



Király László

Kettős portré

Vajda Gergely és  
Horváth Balázs szerzői lemezéről

A közelmúltban jelent meg a Magyarországon gondozásában két fiatal zeneszerző, Vajda Gergely (1973) és Horváth Balázs (1976) közös szerzői lemeze. A vásárló azonnal személyes ismeretséget köthet a két alkotóval, mivel a borítón az ő kettős fényképük látható. A hátsó oldalon a szokásos tartalomjegyzék található, ezúttal azonban nélkülözniük kell a kompozíciók keletkezésének dátumait, ami – különösen fiatal alkotók esetében – azért nem szerencsés, mert így a hallgató nem tudja követni a szerzők fejlődésének, változásainak alakulását. A műsorfüzet belső borítóján a művek címét részben magyar fordításban is megtaláljuk. S bár Horváth Balázs *La Corsa Grande dei Clarinetti* című alkotásának címe magyarra fordítva leülünk az ismertető szövegben – amely egyébként a hagyománytól eltérően a két zeneszerző párbeszéde egymás műveiről –, nem ártott volna ezt a tartalomjegyzékben is magyarul kiírni. (Nem beszélve Vajda Gergely *Dűvő* című kompozíciójának francia írásmódjáról – Duevoe –, melyről nem biztos, hogy első látásra minden olvasónak a magyar hangszeres népzeneből ismeretes vonósjátékmód jut eszébe...) Ennyi kifogás után azért elmondható, hogy a lemez kivitelezése igényes, figyelemfelkeltő.

Ideje volt már e két fiatal szerzőt portrélemez keretében bemutatni, hiszen mindkettejük szakmai pályafutása lendületesen indult: fiatal koruk ellenére máris jelentős zenei múltat tudhatnak maguk mögött. A kortárs muzsika iránt érdeklődők most CD-n is megismerkedhetnek tevékenységük hangzó eredményeivel.

A dunántúli olvasó számára fontos információ lehet, hogy Vajda Gergely gyökerei Zalába nyúlnak vissza.

Nagyapja, id. Vajda József, a kiváló népzene gyűjtő és pedagógus, Zalaegerszeg díszpolgára, akiről Nován iskolát neveztek el. (Sírja Egerszegben, a Göcseji úti temetőben található, Németh János keramikumművész munkája díszíti.) Vajda Gergely édesapja, Vajda József évtizedekig a Rádiózenekar megbecsült első fagottosa, a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és a Bartók Szakiskola tanára, aki képességei alapján akár a Bécsi, Berlini, vagy New-York-i Filharmonikusoknál is lehetett volna szólamvezető, de ő úgy döntött, hogy a magyar zenei életet gazdagítja. (Emlékszem, a 70-es, 80-as években Kroó György, az ország első számú zenekritikusa sűrűn emlegette pozitív példaként név szerint is Vajda Józsefet a Rádiózenekar koncertjeiről szóló beszámolóiban.) S végül, de nem utolsó sorban a fiatal zeneszerző édesanyja Kincses Veronika, a világhírű operaénekesnő. Így elmondhatjuk, hogy Vajda Gergely nemcsak a szó képletes, de konkrét értelmében is az anyatejjel szívta magába a muzikalitást. Tevékenysége nem merül ki pusztán a zeneszerzésben: kiváló klarinétművész és karmester is egyben.

Ahhoz, hogy az utóbbi 60 év zenéjében nem járatos olvasó számára is érthető legyen beszámoló a lemezen hallható kompozíciókról, egy rövid történeti összefoglalást kell adnom erről az időszakról. A II. világháború után az ún. neo-avantgarde a második bécsi iskola (Schönberg, Berg, Webern) nyomdokain haladva képzelte a zene megújítását. Pierre Boulez és társai: Karlheinz Stockhausen /1928-2007/, Luigi Nono /1924-1990/, Luciano Berio /1925-2003/, Henri Pousseur /1928-2009/, stb. elsősorban Anton Webern /1883-1945/ munkásságára támaszkodva létrehozták az

ún. szeriális zenét, amelynek lényege, hogy a skála 12 hangját bonyolult matematikai módszerekkel rendezik sorba. S nemcsak a hangmagasságot, hanem a ritmust, a hangszínt és a hangerőt is. Ez a zeneszerzői eljárás egészen a 60-as évekig uralta az új zenét. Aki nem így komponált, konzervatívnak, retrográdnak minősült. (Ebbe a csoportba tartozott Britten, Sosztakovics, Kodály, Honegger, Frank Martin, Hindemith stb.) Ám a zenetörténet –hosszú távon – igazságot szolgáltatott. Míg az utóbb említett szerzők művei ma is a világ hangverseny repertoárján szerepelnek, addig a szeriális avantgarde alkotásai nem tudtak gyökeret verni.

A szeriális egységuralma az 50-es évek végéig tartott, amikor is a németországi Darmstadtban (ahol nyaranta az avantgarde vezéralakjai előadásokat tartottak-tartanak), megjelent az USA-ból John Cage /1954/ és Argentínából Maurizio Kagel /1957/. Az előbbi a véletlen módszereket, az utóbbi a szcenikus (színházi) elemeket „vezette be” a zenébe – némiképp egyszerűen fogalmazva. Így lassan kialakult egyfajta zenei sokféleség, mely a 70-es évekre igen színessé tette a világ zeneszerzését. Kroó György kifejezésével élve (melyet Jeney Zoltán, ill. Sárosi László munkásságának jellemzésére használt): míg a szeriális zenei műhelyét „a logika fehér fénye világította be”, addig Cage és Kagel dolgozószobájában „sokféle lámpásból derengett a fény”. Az 50-es évek második felében Darmstadtban aztán színre lépett a magyar emigráns Ligeti György is, aki a maga „irreguláris, kissé őrült” zenéjével (ezek a zeneszerző önmagát jellemző szavai) tovább lazította a szeriális szigorú kötöttségeit. A lengyel Lutoslawskinak a maga „ellenőrzött véletlen” alapuló zenéje 1960 után, ill. Xenakis „sztochasztikus” komponálási módszere mind-mind a sokféleség, színesség irányába vitte a zeneszerzést. Nem beszélve az ún. New York-i New School (ennek volt tagja John Cage is) „indeterminista” módszereiről, melyek homlokegyenest ellenkeztek a szeriális determinizmusával. Mindezek a módszerek és eljárások aztán olyan zenét eredményeztek, mely a tájékozatlan hallgatót a teljes bizonytalanságban tartják. Aki nem tudja, nem ismeri azt a folyamatot, amely az osztrák-német romantikus zene felbomlása során keletkezett (tehát Bruckner, Mahler, Wagner, Richard Strauss, Max Reger, majd Schönbergék műveit), az egyszerűen nem tud mit kezdeni a „kapaszkodó” (azaz gravitációs viszonyok) nélküli zenével, melyben látszólag minden megtörténhet, s egy adott hangseményből nem feltétlenül következik a másik.

Az „ellenméreg” termelődése azonban már a 70-es években elkezdődött. Az amerikai minimalizmus, új-romantika, a lengyel neo-folklorizmus, neo-tonalitás, átlépve a véletlen és a számítgatáson alapuló gondolkodásmódot, egy új – a folklórt és egyházi zenét is magába foglaló – hangzó világot alakított ki, amely a hallgató számára – adott esetben – ugyanolyan különös,

nehezen befogadható lehet, amennyiben nem ismeri a fent említett 20. századi folyamatokat. Ám ez a zene ismét antropomorf (emberszabású) és megszólítja a hallgatót.

Szóban forgó lemezünk egyik komponistájának, Horváth Baláznak születési évében (1976-ban) keletkezett az a lengyel zenemű, Henryk Mikolaj Górecki III. (*Sírató énekek*) *szimfóniája*, amely – ismét Kroó György szavait idézem, melyeket Szervánszky Endre 1960-ban bemutatott *Hat zenekari darabjáról* írt –, „betömpöthetetlen rést ütött a régi stílus falán”. Csakhogy a „rég stílus” ebben az esetben már az ún. – szeriális, aleatorikus, elektronikus, indeterminista stb. – avantgarde! Górecki minimumra redukált eszközökkel megírt, középkori siratódallamot felhasználó, széles ívekben gondolkodó, tonális, szélsőségesen érzelmes, a hármashangzatokat szinte az elviselhetetlenségig ismételtető, szonatos lassú tempóban hömpölygő, ám mégis csodálatos műve meghódította a világot. (A mű lemeze popzenei sikert aratott az eladott példányszámok tekintetében.) A fentebb leírt, II. világháború utáni zenetörténeti folyamatokra tehát ugyanúgy érvényesek Kroó György 1970-ben megfogalmazott gondolatai, melyeket a 19. és 20. század fordulójának zenéjéről írt: „A lehanyatló és a születő század zenéjének hullámai tehát egymásba csapnak, feltornyosulnak és elapadnak, erősítik és gyengítik egymást, és mi már több mint fél évszázada reménykedve ággodalommal figyeljük a földrengésektől szaggatott partról, vajon ki kél-e Aphrodité a habokból, s ha igen, felismerjük-e új alakjában?”

Nos, Kroó György költői kérdésére – úgy érzem –, határozott választ adhatunk. (Amelyet persze a zenetörténet idővel nyilván valamennyire módosít majd.) Az elmúlt 50-60 év tapasztalatai – számomra – azt bizonyítják, hogy a művészet értéke nem függ a stílustól, hanem továbbra is a szerző tehetségétől. A zenetörténet „hullámai” – úgy gondolom –, csitulóan vannak. Az utóbbi 30-35 évben (amikor is fiatal szerzőink felcseperedtek), kiderült, hogy egymás mellett békésen megfér Boulez és Philip Glass, Kagel és Górecki, Ligeti és Arvo Part, stb. Azaz a Schönberg zenéjére visszavezethető, Darmstadtból kinőtt avantgarde és az úgynevezett új-egyszerűség, új-tonalitás. Mivel ez utóbbi szerzők (Górecki, Part, Glass) is a 70-es éveiket tapossák, a néhány évvel idősebb avantgardisták (Boulez, Kagel) 80 körül járnak, illetve távoztak is az élők sorából (Nono, Ligeti, Messiaen, Cage, Berio). Így egy fiatal, mai szerző nem mondhatja azt: íme, én vagyok a progresszió, a fejlődés, a jövő útja... A tonalitás (persze új formában) ugyanúgy jelen van a mai zenei kifejezőeszközök között, mint az avantgarde egykor újnak számító eszköztára. Tehát a „jövő” egy színes, plurális zenei világ lett.

Ennek fényében vizsgálva Vajda Gergely és Horváth Balázs zenéjét egyértelműen megállapíthatjuk, hogy mindketten a darmstadti avantgarde-hoz, illetve

az abból kinőtt irányzatokhoz kapcsolódnak. Ezek a stiláris eszközök – bár bonyolultnak tűnnek –, megfelelő „referenciával” rendelkeznek, hiszen olyan nagy tehetségű szerzők írtak ilyen módszerekkel műveket, mint Edgar Varése, Ligeti György, Boulez és Eötvös Péter. E szerzők hatása erőteljesen megnyilvánul Vajda és Horváth művein. Mint fentebb említettem, a stílus, vagy a stiláris hatás nem értékmérő, ill. értékképző. E fiatal szerzők tehetségesen, biztonságosan bánnak ezekkel az eszközökkel. Szinte mindegyik kompozícióra jellemző, hogy egy erőteljes ötletet „dob fel”, és az egész mű tulajdonképpen ennek az ötletnek a kibontása.

Alemez–számomra–legérdekesebbműve Vajda Gergely *Dűvő* című zenekari darabja, mely szimfonikus zenekarra íródott Eötvös Péter 60. születésnapjára. Az ötlet kiindulópontja – feltehetően – Eötvös *Atlantis* című kompozíciója, melynek mindhárom tétele erdélyi hangszeres népzenei imitáló zenei anyaggal végződik. Vajda Gergely szerencsés kézzel ezt az ötletet egy egész kompozícióra terjeszti ki, s az egy tételes zenekari darab végig egy különös fénytörésbe került erdélyi hangszeres népzene benyomását kelti. Anélkül persze, hogy konkrét, felismerhető népzenei anyagot hallanánk. A zenei gesztusok, a dallamtöredékek azonban egyértelműen utalnak a folklórra. A hangzás Boulez és Eötvös Péter zenekar-kezelésének hatását tükrözi. Egyenletes lüktetést nem találunk a kompozíció nagy részében, az aritmikus zenei anyag szép hangszínekben pompázik. A darab hallgatása közben arra gondoltam, milyen érdekes és kiszámíthatatlan a zenetörténet: a 70-es években nem hittük volna, hogy a Boulez-féle elvont, aritmikus, 12 fokú zenei anyag egyszer találkozik a népzenevel. (Boulez szerint a folklór az elveszett paradicsom utáni nosztalgiát jelentheti csak egy mai zeneszerző életében.) Nos, Vajda Gergely zenekari darabja ékes ellenbizonyítéka Boulez kijelentésének, és igazolja az angol közmondást: „Soha ne mondd, hogy soha...”

Míg a *Dűvő* hangsúlyozottan magyar zenei talajon áll, a *Három pantomim fuvolára és klarinétra* a nemzetközi avantgarde hangján szól hozzánk. E művet hallgatva Berio, Boulez, Stockhausen zenéje ötlük eszünkbe egy-egy pillanatra, s nem gondolnánk, hogy a szerző a Kárpát-medencéből származik. Ha a mű keletkezési időpontját kellene meghatároznunk, akkor is zavarba jönnénk, hiszen az 1960-as évektől napjainkig úgyszólván bármikor íródhatott. Vajda – maga is előadóművész – kiválóan bánik a fúvós hangszerekkel, kihasználja azok lehetőségeit. (Virtuóz futamok, pergetett hangok, csúszások, többszólamú hangzások, stb.) A darab – címéhez méltóan – színpad után kiált, különösen az első két tétel. (Hallgatás közben elképzelttem: Marcel Marceau milyen zseniális pantomimet, vagy Béjart milyen nagyszerű táncszínházi produkciót tudna koreografálni erre a zenére.) Az ilyenfajta tipikus „fesztivál-zenék” (melyekből valószínűleg több tucatot hallottam az

évtizedek során), általában elhangzásuk után azonnal ki szoktak hullani emlékezetemből. Vajda Gergely azonban gondoskodik arról, hogy ez ne történjen meg az ő darabja esetében. A nehezen megjegyezhető gyors futamok, aritmikus gesztusok, a fül számára nem evidens módon egymáshoz kapcsolódó hangközök nem kínálnak kapaszkodót, ezáltal biztos talajt a befogadó számára. A szerző úgy építi fel kompozícióját, hogy egyrészt stabil pontokat (ismétlődő, fejlődő figurációk, viszonyítási alapot kínáló kitartott hangok) jelöl ki, másrészt a hangzsfolyamatok többnyire füllel is követhetően épülnek fel, következnek egymásból. Mindenesetre egyszeri meghallgatás kevés a mű értékeinek felfedezéséhez. Kérdés, hogy a hallgató készletét érez-e az első benyomás után, hogy felfedezőútra induljon a darab belvilágát feltérképezendő.

Szintén fúvósokra íródott a harmadik Vajda-kompozíció, a *Forgás*. Első hallásra ez a szaxofonokra írott mű talán a legszigorúbban megkomponált szerkezetű alkotás: egyetlen sokszólamú akkord „forgatásából” épül fel a zenei szövet. Megfelelő új zenei „háttér információk” birtokában a hallgatónak felrémlik Berio, Boulez, Eötvös zenéje mellett Sztravinszkij 1964-es *Huxley variációk* című zenekari darabja is. Az indítás Berio *Eindrücke* című zenekari művének egyértelmű hatásáról tanúskodik, a 8'17"-nél induló zakatoló szakasz pedig Boulez *Réponse*-ának és Eötvös *Zeropoint* című – egyébként Boulez előtt tisztelgő – darabjának hasonló szakaszaira emlékeztet. A kettő között aztán többször van alkalmunk a *Huxley variációk* egyes gesztusait érzékelni. Ehhez nyilván hozzájárul a bariton szaxofon hangszíne is, amely a Sztravinszkij darabban alkalmazott basszusklarinet színére emlékeztet. Mindez persze nem baj, hiszen a zenetörténet éppen erről (is) szól: hogyan épülnek egymásra a különböző korok ill. szerzők zenei gondolkodásmódjai. A jövő dönti majd el, hogy az izmos tehetségű Vajda Gergely vajon egyéni hangú, hallgatóit a maga módján megszólító zeneszerzővé válik-e, avagy a Darmstadt, Donaueschingen, Karlsruhe, Royan, Graz, Varsó, Zágráb és egyéb kortárszenei központok által kialakított infrastruktúra magas színvonalú „beszállítójává” (Boulez kifejezése) válik.

Ugyancsak a magát avantgarde-nak nevező irányzat követőjének bizonyult Horváth Balázs. Sok szempontból közös esztétikai alapon állnak Vajda Gergellyel, együttműködésük előadóművészként is megmutatkozik. Az a fajta zenei gondolkodásmód, melyet Boulez és Stockhausen neve fémjelez (s melyet az amerikai Steve Reich „a német romantika holttestének” nevezett), Horváth Balázs számára ez idáig követhető iránynak bizonyult. Hangversenyen több alkalommal találkoztam az utóbbi években a fiatal szerző alkotásaival, és meg kell, mondjam, hogy az esztétikai egyet nem értés ellenére számos olyan darabját hallottam, mely meggyőzően tehetségéről. Sajnos, olyan

műveivel is találkoztam, melyek viszont teljes elutasításra találtak nálam, s nem stílári okokból. Nem tudok mit kezdeni pl. a lemezen szereplő *Alterego* című szaxofonkompozícióval sem. A kétrészes mű nagyobbik részét kitöltő zenei anyag egyértelműen Ligeti György – a 60-as évek második felében írt – darabjainak egy bizonyos fajta mozgásformájára hivatkozik (*Csellóverseny II. tétel, 10 darab fúvósötösre, Kamarakoncert*). Ez a sokszólamú, különböző ritmusokban mozgó anyag Ligetiné mindig határozott karaktereket hoz létre. Ugyanez Horváth Balázs darabjában számomra – többszöri meghallgatás után is – egy meglehetősen közömbös hatást keltő hangzásfelület csupán, mely semmit nem ígér, de azt sem tartja be. Ugyanis kb. a mű harmadik harmadában egyszer csak Sztravinszkij fúvós műveire emlékeztető zenei anyag szólal meg (ami egyáltalán nem következik az előzményekből), majd a mű teljesen váratlanul Philip Glass tonális minimal-repetitív zenéjét idéző harmóniai ismétlettel zárul, „úszik ki”. Ha a kortárszenében némiképp járatos hallgató is tanácstalanná válik, mit kezdhetnek mindezzel a beavatatlanok?

Egészen más hatású a *La Corsa Grande de Clarinetti* című öt klarinétot és zenekart foglalkoztató versenymű: egy színes farsangi felvonulás részesévé válik a hallgató. A „tömegben” időnként ismerős „arcok” (vagy álarcok) tűnnek fel: egy ütős szakasz Varése *Ionisation*-jából, a második tétel elején egyértelmű utalás Ligeti „meccanico” karakterű hangzásokéjére (mindez „csúszdára ültetve”, azaz vonós glissandók hátán lejtmenetben zajlik le a folyamat). Az első tételben egy pillanatra a *Clocks and Clouds* többszólamú, ismétletgős hangzásfelülete köszönt ránk (más hangszerelésben a második tételben is felbukkan ez a technika). A zenekari

szöttek rendkívül színes, hangszínekben gazdag. A szerző profi módon bánik a nagy létszámú hangszeres együttesel.

Ami a mű formálását illeti, nem véletlenül használtam a farsangi felvonulás hasonlatát: a darab túlságosan is színes, tarka anyagokból építkezik. Amit éppen hallunk, az mindig nagyon érdekes és változatos, de az egész folyamatot nemigen lehet érzékelni: honnan jön, hová és meddig tart? Nem látjuk a „felvonulás” végét, sejtésünk sem lehet, mikor következik be. A színeknek, harmóniaknak, a töredékességnek és folyamatosságának ez a kavalkádja először felkelti a hallgató érdeklődését, de a zene, a pillanat varázsán túl, nem ad többet: a megérkezés vagy az elindulás öröme nem nyújtja a befogadónak. Meglepetés persze akad: Ligeti *Aventures*-jeiből örökölt váratlan ütős effektusok néhányszor megakasztják a zenei folyamatot. Őszintén szólva, hangfelvételtől nem tudtam érzékelni az öt klarinét jelenlétét: a darab nagy részében egyetlen szólóhangszert véltem hallani. Csak a mű utolsó szakaszában – ahol önmagukban szólnak a klarinétok –, válik egyértelművé, hány muzsikussal játszik? E zárószakaszban érdekes „házasságra lép” a minimal-repetitív zene és Boulez „árnyékolástechnikája” (*Dialogue de l'homme double*).

Mindent összevetve: ha az égi koncerttermekbe távozott darmstadti „nagy öregek” meghallgatnák ezt a lemezt, valahogy úgy nyugtázhatnák – többes számba téve a mondatot –, mint ahogy Brahms válaszolt Dohnányi Ernőnek, miután az elküldte neki zongoraötösének partitúráját: „Fiaim, mi sem írhattuk volna meg jobban”.



Ózsvár Péter  
munkája  
Gébárton