

FEKETE MIKLÓS

A régi magyar dallamkincs, az olaszos neoklasszicizmus, a pentatónia és a dodekafónia stiláris összebékítése Farkas Ferenc kolozsvári alkotásaiban

A dolgozat Farkas Ferenc Kolozsváron töltött éveinek művészi tevékenységét összegezve a fiatal zeneszerző kompozíciós stílusát vizsgálja több, Kolozsvárhoz kötődő kompozíció tükrében. A karnagy, zeneszerzés-tanári és konzervatórium-igazgatói tevékenységének summázását, stílusának általános bemutatását¹ követően a dolgozat igyekszik rávilágítani azon kompozíciós eljárásokra, melyek a kolozsvári alkotóperiódust meghatározzák, s melyek a későbbi évek stílusát is megelőlegezik, előrevetítik. A római tanulmányok révén magával hozott neoklasszikus jelleg sajátos magyaros arculatot ölt egyrészt a kodályi-bartóki kísérletek alkalmazásával és tovább gondolásával (a pentatónia világának kibontásával, a népi dallamkincs alkalmazásával, a magyar prozódia helyes használatával), másrészt a régi magyar dallamkincs felélesztésével és alkotásokba illesztésével. Mindezt a stiláris összefonódást sokszor egészen újszerű, kísérletező jelleg is tarkítja, mint amilyen a pár évtizeddel korábbi fogantatású tizenkétfokúság sajátos alkalmazása is. A külön művekben ismertetett stílusjegyek a dolgozat utolsó bemutatott alkotásában, a *Szt. János kútja* c. kantátában szimbiózisban bemutatásra kerülnek.

Farkas Ferenc és Kolozsvár kapcsolata

Farkas Ferenc hosszú életének és bő nyolc évtizedes alkotópályájának egy fiatalkori rövid – de meghatározó – szakaszát Kolozsváron tölti. Mindössze három évet. Ez a három év a második világháború időszakára esik: a harmincöt éves zeneszerző 1941 nyarán érkezik Budapestről Kolozsvárra, és 1944 őszén hagyja el a várost a szovjet seregek Kolozsvárhoz közeledésekor.

Az 1940. augusztus 30-án kihirdetett *Második bécsi döntés* értelmében Erdély északi része – beleértve Székelyföld nagyrésztét is – visszakerül Magyarországhoz. Kolozsvárra 1940. szeptember 11-én vonul be a magyar honvédség csapata² és 1944 októberében adja fel és vonul vissza a térségből. Féléves szovjet fennhatóságot követően a román közigazgatás 1945 márciusában veszi birtokba a várost, és hivatalosan az 1947-es párizsi békeszerződés rajzolja vissza a két háború közti országhatárokat. A világháború éveiben, a korábbi huszonkét év

¹ A 2019. április 11–12-én megrendezett *Kolozsvári zeneszerzők – zeneszerzők Kolozsváron* c. konferencia keretében és a kiadás alatt levő konferencia-kötetben a jelen tanulmány szerzője részletebben kitér a *Kéznyomok és visszacsengések – Farkas Ferenc kolozsvári évei* c. dolgozatban Farkas Ferenc zeneszerző kolozsvári éveinek sokoldalú művészi munkásságára, szerzői stílusának általános jellemzésére. A mostani összegzés kiindulópontját képezi a dolgozatban kiválasztott művek bemutatásának.

² A város magyarsága a magyar csapatokat virágésszel, a házakra és templomtornyokra kitzűzött magyar zászlókkal és a magyar himnusz hangáradataival fogadja.

tendenciái ismét a feléledés és virágzás irányába fordulnak, és a háborús események ellenére Kolozsvár is hihetetlen felpezsdülést él meg.

A Hunyadi-téri Kolozsvári Nemzeti Színház épületét visszakapja a színtársulat és operatársulat, és az 1941-es évtől, Báró Kemény János főigazgató felügyelete alatt, már itt mutatkozik be a budapesti előadóművészekkel kibővített operazenekar és operakórus. A felduzzasztott és újrászervezett társulat élére ugyancsak Budapestről nevezik ki a zenei irányítókat: Vaszy Viktor lesz a zenekar karmestere, Endre Béla a másodkarmestere, Farkas Ferenc pedig a kórus vezetője.

A város intézményes zenei oktatása is új lendületet kap. Az 1940-es évek elején a zene-művészképzést megvalósító kolozsvári Zenekonzervatórium élén olyan jeles személyiségek állnak, mint Zsizsmann Rezső, Viski János, Nagy István – és köztük foglal helyet rövid ideig Farkas Ferenc is. Az intézmény jelentőségét, a két világháború közötti művészi végvári szerepét Farkas első pillanattól érzi, és az 1943. februárjában tartott konzervatórium-igazgatói székfoglaló beszédében is igyekszik ezt kellő súllyal kiemelni:

„Bevallom, elfogódottá tesz, ha arra gondolok, hogy ez az intézet Magyarország legrégebb zeneiskolája, és igazgatói székében olyan kiváló muzsikusok ültek, mint például Ruzitska György vagy Farkas Ódön. De elfogódottá tesz az is, ha arra a szomorú két évtizedre gondolok, mely alatt a Kolozsvári Magyar Konzervatórium őrizte a magyar dal, a magyar zene szent hagyományát. A Konzervatórium gerincét ma is azok a tanárok alkotják, akik végigküzdötték ezeket a harcok, nehéz idők; az az ember, aki a gondjaira bízott Konzervatóriumot, mint jól megőrzött kincset átadta a magyar államnak – sajnos – ma már nincs az élők sorában. Ez a múlt, ez a hagyomány azonban kötelez.” (lásd Gombos 2004-a: 60)

És nemcsak igazgatóként, hanem az intézmény zeneszerzés-tanáráként is érzi felelősségét. Talán nem véletlen, hogy a zenész diákokból szervezett *Collegium Musicum* együttes az ő átdolgozásában számos régi magyar zenei dallamkincset szólaltat meg helyi és városon kívüli előadásokban, vagy az sem, hogy több tehetséges diák – köztük Ligeti György is – az ő útmutatásának köszönhetően indul el a zenészi, zeneszerzési pályán. Amennyire a zeneszerző Farkas Ferenc számos különböző hatást ötvöz műveiben, amennyire nyitottsággal fogadja a legkülönbözőbb avantgard zenei gondolkodásmódokat, olyannyira diákjait is a saját – de egymástól merőben eltérő – szerzői stílusuk és útjuk kialakításában támogatja. C. Szalai Ágnes 1995-ös interjújában maga Farkas emeli ki, hogy „*Több úton is el lehet jutni a Paradicsomba*» – mondtam mindig is zeneszerzés-hallgatóimnak, akár a Kolozsvári Konzervatóriumban, akár a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán” (lásd Gombos 2004-a: 198).

Kolozsvár művészi élete rendkívüli hatást gyakorol Farkas Ferencre. Irodalmi fogékony-ságának köszönhetően azonnal lecsap az erdélyi költők versremekeire, és kedvenc műfajai-ban, a dalban és a kórusalkotásokban meg is zenésíti őket. Farkas számára épp e művészi pezsgés következtében lesz feledhetetlen Kolozsvár, melynek emléke és hatása egész életére és művészi tevékenységére visszahat. Batta András 1994-es interjújában Farkas ekképp fogalmaz: „[...] ott nagyon magasrendű művészi élet volt jellemző erre az időre, kitűnő írók, kitűnő művészek voltak jelen, a színháznak nagyszerű gárdája [volt], vendégkarmestereket hoztunk, vendégművészeket. Koncertélet, irodalmi élet (egy folyóirat volt) – és egész Kolozsvárnak egy olyan szellemi atmoszférája volt ebben a pár évben, amit én ott töltöttem, ami elhatározó volt az egész életemre, majdnem olyannyira, mint a római évek” (lásd Batta 1994).

Farkas Ferenc stiláris sokoldalúsága a kolozsvári művek tükrében

Farkas Ferencnek, a szertéagázó művészi teendői mellett a komponálásra is jut kellő ideje. A Kolozsváron elkészült vagy felvázolt alkotások már egy széles műfaj-palettát tárnak elénk. Találunk e rövid időszak zenei termésében kísérőzenét, filmzenét, operát, dalokat, zenekari műveket, zongora- és hangszeres darabokat, vagy épp kantátát. E tendencia a következő évtizedekben is fokozottan sajátja lesz Farkas *oeuvre*-jének.

A zeneszerző hosszú alkotókorszakának első jelentős mérföldköve, a nemzetközi sikerek és elismerés meghozója a Kolozsváron, 1941–42-ben megkomponált *A bűvös szekrény* c. kétfelvonásos meseopera. Farkast diákkorától foglalkoztatja az *Ezeregyéjszaka* keleties témája (Zulejka talpraesettségével, leleményességével kiment a börtönbe zárt férjét, Hasszánt), és Márkus László budapesti operaigazgató kolozsvári látogatása adja meg az elkészítéséhez szükséges döntő lökést. A romantikus európai zeneszerzők keleties témafeldolgozásait ismerve joggal számíttunk a zene keleties koloritjára, viszont meglepődve konstatáljuk, hogy nem keleties zenei anyaggal, hanem magyaros vonásokkal teletűzdelt olaszos neoklasszicista jellegben megkomponált művel állunk szemben. Ismert, hogy Farkas, stílusát tekintve, alapvetően a konzervatív szerzők közé tartozik. Ahogy ő maga fogalmaz, a római tanulmányút hatásaként a sajátos olasz könnyed neoklasszicizmus jellemző a műveire. És ez az út – saját bevallása szerint – kezdetben egyfajta menekülés is a bartóki-kodályi epigonizmus alól: „[a fiatal magyar zeneszerzők] itt a felületes Kodály-fordulatokat vették át, és egy bizonyos epigonizmus is kialakult, ami ellen én akkor úgy lázadtam föl, hogy amikor a római ösztöndíjat megkaptam, akkor egy kicsit ebbe az akkor divatos olasz *Novocentoba*, ebbe a neoklasszicizmusba menekültem el” (Batta 1994).

A magyaros vonások egyre hangsúlyosabbá válnak alkotásaiban. 1943-ban komponálja meg a Daróczy József által rendezett *Rákóczi nótája* c. film zenéjét, mely a zeneszerző sikereinek második jelentős mérföldköve lesz. Farkas filmzene iránti érdeklődését, fogékonyságát már korábban ismerjük, és azon véleményét is, hogy a század első felének számos filmjéhez a legnagyobbak komponáltak zenét: „Hát akkoriban még egy kicsit gondoltak a filmzenének a színvonalára is, mert hiszen olyanok, mint Milhaud, meg Honegger írtak filmzenét” – fogalmazza meg a zeneszerző (in: Batta 1994). A mai Farkas-kutatás kiemeli, hogy a film közönségsikerét nagyrészt a magyar jelleget híven visszatükröző zenének köszönheti. Farkas viszont a felkérés idején nincs könnyű helyzetben, hisz érzi, hogy – a téma okán – a felelevenítendő korszak ábrázolásához hiteles magyar zenei anyagra lenne szüksége. Ismert tény, hogy Farkas ekkor még csak nagyon kevés, többnyire közszájon forgó dallamanyagot ismer, és elégedetlensége Szabolcsi Bencéhez vezérli, akinek tanácsára és útmutatásával hozzájut számos 17. századi eredeti tánc- és énekes dallamhoz: a *Kájoni-kódex*, a *Lőcsei tabulatúrás könyv*, a *Vietórisz-kódex*, a *Stark-féle virginálkönyv* anyagához. A 89 éves zeneszerző eképp fogalmazza ezt meg:

„A *Rákóczi nótája* című filmhez írtam zenét, aminek megint nagyon sokat köszönhetek. Rákóczi korából ... hát ugye, akkor mit ismertünk? *Krasznahorka büszke vára*, meg egy pár, *Csinom Palkó*, ilyen dallamot. Hát ez nem volt elég, én szerettem volna hiteles anyagot beépíteni a filmbe, mert nagyon sok zene volt benne, báljelenetek. És akkor Szabolcsi Bencéhez fordultam, aki nagyon hasznos tanácsokkal látott el. És akkor szinte hozzáférhetetlen anyagokhoz juttatott hozzá, illetve fölhívta rá a figyelmemet, ami révén én megismerkedhettem a 17. század zenéjével, magyar zenéjével, ami akkor teljesen ismeretlen volt. Talán csak a *Lőcsei kódexnek* [sic!] ez a Sztankó-féle kia-

dása forgott közkézen, de más semmi. És én ennek alapján dolgoztam ki a filmzenét. [...] És itt megint egy kicsit a Respighi példája, aki a régi lantdarabok földolgozásával kicsit korszerűvé tette a régi anyagot – így került aztán az a rengeteg földolgozásom, ami régi magyar zenére alap-szik” (Batta 1994).

A megismert dallamok egy töredéke bekerül a filmbe, illetve a jól ismert *Régi magyar táncok a 17. századból* c. szvit tétel-anyagába. A feltárt, de az említett alkotásokban fel nem használt dallamokat saját feldolgozásban és hangszerelésben a kolozsvári diákokból és zenészszerűsökből összeállított *Collegium Musicum* együttessel szólaltatja meg és mutatja be a régizene iránt érdeklődő hallgatóságnak. A film zenei anyagának érdekessége, hogy megelőzi a bemutatott történelmi eseményeket, ugyanis a 18. század eleji kuruckori események ki-domborításához korábbi, 17. századi dallamanyagot alkalmaz. Mindezt csak tetézi az a furcsa tény is, hogy ezekre a régebbi dallamokra sok esetben későbbi, kuruckori szövegeket alkalmaz a szerző – olyan szövegeket, melyek nagy valószínűséggel az 1710-es években más dallamra énekeltek. Példaként hozzuk a film és a *Régi magyar táncok* szvit legismertebb dal-lamának, az *Apor Lázár táncának* a megszövegesítését: a filmben felcsendülő énekelt változat szövege a következő kuruckori dalszöveg lesz:

„Patyolat az kuruc, gyöngy a felesége,
Hetes vászon az laboncság, kód a felesége.
Az vitéz kurucnak van szabott dolománya,
Sarkantyús csizmája, futó paripája.”

Ugyancsak a kolozsvári időszakban komponálja meg a Nyíró József regénye alapján készült, Szóts István által rendezett, *Emberek a havason* című film zenéjét is. Az 1994-es *Életműin-terjűben*, Batta András zenetörténésszel való beszélgetés során feleleveníti Farkas, hogy „rengeteg zenei alkalom volt benne, [...] szinte szimfonikus aláfestő zene” (in: Batta 1994), amely zenei alap a drámai cselekmény aláhúzására ideális feltételt is biztosít innovatívabb, újszerűbb, kísérletezőbb zenei nyelvezet használatára. A Farkas zenéjéből oly ismerős dalla-mosság és harmóniai kiegyensúlyozottság, a hangszerelés világossága itt az elvesztés fájdal-mának kidomborítására bartóki-jellegű hangzásfeszültségeket eredményez.

Farkas zenei stílusát új zenei technikai lehetőségek is felpezsdítik. A zeneszerző-tanít-vány, Petrovics Emil kiemeli, hogy „latin szellemisége nem rokonszenvezett a spekulatív újításokkal, de radikális elutasításban sem részesítette az ilyen kísérleteket. Sőt. Ha kedve tartotta, felhasználta ezeket a szerkesztési elveket is: olyanokat, amelyekkel felfrissítette, megfűszerezte szilárdan kicsiszolt stílusát, nyelvezetét, közlési modorát” (Petrovics 2000). Ekképp, az életművet átható zenei érthetőség, kiegyensúlyozottság és világosság megtűr olyan, Farkas által „eretneknek” nevezett behatásokat is, mint amilyen a tizenkétfokúság – mindig figyelve arra, hogy a tonális érzet többnyire megmaradjon, és ne váljon a kísérletezés merev, rideg atonalitássá vagy spekulatív szerializmussá. A Hollós Máténak és C. Szalai Ágnesnek adott interjúkban kiemeli Farkas, hogy „nekem is több arcom van. Néha úgy adódik, hogy dodekafóniát komponálok, persze mindig latinos eufóniában, mint [Luigi] Dallapiccola vagy Frank Martin” (in: Gombos 2004-a: 195). Hozzáteszi: „jómagam is meg-próbálok Európához szólni, miközben a magyar népzene, az olasz újklasszicizmus és egyfajta [...] lágyabb, latinos dodekafónia keresztútján állok. A hangsúly egyszer itt van, másszor ott” (in: Gombos 2004-a: 198).

Farkas az első magyar szerző, aki a tizenkétfokúságot alkalmazza, és a kezdő kísérletek a kolozsvári időszakához köthetők. A neoklasszikus stílusba szinte észrevétlenül belesimul az *eufónikus*nak nevezett dodekafónia jellege. Hogy mennyire a technikában rejlő lehetőségek, és nem a weberni hangzás hatása vagy az atonalitás kidomborítása érdekelte, jól jelzi egy 1944-ben komponált kísérőzene, melyet Farkas Jékely Zoltán *Angalit és a remeték* c. verses színpadi játéknak bemutatásához komponál. Be is vallja a zeneszerző, hogy a „kísérőzenék kísérletező csábítása” (in: Gombos 2004-a: 262) vitte rá az új technika alkalmazására, mellyel a színmű a férfi-nő konfliktus játékos-groteszk bemutatását segítette kidomborítani. A kísérőzene anyagát Farkas utóbb beledolgozza a *Prelúdium és fúga* zenekari alkotás anyagába. Ez az 1944–47 között megkomponált alkotás érdekes összefonódása a régi műfajformai elveknek és az újszerű technikának, ugyanis a barokk invenció (*Prelúdium*) és két témás fúga (*Fúga*) kötött formai jellegét a dodekafónia dallami-harmóniai megformálási elvével párosítja össze. Fontos megjegyeznünk, hogy mind a *Prelúdium*, mind a *Fúga* tétel teljes egészében a dodekafónia jegyét viseli magán, sőt, a fúgató téma és az ellenpontjának dallama a tizenkét hang szériájaként jelenik meg. Mindezek ellenére a dallami és harmóniai kontextus nem az atonalitást, hanem a harmóniai centrumok viszonylagos meglétét tükrözi, néha egészen konzonáns és egybecsengő hangzatláncokkal, élvezetes hangszereléssel. Láthatjuk, hogy voltaképp e megszelídített dodekafónia is inkább a neoklasszicizmus stílusjegyeinek alapvonásaihoz idomul, és a zenei nyelvújítás merész technikai lehetőségei nem annak szétszakítását célozza.

Hasonlóképp tekinthetünk a bartóki-kodályi hagyaték és „árnyék”-hatás zenei visszatükröződéseire is. Bár az epigonizmus alól való tudatos menekülés a fiatal zeneszerzőt a neoklasszicizmus felé tereli, mégis a saját népdalgyűjtőút, a Lajtha-útbaigazítás és a megkerülhetetlen kodályi példakép hatása zenéjébe is beleszövedik. Így a magyar népi dallamkincs, a pentatónia alkalmazása feltűnik a neoklasszikus jelleg mellett. 1943-ban, Kolozsváron kezdi el a pentatónia lehetőségeit kiaknázó *Musica pentatonica* c. három tételes zenekari alkotást. A szerző saját stílusának kialakulását értékelve kiemeli, hogy a *Prelúdium és fúga* tizenkétfokúságának tudatos alkalmazásához hasonlóan „megpróbáltam magamat az ötfokúság kényszerítő ketrecébe szorítani, hogy vajon ott is szabadon tudok-e gondolkodni” (in: Gombos 2004-a: 245). A ketrec szorításában való szabadon gondolkodás antagonizmusa tulajdonképp ismét arra világít rá, hogy egy átvett zeneszerzéstéchnikai eszköz alkalmazása vajon elnyomja-e a saját egyéni hang és stílus jellegét, vagy épp ellenkezőleg: felfrissíti, megszínezi a meglévő sajátos kifejezési módot. És mindezt úgy, hogy a zene esztétikai értéke, felemelő ereje és örömszerző jellege megmaradjon. Az idős mester Batta András kérdéseire válaszolva reflektál is ezen felvetésekre (lásd Batta 1994):

„B.A.: Hogyha tanár úr ma húsz éves lenne, mondjuk, akkor milyen fajta zenét írna, milyen irányba menne el?

F.F.: Mindig gyanús nekem, amikor valaki elhatározza, hogy így írok, vagy úgy írok, vagy amúgy írok. Azt nem lehet. [...] Ha én most elhatározom, én most dodekafon leszek, vagy én most pentaton leszek, vagy én most ilyen leszek, vagy olyan leszek, vagy most én a *Fibonacci*-sor szerint dolgozom, az nekem mindig gyanús. Hagyni kell az embernek – természetes, hogy vannak hatások [...] –, és azért mégiscsak arra kell hallgatni, ami az embert elindítja arra, hogy komponáljon – ha igazi zeneszerző.”
 [...] „Odafigyeljen az ember, egyáltalában, hogy ne csak hangokat halljon, hanem zenét is. Nagyon sok olyan mű van, ami ma elhangzik és hangok egymásutánja. De nem, nem fog meg. Ugye a Weöres Sándor írja azt, hogy »Te légy a bírám, hátgerinc«, tehát amikor az emberen átfut a hi-

deg, vagy legalábbis megborzong, vagy valami elragadja: egy szép dallam, vagy egy szép effektus. De ez nagyon ritka a mai zenében.

[...] „Hát szóval én, ha megkérdeznék, akkor – többször is talán mondtam – az, hogy én zenét írok, az nekem örömet szerez és szeretnék evvel annak, aki hallgatja, annak is örömet szerezni. Hogy ne kínlódjon akkor, amikor hallgatja, örüljön annak, hogyha ilyen zenét hallgat, hát ez arra való. Hát ez, ez nem arra való, hogy az ember elszaladjon, kiszaladjon a teremből.”

A Kolozsváron elkezdett és Budapesten befejezett *Musica pentatonica* kizárólag az ötfokúság „ketrecébe” szorítja a zenei üzenetet úgy, hogy mind a dallami sík, mind a harmóniai sík tisztán pentaton közeg lesz. Ezúttal a neoklasszikus harmonizálást, vagy akár a magyar népi dallamkincs dallamanyagának beleszövését egyáltalán nem találjuk meg a műben. A Farkas által *áttört pentatóniának* elnevezett eljárás tulajdonképpen épp azt fedi, hogy mind a dallamanyag, mind az ellenpontoszólamanyag (a fúga tételben), mind a hangzat-struktúrák az ötfokú hangkészlet tárából épülnek fel. A zeneszerző be is vallja, hogy az utolsó fúgátétel megalkotása épp ezért szakmai kihívást is jelent számára.

A Szt. János kútja kantáta elemzése

Amint az életmű nagy része, a Kolozsvárhoz köthető alkotások jelentős része is szorosan kapcsolódik a magyar- és egyetemes irodalomhoz. Irodalmi tájékozottságát és ízlését jelzi az is, hogy munkássága során több mint 100 magyar költő és író, és ugyanennyi külföldi szerző versére és szövegére komponált műveket (a felsorolást lásd Gombos 2005: 98–100). Fia, Farkas András ki is emeli, hogy „rengeteget olvasott, minden este az ágyában elalvás előtt másfél-két órát forgatta a könyveit, ezekből táplálkozott”, és hozzáteszi, hogy édesapja nyolc nyelven beszélt és tizennyolc nyelven írt (lásd Czako 2016). Dalos Gábor interjújában maga Farkas mondja el, hogy „kedvenc műfajom a kórus és a kísérletes szólódal. Úgy válogatok a versek közt, mint ahogy a festő járja a tájat témára vadászva” (Gombos 2004-a: 169). A kolozsvári egyedülálló művészi társaság és a kiemelkedő szellemi légkör Farkas számára életének egyik legmeghatározóbb tényezőjévé válik. Épp az irodalmi alkotások impulzusa készíti a zeneszerzőt zenei kísérletezésre is (mint a korábban említett *Angalit és remeték* színmű kísérőzenéjében alkalmazott dodekafónia). Itt találkozik első ízben olyan jelentős erdélyi költők versremekeivel, mint amilyenek Áprily Lajosé, Jékely Zoltáné, Tompa Lászlóé, Szabédi Lászlóé vagy Dsida Jenőé. Számos hangszerkíséretes dal, kórusmű, vagy kantáta születik ezekből az irodalmi élményekből.

A dolgozatban ezekből csupán egyet ismertetnénk részletesebben – Farkas kolozsvári éveinek egyik legnagyobb lélegzetvételű alkotását, a *Szent János kútja* (*Cantata lirica*) kantátát. A választás azért is esik erre az alkotásra, mert az előzőekben külön-külön bemutatott alkotási eljárások itt egymásba fonódnak – a pentatónia, a diatónia, a neoklasszikus dallam- és harmóniahasználat és a tizenkétfokúság kisebb-nagyobb horderővel megjelennek a kantátában. Későbbi, 1967-es, *Bartók árnyékában* című előadásában Farkas magasra dobja a labdát: „népdal és neoklasszicizmus, pentatónia és dodekafónia: látszólag kibékíthetetlen ellentétek. Kérdezhetnénk, hogy miként lehet ennyire ellentétes hatásokból egységes stílust létrehozni” (Gombos 2004-a: 88). A választ most a *Cantata lirica* zenéjében keressük.

Farkas Dsida Jenő *Angyalok citeráján* című, 1938-as (posztumusz) kötetéből válogatja össze a megzenésítendő verseket, de ezeket mindig egy előre eltervezett gondolati-dramaturgiai vázra építi fel. Ezért nem meglepő, hogy Farkas sok esetben csupán versrészleteket

használ fel, vagy a versek szakaszait önkényesen felcseréli, vagy akár az sem, hogy különböző versek kimetszett sorából alkot egy új gondolati egységet. A felhasznált részletek a következő dsidai versekből valók:

- *Kóborló délután kedves kutyámmal* – *Lírai riport öt fejezetben* fejezet verseiből;
- *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* – *Egy nyári alkonyat csodálatos története* fejezet verseiből;
- és két, kötetbeli önálló versből/versrészletből: *Tavalyi szerelem*, *Út a Kálváriára*.

A kantáta címe tulajdonképpen egy Kolozsvár melletti kirándulóhely neve: a város melletti monostori erdőben egy – Szt. János nevét viselő – kis forrás található, mely a város körüli kirándulások kedvelt pihenője is volt. Ennek tudatában talán groteszkül hat a kultúrpolitikának azon rövidlátó reakciója, miszerint pár előadást követően a kantátát levették a műsorról egyházi vonatkozása [sic!] miatt. A másik – ugyanennyire nevetséges – indok a kantáta pornográf volta, holott ezek csodás szerelmes versek, melyet Dsida az ő imádott kedveséhez, Imbery Melindához („Violájához”) írt. Talán nem véletlen a *Cantata lirica* alcímben a műfajválasztás (kantáta), és a lírai jelleg kiemelése. M. Tímár Ágnes a mű ismertetőjében (1986: 407–408) a kantáta műfajának jelentőségét Farkas esetében a klasszikus mesterek szimfóniájának jelentőségéhez hasonlítja, és kiemeli, hogy a sajátos módon újjászületett műfaj „a zeneszerző életművében talán a legszemélyesebb világ hordozója” (M. Tímár 1986: 408). Petrovics Emil a szerző életművének legjelentősebbjei közé sorolja:

„Tanárom, Farkas Ferenc latinus tájékozódása, Rómában, Respighinél töltött tanulóévei hatására, erőltetés nélkül talált meg egy könnyedebb, áttetszőbb, levegősebb hangzást, melynek gyökerei természetesen kapcsolódtak a nagy elődök göcsörtösebb, gondterheltebb, tragikus világának gyengédebb és puhább elágazásaihoz. Úgy vélem, hogy a magyar művészet fájdalmasan nélkülözi a derű, a gondosan csiszolt, felelőtlen eleganciával csillogó ékkövek, a kissé léha, enyhén mámoros hangulatok játékony lazaságát; tanárom műveinek hallgatása közben az járt az eszemben: be szép, be jó, úgy gyöngyözik, mint a pezsgó, olyan simogató, mint a bársony. Aki nem hiszi, annak ajánlom a *Szent János kútja* (Dsida Jenő verseire) vagy *Cantus Pannonicus* (Janus Pannonius verseire írott) kantátáját” (Petrovics 2010: 280–281).

A *Szt. János kútja* kantátát rendszerint 6 tételes alkotásként ismertetik, a következő felépítéssel:

1. *Andante*
2. *Adagio* – Emléke visszacsillog
3. *Allegro moderato* – Élünk szép Violámmal
4. *Lento* – Elszállt szerelem illatától
5. *Allegro* – Szép a világ, gyönyörű a világ
6. *Adagio* – Emléke visszacsillog

Ha viszont figyelembe vesszük a rövid *Andante* zenekari bevezető és az azt követő – ugyancsak lassú (*Adagio*) – kórustétel egybeolvadását (*attacca*), akkor voltaképpen egy tipikus öt tételes, teljesen szimmetrikus hídszerkezettel állunk szemben. A két szélső lassú tétel (*Adagio*) jelenti a két hídpillért, mely az emlékezés azonos zenei megjelenítéseként³ tulaj-

³ Az utolsó tétel az elsőnek a rövidített, és zenekari bevezető nélküli változata.

donképpen a mű keretét is képezi. A két szélső tétel tempójához és hangulatához igazodik a hídszerkezet közepét jelentő *Lento* harmadik tétel is, mely nemcsak a visszaemlékezés szomorkáját, hanem az elvesztés, a soha vissza nem térés hangulatát jeleníti meg. A hídszerkezet két közbeeső tétele mind tempóban (gyors tételek), mind hangulatban (örömet kifejező részek) ellenpárai a pillértételeknek, és így a hídszerkezet teljes szimmetriát tükröz.

Az első tétel egy zenekari bevezetővel indul. Ez tulajdonképpen a hangulati közeg felvázolása, szavak nélkül, csak zenekarral. A hangulat egy elmerengő, tűnődő, meditatív állapotot sugall. A tétel második felének kórusbelépése igazolni fogja szavakkal is azt, hogy a költő, és vele együtt a zeneszerző, bensőjébe merülve emlékezik vissza a boldog pillanatokra. A szöveg, amellyel a kórus belép, a dsidai *Tavalyi szerelem* c. szerelmesvers lesz – méltó ürügy Farkasnak is a csodás élmények, emlékek előhívására:

„Emléke visszacsillog
s olykor arcomra tűz,
arcomra, mely fakó
s elmúlt évekbe néz.
Fényes volt, mint a csillag,
forró volt, mint a tűz,
fehér volt, mint a hó
s édes volt, mint a méz.

Még néha visszacsillog,
de már nem bánt, nem új,
enyhén simogató,
mint hús, testvéri kéz:
Lehullott, mint a csillag,
elhamvadt, mint a tűz,
elolvadt, mint a hó
s megromlott, mint a méz.”

The image shows a musical score for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano reduction. The tempo is Adagio (quarter note = ca. 50). The lyrics are in Hungarian and German. The piano part is marked 'Riduzione per pianoforte' and 'p'.

1. kottapélda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja* (*Cantata lirica*),
1/5. tétel kórusbelépésének kezdete (zongorakivonat), EMB

A zenekari *Andante* bevezető a hegedűk és a brácsák *piano*-ján kezd, egy jól megformált, finom, de mégis karakteres dallamfrázissal, melyet az I. hegedű hoz. A diatónia jegyében fogant dallamvonal sajátos módon az egymást követő T4 (T5) ugrásokra épít, és az elvékonyított dallamkíséret is csupán egy brácsapedálhangból (mely a megállt időt is szimbolizálhatja) és néhány egyenletes hanglépésből áll, mely hangnem tekintetében egy *é-eol* felé közelít. Ebben a diatonikus mederben (kodályi hagyaték) a kissé furcsán, szokatlanul ható T4-ok hangnemiséget elfátyolozó jellege, vagy a „domináns” hangnemi közegében való indítás méltán lehet a tűnődés, az elmosódó visszaemlékezés kifejezőeszköze:

Andante (♩ = ca 52)

Violini I. *p molto legato* *pp*

Violini II. *p molto legato*

Viole *p* *pp*

Violoncelli *p* *molto legato*

Contrabassi

2. kottapéllda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja (Cantata lirica)*, 1/5. tétel
zenekari bevezetőjének kezdete, az első ütemben feltűnő „emlékezés”-motívummal

Ahogy a távoli emlékkép elődereng és egyre közelebbi, egyre élesebb lesz, ahogy az emlékekhez kötődő érzelem egyre erőteljesebb lesz, úgy bővül a zenekari paletta is, és erősödik a hangzás. A hegedűk és brácsák után – az imitáció eszközeivel élve – belépnek a csellók, nagybőgők, majd sorra a fúvósok is: klarinétok, oboák, fagottok, fuvalák, kürtök és harsnák. A zenekari felvezetőhöz *attacca* kapcsolódik a második tételrész, az ugyancsak lassú (*Adagio*) tétel, ahol a dsidai vers megzenésítésével találkozunk. A diatónia és a neoklasszikus stílus összefonódását érhetjük tetten. A két versszak közti zenekari átmenet szövetébe Farkas ötletesen szövi bele a zenekari bevezetés karakterisztikus meditatív-hangulatú „emlékezés”-dallamát (lásd a zongorakivonatban):

CANTATA

S. *p*
mint a tűz, fe-hér volt mint a hó s é-des volt, mint a méz.
tie-fer Schnee, wie ho-nig-sü-sser Wein, Glut, die durch's Dunkel bricht.

A. *p*
mint a tűz, fe-hér volt, mint a hó s é-des volt, mint a méz.
tie-fer Schnee, wie ho-nig-sü-sser Wein, Glut, die durch's Dunkel bricht.

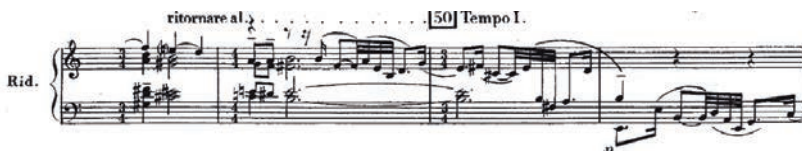
T. *p*
mint a tűz, fe-hér volt, mint a hó s é-des volt, mint a méz.
tie-fer Schnee, wie ho-nig-sü-sser Wein, Glut, die durch's Dunkel bricht.

B. *p*
mint a tűz, fe-hér volt, mint a hó s é-des volt, mint a méz.
tie-fer Schnee, wie ho-nig-sü-sser Wein, Glut, die durch's Dunkel bricht.

Rid. *p* *mf*

40 *poco più mosso* (♩ = 60)

Rid. *quasi f*



3. kottapélda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja (Cantata lirica)*, 1/5. tétel, a szakaszok közti zenekari „emlékezés”-motívummal (34–51 ü.)

A tétel majd – mintegy keretként – visszatér a mű (hídszerkezet) végén, igaz akkor kissé rövidített változatban, zenekari felvezetés nélkül.

A második tétel egy friss, derűs *Allegro moderato* – *Élünk szép Violámmal* tétel. A tétel megzenésített szövegét a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt – Egy nyári alkonyat csodálatos története* fejezet *Utóhang, melyben a költő elbúcsúzik a türelmes olvasótól* c. vers három versszoja jelenti (a 7-ből), sorrendcserével: előbb az 5. szakasz, majd a 6., s utolsóként a 4. szakasz (ebből is az utolsó két sor elmarad):

„Élünk szép Violámmal,
mint égen a felhők,
gondtalanul futorászva,
semmirekellők,
kacagjuk a gúnyt, a veszélyt
s a városi pletykát:
vár a mező ezután is,
jószagu hegyhát,

vár puha fű, csakazértis
vár a Monostor
s mint csorda nyomán a csobán
markában az ostor,
csókok száza meg ezre
csattog a szánkón.
Kancsal kicsi ámorok ülnek
körben a fákon,

Keresse a búskomor árnyat
az erdei gomba!
Én fényt akarok, lobogó fényt
inni magamba:
csorduljon a csók meg a dallam,
csíz dala áradj!”

A *staccatok* és *pizzicatok* szökellést és játékoságot keltő hangulata, a gyors tempó, a változó ütemek által létrejövő aszimmetria, a férfikar alkalmazása, a dúr-moll színezet dominanciája, a refrénszerű kezdő zenekari rész többszöri visszatérése mind a – versben megfogalmazott – gondtalan boldogságot, vidámságot, felhőtlen szerelmet nyomatékosítják. Sokszor a moll hangnemek is – megszokott jellegüket felülírva – vidámak és csillogóak tudnak lenni. A rövid részlet tetőpontja az „Én fényt akarok, lobogó fényt inni magamba” szövegrész zenei megfestése, ahol az *Asz-dúr* csillogása a szöveg zenei metaforája lesz. A játékoság alátámasztására Farkas tonális harmóniai közeget teremt, melyet viszont szinte sohasem stabilizál, hanem a hangnemi szövetet gyakran csúsztatja egyik tonális centrumtól a másikig, vagy játszik az omoním hangnempárok alternálásával, néha ütemenként többször is (a részlet zongorakivonat):



4. kottapélda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja* (*Cantata lirica*), 2/5. tétel,
a versszakok közti zenekari hangnemi „játék” (82–90 ü.)

A hídszerkezet középső tétele (*Elszállt szerelem illatától*) egy bűt, fájdalmat, elvesztést kifejező szakasz. Szövegét Farkas a Dsida-kötet *Út a Kálváriára* c. önálló vers második és harmadik szakaszából állította össze (a második szakasz visszatérő ismétlésével, ami a zenei ABA formát is kialakítja).

„Elszállt szerelem illatától
kövér és fűszeres a lég.
Halott szerelem illatából
soha, de sohasem elég.
Bomló szerelem illatából
sejti a szív, hogy itt a vég.

A seb szép csöndesen begyógyult,
– ó, angyalok, bús, kék szeme –
a seb már nem sajog, begyógyult,
– ó, halkan búgó, mély zene! –
a seb már régesrég begyógyult
és mintha mégis vézne.

A tétel a mű érzelmi súlypontja is. A mondanivalót elsősorban a dallamalkotás és harmónia-
használat emeli ki. A szomorúságot a kis hangközökből építkező „kúsó-dallamok” érzékel-
tetik (lásd a kórusdallamot alátámasztó, vonósoknál megjelenő motívumot, melynek variált
és transzponált változatai a teljes első és harmadik formarészt ostinato-szerűen végig kísérik):

S.
A.
T.
B.
CORO
VI. I.
VI. II.
Vle.
Vle.
Cb.

El-szállt szerelem il - la-tá - tól kü-vér és fű - sze-res a lég.
Ich fühl' versankher Lie- beSch - nen, wie trinkt es schwer die stil-le Luft...

Nb. pp 210

5. kottapélda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja* (*Cantata lirica*), 3/5. tétel,
kórusbelépés és vonóskíséret (5–8 ü.)

A tétel dominánsan moll karakterű, mely hangnemi keretben hol a pentatónia és a diatónia, hol a modális harmónia-fűzések, hol az intenzív kromatika dominál. A következő példában bemutatott – a 225–226-os ütemekben szereplő – n2-dal ereszkedő akkordváltások a tipikus „reneszánsz” plagális harmónia-fűzés továbbgondolása. A hangnemi sík a következő akkordsorozatból formálódik ki: a $D-e^6_{4}-F-e^6_{4}-F-e^6_{4}-D$ akkordok (D -dúrban: I–II⁶₄–III¹₅₄–IV^{6b}–III¹₅₄–II⁶₄–I), és ez a hangnemi stabilitás/megerősítés voltaképpen a fájó seb lassú begyógyulását metaforizálja. Ezt követi egy drasztikus hangnemi elcsuklás: a 227-es ütem akkordfűzése ($D-e^6$) teljesen mellőzi a korábban megerősített funkcionális fűzés-sort, mintegy aláhúzva, hogy itt valami mégsem a megnyugvás irányába halad („ó, angyalok bús kék szeme”):

S. *mf* A sebszép cson-de-sen be-gyó-gyult, gyult,
 Die al-te Wun-de küßt leis-der Wind.

A. *mf* A sebszép cson-de-sen be-gyó-gyult, ó angyalok bús, kék szeme!
 Die al-te Wun-de küßt leis-der Wind. (Oh tragt mich, ihr lichten Ster-ne)

T. *mf* A sebszép cson-de-sen be-gyó-gyult, ó angyalok bús, kék szeme!
 Die al-te Wun-de küßt leis-der Wind. (Oh tragt mich, ihr lichten Ster-ne)

B. *mf* A sebszép cson-de-sen be-gyó-gyult, ó angyalok bús, kék szeme!
 Die al-te Wun-de küßt leis-der Wind. (Oh tragt mich, ihr lichten Ster-ne)

Rid. *p* *poco più animato* *calmo* *pp*

6. kottapélda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja* (*Cantata lirica*), 3/5. tétel, a B szakasz kezdete (224–228 ü.)

A kórus- és zenekari dallamotívum folyamatosan ismétlődő és egyre emelkedő szekvenciája, valamint a kromatizálás eljárásának szétfeszítő ereje a végkifejletben csúcsosodik: a várt megbékélés csak remény volt, a seb csak begyógyultnak tűnt, hisz „mintha mégis vérzene”.

A többi tételhez hasonlóan, a verszakok közötti zenekari átvezetéseket hangnemi instabilitás jellemzi, a sajátosan bartóki kromatika-fűzés mintájára:

220

7. kottapélda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja* (*Cantata lirica*), 3/5. tétel, átvezetés az A és B szakaszok között (220–224 ü.)

Az elvesztést és a legmélyebb fájdalom kifejezését – ennek mintegy ellenpólusaként – a negyedik tétel (*Allegro – Szép a világ, gyönyörű a világ, és nincs hiba benne*) életigenlése követi. Ezt fogja majd kerettételként és második hídpillérként az emlékezés nosztalgijája és melankóliája lezárni (*Emléke visszacsillog* zárótétel). Ebben a címadó, utolsó előtti tételben a szerelmi öröm kifejezésével találkozunk, melyet a Kolozsvár melletti táj szépsége (a monostori erdők, völgyek, a patakok, az Árpád-csúcs, a Szt. János forrás) csak felfokoz és kiteljesít. Akárcsak a teljes műben, ebben a tételben is teljes mértékben világossá lesz, hogy Farkas nem a versek zenekari megzenésítésére vállalkozik, hanem egy előre kialakított elképzelés és dramaturgia szerint válogatja össze a Dsida-sorokból azt a művészi képsort, ami az ő mondanivalójához a legalkalmasabb és a legkifejezőbb. Ennek a tételnek szövegét a következő versrészletekből fűzi egybe:

- a *Kóborló délután kedves kutyámmal – Lírai riport öt fejezetben rész. Őszintén megdicsérik az egész világot* c. vers első 8 sora;
- a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt – Egy nyári alkonyat csodálatos története* fejezet *Első fejezet, mely hangos szóval dicséri az erdőt, az ifjúságot és a szerelmet* versének 1. versszaka;
- a *Kóborló délután kedves kutyámmal – Lírai riport öt fejezetben rész. Őszintén megdicsérik az egész világot* c. vers első 2 sora (enyhe szövegvariációval);
- a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt – Egy nyári alkonyat csodálatos története* fejezet *Első fejezet, mely hangos szóval dicséri az erdőt, az ifjúságot és a szerelmet* versének 5. versszaka;
- a *Kóborló délután kedves kutyámmal – Lírai riport öt fejezetben rész. Eközben a világ elalszik körülöttünk* c. vers első 2 sora;
- a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt – Egy nyári alkonyat csodálatos története* fejezet *Első fejezet, mely hangos szóval dicséri az erdőt, az ifjúságot és a szerelmet* versének utolsó versszaka.

A kezdő kórus-téma és az azt alátámasztó zenekari kíséret már a kicsattanó szerelem életvidámságát, életigenlését hangsúlyozza ki. A szerelem szemüvegén át a világ hibátlan, csodaszép, ragyogó:

„Szép a világ, gyönyörű a világ és nincs hiba benne. Már legalább minékünk iszonyúan tetszik ilyenkor. Hívogaton fut az út, ragyogón felporzik a léptünk, körbe kíváncsan kiterülve fekszenek a falvak, testvérünk a rög és neve van valamennyi bokornak. Kéklík az Árpád-csúcs, ott jártunk tegnapelőtt és túl amaz erdőn, lent van a völgyben a csörgedező kiskizikai forrás, Szent János kristályvízü kútja.”

8. kottapélda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja (Cantata lirica)*,
4/5. tétel elejének kóruskivágata

Vessünk egy pillantást az előbb idézett megzenésített szövegrészlet verselésére, prozódijára, és ennek zenei kivitelezésére. Farkas vokális, vokál-instrumentális zenéjének sajátja, hogy teljes mértékben igazodik mind a vers tartalmához, mind prozódijához, verseléséhez, rím-játékához. Az ebben a tételben kiválasztott versrészletek klasszikus *időmértékes verselést* (*hexameterek*) hűen, de sajátosan követi le a ritmikai és zenei szövet. Érdekes megfigyelni, ahogy a daktilus-anapestus-spondeus ritmikájának monotonitását rendre megtöri úgy, hogy a verselés lüktetése is megmaradjon, de a szöveghangsúlyok is érvényesülhessenek, sőt – ami a zeneszerzőknek állandó kihívás – a dallamhangsúlyokkal egybeessenek:

„A költemény megzenésíthetőségét inspiráló erején kívül elsősorban az dönti el, mennyire kínál számomra dallamlehetőséget. Sok kedves versbe »beletört a zongorám«. Komponista módszerem igen hasonlít a jó szavalóéhoz. Meg is tartom a rímet, de meg is töröm. Tisztelem az értelmi hangsúlyokat, de nem »hazudom el« a vers ritmusát. Vigyázok ellenben arra, hogy a muzsika ne legyen ennek hatására monoton” (Dalos Gábor interjúja 1984-ből – in: Gombos 2004-a: 169).

Egy további versrészletből kiderül, hogy a tételkezdetben bemutatott öröm lépésről-lépésre az extázisig fokozódik, és a *szerелеmben találkozás*, a *szerелеmben egyesülés* mámorába vált.

„Csók muzsikált, ölelés perzsel, forrón buborékolt szánkon a kék lágy sóhaja. Zsibbadt, hűnytszemű mámor ernyesztette karunkat a fűre pihenni. Elég volt. Bokrok közt kacarászva kukucskaált sok kicsi Ámor s mint a selyem, suhogott a derűkék isteni égbolt.”

Farkas egy pergő *fugato*-val jeleníti ezt meg a tétel közepén. A moduláló *fugato*-téma lehetőséget biztosít a szerzőnek, hogy a szólambelépések – szimbolikusan – a legmélyebbtől a legmagasabbig ívelhessenek fel, egy-egy emelkedő t5 hangköztávolságra egymástól. A harmóniai kontextus a neoklasszikus stílus sajátos tonalitás-központúságát igazolja:

Csók mu-zsi-kált, 6 - le -
 Kís - se, wie dank - le Mu -
 lés per - zsel, for - rón bubo-ré - kolt szán - kon a két lágy só - ha - ja
 sik, Seuf - zer und glü - hender A - tem flies - sen von hei - ssen Lip - pen
 Csók mu-zsi-kált, ö-le lés per - zsel, for - rón bu-bo-ré - kolt
 Kís - se, wie dank - le Mu - sik, Seuf - zer und glü - hender A - tem
 ah ah ah
 Csók mu-zsi-kált, ö le lés per - zsel, for -
 Kís - se, wie dank - le Mu - sik, Seuf - zer und
 szán - kon a két lágy só - ha - ja ah ah
 flies - sen von hei - ssen Lip - pen, ah ah
 ah ah ah ah

9. kottapélda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja* (Cantata lirica),
4/5. tétel, a kórusfugato első három belépése

Ha a *fugato* zárásánál egy pillanatra megállunk, és a zenekari hangzásra összpontosítunk, megfigyelhetjük, hogy a dsidai verssorok („Zsibbadt, hűnytszemű mámor / ernyesztette karunkat a fűre pihenni. Elég volt.”) énekelt dallamát aláfestő hangszeres zenei szövet a tizenkétfokúságig kiszélesített hangrendszer mutat – azt a bizonyos „eufónikus” dodekafónia hangrendszerét (M. Tímár 1986: 414). És itt is a szöveg zenei metaforájaként jelenik meg. Most csak a zenekari anyag zongorakivonatát idézzük:

di -
 mi -

10. kottapélda – Farkas Ferenc: *Szent János kútja* (Cantata lirica),
4/5. tétel – „eufónikus” tizenkétfokúság (386–391 ü.)

Összegzésként kiemelhetjük, hogy a kantáta tételeinek zenei anyagában zseniális érzékkel elegyíti a zeneszerző a pentatónia és diatónia sajátos dallam- és harmóniavilágát a neoklasszikus stílus áttetsző harmóniájával, a kromatikus harmóniahasználatlaltal, vagy épp a lágyabb tizenkétfokúság elvével. Az idős mester így fogalmaz:

„Úgy olvadt benne hát ez a sokféle stílus. [...] Füst Milánnak van egy könyve, azt mondja, *Éz mind én voltam egykor*. Hát szóval, itt egy kicsit, ha a régi műveimre nézek, akkor, akkor hát ez jut eszembe, és ez vezetett azután egy, egyik művemnek a megírására, egy portugál költőnek, Pessoa-nak a verseire, ez az *Omaggio a Pessoa*. [...] Ez a Pessoa négy különböző néven írta a verseit, négy teljesen különböző stílusban. Hát ugye, egy kicsit magamra ismertem, mert hát ugye, ha valaki nagyon nézi, akkor hát itt bizony elég sokféle hangot talál” (Batta 1994).

Könyvészet

- Ellenzék napilap, Keleti Újság napilap, Páztortűz folyóirat – <http://digiteka.ro/fooldal> (2019. 10. 05.)
- BATTA András 1994. *Élelműinterjú*. Országos Széchényi Könyvtár, Történelmi Interjúk Tára, 349/01-es kazetta Uma (operatőr: Hanák Tamás), 1994. február 25. Budapest.
- BENKŐ András 1997. *A romániai magyar felsőfokú zenei oktatás történetének vázlata*. – https://eda.emc.ro/bitstream/handle/10598/25370/EM_1997_1-2_008_Benko_Andras-A_romaniai_magyar_felfokuzenei.pdf?sequence=1&isAllowed=y (2019. 09. 17.)
- BOZÓ Péter 2015. *Csontos karabély – újratöltve: A Csinom Palkó a Farkas-hagyaték forrásainak fényében*. In: PÉTERI Judit – MIKUSI Balázs (szerk.). *Magyar Zene – zenetudományi folyóirat*, 2015/4, 403–424 old. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Kiadása. Budapest. – http://epa.oszk.hu/02500/02557/00024/pdf/EPA02557_magyar_zene_2015_04_403-424.pdf (2019. 02. 21.)
- DOMINKÓ István 2013. *A magyar költészet inspirációja, a vers zeneisége és az újraalkotás szabadsága Farkas Ferenc dal- és kórusművészetében*. In: ZELINKA Tamás (szerk.). *Parlando zenepedagógiai folyóirat*, 2013/4. – http://www.parlando.hu/2013/2013-4/Farkas_Dominko.pdf (2019. 02. 17.)
- CZAKÓ Dóra 2016. *Életrajpek Farkas Ferenc zeneszerzéről – Czako Dóra interjúja Farkas Andrásal*. In: ZELINKA Tamás (szerk.). *Parlando zenepedagógiai folyóirat*, 2016/3. – http://www.parlando.hu/2016/2016-3/Czako_Dora-Farkas_Ferenc.htm (2019. 02. 17.)
- GOMBOS László 2004-a. *Vallomások a zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai*. Püski Kiadó. Budapest.
- GOMBOS László 2004-b. *Farkas Ferenc (Magyar zeneszerzők. 31.)*. Mágus Kiadó. Budapest.
- GOMBOS László 2005. *Altalános összefüggések Farkas Ferenc életművében*. In: FARKAS Márta (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok 2004–2005*, 85–106 old. MTA Zenetudományi Intézete. Budapest – http://real-j.mtak.hu/4706/1/ZenetudomanyiDolgozatok_2004-2005.pdf (2019. 02. 21.)
- GOMBOS László 2015. *Farkas Ferenc, a zene polibisztorja*. In: PÉTERI Judit – MIKUSI Balázs (szerk.). *Magyar Zene – zenetudományi folyóirat*, 2015/4, 364–372 old. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Kiadása. Budapest. – http://epa.oszk.hu/02500/02557/00024/pdf/EPA02557_magyar_zene_2015_04_364-372.pdf (2019. 02. 21.)
- LAKATOS István 1937. *Az erdélyi magyar zenei élet*. – http://adatbank.transindex.ro/html/alcim_pdf9589.pdf (2019. 08. 12.)
- M. TIMÁR Ágnes 1986. *Farkas Ferenc: Szent János kútja – lírai kantáta*. In: KROÓ György (szerk.), *A hét zeneműve 1985–1986*, 406–414 old. Zeneműkiadó. Budapest.
- NÉMETH Zsombor 2015. *A Rákóczi nótájától a Régi magyar táncokig – Farkas Ferenc régizene-recepciójának korai szakaszáról*. In: ZELINKA Tamás (szerk.). *Parlando zenepedagógiai folyóirat*, 2015/1 – http://www.zti.hu/files/mza/docs/Evfordulok_nyomaban_2015/NemethZsombor_Farkas_Ferenc.pdf (2019. 02. 21.)
- NÉMETH Zsombor 2017. *Mester és törvénytelen tanítványa*. In: PÉTERI Judit (szerk.). *Magyar Zene – zenetudományi folyóirat*, 2017/4, 454–474 old. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Kiadása. Budapest. – http://real.mtak.hu/79269/1/454_474_nemeth_impr_u.pdf (2019. 02. 21.)
- PETROVICS Emil 2000. *Farkas Ferenc (1905–2000) – temetési beszéd*. In: *Muzsika folyóirat*, 2000. – december. http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&cid_article=209 (2019. 03. 26.)
- TALLIÁN Tibor 2014. *Magyar képek – Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956*. Balassi Kiadó, Budapest.
- TALLIÁN Tibor 2015. *Egy úr Budapestről – Farkas Ferenc és a Novecento*. In: PÉTERI Judit – MIKUSI Balázs (szerk.). *Magyar Zene – zenetudományi folyóirat*, 2015/4, 425–441 old. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Kiadása. Budapest. – http://mzz.hu/pdfs/mz%202015_4_425_Tallian.pdf (2019. 02. 21.)