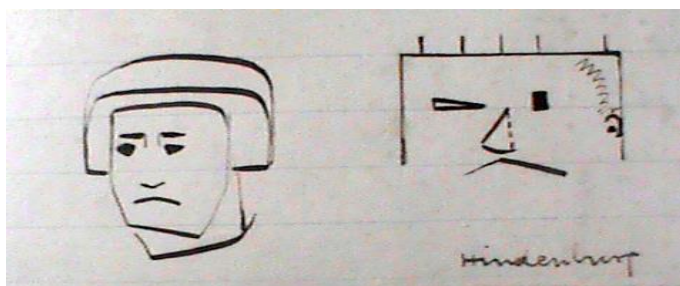


Andrea van der Smissen:
Szabó Ferenc kompozíciói a húszas években,
a magyar történelmi avantgárd és a MoMaMu közelségében¹

Szabó Ferenc hagyatékát, műveit vizsgálva alig található dokumentum a címben megjelölt időszakból. Az eredeti megfogalmazásban megmaradt művek nagy része 1969 óta megtalálható a Zenetudományi Intézetben, mint fénymásolt kézirat a Kiss Ilona-féle anyagból.² Az eredeti kéziratok 2003-ban kerültek be az örökösöktől az OSzK állományába.

Az írásos dokumentumok gyakorlatilag egy gimnáziumi, illetve egy akadémiai leckekönyvre, valamint egy kézzel írt hirdetésre korlátozódnak.³ A kézzel írt hirdetésben ez áll: MoMaMu muzsikus kottamásolást, hangszerelést vállal, mind szimfonikus, jazz zenét. Ez a cédula nyilvánvaló dokumentációja a zeneszerző életkörülményeinek, de arról is árulkodik, hogy Szabó a Modern Magyar Muzsikuskok Egyesületének komponistáival azonosította magát, és egyben azt is feltételezte, hogy odatartozása rangot ad számára.⁴



1. illusztráció: Kadosa Pál tusrajza a húszas évek elejéről

Egy másik művészi közegre utal egyértelműen Maróthy János, Szabó Ferenc munkásságának aprólékos feldolgozója, ez pedig a fiatal komponista, Szabó azonosulása a magyar történelmi avantgárddal. Ez nem merül ki az Uitz Béla köréhez, a képzőművészeti avantgárdhoz való vonzódás tényében. Maróthy tanulmányaiban avantgárd kompozíciókról beszél, olyan próbálkozásokról, amelyek Szabó Ferenc emigrációja után nem éltek meg folytatást: „(...) a korai műveket nem lehet a Kodály-követés sémájába beleerőltetni”; illetve: „a kortárs kritika sikertelenül

¹ A tanulmány az „Évfordulók nyomában” című, 2014. október 4-én rendezett konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata

² Kiss Ilona 1969-ben, Magyarországra látogatva felkereste Maróthy Jánost 1924 és 1931 között keletkezett Szabó-művek kézírataival. Ezek addig teljesen ismeretlenek vagy elveszettek számítottak, tehát az ötvenes-hatvanas években nem kerülhettek átdolgozásra.

³ OSzK, Szabó Ferenc-hagyaték, 22. gyűjtő

⁴ A továbbiakban az egyesület nevét rövidítve, „MoMaMu” jelölöm. Az egyesület megalakulását 1927 decemberében adta hírül Gombosi Ottó Crescendo című lapja. Öt zeneszerzőt – Kelen Hugó, Kósa György, Szelényi István, Kadosa Pál és Szabó Ferenc – egyesített a rövid életű csoportosulás.

próbálja behatárolni”⁵. Szabó Ferenc e rövid alkotói időszaka 1926 és 1931 vége közé, a főiskoláról kikerülés éve és az emigráció időpontja közé esik. Ekkor keletkezett művei két kortárs művészeti kör hatásának összefüggésében vizsgálhatóak. Az egyik a MoMaMu újzene platformja, amely Gombosi Ottó támogatásával a fiatal zeneszerző-generáció öt tagjának – köztük Szabónak is – először nyújtott lehetőséget szakmabeli közönség elé kerülni. Ezeknél a zeneszerzőknél – Szabó Ferencnél, Kadosa Pálnál, Szelényi Istvánnál – kimutatható, az affinitás az avantgárd művészeti mozgalomhoz és konkrétan a Kassák-körhöz.

A MoMaMu egyesület

A MoMaMu létezésének első írásos dokumentuma, amely 1926 januárjában keletkezett, rögtön az avantgárd körökkel való kapcsolatra utal: egy levélről van szó, amelyben a Modern Magyar Muzsikusok Szabad Egyesülésének előkészítő bizottsága a kultuszminisztériumhoz és egyben a nagy magyar kottakiadó vállalatokhoz fordul a modern magyar zene ügyében. Ezt a levelet az *Új föld*, Remenyik Zsigmond és Tamás Aladár lapja közölte 1926 februárjában; a szöveg a lap első, programmatikus írásokat tartalmazó számában jelent meg.⁶

Hogy pontosan kik és meddig készítették elő a MoMaMu működését, nem sikerült feltárni. A zeneszerzők azonban később is kapcsolatban maradtak az *Új föld* folyóirattal. A lapnak a Zeneakadémián megrendezett estéin való szereplés Kadosa Pál, de főleg Szelényi István és Szabó Ferenc számára az egyetlen lehetőséget jelentette arra, hogy kapcsolatba kerüljenek a közönséggel.

Szabó *I. vonósnégyesének* második, *Andante* tétéle Kadosa Pál, Szelényi István és Weisshaus Imre művei mellett hangzott el, irodalmi est keretében, 1926. október 23-án a Zeneakadémia nagytermében. Szintén az *Új föld* estjén 1927. április 9-én, a Zeneakadémia kistermében hangzott el Szabó Ferenc fuvolára és brácsára írt *Szerenádja*, Szelényi István *IV. zongoraszonátája* és Kadosa Pál *Négy népdala* (1923) mellett; a koncertet 1927. április 29-én megismételték. A Kassák-kör rendezvényein, különböző munkás estek vonzásában, valamint a Palasovszky Ödön által életre hívott Zöld Szamár Színház és Cikk-cakk esteken is feltűnnek a MoMaMu zeneszerzőinek alkotásai: például 1927. november 8-án a *100 %* estjén hangzottak el Szabó Ferenc, Kadosa Pál és Szelényi István dalai; Szabó Ferenctől feltételezhetően a Kassák-dalok szólaltak meg.

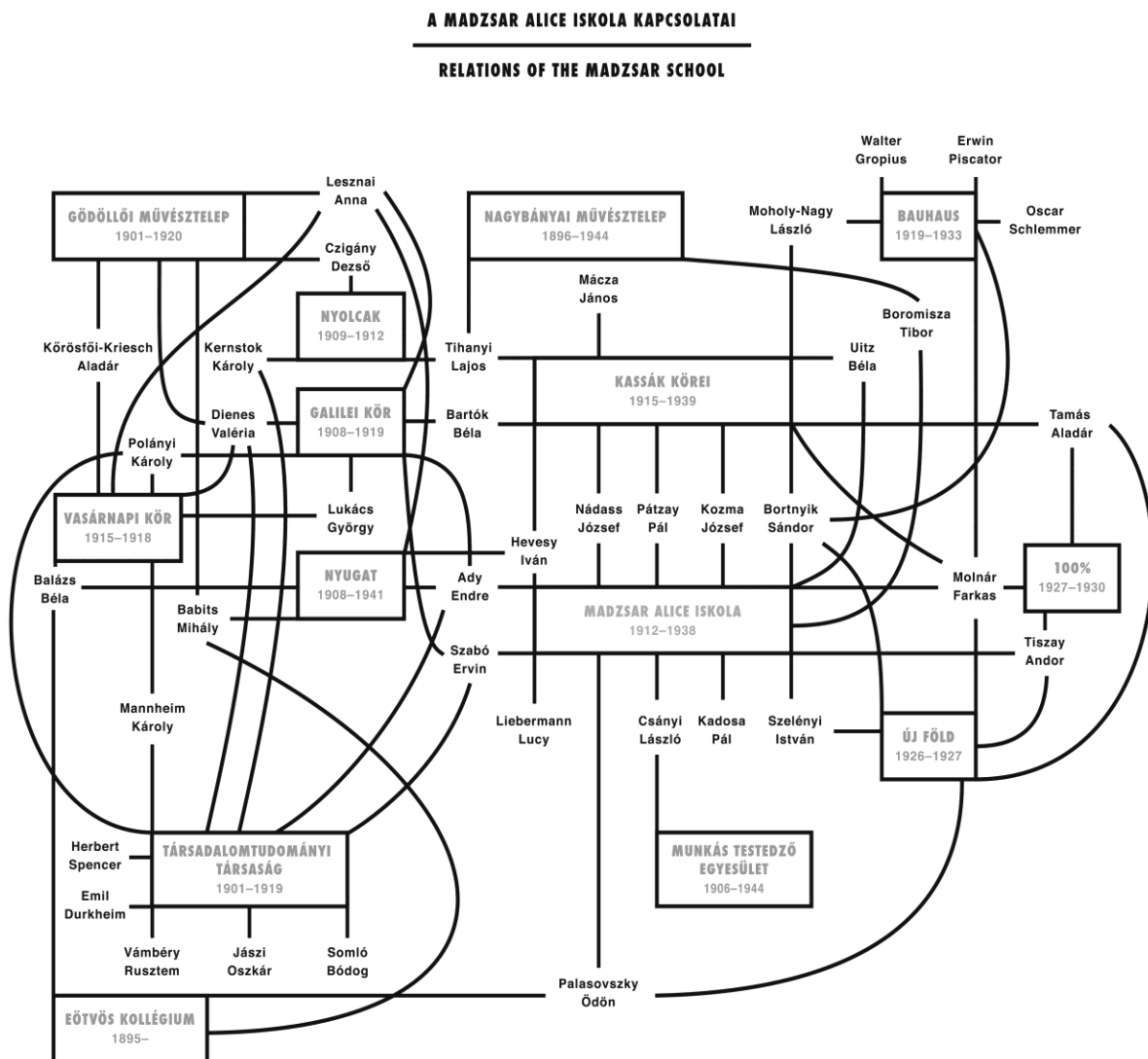
Az irodalmi estek keretében elhangzó kompozíciók, a MoMaMu zeneszerzőinek publikációi az avantgárd kiadványokban, továbbá a táncmozgalomban való közreműködésük egyértelműen utalnak arra, hogy kapcsolatban álltak egy ideológiákkal kevésbé terhelt, irányzati értelemben korántsem egységes, de európai viszonylatban is progresszív avantgárd mozgalommal, amelynek

5 Maróthy János: *Szabó Ferenc indulása*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970: 30–31.

6 *Új föld* I. évfolyam/1. szám (1926. február): 30–31

egyik alapvető jellemzője az interkulturalitás, a határok közé nem szorítható élet- és művészeti koncepciók kialakítása, és amely minden művészeti ágban, így a zenében is jelen volt. Az *Út* című lap Novi sadban megjelent első kiadványában így hirdette programját: „Mi nem közvetítjük a magyar kultúrát, hanem magyar nyelven az új kultúrát hirdetjük. Ez a kultúra és művészet már internacionális”.⁷

Zeneszerzőinek aktivitása alapján a MoMaMu tehát méltán elhelyezhető a kor más ismert és előremutató művészeti törekvéseinek–csoportosulásainak hálózatrendszerében (**2. illusztráció**).



Csatlós Judit-Katarina Šević: *A Madzsar-iskola kapcsolatai. Social Relations of the Madzsar School.*

2. illusztráció: A Madzsar-iskola kapcsolatrendszere⁸

Ha maga az egyesület rövid életű volt is, számtalan példa található a zeneszerzők együttműködésére a MoMaMu alapítása előtt és felbomlása, illetve az UMZE-be való átmentése

⁷ *Út* I. évfolyam/1. szám (1922. március): 1.

⁸ In: Katalógus a Kassák Múzeum „Elmozdulás – Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar Iskolában” című kiállításához, készült Csatlós Judit és Katarina Šević kutatói munkája alapján.

után is, ami egy hosszabban tartó, elvi, esztétikai közösségre utal. Az együttműködésre az egyik példa az egyesület megalakulása előtti időből Kósa György 1927. március 29-én, a Zeneakadémia nagytermében tartott, az új zenét népszerűsítő koncertje, amelyen a művész, mint láttuk, az akkor még a zenei élet perifériáján elhelyezkedő Szelényi István, Kadosa Pál, Kelen Hugó és Szabó Ferenc műveit játszotta; ekkor Szabó Ferencről a *Szonatina* (1926) hangzott el. A másik példa az 1930. április 16-án megrendezett est Kadosa Pál és Szabó Ferenc műveiből, a Musica Rt. Termében. Itt Szabó op. 5 jelzésű *Négy zongoradarabját*, op.8-as *Öt kis zongoradarabját*, *Zongorasztijét*, továbbá „Székely paraszttémára” írt *II. vonósnégyesét* hallhatta a közönség.

E két koncert közötti időszakban alapították meg MoMaMu-t, 1928 januárjában, valamint rendezték meg négy hangversenyét. Ez a Gombosi Ottó által beindított Új Zenei Fórum, ha szűk keretek között is, de megismerhetővé tette a hangversenytermekben e zeneszerzők, így Szabó Ferenc műveit. Szabó Ferencről az első koncerten a *Vonóshármas* (1927), a második koncerten a *Szerenád* hegedűre és brácsára, a harmadik koncerten az *I. vonósnégyes* (1926), a negyedik MoMaMu-esten pedig a *Toccata* (1928) hangzott el. A maximálisan kihasznált Erzsébet körüli koncertteremben⁹ elhangzott „új zenének” zenei körökben nagy visszhangit kapott, és hozzásegítette Szabót ahhoz, hogy 1931-re ismert zeneszerzővé váljon. Ebben a megjelent újságcikkek nagy száma és a kritikusok különösen pozitív hozzáállása is szerepet játszott.

A MoMaMu körének modern zene felfogásáról, esztétikai elképzeléséről különböző cikkek, előadások szövege ad útmutatást. Gombosi Ottó a *Melos* 1927. 6. évf. 8/9. számában a modern zene körül kialakult harcról, szakadásról beszél magyarországi viszonylatban, a modern irányzatokon belül, írván „a súrlódási felületet nem a generációk mindenütt jelentkező antagonizmusa szolgáltatja”.¹⁰ Kritikája a speciális magyar zenén belül kialakult konzervatív klisék és jelszavak elszaporodását illeti. Ezenkívül aggódik, amiért Kodály befolyása túl nagy az új zeneszerző generációra, mondván, „a tanítványokat visszatartja a tehetségük és önértékük kibontakoztatásában”, és nem önálló útra vezeti őket.

A népdal és a népzene beemeléséről a műzenébe a MoMaMu zenészei közül Kadosa úgy vélekedett ebben az időszakban,¹¹ hogy „Nyugat-Európában a népzene csak az egzotikumával tud hatni, és ha egyáltalán, akkor ez sem közvetlen hatás. (...) Sztravinszky jó érzékkel adta fel a népzenei idiómát”. Előadásában kiemeli, hogy az Alois Riegl által bevezetett Kunstwollen fogalma ebben a művészeti időszakban csak több irányzat összegzésében érvényesülhet. Kadosa tehát a modern zenei irányzatokban a pluralizmus érvényesülését találta helyesnek. A népdal és a népi idióma felhasználásának kérdésében ebben az időszakban láthatólag döntően hatottak a

⁹ A Musica Zrt. koncertterme, Erzsébet körút 49.

¹⁰ *Melos* 6. évfolyam/8-9. szám (1927. augusztus–szeptember): 348

¹¹ Kadosa-hagyaték, kézirat 23. oldal. Feltehetően a Fodor Zeneiskola és a Cobden Szövetség részére tartott előadás szövege.

munkáskultúra és egyben az avantgárdra jellemző, az új művészet-kollektivitás fogalmát felkaroló nézetek is. Jusztusz György például 1927-ben a *Crescendo* január–februári számában¹² *A dallamkompozíció jövőjéről* című írásában a dallamosság eltűnése mellett érvel mind a vokális, mind a hangszeres zenére vonatkozóan. Pár hónappal később azonban Kassák Lajos *Dokumentum* című lapjában már azt írja, hogy a népzene alkalmazása nem nemzeti szentimentalizmusként értendő, hanem egy, az avantgárd kollektivitás-fogalma értelmében vett szociális direktívaként, amely művészetté finomítja az új művészet befogadó közegének, a tömegek igényeit.¹³ Szabó Ferenc kompozícióiban hirtelen 1929-től jelenik meg ismét a népzenei idióma.

Végül Szelényi István a *Crescendóban* 1927-ben megjelent zeneesztétikai írásait¹⁴ kell megemlíteni, amelyek egy új zeneművészet elvárásának igényével jelentkeznek. Szelényi ezekben a zene újjáteremtéséről beszél, és ezzel egészen közel kerül Kassák akcionizmusához. Az avantgárd művészetkonceptiónak felfogható írások a zenében a letisztulás érvével ható reakciót ítélik meg a megújulás fő akadályozójának. Szelényi a visszafelé fordulás, úgymint a neoklasszicizmus ellen érvel. A zeneművészet létezését attól teszi függővé, hogy sikerül-e létrehozni újat, aktuálisat a reakciós művészet irracionalitásával szemben. Az új módon értelmezett zeneművészetnek függetlenítenie kell magát az építészet és a dráma befolyásától – írja –, és a hangmagasság, hangszín, ritmus és dinamika törvényeiből új formák létrehozását várja el. A zeneszerző szerepét úgy látja, mint konstruktőrét, aki már akusztikai és pszichológiai elemekkel dolgozik. Szelényi számára az új zene tiszta esztétikai szemléletű, elvont elemekből építkező, de anyagszerűségében, tehát formailag a végletekig kidolgozott. Ez azonban nem teszi lehetetlenné a mélyen lelki töltésű, humánus tartalmat. Új művészet: Tett! – írja, ezzel ismét Kassák művészetkonceptiójára utalva. Az avantgárd művészi körök magas autonómiaigényével kialakított művészi koncepciói és az ebben az időszakban keletkezett kompozíciók között több összefüggés is felmutatható.

Szabó Ferenc: Fuvola–brácsa-szerenád

A művet az *Új föld* 1927 áprilisában tartott estjén mutatták be, Maróthy János 1926 végére vagy 1927 elejére teszi keletkezésének idejét. Mielőtt 1974-ben megjelent nyomtatásban a Zeneműkiadó Vállalatnál, ismeretlen alkotásnak számított, kézírata fénymásolatban került be a Zenetudományi Intézetbe, 1969-ben. Az addig elveszettnek tartott mű része volt a Kiss Ilona-féle anyagnak, és megfelel az op 5. jelzésű 3. *zongoradarab*nak 1931-ből. Mint említettem, a mű elhangzott 1928 februárjában, a második MoMaMu-esten is, hegedű–brácsa hangszerelésben. Maróthy János Szabó

¹² *Crescendo* II. évfolyam/6–7. szám (1927. január–február): 22–25.

¹³ *Dokumentum* I. évfolyam/5. szám (1927. április): 31–32.

¹⁴ *Crescendo* I. évfolyam/11–12. szám (1927. június–július): 1–6., 15–18.; II. évfolyam/6–7. szám (1928. január–február): 3–11.

Ferencről szóló tanulmányában csak röviden foglalkozik ezzel a darabbal, amelyben maximálisan érvényesül Szabó konstruktív hajlama, merőben új hatásokkal kísérletezve.

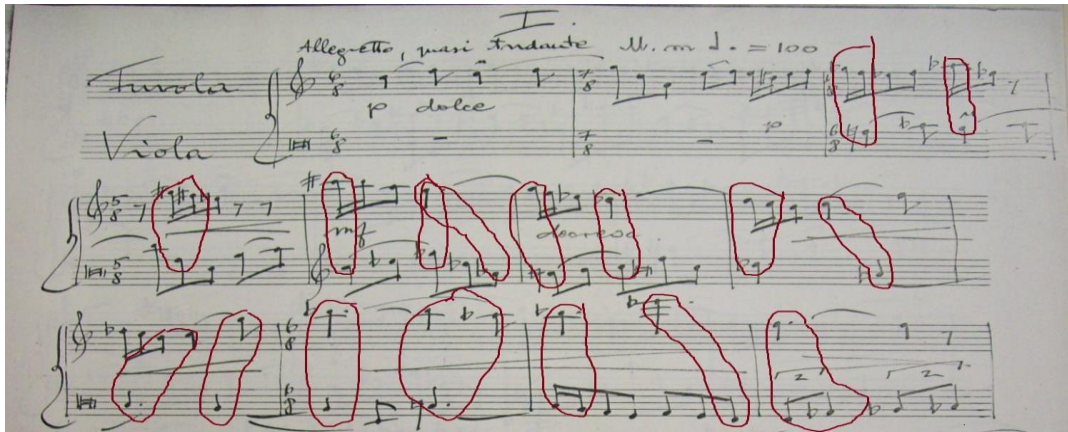
A mű három tétele különböző karakterű, és egyben egy-egy eredeti zenei ötlet megvalósítása kis, pontosan 150 ütemnyi terjedelemben. Az első tétel megszerkesztettségében méltán a darab nyitótétele. Az első két üteme a tulajdonképpeni témát mutatja be, amelyet a brácsaszólam megismétel. Ez a téma magában foglalja azt a két zenei elemet, amelyből a tétel végig építkezik: d-e-f-e-szekund lépéseket és az ezt követő két tiszta kvartugrást lefelé, majd egy tiszta kvintugrást felfelé. Ez a téma a 12. ütemben visszatér egy nagy szekunddal feljebb, először a brácsa szólamban hangzik el, amelyet a fuvola két ütemmel később követ. Ezt a visszatérést egy kvázi kidolgozási rész követi. A téma harmadik visszatérése az eredeti hangmagasságban egyben a mű első tíz ütemének megismétlését jelenti, amelyet egy szintén tíz ütemből álló szakasz fejez be.

Szabót ebben, de a Szerenád következő két tételében is a disszonancia–konszonancia ellentéte foglalkoztatja, vagyis pontosan a szekund, szeptim hangzás és az oktáv, tiszta kvart, illetve kvint hangzat különbözőségét tematizálja. A témában jelenlévő két szekund lépés a tételben több alkalommal két kisszekundra szűkül, így például a 19–29. ütemekben, ahol a brácsa szólamban a *desz h* hangok a *c* hangot ismételtén kromatikusan írják körül.

Ugyan így feltűnik a különböző hangkészletek tematizálása: az 5–7. ütemekben egészhangokból álló skálát hallunk. A tétel záró szakaszában a 38–41. ütemben a brácsa szólamban elhangzó, egymást követő tercekkel transzponált nagyszeptim felbontások magukban foglalják a kromatikus skála mind a tizenkét hangját.

A disszonancia–konszonancia ellentétesége a tételben egyben a két szólam szólamvezetését is szervezi, mint vertikális konstrukciós elv. A főtéma elhangzása mind a három megszólalásnál kvintpárhuzamot hozna a brácsa- és fuvolaszólam között, ha nem állna fönn a szólamok közti kétütemes eltolódás. E helyett azonban halmozottan a disszonancia érvényesül a hangzásban.

Szabó egyrészt a tematikusan megjelenített kisszekund lépéseket teszi a szólamok között érvényessé: így a 4. ütemben, ahol a fuvola *gisz-fisz* hangja sűrűdik a brácsa *g* hangjával, vagy a 11. ütemben, ahol a brácsa *e-gesz* hangja a fuvola szólam *f*-jével egy időben hangzik el. Másrészt szeptimek dominálják a tétel hangzásképét (**3. illusztráció**).



3. illusztráció: Az első tétel első 11 ütemében elhangzó szeptimsúrlódások

Így a tétel lezárása előtt is, mielőtt mindkét szólam megállapodna a *d* záróhangon, a fuvola tartott *d* hangját a brácsa *e-esz* szeptimen keresztül éri el. Míg az első tétel *d* hangon indult és végződött, a második tétel egy kvinttel magasabban, *g-n* indul, amely hang mindvégig a brácsa szólam központi hangja marad. A két szólam itt kevéssé van egymásra vonatkoztatva. Szinte a rubatón túlmenően improvizatíván szerveződik a fuvola szólama a brácsáéhoz képest. Itt is, mint mindhárom tételben, *unisono* szakasz vezet be a lezárást.

A harmadik tétel pentaton témával nyit, amely a tétel folyamán oktáv-, majd kétszer is kvart távolságban hangzik el mindkét szólamban egyszerre, ezen kívül is szinte szünet nélkül jelen van valamelyik szólamban. A kéziratban tempójelzésként *Allegro* áll, a MoMaMu műsorán mint *Giusto* szerepel ez a tétel. A háromnegyedesre bővített ütemek meg-megakasztják a zene gépszerű zakatolását, melynek érzetét a téma egy repetált hangra, illetve egy tématorodék szüntelen ismétlésére redukált nyolcadmozgás váltja ki.

Ez a tétel oldottabb, mint az előzőek, de a harmadik tétel lezárása előtt ismét beszűkül a hangzás, úgymint a 45–52. terjedő szakaszban, amelyben két periódus az *a-b-h-c-d-esz-f*, illetve a *b-h-cisz-d-esz-f* hangkészletből építkezik. Erre bővített hatütemes periódus válaszol, két kvartlépés és egészhangú skála töredékéből építkezve az 53–59. ütemekben. A kétütemes zárómotívum előtt még egyszer, utoljára megjelenik a fuvola szólam repetált *f* hangja mellett a szűkített *be-desz-e-g* szeptim. Csak ezután oldódik a darab a lezáró *f-c* kvinttel.

Úgy vélem, Szabó Ferenc ebben a darabban is a zenei elemek újszerű összeillesztését, alkalmazását valósítja meg. A konstrukciós szerkesztési elv, amely a monotematikus építkezés egyéb nem említett eszközeit is kihasználja; a konzonáns kvart–kvint–oktáv hangközök archaizáló alkalmazása és a zene akusztikus elemének tematizálása felfogható úgy, mint a korban egyedülálló, előremutató próbálkozás. A mű legutóbb említett akusztikai, hangszíni igénye okozhatta Szabó ingadozását a hangszerválasztásban is. Szabó Ferenc e pár évet átfogó alkotói időszakára rövid, de a többi MoMaMu-zeneszerző hasonló próbálkozásaival összefüggésbe hozva érdekes zenetörténeti jelenségre utal.