartók és Schönberg* c. fejezet, 73.

⁸⁵ Distancia elv, bitonalitás, tonális akkordok kromatikus mixtúrája, kvintakkordok használata.

gravitációs térben működik, és ennek a térnek a C hang a központja. Ez a kompozíciós eljárás Kárpáti Bartókról írt mondatának gyakorlati megvalósítása, amelyben fontos, ám nem kizárólagos szerepet kap az 1:2-es modellű distancia skála. A skála gyakran afféle gerincként funkcionál a darab során, ami kiegészül más kromatikus hangokkal is. Ez a modell fontos dramaturgiai értelmezést nyer hangkészletének köszönhetően, hiszen egyfajta identitásválságtörténetről szól a film. A hatóságok nem tudják és nem hajlandóak az igazi nevén azonosítani az orosz hadifogságból hazatérő Ambrus András, akit egy elhunyt bajtársa nevében adminisztráltak. A C alapra épülő 1:2-es modell tartalmazza C-dúr és c-moll hármashangzatok hangjait is, így a kétféle „identitású” harmónia, valamint a tonalitás és tizenkétfokú hangkészlet ütköztetése teremti meg a tétel feszültségét, drámaiságát.

The image shows a musical score for three violoncellos. It consists of three staves labeled 'Violoncello 1', 'Violoncello 2', and 'Violoncello 3'. The music is in 4/4 time and marked with a forte 'f' dynamic. The first staff has a whole note G2. The second and third staves have a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings of 5 and 3 are indicated above and below notes respectively. Slurs group the notes in pairs. The score is divided into two measures by a double bar line.

5. Kottapélda. Petrovics: Azonosítás, Főcím

Szóllósy hét vizsgált filmzenéje közül csupán a *Feldobott kőben* található distancia elvet (2:2-es modellt)⁸⁶ is alkalmazó tétel, azonban a Ránki-filmzenékben gyakran használt kompozíciós eljárásról van szó. A *Körhinta* filmzenéjében több tételben is megjelenik a Bartók által igen gyakran alkalmazott váltakozó kisszekundokból és kvartokból építkező 1:5-ös modell. A *Pár lépés a határ* című filmben az 1:5-ös szimmetria-skála mellett az 1:2-es modell tűnik fel több esetben is, azonban pár taktust követően gyakran kilép a hangrendszerből Ránki, ezért nem főszerző elemként, inkább különleges színfoltként tűnik fel a filmben a kompozíciós technika. Feltűnő hasonlóság az említett két Ránki-filmzene között, hogy az 1:5-ös modell használatát formai szempontokhoz köti, hiszen a *Körhintában* és a *Pár lépés a határ* című filmben is tételt záró motívumként vagy két formarész közötti cezúraként hallható a hangkészlet.⁸⁷ Az *Életjel* című bányaszerencsétlenséget bemutató filmben több helyen is használ Ránki distancia elvű skálákat. Zenedramaturgiai és kompozíciós szempontból legérdekesebb példa, amikor a hősiességet szimbolizáló pentaton hangkészletű basszustémát

⁸⁶ Ezzel a modellel találkozhatunk még Petrovics: *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig* - „Anna ostroma” című tételében is egy-egy pillanatra a fafúvókban.

⁸⁷ *Körhinta*: 13. tétel „Lábnymok”, 15. tétel „Szerelmi jelenet”, *Pár lépés a határ*: 6. tétel „Vesegörcs”, 12. tétel „Éjszakai képek”

„eltorzítja” – Bartók analíziseknél vett terminus szerint „elhangolja”⁸⁸ – egy összetett distancia elvű 3:2:1-es modell, illetve egy későbbi tételben 1:2-es modell szerint – amely modell tartalmaz ez esetben egy kiegészítő A hangot. Az indulószerű téma karaktere mit sem változik, de a tématranszformáció dramaturgiai jelentése annál inkább, hiszen a disszonanciáknak köszönhetően a jelenetek feszültsége is növekszik.



6. Kottapélda. Ránki: Életjel, Tématranszformáció (Főcím, „Mentés 3.”)

4.3 Modális- és más héthangú hangsorok – Heptatonía prima, heptatonía secunda

Kodály és Bartók darabjaiban gyakran megjelenik a modalitás.⁸⁹ Már az 1906-ban közösen publikált *Magyar népdalok* című kötetükben a népdalfeldolgozások harmonizációjában megfigyelhető a modális hangsorok kínálta akkordok használata, amellyel sikerült távolságot tartaniuk az előző évszázadokban túlnyomóan alkalmazott funkciós tonalitástól, harmonizálástól.⁹⁰ Bárdos Lajos 1963-as tanulmányorozatában felhívja a figyelmet arra, hogy Kodály műveiben – hozzátehetjük, Bartók műveiben egyaránt – megfigyelhetőek másfajta diatonikus hétfokú hangsorok is, nem csupán az ókori görög kultúrából ismert hét típus.⁹¹ Ebből kifolyólag megkülönböztetett több heptatoniát – hétfokú hangsort. *Heptatonía prima*-ként hivatkozik a görögöktől átvett hét modális hangsorra, *heptatonía secunda*-ként nevezi meg a Kodály művekből levezetett hét darab új hétfokú hangrendszert. (7. kottapélda) A modális hangsorok megjelennek a tárgyalt filmzenékben is, azonban a négy szerző közül inkább csak Petrovicsra és Ránkira jellemző a használatuk. Néhány jelenetnél a heptatonía secundához sorolt hangkészletek is feltűnnek.

⁸⁸ Kárpáti János: *Bartók-analítika, Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában* című fejezet, 127-139. o., illetve Riskó Kata: *Népzenei inspirációk Bartók stílusában*, Budapest, *Magyar zene* LIII. évfolyam, 1. szám, 2015. február

⁸⁹ Teljesség igénye nélkül néhány példa: Kodály – *Nausikaa, Zrínyi szózata, Liszt Ferenchez* stb., illetve Bartók – *Divertimento, Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára, Táncsvit* stb.

⁹⁰ Riskó Kata: *Népzenei inspirációk Bartók stílusában*, 72., illetve Richter Pál: *Népdalok harmonizálása Kodály Műhelyében*, Budapest, *Magyar Zene* LV. évfolyam, 3. szám, 2017., 305.

⁹¹ Bárdos Lajos: *Heptatonía secunda. Egy sajátos hangrendszer Kodály műveiben*. 2-3-4., Budapest, *Magyar Zene*, 4., 1963.

Dallamos Moll

Nápolyi Dór

Bó-kvintes Lid

Akusztikus Hangsor

Pikardiai Eol, "Kuruc sor"

Szűk-kvintes Eol

Szűk-kvartas Lokriszi

7. Kottapéllda. Heptatonía secunda

A *Körhinta* egyik főtémáját, a már említett *Jaj, de széles, jaj, de hosszú ez az út* kezdetű népdalt Ránki sokféleképpen hangszereli és harmonizálja meg. Hol a diatonikus, hol a diszsonáns megoldások érvényesülnek jobban, és gyakran egy jeleneten belül váltakozik ez a két véglet.⁹² Az alapvetően A-eol dallam diatonikus harmonizálásánál különböző modális „színek” jelennek meg, hiszen a kíséretben dór, eol és fríg hangsoroknak megfelelő akkordok is megszólalnak. Hasonlóan jár el a *Pár lépés a határ* című filmzene „Erdéslak” és „Záróképek” tételeinél is, amelyek közül kiemelendő az utolsó, „Záróképek” című tétel, hiszen egy időben jelenik meg a dór és a líd hangsor benne, ráadásul egy pillanatra fríges harmonizációval történik mindez, így pár másodpercre polimodalitás jön létre. A *Madárka, madárka* kezdetű népdal Cisz-dór szerinti allúziójára a cseleszta és a kürtök válaszolnak Desz-líd szerinti hangokkal.⁹³ Fél ütem erejére D-dúr nón-akkord felett szólalnak meg a dallamok, így a dór és a líd mellett a fríges gondolkozás is megjelenik. A D-dúr akkordot H-dúr váltja, amelynek figuratív átmenőhangjai egy akusztikus skálát adnak ki, így egy pillanatra a heptatonía secunda negyedik skálája is megszólal. (8. kottapéllda)

⁹² *Körhinta* V. tétel, „Emlékmontázs”

⁹³ Cisz enharmonikus megfelelője a Desz.

A *Menekülő herceg* című filmben fő témának használja Petrovics Ballasi *Bocsásd meg, Úristen* kezdetű művének fríg dallam allúzióját. Nem először találkozhatunk a Petrovics-életműben ezzel a dallammal, hiszen az 1953-as *Cassazione* című fúvósötöse zárótételébe is beemelte a melódiát. A fríges fő témán túl megjelenő modális hely inkább különleges harmóniai színt folt, amely rövid ideig szólal csak meg. A második, „Tűz” című tétel középrészében az említett fő témát bitonális harmonizálásban halljuk. A *B* és *F* hangra épülő basszustéma felett a trombiták tercmenetben szólaltatják meg a dallamot. Amíg a felső trombitában *Gisz*-fríg szerint, addig az alsóban *E* hangról induló nápolyi dórban – heptatonía secunda második skálája – halljuk a témát. A létrejövő groteszk hangzású zene kommentárja a magyar asszonyok és Habsburg-hű katonák kéjelgését exponáló rövid jelenetnek.

8. Kottapélda. Ránki: Pár lépés a határ, „Záróképek”

A *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?* című Makk Károly rendezte filmvígjáték zenéjének egyik gyakran előforduló témája – „Mátyás országjárása” – mixolíd hangsorra épül. A C-mixolíd dallam ismétlődő moll (*a*-moll, *f*-moll, *g*-moll) akkordok felett szólal meg a

fafűvókban. A téma legérdekesebb előfordulása a 12. tételben található, mikor a legmélyebb szólamként hallható a csellókban és kürtben a mixolíd dallam, a moll akkordok kerülnek a hangszerelés tetejére a magasvonósokon, és közéjük ékelődik ellenszólamként a pikardiai eolra, a „kuruc” sorra – heptatonía secunda ötödik skálájára – épülő fuvoladallam, amely kiegészül átmenő hangokkal is.

Moderato

Flute *p*

Horn in F *p*

Violin I *p* div.

Violin II *p* div.

Viola *p* div.

Violoncello *mf espress.*

9. Kottapélda. Petrovics: Mit csinált felséged 3-tól 5-ig? N.12.

Petrovics filmzenéjében az „Asszonyok megjelenését” kísérő tételben találkozhatunk még modális harmonizálással. A mindössze négyütemes zene egy olyan akkord mixtúrára épül, ami a szeptim, a nóna és az undecima hangokat egyaránt tartalmazza, tehát egy tercretegzés a harmóniai koncepció kulcsa. Az *a*-moll alapú kezdőakkordot követően dóros, eolos, majd a záróakkord tekintetében lídes „színfoltok” alakulnak ki.

Andantino

p

10. Kottapélda. Petrovics: Mit csinált felséged 3-tól 5-ig? N.15.

4.4 A mixtúra, valamint a kvart- és kvinttornyok előfordulásai

A mixtúra kifejezés elsődlegesen az orgonadarabok irodalmából ismert, ami olyan kevert regisztereket jelöl, amelyek használatkor egy-egy billentyű lenyomásával több sípsor is megszólal. Később kialakult jelentését is – párhuzamosan mozgó akkordok sora – évszázadok óta használja a zeneszerzés, és analóg az orgonaművekből vett értelmezéssel. Ez a típusú szólamvezetés és akkordikus gondolkodás gyakran megjelenik a XX. századi zenében, természetesen Bartók és Kodály darabjaiban is és sok esetben találhatunk rá példákat.⁹⁴ Kompozíciós eredetét tekintve csupán áttételesen vonható párhuzam a mixtúra és a két zeneszerző életművében gyakorta előforduló kvart- és kvinttornyok⁹⁵ között – hiszen a különböző orgonaregisztrációk során a kvint- és az oktávhangon kívül gyakran a terc, szeptim, vagy akár a nóna is megszólalhat egy-egy lenyomott hang kiegészítéseként. Bartók – mint azt a harmadik fejezetben idéztem is tőle – a népdalok „kvartlépés-halmazásaiból” vezeti le a hangköz vertikális, akkordikus felhasználását, viszont a filmzenékben és Bartóknál is

⁹⁴ Néhány példa – Kodály: *Páva-variációk, Isten csodája, Jézus és a kufárok, Epigrammák (IV.)* stb., Bartók: *A kékszakállú herceg vára, I. hegedű-zongoraszonáta, II. hegedű-zongoraszonáta* stb.

⁹⁵ Dalos Anna: *Kodály és a történelem – Tizenkét tanulmány, Az ifjú Bartók Kodály-képe* fejezetből, 62., illetve Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában, A kvintakkordok történetéhez*, 168-181., valamint Kárpáti János: *Bartók-analitika*, 44.

megjelenik ezeknek az akkordoknak a mixtúraszerű alkalmazása, ezért foglaltam össze egy alfejezetben az idevágó példákat.

Említettem, hogy a XX. századnak sajátja a mixtúrahasználát, így értelemszerűen a filmzenékben is előszeretettel alkalmazták a zeneszerzők. Petrovics eszköztárában gyakran felbukkanó technika. A korábbi fejezetekben előkerült az *Azonosítás* főcímenéje, mint népzenei ihletettséggű, bitonalitást tartalmazó és distancia elvre épülő kompozíció. A tétel komplexitását demonstrálja, hogy példaként említhető ebben a fejezetben is, hiszen a darab középházisában, a második ziffertől kvintakkordra épülő mixtúrát alkalmaz Petrovics az alsó három szólamban. A sok kromatikát tartalmazó anyag másfél oldalon keresztül vezeti a hallgatót a zene kulminációs pontjáig.

A Mit csinált felséged 3-tól 5ig? című filmzene második tétele terc-, illetve kvinttornyok felbontására épül, amelyek kíséretére a legtöbbször hármashangzat mixtúrák szolgálnak. A filmben az előző fejezet végén részletezett „Asszonyok megjelenése” címet viselő tételben szintén megfigyelhető ez a kompozíciós eljárás. A *Pál utcai fiúk* filmes adaptációjának zenei anyaga verkli-központú, amelynek zenedramaturgiai és hangszerelésbeli metamorfózisa az egész filmet átszövi. A főcím-, illetve zárózenében megjelenik a verklitéma motivikus anyaga, hol a basszusszólamban elrejtve, hol augmentált dallamként, amelynek harmonizációját egy moll kvartszext fordítású reális mixtúrában oldotta meg Petrovics.

A menekülő herceg filmzenéjében az otthon pillanatnyi idilljét egy olyan C-dúr tonalitású dallam ábrázolja, amelynek kétirányba mozgó mixtúrák adják a harmóniáit. A vonószekerek kettéoszlik, ugyanarról az egyvonalas kvinthelyzetű C-dúr akkordról indulnak a csoportok, azonban a hegedűkkel ellentétes mozgásban vezeti a szólamokat a brácsában és a csellóban Petrovics. A kétirányú tonális mixtúramozgás által folyamatosan változó akkordok bontakoznak ki – gyakorlatilag annál dúsabb a harmonizálás, minél távolabbra kerül egymástól a két szélső szólam. A kétütemes anyagot követően összeérnek a vonószekerek szólamok *E-H* kvintre és a filmzene főtémája, a Balassi-allúzió jelenik meg a fafúvókban. (11. Kottapélda)

Az előző példától eltérő mixtúrát tartalmazó tételben is találkozhatunk a főtémával. Rákóczi szöktetésének pillanataiban Petrovics – Lendvai Ernő terminusával élve – béta-hangzatra építi a mixtúrát, ami megfeleltethető egy hiperszűkített akkordnak. Ez a diszsonáns felrakás, illetve a kromatikus dallamvezetés ütközik a fríges dallammal. (12. Kottapélda)

Musical score for Petrovics' 'A menekülő herceg, N.10'. The score is in 6/8 time and consists of six staves: Flute, Clarinet in Bb, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Flute and Clarinet parts begin in the third measure with a dynamic marking of *mf*. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) are marked *p* and *con sord.* throughout the piece. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations and phrasing.

11. Kottapélda. Petrovics: A menekülő herceg, N.10.

Musical score for Petrovics' 'A menekülő herceg, N.19'. The score is in 4/4 time and consists of six staves: Clarinet in Bb, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass. The tempo is marked *Andante*. The Clarinet and Bassoon parts begin in the second measure with a dynamic marking of *f*. The Violin I, Violin II, and Viola parts are marked *fp* and feature a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes. The Double Bass part is marked *pizz.* and features a similar rhythmic pattern. The music is characterized by its intricate rhythmic texture and dynamic contrasts.

12. Kottapélda. Petrovics: A menekülő herceg, N.19.

Farkas filmzenéiben ritkábban fordul elő mixtúra. Filmzenei kézíratait vizsgálva az a tendencia figyelhető meg, ha mixtúraszerű faktúrát is használ, néhány szólamban előbb-utóbb ellenmozgást eszközöl. Erre találunk példát a *Pacsirta* kilencedik tételében, mikor gondtalanul szemlélik a film főszereplői a kirakatot. A cello, brácsa és hegedű között lépcsőzetesen alakul ki egy kvinthiányos dúr szeptimakkord, amely kromatikusan reális mixtúrában halad, azonban

már a harmadik lépésnél a cselló egy nagyobb (K9) ugrással kilép a mixtúrából, viszont a negyedik akkordnál ismét visszatalál a mixtúrában eredetileg elfoglalt helyére. Zenedramaturgiai szempontból még érdekesebb Farkas megoldása a *Merénylet* című filmben, amikor Hável József magánnyomozó hipnotizálja a neurotikus személyiségű Marschalkó Juliust. A film ezen pontján már tudja a néző, hogy Julius nem bírja elviselni, ha valaki hibásan játsza Beethoven *Für Elise* című zongoradarabját, így Julius kirohanásainál és szorongásainál a diegetikus zeneként is megjelenő darabot többször beépíti Farkas a kísérőzene szövetébe. A film említett pontján Farkas mindössze két hangra redukálja a *Für Elise* témafejét – folyamatosan ismétlődő kisszekund lépésre –, mégis könnyen felismerhető eredetét tekintve a motívumtöredék. Ebből építi fel lépcsőzetesen tizenkét hangos mixtúráját Farkas, amely Julius mentális zavarának szonorikus megfelelője lesz a kompozícióban.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system has six measures. The right hand plays chords, while the left hand has rests. The second system also has six measures, with chords in both hands. A 'rit.' marking is placed above the first measure of the second system. The notation includes various accidentals and clefs.

13. Kottapélda. Farkas: *Merénylet*, N.19., mixtúra felépítése

Ránki filmzenéiben – Petrovicshoz hasonlóan – rendszeresen hallhatunk mixtúrás szólamvezetések. A *Körhinta* népdal témáját néhol hármashangzatok párhuzamos mozgásával harmonizálja meg. Máté és Mari kapcsolata a hazakísérés jelenetében ér fordulóponthoz. A kéziratban „Szerelmi jelenet” címet viselő, a zenedramaturgiailag legösszetettebb tétel végén kvintakkordok harmóniai felett szólal meg a film másik kulcsmotívuma – kisjárású kromatikus motívum végén leugró kvart –, amely előkészíti a népdal tételzáró megjelenését. A kvintakkord mellett felbontva játszott kvart-tornyot is használ Ránki a basszus szólamban Farkas Sándor látogatásakor.

Doppio più lento

Flute
Oboe
Clarinet in Bb
Horn in F
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

14. Kottapéllda. Ránki: Körhinta, „Szerelmi jelenet”

A mixtúra egyik érdekes megjelenésére a *Pár lépés a határ* című film elején is figyelmesek lehetünk. Szabó Ferenc visszaemlékezéseinek kísérőzenéjében Ránki úgy harmonizál meg egy – *Esz* hanggal kiegészülő – *E*-fríg dallamot, hogy az akkord közepén tonális, az alján reális mixtúrát eszközöl.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

15. Kottapéllda. Ránki: Pár lépés a határ, „Visszaemlékezés”

Karinthy *Utazás a koponyám körül* című könyvének adaptációjában gyakran használ Ránki groteszk hangvételű zenei anyagokat. A film elején, a cirkuszi létrajelenetben hallható kromatikus zenében több alkalommal is visszatér az orgona és trombita kettőse, ahol a trombita kisjárású dallamát az orgona kromatikus kvintakkord mixtúrái kísérik a bőgő és a timpani orgonapontja felett.

Rubato, appassionata
con sord.

The musical score is for a scene titled "Létrajelenet" (Circus Ladder Scene). It features four instruments: Trumpet in C, Timpani, Organ, and Contrabass. The tempo and mood are marked "Rubato, appassionata con sord." (Rubato, passionate with muffled). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Trumpet part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a melodic line. The Timpani part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and plays a rhythmic pattern. The Organ part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and plays a chromatic accompaniment. The Contrabass part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and plays a low, sustained line.

16. Kottapélda. Ránki: Utazás a koponyám körül, „Létrajelenet”

Az *Életjel* című filmben számos esetben előfordul, hogy Ránki a mixtúra eszközt választja a melodikus anyag megharmonizálására. A főcímben a film valamennyi kulcsfontosságú zenei témáját exponálja a szerző, így megjelenik az a heroikus téma is, amely a film zenedramaturgiai apoteózisául szolgál. A második tételben – amely a „Tájkép” címet viseli – ezt a témát használja Ránki egy visszafogottabb hangvételben és hangszerelésben. A dallamot reális mixtúrában kísérik dúr akkordok, csupán a dallamsor záróhangját harmonizálja mollnak Ránki.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 4/4 time, marked 'Lento' and 'pp'. It features a 'div.' (divisi) section with complex polyphonic textures. The Violin I, II, and Viola parts play chords and moving lines, while the Violoncello and Double Bass parts play sustained, moving bass lines.

17. Kottapélda. Ránki: Életjel, „Tájkép”

Az előbbi példákat olvasva feltűnő, hogy egyiknél sem szerepel Szöllősy neve. Vizsgált filmzenéiben egyetlen egy helyen találunk ilyen kompozíciós eszközt, azt is rá jellemző kompozíciós közegben. A *Magasiskola* főcímzenéje tizenkétfokú zene, amiben nem a Reihegondolkozás dominál, hanem a fúgaszerkesztés. Egyik pillanatban váratlanul tisztakvint párhuzamban lép be két szólam, így kvintmixtúrában is hallhatjuk a fúgatémát. Más mixtúraszerű helyeket felfedezhetünk ugyan Szöllősynél, de a jelenetek zenéjét hallgatva előbb-utóbb kiderül, ha a szólamok egy ideig párhuzamosan is mozognak, hamarosan ellenmozgás fog történni. A *Feldobott kő* földmérés-montázsánál az atonális hangzású, imbolygó fafúvók jó példák erre a jelenségre. A zene néhol mixtúra hatását kelti, azonban hamar feltűnik, hogy a három hangszer hangkészlete nem is egyezik hangmennyiségre. Szöllősyre inkább az ellenpontoszó, kontrapunktikus zenei szövetek, szerkesztések jellemzőek. Kárpáti Jánosnak így válaszol egyik interjújában: „[...] az a pasi vagyok, aki csak polifonikusan gondolkodik”.⁹⁶

⁹⁶ Kárpáti János: *Szöllősy András*, 122.

4.5 Bi- és politonalitás megjelenései, illetve tonalitás és atonalitás találkozása

Az alfejezet címét olvasva jogosan merülhet fel a kérdés az olvasóban, miért vizsgálom egy kategórián belül a bi- és politonalitást, valamint a tonalitás és atonalitás határán elhelyezkedő filmzenei példákat. Meglátásom szerint a XX. század nyugati kultúrájához köthető zeneirodalom egyik máig kitartó, legfőbb ihletforrása az atonalitás és tonalitás konfrontációja. Különböző aspektusból, számos formában és eltérő ízlés, esztétika szerint, de ugyanabból a problémából eredeztető kérdésekre keresik a komponisták darabjaik írásánál a válaszokat, és ezek a válaszok széles spektrumot fednek le az említett problémakörön belül. Kettő vagy több tonális rendszer ütköztetése hasonlóan működhet, mint atonális és tonális elemek szembeállítás, ezért értekezek róla egy fejezetben. Kétségtelen, hogy a bi- és politonalitás az előző évszázad egyfajta válasza akart lenni a fentiekre, azonban a problémakör e szűkebb fejezete is komplex magyarázatot kíván, amelyet Bartók *Harvard-előadásaiban* részletesen taglal. Bartók véleménye szerint az emberi fül különböző tonalítások egyszerre megszólaló szövetében is kiválaszt egy alaphangot, illetve egy tonalitást, amihez a többi viszonyítja. Az ő terminusa szerint eltér két tonalitás és két hangsor egyidejű használata, utóbbira – hangsor – modusként hivatkozik. Így a nála – ritkán Kodálynál – megjelenő példákat bi- és polimodális zenei helyekként aposztrofálja. A bimodalitás eredetét részletezve megemlíti, hogy a hangszeres népzében is megjelenik a kéttercűség, tehát a dúr- és mollterc egyidejű használata. Elméletét ekként summázza:

„Végezetül, hogy e tárgyat összefoglaljuk, az atonalitás, politonalitás és polimodalitás közötti lényegi különbséget a következőkben határozhatjuk meg: az atonális zenében egyáltalán nincs alaphang, a politonalitás több alaphangot kínál, vagy legalábbis így hirdeti, a polimodalitás pedig egyetlenegy. Tehát a mi zenénk, az új magyar műzene, egyes szakaszaiban éppúgy, mint egészében, mindig egyetlen alaphangra épül. [...] A polimodalitás kiváltképp az én műveimre jellemző, Kodály műveire kevésbé.”⁹⁷

Bartók és Kodály életművét elemző zenetudományi értekezések következetesen használják a bartóki szemlélet terminusait, azonban Bartóknak saját életművében a bi- és politonalitásról tett állítását némiképp árnyalják. Példaként szolgál erre Kárpáti *Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók kompozíciós technikájaként* című tanulmánya, amelyben megemlíti, hogy Ujfalussy

⁹⁷ Bartók írásai/I., 173.

József Bartók *Allegro barbarójáról* írt szövege azért volt rá revelatív hatással, mert Ujfalussy felhívta rá a figyelmét, hogy a darabban a kettős terc mellett megjelenik a kettős alap és kvint használata is, így bitonalitásként kell rá hivatkozni.⁹⁸ Ezt követő megjegyzése, miszerint „Bartók esetében igazi, egy egész kompozícióra érvényes bitonalitásról nem beszélhetünk”, megáll a disszertációban vizsgált filmzenékre is, hiszen nem találkozunk olyan tétellel, amely kizárólag erre a kompozíciós eszközre épült volna. Tehát ilyen helyzetekben Bartók szemléletét követve a közös alaphangú struktúráknál bi- és polimodalitás, különböző alaphangú struktúráknál bi- és politonalitás terminusát használom.

Az előző alfejezetekben többször hivatkoztam olyan filmzenei példákra, amelyekben bizonyos kompozíciós technikák mellett megjelent a bi-, illetve politonalitás, valamint a polimodalitás is.⁹⁹ E példákat ebben a fejezetben nem említve, továbbiakra kívánom felhívni a figyelmet.

Gaál István *Magasiskola* című filmjében több olyan jelenettel találkozhatunk, aminek operatóri és vágói megközelítése is egészen zenei. A sólymok és solymászok gyakorlatozásának kíséretéhez nem komponált Szöllősy zenét, így érvényesülhet a jelenet sajátos ritmikája. A gyakorlatot megelőzően azonban Szöllősy egy indulózenét írt, amelyben A hangra épülő bővítetthármas kibontást játszanak a klarinétok tercmenetben. Ezt követően a trombitákban A hang bázisú kvinttel (A-E) hallhatunk kromatikus átmenő hangokkal egy rövid fanfármotívumot. A két A hang fundamentumú struktúra bimodális érzetet kelt a hallgatóban.

Makk Károly és Petrovics együttműködéséből megszületett *A menekülő herceg* című film főcímzenéjében olyan több tonalitást is érintő harmonizációt hallhatunk, amikor az E-fríg főtémát kizárólag alapkésleltetett moll akkordokkal kíséri Petrovics. Ez a sajátos bitonalitás érdekes ritmikai megoldással társul, hiszen a 4/4-es dallam nyolcadokra és negyedekre, kísérete azonban triolás lüktetésre épül, így keltve a hallgatóban bizonytalanságot a zene tonalitásával és lüktetésével kapcsolatban. A tétel ezen pillanatában egyszerre szólaltatja meg Petrovics a film két főtémáját – a Balassi-allúzió mellett, a klarinétszólamban megjelenő kromatikus téma is fontos zenedramaturgiai funkcióval bír.

⁹⁸ Kárpáti János: *Bartók-analitika*, 147.

⁹⁹ Bitonalitás: Petrovics: *Azonosítás* – 2. Kottapélda száma, Ránki: *Dúvad* – 3. Kottapélda száma, Petrovics: *A menekülő herceg* – 4.3. alfejezet, Politonalitás: Szöllősy: *Tízezer nap* – 4.1. alfejezet, Polimodalitás: Ránki: *Pár lépés a határ* – 8. Kottapélda

Oboe
 Clarinet in Bb
 Bassoon
 Horn in F
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Double Bass

18. Kottapélda. Petrovic: A menekülő herceg, Főcím

Ránki előző fejezetekben felsorolt bitonális és polimodális példái mellett meg kell említenem az *Utazás a koponyám körül* című film bohócjelenetét, amikor a táncritmus - lüktetésű zene harmóniáiban egy pillanatra a kromatikus modalitás mellett a bitonalitás is teret kap. Az A-líd hangsor számos kromatikus átmenő hanggal kiegészül a hegedű- és klarinétszólamban, majd két taktus erejére a vibrafonban *Cisz*-dúr skála szerint hallhatunk egy ellenszólamot.

Clarinet in Bb
 Vibraphone
 Organ
 Violin
 Contrabass

19. Kottapélda. Ránki: Utazás a koponyám körül, N.7.

Farkas filmzenéiben is találkozhatunk ezzel a technikával. A mixtúra kapcsán emlegetett *Pacsirta* című film kirakat-jelenetében *h*-moll szerint komponálta meg Farkas a tétel dallamát, a kíséret kvinthiányos szeptimakkordjainak kromatikus lépései azonban nem követik ezt a tonalitást.

Allegretto capriccioso

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto capriccioso". The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the instruments are: Clarinet in Bb, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Clarinet part has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, marked with a slur and a fermata. The Violin I part has a few notes, also marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola part has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part has a few notes, marked with a piano (*p*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) marking. The Double Bass part has a few notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The score is in common time (C) and features various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

20. Kottapélda. Farkas: *Pacsirta*, N.9.

Az *Egy magyar nábob* pünkösdi királyválasztásos jeleneteinek egyik próbatétele a botos párbaj. Farkas ostinato témákra építi fel a tételt, amelynek egyik pólusa *c*-moll, másik *fisz*-moll tonalitású. A tritónusz távolságban levő hangnemek és a folyamatosan ismétlődő, repetitív anyag biztosítják a jelenet feszültségét. (21. Kottapélda)

A fejezet elején körbejárt gondolat, miszerint a XX. századi zenekultúra sajátossága, hogy atonalitás és tonalitás mezsgyéjén mozog – vagy egyszerre több tonalitásban, mint azt az előző példákban láthattuk – a filmzenék jellegzetessége is. A vizsgált kompozíciós technikák némelyike (distancia elv, mixtúra) erősíti ezt a kettősséget. A filmekben találkozhatunk olyan példákkal is, amelyek egészen egyéni módon közelítik meg ezt a zenei jelenséget. Véleményem szerint Szöllősy *80 huszár* című filmzenéjében találhatjuk erre a legérdekesebb példát. Az osztrák kötelékből elszökött huszárszázad már csak egy éjszakai vonulásra van a magyar határtól. A ködös hajnalban ingoványos, mocsaras területeken átkelő lovasságot misztikus atmoszféra veszi körül, amelyet lényegében Sára Sándor felvételei és Szöllősy kompozíciója teremt meg. Tonalitást és diszsonanciát tartalmazó hangközök és akkordok váltakozva

egymásra úsznak. A vonóshangszerek üveghangjain és fafúvókban megszólaló hangzatok között hagyományos értelemben, tehát funkciós tonalitás szerint nincs összefüggés, lényegében összhangzattani „légüres térben lebegnek”. Így válik a katonasorsok zenei allegóriájává a tétel.

21. Kottapélda. Farkas: Egy magyar nábob, N.13.

4.6 Szabad tizenkétfokúság, dodekafónia, illetve cluster-szerkesztés

Kárpáti János *Bartók és Schönberg* című 1963-as tanulmánya komparatív szemlélettel közelít a két komponista tizenkétfokú gondolkozásához.¹⁰⁰ A hiánypótló írás felhívja a figyelmet arra, hogy a számos kompozíciós technikai és módszerbeli hasonlóságon túl a két zeneszerző poétikája azért válik el egymástól, mert Bartók „nem kényszerítette zenéjét egyetlen, mindent átfogó rendszer keretei közé”, ellentétben Schönberggel. Ennek köszönhetően másként gondolkoznak a népzeneről, a tonalitás és atonalitás kapcsolatáról, hangszervezési struktúrákról. Kodály életműve még távolabb esik a II. Bécsi Iskola törekvéseitől, mert ő – Bartókkal ellentétben – kevésbé törekedett a tizenkétfokú hangrendszer teljeskörű kiaknázására.

¹⁰⁰ Kárpáti János: *Bartók-analítika*, 27-77.

Korábbi fejezetekben jeleztem, hogy a XX. század közepétől megfigyelhető a hazai zeneszerző társadalomban a tudatos, ám különböző mértékű eltávolodás a Kodály és Bartók fémjelezte magyar iskolától. Ennek egyik módja a dodekafónia és az abból kinőtt szerialista szerkesztés alkalmazása volt. Azonban az előző fejezetekből láthatóan a vizsgált huszonöt filmzenében feltűnő, hogy jó néhány egyezés fellelhető kompozíciós technikák terén a bartóki- és kodályi életművel. Megfigyelhető továbbá, hogy a két elődtől távolságot biztosító dodekafónia alkalmazása sok esetben a bartóki gondolkozáshoz hasonlóan, flexibilis módon valósul meg. A négy zeneszerző tehát gyakran szabad tizenkétfokúságot alkalmaz, illetve a Reihe-szerű struktúrák nem szolgálnak egyedüli bázisként a kompozícióikban, hanem – Kárpáti terminusával élve – megjelennek „szabad hangok” is bennük. Találkozhatunk a filmzenékben olyan Reihékkel is, amelyek nem mennek végig a tizenkét hangon, de természetesen szigorúbb, a bécsi gondolkozásmóddal megegyező példákra is akadhatunk.

A négy zeneszerzőre egyaránt igaz, hogy nyelvezetük tele van kromatikus elemekkel, motívumokkal. Visszatérően előfordul, hogy a tizenkéthangos rendszerben szabadon mozognak, ha pillanatra szigorúbb megkötést – *distancia elv*, *Reihe* –, szabályt fedezünk fel a struktúrában, bátran kilépnek belőle. Tizenkétfokú anyagaik szervezésében gyakori szempont a cluster-szerű szólamvezetés, illetve a hangfürt akkordikus megjelenése is.¹⁰¹

Szóllósy szerzői nyelve vállaltan tizenkétfokú, azonban saját bevallása szerint „*nem ortodox dodekafonista zeneszerző*”.¹⁰² A hangfürt-központú szólamvezetés nála különös jelentőséggel bír, hiszen a dolgozatban vizsgált valamennyi filmzenéjében hallhatunk rá példát. A *Sodrásban* című filmben ezzel találkozhatunk a cimbalom szólamban, mikor a rendőrségi kihallgatást követően Luja Anna nénit keresi. A *Pro Patria* repetitív és monoton zenéjében a klarinét kis *A* és egyvonalas *Cisz* között kromatikus mozgó szólama is cluster-szerű, de a *Tiszában*, a *Tízezer napban*, *Magasiskolában*, *80 huszárban* és *Feldobott kőben* is gyakran így jár el Szóllósy.

A filmzenéiben megfigyelhető, hogy tizenkétfokú anyagait nem szigorú Reihék szerint strukturálja, inkább a motivikus gondolkozás és a patternek használata jellemző, amik gyakran tonális elemekkel vegyülnek.¹⁰³ A *Magasiskolában* találjuk a legkifejezőbb példát

¹⁰¹ Ehhez hasonló megoldásokat Bartók darabjaiban is találhatunk, pl.: *A kékszakállú herceg vára* „Könnyek tava” tételében, vagy *Őt dal* op. 15., no. 5-ben, illetve a *Szabadban* szvit „Az éjszaka zenéje” tételében.

¹⁰² Kárpáti János: *Szóllósy András*, 127-129.

¹⁰³ Például a *Tízezer napban*, mikor Balogh gazda cselédnek szerződteti Julit, vagy a háború montázsát követő jelenetben, de a *Feldobott kő* Ilias halálát követő jelenetében is.

motívumkezelésére. A főcím fúgatémájának első hangjaiból alakul ki az a dallam, amelyről idővel kiderül, hogy Gábor és Teréz kapcsolatának kommentárjaként funkcionál a zenedramaturgiában. A főcímben *G-Asz-G-A* motívummal indul az egyébként egyvonalas *Fisz* és kétvonalas *Esz* között hangfürtöt bejáró téma, később azonban ennek a motívumnak egy expresszívabb, „romantizáló” variánsa él tovább – majd további variánsai –, amely *G-Asz-G-E* motívummal kezdődik. A különbség csupán egy hang, azonban a kisjárású motívumot követően a szextugrás teljesen új dramaturgiai jelentéssel ruházza fel a dallamot. A hangszerelésben finoman árnyalja Szöllősy a két ember kapcsolatát, hiszen az oboán szólal meg a téma, mikor a kimondatlan vonzalom határozza meg a jelenetet, és fuvolára – *flatterzunge*¹⁰⁴ játéktechnikával – hangszereli, mikor távolság alakul ki közöttük.



22. Kottapélda. Szöllősy: Magasiskola motívum variáns

Szöllősy tizenkétfokú filmzenéi közül kiemelendő a *80 huszár* főcíme, ahol gyakorlatilag egy effekt-zene kompozíciót hallhatunk. A tétel egy konstans szövetre épül, amely a folyamatos emelkedés érzetét kelti. Ezt úgy éri el Szöllősy, hogy a vonós- és fafúvós hangszerek szólamai mindig a mély hangoktól a magasabb hangok felé tartanak, és ha valamelyik szólam elérte szólama legmagasabb hangját, újrakezdi a folyamatot a mélyből. A szólamok komplementer elosztásban mozognak, így nem egyszerre történik közöttük a periódus indítása és zárása, ezért az emelkedés végtelenségének illúziója hat a hallgatóra.

Említettem korábban, hogy a Reihés szerkesztés kevésbé jellemző Szöllősy filmzenéiben, azonban dodekafón sort találhatunk nála. A *Tisza* evezős jelenetének jazz-es hangvétellű zenéje megfelelő példaként szolgál, hiszen tükrözi Szöllősy flexibilis hozzáállását a dodekafóniához. A tizenkétfokú sorban gyakran előfordul a hangismétlés, ráadásul a sor első négy hangját háromszor indítja el, mire továbblép róluk a következőkre.



23. Kottapélda. Szöllősy: Tisza – Őszi vázlatok dodekafón témája (a téma a *Cisz* hang megismétlésével zárul)

¹⁰⁴ A játékos befűvés közben “r” betűt perget a nyelvvel.

A tizenkétfokú anyagok számos esetben kontrapunktszerű szövetet alkotnak Szöllősy zenéiben. Ennek gyakori formája az imitációs-, fugato-szerkesztés. Többször említett példa e kompozíciós megközelítésre a *Magasiskola* főcímzenéje, de a *Tízezer nap* „bicikli jelenetében” is imitációs struktúrát alkalmaz Szöllősy, ahol atonális és tonális elemeket is ütköztet egymással.

Farkastól sem áll távol tizenkétfokú anyagainak polifonikus felrakása. A *Kárpáthy Zoltán* című filmben először a jégtorlaszok ágyúzásánál hallhatjuk a filmzene több jelenetében is visszatérő dodekafón témát. Későbbi tételekben Farkas csak a Reihe első tíz hangját használja, valamint előfordul, hogy tükörfordításban, illetve fugato-szerkesztésben hallható.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is a fugato section of a dodecaphonic theme. The Viola part is marked '(variáns)'. The music features overlapping entries of the theme in different voices, with some notes marked with accidentals (sharps and flats).

24. Kottapélda. Farkas: Kárpáthy Zoltán, N.39., Dodekafón fugato-rész témabelépései

A *Pacsirtában* megjelenő szabad tizenkétfokú és dodekafón anyagok Vajkayék elvesztegetett boldogságának enervált zenei metaforái. Farkas kvartkánonban komponálja meg tizenkétfokú témáját, mikor a szülők megkapják Pacsirta levelét. Szöllősyhez hasonlóan ő is rugalmasan kezeli a dodekafóniát, az imitáló szólamban csak 11 hang jelenik meg. A levél végéhez érve a Pacsirta-témát eltorzított formában, tritónuszkánonban szólaltatja meg Farkas.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked 'p' (piano). The music features a dodecaphonic quartet with overlapping entries of a theme. The notes are connected by slurs, and there are some accidentals (sharps and flats).

25. Kottapélda. Farkas: Pacsirta, N.14. dodekafón kvartkánon



26. Kottapélda. Farkas: Pacsirta, Pacsirta-téma

27. Kottapélda. Farkas: Pacsirta, Pacsirta-téma eltorzított variánsa tritónuszkánonban

Petrovics kromatikus alkotói nyelvében a koncertdarabjain túl a filmzenéiben is helyet kap a tizenkétfokú szerkesztés – annak kötött és szabadabb formájában egyaránt. Szólamszervezésében gyakran – Szöllősyhez hasonlóan – a cluster-gondolkozás a meghatározó. Dodekafón anyagainál megfigyelhető az a fajta flexibilitás, ami Farkas és Szöllősy filmzenéiben is jellemző volt.

Fábrí és Petrovics második közös munkája a *Plusz-mínusz egy nap*. A tönkrement emberi sorsot, a feldolgozatlan múltat és a feloldhatatlan tragédiák pszichés következményeinek elnyomását körbejáró filmben Petrovics szabad tizenkétfokúságot használ. A cimbalomra komponált főcímmel feszült, disszonáns hangközökre épül. A szabad és kötött tempók váltakozásai, illetve a sokszínű játéktechnikák – *tremolo*, ujjal pengetés, *glissando* – kreatív interpretációt kívánnak a játékostól. A hangfürtök külön kijátszva, gyakran oktáv törésben alakulnak ki a darabban, amire jó példát találunk rögtön a filmzene elején, hiszen *D* és *Gesz* hang között létrejövő clustert megelőzően három oktávban – nagy-, kis- és egyvonalas regiszterben – szólalnak meg a *D-Esz-Gesz* hangok. A szabad előadásmódot (*rubato*) a lejegyzéssel is érzékelteti Petrovics. Nem használ ütemvonalakat és nem határoz meg pontos időtartamokat a hangoknál.

28. Kottapélda: Petrovics: Plusz-mínusz egy nap, főcím

Petrovics többször kitér kétkötetes önéletrajzi írásában Makk Károly személyére. Egy bizonyos helyen külön utalást tesz egyik közös munkájukra, *Az utolsó előtti ember* című filmre a kompozíciós ötlet megnevezésével.

„Több filmjéhez írtam zenét; szerencsém volt, bízott bennem, én pedig kedvemre kísérletezhettem romantikus, szimfonikus anyaggal vagy éppen dzsesszcombóra írt dodekafón trükkökkel”¹⁰⁵

A „*dzsesszcombóra írt dodekafón trükkök*” az eddig vizsgált filmzenékhez képest ritka hangszerelésben szólalnak meg, hiszen fuvola, alt szaxofon, klarinét, ütőhangszerek, gitár, zongora és nagybőgő a hangszerösszeállítás, ami deklaráltan jazz zenei megközelítés. Jazz zenei stílusjegy továbbá a főcímzenében használt *shuffle* lüktetés, azonban a kéziratból hiányzik ez az előadói utasítás. A *Plusz-mínusz egy naphoz* hasonlóan meghatározó a diszsonancia és feszült hangközök használata, viszont a szabad tizenkétfokúság mellett ez esetben nagyobb hangsúlyt kapnak a dodekafón anyagok. Hangisméltéssel ugyan, de így egészülnek ki 12 hangra a kisszekund súrlódásokat tartalmazó kvarttornyok a főcímzenében. A tétel végén a zongorafutamban sűrítve – kétszer hat hangra osztva, egymáson megszólaltatva – megjelenő dodekafón sort rákfordításban és unisono felrakásban szólaltatja meg a zenekaron Petrovics.

The image shows a musical score for three instruments: Guitarra, Piano, and Contrabass. The score is in common time (C) and consists of three measures. The Guitarra part is in treble clef and starts with a whole rest in the first measure, followed by a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and starts with a whole rest in the first measure, followed by a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Contrabass part is in bass clef and starts with a whole rest in the first measure, followed by a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The piano part has a forte (ff) dynamic marking and a slur over the notes G4, A4, B4, C5. The guitar and double bass parts have a slur over the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

29. Kottapélda. Petrovics: *Az utolsó előtti ember*, főcím

¹⁰⁵ Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül II.*, 137.

Allegretto

Flute

Alto Saxophone

Timpani

Guitarra

Piano

Contrabass

30. Kottapéllda. Petrovics, Az utolsó előtti ember, főcím vége

Ránki filmzenéire nem jellemző a dodekafónia. Esetében inkább a szabad tizenkétfokúság – például a *Dúvad* főcímzenéje – figyelhető meg, azonban általánosságban elmondható filmzenéiről, hogy szívesebben használ a tonalitás feloldására és kontrasztjaként distancia elvű struktúrákat.

4.7 Zenedramaturgia és kompozíciós eszközök találkozása

Nem lenne teljes a disszertációban tárgyalt filmzenék analízise, ha nem ejtenék néhány szót a zenék dramaturgiai aspektusáról. A film alkalmazott művészeti diszciplínájaként a zenedramaturgia minden más kompozíciós technikai kérdést megelőző szempontként funkcionál a zeneszerzőknél. Tehát nem az eszközök kiválasztásánál, hanem a film dramaturgiai összefüggéseinek megértésénél kezdődik minden kísérőzene megírása. Ennek – valamint a XX. század eklekticizmusának – köszönhetően ritkán beszélhetünk a filmzenék esetében stílusbeli homogenitásról, és ez az állítás a disszertációban vizsgált alkotásokra is igaz. A téma további komplexitását az adja, hogy a filmben betöltött funkciójuk is különböző a zenei

helyeknek, amelyek a dramaturgián, illetve a kor eklekticizmusán túl szintén befolyásolhatják a kompozíciós eljárást, vagy az adott tétel stílusát. Egyértelmű, hogy eltérő koncepció fogalmazódik meg zeneszerzőben és rendezőben diegetikus zene, illetve a jelenetet nem diegetikus módon kísérő zene között, azonban a stílusbeli és technikabeli sokszínűség mégsem csorbítja a film kohézióját a vizsgált alkotásokat illetően. Ennek elsődleges magyarázata az lehet, hogy az adott zene adekvátságát a film más diszciplínái garantálják. Ezért nem válik a befogadó számára értelmezhetetlenné a *Pro Patriában* megjelenő sirató-, induló-, keringő-, valamint atonális zenék keveredése, vagy a *Kárpáthy Zoltán* stilizált tánczenéit, dodekafóniát és egyéb zenéit ötvöző széles stílus-spektruma, hiszen a film más ágai – forgatókönyv, kép – indokoltta teszik azokat. Ebben az alfejezetben a zenedramaturgia indukálta sokszínű alkotói megoldások további példáira kívánok rámutatni.

A dolgozatban vizsgált filmzenék többségénél megfigyelhető az olyan motivikus-, illetve tematikus gondolkodás, amely átível az egész alkotáson. Feltehetően a színpadi zenék – leginkább az opera – világából eredeztethető ez a zeneszerzői megoldás, és dramaturgiai funkciója igen változatos lehet. A filmzenékben megjelenő téma- és motívumrendszer saját didaktikával rendelkezik, így a zeneszerző bármilyen verbális eszköz nélkül utalást tehet már megtörtént, vagy még meg nem történt eseményre, illetve összekapcsolhat különböző elemeket a dramaturgiai síkon. A témák és motívumok átalakulhatnak, gyakran az adott jelenet zenei kontextusához alkalmazkodnak, és bizonyos esetekben pár hangos töredékük már elegendő ahhoz, hogy a befogadó asszociatív gondolkodását beindítsák. A *Merényletben* megjelenő *Für Elise*-téma első hangjait – ismétlődő kisszekund – hallva akarva és akaratlanul is Julius mentális zavara jut eszünkbe, vagy az *Egri csillagokban* gyakorta előforduló 1:3-as modellt minden esetben Jumurdzsákhhoz és amulettgyűrűjéhez kötjük. Az *Életjel* többször említett basszustémája mindig cselekvést, elszántságot ábrázol, bármilyen transzformáción is esett át, és az *Édes Annában* előforduló pentaton dallamot a főszereplőhöz, Annához társítjuk valamennyiszer meghalljuk. A *Magasiskola* előző fejezetben említett fafűvókra hangszerelt motívuma pedig nem kizárólag Gábor és Teréz kapcsolatát kommentálja, hanem Gábor a solymásztelep világával kapcsolatos diszsonáns érzését anticipálja az ürgeöntés jelenetében.

Találkozhatunk monotematikus filmzenével is, amelyre A *Pál utcai fiúk* szolgál legérdekesebb példaként. Petrovics ez esetben túlnyomóan a film verklizenéjét használja fel,

amely kísérőzenei, énekelt és diegetikus voltában is megjelenik.¹⁰⁶ A film dramaturgiája és a verklizene egy sajátos szimbiózist hoz létre, ami a fiatalságban manifesztálódik. A zene többszöri megjelenését követően sem válik céltalan ismétléssé, mivel minden jelenetben új „hermeneutikával” rendelkezik. Így lehet a gondtalan gyerekkor, az önkívület, a kirekesztés, a veszteség, vagy a halál metaforája is.

A heterogén stílusú zenék között kompozíciós szempontból kevésbé érdekes tételeket is hallunk a filmekben, amelyek általában valamilyen diegetikus funkciót töltenek be. A kosztümös alkotásokban korabeli tánczenék, fanfárok és indulók hitelesítik a vizualitást, XX. századi szüzséknél pedig gyakori a jazz megjelenése. Természetesen a filmben a kevésbé komplex, vagy eredeti zenék is rendelkezhetnek szofisztikált és érdekes dramaturgiával. Kiemelendő példa a *Pro Patria* keringőzeneje. Sára Sándor megrendítő első világháborús dokumentumelemző alkotásának egy pontján felakasztott emberekről látunk montázst, amelyhez Szöllősy 3/4-es tánczenét komponált. A zenei elidegenítés ez esetben a háborúk értelmetlen embergyilkosságára reflektál úgy, hogy groteszk vizuális asszociációt kreál a felakasztott és a keringőző emberek fejtartása között.

Habár nem köthető a kutatás zeneszerzőihez és valószínűleg főleg a rendezői koncepció részét képezik, de mindenképpen meg kell említenem régebbi szerzők darabjainak beemelését a filmzenékbe, amelyek száma azonban igen csekély. A huszonöt filmben az említett *Für Elise*-en kívül Beethoven *VII. szimfóniájának* második tétele (*Tízezer nap*), Frescobaldi *Aria detta Frescobalda* és Vivaldi *D-moll kettősversenye (Sodrásban)* jelenik meg. Utóbbi zenedramaturgiai hatását azért tartom kiemelkedőnek, mert a valamennyi embert érintő gyászt egy lokális, népi szokáson keresztül exponálja a film. Vivaldi művének lassútételét halljuk Anna néni emlékezésénél, mikor az otthon süttött kenyeret a Tisza vízére fekteti abban a hitben, hogy unokája „*ott fekszik lenn, ahol a kenyér megpördül a vízen*”, és e helyi tradíciót bemutató bensőséges jelenet az olasz barokk zeneszerző kompozíciójának köszönhetően válik egyetemessé.

Jellemző a négy zeneszerzőre, hogy magas szakértelemmel hangszerelték meg anyagaikat, ügyeltek a hangszerek dramaturgiai vonatkozásaira is. A *Magasiskola* fuvolán és oboán megszólaló – korábban említett – témáján túl az *Azonosítás* főcímmel is érzékeny

¹⁰⁶ A Fábri-filmek fontos toposzává válik a verkli. Megjelenik a *Hannibál tanár úr*, a *Körhinta*, a *Pál utcai fiúk* és *Az ötödik pecsét* című filmekben is. Alkotásaiban feltűnő az efféle zene gyakori megjelenése, valószínűsíthetően Fábri bátorította a zeneszerzőket erre a megoldásra.

példaként áll előttünk. Petrovics hat csellóra komponálja a főcímenét egy olyan film esetében, amely a hadifogságból hazaérkező katonák – pontosabban katona – sorsát dolgozza fel. A vonóshangszerek közül a hegedű testesíti meg a nőiséget, és ezt az analógiát követve a csellóhoz köthetjük a férfiasságot. Az első két cselló anyagainak hangmagassága szinte végig az egy- és kétvonalas regiszterben szólalnak meg, tehát brácsán és hegedűn egyaránt játszhatóak lettek volna, mégis a gordonkán hallhatjuk, ami aligha véletlen zenedramaturgiai aspektusból nézve.

A filmzenék keleties és egzotikus dallamainak hangszerelésénél tipikus megoldásnak bizonyul a duplanádas hangszerek alkalmazása. A fanfárok esetében autentikus megszólalások, rézfúvós felrakások dominálnak. Megfigyelhető, hogy expresszív tételeknél leginkább a vonószenekarra támaszkodnak a szerzők.

Az általános megjegyzések mellett meg kell említeni Szöllősy filmzenéiben a harang és a gyász kapcsolatát, amely kapcsolat – a filmzenéken túl – az egész életműben jelen van.¹⁰⁷ A halál és a harangozás metonímiája a *Sodrásban* és a *80 huszárban* is megjelenik, továbbá Szöllősy „*come campana*” elnevezésű sajátos hangszerelési megoldására emlékeztető szöveget hallhatunk a *Tízezer nap* és szintén a *80 huszár* című filmekben.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Pálfi Csaba: *A halál és a gyász Szöllősy András műveiben*

¹⁰⁸ Szöllősy különböző hangszereken a harangozás absztrakciójának létrehozása érdekében sajátos játéktechnikai utasítást talált ki. Darabjaiban az ilyen szakaszoknál gyakran előfordul a *come campana* előadói utasítás. Kárpátinak így vall az effektus kialakulásáról: „[...] azért vakartam a fülemet, hogy hogyan lehet a harang hangját kihozni igazi harang nélkül, csak a zenekari hangzásból kikeverve. És végül találtam egy olyan vonásnemet, hogy lehúzni hirtelen a vonót, vagyis egy „löketet” adni a hangnak, majd hagyni az utánzengést. Ennek a kottában való jelzése nem bizonyult igazán jónak, de jobb előadásokból, értő karmester közreműködésével kicsendül a harangszó. És főleg amikor az összes hangszer harangozik, nagyon szép harangzúgás jön ki belőle.” Kárpáti János: *Szöllősy András*, Budapest, Holnap Kiadó, 2005., 44.

5 Négy esettanulmány

5.1 Édes Anna

Fábri Zoltán 1950-es években rendezett hét nagyjátékfilmjéből ötnek Ránki György volt a zeneszerzője.¹⁰⁹ A munkakapcsolat dinamikájának rekonstruálására források híján nincs lehetőség – nem tettek semmilyen utalást a témára visszaemlékezéseikben –, holott feltűnően magas a közös alkotások száma az említett periódusban, valamint szembetűnő a *Dúvad* című filmet követő alkotói együttműködés megszakadása.¹¹⁰ Az évtized végén készült *Édes Anna*, Kosztolányi Dezső regényének adaptációja a dramaturgia minden szintjén – képi, írói és zenei rétegében – alaposan végiggondolt és struktúrált alkotás.

„Az *Édes Anna* adaptációja a rendező életművében és az 1954 és 1962 közötti korszakban egyaránt kiegyensúlyozott pillanat: a társadalmilag motivált konfliktus személyes drámába fordul; a klasszikus stílusmegoldásokba modern jegyek vegyülnek. A film tehát nem pusztán gyártási éve (1958) alapján helyezkedik el az átmeneti periódus közepén.”¹¹¹

Gelencsér Gábor hazai filmtörténetre vonatkozó meglátása érdekes egyezést mutat Ránki filmzenéjével. Kevésbé a magyar zenetörténeti analógiában, mint inkább az *Édes Anna* filmzenei palettájában és koncepciójában érhető tetten az egybeesés, hiszen a bartóki-, kodályi – akkor már klasszikusnak mondható – stílusmegoldásokba jazz-zenei, illetve késő romantikus jegyek vegyülnek. A némileg eklektikus zenei megközelítésre az idézetben használt „kiegyensúlyozott” kifejezés szintén találó, hiszen nincs destruktív hatással a zenedramaturgia kohéziójára a többstílusú zene. Ez Ránki érzékeny és kreatív kompozíciós ötleteinek köszönhető, amelyek a tételeket összekötő tematikus anyagok variációiban, vagy a témák montázszerű felhasználásában, továbbá a filmzene egészét átfogó expresszív hangvételben realizálódik. A filmzene sajátos idiómájában fontos funkciója van a pentaton hangkészletnek, a kromatikával sűrűn átszótt melodikus gondolkozásnak és különböző távolságú elvű skáláknak. A pentaton dallam Anna belső világának kivetülése, az *espressivo* kromatikus téma Anna és

¹⁰⁹ *Életjel* (1954), *Körhinta* (1955), *Bolond április* (1957), *Édes Anna* (1958), *Dúvad* (1959)

¹¹⁰ Fábri Zoltán életművében a *Dúvad* című filmet követően egy stílusváltás figyelhető meg, amely magyarázatként szolgálhat a munkaviszony megszakadására.

¹¹¹ Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*, 160.

Jancsi kapcsolatához, a szerelemhez és a vágyakozáshoz köthető. A distancia elvű anyagok a kiszolgáltatottság okozta frusztrált pillanatok, rémálmok tételeiben válnak zenei eszközzé. A jazz-zenei – pontosabban szalonzenei – pillanatok legtöbbször diegézisként, Moviszterné hol látható, hol csupán hallható előadásában jelennek meg. Ez a zene a társadalmi különbségekre hívja fel a figyelmet, hiszen az úri réteg szórakozásának kíséretévé válik több jelenetben is. A filmzene hangszerelésében alapvetően a nagyzenekari állások dominálnak, azonban találkozhatunk kamarazenei tételekkel is.

Ránki filmzenéiben gyakran előforduló, egy tételen belüli kreatív témahalmazoknak zeneszerzői bravúrral felérő példája az *Édes Anna* főcímzenéje. A zenedramaturgia valamennyi kulcsfontosságú témáját, karakterét exponálja ebben a tételben, ráadásul egymás ellenszólamaiként párhuzamosan jelennek meg a zenei szövetben. Kivételt ebben csak a szalonzenei darab mutat. Ennek ellensúlyozása végett a film záróképeinél az a tétel kerül fókuszba. A főcím formailag négy részre bontható. Az első részben a *D*-tonalitású lá pentaton hangkészletre épülő dallamot, Anna témáját mutatja be Ránki. A harmonizációt a szekund ellenmozgó, *E* pien-hanggal kiegészülő szólama, továbbá dúr akkordok mixtúraszerű felrakása – ami kilép *d*-moll tonalitásából –, illetve a rézfúvós hangszereken megjelenő kromatikus vágyakozó motívum adja. A szenvedélyes zenekari *tutti* hangzás egy pillanat alatt a piccolo és klarinét, majd a vonósok unisono pentaton dallamára redukálódik a másfélütemes átvezetőben.

Appassionato, rubato

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top three staves are for the Horns (Hn.), Clarinet in C (C Tpt.), and Trombone (Tbn.), all playing a pentatonic melody in the right hand and a chromatic line in the left hand. The middle three staves are for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.), all playing a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a chromatic line in the left hand. The bottom two staves are for Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.), both playing a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a chromatic line in the left hand. The score is marked with dynamics such as *ff* and *sf*, and includes performance instructions like *Appassionato, rubato*.

31. Kottapélda. Ránki: *Édes Anna*, Főcímzene – A kottapéldában hiányos hangszerelésben a pentaton- és kromatikus (rézfúvós hangszerek) téma találkozása

32. Kottapélda. Ránki: Édes Anna: főcímmzene, átvezető az első és második rész között

A főcím második részében a kromatikus dallamú, romantikus stílusú vágyakozó téma expozícióját hallhatjuk abban a felrakásban, amit később Jancsi csábítás jeleneténél is használ Ránki. A tonális zenei szövet dúr akkordokra épül, amelyek kiegészülnek szeptim-, vagy szexthangokkal. A téma sajátossága, hogy többször is vágás szerűen új hangnembe modulál és a dallam mindig az alapharmónia nónájáról indul. Továbbá a harmóniaváz a dallam egy különleges reális mixtúrájával egészül ki. A téma minden hangjának nagyszekund-, kvart- és kvinthangja is megszólal a hegedűkben, illetve ez esetben a pentaton téma töredéke lát el ellenpontozó funkciót. (33. Kottapélda) A harmadik részben a kromatikus téma négy hangos variációját – moll akkord mixtúrákban – használja Ránki arra, hogy előkészítse az első szakasz visszatérését. A pentaton téma visszatérésének – és így a főcímmzene – végén a zongorán és rezes hangszereken megszólaló bővített akkordok mixtúrája a gyilkosság zenedramaturgiai anticipált karaktere.

A film első harmadában – a főcím tételét is beleértve – már ismerteti Ránki a filmzene meghatározó témáit. Anna előző, gondtalannak mondható életét dó pentaton-trichord hangkészletre épülő, dór és moll kísérettel ellátott pszeudo gyerekdalként ábrázolja. Ezzel némileg kontrasztál a hamarosan megjelenő szalonzene, amely diegetikus és nem diegetikus funkció határán mozog, hiszen gyakran előfordul, hogy nem látjuk a forrást, mégis arra

The image shows a musical score for the second part of the title 'Édes Anna'. The tempo is 'Andante espressivo'. The score is written for a woodwind section (Piccolo, Oboe, Celesta) and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked 'mp'. The strings play sustained chords and moving lines, with dynamics ranging from 'pp' to 'espress.' and 'pizz.'

33. Kottapélda. Ránki: Édes Anna, főcím, második rész

következtethetünk, hogy Anna is hallja azt. Az ablakon beszűrődő muzsikán elmélázva gyorsan elalszik, majd az álom és valóság határán mozgó hajszaán keresztül ismerteti Ránki az utolsó szignifikáns zenei karaktert, a 12/8-dos lüktetésű gyors, perkusszív, kromatikát és disszonanciát tartalmazó kompozíciós anyagot. A témák rövid felvázolását azért tartom mindenekelőtt fontosnak, mivel Ránki a zenedramaturgia hálójában összeköti a koherens és összetartozó tételeket. A következőkben e kapcsolatrendszer, a film egészét meghatározó zenedramaturgiai összefüggéseket részletezem.

Jancsi és Anna kapcsolatában két jelentős fordulóponthoz figyelhetők meg. Az első ilyen alkalom, amikor Jancsinak sikerül elcsábítania egy éjjel a cselédlányt. A fiatalember később mindent megtesz, hogy ne szülessen gyermek az együttléteből, ezért kényszeríti Annát magzatelhajtásra. Jancsi elköltözését követően Anna viszi el neki csomagjait és akkor találkoznak először az eset után. A másik fordulóponthoz ekkorra tehető, hiszen a fiú úgy viselkedik, mintha Anna rutinfeladatot hajtott volna végre. Kimért viselkedése zavart szül a cselédlányban. Mindkét jelenetet Anna magányából bontja ki Fábri, amelyet Ránki zenéje úgy

erősít meg, hogy azonos témát használ. A főcímből ismert pentaton téma redukált és visszafogott hangszerelésű verzióját halljuk, ám a második esetben több disszonanciát használt Ránki, és a dúr akkordok mixtúráinak hiánya enerváltabbá teszi a tételt.

A két szereplő viszonyát szimbolizáló kromatikus tételt jelenetek összekapcsolására is használja Ránki. A film első felében egy alkalommal Jancsi virágot visz Annának bocsánatkérése jeléül, amiért rákiabált. A film végén nagy csokorral érkezik a fiú a Vízny házaspár vendégségébe, azonban ez alkalommal csak a kabát levétel erejére ridegen nyomja Anna kezébe a virágot, majd átadja Viznyének. Ránki a kromatikus téma kamarazenei hangszerelését használja mindkét alkalommal, finom zenedramaturgiai utalást téve a két jelenet közötti analógiára. A kisebb hangszeres csoport intim hangzása a mélyvonósok tömör, párhuzamosan mozgó dúr akkordjaira épül. Ezúttal a cselló egyvonalas regiszterében szólal meg a téma, amely kifejezetten drámai és expresszív hatással bír. Az *Esz*-dúr, majd *F*-dúr tonalitású szakaszban a főcímmel hasonló módon megjelenik ellenszólóként a pentaton dallam a hegedűkben.

The image shows a musical score for the piece 'Anna virágot kap' from Ránki's 'Édes Anna, N.5.'. The score is in 6/8 time and marked 'Andante rubato'. It features a chamber ensemble with the following parts: Clarinet (Cl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music is characterized by a pentatonic melody in the cello and a dense, parallel motion of chords in the lower strings. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) throughout. Performance instructions include 'con sord.' (con sordina) for the harp and '2 soli' (two solos) for the violins and cello. The score concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

34. Kottapélda. Ránki: Édes Anna, N.5. „Anna virágot kap”

A jeleneteken átívelő legkomplexebb kapcsolatrendszer Anna kihasználtságából és kiszolgáltatottságából fakadó pszichotikus pillanatainak zenéi adják. Idesorolom az első rémálmat – a kéziratban „Hajsza” címmel –, a gyógyszer mellékhatásaként jelentkező lázálom

montázsát, a filmvégi vendégség konyhai jelenetét és a gyilkosságot közvetlenül megelőző pillanatokat. A filmzene négy ehhez kapcsolódó tétele hasonló metrumot, ritmikai képletet és karaktert mutat. Továbbá jellemző az azonos motivikus gondolkozás, a mixtúra, a kromatikus anyagok és distanciaszerű skálák használata. A „distanciaszerű” kifejezés magyarázatra szorul, hiszen Ránki egy sajátos modellt hoz létre, amely szimmetrikus ugyan, de nem egyenlő részekre bontja az oktávot. A „Lázálom” 2:2-es modelljéhez viszonyítva – ami csak friss színeként jelenik meg a szövetben – mindenképpen fontosabb funkciót tölt be ezekben a tételekben az egyedi verzió. A modell szerint három félhangot követ egy kisterc, azonban előfordul, hogy Ránki kilép a saját maga kreálta struktúrából.

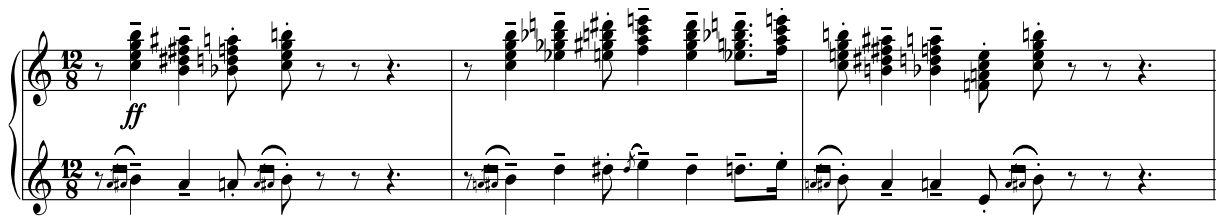
The image shows a musical score for four instruments: Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The time signature is 12/8. The Violin II part is mostly silent, with a trem. sul pont. marking in the final measure. The Viola part has a pp marking in the third measure and an sf marking in the fourth. The Violoncello part has pp markings in the first and third measures, and sf markings in the second and fourth. The Contrabasso part has a pp marking in the first measure and sf markings in the second and fourth. The score is chromatic and features dynamic markings like pp, sf, and trem. sul pont.

35. Kottapélda. Ránki: Édes Anna, N.16. „Gyilkosság”, Ránki-modell és kromatika találkozása, a negyedik ütem cello/brácsa első (H) hangja kilépés a modelltől

The image shows a musical score for Timpani. The time signature is 12/8. The score is marked Allegro strepitoso and features a rhythmic pattern with a p marking. The pattern consists of a series of eighth notes and quarter notes, with some rests.

36. Kottapélda. Ránki: Édes Anna, N.3. „Hajsza”, a 12/8-dos zenék jellegzetes ritmusképlete

E tételcsoportra jellemző a tercépítkezésű, tonalitásba illeszthető akkordokból álló (hiperdúr, moll, dúrszeptim) mixtúrák alkalmazása, viszont tonális érzet nem alakul ki a hallgatóban, ugyanis a reális mixtúrák kromatikus, vagy distancia elvre épülő melodikus anyagokat követnek. A „Konyhai jelenet” tételében találhatjuk a legérdekesebb példát e kompozíciós megoldásra, hiszen a kromatikus szerelmi motívumot használja ilyen módon Ránki; azt megfosztva teljesen eddigi romantikus karakterétől. A zongorában megszólaló anyag a hangszer ütőhangszeres vonását emeli ki, ami Bartók és Sztravinszkij zongorakezelésére emlékeztetheti a hallgatót.



37. Kottapélda. Ránki: Édes Anna, N.14. „Konyhai jelenet”, a kromatikus szerelmi motívum hiperdúr mixtúrája – kivétel a második ütem *esz*-hipermollja

Ránki komplex zenedramaturgiai gondolkozásában montázsként is feltűnnek témák. Leggyakrabban az „Idill” tételét, Anna Bartoséknál töltött gondtalan életperiódusának gyermeki dallamát kontrasztálja a frusztráció és kilátástalanság hangjaival, és a tragikus végkifejlett felé haladva a pszichózishoz köthető zenék mindig felülkerekednek a reminiscencia motívumain.

5.2 A koppányi aga testamentuma

A Fekete István regényéből készült filmadaptációt Zsurzs Éva rendezte, a kalandfilm bemutatójára 1967-ben került sor. Petrovics nagyzenekarra hangszerelte a filmzenét, a letisztázott kézirat, partitúra ötvenegy oldal. A zenedramaturgia fő szervezőeleme a tematikus gondolkozás, amely – ellentétben az *Egri csillagok* wagneri szemléletével – nem a motívum szintjén, hanem nagyobb vonalakban, tételek beidézett részleteiben realizálódik. Tehát Petrovics az egybevágó karakterisztikájú jelenetekhez gyakran ugyanazt a zenét vagy a korábban exponált tétel variánsát használja fel. Ennek köszönhetően egyszerűen csoportosíthatók dramaturgiai szempontból a zenei megszólalások. E szempont szerint, a filmzene indukálta struktúra alapján érdemes megvizsgálni a darabot.

A film egyik meghatározó melodikus témája a végvári vitézek dala, amelyet Petrovics zenésített meg Fekete István szövegéből. A főcímmel, és az azt meghatározó vitéz dal karakterjegyeit nézve valószínűleg a kalandfilm könnyedebb műfaji sajátosságait kívánta hangsúlyozni Petrovics.¹¹² Erre utal a főcímmel *allegro*, indulóhoz hasonló természete, az egyszerű, modális harmonizáció, a modulációs szakaszt mellőző, vágásszerű félhangos moduláció, valamint az unisono férfikari kórus és annak önfeledten fütyült interpretációja. A

¹¹² A film műfaji könnyedsége még a színészi játékban érhető tetten igazán.

2/4-des mixolíd dallamra jellemző, hogy a metrum ellenében írt ritmikai képletek olykor felülírják a prozódia szabályait, azonban sajátos karakterét ez biztosítja.

Gyön-gyöm, é - kem nincs már né - kem, Sem - mi kin - csem föl - dön. é - gen.

É - le - tem ke - zem - ben tar - tom, Mint a kar - dom, mint a kar - dom.

38. Kottapélda. Petrovics: A koppányi aga testamentuma, Vitéz dal dallama

A dallam megjelenik több tételben is – néhol diegetikus formában –, érthető módon a hősiességet és rátermettséget szimbolizálva, így kétségtelenül a film egyik vezető témája a zenedramaturgiai szövetben.

A csatajeleneteket kísérő zenét két tételre oszthatjuk. Az egyik tétel alapvetően párbajokhoz köthető, a másik tételt főként a császári zsoldosokkal történő ütközetek során használja Petrovics. A párbajzene ismétlődő és folyamatosan épülő formulákból áll, fundamentuma egy együtemes ostinato motívum, amelynek harmóniaváza a közöstercü *a*-moll és *Asz*-dúr szeptim-nónakkord. A timpani a két harmóniából kölcsönzött *A* és *Esz*, tritónusz távolságra levő hangokat emeli ki. A basszusszólam felfelé törekvő akkordbontásait a brácsaszólam ellenpontozza egy gravitáló, 1:3-as modellre épülő motívummal. Erre az alapra lépnek be fokozatosan a rézfúvós-, és magas vonóshangszerek egy indulóval, amelynek elsődleges vonása a repetíció, kromatikus szerkesztés és feszült hangközök használata. Az induló hangszerelése folyamatosan bővül, míg végül egy nyolc hangos mixtúrában kulminál. Csupán két szólam, a harsona és az indulóba becsatlakozó brácsa – funkcióját a klarinét veszi át – mozog ellentétesen. A zenei szövetben megjelenik mind a tizenkét hang, a tétel harmóniai csúcspontja, amikor egy tízhangos akkord szólal meg.

A film során Leitmotiv-szerű megoldással egyetlen esetben, ezzel a zenével kapcsolatban találkozhatunk. Babocsai László és Oglu párbajánál – Gáspár és Oglu párbajához hasonlóan – ezt a tételt használja Petrovics a jelenet kíséretében. László győzelménél a teljes zenekar tizenhatod repetícióban szólaltatja meg a diszsonáns akkordot, amikor a kürtökben *E*-mixolíd hangnemben megjelenik a vitéz dal témája. A szabad tizenkétfokú zenei szövetben így megjelenik a tonalitás, amely egyfajta feloldásnak tekinthető a diszsonanciára épülő tételben.

The image displays a page of a musical score for a symphony, likely from the 19th century. The score is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (C Tpt.), Trombones (Tbn.), Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 't' (tutti) and 'f' (forte). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

39. Kottapéllda. Petrovics: A koppányi aga testamentuma, a párbaj zene csúcspontja és a vitéz dal témájának megjelenése a kürtökben (utolsó két ütem)

A másik harci zene – amely a zsoldosok elleni küzdelmeknél hallható – hat alkalommal szólal meg a filmben.¹¹³ A tétel első felének fontos szervezőelemei a repetíció, a hangisméltéses dodekafón gondolkozás, a tritónusz hangköz gyakori használata, valamint az unisono és imitációs szerkesztés ütköztetése. Középső szakaszában ismét főszerepbe kerül a vitéz dal témája úgy, hogy a kíséretben a tétel eddigi karakterét megőrizve a repetáló tizenhatodik és a dodekafón hangkészlet dominál. A dallam első hét ütemét háromszor ismétli meg Petrovics, a harmonizáláshoz reális mixtúrát alkalmaz, így kizárólag dúr akkordok jelennek meg a szövetben. A háromszori ismétlés okát három különböző hangnem adja, hiszen először C-mixolídban – a reális mixtúra miatt természetesen kilép a mixolíd hangkészletéből a zene – a

¹¹³ A tétel érdekessége, hogy Petrovics felhasználta *A menekülő herceg* című filmben is – a kézirat N.2-es „Tűz” című tételében.

kürtökön, majd *G*-mixolíd szerint a trombitákban, végül *D*-mixolídban a fafúvokban tűnik fel a dallam. A mixtúrák összessége így politonalitást hoz létre, amely ráadásul a kíséret dodekafón szólamával kontrasztál. A tétel további szakaszában az első részhez hasonló kompozíciós eszközöket használt Petrovics.

40. Kottapélda. Petrovics: A koppányi aga testamentuma, dodekafónia a harci zenében

41. Kottapélda. Petrovics: A koppányi aga testamentuma, harci zene és a vitézi téma
politonális mixtúrája

A tétel első elhangzása egybeesik a vallon zsoldosok törökök elleni támadásával, ahol először találkozik László Dusmátával, az aga lányával. Ekkor új karakterű zenét ír Petrovics, ami a két szereplőt érintő jelenetekben általában hallható. Az előző dús hangszerelés után most kisebb apparátust és transzparens felrakást – fuvola, klarinétok, vibrafon, mélyvonósok – használ. A fafúvók homofón szerkesztésben, gyakran reális mixtúrát követve mozognak, azonban a klarinétok néhol kilépnek ebből a mozgásból, így nem mondható konzekvensnek a mixtúra. A mélyvonósok *C* orgonapontja fölött *C*-mixolídiban írja meg a fuvoladallamot Petrovics, mely dallamban megfigyelhető, hogy a kétvonalas regiszterben *E* hangot, a háromvonalas regiszterben *Esz* hangot, tehát kistercet tartalmaz. Ez azon a ponton történik, mikor az orgonapontról elmozdulnak a vonóhangszerek IV. fokra, *F* hangra, majd visszatérnek *C*-re, amelyet a kürtök megerősítenek egy *C*-dúr akkorddal – itt több taktus idejére egyszerre szólal meg mindkét terc. Nehéz rekonstruálni, mi lehetett Petrovics kompozíciós koncepciója a tétel írása közben, azonban érdekes egybeesés, hogy a Somogyban, azaz Dunántúlon játszódó film tartalmaz olyan melodikus anyagot, amely paritást mutat a dunántúli terccel, azaz a magyar népdal kvázi kéttercűségével.

42. Kottapélda. Petrovics: A koppányi aga testamentuma, László és Dusmáta találkozása

Olyan tételekkel is találkozhatunk, amelyek csupán egyszer jelennek meg a filmzenében. Idetartozik Babocsai Gáspár ostinatókra és kisjárású dallamra épülő zenéje, vagy a bővített

szekundos török melódia, illetve Csomai „rózsaszedését” kísérő mollszeptim akkordfelbontásokat és 1:2-es, valamint 1:3-as distancia elvet magában foglaló tétele. Összességében elmondható a film valamennyi felsorolt zenei helyéről, hogy a kísérőzenék párhuzamosan haladnak a dramaturgiával, tehát a képtől való elidegenítést, vagy múlt, illetve jövőre utalást, egyéb komplex összefüggést nem tartalmaznak. A kompozíciós technikák sokfélesége ellenpontozza a homogén zenedramaturgiai megközelítést. A film egészét átszövő tematikus gondolkodás és a tételisméltések egy egységes, erős kohézióval bíró filmzenét alkotnak.

5.3 Egri csillagok

Farkas Ferenc a *Filmvilág* 1981-es hasábjain „rekorder filmrendező-munkatársként” hivatkozik Várkonyi Zoltánra.¹¹⁴ Nem meglepő, hiszen elmondása szerint tizenkettő filmet készítettek együtt és a gyümölcsöző munkaviszonyon túl baráti kapcsolatot is ápoltak.

„Várkonyival nagyon jól megértettük egymást, mindig tudta, mit akar, én meg valahogy jól ráéreztem a filmek hangulatára. [...] Akkoriban még az volt a divat, hogy az ember lezongorázta azt, ami már elkészült. Így a rendező meg tudta mondani, mi tetszik és mi nem. Várkonyi azonnal szólt, ha más volt az elképzelése.”¹¹⁵

Várkonyi legtöbb regényadaptációjához Farkas szerezte a zenét. A közös munkájuknak egyfajta betetőzése volt a korabeli történelmi filmek között kiemelkedőnek mondható *Egri csillagok*, amelyet 1968-ban forgattak és mutattak be. A két és félórás, hatalmas apparátust megmozgató alkotás filmzenéjének kézírata kis híján 300 oldalas, hangszerelésében a nagyzenekari faktúrák dominálnak és a partitúra negyvenöt zenei tételre osztható.¹¹⁶

Farkas filmzenéiben megfigyelhető, hogy alapvető dramaturgiai funkciója van a tematikus, illetve motivikus gondolkodásnak. Ez a kompozíciós szempont olyannyira jellemző és kiemelkedő fontossággal bír az *Egri csillagokban*, hogy bizonyos tételekben a wagneri értelemben vett vezérmotívum-technikát (Leitmotiv) alkalmazza. A filmzene kiemelkedő, valamint leggyakrabban előforduló Leitmotiv-ja az amulettgyűrűhöz, áttételesen

¹¹⁴ Gombos László: *Vallomások a zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai*, 146.

¹¹⁵ U.o. 146.

¹¹⁶ I. fejezet 19 tétel, II. fejezet 26 tétel.

Jumurdzsákhoz köthető. A motívum 1:3-as distancia elvre épül, amely hangkészlet könnyűszerrel emlékeztetheti a hallgatót az egzotikus keleti zenék bővített szekundos skáláira. Farkas a Wagner-operákhoz hasonló didaktikával használja a párhangos témát. Valahányszor láthatóvá válik a néző számára a gyűrű, vagy csak említést tesz róla valamelyik szereplő az adott jelenet zenedramaturgiai kontextusában megjelenik a motívum, amelyet általában mély hangszereken szólaltat meg Farkas.

43. Kottapélda. Farkas: Egri csillagok, I/5. tétel, az amulettgyűrűhöz tartozó Leitmotiv első megjelenése (fagott, cselló, bőgő)

Összesen tizenegy jelenet kísérőzenéjében hallható a motívum, amelynek feltűnése a legkülönbözőbb karakterű zenei kontextusokban is felfedezhető. A film végén, Jumurdzsák és Éva küzdelmének találkozzunk legkomplexebb megjelenésével. Ekkor a zene valamennyi rétegét az 1:3-as modell határozza meg. *Stretta*-szerűen egymásra lépnek be a szólamok a motívummal, amit motorikus ismétlésekben, augmentálva, diminuálva, valamint tükörfordításban is alkalmaz Farkas. A tétel csúcspontja, amikor a rezes hangszerek a fagottal kiegészülve egy disszonáns – *Desz-F-H-E-G* hangokból összerakott – akkord mixtúrában szólaltatják meg a téma első négy hangját. Jumurdzsák halálát követően a Leitmotiv eltűnik a filmzene palettájáról.

The image displays a page of a musical score for a symphony. It features multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (C Tpt.), Trombones (Tbn.), Percussion (Gr. C.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (ff, f), and articulation marks (accents, slurs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and articulation marks.

44. Kottapélda. Farkas: Egri csillagok, II/24. tétel, amulettgyűrű motívumára épülő tétel, Éva és Jumurdzsák küzdelme, valamint Jumurdzsák halála

Az amulettgyűrű vezérmotívumának modellje rokonságot mutat a törökökhöz köthető keleties és egzotikus zenékkal. Utóbbiak hangkészleteiben gyakran feltűnnek modális elemek, azonban a legmeghatározóbb tulajdonságukat a bővített szekundus fordulatok adják, amely megjelenik az 1:3-as modellben is. Eger várostrománál az 1:2-es modellt is felhasználja Farkas, mivel ez a skála is – habár kevésbé direkt módon, de – tartalmazza a bőszekundus hangzást, karaktere könnyedén beleilleszkedik az egzotikus zenék világába. A „törökös zenékhez” sorolható tételekre jellemző, hogy melodikus anyagaikat fafúvós hangszereken szólaltatja meg Farkas – a szimpla- és duplanádas hangszerek hangszínkeveredését kihasználva –, és a hangszereléseikben gazdagabban fordulnak elő ütőhangszerek, mint a többi tételben.

A törökökhöz köthető különböző egzotikus zenéken túl a zenedramaturgia palettáján feltűnik Gergő és Éva szerelmi témája, a gyerekkorhoz kapcsolódó játékos dallam, a várostrom

csatajeleneteiben exponált indulószerű basszustéma, illetve a filmzene mottójaként – a főcímben és a film végén – hallható Tinódi Lantos Sebestyén énekes-verses krónikája, a *Summáját írom Eger várának*. Valamennyinek zenedramaturgiai funkciója egyezik némileg a vezérmotívum elvével, habár felhasználásuk kevésbé „wagneri”, mint az amulettgyűrű motívumé. Esetükben inkább a jelenetek közötti dramaturgiai hasonlóságokra, kapcsolatokra rámutató funkció állapítható meg, hasonlóan az *Édes Anna*, vagy *A koppányi aga testamentuma* filmzenei témáinak felhasználásához. Ebből következik, hogy egy tételen belül akár több zenei téma is megjelenhet, ha a képi-, vagy narratív sík indokoltá teszi. Ezekben az esetekben témahalmazról beszélhetünk, amely jelenségre számos kreatív példát találhatunk az *Egri csillagokban*.

Az említett témák egyik főbb sajátossága a tonalitás. A disszertációban vizsgált filmzenékben észrevehető, hogy Farkas szívesen használ dodekafóniát, az *Egri csillagok* témáira azonban ez kevésbé, jóformán egyáltalán nem jellemző. A tizenkét hang kötött szerkesztése csupán egy alkalommal tűnik fel, amikor Dobó lelki vívódását látjuk várszobájának magányában. A harci jelenetekben megjelenő, tonális kereteket szétfeszítő szabad tizenkétfokúsághoz és distancia elvű gondolkozáshoz képest nagyobb kontraszttal bírnak a fent említett tonális témák, így azok azonnal felismerhetővé válnak a tonalitást nélkülöző szövegekben.

A film első részében többször megjelenik a Gergő és Vicska gyerekkorához köthető A-dúr téma. A pentachord dallam A orgonapontra épülő egyszerű funkciós tonalitású harmonizálása ritkaságnak számít a vizsgált filmzenékben, hiszen a negyedik fejezetben felsorolt kompozíciós technikák éppen a funkciós tonalitás indukálta akkordikus rendszert oldották fel. Farkas a stilizált tánczenéknél ugyan visszanyúl a funkciós gondolkozáshoz, azonban az ilyen tételek célja a jelenetek korhű diegetikus zenei megtámasztása. Ez esetben nem erről van szó, hiszen a kísérőzenei funkció egyértelműen megállapítható.

♩ = 126

Flute *mf*

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p pizz.*

Violoncello *p*

45. Kottapélda. Farkas: Egri csillagok, I/4. tétel, gyerekek témája (fuvola)

A gyerekek dallamának utolsó két üteméből alakul ki a szökéshez köthető téma. Első megjelenése akkorra tehető, amikor éjszaka Gergő és Vicuska megszökik a törököktől. A *noktürn*-karakterű tételben a dallam *F*-dúr/*d*-moll hangnem szerint hallható, kísérete azonban nem követi a funkciós harmonizálás elveit, ellentétben a gyerekek témájának zenei szövetével. A kisszekund távolságban imbolygó kvintek először *g*-moll, majd *d*-moll tonalitásban szólalnak meg. A dallam *F* hangú zárása pár pillanatra *d*-moll és – enharmonikusan – *Cisz*-dúr szerint is értelmezhető, közös tercú harmóniák lévén.

Fl. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

46. Kottapélda. Farkas: Egri csillagok, I/7. tétel, szökés téma (fuvola)

A gyerekek- és a szökés témájának motivikus rokonságán túl zenedramaturgiai egyezések is megfigyelhetők, hiszen több tételben is egyszerre alkalmazza Farkas a két dallamot. A két téma egyidejűségén túl szembetűnő, hogy mindkettőt átalakítja. A szökés dallama ezúttal

augmentálva az 1:2-es modell struktúrája szerint, a gyerekek motívuma pedig *d*-mollban – fríges fordulattal a végén – szólal meg.

47. Kottapélda. Farkas: Egri csillagok, I/8. tétel, a gyerekek- és a szökés téma transzformációja

Éva és Gergely szerelmi témája rendszeresen visszatérő elem a zenedramaturgiában. A dallam alapvetően dúr tonalitású, azonban első ütemeiben az akusztikus skála vonásait viseli – ugyanis felemelt negyedik, és leszállított hetedik fokot eszközöl Farkas. A dallam második felére a mixolíd modalitás jellemző. Valamennyi megszólalására igaz, hogy romantikus hangvétellű és stílusú, a kíséretében megjelenik a késő romantika sűrűn alterált harmonizációinak jellegzetessége.

48. Kottapélda. Farkas: Egri csillagok, I/13. tétel, szerelmi téma

Farkas egy tételen belüli témahalmazására az utóbbi három témát magába foglaló – kézirat szerinti – I/14-es tétel szolgálhat példaként. Gergely Gyalu várába érve megtudja, hogy Éva házasodni készül a királynő akaratából. Dühében ellovagol bajtársaival, miközben Éva elszökik esküvőjéről és Gergelyék útját állja. Farkas a tököktől való gyerekkori szökés jeleneteire utalva

a gyerekek-, a szökés-, valamint a szerelmi témát is felhasználja, amelyek szinte szünet nélkül követik egymást a tételben.

A film második részében az eddigi témák mellett újakat is használ Farkas. Legkarakteresebb közülük a várostromakor exponált moll-dallam, amely négyszer kétütemből álló újstílusú népdal imitációnak felel meg. Egyszer sem hallható egyben a nyolc ütem, minden esetben töredékeiben jelenik meg a basszus szólamban. A harci zenék tonalitást nélküli *allegro* szöveteiben egyedi színt és karaktert képvisel a dallam.

49. Kottapélda. Farkas: Egri csillagok, II/12., Eger várostromának harci témája (a kottapélda szerint nem szólal meg a filmben, a témát töredékeiben használja Farkas)

Farkas keretes szerkezetben írja meg a filmzenét, a zárójelenetben ismét felhasználja Tinódi dallamát a főcímenéhez hasonlóan, vokális formájában. Előtte Dobó járja körbe az ostrom alól felszabadult egri várat, amelyet korábbi témák beidézésével zenél meg Farkas, középpontban a harci témával és Tinódi dallamtöredékével.

50. Kottapélda. Farkas: Egri csillagok, II/26., a film utolsó jelenetei – a harci téma töredéke a mélyvonósokban, a kürtökben Tinódi Summáját írom dallamrészlete

Farkas nagyívű filmzenéje több zenei stílust és kompozíciós eszközt is hasznosít. Romantikus faktúrák, funkciós tonalitást alkalmazó tételek, distancia elvre épülő skálák,

modális és dodekafón hangkészletek, vagy stilizált dalok – olasz vándorénekesek dala Isztambulban –, fanfárok jellemzik a zenedramaturgiát. A sokszínűség ellenére stabil kohézióval rendelkezik a filmzene, amit a tételeken átívelő következetes motivikus és tematikus gondolkodás teremt meg.

5.4 Feldobott kő

Szóllósy András és Sára Sándor már többéves munkakapcsolatra tekinthetett vissza, amikor Sára első nagyjátékfilmjét, az önéletrajzi ihletésű *Feldobott kő* című alkotást készítették 1968-ban. A rendező-operatőr egy 2014-es beszélgetésben három nagyobb tematikára, fejezetre tagolta a filmet.¹¹⁷ Elmondása szerint az első rész Pásztor János internálását járja körül, a második fejezet a földmérés, illetve a „tsz-esítés” és a parasztok ahhoz fűződő problematikus viszonyát mutatja be, végül a harmadik rész a hatalom a cigány kisebbséggel való bánásmódját vizsgálja röviden. Feltűnő Szóllósy filmzenéjében, hogy a középső rész dramaturgiájához kapcsolódik elsődlegesen. Az első fejezetben diegetikus fűvószenekari anyagot hallunk csupán, amely kompozíciós szempontból kevésbé figyelemfelkeltő. A harmadik részben egyetlen új témát vezet be Szóllósy, ami bekapcsolódik a második részből idézett tételek montázsába. E két résszel ellentétben a második fejezet nyolc kísérőzenei és további különböző diegetikus zenei tételt exponál, és némely tételek között motivikus egyezések is felfedezhetőek. A *Feldobott kő* zenéje kompozíciós technikai szempontból lényegi dolgokban nem tér el Szóllósy más filmzenéitől, azonban apró különbségek megfigyelhetőek. Ilyen különbségnek számít a már említett montázs szerkesztés használata – amelyre a vizsgált filmzenében nem találunk máshol példát –, továbbá szembetűnő, hogy a tonalitás és a tizenkétfokú szerkesztés – kvázi atonalitás – konfrontálása nagyobb dramaturgiai súllyal bír ez esetben, hiszen az alkotás több tétele is e hangzásbéli ellentétre épül.

A film első nem diegetikus-, tehát kísérőzenei megjelenése Pásztor Balázs és Irini találkozására tehető. Szóllósy filmzenei eszköztárában ritkán használt eljárás, a distancia elv jelenik meg a tételben, ugyanis meghatározó a zene szövetében a 2:2-es modellű skála, amelyből azonban kilép némelyik hangszer. A jelenetet követően, a csónakázásnál egy központi téma lép be a fuvolán, amelynek hangkészlete a *G* hangon kívül minden más félhangot

¹¹⁷ 53 magyar film – Sára Sándor: *Feldobott kő* – vendég: Sára Sándor filmrendező, link: <https://www.youtube.com/watch?v=PB9bbkL4rVc>

tartalmaz. A film későbbi epizódjaiban válik érthetővé a fuvoladallam zenedramaturgiai jelentősége, ugyanis a görög házaspár és Balázs kapcsolatának szonorikus szimbólumává válik. Ezt a témát halljuk a tanyaközpont esti jeleneténél is, mikor hárman vannak elszállásolva egy házban. A fuvolatéma expozícióját követően a zongora *b*-moll tonalitásban – kiegészül a tritónusszal, *E* hanggal – játszik egy ismétlődő elemekből álló anyagot és a mélyvörös szólamban *pizzicato* játéktechnikával, augmentálva jelenik meg a fuvoladallam.



51. Kottapélda. Szöllősy: Feldobott kő, fuvoladallam hangkészlete

52. Kottapélda. Szöllősy: Feldobott kő, *b*-moll tonalitású zongoratóma részlete

Iliász halálát követően posztumusz kitüntetést kap munkájáért, amit Balázs igyekszik eljuttatni Irininek, azonban a nő már elhagyta Magyarországot. Szöllősy ekkor is a fuvoladallamot használja, ám ez esetben nem egészül ki más hangszerrel a zene, a melódia legmagányosabb és legpuritánabb megszólalása ez.

A film egy bizonyos pontján Balázs és Iliász levetíti a helyieknek a *Talpalatnyi föld* című 1930-as években játszódó – és 1948-ban készült – paraszti drámát, hogy ezzel is elősegítsék a tanyaközpont létrehozását. A vetítésre érkező emberekről egy montázst készített Sára, amelynek kísérőzenéjében különleges módon használta fel Szöllősy a fuvoladallam első négy hangját. Az *F-Gesz-A-B* hangok basszus ostinatoként funkcionálnak, így a folyamatos ismétlésüket hallva kialakul a hallgatóban az összhangzatos *b*-moll tonalitás. Az ostinato témára fanfárszerű motívumokat komponált Szöllősy a fúvóshangszereken, amelyek fokozatosan eltávolodnak a *b*-moll hangnemtől. Az így létrejövő szövet tehát bitonálisnak mondható.

Balázs munkába állását követően, illetve a Rajk-per rádiós hallgatása előtt egy montázst láthatunk a földmérésekről. Szöllősy olyan tizenkétfokú szövetet komponál, amelynek

kromatikus kisjárású szólamai a mixtúra illúzióját keltik, azonban ellenmozgásokat is tartalmaz a zene. A fafúvók imbolygása fölött a zongora monoton, egy motívumot konokul ismétlő anyaga szól, amely a kétvonalas *B* hang repetálásából és többhangos előkéjéből áll.

A film egyik legsúlyosabb dramaturgiai pontja Iliász meggyilkolása. Az említett vetítést követő éjjelen a kommunista hatóság elhurcolja a környék férfait, hogy rávegyék őket földjeik átadására. Az asszonyok Iliászt vádolják, aki a városba megy kideríteni az igazságot, ezalatt azonban két lovasrendőr hazaküldi a nőket a tanyáról. A hazatérő férfiak úgy értesülnek, hogy „a görög lóval tapostatta az asszonyokat” és mikor Iliász tisztázná előttük magát, megölik. Szóllósy feszült zenét komponál – tizenkétfokú, *tremolo*-s vonós faktúra –, mikor a rendezés szándékával ellovagol Iliász, a holttest megjelenésével azonban távolságtartó gyászzenét hallunk. A drámai jelenetet kísérő zene három rétegből épül fel, amelyek közösen politonalitást hoznak létre. A zene elsődleges rétege egy szikár, akkordközpontú zongoratóma, amely *staccato* játékmódú és repetáló *G*-dúr, *c*-moll és *F*-dúr harmóniákat használ. Szintén akkordikus megközelítésű a második réteg, amely a fafúvók és a háromvonalas regiszterben megszólaló vonósok hangszerelésében hallható *Desz-F* nagyterc és *esz*-moll harmónia hosszan játszott váltakozása. A zene harmadik, végső rétege az altfuvola és fagott külön mozgó melodikus anyagai, amelyek tonalitása elsődlegesen *cisz*-moll, azonban alterált hangokat is tartalmaznak a szólamok. A kimért, atipikus gyászinduló az emberi brutalitás minősítéseként is értelmezhető.

A film utolsó szakaszában két zenei helyre lehetünk figyelmesek, amelyek kompozíciós megközelítésükben hasonlóak, ugyanis mindkét tétel a filmzene eddigi anyagaiból áll össze. A másodikban ugyan hallhatunk egy új polifón szerkesztésű vonós szövetet, azonban meghatározóak a korábbi témák, motívumok idézetei. A két montázstétel az alkotás teljes zenedramaturgiai ívének összegzése, amely kiegészíti a hasonló koncepcióra épülő vizualitást, Balázs a film cselekménye során készített fényképeinek montázsát.

6 Összegzés

6.1 Művészeti alkotás

A doktori dolgozatomhoz köthető művészeti alkotásom egy öttételes zenekari szvitben realizálódott, amelyben Farkas, Ránki, Szöllősy és Petrovics filmzenéihez hasonlóan a bartóki és kodályi életműben gyakran előforduló kompozíciós technikákat alkalmaztam. Ezeket az eszközöket a négy zeneszerző alkotásaira jellemző elemekkel együtt építettem be a tételekbe, amelyeket – alkotói attitűdjükre reflektálva – saját ízlésem szerinti megoldásokkal is kiegészítettem. Ezzel az eljárással arra kívántam rámutatni, hogy rekonstruálható a vizsgált filmzenék nyelvezete, és ahogy a négy komponista saját képére formálta a magyar iskolát, úgy a filmzenék stílusa is tovább formálható.

Az elmúlt évek kutatásai, a huszonöt filmzene analízise és a kompozíciós eljárások visszafejtése bőven szolgáltatott inspirációs forrást a *Szvit* megírásához, valamint alkotói szemléletemet is formálták. A kéziratokból kiolvasható alkalmazott zeneszerzői praktikumokon és a sokszínű, kreatív hangszereléseken túl három aspektust emelek ki. Zeneszerzői tanulmányaim kezdetétől fogva alkotói gondolkozásom egyik meghatározó komponense a tonális és atonális anyagok konfrontálása. Véleményem szerint ez a kompozíciós szemlélet a XX-XXI. századi modern zenének egyik alapvető élesztője. Számos példát találhatunk erre a vizsgált filmzenékben is, ráadásul a négy zeneszerző rendkívül változatos és különféle választ adott erre az alkotói problémára. A *Szvit* valamennyi tételében, különböző módon megjelenik ez a számomra meghatározó kompozíciós eszköz.

Másodszor a melodikus anyagok használatának jelentőségére szeretnék rámutatni. Az elmúlt száz évben a különböző avantgárd és modern irányzatok a zene néhány olyan attribútumára irányította a figyelmet, amelyek újszerűnek hatottak és nagymértékben gazdagították a zeneművészetről alkotott képünket. A teljesség igénye nélkül megemlítem a hangszín fogalmát, a hangszerek újfajta megszólaltatási lehetőségeit – kiterjesztett játéktechnikákat –, tradicionális formák helyett újak létrehozását, vagy a hagyományos időkezelés – metrikus gondolkozás – felszámolását, amelynek célja a szabadabb és flexibilisebb darabok megvalósítása volt. Utóbbi példánk is rávilágít azonban arra, hogy a zene némely tényezői – amelyek évszázadokig meghatározóak voltak – háttérbe szorulhatnak az új szempontoknak köszönhetően. Így alakult a dallammal is, mivel a hangok egymást követő, melodikus szerkesztettsége óhatatlanul korábbi stílusokra emlékeztetheti a hallgatót, emiatt

gyakran nehezen egyeztethető a modern szerkesztési elvekkel.¹¹⁸ Ennek ellenére a vizsgált filmzenékben meghatározó kompozíciós elv a dallamhasználat, továbbá adekvát példákat találhatunk bennük a tradicionális, valamint a modern zenei felfogás szintézisére. Ez a szempont szintén lényeges volt a *Szvit* komponálásakor.

Végül meg kell említenem a négy szerző zenedramaturgiai megközelítésének következetességét. A filmzenék vizsgálatakor egyértelművé vált számomra, hogy a komponisták minden esetben világosan átlátták és értették az egész alkotás dramaturgiai ívét. Ennek köszönhetően nem csupán csak egy adott jelenethez írtak kísérőzenét, hanem pontos elképzelésük volt arról, hogy a teljes film dramaturgiai palettáján az a jelenet milyen funkciót tölt be és milyen jelentőséggel bír. Az alkotás zenedramaturgiai láncán minden szemnek átgondolt és indokolt helye volt. Véleményem szerint korunk filmzeneszerzői gyakran esnek abba a hibába, hogy kizárólag a megzenésítendő jelenetre koncentrálnak és nem tesznek egy lépést hátra, hogy a teljes film zenedramaturgiáján belül is megvizsgálják az adott tételt. Így csorbulhat a zene kohéziója, illetve nagyon szerteágazó lehet. Úgy gondolom, hogy ilyen téren az alkalmazott zeneszerzői képzésben fontos edukációs funkciója van a dolgozatban vizsgált filmzenéknek. Mivel a *Szvit* esetében nem alkalmazott zenéről van szó – tehát nincs társművészeti alkotás, amihez igazodnia kell –, ezért a darab dramaturgiáját nem határozta meg külső tényező, így igyekeztem a vizsgált huszonöt filmzenében megjelenő zenei karakterekből a lehető legtöbbet bemutatni az öt tételben.

A *Szvit* hangszerelése a filmzenékben használt apparátusok többségéhez hasonló; kizsenekari felállást alkalmaztam.¹¹⁹ A darab első tétele egy visszatéréses, háromrészes formára épül, amelynek hangkészletét a 2:2-es distancia elvű, egészhangos skála, valamint a heptatonía secunda negyedik módusza, az akusztikus skála adja. A gyors, *allegro* zene vertikális szerkesztésében kulcsfontosságú a mixtúra használata. A mérsékeltebb tempójú második tétel az 1912-ben Lajtha László gyűjtötte *Kicsi madár, jaj, de fenn jársz* című népdalt dolgozza fel. A pentaton hangkészletű népdal feldolgozásában mixtúra-szerkesztést, bi- és politonalitást alkalmaztam. A zenekari darab harmadik, középtempójú tételében az expresszív játékstílusú unisono dallamok megjelenítését tűztem ki célul, amelynek hangkészletét az 1:2-es distancia skálára építtem. A bitonalitás gondolkodás is megjelenik benne, ugyanis néhol egyidőben

¹¹⁸ Ennek köszönhetően ritkán találkozhatunk melodikus anyagokkal például szeriális, spektrális, aleatorikus, repetitív (stb.) zenében.

¹¹⁹ A kizsenekari meghatározás a romantika és a XX. századi szimfonikus zenekari apparátusokhoz képest értendő.

hallhatóak különböző 1:2-es modellű hangkészletek. A negyedik tétel a tizenkétfokú szerkesztésen, dodekafónián és cluster-szerű zenei képződményeken alapszik. Szőllősy életműve előtt tisztelegve az életművében gyakran előforduló „*come campana*” játéktechnikai utasítást és felrakást is alkalmazom dodekafón közegben. Az utolsó, ötödik tétel két szakaszra bontható. Első részében a filmzenékben rendszerint megjelenő kamarazenei pillantokra reflektálok, egy szintén számos esetben használt kompozíciós eljárással, a szabad tizenkétfokú szerkesztéssel. Az *espressivo* vonószenei anyagot a tétel második felében egy rövid finálé váltja fel, amelyben megjelenik a modalitás. A szakasz egy dór hangkészletű népdalt helyez középpontba, amelyet Bartók Maros megyében gyűjtött 1916-ban *Piros alma leesett a sárba* címmel. A népdal kíséretének basszus szólamában kilépek esetenként a dór hétfokúságából, a vonószekari mixtúra azonban tonális közegben mozog.

A *Szvit* komplex stíluskeretén belül egyszerre érvényesül a magyar iskola, a négy zeneszerző filmzenéiben előforduló elemekre való utalás, illetve – a filmzenékre kevésbé jellemző – zeneszerzői ízlésemnek megfelelő hangszerelési és szerkesztési megoldások.

6.2 Konklúzió

Farkas Ferenc, Ránki György, Szőllősy András és Petrovics Emil filmzeneszerzői munkássága határvonalak mentén helyezkedik el. Az egyik ilyen vonal két művészeti ág, a film- és zeneművészet mezsgyéjén, egy másik a zenés színpadi darabok zeneszerzői eszköztára és a filmzene adta új zenedramaturgiai lehetőségek között található. Stilisztikai és kompozíciós metodika szempontjából Bartók és Kodály hagyatéka, a magyar iskolától távolságot biztosító technikák és stílusok, valamint az egyéni alkotói nyelv hármasságát határozza meg a filmzenét. Egymáshoz viszonyítva ezek a pontok nem tekinthetők szöges ellentéteknek, akadnak közös halmazok, de természetesen némileg kontrasztálnak is. Ütközéseikből és összecsiszolódásaikból egyedi megoldások születtek, amiket a XX. század közepének magyar filmes modernizmusa zenei nyelvénél választott.

Az elemzéseken és a filmekből vett példákon keresztül jól látható, hogy a négy komponista anyanyelvi szinten ismerte és használta a magyar zeneszerző iskolát. Bartók és Kodály alkotói szemléletéből bőven találhatunk elemeket a filmzenékben, amelyek időnként egészen direkt, néhol azonban látens módon, zeneszerzőnként eltérő mértékben épültek be a kompozíciókba. Mindezek mellett az is kiolvasható e művekből, hogy a magyar iskolától való tudatos távolságtartás is megjelent a XX. század közepének filmzenéiben. Ez főként a

dodekafónia, a jazz-zene használatában, vagy az eklektikus zenei megszólalásokban nyilvánult meg. Ez az egymást nem kioltó kétpólusú szerzői attitűd az egyéni ízléssel kiegészülve sajátos stíluskeretet hozott létre a négy komponista filmes alkotásaiban.

A disszertációban kiderül, hogy mind a négy szerző fontosnak tartotta a zenedramaturgia kohézióját, amelyet leginkább a filmzenéken átívelő tematikus és motivikus gondolkodás határozott meg. Ez a zenés színpadi művekből örökölt szemlélet kiegészült új, a filmművészet indukálta elemekkel. A leggyakrabban használt ehhez köthető megoldás a filmtől – illetve a képzőművészettől – elesett montázs technika, amely zenei témák és motívumok montázsszerű felhasználásban nyilvánult meg egyes tételekben. A zeneszerzők visszaemlékezéseiből és a darabokból az is kiolvasható, hogy az 1954-1978 közötti periódusban a filmzene a filmkészítés más területeihez, vagy a korabeli koncertzenékhez képest nem esett cenzúra vagy szigorú ellenőrzés alá, így a műfaj némileg szélesebb alkotói szabadságot biztosíthatott a komponistáknak.

Köszönetnyilvánítás

Köszönetemet szeretném kifejezni mindazok számára, akik valamilyen módon segítettek a disszertációval kapcsolatos kutatásaim során és a dolgozat megírásának idején. Mindenekelőtt hálával tartozom témavezetőimnek, Tallér Zsófiának, Stóhr Lórántnak és Barta Gergelynek, akik szakmai tudásukkal és bölcs tanácsaikkal támogattak az elmúlt években. A téma iránti mélyebb érdeklődésem kialakulásában meghatározóak voltak beszélgetéseink Tallér Zsófiával, akinek ezért külön hálával tartozom.

Köszönöm Petrovics Eszternek, Farkas Andrásnak, Ránki Katalinnak és Ránki Andrásnak, a disszertációban szereplő zeneszerzők jogörökösének, hogy engedélyükkel hozzájárultak a dolgozatban megjelenő kottapéldák felhasználásához.

Hálás vagyok Dalos Annának és a Zenetudományi Intézet munkatársainak, Laskai Annának és Wutzel Eszter Emíliának, hogy lehetővé tették Ránki György kéziratának megtekintését. Továbbá köszönettel tartozom Hanvay Hajnalkának és az Országos Széchenyi Könyvtár munkatársainak, hogy rendelkezésemre bocsátották Farkas Ferenc partitúráit. Ezen a ponton ismételten köszönetet szeretnék mondani Petrovics Eszternek, aki édesapja, Petrovics Emil kéziratait több hónapos áttekintésre átadta és engedélyezte a kották digitalizálását.

Nem utolsó sorban hálás vagyok családomnak, amiért támogattak doktori tanulmányaimban és a fokozat megszerzésében. Külön köszönöm unokatestvérem, dr. Szabó Gergő segítségét. Kiemelt hálával tartozom feleségemnek és fiaimnak, akik szeretettel és türelemmel viselték a dolgozat elkészülését.

S.D.G.

Filmográfia

- 80 huszár (Sára Sándor, Szöllősy András, 1978.)
- A koppányi aga testamentuma (Zsurzs Éva, Petrovics Emil, 1967.)
- A menekülő herceg (Makk Károly, Petrovics Emil, 1972.)
- A Pál utcai Fiúk (Fábri Zoltán, Petrovics Emil, 1968.)
- Az utolsó előtti ember (Makk Károly, Petrovics Emil, 1963.)
- Azonosítás (Lugossy László, Petrovics Emil, 1975.)
- Dúvad (Fábri Zoltán, Ránki György, 1959., átdolgozott változat 1961.)
- Édes Anna (Fábri Zoltán, Ránki György, 1958.)
- Egri csillagok (Várkonyi Zoltán, Farkas Ferenc, 1968.)
- Egy magyar nábob (Várkonyi Zoltán, Farkas Ferenc, 1966.)
- Életjel (Fábri Zoltán, Ránki György, 1954.)
- Feldobott kő (Sára Sándor, Szöllősy András, 1968.)
- Kárpáthy Zoltán (Várkonyi Zoltán, Farkas Ferenc, 1966.)
- Körhinta (Fábri Zoltán, Ránki György, 1955.)
- Magasiskola (Gaál István, Szöllősy András, 1970.)
- Merénylet (Várkonyi Zoltán, Farkas Ferenc, 1959.)
- Mit csinált felséged 3-tól 5-ig? (Makk Károly, Petrovics Emil, 1964.)
- Pacsirta (Ranódy László, Farkas Ferenc, 1963.)
- Pár lépés a határ (Keleti Márton, Ránki György, 1959.)
- Plusz-mínusz egy nap (Fábri Zoltán, Petrovics Emil, 1972.)
- Pro Patria (Sára Sándor, Szöllősy András, 1969.)
- Sodrásban (Gaál István, Szöllősy András, 1963.)
- Tisza – őszi vázlatok (Gaál István, Szöllősy András, 1962.)
- Tízezer nap (Kósa Ferenc, Szöllősy András, 1967.)
- Utazás a koponyám körül (Révész György, Ránki György, 1970.)

Források

- Ránki György: *Életjel* – filmzenei kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, XX-XXI. századi Magyar Zenei Archívum, 1954.
- Ránki György: *Pár lépés a határ* – filmzenei kézirat, MTA Bölcsészettudományi kutatóközpont Zenetudományi Intézet, XX-XXI. századi Magyar Zenei Archívum, 1959.
- Ránki György: *Édes Anna* – filmzenei kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, XX-XXI. századi Magyar Zenei Archívum, 1958.
- Ránki György: *Körhinta* – filmzenei kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, XX-XXI. századi Magyar Zenei Archívum, 1955.
- Ránki György: *Dúvad* – filmzenei kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, XX-XXI. századi Magyar Zenei Archívum, 1959.
- Ránki György: *Utazás a koponyám körül* – filmzenei kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, XX-XXI. századi Magyar Zenei Archívum, 1970.
- Petrovics Emil: *Az utolsó előtti ember* – filmzenei kézirat, Petrovics Eszter engedélyével, 1963.
- Petrovics Emil: *Mit csinált felséged 3-tól 5ig?* – filmzenei kézirat, Petrovics Eszter engedélyével, 1964.
- Petrovics Emil: *A koppányi aga testamentuma* – filmzenei kézirat, Petrovics Eszter engedélyével, 1967.
- Petrovics Emil: *A Pál utcai fiúk* – filmzenei kézirat, Petrovics Eszter engedélyével, 1968.
- Petrovics Emil: *A menekülő herceg* – filmzenei kézirat, Petrovics Eszter engedélyével, 1972.

- Petrovics Emil: *Plusz-mínusz egy nap* – filmzenei kézirat, Petrovics Eszter engedélyével, 1972.
- Petrovics Emil: *Azonosítás* – filmzenei kézirat, Petrovics Eszter engedélyével, 1975.
- Farkas Ferenc: *Merénylet* – filmzenei kézirat, Országos Széchenyi Könyvtár, Zeneműtár, 1959.
- Farkas Ferenc: *Pacsirta* – filmzenei kézirat, Országos Széchenyi Könyvtár, Zeneműtár, 1963.
- Farkas Ferenc: *Egy magyar nábob* – filmzenei kézirat, Országos Széchenyi Könyvtár, Zeneműtár, 1966.
- Farkas Ferenc: *Kárpáthy Zoltán* – filmzenei kézirat, Országos Széchenyi Könyvtár, Zeneműtár, 1966.
- Farkas Ferenc: *Egri csillagok* – filmzenei kézirat, Országos Széchenyi Könyvtár, Zeneműtár, 1968.

Bibliográfia

Balogh Máté: *Szöllősy András vokális művészete*, doktori értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2018.

Barna István: *Ránki György*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1966.

Tallián Tibor (szerk. közreadó) – *Bartók Béla írásai/I.*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1989.

Batta András: *Barátságos zenét írok – Beszélgetés Petrovics Emillel I-II.*, Muzsika 2000/02 13., Muzsika 2000/03 16., Budapest, 2000.

Bónis Ferenc: *Így láttuk Kodályt – Ötvennégy emlékezés*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1982.

Czigány György: *Filmről, zenéről – Beszélgetés Gaál István filmrendezővel és Szöllősy András zeneszerzővel*, Filmvilág folyóirat 1981/01 24-25., Budapest, 1981.

Dalos Anna: *Ajtón lakattal – Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989)*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2020.

Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2007.

Dalos Anna: *Kodály és a történelem – Tizenkét tanulmány*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015.

Földes Imre: *Hangrendszerek és hangsorok századunk zenéjében* – tanulmány sorozat, Az ének-zene tanítása – A Művelődésügyi Minisztérium módszertani folyóirata, Budapest, 1970/1–3, 6; 1971/1–2, 4–6; 1972/1–5; 1973/1, 1970-1973.

Földes Imre: *Harmincasok – Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*, Budapest, Zeneműkiadó, 1969.

Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2015.

Gombos László (szerk.): *Vallomások a zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai*, Budapest, Püski Kiadó, 2004.

Kárpáti János: *Bartók-analitika*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2003.

Kárpáti János: *Szöllősy András*, (Magyar zeneszerzők 4.), Budapest, Mágus Kiadó, 1999.

- Kárpáti János: *Szöllősy András*, Budapest, Holnap Kiadó, 2005.
- Kenedi János: *Film+zene=Filmzene? – Írások a filmzenéről*, Budapest, Zeneműkiadó, 1978.
- Kodály Zoltán: „*Mi a magyar a zenében?*” In: uő. (szerk.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I. Közr.: Bónis Ferenc*, Budapest, Zeneműkiadó, 1974.
- Körber Tivadar: *Kodály műveinek irodalmi forrásai*, Budapest, Forrás folyóirat, 39. évfolyam 12. szám, 2007.
- Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Budapest, Akkord Zenei Kiadó, 1996.
- Ozsvárt Viktória: *Ránki György válogatott írásai*, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet és az Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, Budapest, 2022.
- Pálfi Csaba: *A halál és a gyász Szöllősy András műveiben*, doktori értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.
- Péteri Lóránt: „*A mi népünk az Ön népe, de az enyém is...*”, *Kodály Zoltán, Kádár János és a paternalista gondolkodásmód – Magyar Zene LI/2* (2013. május): 121-141., 2013.
- Péteri Lóránt: *Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány*. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 97–174., 2007.
- Péteri Lóránt: *Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok*, *Korall* 14/51. (2013. május): 161-185., 2013.
- Pethő Csilla: *Ránki György*, (Magyar zeneszerzők 18.), Budapest, Mágus Kiadó, 2002.
- Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül I.*, Kaposvár, Elektra Kiadóház, 2006.
- Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül II.*, Kaposvár, Misszilis Levélkiadó '89, 2010.
- Rákai Zsuzsanna: *Petrovics Emil*, (Magyar zeneszerzők 14.), Budapest, Mágus Kiadó, 2001.
- Richter Pál: *Népdalok harmonizálása Kodály Műhelyében*, Budapest, Magyar Zene LV. évfolyam, 3. szám, 2017. augusztus
- Riskó Kata: *Népzenei inspirációk Bartók stílusában*, Budapest, Magyar zene LIII. évfolyam, 1. szám, 2015. február
- Szilágyi Gábor: *Életjel – A magyar filmművészet megszületése 1954-1956*, Magyar Filmintézet, 1994.

Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztség – A magyar játékfilm története 1945-1953*, Magyar Filmintézet, 1992.

Tallér Zsófia: *A zene belső színpadán – a zenedramaturgia analízise*, doktori értekezés, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009.

Varga Balázs: *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957-1963*, doktori értekezés, Budapest, Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2008.

Veres Bálint: *Mozgóképek és hangállványzat – Gaál István Sodrásban című filmjének zenei olvasata*, Metropolis folyóirat 2005/03, Budapest, 2005.

Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkozásában*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999.

Zofia Lisa: *A filmzene esztétikája*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1978.