

A MAGÁNÉLET MUZSIKUSA

Kósa György szerzői lemezéről

*Kósa György: Kantáták
Kínai dalok; De profundis;
Szólítlak, hattyú; Halálfuga;
Karinthy kantáta
Csengery Adrienne, Pászthy Júlia,
Keönch Boldizsár, Polgár László – ének;
Kósa György – harmónium, zongora;
Molnár Ágnes, Pallagi János – hegedű;
Konrád György – brácsa;
Banda Ede – cselló;
Budapesti Kamaraegyüttes
Vez.: Mihály András
Hungaroton HCD 31 539*

KANTÁTÁK címen jelent meg Kósa György szerzői lemeze. A cím azonban csak részben fedi az igazságot. A lemezen megszólaló öt mű közül három – a Karinthy Frigyes naplójegyzeteire írott KARINTHY KANTÁTA (1974), a Paul Celan költeményére készült TODESFUGE (1976) és a Nagy László versére komponált SZÓLÍTLAK, HATTYÚ (1978) – a zeneszerző meghatározása szerint is a kantáta műfajához tartozik. A Po Csü-ji verseit Weöres Sándor szellemes fordításában feldolgozó KÍNAI DALOK-nak (1954) már a címe is jelzi, hogy ez a kompozíció a dalműfaj repertoárját gazdagítja, míg a DE PROFUNDIS-t (1947), megfelelőbb műfaj-kategória híján, latin szövegű egyházi műnek nevezhetjük.

Mégsem kell tévedésnek tekintenünk a kiadvány címét. Hallgatva a lemezen elhangzó öt kompozíciót, jogosan merül fel a kérdés: mennyiben tekinthető specifikusan kantátaműfajúnak egy így elnevezett Kósa-mű. Viszszatekintve a XVII–XVIII. századra, akár a műfaj itáliai bölcsőjére, akár Bachra, a kantáták a használati zene kategóriájába tartoztak. Ez semmiképpen sem a mű értékére, inkább funkciójára utal, ugyanis e kantáták szellemi, lelki tartalmukkal a közösség számára kiemelkedően fontos szakrális vagy egyéb ünnepi alkalmakat szolgálták. A XIX–XX. században ez a funkció fokozatosan lekopott a műfaj alkotásairól, de a zeneszerzők megőrizték, sőt hivatkozva kifelé fordulással hirdették céljukat, hogy műveikkel eszmét, hitet, „ideológiát” közvetítenek. Ebből született

a PSALMUS HUNGARICUS közösségi panaszolkodása vagy a CANTATA PROFANA példázata.

Kósa kantátaiban azonban a hangsúly különös módon eltolódik a „magánszféra” felé. Hogy a reprezentatív-közösségi kantátaműfajt egy intímebb műfaj, a dal felől közelíti meg, már abban megmutatkozik, hogy kevés hangszerrel (a KARINTHY KANTÁTA-ban vonósnégyest, a SZÓLÍTLAK, HATTYÚ-ban harmóniumot) és csupán egy énekhangot használ. A szövegválasztás is erre utal: a szövegeket s ezek zeneművé formálását ugyanis magánéletének eseményei – szerelem, élet, halál – teszik aktuálissá. Kósa azonban éppen azáltal válik felelős emberré, vagyis alkotóvá, hogy nemcsak éli az életét, hanem művé is transzformálja azt, hogy élete minden eseményének emlékművet állít. Az pedig, hogy mely művek lesznek képesek arra, hogy leváljanak a szerző életéről, és elkezdjék élni saját életüket, s melyek nem, valójában már nem az alkotó dolga.

A KÍNAI DALOK című ciklusban a személyes elemet (a kísérfüzetben is olvasható) ajánlás jelzi: a dalok Stellának, a komponálaskor ötvenhét éves zeneszerző ifjú énekesnő feleségének szólnak. A hat dalból álló dalciklusnak két előadója van: a morcos, ám mindenképp öniróniával rendelkező öreg és a világ csodáit-fájdalmait éppen felfedező fiatal lány. S a dalciklus mintha a zeneszerző és felesége portréját vázalná fel. A komponista egyértelműen idealizálja Stella alakját; a lány lírai, nagyívű, pentaton dallamokat szólaltat meg, énekét éteri hangzással borítják be a zongora ezüstösen fénylő, ritmikus akkordjai. Az öreg egy „földibb” típusú képviselő: éneke „kockásabb”, kis építőelemekből és ezek ismételtetéséből áll. A típus egyediséggel tölti meg a versekből áradó kesernyés szellemes önreflexió. Talán éppen ezért tűnik sikerültebbnek az önarckép.

A GÖRCSES-FÁ című tétel politikuma éppen ezeknek az eszközöknek a segítségével kerül figyelmünk előterébe. Az öreg szerényen szögletes, mondókaszerű motívuma szemben áll a hatalom jelképének, a „Mennyi fiú”-nak csillogó, zengő hangzásvilágával és a „nyüzsgő-pozsgó terek” ritmikus mozgalmasságával. A művész éles szemmel ismeri fel a világ ellentmondásait, s ezért az alkotói magányt választja. De azért – megszólítja a görces-fát –

rákacsint ötvenes évekbeli közönségére is: „*asztalkává nálam válhatsz, s ki nem nyújtasz államlámaszt, rád borúlok, állam lámaszt*”.

Kósa művészetében tehát döntő szerepet játszik a magánember és az alkotó viszonya. S a kettő kapcsolata magukban a művekben is megjelenik: egyrészt „problémaként”, amennyiben a művek sikerültségét-sikerületlenségét érinti, másrészt a művek témájaként, hiszen éppen erről szólnak a kompozíciók. Műveiben Kósa saját hasonmását, az individuumot kiélezett élethelyzetekben ábrázolja: a hős konfliktusainak segítségével lélektanilag reakciókra mutat rá, filozófiai kérdéseket vet fel, vagy világnézetet közvetít. A kompozíciónak azonban Kósa saját ügyénél többet kell mondania, mondanivalójával többeket kell érintenie ahhoz, hogy megálljon a saját lábán.

A DE PROFUNDIS biblikus szövege eleve megóvja a szerzőt attól, hogy a feldolgozás magánügygé váljon. A kompozíció azonban önálló jelentést is hordoz, Kósa ugyanis lélektanilag értelmezi s eközben dramatizálja a 130. ZSOLTÁR szövegét. A szóló énekhang jeleníti meg a küszködő individuumot, míg a két hegedű kommentálja az énekes lelkiállapotát. A háromtagú forma esdeklő első szakaszában alaphang nélkül szólal meg a két hangszer: a két azonos hangterjedelmű hegedű nem támaszkodik egymásra, nincs a kettő között semmiféle funkciós viszony, mindketten élik saját, mozgalmalás életüket. A támasz nélküli zenei folyamat jelképszerű, a lét bizonytalanságára utal. A második, bizalmat kifejező szakasz ezzel szemben a fokozatosan megszülető „h” alaphangra épülve himnikussá növekszik, s ezzel a hirdetés funkcióját nyeri el.

A SZÓLÍTÁK, HATTYÚ című kantáta problematikussága azonban nagyrészt az előadás rovására írható. Polgár László szerint Nagy László homályos költői sorai semmiféle jelentéssel nem bírnak. Fojtott merevséggel szólaltatja meg a mű feszültségrétegebe tartozó fájdalmasan naturalista képeket, az erőszakra, a pusztításra és sötétségre utaló igéket, főneveket. Mint ahogy előadását nem érinti meg a költemény hangulatát uraló s egy idős zeneszerző számára szükségszerűen kiemelt jelentőséggel bíró halálvárás-halálfélelem sem. Pedig a szinte alig mozgó harmóniumkíséret

felett a recitativo jellegű énekszólam, de az ütemekbe szorított, a szöveg ritmikáját hűen követő dallamosrok is azt célozzák, hogy az énekes elmondja, elszavalja, világgá kiáltja fájdalmát. A zene pedig sohasem értelmezi a költeményt, csupán hordozza, felemeli. Éppen ezért nincs is külön zenei karaktere, belső története a kíséretnek. S mivel minden az énekesen múlik, csak az átütő, mélyen dramatizált előadás teszi „híhetővé” a kompozíciót.

A KARINTHY KANTÁTA esetében is az okozza a legnagyobb nehézséget, hogy az előadó képes-e megfelelő távolságtartással, ám ha kell, érzelmei teljes skálájával megszólaltatni a kompozíciót. Mint Keönch Boldizsár nagy hőfokú előadása bizonyítja, tulajdonképpen már a szöveg is veszélyt hordoz magában: Karinthy Frigyesnek a feleségét, Judik Etelt sirató naplójegyzeteiből állította össze a kantáta szöveggönyvét Kósa, mégpedig úgy, hogy a szöveget az „ideális” gyászmunka folyamatának megfelelően alakította ki. Az öt tétel különböző érzelmi állapotokat jár végig, a kétségbeejtő magánytól az értelmetlen lázadáson, önáltatáson és a vád megszólalásán keresztül egészen a belenyugvó búcsúig. Az epikus szöveg természetesen nem annyira fesszes, mint egy ritmizált, belső lüktetéssel bíró költemény, így Kósának szüksége van valamilyen eszközre, amelynek segítségével mégis egységes ciklussá formálhatja a kompozíciót. Tulajdonképpen már a pszichológiai-dramatikusság váz is ezt a feladatot látta el, de Kósa különböző zenei jeleket rejt el a kompozícióban, s ezek szintén ezt a célt szolgálják.

Ilyen jeleknek tekinthetők az énekes recitációjának rácszatán át- meg átbújó dallamos-harmonikus pillanatok, például az első tétel futónövényyszerű hangszeres rondótémája, amely a magányt jelképezi („*egyedül, otthon a lakásban*”), vagy a második tétel vonóstrion felcsendülő dallamtöredéke, amely a tétel folyamán nyeri el teljes alakját. Unisono és harmóniai megtámasztás nélkül szólal meg, vagyis Kósa szerint nincs és nem is lehetséges beteljesedés. A harmadik tétel keringője az álomvilághoz tartozik: a harmónia monotonitása, valamint a dallamtorzítás jelzi, hogy ez a világ irreális. Az ötödik tétel befeljezésében a brácsa orgonapontszerű üveg- hangja alatt megszólaló oktávkettyőzött dallam oldja fel a kantáta hőstét. Az üveg- hangos

szakasz a halhatatlan lélekbe vetett hitet jeleníti meg („Ha az, amit léleknek tudsz magadról, vélellenül nem beléd, élő és mozgó tömegbe kerül vala, hanem egy darab kőbe az utca kövei közt, annak a kőnek meg kell vala mozdulnia”).

A KARINTHY KANTÁTA problematikuságát az okozza, hogy a kompozíció részletszépségei eltűnnek a túlhevült recitálás sűrűjében. Az érzelmek elborítják a koncepciót, s a mű elveszti feszségét. A HALÁLFŰGA-kantáta ezzel szemben éppen azt bizonyítja, hogy még egy ennyire szélsőséges élethelyzet ábrázolásában is, amelyet Paul Celan költeménye megörökít, létre lehet, sőt létre is szükséges hozni egy feszes formát.

A HALÁLFŰGA formája a költemény versszakbeosztását követi. A rondóformán belül Kósa Celan költeményének egy-egy sorához egy-egy dallamsort fűz. A szöveg ismétlése magával hozza a hozzá kapcsolódó zenei sor ismétlését. A dallamok kis, kígyómozgásszerű motívumokból állnak. Mozgásformájuknak köszönhetően annyira variábilisak, hogy egy idő után úgy tűnik, mintha mindegyik dallamsor rokona volna a másiknak, de főként a rondótéma első motívumának. A hangszer-együttes csoportokra oszlik, s ezek a csoportok önálló zenei anyaggal rendelkeznek. A hangszeres anyagok kollázsszerűen helyezkednek egymásra. Az első és harmadik versszak végén a „zum Tanz” szavakhoz egy jellegzetes, felfelé ugró nagy tercből és lefelé lépő kis szekundból álló motívum társul. A motívum a kompozíció két csúcspontján, a két közzjátékban is megjelenik, de legöbbször (hétszer) az utolsó visszatérésben. Ugyaneb-

ben az utolsó visszatérésben a rondótéma jellegzetes első motívuma kilencszer hangzik fel. Ezt a motívumot a kompozíció utolsó hét ütemében, amikor az énekes már nem énekel, váratlanul átveszi a morendoutasítással ellátott cselló. Ezzel az elhalással, eltűnéssel távolodunk el a haláltánc látomásától.

Kósa tehát haláltáncként festi le a versben megjelenített situációt: a haláltábor őrei halálba táncoltatják áldozataikat. A kompozíció azonban szinte minden pillanatban felveti a kérdést: látomás ez vagy valóság? A táncjeleket tükörhűen ábrázolja a kantáta: a szédelgő áldozat előtt a tárgyak, emberek elvesztik körvonalait. Hogy velünk, emberekkel ilyesmi megtörténhet, a külső szemlélő számára éppoly felfoghatatlan, feldolgozhatatlan, akárcsak az Apokalipszis látomása. Éppen ezért a fájdalmasan valóságos élethelyzetet irrealitást kifejező eszközök idézik fel. Ilyen például a kollázstechnika, de ezért variábilisak, ezért közelítenek egymáshoz a kis motívumok is.

Az alkotó azonban „rendet” teremt a káoszban, s így a döbbenet kiváltotta hatás megsokszorozódik. Az elemeket egy bizonyos sorrendben használja, s e sorrend nem a véletlen műve, hanem tudatos döntés, szerkesztés eredménye. Ennek köszönhető a kantáta szigorúan kötött formája, feszes szerkezete, s ez teszi elviselhetővé a szélsőséges érzelmi állapotot. S Kósa György itt valóban, bartóki, kodályi értelemben is kantátát komponál: olyan művet, amelyben felelősséget érző egyénként szól mindenkihez.

Dalos Anna



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap és a Soros-alapítvány támogatásával jelenik meg