

**MINDSZENTY ZSUZSÁNNÁ**  
**SUGÁR REZSŐ KARMŰVÉSZETE**  
**DLA ÉRTEKEZÉS**

**2003**

**Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem**  
**Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)**

**SUGÁR REZSŐ KARMŰVÉSZETE**  
**Mindszenty Zsuzsánna**  
DLA értekezés

**2003**

*Ezt a dolgot apósom, Sugár Rezső emlékének  
és a családomnak ajánlom*

# Tartalom

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| Bevezetés                                                  | 1  |
| I. Sugár Rezső művészetének társadalmi és zenei háttere    | 3  |
| II. Sugár Rezső – életrajz                                 | 8  |
| III. Kórusművek                                            | 13 |
| 1./ A kórusművek a szövegválasztás tükrében                | 15 |
| Hazafias szövegek                                          | 15 |
| Vegyes témájú versekre írt kórusművek                      | 16 |
| Vegyeskarok                                                | 16 |
| Férfikarok                                                 | 18 |
| Gyermek- és nőikarok                                       | 19 |
| 2./ A népdal jelenléte a kórusokban                        | 21 |
| Népdalfeldolgozások                                        | 22 |
| Népdal jellegű művek                                       | 22 |
| 3./ A kórusművek leggyakoribb formai jellegzetességei      | 25 |
| 4./ Prozódiai jellegzetességek Sugár kórusműveiben         | 27 |
| Időmértékes formák                                         | 28 |
| Hangsúlyos, vagy tagoló versek                             | 33 |
| 5./ A kórusok dallam - és harmóniavilága                   | 41 |
| „Névjegyszerű” motivikus anyagok                           | 42 |
| Szimmetrikus felépítésű disszonáns akkordok                | 43 |
| 12 hang jelenléte                                          | 43 |
| Poláris kapcsolatok                                        | 44 |
| Pentatónia, modalitás                                      | 44 |
| Kvartok, kvintek, tritonuszok                              | 46 |
| Madrigalizmusok                                            | 46 |
| IV. Oratórikus művek                                       | 48 |
| Az oratórikus művek rövid története és helyük az életműben | 50 |
| Hunyadi – hősi ének                                        | 50 |
| Kőműves Kelemen                                            | 52 |
| Paraszti háború                                            | 53 |
| Savonarola                                                 | 56 |
| V. Sugár Rezső karművészete az oratórikus művek tükrében   | 59 |
| 1./ A különféle kórustípusok eltérő szerepe                | 59 |
| Vegyeskarok                                                | 59 |
| Gyerekkarok                                                | 62 |
| A nőikar illetve a férfikar önálló szerepköre              | 65 |
| A kettőskar drámai szerepe a Savonarolában                 | 68 |

|                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2./ Zene és szöveg kifejezőeszközei                                                      | 69 |
| Egyszerű szövegillusztráció dallammal, vagy ritmussal                                    | 69 |
| Hangközök, hangzatok, akkordok sajátos jelentéstartalma<br>(vertikális kifejezőeszközök) | 73 |
| Dallam, szólamvezetés a szöveg szolgálatában<br>(horizontális kifejezőeszközök)          | 74 |
| A hangnem, mint a szöveg hangulatának kifejezője                                         | 75 |
| Szereposztások, párbeszéd                                                                | 76 |
| Ritmikai elemekkel történő szövegkifejezések                                             | 77 |
| A zenei szövet, mint a szöveg legmagasabb rendű<br>kifejezője                            | 79 |
| 3./ Stílári változások az oratóriumokban                                                 | 79 |
| VI. Utószó - A kórusművek és az oratóriumok sorsa az ezredfordulón                       | 82 |

## Függelék

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| A./ Sugár Rezső kórusműveinek jegyzéke | 86 |
| B./ Bibliográfia                       | 88 |
| C./ Kottamellékletek                   | 90 |
| a./ Szüret után                        |    |
| b./ Tavaszi zsoltár                    |    |
| c./ Változások                         |    |
| d./ Láng                               |    |

## Bevezetés

Átéltve az ezredfordulót, a XXI. század elején rá kell döbbenjünk, hogy azt a „jövendőt” éljük, melyet évtizedeken át misztifikálva emlegetett a XX. század. Valamikor a hatvanas években, amikor már a technikai és társadalmi fejlődés egyre jobban biztatott a fantáziálásra, azt gondoltuk, hogy a XXI. században már csak tablettákkal fogunk táplálkozni, s azokban minden benne lesz, ami szervezetünknek szükséges. Arról ábrándoztunk, hogy a Holdon vagy a Marson fogunk nyaralni, de legalábbis az űrutazás teljesen mindennapivá fog válni. Az ezekhez hasonló álmok vagy hamisnak bizonyultak, vagy még váratnak magukra. Nem gondoltuk volna azonban, amikor az első CD-lemezek megjelentek, hogy milyen hamar kiszorítják majd a „bakelit”-lemezt, hogy sok kötet lexikon anyaga, vagy éppen Bartók Béla teljes életműve a tenyerünkben elfér majd egy CD-ROM-on.<sup>1</sup> Hogyan is gondolhattunk ilyesmire, amikor a hatvanas-hetvenes években zeneakadémistaként zenei öntudatunkra ébredve zörgő, zajongó, sokszoros átvétel által meggyötört felvételeken próbáltuk megközelíteni a kortárs zeneszerzés néhány reprezentáns darabját. Fontosnak tartottuk ezt, hiszen nagy kihívás megérteni, befogadni tudni a legújabb zenei irányzatokat. Azt gondoltuk, a zenésznek egyik legfontosabb feladata, hogy megértse, interpretálni tudja a kortárs művészetet.

Ma mintha kissé alábbhagyott volna ez a fajta lelkesedés. A kortárs zenei koncerteken maroknyi közönséget találunk, a „szendvics-koncerteken”, ahol egy Beethoven és egy Csajkovszkij közé beékelődve eljátszanak egy modern darabot, a közönség sokszor feszengve várja a kötelező „penzum” befejeztét.

Vajon mi az érdeklődés csökkenésének oka? Megérdemelne ez a kérdés egy hosszú tanulmányt, de most csak azon gondolkodnék, hogy nem a SZÉPSÉG háttérbe szorulása az ok? A kortárs zene évtizedeken át megdöbbeneni, felrázni, emlékeztetni akart. Ez is fontos talán, de hihetünk abban, hogy az üzenetet az a zene közvetíti, amely olyan nyelvezetet talál, melyet a közönség is megért, s amelynek esztétikai

---

<sup>1</sup> A dolgozat 2003-ban íródott, akkor még nem létezett pendrive, vagy egyéb modern adathordozó.

tartalma gyönyörködtetni tud. Sugár Rezső egy riportban így nyilatkozott: „Az asztalunkra nem szöges drótot, hanem virágos vázát teszünk”<sup>2</sup>. Elgondolkodtató...

Sugár Rezső a XX. század embere volt, a Tanácsköztársaság évében, 1919-ben született. A Horthy-korszak viszonylagos nyugalma után a legfogékonyabb ifjúi éveire esik a II. világháború. Ezután végigélte a kommunista diktatúra időszakát, a Rákosi-érát, 1956-ot, majd a Kádár féle felpuhuló diktatúrát. A rendszerváltást már sajnos nem érhetette meg.

Egy technikailag, társadalmilag és emberi viszonylatokban is egyre jobban felgyorsuló világban élt, egy olyan világban, melyben az ember, s különösképp a művész nem maradhat apolitikus. Ha kiáll az aktuális rendszer mellett, ha nem, mindenképpen állást foglal, mindkettő minősíti. A XX. századi magyar művész jellemzően összefonódik a korával, talán soha ennyi változás, soha ennyi meghatározó jelenség nem volt ilyen rövid időn belül. Ma a XXI. század elején jobban rálátunk az elmúlt századra, és talán világosabban tudjuk megítélni az elmúlt idők politikai eseményeit, az elmúlt évtizedek meghatározó személyiségeit, köztük a művészeket is.

Magyarország sajátos társadalmi jelenségei az európai változásokkal együtt alakították a művészeti életet is, így a zenét is. A XXI. század elejéről visszatekintve talán bizonyos mértékig jelentőségét veszti az állandó és mindenáron újra való törekvés. Félelmetes Adorno gondolata, melyben értékesebbnek tart egy kevésbé sikerült, de új utakon járó művet, mint egy mívesen megformált, de hagyományosan gondolkodó kompozíciót. Visszatekintve kivilágosodik a tehetség és tehetségtelenség, a mestermű és fércmű, a művész és a dilettáns közötti különbség. Talán 2-300 év múlva nem lesz már jelentősége 10-30-év különbségnek az alkotások keletkezési dátumaiban. Remélhetőleg az utókor értékük szerint ítéli majd meg azt a – lehet, hogy igen kevés számú – remekművet, amely az elmúlt XX. századból fennmarad.

---

<sup>2</sup> Rádió riport (1966) Régi, gépelt papír a személyes hagyatékban (m.s.)

## I. Sugár Rezső művészetének társadalmi és zenei háttere

Ha visszatekintünk a mögöttünk álló XX. század történetére, azt tapasztalhatjuk, hogy az elmúlt időszak különlegesen mozgalmas, sok változást előidéző korszak, melyben sokféle, gyakran egymásnak ellentmondó jelenség egyidejűleg egymás mellett élt. Háború és béke, szegénység és gazdagság, demokratikus berendezkedésű államformák a totalitárius diktatúrákkal egyidejűleg, tolerancia és kirekesztés, mind a mai napig fellelhető jelenségek. A művészetekben is egyidejűleg igen érdekes, színes palettát találhatunk az elmúlt század folyamán. Ha csak a zenét tekintjük, nagyon tanulságos látni, hogy például *Puccini Turandot*-ja (1924), *Berg Wozzeck*-je (1921), *Stravinsky Oedipus*-a (1923), vagy a *Zsoltárszimfónia* (1930), *Bartók Cantata*-ja (1930), vagy *Varese Ionisation*-ja (1931) kevesebb, mint 10 éven belül keletkeztek. A XIX. század későromantikus zenéje jócskán áthúzódik a XX. századra. Egyidejűleg a nemzeti jelleg megmarad, adott esetben újabb, addig ismeretlenebb népzene, például a keleti – orosz, magyar, stb. népek addig felfedezetlen dallamai szűrődnek be a műzenébe. De vannak zeneművek, melyek kimondottan elutasítják a nemzeti jelleget. A jazz is felkelti a zeneszerzők figyelmét. Megfigyelhetjük a tonalitástól való fokozatos elszakadást, amely végül az atonalitáshoz vezet. Egyidejűleg olyan új irányzatok hódítanak, mint a kialakuló szerializmus, később az ötvenes évektől a konkrét zene, elektronikus zene. Új technikák jelennek meg, mint az aleatória, a clustertechnika, a preparált hangszerek, elektronikus hangszerek használata, sőt a komputer mint eszköz – és néha cél. Rengeteg a kísérletezés, talán csak a század végső negyedében nyugszik meg egy kicsit a mindenáron újra-való törekvés. Megmarad tehát egy ideig még a régebbi művészet, de elemi erővel tör utat az új, megteremtve magának a körülményeket, a technikát, a formákat, egy új hangzásképet – és nem utolsósorban a maga új közönségét is.

Magyarország Bartók és Kodály művészetének köszönhetően már a század első felében az érdeklődés középpontjába került. A népdalgyűjtő utak révén a magyar népzene, különösen a népdalok fontos szerepet kaptak a zenei nyelv megfogalmazásában. Végre megvolt az esély, hogy kialakuljon egy valódi, az autentikus néphagyományban gyökerező magyar zenei ízlés, zenei élet, ezzel



egyidejűleg megszülethessen egy olyan zenei nevelési koncepció, amely Magyarország szellemi, zenei felemelkedését eredményezheti.

Kodály nagyjából 20 éven keresztül tanította, nevelte a Zeneakadémián az őt követő zeneszerző nemzedéket, akik szemében modern és nemzeti egyet jelentett, a kodályi eszmék térhódítását az új magyar zene diadalaként élték meg. Ez az 1900. és 1920. között született generáció Kodály „szellemi és művészi hatása alatt nevelkedett, élt, gondolkodott és alkotott. Személyében és tanítványai által Kodály határozta meg a második világháború utáni évek, azaz a magyar zene egy egész korszakának arculatát”, melynek legfontosabb elvei „a helyes magyar prozódia igénye, a kísérletektől való elhatárolódás és a hazafias attitűd” volt.<sup>1</sup>

A II. világháború után következő évtized döntő jelentőségű volt a magyar művészetek sorsának alakulása szempontjából. A pártállam művészetfelfogása nem tűrte a művészet szabadságát, önállóságát. Nagyon pontosan ismerte az állam vezetése azt a pszichológiai jelenséget, mely szerint a zenének minden más művészetnél nagyobb hatása van, mivel nem elsősorban az értelemre, hanem az érzelmre, a lélekre hat. A zene a hallgatóban akaratlanul is aktivitást kelt, például a pattogó indulóritmus kihat a vegetatív idegrendszerre. Ezen kívül fontos szempont, hogy énekelni mindenki tud, és a politikai tartalmú dal mindenkihez eljut és azt is magával ragadja, aki eleinte nem akarja.<sup>2</sup> Ezért aztán az egész művészeti koncepciót, benne a zenei életet, a kommunista párt a saját ellenőrzése alá vonta. A zeneszerzőket is a kommunista vezetés alá sorakoztatták: 1945-ben megalakult a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete, majd 1949-ben a valamennyi zeneművészt összefogó, egészen a nyolcvanas évek végéig fennálló Magyar Zeneművészek Szövetsége. A kórusélet is nagy átalakuláson kellett átessen: 1946-47 folyamán csaknem száz amatőr, egyházi, vagy polgári, szociáldemokrata érzelmű zenei egyesületet oszlattak fel, sok egyházi kórus magától szétszéledt.<sup>3</sup> Helyettük a párt elvei szerint működő, műsorukkal a pártállam művészetpolitikáját kiszolgáló kórusokat, sőt kiemelt politikai feladatokat, propagandamunkát végrehajtó úgynevezett központi kórusokat alapítottak (Vándor kórus, Szalmás kórus, a Munkás Kultúrszövetség (MKSZ) Központi Férfi-és Női kara).

---

<sup>1</sup> Kroó Gy, *A magyar zeneszerzés harminc éve*, (Bp: Zeneműkiadó 1975), 35.

<sup>2</sup> Tokaji A, *Zene a sztálinizmusban és a Harmadik Birodalomban*, (Bp: Balassi Kiadó 2000), 18.

<sup>3</sup> Tokaji A, *Zene a sztálinizmusban és a Harmadik Birodalomban*, (Bp: Balassi Kiadó 2000), 66-67

A korszak hivatalos zenepolitikája az Andrej Alekszandrovics Zsdanov által megfogalmazott elveken nyugodott. Zsdanov a művészet demokratizmusát hangsúlyozta, azt mondta, hogy az új zene forrása a néphagyomány legyen, a művek álljanak közel a tömegekhez, és igen fontosnak tartotta a szebb jövőbe, a korszak nagyságába vetett optimista hitet. A cél a kultúrforradalom volt, a zeneszerzők feladata a proletárállam által hirdetett eszmék szolgálata.<sup>4</sup>

Ebben a háttérben próbálta a Kodály által nevelt nemzedék megtalálni a helyét, és ki-ki egyéni meggyőződése, világnézete és nem utolsósorban tehetsége szerint kiszolgálni, átvészelni, vagy éppen ellenállni a pártállamnak, illetve a pártvezetés által felállított igényeknek, művészetét a hivatalos kultúrpolitika útmutatásának alárendelni, vagy önálló, szuverén egyéniségét megtartva kitalálni a „túlélés” mikéntjét. Volt, aki Sztálint vagy Rákosit dicsőítő indulókat, kórusműveket komponált („*Rákosi elvtárs, népiünk ma erős vár/ Vígy vígy a győzelem útján/ ránk boldog világ vár!*”- olvashatjuk: Szabó Ferenc-Raics István: *Rákosi a jelszónk* című kórusművében, vagy: „*Szellő, ha lehetnék/ legboldogabb volnék,/ városban, faluban/ mindent kihallgatnék./ Minden szívdobbanást/ szárnyaimra vennék/ Minden hálás mosolyt/ tarsolyomba tennék/ Rákosi Mátyásnak országunk nevében/ lágy cirógatással mindent megköszönnék.*”-az idézet Mihály András-Gál Zsuzsa: *Hej, ha galamb lennék* című kórusművéből való<sup>5</sup>). Volt, aki „pártos” mondanivalójú kantátát, vagy oratóriumot írt (*Kadosa Pál - Zelk Zoltán: Sztálin esküje* -1949, vagy *Sárközy István- Képes Géza: Óda Sztálinhoz*-1949, stb.). De volt olyan zeneszerző is, aki megpróbálta megtalálni azt a megoldást, amely révén nem kényszerült bele a szocialista párt és a személyi kultusz által övezett vezetők közvetlen dicsőítésébe. Ezidőtájt keletkezett például *Szervánszky Honvéd kantátája* (1949.), vagy *Járdányi Vörösmarty-Szimfóniája* (1953), és közéjük tartozott Sugár Rezső is, aki reformkori magyar költők veretes, szép, hazafias szövegeire írt kórusműveket, és leghíresebb, a negyvenes évek végén, ötvenes évek elején készült oratóriumának, a *Hunyadi-hősi éneknek* is történelmi mondanivalót keresett. Így tudott megmaradni egyenes gerinccel az egyéni meggyőződésénél, anélkül, hogy saját helyzetét ellehetetlenítette volna.

---

<sup>4</sup> Kroó Gy, *A magyar zeneszerzés harminc éve*, (Bp: Zeneműkiadó 1975), 40.

<sup>5</sup> *Dalok Rákosi elvtársról* (Bp: Zeneműkiadó 1952)

A nehéz helyzetben tulajdonképpen szerencsének mondható, hogy a zsdanovi elvekkkel bizonyos pontokon találkozott a Kodály által megfogalmazott zenei nevelési koncepció. A népi kultúra gyökerén alakuló új magyar zeneszerzés, vagy a népnevelő eszmékkal párosuló, Kodály-Ádám nevével fémjelzett zenei nevelési koncepció alapjaiban beleillett a pártállam elvárásaiba. Így végső soron Kodály elveinek jó részét sikerült hivatalos állami rangra emeltetni, mely aztán Kodály általánosan elismert személyiségének köszönhetően az állami támogatást élvezve végül nemzetközi rangra emelkedhetett, és elismert módszerré vált, melyet mind a mai napig bel-és külföld egyaránt tisztel.

Az ötvenes éveket követően – 1956 érezte hatását – egy kicsit talán szabadabbá vált a helyzet, társadalmi-politikai szempontból és a művészetek terén is. A magyar zene kezdett kapcsolatba kerülni az európai kortárs zenével, eljutott a híre Magyarországra Darmstadtnak, Varsónak, az avantgárd törekvéseknek. A magyar zeneszerzés őrült tempóban próbálta pótolni, amit a negyvenes, ötvenes években elmulasztott, és bár jó néhány lépéssel lemaradva, de boldogan kísérletezett olyan elvekkel, technikákkal, melyek külföldön ekkor már akár évtizedeket is tudhatnak maguk mögött. Hódít a dodekafónia, a lengyel avantgárd jelenségei - a hatvanas, hetvenes években számos nagy jelentőségű kompozíció születik, mely aleatórikus eszközökkel is él (*Balassa: Requiem Kassák Lajosért*-1969, *Durkó: Halotti beszéd*-1972). 1970-ben megalakul a „radikális fiatalok csoportjaként” számon tartott Új Zenei Stúdió (Jeney, Sárosi, Vidovszky). Egyértelmű a törekvés: a zene ki akar szabadulni a konvencionális stílusok, a bárki (pl. pártállam) által való meghatározottság jármából. Lázadás, tiltakozás a régi ellen, szakítás a hagyományokkal, meghökkentő, világot megrengető, újra-való törekvés hatja át a következő, még fiatalabb nemzedék zenei kísérleteit. Hangsúlyozom, kissé megkésve, hiszen ezek a jelenségek a szocialista államokon kívül már évtizedekkel ezelőtt lezajlottak. Lutoslawski, Penderecki, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Ligeti, Reich zenéjét hallgatja, elemzi az új magyar zeneszerző nemzedék és próbálja mindenki tehetsége szerint megtalálni saját egyéni hangját ebben a sokféle színes lehetőségben.

Ebben a sok változással, ellentmondással, harccal és örömteli sikerekkel járó korban alakul ki Sugár Rezső életműve. Sugár sosem volt semmilyen párt tagja,

művelt, intelligens zenészcsaládban nevelkedett. A Kodály-iskola szellemében nőtt fel, zeneszerzésének irányát, kompozíciós elképzeléseit egyértelműen ez határozta meg, de a kor sok sematikus, felhígult, néha epigonista produktumával szemben Sugár azok közé tartozott, akik az alkotásaikat tehetséggel és szuverén tartalommal tudták megtölteni.

Életműve mégis az utóbbi 15-20 évben, különösen halála után méltatlanul háttérbe szorult. Reményeim szerint talán ez a dolgozat felhívja majd a figyelmet néhány – a kórusok repertoárján nem szereplő kórusművére, és nem utolsósorban oratórikus műveire, melyek különösen a kórustételek szempontjából kiemelkedő jelentőségűek, és feltétlenül szerves, az utókor számára megőrzendő részei a XX. századi magyar zenetörténetnek.

## II. Sugár Rezső - életrajz

1919. október 9-én született Budapesten. Apja Sugár Jenő, szintén zenészember, a budai ciszterci Szent Imre templom karnagya, kántora volt. Ő tanította zongorázni már 6 éves korától. Sugár Rezső gyermekkorától részt vett a templomi énekes szolgálatokon, így módja volt találkozni a liturgiához csatlakozó gregoriánnal, az egyházi a capella énekekkel, az oratórikus egyházi művekkel is. Így vált családon belül életének szerves részévé a zene.

Tanulmányait az I. kerületi Horthy Miklós úti (ma Bartók Béla út) népiskolában kezdte, majd a ciszterci rend Szent Imre Gimnáziumában folytatta, amely olyan kiváló, később híressé vált személyiségeket tudhatott diákjai sorában, mint Romhányi József, Járdányi Pál, Latinovits Zoltán, vagy Wehner Tibor. Az iskolában, ahogyan az akkoriban szokás volt, latin és görög nyelvet is tanult. Mellette 12 éves korától a Nemzeti Zenedében folytatta hangszeres tanulmányait. A gimnázium erkölcsi, szellemi légköre valamint a magas színvonalú zenei oktatás nagy hatást gyakorolt rá. Rajeczky Benjamin volt ebben az időben az iskola hit-, ének- és zenetanára. Az európai hírű zenetudós Rajeczky jóval később is nagy szeretettel emlékezett tanítványára - keze alatt a gimnáziumi ifjúsági énekkarban és zenekarban is tevékenyen részt vett. A zenekarban vadászkürtön játszott. Az énekkarban pedig első maradandó élményeit kapta a Kodály és Bartók műveivel való találkozás során. Énekelt a Bartók egyzenésűkarok előadásaiban, s nagy élménye volt, amikor a próbákön maga Bartók is részt vett.

Komponálgatni 12-13 éves korában kezdett, saját bevallása szerint a „komoly munka” 16 éves kora körül kezdődött. Ebben az időben legszívesebben zongoradarabokat, népdalfeldolgozásokat írt.

1937-ben kiváló eredménnyel érettségizett, majd felvették a budapesti királyi magyar Pázmány Péter Tudományegyetemre, ahol 1937-43-ig a bölcsészettudományi karon tanult. Többek között olyan kiváló tudósokat hallgatott, mint Györfy István (néprajz), báró Brandenstein Béla (esztétika, filozófia, lélektan), Cholnoky Jenő (földrajz) vagy Bartha Dénes (zenetörténet). Jeles eredménnyel végezte el az egyetemet, de nem diplomázott le.

Egyidejűleg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés tanszakára kérte felvételét, ahol nagy vágya teljesülhetett: Kodály Zoltán növendéke lett. 1937-1940-ig tanította Kodály, majd amikor ő nyugdíjba ment, Siklós Albert vette át az osztályt. 1942-ben Siklós meghalt, s ekkor a végzős növendékeket, köztük Sugárt ismét Kodály vette vissza. Így végülis egyike lett Kodály utolsó tanítványainak, az ő zenei, eszmei útmutatása fontos szerepe játszott zeneszerzői működésében.

A zeneszerzés tanszakkal párhuzamosan 1942-ben diplomázott a középiskolai énektanári szakon is, ahol Bárdos Lajos, Ádám Jenő, Werner Alajos, Harmat Artur, Vásárhelyi Zoltán, Bartha Dénes, és még hasonló nagy személyiségek tanították.

Egy évvel később, 1943-ban a Tanítóképző Intézet Ének- és zenetanári oklevelét is megszerezte, s valamennyi diplomája kitűnő minősítésű lett.

Az 1942-43-as tanévben már a budapesti Szent István, és a budapesti Szent László gimnáziumban tanított, kezdettől szenvedélyes pedagógus volt.

1943. októberétől 1944. decemberéig katonai szolgálatot teljesített a XI. kerületi Helyőrségi Kórházban.

1943. nyarán a *Gyöngyösbokréta*<sup>1</sup> számára gyűjtött népzenei anyagot. Az élő népdallal való személyes találkozás döntő jelentőségűvé vált későbbi, a népzene talaján fogant művei komponálásakor.

Ekkortájt keletkezett az első jelentősebb műve, a *Szerenád két hegedűre és brácsára* (1943).

1945-46-ban a Váli úti Polgári Iskolában tanított éneket. 1946-1949-ig a Fővárosi Felsőbb Zeneiskola szolfézs és zeneszerzés-szakos tanára volt.

Ezekből az évekből származik *Hegedű-zongora szonátája* (1946), a *Barokk szonatina*, melyet 1943-ban írt, de 1946-ban átdolgozta, valamint a nagy sikert elért, mindmáig népszerű *Divertimento* (1948), mellyel egy csapásra híressé vált. A népzenevel rokon nyelvezet, de egyéni hang, a formai és technikai biztonság révén ezek a fiatalkori művek méltó előfutárjaivá váltak a későbbi nagy oratórikus és zenekari műveknek. A *Hunyadi – hősi ének* komponálását is ekkor kezdte (1948), mely aztán 1951-ben készült el, hogy az 1952-es bemutató révén országszerte, majd külföldön is a figyelem középpontjába kerüljön.

---

<sup>1</sup> A *Gyöngyösbokréta* a népi hagyományok újjáélesztésére és színpadi bemutatására létrejött mozgalom volt; jellegzetes jelensége a két világháború közötti magyar kulturális életnek, és fontos előzményét jelentette későbbi népművészeti mozgalmainak is.(Wikipedia)

A *Hunyadi* nagysikerű bemutatása állami elismerést, 1953-ban Erkel-díjat, majd 1954-ben Kossuth-díjat hozott számára.

1949-től a Budapesti Állami Konzervatórium (a mai Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola előd-intézménye) tanára lett, és hosszú ideig, egészen 1966-ig itt működött, mint a zeneszerzés tanszak vezetője.

Az ötvenes években számos kórusművet, dalokat (Csokonai, Kölcsey, Petőfi, Tóth Árpád verseire, valamint a *Kínai miniatűrök* néhány tételét) és kamaraműveket komponált. Ezek közül kiemelkedik a *Frammenti musicali* (1958), melyet zongorára és fafúvósokra írt. Lényegében a klasszikus divertimento műfajának új, XX.századi tartalommal, kifejezéssel megtöltött szép példája. Az ötvenes évek végén készült az *Ácis és Galathea* című zenekari fantázia, melyet többféle koreografálással is bemutattak, Szegeden, Budapesten és Pécsen is. Ezen kívül a *Hunyadi – hősi ének* után újabb oratórikus mű is született, a *Kőműves Kelemen* (1958), mely mondanivalója tekintetében egészen új megvilágításba helyezi az ismerős ballada történetét. A szólistákra, vegyeskarra és zenekarra komponált ballada nem a klasszikus oratórikus tételrendet követi, hanem egyetlen összefüggő egység. Lélektani dráma a közösségért vállalt áldozatról.

Már a hatvanas évek elején keletkezett az *Ácis és Galathea* átdolgozásából a *Tenger lánya* című egyfelvonásos táncjáték (1961). 1962-ben pedig a *Concerto in memoriam Bélae Bartók*, melyben Bartók művekből kölcsönzött motívumok formájában tiszteleg a zeneszerző Bartók emléke előtt. A hat-tételes bővített concerto nagyzenekarra íródott, rézfúvók nélkül. Egyértelmű a műben az új, egyéni nyelv megtalálásáért vívott küzdelem, mely aztán a *Metamorfosi* című variációsorozatban (1966) találja meg szerves folytatását, és kristályosodik ki. A hatvanas évek második felének talán legjelentősebb produktumai a *Partita* (1967) vonószenekearra, majd az 1969-ben írt két tételes rendkívül szenvedélyes hangú *III. vonósnégyes*, mely lényegében az utolsó jelentős kamarazenei alkotása.

1966-68-ig a Zeneakadémia Tanárképző Intézetében, majd végre 1968-tól a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakán tanított, innen ment nyugdíjba tanszékvezetőként 1979-ben.

A 60-as, 70-es években gyakran járt vidékre, külföldre, melynek kapcsán módja volt a zenehallgató közönséggel találkozni, beszélgetni. Ez a kapcsolattartás igen fontos volt számára, ahogyan a zenéjében sem akart soha elszakadni a közönségétől.

1976-ban Érdemes Művészi kitüntetést kapott, majd nyugállományba vonulása alkalmából 1980-ban a Munka Érdemrend arany fokozatát.

A hetvenes években egyre jobban rátalált a kodályi hagyományokon nyugvó, saját személyes meggyőződéséhez igen következetesen ragaszkodó, mégis újszerűen egyéni hangzásvilágára. Egyre inkább felfedezhető műveiben egy meglehetősen szabadon kezelt tizenkétfokúság, mely sohasem nélkülözi a tonális alapot, és mindig csak eszközként, sohasem célként alkalmazza.

A *Sinfonia a variazione* (1970) mely a Magyar Rádió felkérésére íródott, már út ehhez az újabb nyelvezethez. Végül az *Epilógus* című nagyzenekarra íródott darabjában (1973) találja meg leginkább azt a személyes, az ő izlésének megfelelő nagyon magas szakmai-művészi színvonalon kidolgozott zenei nyelvet, melyet az átlagos koncertlátogató közönség és a szakma szigorú kritikusai egyaránt elfogadnak, befogadnak és nagyra értékelnek.

Újabb oratórikus művet ír 1976-ban, narrátorra, vegyeskarra és zenekarra a középkori történetíró, Taurinus István szinte naturalisztikus, drámai töltésű, eredetileg latin nyelvű *Stauromachia* című eposzának szövegére. A magyar fordítás a *Paraszi háború* címet adta Dózsa György tragikus történetének. A Vácott egyetlenegyszer előadott oratórium méltatlanul kevés visszhangot keltett.

Nagyobb elismerést hoz az 1979-ben befejezett, 1982-ben bemutatott nagyszabású *Savonarola* oratórium, melynek eszmei mondanivalója Sugár Rezső ars poeticája is egyben: A szépség dicsérete azokkal szemben, akik sivárrá, üressé akarják tenni az életet. Nem bízott benne, hogy megérti mindenki az üzenetét, pedig sok éve ismételtette már akkor különféle riportokban, nyilatkozatokban is, de elsősorban tanítványai felé próbálta ezt a gondolatot közvetíteni. Megpróbált szép zenét írni egy olyan korban, amely néha többre értékelte a "bűvészműtátrányokat", mint a mesterségbeli tudást. A hatvanas, hetvenes évek meredek stílusváltásával, az avantgárd irányzatok egy részével nehezen békélt meg. Kétségek közt kérdezi a hetvenes évek közepén egy riportban:

"A zene feladatai közt már nem szerepelhet az is, ami évszázadokon keresztül volt: Szépség és vigasz az ember számára?"<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Kerényi Mária, "Portré- Sugár Rezső" *Muzsika* 18.10. (1975.10): 34-35.



Erre kereste a választ élete végéig, s talán mert a körülötte lévő világ nem bízta, és a szépséget vélte elveszíteni, talán ezért hagyott fel hatvan éves korában a tanítással is és talán ezért nem komponált már nagyobb lélegzetű művet 1988-ban, 69 éves korában túl korán bekövetkezett haláláig.

### III. Kórusművek

Sugár Rezső saját bevallása szerint 12-13 éves korától komponált, mégis néhány véletlenül megmaradt kottalapon kívül szinte semmi nyoma nem található ezeknek a korai próbálkozásoknak. A zeneszerzés szakos főiskolás években (1937-1942) elsősorban hangszeres darabok keletkeztek, mint például az *Öt kis zongoradarab*, mely kéziratban fellelhető, vagy a *Hegedűduók*, és a *Hegedűbrácsa duók*. A *Vonóstrió* hegedűre mélyhegedűre és gordonkára (1942) később kiadásra is került. Vokális mű mindössze egy, a *Hat dal* szopránhangra zongorakísérettel található ebből az időszakból. Ezt 1938-ban írta Csokonai, Kölcsey, Petőfi, Tóth Árpád és József Attila versekre, de a későbbiek során átdolgozta, a végleges formáját 1954-ben nyerte el.

Kórusmű nem található ebből a korai időszakból, ami azért is érdekes, mert ifjúkorában a gimnáziumi évek alatt intenzív kórusénekes volt, valamint vélhetően kapcsolatba került édesapja kántor-karnagyi működése révén a Szent Imre templom kórusával is. Ennek az időszaknak mégis egy elképzelhető következménye lehet az a datálatlan, kéziratban megmaradt *Szent Imre herceg* című négy szólamú vegyeskar, Sugár egyetlen egyházi műve, melyet a kotta végén található jel tanúsága alapján Sugár Rezső édesapja, Sugár Jenő másolt le. A mű a XVII. századi népéneket dolgozza fel, melynek 6 versszakában hol a szoprán, hol az alt, hol pedig a tenor szólam éneklő az ismert népének dallamát. Az első és utolsó versszak zenei anyaga megegyezik, ezzel keretet formál, a végéhez imádságos lelkületű, elcsendesedő Coda járul. Homofon és imitációs szakaszok követik egymást. Hangterjedelme és egyéb technikai nehézségei is arra mutatnak, hogy a zeneszerző tisztában volt a művet eléneklő kórus adottságaival, még a második és harmadik versszakban, valamint a Codában található osztott női szólamok sem mérnek megoldhatatlan feladatot egy egyházi kórusra. A hagyományos kodályi-bárdosi hangzásvilágot követi, az egyéni hang még nem érezhető benne, de vitathatatlanul kitűnő szakmai tudással megírt kórusműről van szó. A 40-es, 50-es évek politikai vonulata nyilván nem kedvezett egy ilyen fajta egyértelműen templomi szolgálathoz komponált műnek, ezért nem adták ki, el is tűnt a régi dokumentumok között, csak halála után került elő.

Az első, dátummal ellátott kórusműve 1947-ből való – ez a József Attila versre komponált *Fiatal életek indulója*, 3 szólamú férfikarra. Ettől kezdve az életműben meglehetősen elszórtan de folyamatosan találhatók kórusművek. Sugár nem írt túl sok művet, ha nem számoljuk a pedagógiai műveket, a kísérőzenéket és filmzenéket, akkor összesen 80 hangszeres műve mellett (ebben természetesen az oratóriumok is benne vannak) 32 kórusművet írt. Így az egész életmű tükrében ki lehet mondani, hogy a kórus visszatérően mindig fontos műfaj volt számára. A 32 műből 16 vegyeskart, 6 férfikart és 10 gyermek-, illetve nőikart találunk (köztük néhány többtétéles ciklus, melynek tételei önállóan is megállják a helyüket). Utolsó nagy műve, a *Savonarola* elkészülte után (1982) haláláig már alig komponált. A *Négy bagatell* (1963-85) korábbi változatát átdolgozta, valamint két kórusmű azért még született: Dr. Vargha Károly szövegével *Ősz* címmel (1984) egy kis rövid háromszólamú, kánonszerű szerkesztésű egyneműkar, és a Tóth Árpád *Láng* című versére írt 4-6 szólamú vegyeskara (1984), mely talán a legjobb, legszebb, legkiforrottabb kórusműve: egy lendülettel, érzékenyen rezdül a vers gondolatára. Megdöbbenő, ha belegondolunk, hogy ez az életmű utolsó önálló darabja: Óhatatlanul szimbolikus értelmet kap a kis láng története:

„Eldobtam egy gyufát s legott  
Hetyke lobogásba fogott,  
....  
Nyilván pompás tűzvészt akart,  
Piros csodát, izzó leget,  
Égő erdőt, kigyúlt eget,  
De göggel álltak fenn a fák,  
És mosolygott minden virág,  
.....  
S a lázas törpe láng lehült  
Elfáradt és a földre ült  
Lobbant még egy-kettőt szegény  
s meghalt a moha szőnyegén.  
Nem látta senki más csak én.”

Ezekkel a szavakkal, a szokatlan, sok disszonanciát tartalmazó kórusmű végén szinte megtisztító hatású, hagyományos kadenciával, majd végül egy tiszta F-dur akkorddal zárul le végleg a Sugár-életmű.

## 1./ Kórusművek a szövegválasztás tükrében

### Hazafias szövegek

A II. világháborút követő időszak, a pártállam művészetpolitikája elég egyértelműen megszabta, hogy milyen művek találhatnak elismerésre, elfogadásra. Emellett Sugár, mint Kodály tanítvány magába szívta a tanulmányi évek alatt, és később is - Kodálynak a magyar zenei életben betöltött domináns szerepe révén - azokat az elveket, melyek szinte kötelező érvényűek voltak az ötvenes évek zeneszerzésére. A hazafias attitűd, a kísérletektől való elhatárolódás, a helyes magyar prozódia jegyében születő művek találtak visszhangra ebben az időszakban. Az általános elvárás a népdal fel-és átdolgozása, adott esetben költött szöveggel való ellátása, és az egyszerű, hazafias szövegű kórusok komponálása lehetett.

Három ilyen jellegű művet találunk a kórusok között, a *Béke dalok* (datálatlan) férfikar zongorakísérettel, és a *Lányok, legények*, vegyeskar zongorakísérettel – illetve népi zenekari kísérettel, valamint az 1953-ban írt *Dallal-tánccal* népi dallamokra készült szvit, költött szöveggel. A *Béke dalok* költője Sárhelyi Jenő, a *Lányok, legényeké* Romhányi József. A munka és béke fölött érzett öröm kifejezésével mértéktartó módon illeszkedik mindhárom mű az ötvenes évek kívánalmaihoz.

Az összes többi kórusmű, amely a szövegek szempontjából a „hazafias attitűd” kategóriájába sorolható, precíz műgonddal, finom irodalmi izléssel válogatott szövegekre íródott. A kórusok verseit vizsgálva három reformkori nagy költőt találunk: *Bajza József: Ébresztő* (1957) és *Köszöntő* (1976), *Batsányi János: Bíztatás* (1957), *Kölcsey Ferenc: A szabadsághoz* (1967) c. versei megszívlelendő, örökké aktuális, veretes szép szövegek.

„A hazáért élni, szenvedni s jót tenni,  
ügye mellett önként s bátran bajra menni,  
Kárt, veszélyt, rabságot érte fel se venni,  
S minden áldozatra mindenha kész lenni...” (Batsányi)

A szöveg kiválasztása szempontjából hasonlóan igényes a *Fiatal életek indulója* (1947) József Attila versére, amely egyébként Sugár első jelentős férfikara. József Attila döbbenetes erejű verse az „élet fiai”-ról szól, akik nem tudják „mi az, vígan élni”, s akik a régi gyávaság helyett most „jó bátorsággal” akarnak megmozdulni végre.

Juhász Gyula verseire két mű született, a *Munkásgyermekhimnusz* (1961) és a *Kórus a Naphoz* (1960), mindkettő az élet szépségére hívja fel a figyelmet.

„Ragyogjon a tudás, művészet  
És ünnepünk legyen az élet...” (Juhász Gy: Kórus a Naphoz)

A kortárs Jankovich Ferenc szövegére készült *Ünnepi dal* (1965) Cegléd város alapításának 600. évfordulójára Dózsát, Kossuthot idézi.

*Dózsa* címmel a 60-as, 70-es években kedvelt szövegíró, Kövesdi János versére írt kórust Sugár 1972-ben. (Talán a későbbi Paraszti háború oratórium – Dózsa György történetének gondolata már itt is foglalkoztatta?) Dinamikus, jó ritmusú szöveg, melyből egyértelműen következik a zenei megvalósítás:

„ki a lángra övez koronát  
ki a tűzbe felszít lobogást:  
Perel éggel, fut a széllal csoda tavaszért...” (Kövesdi J.)

Két változata is van: az egyik vegyes- és gyerekkarra, a másik egy rövidített gyerekkari változat.

## **Vegyes témájú versekre írt kórusművek**

### **Vegyeskarok**

A többi kórusmű szövegét vizsgálva azt láthatjuk, hogy változatos a költők névsora, nemigen ismétlődnek a nevek. Az ötvenes évekből mindössze egy vegyeskart találunk a fent említetteken kívül, a *Három madrigált* Romhányi József verseire (1956). Sugárt és Romhányit a szakmai kapcsolaton túl jó barátság is összekötötte. Az első nagy oratórium, a *Hunyadi – hősi ének*, majd az ötvenes évek másik oratórikus darabjának, a *Kőműves Kelemen* balladának a szövegét is Romhányi írta. A *Három madrigál* tételei: *Mese, Altató és Hajnal*. Az első tétel impresszionisztikus, finom hangvételű, ábrándos történet, három versszak egy tündérlányról és egy ifjúról, akik a tóparton egymásra találhatnak. A második tétel szinte gyermekdal egyszerűségű, periodizáló, pentaton, négy soros dallamával

folytatja az első tétel hangulatát. A harmadik tétel – *Hajnal* – friss tempójú, fanfárszerű motivikus anyagával, remek prozódiajű fináléja a ciklusnak. A mű sikerére jellemző, hogy a Zeneműkiadón kívül amerikai kiadó, a Shawne Press is kiadta 1978-ban, angol szöveggel. Mary Connor átköltése hangulatában fedi a Romhányi verseket, de nem fordítás, inkább önálló vers (*1.Dream or Remembrance, 2.Lullaby, 3.Daybreak*).

A hatvanas években az eddig említetteken kívül még egy rövid vegyeskar született, Áprily Lajos versére, *Tavaszdík* (1966) címmel. Az időmértékes verselés lenge ritmusa – daktilusok és spondeusok egymásutánja, a sorvégi csonka ütem megállója – végig nyomon követhető a zenei ritmusban is. Szinte csak a Coda-ban oldja fel egy pillanatra a mérték adta állandó lüktetést. Ez egyfajta „tavaszias lendületet” ad az egész kis műnek, mely rövidsége ellenére tökéletes kerek egység.

A kórusművek szempontjából a hetvenes évek a legtermékenyebbek.

Kortárs költő, Hárs György versére készült az OKISZ Kórus által bemutatott *Tavaszi zsoldár* szoprán szólóra és vegyeskarra (1971). A jambikus lüktetésű vers a lendületes zenei anyaggal, változatos dinamikájával az ébredő tavaszi természetet idézi.

Szövegét tekintve távolabbra nyúl vissza a Csokonai: *A rózsabimbóhoz* c. versére komponált kecses finomságú mű, mely a Művészeti Alap felkérésére keletkezett szintén 1971-ben. A 8-as trochaikus vers a zenében 6/8-os lüktetést kap, melyet-mielőtt még sematikussá válna-, a mesteri prozódia a mondanivaló kiemelése érdekében esetenként felold. A mű 1994-ben a debreceni Bartók Béla Nemzetközi Kórusverseny egyik kötelező darabja volt.

Időrendben az 1972-ben keletkezett *Antik énekek* sorozat következik, mely az egyetlen a Sugár életműben, amely nem magyar költő verseire íródott. Anakreon, Sappho, Numatianus, Catullus, Horatius és egy korabeli Anonymus szövegeit magyar fordításban használja fel Sugár. A fordítók: Devecseri Gábor, Trencsényi Waldapfel Imre, Radnóti Miklós és Horváth J. Károly. Az időmértékes verselés és a modális hangnemek valóban antik hangulatot árasztanak a változatos hangvételű 7 műben. A ciklus egyes darabjai egyenként, vagy tetszőleges csoportosításban is énekelhetőek, a Népművelési Propaganda Iroda 1973-as kiadása egy füzetben, és külön- külön is közreadja a tételeket. A kis darabok rendkívül praktikusán két női szólamra és egy férfiszólamra íródtak, valószínűleg így akart Sugár segítségére

lenni azoknak a kórusoknak, amelyekben egyre inkább jelentkezett a férfi énekesek hiánya.<sup>1</sup>

1975-ös keltezésű a Weöres verseket megzenésítő *Változások* – öt szervesen összekapcsolódó vegyeskari tétel. 4-8 szólamú, sok disszonanciával, a 70-es években egyre inkább Magyarországon is megjelenő avantgárd törekvésekre rímelő mű, talán az egyik legmodernebb, legmerészebb Sugár kórusművei közül. Az akusztikus skála hangjai egyszerre szólalnak meg a mű elején abban az egy hangból felépülő akkordban, mely a mű során – formaalkotó funkcióval, bizonyos változtatásokkal – többször is megjelenik. A mű sajátos modern hangzását a kvarttornyok, a kvintpárhuzamok és mixturák, az egészhangú, illetve 12 fokú hangrendszer, valamint a sűrű szekund- és tritonusz-disszonanciák adják, melyekről a harmóniavilágról szóló fejezetben esik még szó.

Az öt tétel az 50-es évek környékén keletkezett *Weöres Sándor: Magyar etüdök* című ciklusából válogatott öt vers szövegén nyugszik, azok jellegzetes karaktereit, hangulatait festi meg. Található köztük olyan nagyon népszerű vers, mint a *Tekereg a szél*, a *Csipp, csepp*, vagy a *Méhraj duruzsol*, melyeket több zeneszerző is feldolgozott, de a *Kék a hajnal*, és az *Éren nád* is az általánosan ismertek közé tartozik. Közös jellemzőjük a bennük rejlő egyértelmű ritmus és dallam, mely gyermekmondóka, gyermekvers-jellegük ellenére a modern harmóniákkal ezúttal inkább felnőttekhez szól.

A legutolsó vegyeskar a már említett Tóth Árpád versre született *Láng*, (1984) az ellobbanó gyufaszálról. Disszonáns harmóniák, tritonusz-párhuzamokban szóló motívumok, a tonalitás alapján nyugvó, de minden pillanatban változó hangnemiség, modulációk bonyolult egymásutánja, s végül egy váratlan, szinte klasszikus kadenciában zárul a mű egy F-dúr akkorddal. Szinte szimbolikusan ez a kórusdarab zárja az életművet. Vélhetően a vers mondanivalója nagyon közel állt a zeneszerzőhöz.

### **Férfikarok**

A Zeneműkiadó 1965-ben adott közre *Búcsúhangok* címmel egy kötetet, mely 18 gyászkórust tartalmaz. Ebben található Vajda János és Juhász Gyula verseire Sugár két rövid férfikara, az *Emléksorok* és a *Nincs halál*. Az *Emléksorok* a „de

---

<sup>1</sup> Bizony ez a mai napokban is egyre inkább probléma a kórusokban. Jó lenne minél több ilyen szólambeosztású mű! M.Zs.

vitae vanitate” gondolatát, az élet múlandóságát énekli meg. A *Nincs halál* egy kis reménysugarat támaszt: „*Múló világ felett örök csillagok élnek...*”

Az 1967-es év még egy nagylélegzetű férfikart hozott, a *Balassi-énekek* címűt. A műbejelentésben *Balassi-kantáta* címmel szerepel, alapvetően négyszólamú, esetenként hatfelé osztott a capella férfikar. Sugár 6 Balassi versből választott részleteket dolgoz fel egymáshoz szervesen csatlakozó, attacca tételek formájában. Egyetlen vers sem jelenik meg teljes egészében, a mű kantáta-szerű formálásához a szerző csupán bizonyos versszakokat tartott fontosnak. Ezeket precíz műgonddal válogatta, hogy értelemszerűen összekapcsolódhassanak.

1. rész: *Kit egy bokrétáról szerzett –1578. (Most adá virágom nekem bokrétáját...)*

A hét versszakból az 1,2,5 szakaszokat használja fel.

2. rész: *Hogy Júliára talál, így köszöne neki –1588.*

(*Ez világ sem kell már nékem...*) Sorrendben: 1,2,5,4,2,5,6 versszakok jelennek meg.

3. rész: *Ó, nagy kerek kék ég...-1589.*

A 13 versszakból az 1,2,3,1,3 szakaszokat használja fel.

4. rész: *Kit egy szép lány nevével szerzett –1581-85.(Siralmas nékem...)*

10 versszakból az első hármat dolgozza fel.

5. rész: *Széjjel tündöklenni...- 1583.*

7 versszakból az 1. és a 6.

6. rész: *Borivóknak való – 1583. (Áldott szép Pünkösdek...)*

A 8 versszakból sorrendben : 1,2,1,3,1,7,1,8,1, versszakok jelennek meg.

Ilyen módon az összekapcsolódó, attacca tételek szövegei egységbe foglalják a szerelem, a katonaélet, és a hazaszeretet gondolkörét .

A művet a szerző a Magyar Néphadsereg Művészegyüttese megrendelésére írta, ők is mutatták be a Zeneakadémián 1970-ben.

### **Gyermek-és nőikarok**

1957-es dátummal négy egyzeneműkart találhatunk, melyeket a Zeneműkiadó „párosával” adott ki. Az első füzetben Weöres Sándor verseire készült *Álmodozás*, és *Szüret után* című műveket, a másik füzetben Weöres Sándor: *Marasztalás*, és Károlyi Amy: *Márciusi szél* c. verseire készült két művet szintén együtt. Bár a szerzői műbejelentés egy ciklusként tünteti fel (*Négy egyzeneműkar*), a művek sem a versek témái alapján, sem zenei anyagukat tekintve nem tartoznak össze



szervesen, talán inkább rövid terjedelmük miatt kívánatos ciklus jelleggel együtt énekelni a tételeket. Pentatónia, akusztikus skála, modalitás, népdalszerűség és merész harmóniak egyaránt megtalálhatóak a kis művekben. A Rádió gyermekkora mutatta be 1962-ben, de a technikai nehézségeket, és az osztásokat figyelembe véve (néhol 5 szólam) talán megfelelőbb nagyobb lányoknak, esetleg felnőtt egyneműkari együtteseknek.

1960-as keltezésű az a kétszólamú, esetenként 3-4 szólamra oszló Anyák-napi mű, mely Pákolitz István: *Anyámnak* c. versét zenésíti meg. A mai iskolás gyerekek számára a B. Horváth Andrea által szerkesztett *Ünnepeljünk* c. kötet teszi hozzáférhetővé, és ajánlja Anyák napi ünnepségekre.

Határozottan az egészen fiatal korosztályhoz szól három gyerekkari ciklus. Szabó Miklós szövegeire *12 kórustanulmányt* írt Sugár Rezső (1971). Ez külön kottában is megjelent, illetve a Csányi László által kiadott *Gyermekkórusok kótáskönyvében* is megtalálható. Háromszólamú, rövidke karakterdarabok sorozata, melyek egyenként, vagy tetszőleges összeállításban előadhatóak. A versek között van kimondottan kisgyerekeknek való, játékos, mondókaszerű szöveg (*Tavaszi dal, Csúfolódó, Kopogós, Állatmese, Mese*), de van nagyobbaknak való, természeti képeken alapuló, festői hangulatú vers is (*Este, Bölcsődal, Hajnalcsalogány, Boldog ének, Nyári madrigál*), illetve az iskolai élethez kapcsolódó szövegek (*Búcsú, Suli, vagy iskola*).

„Hová mégy Tamás? Kalapod karimás! Pompás!  
Kis kalap, de szép, de pörge, benne egy fürge kis ürge...” (Csúfolódó)

„Nádsípon üde zenéket dudorász a hajnalcsalogány,  
csőre arany rigókat röpönt a tóra néző csöndbe.  
Virrad a fény, zsong a lép, mozdul a lomb, leng a szellő,  
víz tükörén, habszekerén fut, fut a hűvös szellő.” (Hajnalcsalogány)

Hasonló jellegűek a Csukás István verseire készült *Állatmesék* (1975) – három kétszólamú tétel egérről, sünről és nyusziról. Valamint a *Két kis kórus* (1975) – szintén Csukás versek három szólamra. Ez utóbbi szövege mondóka-jellegű ritmikus lejtésével könnyen talál utat a gyermekekhez.

„Szállj ide, szállj oda pici szárnyon,  
mondd hamar, mondd hamar, ki a párom?... ”

vagy a második darab:

*„Csengő szól, gingalló, röppenj már pillangó!  
Pillangó messze jár, volt-nincs nyár, vége már...”*

Valamennyi gyerek arról tanúskodik, hogy Sugár kiválóan ismerte az iskolai kórusokban éneklő gyerekek lelkivilágát,technikai, hangifelkészültségét. Komolyan vette a feladatot – művészi gonddal, a kodályi prozódia szerinti legtökéletesebb megoldásokkal jól énekelhető, harmóniai szempontból nem túlságosan merész, élvezhető, de modern hangvételű gyerekkórusokat írt.

Még egy művet találunk az egyeneműkarok közt, 1984-ből, Dr. Vargha Károly versére *Ősz* címmel. Két rövid versszak, AABA sorszerkezettel, de tekinthetjük periodizálónak, ilyenformán visszatérő, kétszakaszos forma. Az A részekben a felső és alsó szólam között az első néhány ütemben kvintkánonnal, a középsőben egy ellenszólammal. A harmadik sor egészen más, majd visszatér az eleje. Egyszerű, hagyományos harmóniák, talán iskolai használatra írhatta. Nincs meghatározva a szólambeosztás, csak ennyi: egyeneműkar. Gyerekek, felnőttek, fiúk, lányok számára szép énekelnivaló lehet, a szöveg akár az őszi iskolai ünnepekhez is aktuálisan kapcsolódhat.

## **2./ A népdal jelenléte a kórusokban**

A népzene, a népdal Sugár Rezső művészetében éppoly meghatározó volt, mint Kodály valamennyi tanítványánál. A század első felének lángoló lelkesedése, a magyar népdal felfedezésének időszaka nem múlhatott el nyomtalanul. Sugár maga csak a főiskolás éveket követően egy nyáron foglalkozott népzene-gyűjtéssel. 1943. júliusától októberig a *Gyöngyösbokréta* számára Bujákon, Derecskén, Kocsolán, Kalocsa mellett és a Muraközben gyűjtött. De a népdal szelleme sok kompozícióját áthatja, készültek olyan művei, melyek eredeti népdalt dolgoznak fel változatlan formában, de van olyan kompozíciója is, melyben a népzene mintegy anyanyelvként, áttételesen érezhető. Ezek formálásukat, dallamvilágukat, hangnemeiket tekintve állnak közeli rokonságban a magyar népzennel.

## Népdalfeldolgozások

Összesen két eredeti népdalokra készült kórus van, ahol a szövegek is eredeti népiek. Egyneműkari feldolgozás a *Négy magyar népdal*. Az első – „*Mért nincs mindig holdvilágos éjszaka...*”- lassú menettempójú, visszatérő szerkezetű, új stílusú dal, AABAvar., la sor, a feldolgozásban d alaphangról. A második tétel – „*Kék ibolya búra hajtja a fejét*”- szintén visszatérő, ABBvarA. Az első és utolsó sorban a szopránban, a második és harmadik sorban az altban van a dallam. Tempója még lassabb, és rubato jellegű. A harmadik tétel – „*Addig élelem világomat...*” – 8-as dudanóta, allegretto tempóban, ezt követi attacca a gyors zárótétel, a közismert „*Patkóéknál Patason*” szöveggel. A két szólamra jellemző a Kodály biciniumok szerkezetéhez hasonlóan az egyszerű imitáció, a kíséretben az átvezető motívumok, és gyakori a két szólam közötti dallamcsere, hol a szopránban, hol az altban szól a népdal.

Szintén eredeti népi dallamokra íródott az *Iglice szívem, iglice*, kétszólamú gyerekkarra, furulya, zongora és metallofon kísérettel 1978-ban a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat megrendelésére. A Magyar Rádió Gyermekközössége mutatta be.

## Népdal jellegű művek

Már a hazafias jellegű kórusműveknél említésre került a *Békedalok*, melynél a szerző a címben is jelzi: szvit népi dallamokra. Sárhelyi Jenő költött szövegét találjuk közismert népdalok dallamán: Az I. tétel ABA formában hozza az „*Elmegyek elmegyek, el is van vágyásom*”, valamint a „*Tisza partján mandulafa virágzik*” c. népdalok dallamát. A II. tétel dala a „*Piros alma, ne gurulj*” kezdetű népdal. A III. tételben rondótémaként tér vissza háromszor a „*Sej rozmarin*” népdal dallama. Mindannyiszor a Sárhelyi-féle költött szöveggel, mely jellemző az adott kor elvárásaira: népdalszerű természeti képek a munka, a béke, a jövőbe vetett hit párhuzamaival. A hagyatékban zongora kíséretes partitúra található kéziratban, és külön nyomtatott karpartitúra.

A *Lányok, legények* két dallamra épül, mindkettő népdalérzetet kelt, de a dallam a zeneszerző által költött. Mindkettő dór-jellegű, az elsőt a nőikar énekli, a másodikat a férfikar, és ezt 6 versszakon keresztül ismételtetik. A záró, 7. versszak vegyeskaron szólal meg, a második dallam anyagából épül, és egyben a Coda szerepét is betölti.

A népdal nyelvezetével szólal meg a Weöres Sándor versére írt *Álmodozás* c. egyenműkar is.

*”Szántottam, szántottam két tüzes sárkánnyal  
Hej, végig bevettem csupa gyöngyvirággal”*

A dallam a második szoprán szólamban van, a zeneszerző a Weöres vers által sugallt népi hangulatot népdalhoz hasonló dallammal fejezi ki. Az ősi 6-os versformát idéző sorok a szöveg lejtését híven követik a négy versszakon keresztül. Népi jellegű a dallam, de a kíséret modern zeneszerző kezenyomát viseli magán, különösen a záró ütemek harmóniai (1.ábra - kottapélda)

1.ábra

Bár a gyermekkarokban egyetlen eredeti népdal, vagy dallamtöredék sem található, a szövegek is költőktől valók, mégis, talán a magyar zenepedagógia hangsúlyozottan magyar népzenei alapjai miatt népdaljellegűeknek halljuk őket. Dallamaik, formálásuk, de még gyakran a kísérő harmóniak is a magyar népdal felé közelítik Sugár gyerekkarait. Az alábbiakban néhány jellemző példát említenénk.

A *12 Kórustanulmány* Szabó Miklós verseire háromszólamú kis karakterdarabok sorozata. Egyes tételeiben a gyerekdalokhoz hasonló motivikus anyag jelenik meg.

Ilyen az első tétel, a *Tavaszi dal*, mely szó-lá-szó – jellegzetes hangkészletű motívummal indul, de a továbbfejlesztés már kilép ebből a nagyon egyszerű dallamból. A fél ütem eltéréssel, ellenmozgásban induló szólamok ötletes

szekvenciális játéka alakítja ki a hangzásképet (2.ábra-kottapélda).

2.ábra

Az 5. tétel mondóka-jellegű szövegét a szólamok válaszolgotós szerkesztése, a motívum ismétlődő hangjai a gyerekjáték-dalok felépítését idézi. Az egyes szólamok önmagukon belül pentaton fordulatokat tartalmaznak. Sok a szekund diszsonancia, adott esetben két, vagy többféle pentatónia kapcsolódik össze.

Az *Állatmese* címet viselő 7. tétel mixolyd dallama 13-as kanásztáncritmust idéz, AABBV formában, de a negyedik sora már előkészíti az utána következő augmentált változatot, mely már csak töredékesen jelenik meg a vidám kis kacagókórus – a Coda előtt.

A 11 tétel – a *Mese*-, népdal-, vagy méginkább gyermekdal-egyszerűségű dallama a játékos szöveggel a legkisebbek számára is élvezetes énekelni-való.

Csukás István verseire készült az *Állatmesék*, melynek szövege a legkisebbekhez szól, ennek megfelelően a hangkészlet, ritmika, illetve a dallamvilág egyaránt a gyerekdalok asszociációit kelti. Az első tétel – *Egértmese* jellegzetes  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  ritmusa dominál, a második tétel – *Sün barátom* a dudanótákra emlékeztet, a harmadik tétel – *Nyuszi, nyuszi* majdnem végig izoritmikus,  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  képlet ismétlődik a vezető szólamban, hozzá gyerekdalszerű dallamot kapunk.

A *Két kis kórus* – szintén Csukás szövegekre – első tételében népdalszerű, tisztán lá-pentaton dallamot találunk. A bevezető rész egyébként a Nyári madrigál elejét idézi. A második tételt gyerekdal-szerű, szekvenciázós, kvart-ugrásokból álló rövid motívum szövi át.

Végül ide sorolható a *Balassi-énekek* c. kantáta is, mely a Balassi-verseket egyértelműen a magyar népdal szellemét idéző dallamokkal zenésíti meg.

### 3./ A kórusművek leggyakoribb formai jellegzetességei

Sugár Rezső kórusai formai szempontból általában rendkívül tiszta, áttekinthető képet mutatnak.

**Ciklikus, vagy sorozat-szerű** művei közül van olyan, amelynek tételei szorosan összekapcsolódnak, egymástól el nem választhatóak, bár egyértelműen tételekre tagolódnak, mégis egy egységes műnek tekinthetőek. Ilyen a *Dallal, táncsal* népdalszvit, a *Béke-dalok*, a *Változások*, és a *Balassi-énekek*.

Van olyan sorozata is, melyben az egyes tételek mind tematikailag, mind hangnemiileg csak lazán kötődnek egymáshoz, külön-külön is önálló műként szólalhatnak meg. Ilyen a *Három madrigál*, az *Antik énekek*, a *Négy egyneműkar*, a *12 kórustanulmány*, az *Állatmesék* és a *Két kis kórus*.

Az egyes művek között viszonylag gyakori a **visszatérő forma**. Ilyen például a *Szent Imre*, az *Ébresztő*, a *Rózsabimbóhoz*, az *Antik énekek* 2, 4, 5 tétele, a *12 Kórustanulmány* 1,2, 3, 4, 8. tétele, az *Állatmesék* 1. tétele, a *Két kis kórus*, és a *Szabadsághoz* c.férfikar is.

Jellemző a bizonyos művekben **formaalkotó funkciót hordozó néhány ütemes** újra, meg újra visszatérő **zenei anyag**, mely adott esetben akár refrén-szerű is lehet.

Ilyen az *Ünnepi dal*-ban a „*Győz a szabadság*” szöveg azonos zenei anyaggal való megjelentetése, mely a három versszakot világosan tagolja.

A *Márciusi szél*-ben a „*közeledik a tavasz*” kap hasonló funkciót.

A *Szüret után*-ban a mű elején, illetve a versszakok között szöveg nélküli osztinató-jellegű két ütemes egység tagol, mely egyébként jelen van a versszakok aláfestésében is.

A *Változásokban* háromszor jelenik meg egy szöveg nélküli, mindig egyetlen hangból, csak utoljára egy tiszta kvintból felépülő harmóniasor, mely először az akusztikus skála hangjaiból tevődik össze. Mindannyiszor kis változással, és különböző terjedelemben, először 11 ütem, másodszor 7 ütem, harmadszor ritmikailag is megváltoztatva, harmóniailag töredékesen 5 ütem terjedelemben.

A *Balassi-énekek* utolsó tételében az „Áldott szép Pünkösdek...” 1 versszaka újra meg újra visszatérve, mindig magasabb hangról indítva (D, E, F, A ,E) foglalja egységbe a tételt.

Előfordulhat, hogy a **jellemző motívum** szinte „névjegy-szerű”, s bár formaalkotó funkcióval nem bír, mégis határozottan rányomja a bélyegét az illető mű arculatára. Ezek a motívumok sokszor **fanfárszerűek**, gyakori a kvárt-, kvint-ugrás bennük, és a jellegzetes ritmika. Ilyen a *12 Kórustanulmány* 2. tételének induló dallama, vagy a 3. tétel eleje, a *Három madrigál* utolsó tételének fanfárszerű indítása, az *Antik énekek* 4. tételének indító motívuma, vagy a 6. tétel kezdő motívuma. Példaként álljon itt a *Három madrigál* utolsó tételének indító témája (3. ábra-kottapéllda):



3. ábra

Lehetnek ezek a tipikus motívumok kevésbé fanfár-jellegűek, mozgékonyabb ritmusúak, de ugyanennyire jellemzőek a sugári dallamalkotásra. Az *Antik énekekben* is találunk ilyet, például a *Bordal* induló motívuma (4/a ábra-kottapéllda), vagy a *Két Sapphói dal* második részének jellegzetes motívuma (4/b ábra-kottapéllda).



4/a ábra



4/b ábra

Ezek a nagyon jellegzetes motívumok végigkísérik a Sugár életművet. Nemcsak a kórusokban, hanem hangszeres művekben, és az oratórikus darabokban is találkozunk fanfárszerű, vagy embléma-szerű rövid, de nagyon meghatározó, emlékeztető dallamokkal. Erről még a dallamvilágról szóló fejezetben, és az oratóriumoknál részletesebben esik szó.

Sok kórusmű a vers **strófái szerint** tagolódik. Kimondottan strófikus szerkesztésű, - tehát amikor azonos zenei anyagra több versszakot kell énekelni – ritkábban fordul elő. Ilyenek a *Lányok, legények*, a *Négy magyar népdal* 1,2. tétele, a *Három madrigál*, vagy a *12 kórustanulmány* 6,7 és 11,12. tétele, és a *Dózsa* –gyerekkari változata.

A költemény strófáin nyugvó formát, de új zenei anyaggal végigkomponáltan több kórusművet is találhatunk.

Ilyenek: *Balassi –énekek*, *A szabadsághoz*, *Ünnepi dal*, *Álmodozás*, *Szüret után*, a *Munkásgyermekehimnusz*, a *Négy magyar népdal* 3, 4. tétele, a *Nincs halál*, az *Anyámnak*, a *Rózsabimbóhoz*, a *Szent Imre herceg*, a *Két kis kórus* 2. tétele, az *Állatmesék* 1. és 3. tétele.

Két **kánon** található a kórusok között, az egyik a *Dózsa* c. vegyeskar, ahol a nőikar, a férfikar és a gyerekkar önálló kórusokként önmagukon belül is több szólamban vesznek részt a háromszólamú kánonban. A *Bíztatás* szintén háromszólamú kánon, ezúttal hagyományosan, de a végén egy nagy, kiteljesedő 25 ütemes részben a három szólam összetalálkozva építi fel a Codát. Egyértelmű az asszociáció Kodály *A magyarokhoz* című kánonjára.

#### 4./ **Prozódiai jellegzetességek Sugár kórusműveiben**

Sugár Rezső vokális műveiben, így a kórusokban is, egyértelműen fellelhető a kodályi prozódia szelleme. Kodály maga is töretlen energiával tanulmányozta a különféle magyar verstípusokat, a népdaljellegű verseket, a tagoló, a hangsúlyos



és az időmértékes jövevényformákat egyaránt. Tanítványai számára határozottan kijelölte a zenei prozódiaival kapcsolatos irányvonalat, azt a felelősséget, amely a vokális zeneszerzőt kötelezi a verssel szemben. „A versben rejlő melódiát napvilágra hozni!” -mondta Kodály. Függetlenül a versformától, minden versben melódia rejlik, melyet feltárni a zeneszerző dolga. Természetesen nem szolgai módon, hanem a költő által megfogalmazott mondanivalót saját „szellemi szűrőjén” átengedve, zenei szintre hozva. A költői remekműhöz eszmei, érzelmi, tartalmi és formai tekintetben hűségesnek kell lenni, ehhez adja a zeneszerző a zene többletét, a vers valamennyi tényezőjének figyelembevételével. Ez a hűség természetesen számos variációs lehetőséget rejt magában, hiszen a vers ritmikai – formai sémájától – adott esetben éppen a mondanivaló hangsúlyozása érdekében nemcsak lehet, de el is kell térni. Ezért tapasztalhatjuk, hogy a prozódia – még a kodályi elvek esetében is - minden esetben, minden szerzőnél, minden versnél egyéni jelenség.

A magyar formák és a jövevényformák megzenésítése árnyalt problémákat tartalmaz. Sugár Rezső kórusaiban változatos verselésű szövegekkel találkozhatunk. Teljes elemzésükre ez a dolgozat nem vállalkozhat, így néhány jellemző példa álljon itt, hogy az árnyaltos prozódiai jelenségeket illusztrálja.

### **Időmértékes formák:**

Hexameter, illetve disztichon: *Ünnepi dal, Tavaszodik, Antik énekek 4.Róma*

Sapphói strófa: *A szabadsághoz, Antik énekek 7. tétel-Faunushoz,*

Alkaioszi strófa: *Antik énekek 6. tétel – Köszöntő*

Anakreoni vers: *Antik énekek 2. Bortal*

Jambikus jelleg: *Emléksorok, Tavaszi zsoltár,Láng*

Trocheusi: *A rózsabimbóhoz*

Vegyes – jambikus, trochaikus jelleg: *Marasztalás*

Nemcsak a kórusművekben találkozunk időmértékes verseléssel, hanem az oratóriumok szövegében is. Például a *Paraszi háború* végig hexameterekben íródott, a *Hunyadiban* is előfordul a disztichon, vagy a trochaikus lejtés.

Egyértelmű, hogy a hangsúlyos magyar beszédhez szokott magyar zeneszerző számára a legnagyobb kihívás az időmértékes versek magyar hangsúlyrenddel való összeegyeztetése, annak zenébe foglalása. Szép példa erre az *Antik énekek* 7.tétele, a sapphói strófa szerkezetében íródott *Faunushoz* c. tétel. A vers Horatius költeménye, Radnóti Miklós fordítása híven követi a latin eredeti metrikai rendjét.





8. ábra

A harmadik és negyedik verssor a négyből három estben értelmi folytatás, a sorvég átkötődik a következő sorba (enjambement). Ez zeneileg meglehetősen zavaró jelenség lehet, amit Sugár úgy old meg, hogy ellentétben az első két sapphói sorral, a harmadik végén a kísérő szólamokban átkötő dallammenetet alkalmaz (9. ábra-kottapélda).

9. ábra

Az ismétlődő ritmikai sémától jobban eltér az alkaioszi vers formájában írt *Köszöntő* (ismeretlen latin költő verse, Devecseri Gábor fordítása)

Az alkaioszi strófa első két sora alkaioszi sor, a harmadik egy ötödfeles jambus, a negyedik pedig egy kis alkaioszi, más néven pindaroszi sor. Képlete a következő (10. ábra –ritmusképlet):

alkaioszi sor (2-szer): — — | ∪ — | — — | ∪ ∪ — | ∪ — |  
 ötödfeles jambus: ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪  
 kis alkaioszi (pindaroszi): — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ |

10. ábra

Az első versszakban az alkaioszi sor ritmusa így módosul a kórusműben (11. ábra-kottapélda):



11. ábra

A második versszak első sora ezt megtartja, míg a második sor teljesen más (12. ábra-kottapélda):



12. ábra

Az ötödféles jambus némileg kisimul. Kodály sokat ostromozta a jambust, mely szerinte a magyar hangsúlyrend legfőbb ellensége. A jambus „magyarítására” szép példákat találunk, Sugár az első versszakban így veszi el az emelkedő jambus élet(13/a és 13/b ábra-kottapélda):



13/a ábra

A második versszakban pedig így:



13/b ábra

A pindaroszi, utolsó sor viszont szinte teljesen megtartja a mérték adta ritmust (14/a és 14/b ábra-kottapélda):

Először így:



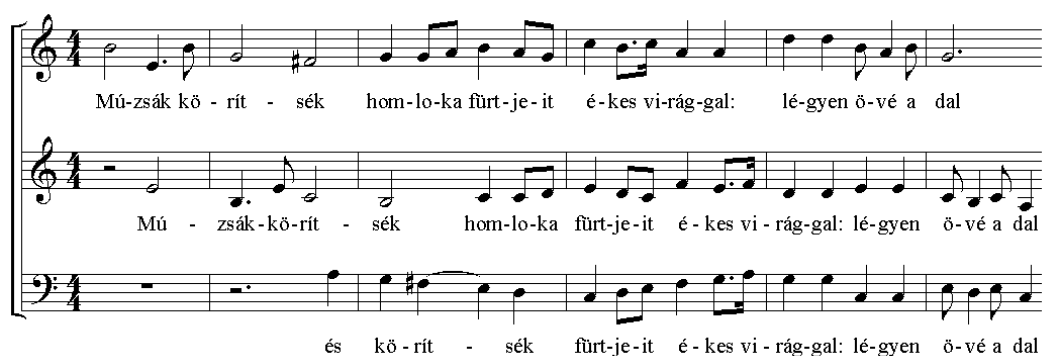
14/a ábra

Másodszor így:



14/b ábra

A második versszak első és második sora közötti értelmi átkötődést mesteri módon oldja meg úgy, hogy megismétli az első sort, de a ritmus csak az első három versütemben egyezik, a hátralévő két versütemet – anapestus és jambus – sűríti, a záró jambus hosszú verslábát megrövidítve vezet rá a második sorra, ezzel átkötve az értelem szerint (15. ábra-kottapéllda).



15. ábra

A fenti módosítások a versforma sémájának szabad értelmezéséből fakadnak, alapvetően nem szakad el az eredeti versritmustól, viszont feloldja a monotóniát, magyarossá teszi a hangsúlyt.

Számtalan példát találhatunk még a műben a szóhangsúly, szólamhangsúly és mondathangsúly kiemelésére (16/a-b-c-d ábra- kottapéllda).

Súlytalan helyen súlyt ad az ütem elejére való átjátszással:



16/a ábra

Magassággal kiemel:



## 16/b ábra

A hang hosszúságával kiemel:



## 16/c ábra

Regiszterrel emel ki:



## 16/d ábra

Érdekes megjegyezni, hogy a hasonlóan sapphói strófeszerkezetet felhasználó. Kölcsey versre írt férfikari mű, *A szabadsághoz* a fent említett, páros metrumú *Köszöntő*vel szemben  $\frac{3}{4}$ -es ütemjelzésű. Ez különösen mesteri prozódiai példákat szolgáltat a vers és zene együttes megjelenésében.

Hasonló jelenségekkel találkozhatunk Sugár többi időmértékes versen nyugvó kórusművében is. Bár néha – akárcsak a fent említett *Köszöntő* esetében – tiszteletben tartva a versritmust, mégis eltérő ritmikai megoldásokat alkalmaz, alapvetően kedveli az időmértékes vers adta friss ritmusokat. Inkább egyéb kiemelő eszközökkel él, és láthatólag élvezettel veti alá magát a különféle jellegzetes lüktetésű ritmusoknak (*Tavaszi zsoldár*, *Tavaszkodik*, *Marasztalás*, stb).

## Hangsúlyos, vagy tagoló versek

A magyar beszéd ösztönös ritmusérzéssel nagyjából egyenlőnek érzett időszakaszokra tagolja a mondanivalót. Így a magyar nemzeti versidom is a sorokon belül ütemekre tagolódik, az ütemek száma, a bennük lévő szótagok száma, a hangsúlyok ismétlődése határozza meg a vers sorait, s a sorok ismétlődése a strófát. A szövegbeli kifejezésnek vannak bizonyos gócpontjai – a versben mindegyik ütem egy hangsúlyos tag által van kiemelve. Ez egyetlen nyelvben sem érezhető annyira, mint a magyarban – Arany László nyelvészeti és

verstani írásaiban ezt úgy tekinti, mint egy rendkívül jellegzetes jellemvonását a magyar ritmusnak.<sup>2</sup>

A versre írt zenét általában akkor érezzük prozódiai szempontból megfelelőnek, ha a beszédlejtés, és annak gócpontjai egyensúlyban vannak a zenei melódiaformálással, illetve a zenei súlyviszonyokkal.

Sugár Rezsőnek azok a szövegválasztásai, melyek a magyar versformák területéről származnak, gyakran nagyon jellemző ritmikájú egyértelmű zeneiséget hordozó költemények. Mint ahogyan az időmértékes formáknál is szívesen hagyta magát vezetni a versritmusok által, ugyanúgy a magyar formák esetében is ezt tapasztaljuk.

A népdalok, vagy a népdalhoz hasonló hangvételű versek, mondókák ritmusát tiszteletben tartja, szereti minél kisebb változtatással átvenni.

Népdal dallamára készült Sárhelyi Jenő szövegével a *Béke dalok*. Az átköltött szöveg prozódíája nem mindig tökéletes. A dallam adott, így aztán a kísérő szólamra marad az áthidalás, kisimítás (17. ábra-kottapélda):



17. ábra

A változó szótagszámú, kiegyenlítődő ritmusú tagoló versnek tipikus példája a *Változások* című vegyeskar, mely Weöres Sándor mondóka, vagy gyerekvers jellegű szövegeire íródott

Az 5 tétel az 50-es évek környékén keletkezett Weöres Sándor ciklusból, a *Magyar etűdökből* válogatott öt vers szövegén nyugszik, azok jellegzetes karaktereit, hangulatait festi meg. Található köztük olyan nagyon népszerű vers, mint a *Tekereg a szél*, a *Csipp, csepp*, vagy a *Méhraj duruzsol*, melyeket több zeneszerző is feldolgozott, de a *Kék a hajnal*, és az *Éren nád*on is az általánosan ismertek közé tartozik. Közös jellemzőjük a bennük rejlő egyértelmű ritmus és dallam, mely a modern harmóniákkal és a vegyeskari feldolgozással ezúttal inkább a felnőttekhez szól. Egyértelmű a versritmus, népszerűségük révén nem is

<sup>2</sup> Idézi: Horváth János, *Rendszeres magyar verstan* (Bp: Akadémiai Kiadó, 1951.), 18-19.

lehetne más ritmusban leírni például egy ilyen sort: *Tekereg a szél, kanyarog a szél....*– Sugár is magáénak érzi a ritmust, megmarad mellette, és az imitációval még fokozza a játékosságát, az utolsó versszak basszus dallama fölött pedig osztinató jellegűvé alakítja (18. ábra- kottapélda):

18. ábra

A második tétel *Csipp-csepp* motívumjai, illetve az állandóan visszatérő „csepereg a víz” hangulatfestő eszközökké válnak (19. ábra-kottapélda):





19. ábra

A *Kék a hajnal* kezdetű tétel változó szótagszámú sorai változatos ritmusokat eredményeznek (20/a és 20/b ábra-kottapéllda):.

A legrövidebb kétütemes sor



20/a. ábra

A leghosszabb kétütemes sor:



20/b ábra

Az *Éren nád*on kezdetű tételnél érdekes pillanat, amikor azonos felépítésű sorok háromféle ritmusban szerepelnek egyidejűleg (21. ábra-kottapéllda).



21. ábra

A legegyszerűbb megoldások a *Méhraj duruzsol* kezdetű utolsó tételnél találhatók, amelynek versritmusa nagyon egyértelműen követeli a zenei ritmust is. A végén a Coda szép példája a magassággal és a hang tartamával való kiemelésnek (22. ábra-kottapélda):

22. ábra

Egészen más prozódiai feladatok elé állítja a zeneszerzőt a kötött szótagszámú hangsúlyos verselés.

A Bajza József versére írt *Ébresztő* című vegyeskarban egymást váltó 6 illetve 7 szótagos sorokat találunk. A megzenésítésben a szöveg szerinti változatos ritmusképletek mintapéldái lehetnének a kitűnő prozódiai megoldásoknak.

A 7 szótagos sorok esetében a következő ritmusképleteket használja:

Ébredj nagy álmaidból –1-2. ütem:

Fölkelt a nap:hazádnak –5-6 ütem:

Ellenséges hadakkal – 9-10 ütem:

Szívvéreden ezerszer – 13-14 ütem:

Vért nem kér, csak hazáért- 20-21 ütem:

Te népek óceánján-24-25 ütem:

Mutasd meg a világnak – 31-32 ütem:

Mutasd meg mit vihet ki – 39-40 ütem: 

Felütéssel:

A felvirradt kor ismét-16-18 ütem: 

Hogy ezredes fokodnak – 34-36 ütem: 

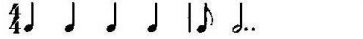
Az elszántság hatalma – 46-48 ütem: 

Ütem közepén indul:

Kit mint elsüllyedendőt 27-28 ütem: 

A 12 sor esetében egyetlen azonos ritmusképletet sem találunk, a ritmus mindannyiszor a legmegfelelőbb prozódíát szolgálja.

A 6 szótagos sorok esetében:

Ébredj Árpád fia –3-4= Hullámtól vert sziget: 

Föl kell virulnia – 7-8 = Víttál ezer csatát = Váltád meg a hazát =

=Égő szerelmedet : 

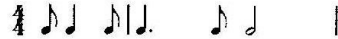
Ezer jós emleget-29-31 ütem: 

Hogy még erőd szilárd-33-34 ütem: 

Új ezredév sem árt – 37-38 ütem: 

Erős szívláng alatt – 41-42 ütem: 

Ütem közepén induló:

Igényli szívedet – 18-19 ütem: 

Felütéssel:

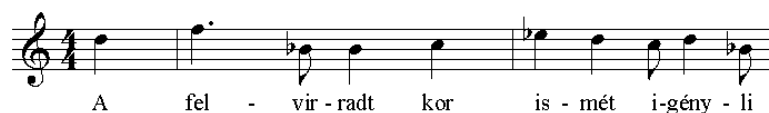
És az érc akarat-48-50 ütem: 

Láthatjuk, hogy a hatszótagos sorok között vannak hasonló ritmusúak, de itt is nagy változatossággal szolgálja a ritmus a prozódíát. Ehhez jön még hozzá számos kiemelő eszköz, melyekkel még erősíti a szövegkifejezést.

Például magas hanggal ( 23/a-b-c-d-e ábra-kottapélda):



23/a ábra



23/b ábra

Súlyos helyre írja a fontos mondanivalót hordozó szót (szótagot):



23/c ábra

Skálamenettel áthidal:



23/d ábra

Regiszterrel emel ki:



23/e ábra

Ugyanilyen mesteri ritmusváltozatokkal találkozhatunk a Vajda János versére írt gyászkórusban, az *Emléksorok*-ban. Két versszak, 4-4 10 szótagos sorral, és egyetlen sor sem szerepel a kórusműben azonos ritmussal. A sorok hol két, hol háromütemes egységben vannak megzenésítve, a vers tagolódását követve. Egy négyütemes sor is van, a mondanivaló szempontjából legfontosabb szöveg területén ilyen szélesen (24. ábra-kottapélda):



24. ábra

Az utolsó két sor közötti gondolati átkötődést (enjambement) úgy hidalja át, hogy egy ütemben találkozik a két összetartozó verssor (25 ábra-kottapélda):



25. ábra

A fenti példák rámutathatnak Sugár kiváló prozódiai érzékére, mesterségbeli tudására, mely hűséges a költemények belső világához mind formai, mind tartalmi vonatkozásban. Prozódiai szempontból a Kodály által kijelölt utat járja, de műveinek esztétikai, zenetörténeti jelentőségét magasan művelt irodalmi ízlése, szuverén egyénisége, tehetsége biztosítja. Ezáltal válik valamennyi jelentős kórusműve egyedi, megismételhetetlen műalkotássá.

## 5./ A kórusok dallam-és harmóniavilága

Bár Sugár zeneszerzői működésének nem a legjellemzőbb része a kórusirodalom, mégis kezdettől fogva, és egészen az utolsó percig újra és újra megjelennek életművében a kórusművek. Az ötvenes évek elejének hagyományos népdalszvit-jellegű alkotásai után kialakul a kórusművekben egy – Sugárra nagyon jellemző, szinte egységesnek mondható dallami, hangnemi és harmóniavilág, mely csak néhány késői művében változik, válik egyre szokatlanabb harmóniákkal meglepően merészé, modern hangzásúvá. Ez a változás szorosan összefügg a zenekari, a kamara, illetve a szóló-hangszeres művek kompozíciós elveinek fejlődésével. Alapvetően Sugár a tonális rendhez ragaszkodik, és sohasem hagyja magát egyéb külső, nem a zenéből önmagából eredő struktúráktól vezetni. A 12 fokúság eszközeit csak részlegesen építi bele saját kompozíciós eszköztárába. Műveit, és ez a kórusokra különösen jellemző – világos formákkal, jellemző motivikus anyagokkal tartja össze, és egyáltalán nem áll tőle távol a madrigalizmusokkal rokon szövegfestés, mely adott esetben lehet felületi, vagy mélyen a zene szövetéből származtatott megoldás. Sugár számos kórusművét amatőr együttesek számára komponálta, ilyen módon meghatározó lehetett a kompozíciós munka szempontjából az együttesek szakmai felkészültsége. Ez bizonyos szempontból behatárolta ezeknek a kórusműveknek hangzását. Az amatőr énekesek hangterjedelmét, intonációs készségét, énektechnikai képességeit, állóképességét mind-mind figyelembe kell vennie annak a szerzőnek, aki felkérésre, sokszor konkrét együttesre komponál. A dokumentáció szerint Sugár hivatásos énekkaroknak is írt, pl.: a Magyar Rádió és Televízió, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat, a Honvédelmi Minisztérium, a Magyar Néphadsereg Művészegyüttese megrendelésére. Kórusművei – miként az ötvenes, hatvanas, hetvenes években szokásos volt, szinte elkészülésük pillanatában kiadásra kerültek, és többnyire rövid időn belül be is mutatták. Ily módon azonnali visszajelzést kaphatott a zeneszerző az elkészült műről, annak nehézségeiről, érthetőségéről, problémáiról. Ennek tudatában alakult, tisztult Sugár kórusművészete, mely majd az életmű „pillér”-pontjain megszülető oratórikus művek középpontjában álló kórustételek alapjává is válik.

A „névjegyszerű” motivikus anyagokról esett már szó. Sugár dallamalkotásának egyik határozott jellemzője ez. A dallamok formálása gyakran szokatlan irányt vesz, a várható szimmetria helyett meglepetésszerű fordulatokat találhatunk.

Például a *Nyári madrigál* 1+2+2=5 ütemes dallama (26. ábra-kottapélda):



26. ábra

A *Három madrigál* utolsó tételében a hagyományosnak induló négysoros szerkezeten belül a harmadik és negyedik sor átkötött hangja módosítja a súlyviszonyokat, sőt kiemeli és rávezet a negyedik sor moduláló zárlatára (27. ábra-kottapélda).



27. ábra

Az „emblematis” témák jelenségével hangszeres műveiben- szóló darabokban és kamarazenéjében, sőt a szimfonikus alkotások dallamvilágában is találkozhatunk, és természetesen az oratórikus művekben is feltűnnek ilyen dallamok. Például a *Hunyadi* zárókórusában megszólaló gyerekkar nagyon jellegzetes témája, vagy a nép ajkán a *Savonarolában* felcsendülő szinte triviális gúnydal fülbemászó dallama.

Sugár Rezső kórusművészetében a hagyományokra való támaszkodás mellett sok olyan zeneszerzői megnyilvánulás van, mely túlmutat az ötvenes évek megszokott kompozíciós jelenségein, és merészségével, ötletességével, hangzásbeli modernségével a XX. század második felében kialakuló új kórushangzást, az új nyelvezetet készíti elő, illetve annak reprezentatív részévé

válí. Teljes harmóniai, zeneszerzési elemzésre e dolgozat semmiképpen nem vállalkozhat. A vizsgálódás csupán néhány jellegzetes, és a szöveg-zene kapcsolata szempontjából fontos jelenségre hívhatja fel a figyelmet. Álljon itt most néhány példa, mely akár az új konstelláció révén (régész új környezetben), akár valóban új ötletként, jellemzi a 60-as, 70-es, 80-as évek karművészetének fejlődését.

Különösen jellemzőek ezek a modern törekvések a *Változások* és a *Láng* című művekre, a *Tavaszi zsolttára* valamint a *Szüret után* c. egyzeneműkarra. Ezért a példák elsősorban ezekből valók.<sup>3</sup>

### **Szimmetrikus felépítésű, disszonáns akkordok**

A *Változások* c. kórusmű bevezetőjében az akusztikus skála hangjaiból álló akkordot épít fel, mely az egyes szólamok közt szimmetrikusan egymásra épített hangközökből tevődik össze, mely ráadásul egy központi tengelyre tükröztethető. (Lásd a függelékben csatolt partitúrát.)

A 37. ütemben némileg másként felépített, de hasonlóan tükrözhető szimmetrikus akkord épül fel. (Lásd a függelékben csatolt partitúrát.)

Ilyen, illetve más elveken nyugvó, de szimmetrikus felépítésű akkordokat - sokszor distancia-elveket - a 70-es évek hangszeres és oratórikus műveiben is gyakran találhatunk. Például a *Paraszi háború* c. oratóriumban igen jellemzőek az ilyen típusú akkordok, sokszor 1:2-es modell alapján, vagy csak egyszerűen egy központi hangra tükrözhetően, szimmetrikus felépítésben. Erre még az oratórikus művek elemzésénél is kitérünk.

### **A 12 hang jelenléte - rövid időn belüli megszólaltatása**

Szintén a *Változásokban* a 116-124. ütemsorán, 8 ütemen belül mind a 12 hang megszólal.

A *Szüret után* c. egyzeneműkarban 6 ütemen belül megtalálhatjuk mind a 12 hangot. A *Láng* c. vegyeskar 36-38. ütemében felépülő csúcsponton is – egy híján - mind a 12 hang megszólal.



## Poláris kapcsolatok

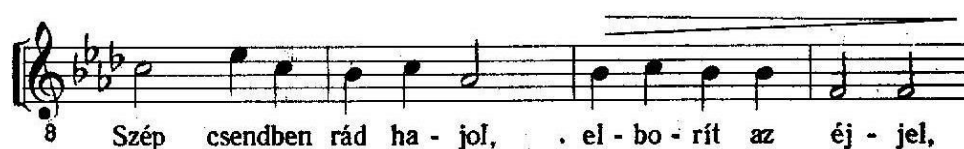
Leginkább a ciklikus művek tételeinek kapcsolásánál fordul elő poláris hangnemi kapcsolás. Például a *Változások* 3-4. tételének találkozásánál a Bé-E kapcsolódás, a *Láng* 38. ütemében a csúcspont, illetve a generálpauza után az A alapú domináns-szekund mixtura után az alt szólam egyedül megszólaló Esz hangja- a poláris váltás valóban megdöbbentő hatást ad.

## Pentatónia, modalitás

Előfordul, hogy a pentatónia hangjai együtt szólnak, a pentaton „cluster” nem kelt disszonancia-érzetet, bármilyen formában szépen szól. Pl.: a *Szüret után* c. egyneműkarban több helyen, különféle csoportosításban találunk erre példákat. Igen érdekes, hogy a dallam többnyire ré-pentaton, és a kíséret pedig lehet pentaton, vagy mixolyd, sőt a 11-12-ütemben egy h-ra épülő akusztikus skála hangjait találhatjuk meg.

Sugár előszeretettel ír pentaton fordulatú dallamokat nem népdalszerű kompozícióiban is (28/a-b-c ábra-kottapélda).

Például a *Három madrigál* 2. tétel 5-8 ütemében:



28/a ábra

Az *Ébresztő* 5-8. ütemében



28/b ábra

A *Dózsa* 11-14. ütemében találhatunk ilyen fordulatokat.



28/c ábra

De gyakori a pentatónia az oratorikus művekben is. Talán a legismertebb példát említeném, a *Hunyadi-hősi ének* „Jöjj néma gyász...”, kezdetű szoprán áriáját.

A modális hangsorok, vagy akár csak fordulatok egy mű rövidebb területén szintén gyakoriak.

Dór jellegű dallam a *Három madrigál* 1. tétel eleje, vagy az *Ébresztő* eleje. Az Antik énekekben a szövegválasztás is indokolja a modális hangsorok használatát.

Dóros az 1.tétel, a 4, és a 7. tétel. Lyd jellegű a 2. tétel indulása.

De található frigés fordulat például a *Balassi-Kantátában*, mixolyd a *Három madrigál* 3. tételében is.

**Kvartok, kvintek, tritonuszok** a kor jellegzetes hangközei, Sugár kórusműveiben is gyakran központi szerepet töltenek be. Például a *Tavaszi zsoltár* kezdetén d-g-c'-f'-bé' kvarttorony szólal meg. A sorok végén ereszkedő tendenciával üres kvinteken zár:

C- G- C

A- E- A

G- D- G

F- C- F

E- H- E

Gyakoriak a kvartpárhuzamok egymás alatt, és ugyanez ellenmozgásban is megtalálható.

A *Változások* c. vegyeskarban is gyakori a kvárttorony, különösen az 5. tételben, melynek ez alapvető jellemzője. De ugyanitt a tritonusz hangköz is gyakori, és hasonlóan A *Láng* c. műben megjelenő tritonusz-párhuzamok is fontos kifejezést kapnak a szöveg-zene kapcsolatban.

A dallamalkotásban is igen jellemző Sugárnál a kvárt és kvint. Például az *Ébresztő* eleje, A *szabadsághoz* kezdő motivuma, vagy a *12 Gyerekkarból* a 2. *Búcsú*, és a 3. *Csúfolódó* kezdete. Jellegzetes kvintugrással való kezdés a *Három*

*madrigál* harmadik tételének fanfárszerű indítása is. De ide sorolhatjuk a *Hunyadi-hősi ének* zárótételének híres gyerekkari dalát is.

### **Madrigalizmusok Sugárnál**

Sugár szinte valamennyi kórusművében gyakran felfigyelhetünk hangulatfestő, szövegfestő jelenségekre. Talán a leginkább szembetűnő, a madrigalizmushoz közelíthető jelenségeket a *Láng*<sup>4</sup> című vegyeskarban találhatunk. Álljon ezért itt példaként ennek a műnek ilyen szempontból való részletes elemzése. Szinte minden újabb szövegsor magával hoz olyan kifejezőeszközöket, akár ritmikában, akár dallamvonalban, harmóniában, motívikus anyagban, melyek nagyon egyértelműen, képszerűen reagálnak a szöveg tartalmára. Tóth Árpád verse önmagában is nagyon érzékletesen láttatja a kis fellobbanó láng „jelenetét”. A versben rejlő szimbolika, és talán Sugár asszociációja az ellobbanó láng és saját élete jelképes kapcsolatára hozhatta ki a zeneszerzőből azt az egész szokatlan képszerű megfogalmazást, mely ezt a művet – az életmű utolsó darabját jellemzi.

„*Lábhegyre állt a kis nyúlánk*”- énekli a szoprán dallam, a G'-től a D"-ig felemelkedve (5-8 ütem).

„*Vigat nyújtózott furcsa törpe*”- énekli a szoprán, miközben a kísérő szólamok a nyújtózódást szimbolizálva glissandókkal festik alá.(13-16 ütem)

A „*Libegett, lobogott*” szövegrészt az alt és tenor ingamozgása festi meg.(17-18 ütem)

Eközben „*izgett, mozgott*”- énekli a szoprán, szünetekkel megszakítva – izgatottá téve. (17-18 ütem)

„*Lengett táncolt*” – legato dallam a szopránban, alatta hallámszerű, komplementer zenei anyag az alt-tenor, illetve basszus szólamban.(21-36 ütem)

A csúcspontja ennek a versszaknak az „*égő erdőt, kigyúlt eget*” szövegnél található, ahol hirtelen a négy szólamot hatra gyarapítva egy tágfekvésű dominánsszekund-mixturával rohan fel a csúcsra, hogy aztán a még nagyobb hatás érdekében egy generálpauza váratlan csöndjében csodálkozhassunk rá a szinte naturalisztikusan megfestett képre.(35-36 ütem)

„*De göggel álltak fenn a fák*” – a szoprán 2 és tenor 1 oktávpárhuzamához csatlakozik a szoprán 1 és alt oktávpárhuzama – gögös méltóságot sugall a hangzáskép.(38-41 ütem)

„*Nem rezzent senki fel a vészre*”- repetált hangok festik a vészterhes hangulatot.(43-46 ütem)

„*A lázas törpe láng lehült, elfáradt és a földre ült*” –szinte szimmetrikus megfelelője az elején fellobbanó láng képének, ezúttal lefelé hajló dallammenettel, a kíséretben széles értékekben, szekundonként lefele törekedve.(49-53 ütem)

„*S lobbant még egy-kettőt szegény*”-halljuk, s az alt 1-és alt 2 kicsi tizenhatodos motívumjával mozdul rá az utolsó lobbánásra.(51, 53 ütemek)

„*S meghalt a moha szőnyegén*” –éneklik egy hangot repetálva, a mély szólmok (54-56 ütem). A basszus és második tenor szólam, valamint az első tenor és alt közötti tritonusz érzékelteti a halált. Ezalatt a szoprán egyedül marad egy g hanggal. Még megpróbálkozik feljutni a c”-re, de egyértelműen egyedül marad. Alatta talán a darab legmeglepőbb fordulata következik: „*Nem látta senki más, csak én*”- énekli 5 szólamban a kórus a szoprán hosszan kitartott C” -je alatt. Nagyon szubjektív kicsengés ez, s a megvalósítás a mű során hallható nagyon merész disszonanciák után szinte mellbevágó. Egy teljesen hagyományos felrakású kadencia: Asz-dúr, bé-moll, c-moll<sup>7</sup>, Desz-dúr, Esz dúr<sup>7</sup> terckvart fordításban, s végül egy F dúr akkordon talál végső nyugalmat a mű, amellyel az életmű is lezárul.

## IV. Oratórikus művek

Az oratórium műfaja hozzávetőlegesen 350 éves története alatt igen sajátos változásokon ment keresztül. Természetesen a kezdetektől, a Filippo Neri házában szerveződő énekes, vallásos felolvasásoktól már a XIX. századi romantikus oratóriumig is folyamatos fejlődésben, de szinte valamennyi korban nagy népszerűségben alakult az oratórium műfaja. Megállapíthatjuk azt is, hogy a XX. századra némileg kitágult az oratórium fogalma. Kezdetben a „színpad nélküli vallásos zenedrámák, a költői vagy biblikus szövegekre írt, egyházi, vagy mitológiai tárgyú, szólóénekhangokra, kórusra és zenekarra komponált művek”<sup>1</sup> tartoztak a műfaj keretébe. Ma, illetve a XX. században általánossá vált, hogy oratórikus műnek tekintünk „minden olyan zeneművet,, amely énekhangra és zenekarra íródott, és amelyet hangversenyszerűen adnak elő”.<sup>2</sup>

A műfaj tágabb értelmezése, valamint a XX. század hihetetlenül felgyorsuló tendenciái – melyek nem csak művészeti természetűek, hanem az élet valamennyi területére kiterjednek (gazdaság, politika, tudomány), a formákra, a zenei kifejező eszközökre, az előadói apparátusra, és nem utolsósorban a művek mondanivalójára nagy hatással voltak.

Formailag a zárt tételekre tagolódó kompozíciók mellett megjelennek az átkomponált formák, adott esetben bizonyos szcenikus elemek is feltűnnek. A tágran értelmezett műfajba talán olyan kompozíciók is beleérthetők, mint Stravinsky *Zsoltárszimfóniája*, vagy Honegger *Jeanne d’Arc*-ja. Az új eszközök körében eddig ismeretlen hangszerek, technikák tűnnek fel, mint például – csak néhányat említve – az elektronika, a preparált hangszerek, a dodekafónia, a clustertechnika, vagy az aleatória. A XX. századi oratórikus művek témaválasztásában, a szövegek egyértelmű, vagy indirekt, szimbolikus tartalmában gyakran feltűnik a kor problémáira, fontos társadalmi eseményeire való érzékeny reagálás. Britten *Háborús Requiemje*, vagy Schönberg *Egy varsói menekült* című műve már címükben is hordozzák a háború tragikus emlékét. De Bartók *Cantata profanájának* katartikus megtisztulást adó üzenete, vagy a

---

<sup>1</sup> Várnai Péter, *Oratóriumok könyve* (Bp: Zeneműkiadó 1972), 9.

<sup>2</sup> u.o.-ld 1. lábjegyzet

Kodály *Psalmusában* megfogalmazódó minden időkre szóló vigasz is a művésznak a társadalmat féltő gondolatait, a művészet eszközeivel való jobbítás szándékát sejteti.

Sugár Rezső életműve lényegében a XX. század második felének közel 40 évét ölelte fel. A negyvenes évek kompozíciói után az első igazán nagy sikert a *Hunyadi – hősi ének* (1951) című oratóriuma hozta, és az utolsó nagylélegzetű kompozíció is oratórium: a *Savonarola* (1979). A két végpont között még két oratórikus művet találunk, a *Kőműves Kelemen* balladát (1958), amely a szerző műfaji megjelölése szerint kantáta, és a *Paraszi háborút* (1976). Témaválasztásukban a négy mű közül három történelmi téma, egy pedig népi-lélektani jellegű. Az oratórium műfajának több mint 300 évében előfordult, hogy a szólóhangok mellett a kórus kevésbé volt fontos, de szép számmal találkozhattunk olyan művekkel, ahol a kórus kimondottan központi, kiemelkedő szerepet töltött be, például Carissiminél (hogyan csak a legnépszerűbbeket említsük, a *Jephte*, vagy a *Jonas*) vagy Händelnél ( sok ismert oratórium mellett például a kórus számára az egyik legtöbb és legnagyobb feladatot jelentő mű az *Izrael Egyiptomban*).

Sugár Rezső az oratórikus műveiben a drámai szöveg és a zenei kifejezés kapcsolatának legfőbb eszközeként használja a kórust. A hatalmas kórustablók , sokszor bonyolult polifonikus szerkesztésben, többkórusos technikával, esetenként még gyerekkar alkalmazásával is a legszélsőségesebb kifejezésekre is képesek, a legsötétebb gyásztól a megdicsőült örömig. És természetesen valamennyi mű drámai csúcspontján mindig ott találhatjuk a kórust.

A kórus szerepe többféle lehet, miként a bachi passiókban is. Sugárnál hasonlóan, a kórus megszólalhat drámai szerepkörben, a történettel egykorú, az eseményekben résztvevő szereplőként, vagy a lírai réteget gazdagítva a mai korban élő, a történelemre visszatekintő, az eseményekre reflektáló emberként is. De előfordul, hogy a kórus epikus szerepben, „historicusként” van jelen, mintegy kívülről kommentálva az eseményeket.

Sugár Rezső oratóriumaiban a kórus szerepét, a drámai történetekben való részvételét, az egyes kórustípusok (nőiakar, férfiakar, gyerekkar, kettőskar) szerepét, a kóruskezelés és a drámai mondanivaló kapcsolatát csak úgy érthetjük meg, ha a négy oratórikus mű történetét, illetve helyét az életműben röviden fölvezetjük.

## Az oratórikus művek rövid története és helyük az életműben

### Hunyadi – hősi ének

oratórium 14 részben

Szövegét írta: Romhányi József

Elkészült: 1951 – a Magyar Rádió megrendelésére.

Bemutató: 1952. október 15. Zeneakadémia

Előadók: a Magyar Rádió Ének- és Zenekara, karigazgató Darázs Árpád

a Horváth Mihály téri Általános Iskola Gyerekkara,

karigazgató: Lukin László

Szólisták: Szecsődy Irén, Tiszay Magda, Rösler Endre, Jámbor László

Vezényelt: Somogyi László

Az oratórium témája a magyar történelemből való: Hunyadi János nándorfehérvári győzelme a török felett 1456-ban, melynek következtében mintegy félévszázadig a török terjeszkedés visszaszorult. Mind a mai napig a déli harangszó pápai rendeletre ezt a fényes győzelmet hirdeti.

A mű zárt tételre tagolódik, ezzel az oratórium hagyományos klasszikus formáját követi, recitativók, áriák, és kórustételek váltakoznak.

A mű rövid tartalma:

A nyitókórusban (mely szerepkörében és tematikájában is bizonyos mértékig visszatér a zárókórusban) a mai ember visszaemlékszik a dicsőséges múltra. Valójában invokáció ez a tétel, a „lángszívű hős”, Hunyadi János emlékét idézi fel.

A történelmi helyzet felvázolása után (testo), a tenor szóló a közelgő vészről, a török hadak elörenyomulásáról énekel. Felhangzik a harcba szólító ének, „*távol már tűz villan, füst kavarg a szélben.*” Az alt szóló gyönyörű áriája a népre váró gyászt és szenvedést vetíti előre, de ugyanakkor azt mondja: „*jó kardunk talán segít, hogyha szép tiszta erény forró tüze hevít.*” A fenyegetett magyar nép számára egyetlen megoldás kínálkozik: Hunyadi János személye. Ő az, aki győzelemre vezetheti népét. A toborzás hatásos jelenete a tenor szóló és a kórus váltakozásából alakul ki. A sereg készen áll, a csata előtti feszült pillanatokat a testo recitativója festi meg (Sugár Rezső itt teremtette meg a XX.századi magyar zene recitativo accompagnato-ját!). A drámai csúcspontot a csata jelenti, mely szinte operai hatású, nagyszabású kórusjelenet, néhol Puccinira, Stravinsky

*Oedipus*-ára, illetve Kodály *Budavári Te Deum*ára, vagy a *Jézus és a kufárok* kóruskezelésére utaló asszociatív zenei megoldásokkal. Hömpölygő polifóniában festi meg a győzedelmes ütközetet, melyet aztán örömteli, dicsőítő ének követ, a nép felmagasztalja Hunyadi, a hős vezért: „*Szállj, zengő ünnepi ének, mondj hálát hősi nevének...*” A boldog ünneplést hirtelen tragikus fordulat szakítja meg: Hunyadi a pestisjárvány áldozatául esik. A mű egyetlen önálló zenekari tétele, a gyászzene következik, majd az azóta méltán leghíresebbé vált tétel, a szoprán szóló da capo áriája, a szívbemarkoló, fájdalmas sirató: „*Jöjj néma gyász, áradj szívembe szét feketén*” (Ez a tétel szövege Sugár Rezső ravatalánál is mintegy 36 évvel később.). A mű eredetileg itt ért volna véget, de a bemutató karmestere, Somogyi László az alkotás majdnem végső stádiumában azt javasolta a szerzőnek, hogy ne a gyászos hangulatban zárja a művet, hanem adjon egy kis reményt, boldogabb, katartikus befejezést.<sup>3</sup> Így a sirató hangulatából átvezetve feloldódik a szomorúság: „*Új fénylő hajnalon új Hunyadiak jönnek!*” A zárókórusban az eddigi apparátushoz a gyerekkar is csatlakozik. A történelmi győzelem tanulságait a mai ember számára levonó tétel a nyitókórus anyagának visszatérésével tematikusan is keretbe foglalja a művet. A katartikus apotheózis Hunyadi János ma is élő, eleven példájáról zeng dicséretet.

„*A Hősi ének a hazaszeretetről szól. Hunyadi János világraszóló győzelmét beszéli el lenyűgözően nagyszabású képekben*”- írja Szabó Ferenc egykorú kritikája. „*A mű hatalmas zenei tömegjelenetekben eleveníti meg a magyar nép élethalálharcát létéért, vérével öntözött ősi földjéért és mindennél drágább szabadságáért. A múltból beszél, de a mához is szól.*”<sup>4</sup>

A *Hunyadi-hősi ének* olyan előzmények után született, mint például a *Barokk szonatina* (1943), mely a zene szövetében, a szólamok strukturájában barokk hatásokat mutat. A *Hegedű-zongoraszonáta* (1946) a szerző egyre magasabb szinten kialakuló formaalkotó készségét bizonyítja, és – különösen a második tételben (Allegro), nyomon követhetjük a magyar dallamok beszűrődését Sugár dallamalkotásába. A *Divertimento* (1948) is magán hordja a népi hangvétel

---

<sup>3</sup> Somogyinak ez a javaslata egybevágott az ötvenes évek „optimista kicsengés”-elvárásának. Azóta is sokan vádolták Sugárt, hogy ezzel kiszolgálta az aktuális kulturpolitikát. Ez igen bántotta a szerzőt. Magánbeszélgetésben többször kifejtette, hogy a mű befejezésével kapcsolatos változtatásokat nem politikai okokból hajtotta végre, hanem mert egyetértett a javaslattal, hitt benne, hogy ez is a mű előnyére szolgál. (M.Zs.)

<sup>4</sup> Szabó Ferenc, „Hősi ének- Új magyar oratórium bemutatója” *Szabad Nép* (1952.11.01.)



jellegzetességeit. Mindezek hatottak Sugár első igazán nagylélegzetű alkotására. Sugár Rezső zeneszerzői stílusa a *Hunyadi – hősi énekben* alapvetően „*két forrásból táplálkozik. A Kodály-iskola hagyományaiból származik kóruskezelése, harmóniavilága és zenekari palettája, a dallamalkotás pedig mindemellett időnként Puccini melodikájára utal*”<sup>5</sup> A korabeli kritika egyhangúan új magyar zenénk egyik legjelentősebb alkotásaként értékelte.<sup>6</sup>

### **Kőműves Kelemen – ballada (kantáta)**

Szövegét erdélyi népballada nyomán Romhányi József írta

Elkészült: 1958.

Bemutató: 1959.05.22. Zeneakadémia

Előadók: Állami Hangversenyzenekar, Budapesti Kórus

Szólisták: Szecsődi Irén, Jámbor László

Vezényelt: Forrai Miklós

Az oratórium a Déva várát építő tizenkét kőművesről szóló népballada anyagát dolgozza fel, tehát népi jellegű, de a lelki dráma áll a középpontban. A mű megtartja az eredeti balladában lejátszódó közismert történetet (ezért ezen a helyen ezt nem részleteztük), de Romhányi a balladai tömörséget néhol fellazítja, sőt magyarázza, kommentálja is. A mű végső formájában a mondanivaló tekintetében átértelmeződik, a XX.század tanulsága olvasható ki belőle. Az eredeti balladában Kőműves Kelemen „*elátkozza véres tettét, mellyel a fiát anyjától fosztotta meg*”<sup>7</sup>. Sugár - Romhányi közös műve az áldozatvállaló feleség megdicsőülésével ér véget. „*Kelemenné alakja az áldozatvállalás szimbólumává magasztosul, a kegyetlen ősi misztérium népi változata tehát egy humánus gondolat kicsengése.*”<sup>8</sup> A férfi alkotásáért áldozatot vállaló nőalak emléke örökké él, még akkor is, amikor az alkotás már régen romba dől.

A mű átkomponált, egységes egész, hangvétele magyar és népi. Hét év telt el a *Hunyadi-hősi ének* óta, de a hangvétel alapvetően hasonló. Hangszerelésében vonósok, rézfúvók, ütők, hárfa és zongora szerepel, tehát mellőzi a fafúvókat. „*Harmóniavilága aszkétikus, kevés az élesebb, érdekesebb hatású hangzás, de ahol*

---

<sup>5</sup> Várnai Péter, *Oratóriumok könyve* (Bp: Zeneműkiadó 1972), 390.

<sup>6</sup> Sz.L(?), Rádióbírálat, *Magyar Nemzet* (1952.11.13.)

<sup>7</sup> Gépírásos jegyzet S.R. hagyatékából. A szerző ismeretlen, vagy maga S.R.

előfordul, ott a szöveg kívánja meg. A muzsika mindvégig igen feszült, drámai és tömör, egyetlen nagy ívet képez.”<sup>9</sup> Érdekes megemlíteni, hogy a *Kőműves Kelemen* keletkezési évében egy igen népszerű mű született, a *Frammenti Musicali*, mely azóta is ötletes hangszerösszeállításával, franciás könnyedségű, játékos vidámságával, divertimento hangulatával, hatásos formálásával, viszonylag gyakran fordul elő a koncertműsorokban, de leginkább zenei táborokban, kamarazenei kurzusokon lehet találkozni vele.

A *Kőműves Kelemen* a kórus történetmesélő- historikus szerepkörrel nyitja de a továbbiakban a kőműveseket személyesíti meg, ebben a szerepkörben következetesen a férfikar énekli mindig a szöveges részeket, a nőikar csak szöveg nélküli – siránkozó, jajgató érzelmi aláfestést biztosít. A mű végén a kórus – vegyeskari formában ismét visszatér történetmesélő szerepébe, levonja a tanulságot, illetve keretbe fogja a történetet.

### **Paraszti háború**

oratórium 20 részben

Szövegét Taurinus (Stieröxel) István (1480 k.–1591) : *Stauromachia* című latin nyelvű eposzából Geréb László magyar fordításában a zeneszerző állította össze

Elkészült: 1976. Vác város felkérésére, a város 900. évfordulójára

Bemutató: 1977. 04.22. Vác, Madách Imre Művelődési Központ

Előadók: Váci Vox Humana Énekkar, vezényelt Maklár József, a közreműködő zenekar és a narrátor személye ismeretlen.

Az oratórium témája a magyar történelemből való: Dózsa György (Taurinus szövegében Székely) és az 1514-es parasztfelkelés tragikus története. A morva polgárcsaládból származó Taurinus István, Erdély humanista püspöki helynöke alig 5 évvel az események után írta latin nyelvű hőskölteményét. Ez az első ránk maradt magyar tárgyú eposz<sup>10</sup>. A szereplő nagyurak háttérbe szorulnak a hős Dózsa alakja, és a nép mögött. Egy központi alakja van tehát a műnek: Dózsa, vagyis Székely. A költő sejtetni engedi, hogy a parasztlázadást a királyi és főpapi

---

<sup>8</sup> Károlyi Kert – koncertismertetés (Honegger Jeanne d’Arc című művével együtt került előadásra) - szerző ismeretlen. *Pesti Műsor* 11.27. (1962. 07.06-12.) 2.

<sup>9</sup> Koncertismertetés – Országos Filharmónia bérleti hangversenye a Nemzeti Színházban (Mozart Requiemjével egy műsorban került előadásra.) – szerző ismeretlen *O.F.* (1960. 05.29.30.)

udvarokból is rokonszenvvvel nézték a korabeli humanisták. Az eposz mindvégig sötét, komor hangulatú, sok helyen, különösen Székely tüzes trónon való megégetésének jeleneténél kimondottan naturalista, a mai értelemben véve is szinte horrorisztikusnak mondható. Az eredeti szöveget Geréb László, a hazai latin nyelvű irodalom fáradhatatlan népszerűsítője fordította le, és Dózsa születésének 500. évfordulójára jelent meg. Sugár maga válogatta a felhasznált szöveg-részleteket.

A mű zárt tételekből áll, de ezek gyakran nagyon szorosan kapcsolódnak hangnemileg is, néha azonos akkordok kötik át a szomszédos tételt, de mindenképpen szervesen összefüggenek, ritka a tökéletesen lezárt tétel.

Sugár a Paraszi háborúban prózai szereplőt, narrátort szerepeltet, aki a teljes történetet végigmeséli.

A bevezető zenében – mint Sugár eddigi oratóriumaiban - a kórus invokációja a dicső múltba vezeti a hallgatót, majd a narrátor a latin-görög mitológia alakjaihoz fordul, a múzsák segítségét kéri, hogy igazságot szólhasson. A történelmi helyzet felvázolása után (a török csapatok előretörése, az ország vészhelyzete) felmerül a kérdés: ki küzdjön meg az ellenséggel, és ki legyen a vezér. Az úri osztály úgy dönt, harcoljon a nép, s vezesse őket Székely György. Amikor azonban Székely szavára hatalmas népi sereg toborzódik, az urak megrémülnek az esetleges következményektől, illetve féltik birtokaikat. Ki fogja megművelni a földet, ha a paraszt harcol? De Dózsa, azaz Székely már megállíthatatlan, hadba szólít mindenkit, s a nemesek bűneinek felsorolásával lázítja a sereget. Az első nagy csatában Székely győz, a nép örömmámorban ünnepel. A király és az urak azonban ellentámadásba lendülnek, s a paraszi sereg ijedten hárítja el magáról a felelősséget, mindenért Székelyt okolja. Az urak bosszút állnak. A nép keserűen panaszkodik a mű egyetlen a capella tételében a kezdő motívum szűk ambitusú, kiábrándultságot sugalló dallamán: „*Árulás verte ki kezünkől a fegyvert!*”

Székely még utoljára maradék csapatát Temesvár ellen buzdítja, végül serege szétszalad, de ő még egyedül is állja a sarat. Elfogják, a sokaság előtt megaláztatva megkínózzák, miközben a nép az írháját menti. A narrátor Dózsa megdöbbenő szavait mondja egyetlen pergődob kísérete alatt:” *A halál mindennek vége...Tűröm, amit hoz a sors. Ugyis nagyokat cselekedtem, im Magyarországnak*

---

<sup>10</sup> Janus Pannonius is írt (Évkönyvek – A Hunyadiak tetteinek magasztalása), de ez elkallódott . – Taurinus, *Paraszi Háború*, Geréb László fordítása (Bp: Magyar Helikon 1972)

*főrendit megaláztam, a haza zsarnokait pusztítottam gyökerestül... Mert a gazdagság, meg a pompa gyilkolnak meg most, ez a bús, az igaztalan élet.”*

A zárótételben a bevezető zene egy része változatlanul tér vissza, csak a szöveg más. A hiábavaló küzdelemből eredő kiábrándultságot azonban feloldja és reménytelivé teszi a tétel zárókórusa, mely Dózsa, a paraszti király hírének örökké fennmaradó dicsőségéről zeng éneket<sup>11</sup>.

A *Paraszti háborúban* a kórus kiemelten fontos szerepet tölt be, hiszen a narrátor mellett nincs más egyéni szereplő. A narrátor a történetet meséli, illetve egyes szereplők szövegét is elmondja. A kórus a drámai eseményeket a tömeg megszemélyesítésével vállalja magára, de előfordul, hogy szöveg nélküli hangulatfestés a szerepe. A bevezető és a záró tételben a mai ember gondolatait közvetíti, ily módon keretbe foglalódik a mű. Az oratórium végpontjain és a győzelemről szóló diadalmas tételben gyerekkar is szerepel.

Sugár harmadik oratórikus műve az első kettő jellegzetesen magyar, esetenként népi hangját csak nyomokban őrzi, dallamalkotásában és harmóniavilágában lényegesen élesebb, disszonánsabb. Ezt természetesen a nagyon drámai, sokszor naturalista eszközökkel élő Taurinus –szöveg is indokolja, illetve az a tény, hogy a *Kőműves Kelemen* óta eltelt tizennyolc év sokféle változást hozott Sugár Rezső zeneszerzői világába is. A hatvanas évek stiláris változásai a *Concerto in memoriam B.B-ban* (1962), a *Metamorfózisokban* (1966), majd a *Partitában* (1967), illetve a *Sinfonia a variazione* (1970) című művekben Sugár zeneszerzői eszközeit is átalakítják. A tonalitást egészen sohasem veti el, de egyre inkább az atonális keretben alkalmazott részleges dodekafónia felé fordul. Keményen megküzd saját egyéni stiláris világáért. Ennek a harcnak a legszebb, kikristályosodott eredménye ebből az időszakból az *Epilógus* (1974), mely mind formájában, mint kifinomult hangszerelésében, kompozíciós gondolkodásában az életmű egyik csúcsa.

---

<sup>11</sup> Óhatatlanul felmerül a párhuzam a Hunyadit záró „ünnepi énekkel”. Lám, itt egy példa arra, hogy a hetvenes években már senki nem kényszeríthette Sugárt a „happy end”-jellegű zárára. Mégis így érezte megoldottnak, kereknek a történetet. Talán a történelmi tanulságot könnyebben levonhatónak ítélte a pozitív befejezéssel. (M.Zs.)

A *Paraszi háború* tudomásunk szerint összesen egy előadást ért meg, Vácott. Emléke szinte egyáltalán nem maradt, a korabeli helyi sajtó is csak rövid hírként emlékezik meg a bemutatóról.<sup>12</sup>

## **Savonarola**

oratórium 15 részben

Szövegét írta Sugár Rezső

Elkészült: 1981.

Bemutató: 1982.02.14. Zeneakadémia

Előadók: Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara, Énekkara és Gyerekkara

Karigazgató: Sapszon Ferenc, Csányi László, Botka Valéria

Szólisták: Melis György, Szalma Ferenc, Korcsmáros Péter, Póka Balázs, Kovács Péter

Vezényelt: Kórodi András

Az oratórium témája a XV. század végi Itália történelméből való: *"Firenzében egy rendkívüli hatású, a valódi és vélt igazságért megszállottan küzdő, ellentmondásos egyéniség jelenik meg, a ferrarai származású domonkosrendi szerzetes, Girolamo Savonarola. Rendkívüli hatású: a nép éveken át szinte vakon követi, ellentmondásos: hiszen amellett, hogy a kor szabadságait, a nép, az egyházi és világi előljárók egy részének visszaéléseit bátran ostromozza, hogy vissza akarja állítani Firenzében a köztársaságot, ugyanakkor eltilt minden szórakozást, tűzre vetteti a kor művészeti alkotásait, valamint ékszereket, ruhákat, hangszereket. Természetes, hogy Firenze népe nem tűri el a szépség nélküli sivár életet, hogy nagyrészt ezért szállnak szembe vele ellenségei mellett egykori hívei is, és ezért kell máglyán befejeznie életét."*<sup>13</sup>

A mű 15 zárt tételből áll. A történet röviden a következő:

Firenzében a karneválon a nép boldogan táncol, mulat, amikor Savonarola megjelenik, és fenyegető hangon ostromozza a népet bűnös, léha, parázna életéért. Az emberek egy része magába száll, bűnbánatot tartanak, de marad egy ellenzék

---

<sup>12</sup> A dolgozat megírása óta 2007-ben A Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának, Énekkarának és Gyermekkórusának hangversenyén került előadásra.

<sup>13</sup> Sugár Rezső, „Savonarola - Lemezborító ismertetője” (Bp: Hungaroton Classic 1997. HCD 12318)

(három firenzei polgár), akik nem értenek egyet Savonarolával. Közben Lorenzo Medici herceg halálos betegségében Savonarolát szólítja, aki a feloldozást csak három feltétel teljesítése esetén hajlandó megadni. Lorenzo nem hajlandó visszaadni a köztársaságot Firenzének, ezért Savonarola megtagadja a feloldozást. Eközben Rodrigo Borgia VI. Sándor pápa néven az egyház élére kerül, a nép és a fráter keményen támadja. Az ellenzék ismét tiltakozik. Savonarola egyre szigorúbb, egyre aszkétikusabb elveket hirdet, a nép egy része kitart mellette, de már sokan elbizonytalanodnak. Az ellenzék mulatni akar, sürgeti az újabb karnevált, Savonarola erre az ifjúságot is fellázítja, tűzre akar vetni minden világi hívságot: a könyveket, a műalkotásokat, a hangszereket, drága ruhákat. A konfliktus egyre fokozódik, a nép nem hajlandó a „bús és örömtelen életre”. A pápa kitagadja az egyházból a frátert. Váratlanul egy ferences szerzetes, Francesco di Puglia tűzpróbára hívja Savonarolát. Bár ez mindent megoldhatna, az eseményeket hirtelen vihar szakítja meg, majd megérkezik a Signoria tilalma a tűzpróbára. Az ellenzék a zűrzavart úgy magyarázza, hogy Savonarola a sátánnal cimborált, így aztán a nép is ellene fordul, régi hívei is magára hagyják a frátert. Eretnékként máglyára kerül, tűzhalála előtt gyötrődve fordul imádott firenzei népéhez: *„Firenze, drága Firenze, miért, hogy elhagytál? Mi volt a vétkem? Az igazság útját jártam, az igazság útját mutattam.”* S a választ a nép suttogásba fojtódó hangja adja meg: *„Vesszen a fráter, vesszen, mert száműzte a szépséget a földről...”*

A lenyűgöző drámai erejű mű az igazság és szépség konfliktusáról szól, Savonarola, aki feláldozta az igazságért a szépséget, bukásra ítéltetett. A *Savonarola* bemutatója után megjelent kritika ennél még messzebbre mutató gondolatokat olvas ki a műből: *„A különféle társadalmi rendszerek mennyire mehetnek el az anyagi és szellemi jólét élvezetében, s mikor válik a szerzés, az anyagi javak hajszolása társadalmi szempontból károsná, és mikor csap át az örömek kergetése az erkölcstelenségbe, romlottságba?”<sup>14</sup>* A kérdést a másik oldalról is föl kell tenni: *a hibákat, visszasságokat, sőt bűnöket ostromozó irányzatok, vagy akár a haladóbb új ideológiák meddig mehetnek el az erkölcsök,*

---

<sup>14</sup> Ez az értelmezés egyébként ma a XXI. század elején jelenlegi társadalmunkban is igen megfontolandó kérdés lehetne ! (M.Zs.)

*eszmék bírálatában, s követelhetik-e a kárhozott rendszerek által létrehozott értékek elpusztítását?”<sup>15</sup>*

A *Savonarola* a *Paraszi háború* stiláris folytatásának mondható, de lényegesen egységesebb, kiforrottabb alkotás. Zenei anyagát vizsgálva észrevehetjük, hogy a tizenkétfokúság szabad alkalmazása nagymértékben jelen van ebben a műben is, de, mint Sugárnál mindig, a tonális alap és a funkciós vonzások megtartásával. Jellemző a kontrapunktika, melyben a barokk oratóriumok mintáját követi.

A mű címszereplője, Savonarola mellett a drámai főszereplő a kórus – a kettős vegyeskar és gyerekkar, amely Firenze népét személyesíti meg állandóan változó hangulatokban, indulatokban. Egyetlen tétel kivételével valamennyi részben szerepel a kórus, s a legfeszültebb pillanatokban még a gyerekkar is csatlakozik a felnőtt vegyeskarhoz. Az eddigi ortórikus művekkel szemben a *Savonarolában* nincs invokáció, vagy, apotheosis szerű, tanulságlevonó zárókórus, mely a mai kor nevében lépne fel. Talán a felmerülő konfliktus a szépség és igazság között nem is olyan könnyen eldönthető. Talán ezért hagyta meg a szerző a továbbgondolkodás, illetve a véleményalkotás szabad lehetőségét a hallgatónak.

---

<sup>15</sup> Nagy Ferenc, „Bemutatók krónikája”, *Muzsika* 25.4.(1982. 04) .) 32.

## V. Sugár Rezső karművészete az oratórikus művek tükrében

### 1./ A különféle kórustípusok eltérő szerepe

#### Vegyeskarok

Sugár oratóriumaiban a kórustételek központi szerepet játszanak. Formailag összetettebbek, zenei szerkesztés szempontjából differenciáltabbak (imitáció, szövedékes polifónia, többféle tematika, stb), mint az önálló kórusművek. Mintha ott csak kipróbált volna bizonyos eszközöket, technikákat, hangzásképeket, szólambeli felrakásokat, hogy itt, az oratóriumokban találja meg igazán a kórusral való drámai kifejezés lehetőségeit.

Már említettük a kórus háromféle dramaturgiai szerepét, mely az oratóriumok klasszikus három-rétegességéhez kapcsolódik. Leggyakoribb a kórus drámai részvétele az eseményekben, amikor a történettel megegyező korú tömegként szólal meg. A barokk passiók turbáihoz hasonlóan találunk egészen rövid, a pillanatnyi indulatot kifejező kórustételt, és nagyszabású tömegjeleneteket is. Ilyen rövid drámai kórusrészleteket találhatunk például a *Kőműves Kelemenben* (34.szám) a szoprán szóló után és a baritonszólo közben a kőművesek néhány ütemes motívumot ismételtetnek: „*Súlyos törvényt tettünk...*” Ezzel még dinamikusabbá teszik az események előrehaladását. A *Savonarolában* is gyakori a nép ilyen rövid drámai reakciója. Csak néhány példa: A 4. tételben a három firenzei polgár jelenetét a kórus rövid, egy-két ütemes beékelődései tarkítják. Itt a tömeg a Savonarola ellen lázító három polgár ellenében még határozottan kiáll a fráter mellett. Kvintpárhuzamban recitál: „*A nép megmentőjének hódolat!*” Az 5. tételben a Lorenzo Medici betegségéről keringő hírt a szoprán beszéli el, a kórus többi része a tömeg kíváncsiságát játssza el állandó belekérdezésekkel, miközben sűrű tizenhatodos kis motívumok szólalnak meg: „*Igaz-e a hír?*” A Borgia-pápa megválasztásán érzett felháborodásának ad hangot a tömeg a 7. tételben, s a két kar közötti szoros kánon fejezi ki az egymás szavába vágó tömeg döbbenetét: „*Hát mégis Sándor a pápa?*”

Nagyon jellemzőek Sugár oratóriumaiban a nagyobb lélegzetű, nagyszabású tömegjelenetű fejlesztett kórustételek, melyek szerkesztésében gyakori a kánon, a fúga. Sokszor többféle témát hoz bonyolult polifon szerkesztésben, máskor éppen a homofóniában összetalálkozó szólamokkal, sőt hosszabb szakaszon keresztül tartó uniszonóval teszi nyomatékosabbá a mondanivalót. Ilyen uniszonóval találkozunk a



*Hunyadi – hősi ének* 6. tételében (harcba szólítás), ahol a tenor szóló váltakozik a kórus különböző szólamösszeállítású részeivel. A 3. tétel fugatója izzó drámaiságú tömegjelenetben csúcsosodik ki. „*Távol már tűz villan, füst kavargó a szélben...*” A „*Szállj zengő ünnepi ének...*” (9.tétel) a győzelem utáni mámoros együvé-tartozást fejezi ki a szólamok homofón szerkesztésével. Egészen más kifejezést találunk a *Savonarola* 6. tételének végén a két kórus homofóniájában: Lorenzo Medicit magára hagyta a fráter, s a nép korálszerű, egyenletes mozgású akkordokban vonja le a tanulságot: „*Végóránkon vétkünk bántni, túlvilágon oldást nyerni...*”

A *Kőműves Kelemen* talán legnagyobb hatású kórusjelenete a kőművesek gyilkos törvénytételéről szóló rész. A férfikar – mely a kőműveseket személyesíti meg – egyetlen basszus-szólamból kiindulva bontakoztatja ki a jelenetet (15-23. számig). Csatlakozik hozzá a tenor, majd az imitációs szerkesztés már négy szólamra osztja a kórust. Hirtelen, mintha a tragédiát előre megsejtenénk – a nőikar is bekapcsolódik, de szöveg nélküli, éles diszsonanciákkal, kromatikával, síró motívumokkal gazdagítja az egyre forróbb, drámai hangulatot. A nőikar három szólama rövidesen ötfelé, majd hatfelé oszlik, így a négyszólamú férfikarral együtt a csúcspontot már tíz szólamban érik el. Döböntes pillanat ez, mert a teljes zenekar, a hárfa és zongora glisszandóival, a fúvósok és vonósok magas sikoltó hangjaival, az ütősök ítéletszerű dobpergésével mind a szörnyű tragédiát kiáltják világgá. Szinte ostorcsapásként hat az utolsó fortisszimo akkord, amit egy generálpauza után a másik véglet, a szoprán szóló lírai pianója követ (23.szám). A jelenet megismétlődik a törvény valóságos beteljesedésének pillanatában, amikor Kőműves Kelemenné megérkezik (54-59.számig).

A *Paraszi háború* győzelmet kiáltó nagyszabású kórustétele szintén az egyik drámai csúcsponton szólal meg (a másik csúcspont Dózsa halála). A zenekar az 1:2-es modellskála hangjaiból álló akkorddal vezeti be a vegyeskar és gyerekkar diadalmas „győzelem” – kiáltását (D-dúr) Ezt követi a nőikar és a férfikar két-két szólamú kánonja, mely fölött a gyerekkar újra, meg újra győzelmet kiált. „Tisztel a mostani kor, tisztelnek majd a jövődök...” hirdeti a kvintpárhuzamban megszólaló kórus, és együttes eltolással a gyerekkar is. Így fokozódik a feszültség, majd a tétel végén újra az egész kóruson megszólal a diadalmas győzelemének.

A *Paraszi háborúból* még néhány feszült drámaiságot hordozó tételt meg kell említsünk: A 3. tétel nőikari szerepéről még esik szó. Ezt a zenei anyagot továbbfejleszti a 18. tétel, mely ugyanúgy indul, mint a 3. (jóslat – beteljesedés). De a drámaiságot tovább fokozza a férfikar ritmikus prózai szövege, melyben véglegesen

magára hagyja a nép a saját vezérét, Székelyt: „Vesszen Székely, vesszen a paraszt, csak mi mentsük az irhánk”<sup>1</sup>

Nem maradhat említés nélkül az az izzó drámaiságú jelenet, melyben a nép számára a halálos fenyegetettség nyilvánvalóvá válik, és a vezér személyét keresik. (4. tétel) A hexameter adta remek ritmikus lehetőségeket talán itt használja ki leginkább Sugár. A distanciális elven álló dallam, a harmóniák sűrű disszonanciái, a szoros imitációk, a szűk ambitusú dallammenetek, szűkfekvésű akkordok, a recitálva ismételt ritmusképletek mind a halálos veszélyt megfestő eszközökké válnak.

A fent említett kórusjelenetek azok közé tartoznak, amelyek a drámai réteget erősítve az események folyamatát viszik előre. Nem említettük még azokat a kórustételeket, melyek tulajdonképpen a lírai réteget gazdagítva érzelmileg reflektálnak az eseményekre a mai ember gondolatait közvetítve. Ilyenek a nyitókórusok, és a zárókórusok azokban az oratóriumokban, ahol ezek invokáció, illetve apotheosis jellegűek. A *Hunyadi – hősi ének* bevezető kórusa a régmúltat idézi, a zárókórusban pedig az eszmei-érzelmi feloldást kapjuk meg. A mai kor emberének katartikus reakciója ez a hősi múlta, a nagyszerű példát adó történelmi eseményekre. A hazaszeretet kitárulkozó megnyilvánulása ez a teljes zenekar és kórus mámoros megszólalásában: „Áldott drága táj, te szép hazánk, érted él, érted lángol e nép!”

A *Kőműves Kelemen* elején a *Hősi ének*hez hasonló invokációt nem találunk, a kórus mindjárt a történet elmesélésével indítja a művet. A zárórészben azonban a *Hősi ének* zárótételéhez hasonlóan a mai ember reagál az elmondott történetre. Lényegében a 73. számtól kezdődően az alt szólam, majd a belépő szoprán és tenor kezdi a ballada tanulságainak megfogalmazását a mai ember szemszögéből. Szemben a *Hősi ének*nek az egész apparátust igénybe vevő nagyszabású, kitárulkozó diadalmárával, a *Kőműves Kelemen* a balladai sötétségben ér véget. A bús legenda tovább él, a kórus megnyugvó akkordjaiból a szoprán szólam egyedül maradó asz-hangja válik ki, hogy aztán a zenekar elhaló utolsó Desz-dúr akkordja- mely a mű kezdetének cisz-hangjára visszautalva - fejezze be a sötét drámaiságú tragikus kompozíciót.

A *Paraszi háború* nyitó és zárókórusa szintén fontos formaalkotó. Mindkét tétel a mai ember viszonyulása a régmúlt eseményeihez. A zárókórusban hangról-hangra visszatér a nyitókórus egy része, ezáltal valóságos keretet képezve a mű nagy formájában. A zárótételnek a visszatérést követő zenei anyaga fogalmazza meg a végső megdicsőülést. Mint ilyen, a *Hősi ének* zárótételének rokona.

---

<sup>1</sup> Ismét egy érdekes párhuzam, ezúttal a *Paraszi háború* és a *Savonarola* között. A *Savonarola* záró szavai rímelnak a fent említett idézetre: „Vesszen a fráter...” (M.Zs.)

A *Savonarola* valamennyi kórustételében egységesen a korabeli nép szólal meg. Az a fajta szerepkör tehát, mely megjelenik a *Hunyadiban*, vagy a *Paraszi háborúban*, - nevezetesen a mai ember reakciója az eseményekre - a *Savonarolában* nincs meg. Nyitó tétele – karnevál – mindjárt az események középpontjába kalauzolja a hallgatót. Zárótétele pedig a máglyán halálba küldött Savonarola halálával zárul, melyben a kórus a döbbszent tömeg utolsó suttogó hangjait szólaltatja meg: „*Vesszen a Fráter, mert száműzte a szépséget a földről...*” Ilyen módon a *Savonarola* nyitó és zárótétele egyaránt a drámai réteg kategóriájába sorolható, mint egyébként a *Savonarola* összes kórustétele, kivétel nélkül.

Előfordul, hogy a narrátor, vagy testo epikus szerepkörét bizonyos esetekben a kórus is átveszi.

A *Kőműves Kelemenben*, ahol se narrátor, se testo vagy historicus nem szerepel, ilyen, a kórus szájába adott történetmesélő szereppel találkozhatunk. Ez mindig a vegyeskar feladata, ellentétben a drámában a kőművesek szerepét játszó férfikari megszólalásokkal (2-12.számig).

### **Gyerekkarok**

A négy oratóriumból háromban gyerekkórust is találhatunk. Ez az elmúlt évszázadokban nem volt gyakori, de a XX. században találunk rá példát több helyen is, pl.: *Mahler VIII. szimfóniájában* (*Ezrek szimfóniája*) ott találjuk az összes vokális szólamtípust és együttest felhasználó hatalmas műben a gyerekeket is. *Honegger Jeanne d'Arc-jában* is drámai szerepet kap a gyerekkar, de *Orff Carmina Buranáját* vagy *Britten Háborús Requiemjét* is említhetnénk. Kodály a *Psalmus Hungaricus* partitúrájába ad libitum gyerekkart írt be. De jóval később *Penderecki Lukács Passiójában* is kap szerepet a gyerekkórus.

Sugár gyerekkarainak elemzésekor már említettük, hogy tisztában volt a gyerekek hangai, technikai képességeivel, igen jól ismerte az iskolai énekoktatást, a Kodály-módszert, így pontosan tudta mit írhat le számukra. Mégis a kritika éppen a *Hunyadi-hősi éneknél* kifogásolta az intonációs nehézségeket<sup>2</sup>.

A *Hunyadi-hősi ének* utolsó, nagyszabású, apotheózis-szerű zárórészében találhatjuk meg a gyerekkart. Önálló, számukra testreszabott, szinte a kor ismerős úttörődalaihoz hasonló éneket énekelnek (29. ábra-kottapélda).

---

<sup>2</sup> Sára Tibor, „Sugár Rezső oratóriuma”, *Új Zenei Szemle* 3. 11.(1952.): 35.



29. ábra

A dallam a tétel közepén töredékesen mégegyszer előkerül, azután a tétel végén a felnőtt kórus megerősítésével halljuk. Az utolsó néhány ütemben a gyerekkar csatlakozik a felnőtt vegyeskarhoz – a mű 1. tételének kezdőtémáját (ezáltal tematikus visszatérést) a teljes kar énekli.

Kimondhatjuk, hogy a *Hunyadi-hősi énekben* az ünnepi hangulatot, a dicsőséges felmagasztalást támasztja alá a gyerekkar jelenléte, szerepkörében megőrizve korosztályi sajátosságát.

A *Kőmíves Kelemen* sötét balladai témájához, „felnőtt” lélektani konfliktusaihoz a szerző nem használ gyermekkórust.

A *Paraszi háború* három tételében, az elsőben, a 11.-ben és az utolsóban (a visszatérésben) találunk gyerekkart.

Érdekes, hogy a *Hősi ének* kritikája kifogásolta a gyerekek számára felmerülő nehézségeket, s közel 25 évvel később a *Paraszi háborúban* – bár a magassági korlátokat figyelembe veszi, de intonációs szempontból mintha egyáltalán nem törődne a szerző a gyerekek korlátaival. A kezdő és zárótételben lényegében ugyanazt a sűrűn alterált dallamot adja a szájukba, mint a felnőtt karnak, a gyerekek önálló, a felnőttektől eltérő témát nem énekelnek, csupán a szólamszámot növelik a jelenlétükkel a polifonikus anyagban. A mű egyik csúcspontjának számít a 11. tétel, a győztes csata utáni győzelemmámor. Itt hasonlóan a *Hősi énekhez*, a gyerekkar még több fényt ad az ünnepi hangulatnak. A tétel elején és végén a zenekar 1:2-es modellskála hangjaiból összetevődő akkordja után a kóruson megszólaló fényes D-dúr akkord része a gyerekkar. Ezután a gyerekkarban megmarad az akkord, a felnőtt vegyeskar imitációs szerkesztésű szakasza következik, amihez a második témánál már a gyerekek is csatlakoznak, ezáltal a két kórustípus kánonszerűen szólal meg. Végül újra egyesülnek a záróban.

A zárótétel a visszatéréssel indul, nem az egészet, hanem 49 ütemet ismétel meg, de azt hangról-hangra azonosan. Ezt követi a Coda sostenuto bevezetője, melyet a gyerekkar indít. A vegyeskar 7 ütem erejéig csatlakozik hozzá, majd (a tempo) indul a Coda, mely felmagasztalja a hős paraszi vezért:

„fennmarad itt a neve örökkön örökké!”

A zárlati diadalmas akkord része a gyerekkórus is, alatta a zenekarban poláris C-dúr – Gesz dúr harmóniai ismételtetéssel megerősítve érkezünk a záró C-dúr akkordra.

A *Paraszi háborúban* tehát - részben a *Hősi énekhez* hasonlóan - a gyerekkar többletet ad a zárás apoteózisához. De ebben a műben már többször a vegyeskarral szinte egyenrangú „szólam”-nak érezzük a gyerekkari szopránt és altot. De különbség az is, hogy itt nem a „korosztályi” karakterisztikus dallamot kapja, mint ahogy az egész *Paraszi háború* sokkal érdekesebb, disszonánsabb, mint az eddigi oratóriumok. (Később erre még kitérünk).

A *Savonarola* 10, 11. és 15. (záró) tételében találhatunk gyerekkart. A 10. és 11. tételben azonos szerepkörben szólal meg a gyerekkar. A drámai helyzet ezen a ponton arról szól, hogy Savonarola Firenze ifjúságára próbál hatni, hogy szedjenek össze minden hívságos dolgot: könyvet, szobrot, ruhát, és égessék el. Ezen a ponton már az I és II kórus két különböző véleményt hangoztat. A gyerekkar Savonarola híveihez, az I. kórushoz csatlakozik, és a biblia intelmeit recitálja. Talán úgy magyarázhatnánk: lecke szerint felmondják a gyerekek, amit a felnőttek, illetve a biblia törvényei tanítottak nekik:

„Ha megbotránkoztat kezed, vágd le, s vesd el azt.

*Ha megbotránkoztat szemed, vágd ki, s vesd el azt. Mentsd bűnös lelked...” stb*

A 11. tételben is hasonlóan szólal meg a gyerekkar, itt már a felnőtt kórus szopránjával együtt recitálva:

„Az Írás mondja: Mit ér az embernek, ha megnyeri a világot, de lelkének kárát vallja?”

Teljesen más szerep jut a gyerekeknek a zárótételben. Amikor már mindenki Savonarola ellen fordult, készül a máglya, a nép gúnyolja a frátert, a gyerekkar hirtelen egy – szinte fricskának ható, 12/8-os szemtelen indulószerű gúnydalt intonál (30. ábra-kottapélda):



30. ábra

A nép kacag rajta, majd már együtt a gyerekekkel, a felnőtt kar is ezt énekli. A dallam a maga szinte triviális mivoltában a drámai szituációt olyan mesterien feszíti a végletekig, hogy talán ez is oka annak, hogy ez a jelenet az oratórium legismertebb részletévé vált.

A *Savonarola* gyerekkari részletei végülis a bibliai intelmeknél és a gúnydalnál is nagyon határozottan tükrözik a korosztályi karakterisztikát. Az énekelni való anyag nem nehéz, semmiféle technikai, vagy intonációs problémát nem tartalmaz. Különös színt és hangulatot hoz mindhárom jelenetbe, bár más-más módon, de mindenképpen nélkülözhetetlenül hozzátartozik a mű drámai folyamatához.

### **A nőikar, illetve a férfikar önálló szerepköre**

Gyakran előfordul, hogy Sugár a vegyeskar szövegeiből csak a női szövegeket, vagy csak a férfi szövegeket választja ki.

A *Hunyadi-hősi énekben* inkább felületi jellegű a férfikar, illetve a nőikar önálló szereplése. Ezek rövid szakaszokra korlátozódnak, hangulati jelentőségük van. Például a 6. tételben a „harc dal” úgy tagolódik, hogy a tenor szóló és a kórus váltogatják egymást. Az első szóló után először a férfikari uniszónó szólal meg, a második után az alt-basszus uniszónó, míg végül a harmadik után a szoprán tenor uniszónó zár.

A 8. tétel eleje a csata előtti feszült pillanatokat festi meg. A férfikar és a nőikar szétbontása – ráadásul végletes dinamikai különbséggel - nagy ellentétet, váratlan effektust jelent. Hatásában *Stravinsky Oedipus*-ára enged asszociálni.

A továbbiakban a férfikar izgatottan, szinte operai hatással, rendkívül képszerűen számol be a közeledő törökök megpillantásáról. A harcra buzdítást is a férfikar vezeti, a nőikar inkább indulatszavakkal erősíti, de a fűgában már együtt van az egész vegyeskar.

A 13. tétel végén négy szólamra osztott nőikar készíti elő a zárótétel ünnepi diadalát:

„Szállj zengő ünnepi ének, mondj hálát hősi nevének...”

Ennek a nőikari szakasznak az utolsó sora már megegyezik a 14. tétel elején megszólaló gyerekkari indulószerű dallam kezdősorával, csak az előbbi asz-ban zár, az utóbbi esz-ben indul.

Az utolsó tételben tematikus visszatérésként a férfikar énekli a mű elején hallott nyitó dallamot, ezúttal nem h-ról, hanem egy szűkített szeptimmal magasabbról, Asz-ról. A férfikari hangzás talán arra utal, hogy az elején a zenekar mély hangszerein (fagott,

kontrafagott, cselló, bőgő) hallottuk ezt a dallamot. Itt azonban már nem tér vissza a kezdeti mélységbe, hiszen már a dicsőséges befejezéshez közeledünk.

A *Kőműves Kelemenben*, szemben a *Hősi énekkel*, a női és férfikar különböző alkalmazásának inkább szereposztásbeli okai vannak. A férfikar következetesen a kőműveseket személyesíti meg, ha ők szólalnak meg, a nőikar sose énekel velük, legfeljebb szöveg nélküli hangulatfestő szerepben.

Például az emberáldozat kitalálásának pillanatában a férfikar egyre izgatottabban hajtogatja hátborzongató hatású, szűk ambitusú motívumát:

*„Fogjuk meg mind, vessük a tűzbe!”*

Eközben a nőikar disszonanciákkal teli jajgatással festi alá a jelenetet, mintha látná előre a drámát. Ugyanez a rész szinte hangról hangra ismétlődik meg, amikor megérkezik Kőműves Kelemen felesége, és beteljesítik a gyilkos fogadalmat.

De ugyanígy, - a szereposztásból következően - egyedül énekel a férfikar, amikor elhatározásukról adnak számot:

*„Súlyos törvényt tettünk, bizony nem öröme, bánatra születünk...”*

Rendkívül képszerű, amikor a kőművesek észreveszik, hogy egy hintó közelít. Egymás szájából veszik ki a szót: a négyfelé osztott férfikar izgatott egymásutánban kérdezi:

*„Nézd! Nézd! Hol? Ott! Merre? Ott lenn a völgyben...”*

Ezt kvint, majd oktávkánon követi, végül egy oktávniszónóban egyesülve szakad ki belőlük a kétségbeesett kérdés:

*„Melyikünket ver vajon az Isten? Súlyos gyásszal ki vesztí asszonyát?”*

A nőikar mindössze kétízben szólal meg önállóan. Először, mint a történetmesélő, a teljes alt szólam ad hírt arról, hogy valami szörnyű egyezséget találtak ki a kőművesek.

A mű legvégén, szintén történetmesélői szerepkörben előbb a szoprán, majd az alt (végül utánuk a tenor is) mondja ki a tanulságot, miszerint a bús legenda erősebb, előbb, mint maga a vár.

A *Paraszi háborúban* ritkán fordul elő, hogy akár a nőikar, akár a férfikar hosszabb ideig egyedül énekelne. De a kétféle kórustípus eltérő kifejezései itt is feltűnnek.

A mű 3. tételében Megéra jóslata alatt a nőikar szöveg nélkül énekel. Először egy hatszólamú akkordot épít fel, egy b-re épített szűkített akkord szólal meg egyidejűleg egy Asz-dúr akkorddal. Ezután egy hypermoll akkorddal indítva négy szólamban, tercmenetekben síró-motívumokat hallhatunk, ezzel előrevetítve a tragédiát. Ugyanez

a jelenet ismétlődik meg – mintegy beteljesítve a tragikus jóslatot – Dózsa búcsúja után a megszegyenítés jelenete alatt.

A *Savonarola* olyan kórusrészletei, amelyekben csak a női hangok szerepelnek, igen jellemzőek a női karakterre: Az 1. tételben a mulatságot, a karnevált a nők kezdik. Savonarola fellépése után ugyancsak a nők kezdik a bűnbánatot is. Az árvaházi lányok éneke a női szerep miatt kerül a nőikarhoz. Lorenzo Medici betegségéről a pletyka-híreket is a nők szájából halljuk. A Borgia – pápa, VI. Sándor megválasztásáról szóló tételben a férfikar latin szövegű liturgikus jellegű éneke mellett a nőikar olasz nyelven énekel. Ezek a korabeli betoldások „*lényegesebbek a couleur locale-nál. Ezek drámai nyomatékként jelentkeznek s a népi közeg és a hieratikus világ kettősségét hangsúlyozzák. Vagyis fokozzák a végső, nagy összezapás elkerülhetetlenségét, az egyéni tragédián keresztül beteljesedő válság-érzést s az igazság, a humánus felülkerekedését.*”<sup>3</sup> A már a gyerekkarnál említett bibliai intelmeket a gyerekekkel együtt is először a nőikar szájából hallhatjuk. Amikor a három firenzei polgár újra a karneváli mulatságra bízta a népet- s természetesen ismét a nők kaphatók elsőként a mulatságra: ők éneklék az első tétel visszatérő témáját. A zárótétel pimasz gúnydalába is a nőikar kapcsolódik be először. A fenti példák alapján talán nem véletlen, a szerző a nők karakterét némileg befolyásolhatónak festi meg a nőikar ilymódon való alkalmazásával.

A férfikar külön szerepeltetése bizonyos mértékig ugyancsak a karakterből következik.

A duhaj mulatozásban (1.tétel) a nőikart követi a férfikar éneke is. A bűnbánatban is követik a nőket (3.tétel).VI. Sándor pápa megválasztásánál a latin nyelvű recitálás a férfikar feladata.(7.tétel)

A 8. tételben Savonarola szavait visszhangozza a férfikar. A hívságos földi javak elégetésénél az 1. kórus (Savonarola hívei) basszusa erőteljes parancsot ad: „*Tedd hát, amit tenni rendelt az Írás, tedd hát, amit tenni kíván a Fráter!*”

A tűzpróba előtt ismét a férfikar recitálja a latin imát: „*Exurgat Deus....*”(13.tétel)

Elmondhatjuk tehát, hogy Sugár a tradicionális nőies és férfias karakternek megfelelően osztja ki a szerepeket a nőikar és a férfikar között. A fent említett példák csaknem mindegyike a teljes vegyeskarral szoros összefüggésben szerepel, önálló megszólalásuk csak rövid szakaszokban követhető nyomon.

---

<sup>3</sup> Raics István magánlevele Sugár Rezsőhöz (m.s.)1981. február



### A kettőskar drámai szerepe a Savonarolában

Az első három oratóriumban Sugár Rezső vegyeskart, illetve esetenként azt kibővítve gyerekkart is alkalmazott. A *Savonarola* bonyolult történelmi-lélektani, illetve valójában tömeglélektani drámájának differenciált ábrázolásához kettős vegyeskart használ. A mű elején a két kórus együtt énekel, a szerző nem is jelzi külön a két kart. Először a 6. tételben (Medici Lorenzo betegsége) írja ki a két kórust, de itt még egyetértésben Lorenzo ellen lépnek fel. Ugyanez történik a 7. tételben, ahol VI. Sándor pápai trónra lépésén háborodik fel a tömeg. Először a 9. tételben válik ketté a két kar szerepe, a tömeg megosztottságával párhuzamban. Az 1. kórus Savonarola mellett áll, őt támogatja. „*Az inséget túrni, példánk az ács fia!*”-éneklik. A 2. kórus a három firenzei polgár véleményét osztja, kételkednek a fráterben: „*De vajh az üdvösség rögzös útján csak koldusbot lehet támaszunk?...És minden szépségnek, vígságnak búcsút kell már mondanunk?*” Amikor a 2. kar újra a mulatozást, a karnevált sürgeti, az 1. kar inti őket: „*Megállj! Szemed égre vesd! Élj tisztán, vagy az egek dühe lesújt!*” A 10. tételben az 1. kar égeti a világi hívságokat, biztonságát jelzi a szélesebb ritmusértékekben, kis hangközlépésekkel mozgó homofónikus kórusanyag. A 2. kar nem akarja túrni, hogy „*láng pusztítson a földön.*” Izgatott, szaggatott, néha aprózott ritmusú motívumokat kiáltozik. A következő tételben még mindig kibékíthetetlen az ellentét a tömeg két része között. Savonarola hívei (1.kar) az Írást idézik szélesen zengő, kinyilatkoztatásszerű szólamaikban. Az ellenzék egyre erélyesebben, egyre magasabb regiszterbe kerülve tiltakozik, végül a kiátkozás, az excommunicatio megszólalása vet véget a két kórus óriási feszültséget teremtő konfliktusának. A kiátkozás után az 1. kar elbizonytalanodik – suttogva kérdezik: „*Ég, vagy pokol küldött a földre?*” A 2. kórus szélsőséges dinamikai árnyalatokban átkozza a frátert. Az egész tömeg egyetért a tűzpróbával, itt tematikus anyagukban és szövegükben is újra egybekapcsolódik a két kar. A 13. tétel a tűzpróba: Az 1. kar latinul imádkozik, a 2. kar előkészíti a tűzpróbát. A három firenzei polgár akadékoskodása késlelteti az eseményeket, s a türelmetlenkedés egy sűrű 8 szólamú kánonban jelentkezik. Miután kiderül, hogy nem lehet véghezvinni a tűzpróbát, a tömeg két része újra összeáll - immár véglegesen - ettől kezdve a két kórus szerepköre nem válik el egymástól. A zárótételben Sugár a nagyszabású tömegjelenet színeit, hangzasképét a két kar alkalmazásával erősíti.

A bemutatót követően így ír a kritika: „... a nép – vagyis a kórus: kettős vegyeskar és gyerekkar – megjelenítésében a szerző mesteri munkát végzett. A zártabb zenei tételek megformálásán kívül (Firenzei karnevál, Vihar-jelenet, Átok-kórus, Gúnydal a

*fráteréről) a drámai helyzeteket, a nép panaszait, hangulatának változásait, a tömeg vitáit, ítélkezését mai „eccitato” stílusban szólaltatja meg az énekkar.”<sup>4</sup>*

## **2./ Zene és szöveg kifejezőeszközei**

A vokális zene elmúlt évszázadaiban változó mértékben ugyan, de mindig fontos szempont volt az, hogy a zene a felhasznált szöveg intenzív megértését szolgálja. Ezért a zeneszerzők olyan zenei eszközöket kerestek, amelyek segítségével fokozni tudják a költészet erejét, és rá tudnak világítani a szöveg belső összefüggéseire. A reneszánsz madrigálban az egyszerű, naiv szófestéstől az elvontabb síkon megjelenő illusztrációig (konszonancia, disszonancia, váratlan hangnemi fordulatok, kromatika, stb) illetve a nagy formákkal, ritmussal, a frázisszerkezettel, való szövegfelfejtésig színes palettáját találjuk a madrigalizmusoknak. A barokk kor ezt még inkább kiteljesítette, majd a XVIII. század második felétől az ilyesféle naiv-szimbolikus szövegábrázolás némileg háttérbe szorult, s az alkotók a zene legbelsőbb érzelmi-értelmi szerkezetéből, létéből fakadó differenciált kifejezőmódokat részesítették előnyben. Sugár a vokális műveiben - ahogyan erről már a kórusokról írt fejezetben is esett szó -, természetes nyelvezetként használta a madrigalizmusokból ismert szimbolikus szófestést, és egyidejűleg a mélyről fakadó, elvontabb, a tartalom tágabb értelemben vett, a darabon sokszor túlmutató jelentéstartalmának zene-szöveg kapcsolatában való kifejezését.

A változó, fejlődő alkotói stílus útját követve csak néhány nagyon jellemző példa álljon itt, hiszen a szöveg zenei tükrözése, jelentésének magasrendű kifejezése minden pillanatban nyomon követhető nemcsak az oratóriumokban, hanem a kórusokban, és természetesen az ötvenes évek dalaiban is, melyek magyar költők verseire készültek (Vörösmarty, Csokonai, Kölcsey, Petőfi, Tóth Árpád, József Attila), valamint a *Kínai miniatűrökben* is.

### **Egyszerű szövegillusztráció dallammal vagy ritmussal**

Ide tartoznak a mozgásformák megfestései emelkedő, ereszkedő dallammal, lassú mozgás széles ritmusértékekkel, gyors mozgás sűrű ritmussal, repetícióval, imitációval való kifejezések. Számtalan példa található erre a jelenségre, hadd álljon itt egy-egy jellemző részlet mindegyik oratóriumból:

A *Hősi ének* 3. tétel fugatójában a készülődő csata előtti jelenet képszerű megfestésénél találkozunk illusztratív eszközökkel (31. ábra-kottapélda):

---

<sup>4</sup> Nagy Ferenc, „Bemutatók krónikája”, *Muzsika* 25. 4.( 1982.04.): 33.

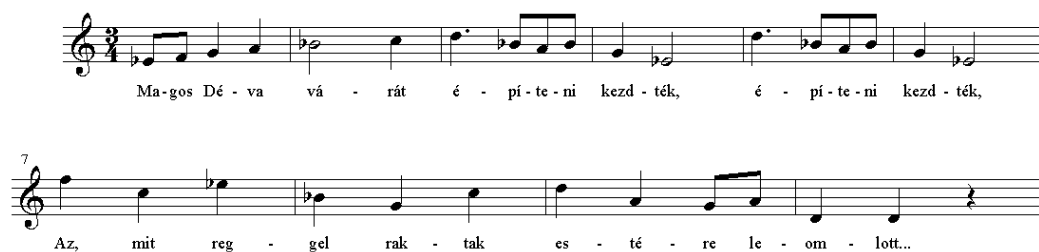
333

[illegible]

34

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839.

A *Kőműves Kelemenben* a fal felrakását és leomlását a dallamvonal híven követi (32. ábra-kottapéllda):



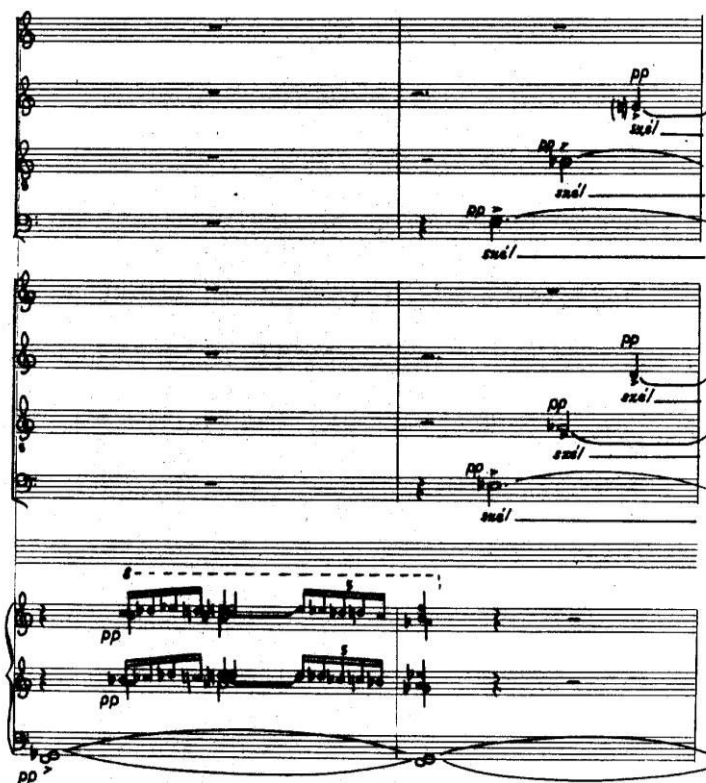
32. ábra

A *Paraszi háború* zárókórusában a „hullám támad” szövegrész képszerű megrajzolása (33. ábra-kottapéllda):



33. ábra

A *Savonarola* viharjelenében hasonló eszközöket találhatunk (34. ábra-kottapéllda):





34. ábra

### Hangközök, hangzatok, akkordok sajátos jelentéstartalma (vertikális kifejezőeszközök)

Ilyenek például a konsonáns és disszonáns hangközök, hangzatok társítása a szöveg értelméhez, szekund

surlódások, kiélezett drámai helyzetben megszólaló disszonáns akkordok, szűk és bő hangközök.

A *Hősi ének* 8. tételének végén az ünneplő kórus a mű kulminációs pontjaként is fényes A-dúr akkordban zárja le a sok disszonanciával megszólaló csatajelenetet.

Éppen ellenkező hatást vált ki a *Kőműves Kelemenben* a vár hiábavaló építését festik meg a „jajjal, kinnal”- szöveg disszonanciái.

Szinte hátborzongató hanghatás a *Paraszi háborúban* a „vérszomjas törökök” támadásáról szóló részlet. Az alt repetált d-hangjai, mint orgonapont fölött az 1:2-es modell hangjaiból álló szoprán szólam, valamint ugyanez a zenei anyag félütemes eltolással a férfikarban hozza létre a helyzet ijesztő voltát megfestő disszonáns hangzást ( 35. ábra-kottapélda).



35. ábra

(részlet a kéziratos particellából)

Hasonlóan distanciális elveken nyugszik a *Savonarola* 3. tételében a „megtört szolgák” férfikari megszólaltatása. A zenekar és a kórus együtt teszi ki a teljes 1:2-es hangsort (36. ábra-kottapéllda):

36. ábra (részlet a kéziratos zongorakivonatból)

#### Dallam, szólamvezetés a szöveg szolgáltatában (horizontális kifejezőeszközök)

Számtalan példa van a konfliktusok, a gyötrő nagy kérdések zenei megjelenítésében a szűk ambitusú, alterált dallamok megjelenésére. Ide sorolhatóak a **regiszterrel történő kifejezések** is, a fájdalmas felsikoltások a magas hangokon, a súlyos tragédiák kimondása a mély fekvésben.

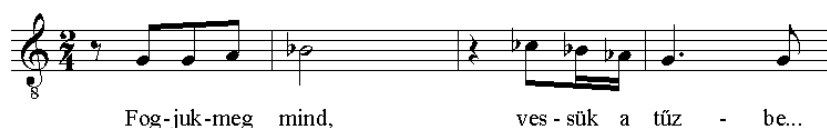
Ilyen szűk ambitusú dallamot több helyen is találunk az oratóriumokban ( 37/a-b-c ábra-kottapélda):

*Hősi ének, 3.tétel:*



37/a ábra

*Kőműves Kelemen:*



37/b ábra

*Paraszti háború:*



37/c ábra

A nagy szenvedélyek kifejezése gyakran a nagyon magas regiszter segítségével történik, például a *Savonarola* 10. tételében (38. ábra-kottapélda)



38. ábra

### A hangnem, mint a szöveg hangulatának kifejezője

Egyértelmű a diadalmas, győzedelmes, vagy vidám, boldog hangulatok esetében a dúr, illetve dúrjellegű (adott esetben modális, vagy éppen a tonalitástól távolabb eső, de a jellegét mégis megtartó) hangnemek használata, ugyanakkor a tragikus, szomorú, félelmetes, tehát a negatív hangulatok inkább molljellegű hangnemeket vonzanak. Ezek a vonások inkább az alkotói korszak elején bizonyulnak szokásosnak. A tonalitás bizonyos mértékű fellazítása és a tizenkétfokúság megjelenése folytán a későbbi darabokban a tonalitás jellegét gyakran nehezen lehet pontosan



meghatározni, és így kategorikusan nem lehet többé különbséget tenni a hangnemekkel való szövegfestésben.

Példaként említhető a *Hősi ének* „Szállj zengő ünnepi ének” (9. tétel) fényes D-dúr tonalitása, vagy a *Kőműves Kelemen* induló cisz-la-pentaton indulása. Szinte mellbevágó a *Savonarola* diszsonanciákkal terhes, a tonalitást sokszor elmosó súlyos zenéjében hirtelen megszólaló tiszta dúrdallam, a gúnydal.

### Szereposztások, párbeszéd

Ebben az esetben a kórus különféle szerepeiből eredő karakterkülönbségek, és az ebből eredő kifejezéstartalmak keltik fel a figyelmet.

Egyik legszebb példa erre a *Kőműves Kelemenben* egymás szavába vágó izgatott kőművesek jelenete (39. ábra-kottapélda):

The image shows a musical score for a scene from 'Kőműves Kelemen'. It features five staves: Tenor (I), Coró (II), Bass (I), Bass (II), and a piano accompaniment. The lyrics are in Hungarian. The Tenor part starts with 'Mer-re?' and 'a völgy-ben...'. The Coró part starts with 'Hol?' and 'Mer-re?' and 'a völgy-ben...'. The Bass I part starts with 'Nézd!' and 'nézd!' and 'Ott lenn a völgyben...'. The Bass II part starts with 'Nézd,' and 'ott!'. The piano accompaniment is at the bottom.

39. ábra

Hasonló hatás a *Parashti háborúban* is van, például a IV. tétel 3. számnál, amikor egymás szavába vágva kérdezik: „Ki léssen pajzs vész közeledtén?”

A *Savonarolában* a két kar eltérő szerepe sokszor eltérő jellegű zenei anyaggal jelentkezik. Ilyen például a 9. tétel „égi fényt, az Úr dicsőségét” hirdető 1. kar nyugalmas ritmusú tiszta kvintpárhuzamai, és egyidejűleg a 2. kar elégedetlenkedő, izgága hangulatot tükröző diszsonanciákkal teli, imitációs szerkesztésű zenei anyaga.

## Ritmikai elemekkel történő szövegkifejezések

Már említettük a konkrét mozgástípusok kifejezéseire vonatkozó ritmikus lehetőségeket, de ide tartoznak a szöveg legbelső értelméből fakadó emocionális reakciók, illetve az ezek által kiváltott asszociációk megrajzolása is.

Például a *Hősi ének* 8. tétel elején a csata előtti dermesztő hangulatot a férfikar és nőikar párbeszédével jeleníti meg. A férfikar nyugodtabb: széles ritmusértékeket láthatunk, a nőikar izgatottsága a ritmusértékek aprózottságában egyértelműen hallatszik (40. ábra-kottapélda):

131

VIII. CORO

The musical score is for the VIII. CORO. It is divided into two main sections: **Lento** (marked with a tempo of 48) and **Strepitoso** (marked with a tempo of 84). The **Lento** section features wide intervals and a calm, steady rhythm. The **Strepitoso** section is characterized by rapid, repetitive rhythmic patterns, creating a sense of agitation and tension. The score includes vocal parts for both men and women, with lyrics in German and Hungarian. The bottom of the page is marked with the number 2852.

Z 2852

The image displays two pages of a musical score, likely from a symphony. The left page is numbered 132 and the right page is numbered 133. The score includes parts for various instruments: fl. picc., 2 fl. gr., 2 ob., c. ingl., 2 cl., cl. b., 3 tr., 3 trb., tuba, timp., tam-t., sopr., mezzo, ten., bass, and strings (I, II, viol., violon., cello, double bass). The tempo is marked as  $J = 84$ . The lyrics are in Hungarian and German. The Hungarian lyrics are: "ott lenn, Bau-men", "Rem-kép az, árnyék csak, ne félj!", "Trugbild ist's Schatten nur, hab Mut!". The German lyrics are: "Niedr Sieh, a fák ki-vir im Wal-de", "ár-nyék leb-ben, Schut-ten flut-tern", "Hör', hö-r',", "Tan a szél, Wind ist's bloss,.". The score is written in a complex, dense style with many notes and rests.

40. ábra

Hasonlóan a sűrű ritmusértékekkel a tömeg felizgatott lelkiállapotát tükröző részletet találunk a *Savonarolában* is (41. ábra-kottapélda):

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The vocal parts are Soprano (Sz.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano accompaniment is at the bottom. The tempo is marked as  $mp$ . The lyrics are in Hungarian: "Igaz-e a hír?". The score is written in a complex, dense style with many notes and rests. The piano accompaniment includes the instruction "(pp sempre)".

41. ábra (részlet a kéziratos zongorakivonatból)

### **A zenei szövet szerkezete, mint a szöveg legmagasabb rendű kifejezője**

Homofónia, polifónia, a témák kibontásának módja, a hangcsoportok és szerveződésük, vertikális és horizontális összefüggéseik, kórushangzás, hangszerelés, és formaalkotás mind-mind magas szinten szegődik a szövegtartalom kifejezésének szolgálatába Sugárnál.

Látványos példa a *Hunyadi-hősi ének* csatajelenetének nagyszabású tömegjelenete, mely szinte operai hatásokkal tárja elénk a két ellenséges tábor összezsúplását, a rémült küzdelmet, a magyarok győzelméig. A differenciált szerkezet, az esetenként megszólaló uniszónók, a homofon tablók és a kontrapunktikus szakaszok váltakozása biztosítja a kifejezés gazdagságát.

Hasonló a hatás a *Paraszi háború* csatajelenetében is (1. számtól)

A *Kőműves Kelemenben* a kőművesek fogadalomtételének jelenete, - amely visszatér Kőműves Kelemenné megérkeztekor - a férfiak és nők különböző viszonyulását fejezi ki azáltal, hogy különböző zenei anyag jelenik meg: a férfiak önmagát is meggyőzni akarása hallatszik ki a szaggatott, ritmikus anyagból, és ezt nők siránkozása ellenpontoszza. (20. szám)

Tulajdonképpen a zene szerkezetével való kifejezéshez sorolhatóak olyan jelenségek is, mint például a *Savonarola* nyitójelenetében a karneváli mulatozás tarantella táncritmusa, vagy a 6. tétel végén a kóruson megszólaló ima, mely a korálokhoz hasonló felépítésű.

### **3./ Stiláris változások az oratóriumokban**

Sugár Rezső művészetének stiláris változásairól az eddigi elemzések során az egyes oratóriumoknak - mint az életmű sarkalatos pontjainak megközelítésében már számtalanszor esett szó. Ez a változás azonban csak bizonyos belső arányok folyamatos átrendeződéseként értelmezhető helyesen. Sugár művészete a régi és új individuális ötvöze, a tradíciók megtartása, illetve a fejlődés, az új zeneszerzői út keresése. Ezt a kettősséget zeneszerzői működése kezdetétől egészen az utolsó műig megtaláljuk, de az arányok, és a sajátos, Sugárra – mint minden igazi alkotóművészre jellemző - karakterisztika, illetve egyéni dialektus folyamatosan és szembetűnően változik. „Sugár a régi mesterek módján tanítva tanult, s miközben növendékeivel foglalkozott, önmagában is szüntelenül érlelte a mondanivalót. Ez a mondanivaló kezdetben Kodály nyelvén szólalt meg. Sugár sohasem tagadta meg stílusának

*ősforrását, s míg fokról fokra fejlesztette megújítását, lépést tartott a korral,....igazi evolucionista módján épített bele új, meg új elemeket a maga stílusába..”<sup>5</sup>*

Az alkotói korszak elején keletkezett *Hunyadi – hősi ének* bizonyítja kitűnő dramaturgiai- és formaérzékét. A zenei nyelvezet erősen kötődik a Kodály-iskola hagyományaihoz, de dallamalkotásában és harmóniavilágában egyéni hangvétellő, szuverén zeneszerző tehetségét mutatja.

A *Kőműves Kelemen* című balladában a tágabb értelemben vett népzenei ihletettség jelen van, de a gyilkos tragédia kifejezésében a hagyományos zenei anyag egyre gyakrabban kap disszonáns színezetet, különösen a drámai csúcspontokon, a kórus divízióival kihasználva regiszterben, dinamikában és hangzásban egyaránt az apparátus adta lehetőségeket.

A *Paraszi háború*, mely 18 évvel később keletkezett, és mint előbb már említettük egy hosszadalmas belső stílári harc útjelzője, egyértelműen mutatja a bartóki tonalitás-értelmezéshez való egyre szorosabb kötődést. A distancia-elv, alfa-akkord-típusokhoz hasonló harmóniák, akusztikus skála, illetve annak hangjaiból építkező dallamok és harmóniák, poláris kapcsolatok, és polimodális alterációk, különféle szimmetrikus felépítésű, de nem tercépítkezésű akkordok mind jelen vannak a 70-es évek műveiben. A dodekafónia, pontosabban egy sajátosan, és viszonylag lazán értelmezett tizenkétfokúság is kimutatható ebben az alkotói korszakban Sugár darabjaiban. De a leglényegesebb kérdés mégis az volt számára, hogy „*hogyan lehet az újabb nyelvezethez kapcsolódva, a régi sémákat elhagyva olyan műveket írni, amelyeket azért a közönség követni tud.*”<sup>6</sup> Fáradhatatlanul kereste a XX.század végének „zenei köznyelvét”. Számára alapkövetelmény volt „*a jó tematikus anyag – vagyis a jó ritmus szép dallamban, illetve szép dallam jó ritmusban...és a témák változatossága.*”<sup>7</sup> Mélységesen elítélte a könnyen megtanulható technikák, szerkesztési módok öncélú alkalmazását, a zenén kívül eső elvek – pl. számítógép segítsége - alapján álló komponálást.<sup>8</sup>

Zeneszerzői munkássága fő művének tartotta a *Savonarolát*, melyen 15 évig dolgozott, s amely az említett stílári problémákon túljutva mesteri munkát eredményezett. „*Sugár Rezső impulzív és mindvégig erős sodrású művében modern és hatásos eszközöket használ, de nem akar versenyt futni a legújabb divatos irányzatokkal. A zenei anyag néhány prózai effektus kivételével pontosan megírt*

---

<sup>5</sup> Raics István, „Sugár Rezső születésnapjára”, *Muzsika* 22.10 (1979.11.): 25.

<sup>6</sup> Feuer Mária, „Sugár Rezső -Teremtsünk zenei köznyelvét”, *Élet és Irodalom* (1976. 12.18.):13.

<sup>7</sup> Kiskalmár Éva, „Sugár Rezső”, *Magyar Nemzet* (1985. 09.12): 7.

<sup>8</sup> u.o., ld. 7. lábjegyzet

*hangokból áll, az énekkari hangfűrtök is megkomponáltak – sokszor mixturaszerűen beágyazva a ritmikus folyamatba – mindig a drámai kifejezés érdekében. A disszonanciák kezelése, a harmonizálás és ritmika, az osztinátók és szekvenciák, imitációk felhasználása a történelmi téma izgalmasságához mérten korszerű, s a zaklatott kontrapunktikus turbák ellenpólusaként a szerző homofon, sőt melodikus nyugvópontokat is mer alkalmazni.”<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup> Nagy Ferenc, „Bemutatók krónikája”, *Muzsika* 25. 4. (1982.04):33.

## VI. Utószó - A kórusművek és az oratóriumok sorsa az ezredfordulón

1988. szeptember 22-én halt meg, 69 évesen Sugár Rezső. Különös korban élt és alkotott, *”átmeneti kor volt az övé, melyben a történelem, a társadalom, a mindennapi élet változásai – még ha jórészüik valahol a mélyben, nem mindig közvetlenül érzékelhetően játszódtak is (olykor lassabban, olykor viharos gyorsasággal) – a zenei mondanivaló iránti igényt is megváltoztatták. S a zenei nyelvet olykor radikális fordulatokra készítették. A kor kihívásaival ő is szembenézett, és nem kis feladatokat róva magára, a magyar zene történetének néhány igen szép darabját komponálta meg”*- hangzott el Decsényi János rádióműsorában Sugár halála után egy hónappal a Kossuth Rádióban.<sup>1</sup>

Sokféle műfajban alkotott, ez a dolgozat azonban - a korlátozott terjedelem miatt is - a kórusművekre, s az oratórikus művek kartételeire összpontosított. Sugár maga azt vallotta több interjúban is, hogy igazán a vokális művek területén érzi otthon magát. Alapvetően melodikus, lírikus zenét írt, hangszeres műveit, de méginkább drámai töltésű oratórikus műveit is ez jellemzi. Ismét Decsényit idézve: *„Megtartó, összefoglaló művész volt, nem nyelvújító forradalmár. De ennek nem mond ellent zenéjének eredeti, önálló, kortársainak nyelvétől határozottan megkülönböztető volta. A legújabb zene egyes irányzatait, számára szélsőségeit, elfogadhatatlannak tartotta. Hű maradt önmagához, nem akart lényétől idegen szerepeket vállalni.”*<sup>2</sup>

Nem tartozott az önmagukat kiválóan menedzselni tudó zeneszerzők közé. Talán, sok más ok mellett, ennek is lehet a következménye, hogy már a nyolcvanas években is nehezen lehetett hozzájutni a kórusművei kottájához, de mára – egy-két kivétellel – teljesen megközelíthetetlenek ezek a kották egy átlagos kórusvezető számára. *(E dolgozat megírása után 2005-ben az Editio Musica Budapest két kötetben jelentette meg Sugár Rezső 15 vegyeskarát és 5 egyzeneműkarát).* Ez általános jelenség, nemcsak Sugár, hanem szinte valamennyi kortársának kórusművei erre a sorsra jutottak, ugyanis a Zeneműkiadó a piacgazdaság

---

<sup>1</sup> Decsényi János, „Sugár Rezső”, Kossuth Rádió 1988. október 20.

<sup>2</sup> u.o. ld.1. lábjegyzet

előretörésével egyidejűleg nagymennyiségű kottát kiselejtezett. Ennek egyfelől tárolási okai is voltak, másfelől senki nem vállalta – és mind a mai napig nem vállalja a kóruskották terjesztését, különösen, mióta a fénymásolás óriási méreteket öltött.<sup>3</sup> A Népművelési Intézet, illetve a Népművelési Propaganda Iroda, mely különösen a hetvenes években játszott fontos szerepet a kortárs kórusok kiadásában – eredeti formájában megszűnt, a kottaanyagok eltűntek. Az ötvenes, hatvanas, hetvenes évek kóruskiadványai a zeneműboltokban nem kaphatóak, a könyvtárakban sem, kivéve a Széchenyi Könyvtár köteles példányait, és a Zeneakadémia könyvtárában meglévő kottákat.<sup>4</sup>

Magam is tanúja lehettem, hogy a rendszerváltás körüli időben sok helyen kiselejtezték a régi kottákat. Sok művelődési házban megszűntek a régi kórusok, vagy éppen a művelődési ház, mint felügyeleti szerv szűnt meg, s a kottaanyag nagy részét válogatás nélkül a szemétkosárba dobták. Legfeljebb akkor lehetett kimenteni ezeket, ha a lelkiismeretes karvezető, mielőtt távozott, legalább értesítette a pályatársakat, hogy vigye, akinek szüksége van rá. Persze ezek között a kották között sok valóban értéktelen mű is akadt, de sajnos az értékesek is gyakran összekeveredtek ezekkel. Ez a jelenség egyébként nem csak a kották esetében jelentkezik, hanem kihat a magyar kórusok repertoárjára is. Kevés az a kórusvezető, aki az ötvenes, hatvanas, hetvenes évek kórusművei közül biztos kézzel ki tudja választani azt, amely kiállja az idő próbáját, amely valóban érték, és megőrzésre, továbbélésre érdemes. Csak néhány olyan régi népszerű mű szerepel folyamatosan az átlagos amatőr kórusok repertoárján, mint például *Farkas Rózsamadrigálja*, vagy *Petrovics: Játszik a szél* című műve.

Ma, amikor a kóruskotta kiadás gyakorlatilag teljesen leállt,<sup>5</sup> már láthatjuk, hogy micsoda kár érte az országot, a magyar kórusok történelmét, mely ezáltal szinte teljesen felderíthetetlenné vált. Sokszor ma már csak személyes gyűjteményekben lappangó példányokat lehet előkeríteni.

Az Artisjushoz beérkezett jelentések szerint Sugár Rezső kórusműveit nagyon ritkán adják elő, egy-egy vegyeskar, és nagyritkán néhány gyerekkar tűzi műsorra egyiket-másikat.

---

<sup>3</sup> Például a 90-es években jónéhány kórusmű jelent meg az Akkord Kiadónál, de ezt is beszüntették, lévén, hogy üzleti haszna alig volt. A kórusok legfeljebb egy példányt vásárolnak, a többit pedig fénymásolják.

<sup>5</sup> Az utóbbi években az Ars Nova –Kecskemét foglalkozik kortárs kórusművek kiadásával.



Az utóbbi 15 évben, tehát halála óta a *12 Kórustanulmány* egyes tételeit lehet hallani Éneklő Ifjúság-koncerteken (*Nyári madrigál, Hajnalcsalogány*), vagy az Anyák napjára írt kis kétszólamú egyeneműkarát. Mindkettő gyűjteményes kötetben való megjelenésének köszönheti, hogy megmaradt. A *Négy magyar népdal* is feltűnik ifjúsági koncerteken. A *Rózsabimbóhoz* az 1994-es Debreceni Nemzetközi Versenyen volt kötelező darab, Debrecen város a szerzői példányt kérte el a sokszorosításhoz, mert máshol nem volt fellelhető. Az Antik énekekből a *Két Sapphói dal* az, amelyik a leggyakrabban megszólal, 2004-ben a Kodály Zoltán Magyar Kórusverseny egyik kötelező műve lesz.

Az oratóriumoknak sem sokkal biztatóbb a sorsa. A legtöbbször a *Hunyadi – hősi éneket* játszották. A bemutató után az ötvenes években gyakran feltűnt a koncertpódiumon itthon és külföldön is. Később, még a hetvenes években is rendszeresen játszották, legalább évente egyszer, többnyire valamelyik hazafias ünnepünk környékén. A nyolcvanas években már ritkábban, és Sugár Rezső halála óta 15 év alatt mindössze négyszer csendült fel, de csak vidéken, Székesfehérváron, Miskolcon, Szombathelyen és Zalaegerszegen, a fővárosban sohasem. A *Kőműves Kelemen* az ötvenes, hatvanas években gyakran szerepelt a koncertműsorokban, de az utóbbi 35 évben már nem. A *Savonarola* a bemutató éve óta egyetlen alkalommal szólalt meg, 20 évvel később, 2002 -ben az Olasz Intézetben Budapesten. és A *Paraszi háború* pedig az egyetlen váci bemutató előadás óta, melynek szinte semmi sajtóvisszhangja nem volt – soha többé nem került előadásra.

Pedig, ahogy Sugár egy interjúban még a 70-es években mondta, mindig arra törekedett, hogy ne csak a szakmabeli zenészek értsék a műveit, ő sose akart elszakadni a közönségtől. „A XX. század nyelvén, a XX. század problémáiról, de a XX. század koncertlátogató közönsége számára érthető nyelven”<sup>6</sup> próbált írni. „A szélsőséges, sokszor öncélú próbálkozások, a minden áron megdöbbenteni, meghökkenteni akarás láza nem ragad magával”- mondta 1965-ben az Ifjú Zenebarátnak adott interjúban „Az ilyen modernkedő zeneművek többsége a szakmának szól, a fesztiválok számára készül, én inkább a mindennapok számára

---

<sup>6</sup> Csipes Sándor, „Sugár Rezső vall önmagáról”, *Fiatalok* 8.1.(1973.11.): 2.

*szeretnék alkotni. Olyan műveket, melyeket mindenki megért, amelyek őszinte emberi érzelmeket ébresztenek a hallgatóban.”*<sup>7</sup>

Következetes volt ebben a törekvésében. Sajnos a jelenlegi piac-és profitközpontú világ nem kedvez az ő, és a hozzá hasonló zenei nyelvezetet beszélő szerzők népszerűségének. Műveinek elemzése, és óhatatlan összehasonlítása az elmúlt évszázadok zenetörténetében megjelenő remekművekkel azt az objektív ténytet engedi megfogalmazni, hogy magasan kultúrált, nagy tehetségű, és nagy szakmai tudású zeneszerző egyéniség művészetével állunk szemben. Sugár, - és most nemcsak a karművészetére gondolok, hanem az instrumentális művek hosszú sorára is – művészetével a XX. század magyar zenetörténetének jelentős és egyben jellemző szereplőjévé vált. Annak a nemzedéknek volt tagja, melynek nyelvezete a kodályi hagyományokon alakult ki, de megvívta a maga stílárís harcaít, mindvégig egyéni hangon, emberi és zeneszerzői karakteréhez hűségesen alkotott. Petrovics Emil a temetésén így búcsúztatta: *„A hittet és erkölccsel rendelkező ember nehéz utat választ. Nem akart, és nem tudott a 60-as és 70-es évek kaméleonszerzőihez hasonulni. Nem nyargalt kopott avantgard ötletek után, fontolva újult és újított, mindig önmagát adta.”*<sup>8</sup>

Ez a rövid dolgozat, mely egy karvezető szemével próbálta megközelíteni Sugár Rezső karművészetét, talán szerény kiinduló pontja lehet az életmű összegző feltárásának. A hangszeres művek zenetudományi és zeneszerzési szempontból való elemzése révén távlatokban felmerülhet az esélye annak, hogy a Sugár életmű értékeivel, tanulságaival megtalálja a megfelelő helyét a magyar zeneszerzés színes palettáján.

---

<sup>7</sup> Soltész Anna, „Sugár Rezsőt”, *Ifjú Zenebarát* 4. 4. (.1965.) 3.

<sup>8</sup> Petrovics Emil búcsúztatója – kézirat a személyes hagyatékban (m.s.)

# FÜGGELÉK

## A./Sugár Rezső kórusműveinek jegyzéke

### 1. Vegyeskarok

1. Szent Imre herceg, kézirat (m.s.)
2. Lányok, legények, zongorakíséretes (Romhányi József) 1952.
3. Dallal, tánccal, népdalszvit zenekarral 1953.
4. Három madrigál - 1. Mese, 2. Altató, 3. Hajnal (Romhányi József) 1956.
5. Ébresztő, (Bajza József) 1957.
6. Bízgatás (Batsányi János) 1957.
7. Kórus a Naphoz = Himnusz a Naphoz, (Juhász Gyula) 1961.
8. Ünnepi dal (Jankovich Ferenc) 1965.
9. Tavaszodik (Áprily Lajos) 1966.
10. Tavaszi zsoltár (Hárs György) 1971.
11. A rózsabimbóhoz (Csokonai Vitéz Mihály) 1971.
12. Dózsa (Kövesdi János) 1972.
13. Antik énekek - 1. Önmagához, 2. Bordal, 3. Két Sapphói dal, 4. Róma, te csillag, 5. Kismadár, 6. Köszöntő, 7. Faunushoz (Anakreon, Catullus, Numatianus, Anonym, Horatius; ford.: Devecsri G., Horváth I. Károly, Radnóti M., Trencsényi Waldapfel I.) 1972.
14. Változások (Weöres Sándor) 1975.
15. Köszöntő (Bajza József) 1976.
16. Láng (Tóth Árpád) 1984.

### 2. Férfikarok

17. Fiatal életek indulója (József Attila) 1954.
18. Béke-dalok (Sárhelyi Jenő) ?
19. Emléksorok (Vajda János) 1965.
20. Nincs halál (Juhász Gyula) 1965.
21. A szabadsághoz (Kölcsey Ferenc) 1967.
22. Balassi-énekek = Balassi-kantáta (Balassi Bálint) 1967.

### 3. Gyermekkarok és nőikarok

23. Négy magyar népdal - 1. Mért nincs mindég holdvilágos éjszaka, 2. Kék ibolya búra hajtja a fejét, 3. Addig életem világom, 4. Patkóéknál Patason, 1954.
24. Négy egyneműkar - 1. Marasztalás, 2. Márciusi szél, 3. Álmodozás, 4. Szüret után (Weöres Sándor, Károlyi Amy) 1957.
25. Anyámnak (Pákolitz István) 1960.
26. Munkásgyermek himnusz (Juhász Gyula) 1961.

27. Dózsa (Kövesdi János) 1972
28. 12 Kórustanulmány - 1. Tavaszi dal, 2. Búcsú, 3. Csúfolódó, 4. Este, 5. Kopogós, 6. Bölcsődal, 7. Állatmese, 8. Hajnalcsalogány, 9. Boldog ének, 10. Suli vagy iskola, 11. Mese, 12. Nyári madrigál (Szabó Miklós) 1976.
29. Állatmesék - 1. Egér-mese, 2. Sün barátom, 3. Nyuszi, nyuszi (Csukás István) 1975.
30. Két kis kórus - 1. Szállj ide, 2. Csengő szól (Csukás István) 1975.
31. Iglice szívem, gyermekhangszerekkel 1978.
32. Ősz (Dr. Vargha Károly) 1984.

## B./ Bibliográfia

### Könyvek:

- Horváth János. *Rendszeres magyar verstan*. Bp: Akadémiai Kiadó, 1951.
- Klaniczay Tibor- Lukácsy Sándor- Komlós Aladár- Pándi Pál- Szász Imre.  
*Hét évszázad magyar versei*. Bp: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1951.
- Vargyas Lajos. *A magyar vers ritmusa*. Bp: Akadémiai Kiadó, 1952.
- Kókai Rezső – Fábián Imre. *Századunk zenéje*. Bp: Zeneműkiadó, 1967.
- Taurinus István. *Paraszti Háború*. Bp: Magyar Helikon, 1971.
- Várnai Péter. *Oratóriumok könyve*. Bp: Zeneműkiadó, 1972.
- Kodály Zoltán. *Visszatekintés*. Bp: Zeneműkiadó, 1974.
- Kroó György. *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Bp: Zeneműkiadó, 1975.
- Reismann Mariann – Keszi Imre. *Magyar zeneszerzők – fényképalbum*.  
Bp: Editio Musica, 1975.
- V. Holopova. *A XX. századi zene ritmusproblémái*. Bp: Zeneműkiadó, 1975.
- Ujfalussy József (szerk.). *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*.  
Bp: Zeneműkiadó, 1977.
- J.Ny. Holopov. *A XX.századi zene harmóniavilágáról*. Bp: Zeneműkiadó, 1978.
- Eric Salzman. *A XX. század zenéje*. Bp: Zeneműkiadó, 1980.
- Varga Bálint András ed. *Contemporary Hungarian Composers*. Bp: Editio Musica, 1989.
- Tokaji András. *Zene a sztálinizmusban és a Harmadik Birodalomban*. Bp: Balassi Kiadó, 2000.
- Szekeres Kálmán – Sz. Farkas Márta. *Sugár Rezső, Magyar zeneszerzők 22*.  
Bp: Mágus, 2002.

### Folyóiratok, újságok cikkei, egyéb kéziratok források:

- Szabó Ferenc. „Hősi ének .Új magyar oratórium bemutatója”. *Szabad Nép*  
(1952. 11.1.)
- Sárai Tibor. „Sugár Rezső oratóriuma”. *Új Zenei Szemle* 3.3.(1952.11.)

- Gergely Pál. „Sugár Rezső: Hősi ének”. *Magyar Zene*.(1962. 2.)
- Soltész Anna – Kállai István. „Bemutatjuk Sugár Rezső zeneszerzőt”.  
*Ifjú Zenebarát*.4.4. (1965.04.)
- Nagy Olivér. „Sugár Rezső. Antik énekek”. *KÓTA* (1973.4.)
- Csipes Sándor. „Sugár Rezső vall önmagáról”. *Fiatalok* 8.1.(1973.11.)
- Kerényi Mária. „Portré. Sugár Rezső”. *Muzsika* 18.10.(1975.10.)
- Feuer Mária. „Zeneszerzésünk ma. Sugár Rezső: Teremtsünk köznyelvet”.  
*Élet és Irodalom*. (1976.12.18.)
- Raics István. „Sugár Rezső születésnapjára”. *Muzsika* 22.10. (1979.10)
- Tóth Ferencné. „Sugár Rezső. Válogatott bibliográfia”. *Somogyi Könyvtár  
sokszorosított füzet*. Szeged (1980.)
- Várnai Péter. „Új magyar oratórium”. *Magyar Hírlap* (1982.02.18.)
- Raics István. „Sugár Rezső: Savonarola”. *Népszava* 22.10. (1982.02.19.)
- Pándi Marianne.„Budapest hangversenytermeiben. Sugár Rezső: Savonarola”.  
*Magyar Nemzet* (1982. 02. 21.)
- Bodor Éva. „Sugár Rezső: Savonarola-oratórium (interjú)”. *Esti Hírlap*  
(1982.02. 22.)
- Nagy Ferenc. „Bemutatók krónikája. Sugár Rezső: Savonarola”. *Muzsika* 25.4.  
(1982.04.)
- Kiskalmár Éva. „Bartók és Kodály után. Sugár Rezső”. *Magyar Nemzet*  
(1985. 09. 12.)
- Szekeres Kálmán: Sugár Rezső – Sz. K. hagyatékában maradt kézirat.(m.s.) 1962.  
Sugár Rezső személyes hagyatékában fellelhető kézíratos feljegyzések,  
levelek.(m.s.)