

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
XLVIII. évfolyam, 4. szám · 2010. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dobszay László,
Dorottya Fabian (Sydney), Farkas Zoltán, Jeney Zoltán,
Kárpáti János, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint, Somfai László,
Szegedy-Maszák Mihály, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.extra.hu • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 381 FAZEKAS GERGELY
Euritmia, azaz „Wohlgereimheit”
Szimmetrikus struktúrák Johann Sebastian Bachnál
- 395 EURHYTHMY or „Wohlgereimheit”
Symmetry in Johann Sebastian Bach’s Music (Abstract)
- 397 MIKUSI BALÁZS
Mendelssohn „skót” hangneme?
423 Mendelssohn’s „Scottish” Tonality? (Abstract)
- 425 IGNÁCZ ÁDÁM
Zenei költészet vagy zenei próza?
Szkrjabin utolsó zongorapoémája
- 438 MUSICAL POETRY or Musical Prose?
Scriabin’s Last Poème for Piano (Abstract)
- 439 SZITHA TÜNDE
Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében
1970–90 között – és utána
- 451 EXPERIMENTAL MUSIC and Folk Music in the Workshop
of the New Music Studio in Budapest from 1970 to 1990 –
and Afterwards (Abstract)

ESSZÉ – ESSAY

- 452 DÉRI BALÁZS
Historikus latin?
- 458 Historical Latin? (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 459 MARCZI MARIANN
Ligeti György zongoraetűdjeiről II.
- 468 The Piano Etudes of György Ligeti II (Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

- 469 MALINA JÁNOS
A kabbalától *A fuga művészetéig* – egy különleges könyv margójára
Göncz Zoltán: *Bach testamentuma*
- 473 Tartalomjegyzék 2010
477 Contents (Abstracts) 2010

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka

Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ALAP

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

Fazekas Gergely

EURITMIA, AZAZ „WOHLGEREIMHEIT”*

Szimmetrikus struktúrák Johann Sebastian Bachnál

Nincs könnyebb annál, mint összefércleni összefüggéstelen gondolatok keverékét. De van-e szépség ott, ahol nincsen sem rend, sem szimmetria?¹

A 18. század közepének neves fuvolistája, zeneszerzője és teoretikusa, Johann Joachim Quantz teszi fel a költői kérdést 1759-ben megjelent hat fuvoladuettjének előszavában. Az az elképzelés, hogy a rend összefügg a szépséggel és a szimmetriával, legalább Platónig visszavezethető, nem könnyű azonban rekonstruálni, vajon Quantz szóhasználatában mire vonatkozhatott a „szimmetria” kifejezés.

A 20. század végi zenetudományi zsargon Quantzéhoz hasonló fesztelenség-gel használja ezt a látszólag geometriai jellegű fogalmat: a legújabb Grove-lexikon internetes kiadásának keresője a „symmetry” szóra több tucat releváns találatot hoz,¹ jóllehet ezek jelentése nem egykönnyen konkretizálható és hozható egymással közös nevezőre. A szimmetria köznapi értelemben többnyire a tükörszimmetriára vonatkozik, vagyis amikor egy alakzat valamely tengelyre történő tükrözése során megőrzi geometriai tulajdonságait. Hogy efféle szimmetria lehetséges-e a zenében, azzal kapcsolatban Arnold Schönberg a következőképpen fogalmazza meg kételyeit zeneszerzéstankönyvének egyik lábjegyzetében:

Régebbi teoretikusok és esztéták a periódushoz hasonló formákat szimmetrikusnak nevezték. [...] Valójában a zene egyedüli szimmetrikus formái a tükörfordítások, melyek a kontrapunktikus zenéből származnak. A tényleges szimmetria egyáltalán nem döntő a zenei szerkesztésben. Bár az utótag szigorúan megismétli az előtagot, a periódust mégis csak „quasi-szimmetrikusnak” mondhatjuk.²

Schönberg összemossa a szimmetria két lehetséges zenei megvalósulását: a vertikális és a horizontális tengelyre történő tükrözés fogalmát – pontosabban: ezek zenei megfelelőit. A tükörfordításnak nevezett ellenponttechnika a zenei térben, a két tagból álló periódus a zenei időben hoz létre sajátos szimmetriát: a lejegyzésben az előbbi a vízszintes, az utóbbit a függőleges tengelyhez viszonyítva

* A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke által szervezett „Kedd délutáni zenetudomány” sorozat keretében tartott, 2010. március 2-i előadás szerkesztett, jegyzetekkel ellátott szövege.

1 <http://www.oxfordmusiconline.com> (letöltés: 2010. okt–ber)

2 Arnold Schönberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 42.

értelmezzük. Jelen tanulmány számára az időbeli szimmetria kérdése lesz érdekes, a címben szereplő „struktúra” szót tehát nem akkordképződményekre vagy polifon szerkesztésmódokra vonatkoztatom, hanem a zenei formaalkotással kapcsolatban használok.

Szimmetria és zene

Ha a szimmetria fogalmát szigorúan geometrikus értelemben vesszük, akkor Schönberg nyomán azt mondhatjuk, hogy a szimmetria nemhogy nem döntő a zenei forma kialakításában, de nem is lehetséges. Hiszen még a rákfordítást alkalmazó művek sem vonhatják ki magukat az idő törvényszerűségei alól: egy visszafelé eljátszott dallam vagy – funkció-s-tonális – harmóniamenet éppen a lényegi tulajdonságaiban változik meg az eredeti időbeli sorrend megfordításával.

A szimmetria fogalma azonban jóval tágabb annál, semhogy a legáltalánosabban használt jelentéséhez való makacs ragaszkodással egy sajátos geometriai transzformációra redukálhatnánk. Sőt, miként azt két tudománytörténész nemrégiben kimutatta, a szimmetria efféle leszűkítő használata még a természettudomány területén is meglehetősen késői fejlemény; a szimmetria szó egészen a 18. század végéig sokféle jelentést hordozott.³ A fogalom az újkori gondolkodásba az ókori Róma legjelentősebb építésze, Vitruvius 15. századi újrafelfedezésével került be, s évszázadokon át, a görög „sum metros” kifejezésnek megfelelően, pusztán a dolgok közös mértékét jelentette: vagyis arányosságot, illetve egyensúlyt, s ekként alkalmazták különféle művészetekre, elsősorban – természetesen – az építészetre.

A 18. század elején német területeken a szimmetria szó helyett az „euritmia” kifejezést használták. Ennek német megfelelőjéül a Leibniz-tanítvány Christian Wolff, a német felvilágosodás korai időszakának legjelentősebb filozófusa, akinek Bach közvetlen ismeretségi és tanítványi körében számos követője akadt, sajátos német szót alkotott. 1716-os *Matematisches Lexikon*jában a „Wohlgereimtheit” kifejezést használja, amely a görög eredetű latin „euritmia” szó tükörfordítása, s magyarral valahogy úgy ültethető át, hogy „jó egybecsengés”.⁴

Az 1732 és 1754 között hatvannyolc kötetben közreadott Johann Heinrich Zedler-féle *Universallexikon* „Eurythmia” szócikke (amely a 8. kötetben, 1734-ben jelent meg), nagyrészt Wolff nyomán foglalja össze a fogalmat.

Euritmia, azaz Wohlgereimtheit az építőművészetben olyan épület beosztásának és díszítésének az összhangját jelenti, amelynek minden része jól illeszkedik egymáshoz. [...] Szerfelett megnöveli az euritmiát egy épület egymáshoz hasonló részeinek jól kialakított elrendezése, amikor ezek jól láthatóan a tőlük különböző középső rész két oldalán helyezkednek el. Például, ha egy épület ajtóí középen található, s az ablakok a két oldalán helyezkednek el azonos számban és azonos távolságra egymástól; ilyen esetekre mondjuk, hogy figyelembe vették az euritmia szabályát. [...] Amennyiben ezt a szabályt a lehetőségekhez mérten betartják, azt mondhatjuk, hogy egy épület bal oldala mindenben vá-

3 Giora Hon-Bernard R. Goldstein: *From Summetria to Symmetry: The Making of a Revolutionary Scientific Concept*. Heidelberg: Springer, 2008, 1.

4 Uott, 158.

laszol annak jobb oldalára. [...] Amit mi euritmíának hívunk, arra a franciák a „symmetrie” szót használják.⁵

Korabeli zenei írásokban a szimmetria kifejezés rendszerint olyan általános módon jelenik meg, ahogy a korábban idézett Quantz-előszóban, s jellemző, hogy Johann Walther 1732-es zenei lexikonja nem tartalmaz „szimmetria”-szócikket. „Eurythmia”-szócikket azonban igen, s ez a következőképpen hangzik:

Euritmia: a zenei kifinomultság és szépség, ami a számokból eredeztethető, nevezetesen amikor egy dallam a számok szerint jól van elrendezve, amit mindenekelőtt a francia darabokban figyelhetünk meg.⁶

A 18. század első felének zeneelméleti szövegei viszonylag ritkán foglalkoznak a zeneművek formájával, vagyis a zenei anyag időbeli elrendezésének kérdésével. Az egyetlen terület, amely ebből a perspektívából leírhatónak tűnik a korszak elméletírói számára, a francia táncművészet világa. Johann Mattheson az 1739-es *Der vollkommene Capellmeister*ben hosszan taglalja a különféle táncműfajtípusokat, s részletesen, kottapéldával illusztrálva elemez egy menüettet.⁷



1. kotta. Johann Mattheson példamenüettje

Az egyes kottasorok alatt minden második ütem végén vessző, kettőspont vagy pontosvessző mutatja a frázishatárokat – a különféle írásjelek az egyes frázisok súlyát jelzik a perióduson belül. Mattheson a versláb mintájára bevezeti a *Klang-*

5 'Eurythmia, die Wohlgerheimheit, heisset in der Bau-Kunst die Uebereinstimmung in denen Abtheilungen und Zierden, daß sich alle Theile eines Gebäudes wohl zusammen schicken. [...] Vermehret die Eurythmie überaus eine wohlgemachte Disposition derer ähnlichen Theile eines Gebäudes, und deren Anordnung zu beyden Seiten in Ansehung eines unähnlichen Mittels. Z.B. Wenn die Thüre eines Gebäudes in der Mitten ist, und die Fenster zu beyden Seiten in gleicher Zahl von ihr gleich weit abstehen, auch alle von gleicher Höhe und Breite und von einander gleich weit entfernt sind; so saget man, es sey die Eurythmie beobachtet worden. Vermöge dieser Regel soll man, so viel als möglich dahin bedacht seyn, daß die lincke Helffte eines Gebäudes mit der rechten Helffte in allen respondire. [...] Was hier Eurythmia genennet wird, heisset bey denen Franzosen Symmetrie.' – Johann Heinrich Zedler (közr.): *Grosses Vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*. Leipzig: Zedler, 1731–1754, Band 8, 2208–2209. A teljes Zedler-lexikon hozzáférhető az interneten: <http://www.zedler-lexikon.de> (letöltés: 2010. október).

6 „Eurythmia, die Zierlichkeit und Schönheit so in der Music aus den Zahlen entstehet, wenn nemlich eine Melodie nach dem Numero wohl eingerichtet wird, dergleichen hauptsächlich in Frantzösischen Pieces zu observiren nöthig ist.” – Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig: Deer, 1732, 232.

7 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739, 224.

Fuß, vagyis „hangláb” kifejezést, amit a zenei anyag jellegzetes ritmusképleteire használ, s a kottasorok fölött ezeket is jelzi. Elemzése során a következőket írja:

A geometriai alapegység, miként az valamennyi jó táncételre mindvégig jellemző, a négyes szám. [...] Az első és második ütem hanglábai visszatérnek az ötödik és hatodik ütemben, a kilencedik és tizedik ütemben megjelenő hanglábakat mindjárt a tizenegyedik és tizenkettedik ütemben újra halljuk, s ebből jön létre az aritmetikus egyöntetűség.⁸

A 20. századi szakirodalom a „szimmetrikus” jelzőt a klasszikus – vagyis a 18. század második felére jellemző – zenei periódus leírásakor használja a leggyakrabban, nagyrészt Heinrich Christoph Koch *Versuch einer Anleitung zur Composition* című háromkötetes munkája nyomán, amelynek 1793-ban publikált harmadik részében esik szó a periódusépítkezésről.⁹ A szabályos, kétütemes egységekből kialakított periódus működés módját azonban Joseph Riepel már évtizedekkel Koch művét megelőzően részletesen jellemezte 1755-ös *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* című írásában, mégpedig ahhoz hasonló elvek szerint, ahogyan Mattheson értelmezi a menüett felépítését.¹⁰ És bár a szimmetria szót egyikük sem használja, a Mattheson-féle „arithmetische Gleichförmigkeit” alighanem rokona a Walther-lexikonban leírt „Eurythmia” fogalmának, vagyis a francia táncételek periódusjellegű formái felépítését már a 18. század első felében is szimmetrikusnak tartották.

Johann Sebastian Bach szvitjeinek és partitáinak egyes tételei ebben az értelemben szinte kivétel nélkül szimmetrikus struktúráknak tekinthetők, a továbbiakban mégsem ezekkel foglalkozom, hanem egy olyan sajátos formaelv különböző megvalósulásaira mutatok rá a bachi életműben, amely nem pusztán az ütempárok kvázi-szimmetriájáért kezeskedik, hanem nagyobb zenei egységek pontos, ütemszámában is kifejezhető, „architektonikus” szimmetriáját hozza létre.

„Inventio” és architektúra

A hagyományos zeneelméleti irodalom számára a zenei forma története mintha a 18. század második felében kezdődne. A zenei formáról való explicit, elméleti könyvekben is megjelenő gondolkodás valóban a század végéhez – nagyrészt a már említett Koch személyéhez – köthető, és a formára vonatkozó elszórt korábbi utalások is azt sugallják, hogy a mai értelemben vett zenei forma kérdése nem volt meghatározó kompozíciós szempont a 18. század vége előtt.¹¹ E paradigma szerint az adott zeneműre jellemző forma nem előzetes koncepció eredménye, hanem vagy vala-

8 „Der geometrische Verhalt is hier, wie durchgehends bey allen guten Tantz-Melodien, 4 [...] Die Klang-Füsse des ersten und zweiten Tacts werden im fünften und sechsten wieder angebracht. Die andern, so sich hernach im neunten und zehnten tact angeben, höret man gleich im elften und zwölften noch einmahl, woraus denn die arithmetische Gleichförmigkeit erwächst.” – Uott, 224–225.

9 Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition. Dritter und letzter Theil*. Leipzig: Böhme, 1793, 128–152. – Koch elméletírásának mindhárom kötete hozzáférhető az interneten, a Strasbourgi Egyetem könyvtárának digitális gyűjteményében: <http://num-scd-ulp.u-strasbg.fr:8080/view/subjects/musique.html> (letöltés: 2010. október).

10 Joseph Riepel: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*. Frankfurt am Main: Bader, 1755, 36–66.

11 Lásd: Scott Burnham: 'Form'. In: Thomas Christensen (szerk.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 880.

mely nem tisztán zenei tényező, például a szöveg felépítése határozza meg – miként egy „da capo” áriában –, vagy egyéb zenei paraméterek, például különféle kontrapunktikus technikák alkalmazása révén alakul ki – miként egy fúgatételben. Bach számos darabjának analízise ugyanakkor azt sugallja – s tanulmányom is ezt kívánja demonstrálni –, hogy bizonyos esetekben a zenei gondolatok időbeli elrendezése azok kitalálásával egyenrangú szerepet tölt be a kompozíciós folyamatban.

Mattheson a *Der vollkommene Capellmeister*-ben a zenei kompozíció leírására a retorikától kölcsönzött fogalmakat használ.¹² A matthesoni rendszerben a retorikai fogalmak hierarchikusan elrendezett logikai sort alkotnak, amelynek élén az *inventio* (*Erfindung*) áll. Ez nem pusztán egy zenei ötlet kitalálására vonatkozik, miként arra az utóbbi évek legizgalmasabb Bach-analíziseit nyújtó amerikai zenetörténész, Laurence Dreyfus rámutat.¹³ Anakronisztikus kifejezéssel élve, az *inventio* nem pusztán ihlet dolga. A kompozíciós munka már ebben a fázisban nélkülözhetetlen, hiszen például egy fuga esetében a téma kitalálásakor alapvető szempont, hogy melyek azok a kontrapunktikus fogások, amelyeknek a témát alá lehet vetni, s egy concerto-ritornellónál sem mindegy, hogy a későbbiekben az adott zenei anyag milyen alakban és miként idézhető vissza. Az *inventio* tehát nem más, mint az anyagnak és transzformációinak összessége, s mivel valamennyi transzformáció nem jeleníthető meg egyszerre a hangzó zenében, valamiképpen el kell őket rendezni az időben. Ezt az időbeli elrendezést nevezi Mattheson *dispositiónak*. A kompozíciós munkában – logikailag legalábbis – ezután következik a zenei anyag kidolgozása, vagyis az időben elrendezett *inventiók* közötti zenei tér kitöltése, az *elaboratio*, végül pedig az elkészült tétel „polírozása”, a *decoratio*. Mattheson az *inventio–dispositio–elaboratio* hármasságát így foglalja össze: „A találékonyság tüzet és szellemet; az elrendezés rendet és mértéket; a kimunkálás hidegvért és megfontoltságot kíván.”¹⁴

Hogy önmagában egy szellemes ötlet még nem elegendő a jó kompozícióhoz, az nyilvánvaló volt a 18. század első felének elméletirői számára is. A müncheni Meinrad Spiess, a korszak egyik legműveltebb zenésze, aki konzervatív zenei világtól függetlenül a teljes modern zeneelméleti irodalmat ismerte, s aki néhány évvel Bach előtt, 1743-ban, hetedikként lett a Lorenz Mizler-féle Societät der Musikalischen Wissenschaften, vagyis a Zenei Tudományok Társaságának tagja,¹⁵ 1745-ben publikált *Tractatus musicus compositorio-practicus* című munkájában a következőket írja:

Bizonyos zeneszerzők, akik nem szűkölködnek zenei ötletekben, különféle hóbortjaikat gyorsan papírra vetik anélkül, hogy gondolnának a diszpozícióra, vagyis az elrendezésre, s nem fáradnak a zenei ötletek végső kidolgozásával. Más csirkefogók ugyanakkor kevesebb szellemet és tüzet képesek kölcsönözni a megfelelő zenei gondolatok számára, a jól

12 Mattheson: i. m. 121–122., illetve 235–244.

13 Laurence Dreyfus: *Bach and the patterns of invention*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1996, 1–10.

14 „Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maß; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit.” – Mattheson: i. m. 241.

15 George J. Buelow: ‘Spiess, Meinrad’. <http://www.oxfordmusiconline.com> (letöltés: 2010. október).

kialakított diszpozíció kidolgozásában és felékítésében azonban fáradhatatlanok. Nem ritka az olyan eset, amikor két zeneszerzőnek vagy akár többnek is ugyanaz a remek téma pattan ki a fejéből, s e témák úgy hasonlítanak, mint két testvér; a kidolgozásuk azonban annyira különbözik egymástól, mint ég és föld.¹⁶

Bár a zene értelmezésekor és leírásakor a korszak elméleti irodalma a megfelelő fogalomkészletért elsősorban a retorikához fordul, a diszpozíció, vagyis a zenei forma megragadási kísérletei során egy másik művészeti ág, nevezetesen az építészet is gyakran válik az analógia tárgyává. Mattheson a *Der vollkommene Capellmeister*-ben a következő, gyakran idézett hasonlattal él:

Ami pedig a diszpozíciót illeti, az a zenei anyag vagy egy teljes zenemű valamennyi részének és részletének világos elrendezése, majdhogynem olyan módon, ahogyan az ember egy épületet berendez és megrajzol, készít egy tervet vagy vázlatot, egy alaprajzot, hogy bemutassa, hol legyen terem, hol szoba, hol kamra és a többi.¹⁷

Minden bizonnyal Matthesontól veszi át és viszi tovább az analógiát Meinrad Spiess, amikor így fogalmaz:

A diszpozíció vagy elrendezés nem más, mint egy zenemű jól végiggondolt beosztása. Általános értelemben akkor használjuk, amikor egy Symphoniurgus [...], hasonlóan az építészhez, tervet vagy vázlatot készít, hogy lássa, hol lesz a terem, hol a kamra, a szoba, a konyha. Röviden: amikor a zeneszerző az egész eltervezett zeneművet fejben összerakja, és abból tökéletes rendszert hoz létre.¹⁸

Hogy a tökéletes rendszernek melyek is volnának az ismérvei, azt Spiess nem részletezi. De talán nem tévedünk, ha a szimmetrikus szerkezeteket – maradván az építészeti analógiánál – idesoroljuk. És ha az elkövetkezőkben különféle műfa-

16 „Gemeinlich jene Componisten, so glücklich an Erfindungen, bringen ihre Grillen, ehe sie auf eine Disposition oder Einrichtung bedacht, geschwind zu Papier, geben sich aber weniger Mühe, ihre Erfindungen biß zum Ende auszuführen. Andere Schnapp-Hahnen hergegen vom wenigerem Geist und Feuer entlehnen da und dort einen guten Gedancken, und nach wohl gemachter Disposition seynd sie in der Ausarbeitung, und Auszierung unermüdet. Es geschieht zwar nicht selten, das etwa zwey oder mehrere Componisten gleich aus dem Stegreif, wie man pflegt zu sagen, die nächste beste Subjecta oder Themata erwählen, so einander gleichen, wie zwey Schwestern; in der Ausarbeitung aber unterschieden, wie Himmel und Erden.” – Meinrad Spiess: *Tractatus musicus compositorio-practicus*. Augsburg: Lotter, 1745, 133–134. – Spiess traktátusa hozzáférhető az interneten, a Bajor állami Könyvtár digitális gyűjteményében: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00002469/images/index.html?dfgviewer=> (letöltés: 2010. október).

17 „Was nun, zum ersten die Disposition betrifft, so ist sie eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem ganzen melodischen Wercke, fast auf die Art wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet, einen Entwurff oder Riß machet, einen Grund Riß, um anzuzeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer, u. s. w. angeleget werden sollen.” – Mattheson: i. m. 235.

18 „Dispositio, oder die Einrichtung überhaupt ist eine wohl ausgesonnene Eintheilung eines Musicalischen Wercks. Wird eingetheilet in Generalem, allgemeine, und Specialem, oder Particularem, sonderheitliche. Generalis is, wann E. g. der Symphoniurgus [...] nach dem Beyspiel eines Architecti, so einen Entwurff oder Riß macht, anzuzeigen, wo der Sall, wo der Stadel, Stuben, Zimmer, Kuchen solte angeleget werden. Kurz: Wann der Componist sein ganzes vorhabendes Musikalsiches Werck im Kopf zu Faden schlägt, und sich davon ein wollkommenes System formirt.” – Spiess: i. m. 134.

jú Bach-művekkel kapcsolatban az „architektonikus szimmetria” szókapcsolatot használok a periódusépítkezésre jellemző szimmetriától való megkülönböztetés érdekében, akkor az eredendően térbeli jelenség időbeli használatára nemcsak az jogosít fel, hogy – miként az imént láttuk – az építészet és a zene közötti megfeleltetés a korszak gondolkodásában jelen volt, hanem az is, hogy építészet és zene szimmetriája között a retorika szoros – igaz, metaforikus – kapcsolatot hoz létre. A *Zedler-lexikon* „Eurythmia” szócikkből korábban idéztem, hogy amennyiben egy épület kialakítása során az euritmia szabályát betartják, azt mondhatjuk, „hogyan egy épület bal oldala mindenben válaszol annak jobb oldalára”. Az építészetben megjelenő szimmetria efféle retorizálása, vagyis hogy egy épület egymást tükröző két fele valamilyen módon kérdés-válasz viszonyban állna egymással, a periódusépítkezés zenei szimmetriaelvének leírására máig használatban van: a zeneelméleti gondolkodásban gyakran értelmezik a periódus utótagját az előtag kérdésére adott válaszként.

Architektonikus szimmetria Bachnál

Számos példa található a Bach-életműben olyan zenei szerkezetekre, amelyekben a kérdés-válasz efféle szimmetriája jóval nagyobb léptékben jelenik meg, mint ahogy az az egyszerű periódusokra jellemző. A *Fürchte dich nicht* (BWV 228) című motetta első tételében a nyolcszólamú kettőskórust alkalmazó első, szabad szerkesztésű szakasz 77 ütemre egy éppen 77 ütem hosszúságú négyszólamú fuga válaszol. A *Singet den Herrn ein neues Lied* (BWV 225) című motetta ugyancsak nyolcszólamú nyitótételében pedig a 75 ütemes fúgát megelőző formarész hossza pontosan 75 ütem. Az efféle szerkezetek aligha jöhettek létre anélkül, hogy – Meinrad Spiess szavaival – Bach fejben előre ne rakta volna össze őket. Hasonló szimmetriájú szerkezettel nemcsak motettákban, a tudós stílus par excellence műfajában találkozunk, hanem a hagyományos műfaji hierarchia szerint kevésbé súlyosnak tartott kamaraszonátákban is.

Német kortársaihoz hasonlóan Johann Sebastian Bach zenei gondolkodására is igen jellemző a nemzeti stílusok – itáliai, francia, angol, lengyel – és a különféle műfajok – szonáta, concerto, fuga, stb. – keverése.¹⁹ Eklektikáját ma azért nehéz felismerni, mert a zenei tanulmányok arra „szocializálják” a muzsikusokat, hogy valamennyi 18. század eleji zene megítélésekor Bach műveire tekintsenek viszonyítási alapként.²⁰ A műfaji határok áthágásának tökéletes példája az 1725 előtt keletkezett f-moll hegedű-csembaló szonáta (BWV 1018) harmadik, c-moll hangnemű Adagio tétele. A darab textúráját tekintve inkább emlékeztet a *Wohltemperiertes Klavier*-ből jól ismert, utóbb a „perpetuum mobile” típusba sorolt prelúdiumokra, semmint azokra a cantabile jellegű lassútételekre, amelyek hagyományát

19 Lásd a „Telemann and the mixed style” című fejezetet, in: Steven Zohn: *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Oxford: Oxford University Press, 2008, 3–12.

20 A jelenség legjobb magyar nyelvű összefoglalása Somfai László akadémiai székfoglaló előadásában (*A zenetörténeti kánon: konzervatív muzsikusképzés, progresszív zenetudomány?*) olvasható. <http://mta.hu/fileadmin/szekfoglalok/000694.pdf> (letöltés: 2010. október)

Corellihez kötötte a korabeli műfajelmélet.²¹ A hegedű egyenletes nyolcadlücketésben kettősfogásokat játszik, a csembaló pedig a tétel folyamán mindvégig ugyanazt a mozgásformát ismétli: a jobb kéz kanyargó dallamfloszkulusait a bal kéz komplementer jellegű akkordfelbontásai egészítik ki:



2. kotta. J. S. Bach: f-moll szonáta (BWV 1018), 3. tétel, 1–2. ütem

A tétel valójában nem más, mint a 3a kottán látható háromszólamú zenei anyag ki-díszítése – matthesoni terminológiával: *decoratiója*. Az utolsó három, Asz-dúrba moduláló s ekként a zárótételt előkészítő – a 3a kottán nem szereplő – ütemtől eltekintve a tétel időbeli elrendezésére pontos szimmetria jellemző: a c-mollból g-mollba moduláló első tizenkét ütemes egység megismétlődik a második tizenkét ütemben. „Szó szerint” persze nem ismétlődhet meg, hiszen a kétszeres kvint-transzpozíció végül d-moll záráshoz vezetne, amit a korszak íratlan törvényként tiszteletben tartott hangnemkezelési szabályai nem engedélyeznek. Bach ezért a 15. ütemtől f-moll felé vezet a zenei anyagot (lásd a 3a kottán a bekeretezett részt), így a 18. ütemben Asz-dúrba érkezünk, s nem B-dúrba, ahová a pontos ismétlés vezetne (a pontos ismétlés a 3b kottán látható).

Formai szempontból e tételben az az érdekes, hogy szemben számos más korabeli szerző gyakorlatával, ahol a tétel végső időbeli elrendezése gyakran egy-egy moduláció hosszától függ, itt a viszony fordított. A moduláció hosszát az előzetes formai koncepció, a kétszer tizenkét ütemes szimmetrikus szerkezet terve szabja meg: bármi történik is a 14. és a 17. ütem között, az nem léphet túl a kompozíciós folyamat korai fázisában kialakított terv által meghatározott időbeli kereteken: az első tizenkét ütemre a második tizenkét ütem válaszol, vagy, hogy a wolffi „Wohlgereimtheit” fogalmát a gyakorlatba ültessem, a tétel második fele rímel az első felére, a két formaegység „jól egybecseng”.

21 A jellegzetes korabeli Adagióval kapcsolatban lásd: Mattheson: i. m. 477.

3a kotta. J. S. Bach: f-moll szonáta (BWV 1018), 3. tétel: a zenei anyag szerkezete „decoratio” nélkül

3b kotta. A tétel 14–18. ütemének zenei anyaga a 2–6. ütem pontos transzpozíciójaként

Ha az építészeti euritmia korábban idézett meghatározását a zenére vetítjük, vagyis a „hasonló részek által közrefogott, tőlük különböző középső rész” formai megoldására keresünk példát, a 18. század első felének vokális zenéjében meghatározó „da capo”, vagyis A–B–A forma szinte önként kínálkozik. Ennek sajátossága, hogy az önmagában zárt, tonikán befejeződő A részt követően egy hangnemi-
leg kontrasztáló (dúr tétel esetében többnyire moll, moll esetében többnyire dúr) középrész következik, amely olykor metrumában, tempójában és tematikus anyagában is különbözik a főrésztől, majd ennek lezárultával változtatás nélkül (az elő-

adásban gazdagon díszítve) visszatér az A-rész. A korszak operaáriáinak szövegei jellemzően két azonos hosszúságú stanzából állnak: az első stanza az A rész számára szolgáltatja a szöveget, a második a B rész számára, s tekintettel arra, hogy az utóbbiban a szöveg mindenfajta belső ismétlés nélkül hangzik el, a da capo áriák középrése az esetek túlnyomó többségében rövidebb, mint az A rész.

A da capo forma Johann Sebastian Bachnak, illetve a korszak valamennyi zeneszerzőjének vokális műveiben meghatározó szerepet játszik. Meglepően nagy számban találunk azonban Bach hangszeres darabjaiban is da capo formájú tételket.²² A *Klavierübung* III. kötetében közreadott, 1739-ben komponált F-dúr duetto (BWV 803), ez a kétszólamú invenciókat idéző kontrapunktikus tanulmány, zenei formáját tekintve mintha a da capo formában rejlő szimmetrikus lehetőségeket vinné el a végsőig (1. ábra).²³ A gáláns hangvételű, disszonanciákat alig alkalmazó, a tematikus anyaggal nagyvonalúan bánó, 37 ütemes A részt követően a da capo formában szokatlanul terjedelmes középrész következik, amelynek felépítését Bach mérnöki pontossággal tervezte meg. A B rész hossza pontosan a kétszerese az A részének: 74 ütem, s zenei anyagának belső elrendezése is „euritmikus”. A 38. ütemben d-mollban új, merészen kromatikus anyaggal induló szigorú kánon, amely a 46. ütemtől az A rész nyitótémáját is feldolgozza, az 53. ütemtől szólamcserével megismétlődik a-mollban, majd a tétel közepén ismét felhangzik az A rész F-dúr témája, mégpedig eredeti formájában, a bal kézben megjelenő új, kromatikus ellenszólam kíséretében. A válasz azonban, amely a darab képzeletbeli szimmetriatengelyén, a 148 ütemes tétel 74. ütemében indul, a szimmetrikus formai felépítés sajátos metaforájaként inverz alakban, tükörfordításban jelenik meg (az 1. ábrán bekarikázva látható). Ahol a függőleges tengely mentén a zenei történések megfordulnak, ott Bach a témát a vízszintes tengely mentén is megfordítja: a zenei idő és a zenei tér metszi egymást. A 82. ütemtől aztán szólamcserével megismétlődik a B rész kanonikus szakasza, d-moll és a-moll helyett ezúttal f-mollban és c-mollban.

A zenei anyagában és felépítésében is rendkívüli tétel számos értelmezést szült: Ulrich Siegele egy meglehetősen spekulatív, rendkívül izgalmas tanulmányában a tétel különös struktúrájának teológiai jelentést tulajdonít, David Yearsley pedig a Scheibe–Birnbau-vita kontextusában értelmezi a művet.²⁴ A különféle értelmezések azonban nem térnek ki arra, hogy Bach életművében az efféle szimmetrikus szerkesztés nem egyedülálló: az 1724-ben komponált *Gelobet seist du Jesu Christ* (BWV 91) című kantáta ötödik, nem mellesleg duetto feliratú tételé ugyanolyan elv szerint épül fel, mint az F-dúr duetto. Már önmagában az figye-

22 Da capo formájú hangszeres tétel a 6. brandenburi verseny (BWV 1051) zárótétele, az E-dúr hegedűverseny (BWV 1042) nyitótétele, az E-dúr csembalóverseny (BWV 1053) két saroktétele, az *Am Abend aber desselbigen Sabbats* című kantáta (BWV 42) egykor feltehetőleg oboaconcertóként fogant sinfoniája stb.

23 Az F-dúr duetto számos megbízható kiadásban hozzáférhető, ezért kottájának közlésétől eltekintek.

24 Ulrich Siegele: *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur: ein Vortrag*. Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 6, 1978; David Yearsley: *Bach and the Meanings of Counterpoint*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 93–110.

1

2

3

4

5

36

piano

Sein mensch-lich We - sen ma - chet euch, sein

39

piano

menslich We - sen ma - chet euch den En -

42

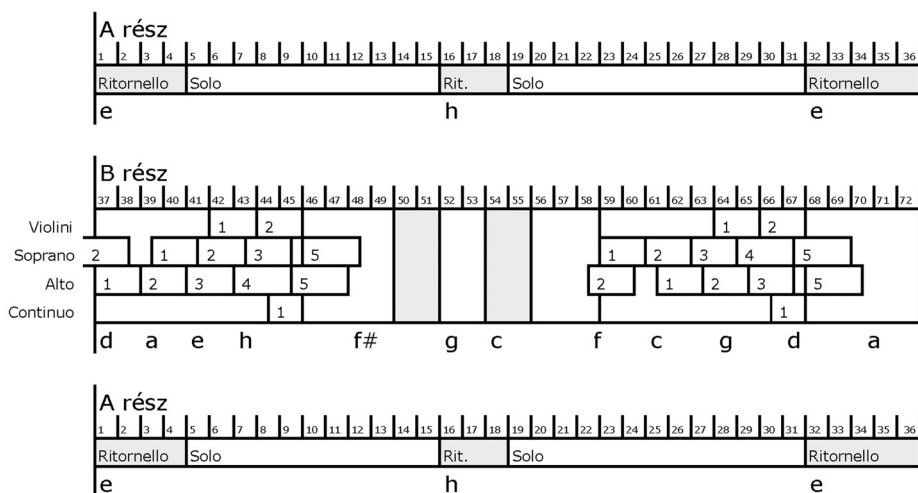
sen ma - chet euch den En -

45

piano

herr-lich-kei-ten gleich, euch zu der En - gel Chor zu set -

—, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel Chor zu set -



2. ábra: J. S. Bach: Gelobet seist du Jesu Christ (BWV 91), No. 5: Duetto; szerkezeti ábra. A számok a 4. kotta-példán látható témákat jelzik

jobb zenetörténeti összefoglalások közé tartozik, a „Hallható forma és nem hallható rend” című fejezetben a következőket írja:

A szimmetria vajon olyasvalami, ami csupán visszatekintve válik világossá, a papíron „szimmetrikusnak” látszó jelenség elemzése nyomán? A szimmetria vajon hallható forma, vagy nem hallható rend? Biztosan csak azt a választ adhatjuk a kérdésre, hogy ha előre tudunk róla, akkor a szimmetria, közvetve legalábbis, esztétikai élményt nyújt.²⁵

Néhány oldallal később pedig a következőképpen foglalja össze a problémát:

A didaktikus, liturgikus és intellektuális elvek mind zenén kívüli eszközök a belső egység és összefüggés megőrzésére, melyek, mivel a zenén kívül állnak, nem hallhatók. Csupán nyomtatott formában öltenek olykor testet, hasonlóan bizonyos kereszt alakban lejegyzett rejtvénykánonokhoz. [...] Mindez értelmileg felfogható, közvetlenül azonban nem tapasztalható. Hallható forma és nem hallható rend között nem létezett különbségtétel a barokk zenében. A zene a hallható világtól a nem hallható világig, az érzékek világától az ész és a szellem világáig ért, megszakítás nélkül. Végzetes hibát követnénk el, ha tagadnánk a nem hallható rend szellemi természetét [...]. Ugyanakkor éppily végzetes lenne figyelmen kívül hagyni amiatt, mert pusztán megismerhető, de nem hallható.

25 „Is the symmetry something that transpires only in retrospect as the result of an analysis that looks 'symmetrical' on paper? Is it an audible form or an inaudible order? All that can be stated with certainty by way of an answer is that, if known beforehand, the symmetry enhances, at least indirectly, the aesthetic pleasure.” – Manfred F. Bukofzer: *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Co., 1947, 366.

Fel kell ismernünk, hogy a zene elméleti megközelítése a barokk zene és általában a barokk művészet alapja, de ennek jelentőségét sem eltúloznunk, sem kisebbitenünk nem szabad.²⁶

Bár Bukofzer nem idéz e gondolat megtámogatására korabeli forrásokat, kései olvasóként hadd siessek a segítségére. Amikor Johann Adolph Scheibe nevezetes, 1737-es pamfletjében egy új esztétika képviselőjeként támadta Bachot „túlzásba vitt művészete” és „dagályos mesterkéltisége” miatt, Bach egyik híve, Johann Adam Birnbaum, a lipcsei egyetem retorikatanára válaszolt a zeneszerző helyett, bizonyíthatóan vele egyeztetve.²⁷ Hosszú írására Scheibe újabb írásban reagált, Birnbaum pedig 1739-ben viszonyválaszt publikált, amelyben a következőket olvashatjuk:

Egy darab kompozícióját mindenekelőtt nem annak alapján ítéljük meg, ahogyan az előadásban találkozunk vele. Viszont ha az efféle ítéletre, amely valóban félrevezető lehet, nem építhetünk, nem látom más módját az ítéletalkotásnak, mint hogy a munkát úgy kell szemügyre vennünk, ahogyan írva van.²⁸

Ha pedig a befogadó a figyelmét a lejegyzett műalakokra irányítja, a szimmetrikus struktúrák lenyűgöző világossággal jelennek meg számára.

26 The didactic, liturgical, and intellectual principles were all extra-musical devices to secure inner unity and consistency that in themselves were not audible because they were extraneous to the music. They materialized at times only on printed page, like certain puzzle canons, written in form of a cross. [...] They could be intellectually understood but not intuitively experienced. [...] The distinction of audible form and inaudible order did not exist in baroque music. Music reached from the inaudible into the audible world it extended without a break from the world of the senses into that of the mind and intellect. We would make a fatal mistake if we tried to deny the intellectual nature of inaudible order [...]. It would, however, be equally fatal to ignore it, because it can only be known and not heard. We must recognize the speculative approach to music as one of the fundamentals of baroque music and baroque art in general without exaggerating or belittling its importance.’ – Uott, 368–369.

27 A Scheibe-Birnbaum vita legjobb magyar nyelvű összefoglalását lásd: Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Budapest: Park, 2009², 15–16. és 529–532.

28 „Allein urtheilt man von der Composition eines Stücks nicht am ersten und meisten nach dem, wie man es bey der Aufführung befindet. Soll aber dieses Urtheil, welches allerdings betrieglich seyn kann, nicht in Betrachtung gezogen werden: so sehe ich keinen andern Weg davon ein Urtheil zu fällen, als man muß die Arbeit, wie sie in Noten gesetzt ist, ansehen.’ – Johann Adam Birnbaum: *M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unpartheyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musikus wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben. 1739.*” In: Hans Joachim Schulze (szerk.): *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750*. Bach-Dokumente, Band II. Leipzig: Bärenreiter, 1969, 355.

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

EURHYTHMY OR „WOHLGEREIMHEIT”

Symmetry in Johann Sebastian Bach's Music

Symmetry in music is apprehended in various ways: the vertical symmetry of chords can be perceived „spatially” whereas the horizontal symmetry of form is temporal. The paper attempts to elucidate examples of the unusual formal symmetry of several of J. S. Bach's compositions by conceptually placing them in an historical context with reference to „eurhythm”. In German lands in the early 18th century the term „eurhythm” denoted the harmonious proportions of both music and architecture. It is argued on the grounds of contemporary texts (Zedler, Walther, Mattheson, Riepel, Spiess) that the „architecture” of a musical work was sometimes planned in advance – rhetorically speaking *dispositio* and *inventio* were on equal terms. Three of Bach's works are analyzed in detail: the 3rd movement of the F minor sonata for violin and harpsichord (BWV 1018); the F major Duetto for keyboard (BWV 803) from Klavierübung III; and the 5th movement of Cantata BWV 91.

Gergely Fazekas (1977) is a musicologist and music critic. He studied literature and philosophy at Eötvös Loránd University, musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest and at the Conservatoire Nationale Supérieur de Musique. In 2005 he began his PhD in musicology at the Liszt Academy where he has lectured since 2006 on 17th–18th century music history and New Musicology. His PhD thesis under preparation deals with J. S. Bach's concept of musical form.

OPERA ÉS NEMZET

EMLEKKIÁLLÍTÁS ERKEL FERENC SZÜLETÉSÉNEK 200. ÉVFORDULÓJÁN

OPERA AND NATION

MEMORIAL EXHIBITION ON THE
200TH ANNIVERSARY OF FERENC ERKEL'S BIRTH

Az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma,
az Országos Széchényi Könyvtár és a Magyar Nemzeti
Múzeum közös kiállítása

Organised by the Museum of Music History
of the Institute for Musicology of the HAS,
the National Széchényi Library and
the Hungarian National Museum

MTA Zenetudományi Intézet
Zenetörténeti Múzeuma

Institute for Musicology of the HAS
Museum of Music History
Budapest I., Táncsics Mihály utca 7.



2010. október 1. – 2011. augusztus 28.
1 October 2010 – 28 August 2011

NYITVA: 10 – 16 óra
OPEN: 10 a.m. – 4 p.m.
Hétfőn zárva / Closed on Monday

www.zti.hu - museum@zti.hu
(+36 1) 214-6770 / 253, 263



Mikusi Balázs

MENDELSSOHN „SKÓT” HANGNEME?*

I.

Mendelssohn „ossziáni stílusáról” írott, 1984-ben publikált esszéjében R. Larry Todd különleges figyelmet szentel a *Hebridák-nyitány* kezdőütemeinek. Elemzése szerint a zeneszerző e hat taktusban a távoli táj civilizálatlanságát próbálta megragadni a párhuzamos kvintek egymás mellé állításával, ami a hagyományos szólamvezetési szabályok szerint közismerten tiltott menetnek minősül:¹



1. kotta. Mendelssohn: Hebridák-nyitány, Op. 26, 1–9. ü. (zongorakivonat)

* Fulbright-ösztöndíjasként 2002 augusztusában kezdettem meg doktori tanulmányaimat a Cornell Egyetemen – jelen tanulmány lényegében azonos az ott írt első szemináriumi dolgozatommal, amely James Webster *Instrumental Music in the Larger Forms* című órájához kapcsolódva született. Az ő javaslatára a szöveget utóbb benyújtottam a *19th Century Music* folyóirathoz, amelynek 2006. tavaszi számában meg is jelent „Mendelssohn’s ‘Scottish’ Tonality?” címmel (vol. XXIX, no. 3, 240–260). Webster professzor és a szerkesztőként közreműködő Patrick McCrelessen kívül hálával tartozom a University of California Pressnek, illetve a *19th Century Music* szerkesztőbizottságának is, akik nem csupán a szöveg magyar nyelvű újraközlésére adtak engedélyt, hanem egyszersmind az eredetihez a kiadó által készített kottapéldák átvételére is. Jelen fordítás első csírái a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Népzene és zenetörténet* címmel rendezett konferenciáján 2009. október 8-án tartott – azonos című, de tartalmában és gondolatmenetében is eltérő – előadásomból származnak.

1 R. Larry Todd: „Mendelssohn’s Ossianic Manner, with a New Source – On Lena’s Gloomy Heath”. In: *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context*. Szerk. Jon W. Finson és R. Larry Todd. Durham: Duke University Press, 1984, 137–183.; ide: 142. – Megjegyzendő, hogy bár az említett harmóniamenet kétségtelenül rendkívüli, nyílt kvintpárhuzam valójában nem jelenik meg a partitúrában lejegyzett szólamok között.

Ezek a látszólagos párhuzamok azonban alighanem csupán részben felelősek a szándékolt „primitivitásért”: az i–III–v akkordmenet már önmagában is elég megdöbbentő, az I–iv–(ii⁶)–i folytatás a 7–9. ütemekben pedig tovább fokozza a harmóniavilág szokatlanságát.

E rendhagyó harmóniasor vizsgálatakor tanulságos lehet egy pillantást vetnünk Niels Gade *Osszián visszhangjai* című nyitányának (1840, Op. 1) első ütemeire is. Todd szerint Gadét valószínűleg éppen a *Hebridák* inspirálhatta e műve megírására, míg viszont az *Osszián visszhangjai* talán Mendelssohn (még 1829-ben felvázolt, de teljesen csak az 1840-es évek elején kidolgozott) „Skót” szimfóniájának végső formájára lehetett némi hatással. E lehetséges párhuzamok mellett Todd nagy jelentőséget tulajdonít a Gade kompozíciója élén álló, Ludwig Uhland *Freie Kunst* című verséből kölcsönzött mottónak is („Formulák nem vernek minket bilincsbe, / A mi művészetünk a poézis”), amelyet a korban született számos további „ossziáni” mű afféle „generálprogramjának” tekint.² Todd ugyanakkor szót sem ejt Gade kompozíciójának éppoly izgalmas zenei mottójáról, jóllehet az a nyitányt lezáró keretként az utolsó ütemekben vissza is tér (2. kotta). Ez a mottó pontosan ugyanazt a poétikus szabadságot fogalmazza meg, mint Uhland sorai, de zenei szempontból: Siegfried Oechsle egyenesen úgy hallja, hogy ez a részlet „elhatárolja magát a zárlati harmóniai logika törvényszerűségeitől, és bármiféle funkciós irányultság nélküli, mellérendelő [akkord-] felsorolásból tevődik össze”.³ Ez az értelmezés azonban kissé túloz: jóllehet a basszus ereszkedő terclépése némileg valóban elbizonytalanítja funkcióérzékünket, az azt követő kvintemelkedést mégis elkerülhetetlenül zárlatnak halljuk – ha csupán plagálisnak is. Ennek fényében pedig az 5–6. ütemet a párhuzamos dúrba tett pillanatnyi kitérésnek is értelmezhetjük, amelyet – a domináns hiánya folytán – éppoly kevésbé „célirányos” visszatérés követ a kiinduló amoll akkordhoz (és egyúttal hangnembe) a 9–10. ütemben. (A dinamikai jelek ugyancsak egyértelműen kiemelik a hangnemváltás e két meghatározó pillanatát.) Ez a harmóniamenet valóban különös, „mellérendelő” viszonyt teremt a három érintett akkord (i, VI és III) között, ekképp igazolva John Daverio megfigyelését, mely szerint „a plagális harmóniák hangsúlyozása [...] és a terctávolságú hangnemekben írott frázisok egymás mellé állítása” Gade tipikus eszköze „a harmonikus tonalitás fejlődése egy korai fázisának megidézésére”.⁴ E felismerések fényében az *Osszián visszhangjainak* első ütemei nem csupán e nyitány mottójaként értelmezhetők, de egyszersmind Gade „ossziáni” hangnemének általános „kódjaként” is.

2 „Formel hält uns nicht gebunden, / Unsre Kunst heißt Poesie.” Vö. Todd: *Mendelssohn's Ossianic Manner*, 146.

3 „[...] sich den Gesetzen der kadenzharmonischen Logik versperrt und sich nur als parataktische Reihung ohne funktionale Strebigkeit zusammenfügt.” Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven: Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1992, 139.

4 „[...] the emphasis on plagal harmonies [...] and the juxtaposition of phrases in third-related keys [intend] to evoke an early stage in the development of harmonic tonality.” – John Daverio: „Schumann's Ossianic Manner”. *19th Century Music*, 21. (1998), 247–273.; ide: 258. – Daverio tanulmányának megállapításai elsősorban Gade 1846-ban komponált, *Comala* című kantátájának (Op. 12) elemzésén alapulnak.



2. kotta. Gade: Osszián visszhangjai, Op. 1, 1–10. ü. (zongorakivonat)

Ha mindezek után visszatérünk a *Hebridákhoz*, rögtön szemünkbe ötlük a nyitóütemeknek ugyanezzel a „bilincseitől megszabadult” harmóniai nyelvezettel való szoros rokonsága. A „terctávolságú hangnemekben írott frázisok egymás mellé állítása” tankönyvbe illő világossággal jelenik meg (1–6. ü.), és éppily feltűnő a plagális zárlat is (8–9. ü.). Mi több, Mendelssohn egy másik híres „skót” indítása, az Op. 56-os számmal megjelent *a-moll* („Skót”) szimfónia nyitótételének Allegro un poco agitato szakasza ugyancsak hasonlóan épül fel (3. kotta), bár két fontos különbségről érdemes szót ejtenünk.



3. kotta. Mendelssohn: „Skót” szimfónia, Op. 56, 1. tétel, 64–73. ü. (zongorakivonat)

Egyfelől ez a téma az i–III kapcsolat után nem halad tovább magabiztosan a diatonikus v-re, hanem – a 71. ütemben elért váltódomináns dacára – a 72. ütemben a gisz és d hangok megjelenésével ismét a-moll felé fordul. Másfelől a plagális zárlati lépések ezúttal nem jutnak jelentős szerephez – még ha érdemes is megemlítenünk, hogy (némiképp hasonlóan a korábbi Gade-példához) a párhuzamos dúr szubdominánsa, az F-dúr akkord különleges súllyal jelenik meg a tétel lassú bevezetésében.⁵ A két „skót” tételindítás közötti hasonlóságok mindazonáltal még figyelemreméltóbbnak bizonyulnak, ha egy harmadik hasonló kompozíciót, a köz-

5 Lásd a lassú bevezetés 13–14. ütemét. A tény, hogy a VI. fok ezúttal szeptimakkord formájában jelenik meg, feloldása pedig rögtön visszavezet a-mollba, nem gyengíti érdemben a basszus határozott kvart-lépését. Még fontosabb azonban, hogy az F-dúr itt felsejlő különleges jelentőségét a lassú bevezetés további menete is megerősíti: a 32. ütemben ez a hangnem szolgál egy fontos szekvencia kiindulópontjául, a határozott III–VI. lépés pedig ismét felbukkan közvetlenül a befejezés előtt (az 57–58. ütemben, illetve – bár variált basszussal – már az 53–54. ütemben is).

vetlenül Mendelssohn skóciai körútja után, 1829 szeptemberében írott *Trois fantaisies ou caprices* (Op. 16) első darabját is bevonjuk vizsgálódásainkba (4. kotta). A 8. ütem váratlan irányváltása a párhuzamos C-dúr felé, a szubdomináns F-dúr ezt követő „ingamozgása” a c orgonapont felett s végül a visszaesés a kiinduló a-mollba az F-dúr (a 12. ütem álzárlatával is kiemelt) újabb érintésével mind arról tanúskodik, hogy a zeneszerző ekkortájt már öntudatos magabiztossággal volt képes variálni e „primitív” harmóniavilág jellegzetes akkordkapcsolatait.⁶



4. kotta. Mendelssohn: *Trois fantaisies ou caprices*, Op. 16, No. 1, 1–12. ü.

Mindennek fényében úgy vélem, Mendelssohn „skót” műveinek – s mint később látni fogjuk, számos hasonló ihletésű darabjának – háttérében egyetlen jellegzetes harmóniai toposzt azonosíthatunk, amely Gade „ossziáni” műveinek harmóniavilágával áll közvetlen rokonságban. Aligha véletlen, hogy e két terminus – az „ossziáni” és a „skót” – gyakorlatilag szinonimaként jelenik meg a szakirodalomban. Todd imént idézett tanulmánya megy talán a legmesszebbre a „skót” művek irodalmi inspirációjának hangsúlyozásában: ő még a *Hebridák-nyitányt* is következetesen „ossziáni” címen, mint *Fingal barlangját* emlegeti. A Daverio által vizsgált Gade-művek ugyanakkor egy olyan stílust képviselnek, amelyet – Gade saját életművének összefüggésrendszerében – egyszerűen csak „északi” (*Nordic*) jelzővel szokás illetni. Zenei szempontból szinte reménytelennek tűnik e terminusok pontos elhatárolása (amint azt e tanulmány későbbi elemzései során részletesebben is kifejttem majd). Ennek megfelelően, bár az alábbiakban természetesen kíséreltet teszek a toposz fejlődésének végigkövetésére a Mendelssohn-életműben, e fokozatos átalakulás Gade műveivel való esetleges kapcsolatának kérdése szükségképpen nyitva marad: az efféle harmóniai fordulatok „primitív” asszociációi olyannyira nyilvánvalóak lehettek a kortársak számára, hogy különböző zeneszerzők akár egymástól függetlenül is igen hasonló megoldásokra juthattak.

6 Az „skót” asszociációk egyébként ebben az esetben némileg kevésbé hangsúlyosak, mint a szimfónia és a nyitány esetében; Miss Anne Taylor egy levele szerint ugyanis e művet voltaképp egy csokor szegfű és rózsa látványa inspirálta. Lásd *Grove's Dictionary*. 2. kiadás, III. kötet, New York–London: Macmillan, 1907, 123.

Feltevésém szerint tehát a fenti „egzotikus” harmóniavilágból eredeztethető, jellegzetesen mendelssohni toposz egy moll-hangnemben (i) jelenik meg, amely azonban hamarosan – s többnyire egyetlen váratlan „rántással” – a párhuzamos dúrba (III) vált, hogy aztán hasonló hirtelenséggel térjen vissza a kiinduló hangnembe. (Minthogy a moll tonikához való visszatérés útja gyakran egy hangsúlyos V. fokon vagy akár félzárlaton keresztül vezet, a toposz egy schenkeri i–III–V *Brechung*ra is emlékeztethet, de én magam a moll–párhuzamos dúr–moll váltást tekintem a hallgató számára közvetlenebbül érzékelhető s így esztétikai szempontból meghatározó vonásnak.) E harmóniai struktúrát sok esetben plagális mozzanatok színezik, jellemzően a párhuzamos dúrt megerősítő (az eredeti hangnem szerint) VI–III lépések formájában, de nem ritkaság a iv–i formula sem. A következőkben ezt a hipotézist kíséreltem meg igazolni (1) Mendelssohn vokális műveinek rövid áttekintésével, amelyből kirajzolódhat e harmóniai toposz következetesen programatikus alkalmazása; (2) a toposz legkorábbi megjelenésének – s így esetleges „skót” eredetének és konnotációjának – feltárásával; illetve (3) az e harmóniai toposszal kapcsolatba hozható néhány nagy terjedelmű kompozíció részletes elemzésével.

II.

Mendelssohn vokális művei közül eddigi példáinkhoz talán a „Wie kann ich froh und lustig sein?” kezdetű, 1836-ban komponált, s utóbb a *Drei Volkslieder*-sorozat nyitódarabjaként megjelent duett (5. kotta a 403. oldalon) áll a legközelebb – annál is inkább, minthogy ebben az esetben maga a szöveg éppen egy skót dal német fordítása.⁷ A hirtelen kitérés a párhuzamos dúr felé s e hangnem megerősítése a szubdomináns által tipikusnak mondható; az a-moll tonalitás, illetve a nyitó dallammotívum kvart–szext kontúrja pedig egészen közvetlenül rokonítja e duettet a 3. és 4. kottapéldában idézett művekkel.

A toposz alkalmazását – hogy részben megelőlegezzem a most következő áttekintés végeredményét – a távolság gondolata motiválja: a fiatal lány (vagy inkább lányok) számára elérhetetlen marad a boldogság, hiszen „a csinos legény, akit a legjobban szeretek, a hegyeken túl és messze van” (*the bonny lad that I lo’e best, is o’er the hills and far away*). E példa mellett egyébként a zeneszerző mindhárom további, moll hangnemű duettje is hasonló – a távolsággal, illetve távolléttel kapcsolatos – szövegre íródott, s valamennyi él a párhuzamos dúrba való hirtelen kitérés eszközével. Így például az 1838-ban keletkezett s utóbb ugyancsak a *Drei Volkslieder*-sorozatban megjelent *Wasserfahrt*-ban az énekes B-dúrba vált az „Isten veled, gyönyörű szülőföldem” (*Ade, mein schönes Vaterland*) szavaknál, de a zárósorhoz érve ismét g-moll felé kanyarodik;⁸ míg az 1844-ben, az Op. 63-as *Sechs zweistimmige Lieder* másodikjaként publikált *Abschiedslied der Zugvögel*-ben, amelyben ismét csak fontos szerephez jut a párhuzamos dúr szubdominánsa is, a vándormadarak kény-

7 Az eredeti „How can I be blithe and gay?”, illetve „Over the hills and far away” kezdősorok alatt egyaránt ismeretes. E kiegészítésért Sarah Clemmensnek tartozom köszönettel.

8 A fenti két duett „népdalként” való publikálása ugyancsak programatikusnak tekinthető, amint az e tanulmány későbbi gondolatmenetéből kitűnik majd.

szerűnek elhagyni otthonukat az ősz közeledtével. Az ugyanezen sorozat negyedik darabjaként megjelent *Herbstlied* pedig különösen tanulságos példának bizonyul: a mű eredetileg zongoradarabnak készült 1836-ban, s a szöveg (amely ezúttal is a madarak hazavágyódásáról tudósít) csupán nyolc évvel később csatlakozott hozzá.⁹

A távollét és a vándorlás gondolata megjelenik valamennyi kórusműben is, amelyben Mendelssohn a párhuzamos dúrba való rövid kitéréssel él. Az 1834-ben írott *Es fiel ein Reif*, amely a négy évvel utóbb megjelent első kiadásban (*Sechs Lieder im Freien zu singen*, Op. 41) mint *Volkslied* szerepel, egy szerelmespár szomorú történetéről számol be, akiknek titokban kellett elmenekülniük otthonról, s kilátástalan vándorlásuknak csupán a halál vet véget. Hasonlóképp az 1840-ben komponált, majd az Op. 50-es számú, férfikarra írott dalsorozatba negyedikként felvett *Wasserfahrt*-ban a vándor csónakon tér vissza a városba, ahol annak idején elvesztette szerelmesét; míg a vegyeskarrá írt *Sechs Lieder*-sorozatban (Op. 88) megjelent *Deutschland* végén a költő kétségbeesetten kiált fel: „Mikor hozod haza őt [ti. Németországot], én császárom?” (*Wann führst du sie heim, mein Kaiser?*). A duettekhez hasonlóan a kórusdalok csoportjában is akad egy korábbi mű nyomán újrakomponált darab: Uhland *Hirtenliedjét* Mendelssohn eredetileg szólódalként zenésítette meg 1839 áprilisában (ez a mű meg is jelent 1843-ban, az Op. 57-es *Sechs Lieder*-sorozatban), s csupán utólag készült el a kórusváltozat, amelyet végül a zeneszerző halála után adtak ki az Op. 88-as sorozat harmadik darabjaként. Az átkomponálás azonban a harmóniai toposz értelmezését érdemben nem befolyásolja: a távoli tájakra való utalás (amely explicit formában csupán az utolsó, immár dúr hangnemű strófában jelenik meg) kézenfekvő módon inspirálhatta Mendelssohnt a párhuzamos dúr hangsúlyos érintésére már a szólóváltozat nyitóversszakában is.

Ez a néhány példa talán már magában is igazolhatja, hogy a párhuzamos dúrba való váratlan kitérés (majd az ezt követő, hasonlóan hirtelen „visszarándulás” az eredeti moll alaphangnembe) Mendelssohn többszólamú vokális műveiben toposzként funkcionál, amelynek jellegzetes asszociációs köre a búcsú, vándorlás, távollét és távolság témáit öleli fel.¹⁰ A zeneszerző szólódalainak számbavételekor

9 A szöveg utólagos hozzájárása ugyanakkor semmiképp sem gyengíti a harmóniai toposszal való összekapcsolódásának jelentőségét. Karl Klingemann költő a zeneszerző közeli barátja – a skót túra alatt pedig egyszersmind útítársa – volt, s Todd úgy véli, a zongoradarab alá illesztett vers a kettejük közötti szoros együttműködés gyümölcse lehetett. Ld. R. Larry Todd: „'Gerade das Lied wie es dasteht': On Text and Meaning in Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*”. In: *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*. Szerk. Nancy Kovaleff Baker és Barbara Russano Hanning. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992, 355–379; ide: 362. – Másutt (*Mendelssohn: A Life in Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003, 476–477.) Todd azt is megemlíti, hogy az eredeti zongoramű nem sokkal Mendelssohn és menyasszonya, Cécile Jeanrenaud búcsúja után keletkezett (a zeneszerzőnek ugyanis vissza kellett térnie Lipcsébe), így tehát a darabhoz kapcsolt vers talán csak explicitté tette azt a rejtett programot, amely már a komponálás idején is a zeneszerző fejében járhatott.

10 Ismét hangsúlyoznom kell, hogy „kitérésen” ezúttal többet értek, mint pusztán a párhuzamos dúrba való modulálást, majd a kiinduló moll hangnembe való hamaros visszatérést (ami a kor számtalan mollkompozíciójára jellemző volna). Ami ezt a közhelyszerű harmóniai jelenséget jól azonosítható toposszá teszi, az a mollból való elmozdulás, illetve az oda való visszatérés hirtelensége, egyetlen „rántással” való megoldása.

Andante con moto

Voice I

Voice II

Pf.

p

Wie kann ich froh und

Wie kann ich froh und

6

mf

lu - stig sein? wie kann ich geh'n mit Band und Strauss! wenn der herz' - ge Jun - ge der mir so lieb, ist ü - ber die Ber - ge

mf

lu - stig sein? wie kann ich geh'n mit Band und Strauss! wenn der herz' - ge Jun - ge der mir so lieb, ist ü - ber die Ber - ge

mf

12

p *f* *dim.*

weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus!

p *f* *dim.*

weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus!

p *f* *dim.*

5. kotta. Mendelssohn: „Wie kann ich froh und lustig sein?“, Drei Volkslieder, No. 1, 1–17. ü.

tehát talán érdemes fordított kronológiai sorrendben – a legkésőbbi művektől a legkorábbiak felé – haladnunk, hogy e sajátos tonális fordulatnak immár a Mendelssohn-életműben való felbukkanását is górcső alá vehessük.

A vándorlással kapcsolatos eddigi példáink fényében a toposznak az *Auf der Wanderschaft* című dalban (Op. 71 No. 5, 1847) való felbukkanása aligha kíván részletes magyarázatot. Bár a párhuzamos dúrt kevésbé hangsúlyosan érinti, de aligha nem ugyancsak a toposzhoz kapcsolódik a *Wenn sich zwei Herzen scheiden* (Op. 99 No. 5, 1845) a maga fájdalmas refrénjével: „Ég veled, ég veled mindörökkre” (*Fahr wohl, fahr wohl auf immerdar*). Az 1842-ben komponált (de végül ugyancsak az Op. 99-es sorozatban megjelent) *Es weiß und rät es doch keiner* a nem-tonikai (a IV. fok domi-

nánsszeptimjén való) indítás és a párhuzamos B-dúrba vezető összetett moduláció folytán már összetettebb példának bizonyul, a g-mollba való hirtelen „visszaesés” és a gyors zárószakasz szövege – „Bárcsak kismadár volnék / És elköltöznék a tengeren túlra” (*Ich wünscht', ich wäre ein Vöglein / Und zöge über das Meer*) – mindazonáltal egyértelműen a toposzhoz kapcsolja e dalt is. A kora '30-as évekhez érve, az Op. 19[a] sorozat részeként megjelent *Winterlied* (6. kotta) már a „skót” művek közvetlen környezetéhez tartozik mind időrendi, mind földrajzi tekintetben. Ezzel összhangban a toposz itt különösen világos formában jelenik meg, s bőséges idő jut a párhuzamos dúrnak a szubdominánsával való „körülbástyázására” is. A szöveg, amelyet svédből készült fordításként jelöl a kotta, egy kisfiú szomorú sorsáról tudósít, aki elveszett hűga után kutatva végül maga is eltéved a téli éjszakában. Az 1831-ben egy színpadi kísérőzene részeként keletkezett (de a következő évben a düsseldorfi Schaub kiadónál önállóan is megjelent) *Todeslied der Bojaren* ugyancsak a búcsú és a halál gondolatához kapcsolódik. Szinte durvaságba hajlő egyszerűségét így talán annak az intonációnak a legközvetlenebb megfogalmazásaként értelmezhetjük, amely az eddig említett részletekben többé-kevésbé stilizáltan jelent meg:

Con moto moderato

Mein... Sohn, wo willst du hin... so spät? geh nicht zum Wald hin - aus, die Schwestern findest du

nim - mer mehr, o bleib bei mir im Haus!

6. kotta. Mendelssohn: Winterlied, Op. 19[a], No. 3, 1–8. ü.

A Mendelssohn „skót” műveinek közvetlen környezetéből vett legtanulságosabb példánk azonban a *Heimkehr aus der Fremde* című *Liederspiel* (Op. 89) egy részlete lehet. Mint köztudott, e művét a zeneszerző nagybörézt 1829-es angliai útjáról hazatérőben komponálta, s kezdettől fogva szülei, Lea és Abraham Mendelssohn ezüstlakodalmára szánta – a darab cselekvénye szerint idegenből hazatérő fiút így jó okkal azonosíthatjuk magával a Lipcse felé tartó Felixszel. Az időbeli közelség mellett tehát ebben az esetben az önéletrajzi inspiráció is szorosan összekapcsolja e *Liederspiel*t a skóciai utazás idején komponált művekkel, így a *Hebridák*kal és a „Skót” szimfóniával is.

Ennek fényében cseppet sem meglepő, hogy a *Heimkehr aus der Fremde* harmadik számaként elhangzó dalban – melynek szövege a távolba utazott szerelmese

után vágyódó Lisbeth magányát panaszolja el – ugyancsak felbukkan tonális toposzunk, méghozzá kivételesen összetett formában (7. kotta a 406–407. oldalon). A nyitó d–g dallamlépés g-mollt sejtet, a basszus ezt követő f–b zárata viszont B-dúr, s csak az énekes belépését megelőző autentikus zárlat nyomán (2–3. ü.) válik egyértelművé, hogy végül is g-mollban járunk. A 7–8. ütemben azonban váratlanul ismét B-dúrban találjuk magunkat (az új tonikát a 8–10. ütemben – a toposz szellemében – a szubdomináns kvartszextfordítása is megerősíti), ám a 11. ütemben végül mégis a g-moll dominánsára érkezünk. A remélt molltonika azonban tovább várat magára: a 14. ütemben ismét a B-dúr kerekedik felül egy (megint csak a toposzhoz illő) plagális fordulattal, s e hangnemet ezúttal autentikus zárlat is megerősíti. Egy c-moll felé tett rövid kitérő után (ami a g-moll, illetve B-dúr közötti közvetítő hangnem kikomponálásának is tekinthető) a nyitódallam és -tonalitás *double return*je a 22. ütemben érkezik el, s a g-moll dominanciáját ettől a ponttól fogva immár nem veszélyezteti a párhuzamos dúr folytonos előtérbe tolakodása. Az utolsó ütemekben azonban e látszólagos biztonság ismét megkérdőjeleződik: az énekes még egyszer – s ezúttal a kíséret értelmező támasza nélkül – megismétli a nyitó dallamfrázist, amely ebben a formájában éppúgy záródhatna B-dúrban, mint g-mollban. Ebben a dalban tehát Mendelssohn – többszöri ismétlés és egyúttal a hangnemi ingadozás prolongálása révén – teljesen új karakterrel ruházza fel a toposzt: míg az eddigi példák többségében a párhuzamos dúr hirtelen „jött és ment”, röpké intermezzóként ékelődve a moll alaphangnembe, Lisbeth dalában a B-dúr immár valódi alternatíva marad a legutolsó pillanatig, a kísérteties magányt árasztó „So mancher zog ins Weite!” sorban is.¹¹

A párhuzamos dúr, illetve a moll alaponalitás kettőségének ennyire rafinált kidolgozása egyértelműen megerősíti a (már a 4. kotta kapcsán előrevetített) következtetést, hogy legkésőbb 1829 táján Mendelssohn tökéletesen kiforrott formában használta a jelen tanulmányban vizsgált hangnemi toposzt. Így hát semmi képp sem meglepő, hogy az Op. 9-es *Zwölf Lieder*-sorozat harmadik darabjaként megjelent *Wartend* című dalban, amely ugyancsak egy szerelmese visszatértét váró nő panaszát festi, újfent hasonló megoldással találkozunk. Ez a dal a kézirat datálása szerint 1829. április 3-án – tehát közvetlenül a zeneszerző angliai utazását megelőzően – keletkezett, s e tanulmány egy későbbi pontján részletesen is vizsgálá-

11 Említést érdemel egy további, furcsa példa, az Op. 39-es motetták harmadikjának Duetto tétele, amelynek kezdődallama ugyancsak habozni látszik e-moll és G-dúr között, s méghozzá éppen a *Tulerunt Dominum meum, et nescio ubi posuerunt eum* szöveg felett. Jóllehet a kvázi modális fordulatok semmiképp sem számítanak ritkaságnak Mendelssohn egyházi stílusában, a duett toposzunkkal való kapcsolata kivételnek tűnik a vallásos tematikájú kompozíciók között, s talán éppen Lisbeth dalához kapcsolódik. A duett autográfján 1830. decemberi dátum szerepel, egy ugyanazon év november 25-én kelt levelében pedig Mendelssohn felidézte, hogy egy esztendővel korábban éppen ezen a napon írta meg „So mancher zog ins Weite” kezdetű dalát. Bár a zeneszerző datálása némileg problematikusnak tűnik (ld. Thomas Krettenauer: *Felix Mendelssohn Bartholdys „Heimkehr aus der Fremde”: Untersuchungen und Dokumente zum Liederspiel* op. 89. Augsburg: Dr. Bernd Wißner, 1994, 121.), talán éppen ez az emlék inspirálhatta a toposz újabb felhasználására az „elvitték az én Uramat, és nem tudom, hova tették őt” szövegrész láttán.

Andante con moto
LISBETH

p
So Man cher zog in's
Und woll'n im Traum er -

dol.

6
Wei - te, dem fer - nen Glü - cke nach. Er sucht' in dunk - ler Wei - te was ihm so
schein - en Ge - stalt - en früh' - rer Zeit, er weiss nicht was sie mei - nen. sie ste - hen

11
pp
na he lag, was ihm so na he lag.
ihm zu weit, sie ste - hen ihm zu weit.

17
pp *p*
Und glänzt aus blau - er Fer - ne durch Nacht ein mil des Licht,
Und tönt aus Wald und Hö - hen ein al - ter Klang her - vor,

dimin.

23
f *p espress.*
— der Ju - gend hol - de Ster - ne, ach! er er - kennt sie nicht! Der Ju - gend hol - de
— er kann ihn nicht ver - ste - hen, weiss kaum. was er ver - lor! Er kann ihn nicht ver -

f *p* *espress.* *pp*

29

Ster - ne, ach! er er - kennt sie nicht! lor!

ste - hen, weiss kaum, was er ver

35

So man - cher zog ins Wei - te!

7. kotta (folytatás)

lom majd. Egyelőre azonban vegyük fel ismét fordított időrendi áttekintésünk fo-
nalát.¹²

Az 1827-ben keletkezett (bár az Op. 9-es *Zwölf Lieder*-sorozatban csupán három esztendővel később megjelent) *Im Herbst* című dalban egyértelműen felbukkan a párhuzamos dúr felé való jellegzetes kitérés (lásd elsősorban a kóda ismétlődő „Ach, wie schnell!” felkiáltásait), de a szövegben nem jelenik meg közvetlen utalás a madarak vonulására vagy a szerelmes távollétére (hogy ehelyütt csupán két, jellegzetesen „őszbe csavarodott” poétikus közhelyet említsek). Végül, a moll-párhuzamos dúr fordulat legkorábbi hangsúlyos előfordulása Mendelssohn vokális műveiben minden jel szerint az 1824-ben komponált (és két évvel később, az Op. 8-as *Zwölf Gesänge* sorozatban megjelent) *Erntelied*, amely a Nagy Kaszásról elmélkedik – ismét csak kerülve az eddig felemlített konkrét témákra való direkt utalást (és egyúttal az eddigi példákra jellemző gyors visszatérést is a moll alaphangnembe). Az *Erntelied* azonban csupán a vokális repertoáron belül a legkorábbi példa, hiszen a *11. vonósszimfónia* (1823) d-moll scherzójában már felbukkan az F-dúr felé tett, jellegzetesen váratlan gesztus (jóllehet az eredeti moll hangnembe való, hasonlóan hirtelen visszatérés ezúttal is némileg késik).

12 A toposz ugyancsak megjelenik az 1829-ben írott és a következő évben Londonban publikált *Charlotte & Werther* című dalban. Ugyanez a kompozíció 1850-ben német szöveggel is megjelent, s e berlini kiadás Hoffmann von Fallersleben *Seemanns Scheidelied*jét párosítja a zenéhez – egy olyan szöveget tehát, amely tökéletesen illeszkedik a toposzunkhoz kapcsolható asszociációk körébe. Hogy ez a tény vajon a szerkesztő konzsenziális beleérzéséről tanúskodik-e, vagy az eredeti szöveg (amint azt címe alapján nagyon is feltételezhetjük) már maga is konkrét utalást tartalmazott a búcsú motívumára, az angol kiadás hozzáférhetetlensége folytán nem tudom teljes biztonsággal eldönteni.

III.

A vizsgált tonális fordulat két legkorábbi előfordulásának azonosítása nyomán immár kísérletet tehetünk, hogy e hangnemi toposz eredetét is tisztázzuk Mendelssohn életművében. Mindeközben természetesen világos határvonalat kell húznunk a zenei jelenség, illetve a hozzá kapcsolódó „zenén kívüli” asszociációk közé. Ami az előbbit illeti, két példánk mintha két különböző irányba mutatna. A scherzo a partitúrában a *Schweizerlied* címet viseli, és ennek megfelelően egy, az Emmental vidékén népszerű lakodalmos táncon alapul; ebben az esetben tehát Mendelssohn harmonizálásának néhány szokatlan fordulata elsősorban a „cantus firmushoz” – a kölcsönzött népi dallamhoz – való igazodás alig elkerülhető következménye.¹³ Az *Altes Kirchenlied* alcímmel ellátott *Erntelied* ugyanakkor egy régi egyházi szöveg megzenésítése, és a modális jellegű akkordmenetek nyilvánvalóan egy, a vershez illően archaikus stílust próbálnak megidézni. Annak eldöntése, hogy az általunk vizsgált, kétségtelenül modális ízű toposz használatát vajon (mint a scherzo sugallná) „egzotikus” népzene vagy inkább egy-egy *altes Kirchenlied* „archaikus” stílusa inspirálhatta, reménytelennek tűnik – egyszersmind pedig értelmetlennek is, különösen, ha immár tekintetbe vesszük a toposz programatikus asszociációit is. Az „északi” stílusnak szentelt elemzésében Friedhelm Krummacher emlékeztet rá, hogy a kortársak a skandináv népdalokat egy „északi hangsor” (némileg leegyszerűsítve: a mai „természetes moll”) származékainak tekintették, és hozzáteszi:

A régebbi német népdalokban ugyan – amint ma már tudjuk – nem voltak ismeretlenek az efféle tonális struktúrák, csak hogy a népzene ezek a rétegei Németországban már korábban feledésbe merültek. Így hát a skandináv dalok idegen hatást keltettek, jóllehet – történetileg nézve – nem is voltak annyira távoliak. Amennyire azonban a koruk is ismertté vált, a történelmi aura csak tovább erősítette a nemzeti vagy idegen jelleg csáberejét. A skandináv népdalok régies tonális struktúráját tehát – időbeli eltolással – mint elsődlegesen nemzeti karakterisztikumot lehetett értelmezni.¹⁴

A földrajzi, illetve időbeli távolság efféle összemosódása Mendelssohn „összjáni” műveire is tökéletesen érvényesnek tűnik. A két kategória közötti átjárhatóság

13 A 13–17. ütemben megjelenő F-dúr szakasz mellett a 2. és 8. ütemben a legfeltűnőbb a kölcsönzött dallam „kényszerítő” ereje: e két ponton a d-mollt váratlanul C-dúr (tehát az F-dúr dominánsára érkező) zárlat szakítja meg. Érdeemes azonban felidézni, hogy a szimfónia egy másik szinten is megvalósítja a moll-dúr kettősséget: a mű ugyan egyértelműen f-moll hangnemű, de a nyitó Allegro hosszadalmas bevezetése (amely a tétel vége előtt vissza is tér) és a Menuetto tétel trió szakasza egyaránt az azonos nevű dúr hangnemből áll. A scherzo d-mollját tehát szélesebb összefüggésben, ennek az F-dúr szintnek a párhuzamos molljaként is értelmezhetjük.

14 „Zwar kennt auch das ältere deutsche Volkslied – wie man heute weiß – tonal ähnliche Strukturen, doch waren solche Schichten der Volksmusik in Deutschland schon früher in Vergessenheit geraten. So nahmen sich die skandinavischen Lieder als fremdartig aus, auch wenn sie – historisch gesehen – kaum so fernab lagen. Sofern aber ihr Alter bewußt wurde, bestärkte gerade die historische Aura den Reiz des Nationalen oder Fremden. Die altentümliche tonale Struktur skandinavischer Volkslieder konnte also in einer zeitlichen Verschiebung als primär nationales Charakteristikum verstanden werden.” – Friedhelm Krummacher: *Musik im Norden: Abhandlungen über skandinavische und norddeutsche Musik*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1996, 107.

ugyanakkor azt is sugallja, hogy meddő próbálkozás volna e különös modális fordulat hátterében valamilyen specifikusan „skót” vonást keresnünk. Sőt, ezeknek az „egzotikusan historizáló” asszociációknak a skóciai körutazás idején való megerősítése sem tűnik túl valószínűnek, hiszen – a Krummacher által vizsgált dán és svéd népdalokkal ellentétben – a skót repertoárban a moll hangnem (illetve a molltercet használó bármilyen modális hangsor) nem játszik jelentős szerepet, s ezzel összhangban egyáltalán nem jelenik meg a Mendelssohn által 1839-ben közreadott *Sechs Schottische National-Lieder* feldolgozásai között sem.¹⁵ A '30-as évek kezdetéről hozott két korábbi példánk ugyanezt a következtetést látszik megerősíteni: a *Winterlied* szövege, mint láttuk, svéd eredetű alapul, a *Bojárok halotti dala* pedig Oroszországba ragad bennünket.¹⁶ Ez a két ország persze legalább toposzuk eddig felvázolt „északi” asszociációs körébe illeszkedik, néhány további egzotikus példa vizsgálata azonban még e „régios léptékű” azonosíthatósággal kapcsolatban is óvatosságra int.

A Mendelssohn által éppen 1830-ban papírra vetett első *Velencei gondoladal* (az Op. 19[b] jelzésű *Lieder ohne Worte*-kötet hatodik darabja) például már első ütemeiben megidézi a toposzt, az éjszakába kiáltott titokzatos hívójellel készítve elő az (imaginárius) énekesek belépését (8. kotta a 410. oldalon). A későbbi barkarolák ugyan nem élnek hasonló eszközzel, de az egyetlen valóban vokális példa – az Op. 57-es *Sechs Lieder*-sorozat 1842-ben komponált, ötödik darabja – éppily feltűnő gesztussal fordul egy pillanatra a párhuzamos dűrbe, és az (ugyancsak a '30-as évek elején komponált) Op. 30 No. 6-os fisz-moll *Velencei gondoladal* középrészében hangsúlyosan megjelenő A-dúr talán ugyancsak rokonítható e példákkal. Mi több, az *ohne Worte* barkarolák közül az utolsó, 1841-ben komponált mű (Op. 62 No. 5; 9. kotta a 410. oldalon). nyitódallamában is felsejlik a pillanatnyi kitérés (még ha az azt „beteljesítő” C-dúr akkord csupán az ismétléskor, a 10. ütemben jelenik is meg),¹⁷ és a nyitóütemeknek az a-moll kvartszextakkordra épülő dal-lamkontúrja e tételt egyszersmind a toposz azon altípusához látszik kapcsolni, amelynek példáit korábban az *Erntelied*-ben, az Op. 16-os *Fantáziában*, a „Skót”

15 Ez a kiadvány modern fakszimilében is megjelent Rudolf Elvers szerkesztésében (Lipcse: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972).

16 E két példával kapcsolatban is érdemes emlékeztetnünk a toposz kettős – „egzotikus”, illetve „historikus” – eredetére. Mint említettem, a későbbi vokális példákban Mendelssohn az alapvető „távol-ság”-asszociációnak főként a földrajzi oldalát hangsúlyozza. A *couleur historique* mindazonáltal egyértelműen megjelenik e két példában és a balladás hangulatú *Wartend*-ben – tehát a legkorábbi esetek többségében – is.

17 A fordulat tehát, ilyen vagy olyan formában, a zeneszerző négy barkarolájában is felbukkan – a fennmaradó kettő pedig amúgy is kivételesnek mondható: egyikük (amelynek kéziratán 1837. február 5. dátum szerepel) dűr hangnemű, a másik pedig (az 1841-ben megjelent, Op. 5-ös számú *Lieder ohne Worte* sorozat harmadik darabja) Presto agitato és ráadásul forte adandó elő. Ebben az összefüggésben érdemes felidéznünk, hogy az említett kórusdalok egyike (*Wasserfahrt*), valamint a duettek közül két példa is (a *Herbstlied*, illetve – az iménti kórusdallal szövegileg sem azonos – *Wasserfahrt*) ugyancsak a barkarola műfajhoz kapcsolódik (jóllehet a *Herbstlied* eredeti, pusztán zongorára írott változatában még nem szerepel a jellegzetes, a hullámok játékát megidéző akkordfigurációs kíséret).

szimfóniában, az *Es fiel ein Reif* és a *Deutschland* kardalokban vagy a *Wie kann ich froh und lustig sein?* duettben ismertük meg:¹⁸



8. kotta. Mendelssohn: Venetianisches Gondellied, Op. 19[b], No. 6, 1–7. ü.



9. kotta. Mendelssohn: Venetianisches Gondellied, Op. 62, No. 5, 5–12. ü.

Ez a hasonlóság még sokatmondóbbnak tűnik, ha ezt az – 1841. január 24-én papírra vetett – barkarolát összevetjük a *Lieder ohne Worte*-sorozat egy másik darabjával (Op. 53, No. 5, 10. kotta). Utóbbi kompozíció az 1841. április 30. datálású autográfban még nem viselt címet, az első kiadásban azonban már *Volkslied* felirattal szerepel. De valóban népdalról volna itt szó? S miféle nemzethez tartozórol? Walter Wiora úgy véli,

Mendelssohn darabja stilisztikailag nem felel meg a német népdal azon típusainak, amelyeket annak idején Erk vagy Zuccalmaglio gyűjtött a szájhagyományból... [A]z emphatikus nemzeti vagy nacionalista karakterű dalok típusához [kapcsolódik], egy olyan kompozíciós stílusban, amely elsősorban bizonyára a francia forradalomból eredeztethető.¹⁹

18 E típust Oechsle (*Symphonik nach Beethoven*, 269–284.) részletesen elemzi *Die balladeske Tönung der lyrischen Gestimmtheit* cím alatt, és példái között Zelter először 1812-ben publikált *Der König in Thule*-megzenésítésében véli felfedezni.

19 „Mendelssohn's Stück entspricht stilistisch nicht den Arten des deutschen Volksliedes, die damals durch Erk oder Zuccalmaglio aus mündlichen Traditionen gesammelt wurden... [Es bezieht sich auf einen] Typus emphatischer Lieder nationalen oder nationalistischen Charakters in einem Kompositionsstil, der wohl hauptsächlich in der französischen Revolution seinen Ursprung hat.” – Idézi Christa Jost: *Mendelssohns Lieder ohne Worte*. Tutzing: Hans Schneider, 1988, 85. és 87. Wiorának a francia forradalomra tett utalása természetesen nem csupán magára a dallamra vonatkozik, de legalább annyira annak a darab folyamán való, egyre zajosabb „kidolgozására” is (amely jellegzetesség egyébként az a-moll barkarolában is megjelenik).

10. kotta. Mendelssohn: Volkslied, Op. 53, No. 5, 7–15. ü.

A semleges *Volkslied* terminus tehát ebben az esetben semmiképp sem egészíthető ki hallgatólágosan „német népdallá”; aminthogy e darabot nem tekinthetjük egyszerűen „a skót népdal fantáziadús imitációjának” sem, amint azt Todd javasolta.²⁰ Talán éppen ellenkezőleg, a zeneszerző szándéka az lehetett, hogy valami nagyon is absztraktot hozzon létre: egy olyan dallamot, amely bizonyos tekintetben „skótos”, de akár „olaszosnak” is hallható; egy atmoszférát, amely archaikusan „északi”, de egyszersmind korszerűen „francia” a maga határozott indulóléptei-vel; egy egyetemesen „más” dallamot – ha úgy tetszik, a nemzeti népdalok mögött rejlő, általános ideát. Ezzel az értelmezéssel összhangban Wiora is úgy véli, Mendelssohn szeme előtt ezúttal „alighanem egyfajta romantikus fantáziavilág lebegett, nagyjából a „Skót” szimfónia fináléjának szellemében”²¹ (amelynek autentikus „skótságát” persze ugyancsak sokan vitatták már az irodalomban).²²

IV.

Wiora megjegyzése visszavezet bennünket Mendelssohn nagyobb szabású hangszeres műveihez. A „Skót” szimfónia keletkezéstörténetét javarészt máig homály fedi, de az autográf 1842. január 20-i dátumot visel, és a szimfónia fináléjának az imént bemutatott – 1841 áprilisában lejegyzett – *Volkslied*del való rokonsága alig-ha pusztá véletlen. Wiora ugyan csupán a hasonló hangütésre és atmoszférára utal, mindazonáltal nehéz volna elsiklanunk a motivikus párhuzamok felett. Mint Greg Vitercik gondos elemzéseiből kitűnik, a szimfónia tematikus anyaga jórészt két alapgondolatból vezethető le: az első egy felfelé tett kvartugrással kezdődik, majd skálaszerűen emelkedik tovább (legalább egy további tercet, hogy a megelőző ugrással együtt kvartszext dallamvázzá teljessedjen ki), míg a második egyszerű

20 „...a colorful imitation of Scottish folksong”. Todd: *Mendelssohn: A Life in Music*, 413.

21 „Es schwebte ihm wohl eine romantische Phantasiesphäre vor, etwa in der Richtung des Finales der »Schottischen Symphonie«.” – Jost: *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, 88.

22 E témáról kiváló áttekintést nyújt Thomas Schmidt-Beste: „Just how ‘Scottish’ is the ‘Scottish’ Symphony? Thoughts on Form and Poetic Content in Mendelssohn’s Opus 56”. In: *The Mendelssohns: Their Music in History*. Szerk. John Michael Cooper és Julie D. Prandi, Oxford: Oxford University Press, 2002, 147–165.

ereszkedő skálamozgás.²³ S ha felidézzük, hogy 1841 januárjában az a-moll barkarolában a zeneszerző ugyancsak hasonló dallamkontúrral dolgozott, különösen csábítóvá válik a gondolat, hogy e furcsa „népdal” zenei kezdősorát mint az egész szimfónia motivikus hálójának kulcsát értelmezzük.²⁴

A nyilvánvaló motivikus rokonságokat félretéve azonban ideje visszatérnünk harmonikus toposzunkhoz, hogy megvizsgáljuk, ennek a „Skót” szimfónia elemzésébe való bevonása miként teheti teljesebbé a műről alkotott képünket. Mint láttuk, a moll alaphangnem karakteres váltakozása párhuzamos dúrjával Mendelssohn számos vokális kompozíciójában felbukkan, és e jellegzetes fordulat távoli tájakkal és régi korokkal való programatikus kapcsolata már a zeneszerző angliai utazásának idejére kikristályosodott. Ennek fényében kézenfekvőnek tűnne e toposznak a skóciai látogatás idején felvázolt szimfóniára való hatása is – a lassú bevezetés pillanatnyi C-dúr kitérését és az első tétel főtemájának feltűnő a-moll–C-dúr váltását tehát alighanem joggal értelmezhetjük ugyanezen alapgondolat újabb variációjaként. Az F-dúr tonalitásnak a lassú bevezetésben játszott hangsúlyos szerepe, mint már említettem, ugyancsak alátámaszthatja e hipotézist, s ez a hangnem azután – immár a második tételre is kiterjesztve az elemzést – a scherzo kezdetén is megjelenik (a középrészben talán még voltaképpeni C-dúr „eredetét” is felfedve).²⁵ Még izgalmasabb, hogy az F-dúr a scherzo tétel folyamán mindvégig sajátos kapcsolatban áll párhuzamos molljával: a d-moll már a főtéma végén (25–29. és 41–45. ü.), majd a C-dúr középrészben (81–85. és 89–90. ü.) és a 124–129. ütemben is feltűnik, végül pedig (újabb ötütemnyi prolongált dominánst követően) a zeneszerző egy olyan témával vezet vissza a záró F-dúr hangnembe, amely (az eddigi példákon edzett) füleinknek immár nagyon is ismerősnek tetszhet a maga d-moll kezdetével, de F-dúr zárlatával (11. kotta).²⁶

Azt természetesen semmiképp sem állíthatjuk, hogy ebből az egyetlen toposzból a szimfónia teljes harmóniai struktúrája levezethető volna – mindenekelőtt a nyitótétel e-moll melléktémája látszik kilógni a sorból. De mintha még ez a tona-

23 Lásd a szimfónia számos témáját összevető ábrát Greg Vitercik *The Early Works of Felix Mendelssohn* című kötetében: Philadelphia: Gordon and Breach, 1992, 292–293.

24 A zongoradarab és a szimfónia közötti lehetséges kapcsolatokat részletesen áttekintettem egy 2005. július 15-én a „Mendelssohn in the Long Nineteenth Century” konferencia keretében a dublini Trinity College-ban tartott előadásomban: „You will hear its emotions speaking in all four movements”: Mendelssohn’s „Volkslied ohne Worte”, op. 53 no. 5, and the „Folkish” Symphony, op. 56.

25 Jóllehet a hangnemi összefüggéseknek a következő tételre való „átnyújtása” semmiképp sem magától értetődő, éppen e mű esetében a tételek közötti következetes *attacca* kapcsolódások nagyon is valószínűsítik e távolabbi hangnem-kapcsolatokat.

26 Említésre méltó, hogy a visszavezetés F-dúrba (a középrész C-dúrja után) ugyancsak rendhagyó: előbb Esz-dúrba modulálunk, ahol a fuvola a nyitótéma első négy ütemét szólaltatja meg, ezután azonban váratlanul F-dúrba „csúszunk”, s a témát záró négy ütemet már ebben a hangnemben halljuk. E furcsa megoldást talán éppen a skót dudadallamok nevezetes „kettős tonikája” inspirálhatta, amikor is egy – többnyire hármashangzatra épülő – dallamfrázis rögtön megismétlődik egy hanggal mélyebben (majd gyakran harmadszor is megszólal, ismét az eredeti magasságban). Vö. Francis Collinson-Peggy Duesenberry-Kenneth Elliott: „Scotland”. In: *The New Grove Dictionary*. Javított kiadás (2001), XXII., 906–922.; ide: 910.

11. kotta. Mendelssohn: „Skót” szimfónia, Op. 56, 2. tétel, 230–242. ü. (zongorakivonat)

litás is csupán kiegészítené a toposzból közvetlenül eredeztethető hangnemek körét: a nyitó a-moll a párhuzamos C-dúrba vált, annak F-dúr szubdominánsa által is támogatva; míg viszont az utóbbi hangnem a scherzo folyamán feltűnő hajlamot mutat a maga párhuzamos d-molljába tett „kirándulásokra”.²⁷ A létrejövő tercláncolat tehát d-től f-en és a-n keresztül egészen c-ig ível – a melléktéma e-mollja így éppenséggel az intervallumsorozat beteljesedéseként is értelmezhető. S hogy e levezetés talán több üres hipotézisnél, és az e-moll valóban az a-moll – C-dúr kapcsolat folytatásaként értelmezendő, voltaképp már magának a főtémának a szekvenciás szerkesztésében is igazolódik: a nyitófrázisba „kódolt”, a párhuzamos dúrba való moduláció ugyanis az ismétlés során elkerülhetetlenül a domináns szintre emel bennünket (a zeneszerző végül is maga kénytelen elébe vágni az automatikus „túlfutásnak” a gisz hang határozott felléptetésével). Az interpretáció körét tovább tágítva azt sem hagyhatjuk említetlenül, hogy pontosan ugyanez a technika tér vissza a harmadik tétel ünnepélyes a-moll témájának 34–41. ütemében (a hasonlóság még az e-moll hangnem ismételt „elvétésére” is kiterjed).²⁸ Ráadásul a negyedik tétel e-moll melléktémája voltaképp alig több az egész téma területét uráló C-dúr tonalitás pillanatnyi kidíszítésénél – az utóbbi hangnem viszont a kidolgozási rész kezdetén azonnal „visszazuhan” a kiinduló a-mollba.

27 Az F-dúrnak a scherzo folyamán a d-moll irányába való bővítése természetesen a toposz „megfordíthatóságát” feltételezi, az imént idézett, d-mollból F-dúrba „moduláló” dallam azonban egyértelműen igazolja, hogy nem csupán a moll alaphangnem „nyílnak meg” a párhuzamos dúr felé, hanem *vice versa*. A d-moll tonalitás teljes pompájában tér vissza majd a finálé kidolgozási részében, illetve több alkalommal az Adagióban (a tétel legelején, ugyanazon motívumnak a 63. ütemben való visszatérésekor és a pontozott ritmusú téma ezt követő felidézésekor, végül pedig utóbbi rekapitulációjának pillanatában).

28 Mendelssohn dalait elemelve Douglass Seaton tipikus vonásként említi, hogy az énekes magasba törő dallama – az érzelmi túláradást illusztrálendő – gyakran „túlló” előre sejtett célhangján. Lásd Seaton: „With Words: Mendelssohn’s Vocal Songs”. In: *The Mendelssohn Companion*TM. Szerk. uő, Westport–Connecticut–London: Greenwood Press, 2001, 661–698.; ide: 676. – Hasonló logika szerint, az e-moll felé való továbblendülés ezekben az esetekben mintha egyfajta „harmóniai túllövésből” eredne – ezt az interpretációt pedig akár a kidolgozás kezdetére is kiterjeszthetjük, ahol a korábban „bejáratott” terckapcsolatok hirtelen cisz-mollba ragadnak bennünket.

Bármily feltűnő is azonban a tercívolságú hangnemek szerepe a szimfónia egészében, a szkeptikus elemző természetesen joggal érvelhet azzal, hogy ez a szerkesztési elv a kor egyik zeneszerzési közhelyének tekinthető, s a szimfóniában való felbukkanása talán a legcsekélyebb mértékben sem függ össze az általunk eddig áttekintett vokális művekkel. Ez az ellenvetés semmiféle analitikus bravúrral nem volna cáfolható – hadd hozzak mégis egy további példát, amely igazolni látszik (ha csupán retrospektív módon is), hogy a „Skót” szimfónia hangnemviszonyainak általam javasolt interpretációja aligha lett volna meglepő Mendelssohn számára.

A szóban forgó példa az első felvonás fináléja a *Die Lorelei* című operából, amelyen a zeneszerző élete utolsó esztendejében kezdett dolgozni (e finálén kívül csupán egy *Winzer-Chor* és egy *Ave Maria* készült el). A cselekvény a germán mítoszok fantáziavilágában játszódik, és a zeneszerző ezúttal sem szalasztotta el a kínálkozó alkalmat, hogy újból megidézzé a maga egzotikus-historikus moll toposzát a *Rheingeschlecht* bevonulásának kíséretét (12. kotta). Ha a szimfónia esetében talán lehettek kétségeink, hogy az a-moll–C-dúr fordulat valóban toposzunkhoz kapcsolható-e, ez a Rajna lényeit bemutató dallam szinte a típus paradigmájának tűnik, és tökéletesen illeszkedik eddigi példáink sorába a maga karakteres e-moll–G-dúr váltásával s a C-dúr szubdomináns ezt követő (52–53. ütembeli) erőteljes, G-orgonapontos kiemelésével. Korábbi „ideális” példáink szerint e G-dúrnak természetesen hamarosan vissza kell térnie e-mollba (jellemzően az utóbbi dominánsán keresztül) – s éppen ez történik a „strófa” ismétlésének végén (54–57. ü.). Első megjelenésekor (a példánkon nem szereplő „első strófában”) azonban a G-dúr tovább emelkedik h-mollig – végül ezt az új tonikát alakítva dominánsszeptimmé, hogy visszatérhessen az e-moll alaphangnembe az ismétléshez. Ez a megoldás ismét csak a toposzban rejlő terckapcsolatok lánczá bővítésének lehetőségére irányítja figyelmünket: VI (C-dúr, amelyet III szubdominánsaként érintünk), I (e-moll), III (G-dúr), s végül V (jóllehet ezt a H-dúr akkordot immár elkerülhetetlenül dominánsnak halljuk, ezzel a tonikára való visszatérést feltételezve – ellentétben a mollbeli v. fokkal, amelyet több joggal vélhetnénk önálló hangnemi szintnek).²⁹ Ezek a terckapcsolatok annál figyelemreméltóbbak, minthogy a teljes finálé hangnemi struktúrája is éppen a tercenkénti bővítés gondolatát viszi tovább következetesen – a végeredmény pedig nagyon is emlékeztet arra a szerkesztésre, amelyet az imént a „Skót” szimfóniával kapcsolatban mutattam be. Míg azonban a szimfónia nyitótétele elsősorban azt a négy hangnemi szintet (VI, i, III és v) használja ki, amelyek már a nyitótémában, illetve az azt megelőző lassú bevezetésben megjelentek (csupán a scherzóban bővítve egy újabb terccel *lefelé*, a iv. fokot is bevonva), a *Die Lorelei* első felvonásának fináléja a legutolsó pillanatig folyamatosan bővíti a tercek körét.

29 A domináns moll szerepét természetesen valamivel fontosabbnak is tekinthetjük, mint az eddigi gondolatmenetemből következne, hiszen a legkorábbi példák némelyike (*Erntelied*, *Herbstlied*, illetve maga a *Hebridák*) ugyancsak eléri e hangnemi szintet. Összességében azonban ezek az esetek egyértelműen kisebbségben maradnak, így érdemesnek látszik továbbra is megmaradnunk eredeti kritériumunknál, és elemzéseinkben a párhuzamos dúrnak a kiinduló mollba való gyors (és a *dúr* V. fokon keresztül való) visszatérését tekinteni az ideális esetnek.

46

Wol-len uns wär-men in luf-ti-gen Schwär-men im flüch-ti-gen Lauf; _____

52

die dort un-ten weck-en wir auf. Rhein-ge-slecht, her-auf! her-

f

cresc.

p

12. kotta. Mendelssohn: Die Lorelei, 1. felvonás, finálé, 46–57. ü. (zongorakivonat)

Az ereszkedő tercek sorát voltaképpen már a zenekari bevezető előrevetíti, hiszen itt a C-dúr nem csupán a nyitó e-moll mellé kerül, de egyúttal tovább is lép a-mollra (ez utóbbi hangnem természetesen hamarosan átadja helyét a nyitótonalitás H-dúr dominánsának). Ezen a ponton szólal meg az imént elemzett „strófa”, amelynek hangnemi implikációi mintha a zenekari bevezető tükörképét mutatnák fel a két felső terc – G-dúr és (az első elhangzáskor) h-moll – hozzáadásával (egyszersmind megerősítve a C-szint szerepét is a G-dúr szubdominánsaként). A férfikar belépésekor („In des Stromes Felsennischen”) aztán egy álzárlat segítségével valóban C-dúrba modulálunk, majd újabb tercemelkedés következik, de a várt e-moll helyett E-dúr akkordot hallunk, amely immár a következő, a-moll hangnemű Allegro molto vivace szakaszt készíti elő. Említésre méltó, hogy az itt megjelenő, népi tánczene karakterű moll dallam ugyancsak C-dúrra vált, de alig két ütemmel később ismét a-mollba kanyarodik – mi több, ugyanez a dallam még egyszer megjelenik a következő, A-dúr szakaszban, de immár cisz-mollban, tehát egy újabb terccel távolabb a kiindulóponttól. Leonore fisz-moll kísérettel érkezik („Wehe! Wehe! Betrogen!”), és a teljes kórus hosszú válasza („Du hast gerufen”) immár D-dúrig süllyed (többszöri nyilvánvaló visszautalással a fisz-moll hangnemre a szakasz közepére beillesztett Leonore-monológban). A legáruklodóbb azonban talán a D-dúrból a finálét záró e-tonikához visszavezető hangnemek sorozata: előbb h-moll felé fordulunk, amely aztán („Schönheit, Schönheit, Liebesgewalt sollst Du empfangen”) G-dúrra vált (nem melleleg egy orgonapontos C-dúr akkord hangsúlyos megjelenése mellett), de alig néhány ütem múltán immár e-mollig ereszkedünk („Rache schaffen wir Dir!”), hogy ennek dominánsáról a záró Allegro

vivace az azonos alapú dúrra fordulhasson („Es sei! Es sei!”). S hogy teljessé váljon a kép: Mendelssohn az E-dúr megjelenése elé egy rövid, kísérteties epizódot is beiktat („Sollst Dein Herz zum Lohn uns geben”), amely futólag ismét felidézi a C-dúr, G-dúr és e-moll tonalitásokat – vagyis éppen azt a három hangnemi szintet, amelyekkel már a finálé kezdetén megjelent „strófában” is megismerkedhattünk.

Talán nem túlzás kimondanunk, hogy a finálé teljes hangnemi terve (e–C–A–f#–D–[h–G]–e), illetve a nyitóstrófában szerephez jutó terctávolságú hangnemek közötti kapcsolat túlságosan feltűnő, hogysen véletlen lehetne – s nem kevésbé tűnne életszerűtlennek, hogy e kapcsolat magyarázataképp a dalt próbáljuk meg vezetni a terctávolságú harmóniai tervből, s nem fordítva. A *Lorelei* fináléja persze semmiképp sem pontos párhuzama a „Skót” szimfóniának, hiszen fél évtizeddel az utóbbi befejezése után keletkezett, s ráadásul egy sokkalta egyértelműbben „programatikus” műfajban. Annyit mégis világosan igazolni látszik, hogy egy hasonlóan nagyszabású hangnemi struktúrának egyetlen rövidke dalstrófából való eredtetése aligha lehetett idegen Mendelssohn kompozíciós gondolkodásmódjától.

V.

Utolsó két példánkban Mendelssohn egzotikus-historikus hangnemi toposza többé (*Die Lorelei*) vagy kevésbé („Skót” szimfónia) kibővített alakban jelent meg, a *Hebridák* ezzel szemben legegyszerűbb formájában – bár a dimenziók felnagyításával – alkalmazza azt. Mielőtt azonban szemügyre vennénk a nyitány szokatlan tonális felépítését, érdemes egy pillantást vetnünk Mendelssohn egyik dalára, amely – hasonlóan a szimfóniával kapcsolatban elemzett *Volkslied*hez – talán hozzásegíthet a *Hebridák* egyik-másik jellegzetességének jobb megértéséhez. A szóban forgó dal a *Wartend*, amelyet a párhuzamos dúrba való karakteres kitérés és a „távoli utazás”-tematika összekapcsolódásának a Mendelssohn-életműben fellelhető legkorábbi példaként korábban már futólag említettem (13. kotta).³⁰

A nyitánnyal való első kézenfekvő kapcsolat a hangnem – talán nem véletlen, hogy a *Hebridák* ősbemutatójáról közölt beszámolójában a *The Harmonicon* éppen a darab programatikus asszociációiról szólva érezte fontosnak kiemelni: „a kompozíció hangneme h-moll, amely jól illik a feladathoz”.³¹ Szembeötlők azonban a további párhuzamok is: a dal záratainak távolból visszhangzó, üres kvintjei nagyon is emlékeztetnek a nyitány kezdetére, és a kürtmotívumok ugyancsak fontos szerephez jutnak mindkét kompozícióban. Ezek a fanfárok persze első hallásra igen csak más hatást keltenek a *Wartend* h-moll hangnemében, mint a nyitány D-dúr melléktéma-területén – a dal végén azonban a kürtmotívum váratlanul „túlszalad” a d-fisz tercen, egészen fisz-a-ig (ezáltal nem melleleg éppen a h-moll és a párhuzamos D-dúr átjárhatóságát hangsúlyozva), mielőtt megnyugodva visszatér-

30 A *Hebridák* és e dal közötti hasonlóságokra részben már Todd is rámutatott; vö. Mendelssohn: *A Life in Music*, 202.

31 „...the composition is in B minor, a key well suited to the purpose”. A kritika teljes angol szövegét közli Andreas Eichhorn: *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Die Hebriden*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998, 67–68.

Allegro con moto

mf

1. Sie trug ei - nen Fal - ken auf ih - rer Hand, und
 2. Er kam mit dem Fal - ken wohl ü - ber den See und

ff *p*

6 *p* *dim.* *pp* *f*

hat ihn ü - ber den See ge - sandt, ü - ber den See ge - sandt. Kom - me du bald!
 blies ins Hüft - horn vor Lust und Weh, vor Lust und Weh. Kom - me du bald!

dim. *pp* *f*

12 *dimin.* *pp* *pp sempre*

Kom - me du bald! Kom - me du bald! 3. Der Falk flog weit in

ff *pp* *pp* *sempre pp*

18 *mezza voce* *ritard.*

Wald und Nacht vom Mor - gen - traum ist das Frä - lein er - wacht, ist das Frä - lein er - wacht?

pp *ritard.*

23 *f* *a tempo* *dim.* *p* *pp*

Kom - me, kom - me du bald! Kom - me du bald!

a tempo *f* *ff* *dim.* *p* *pp*

13. kotta. Mendelssohn: Wartend, Op. 9, No. 3

ne a tonikai mollba egy plagális zárlattal. A záró *h*-fisz kvint ráadásul az utolsó ütemben pikárdiai H-dúrrá alakul – ez a gesztus szinte irreálissá, álomszerűvé teszi a befejezést, és nagyon is emlékeztet a nyitány visszatérésének gyönyörű tranquillo assai szakaszára (202. sk. ü.).

Ha csak közvetve is, de a dal nyitómotívuma és a nyitány kezdete között ugyancsak kézenfekvő a rokonság. A *Wartend* első ütemének négyhangos motívuma mintha a tenger feletti párás levegőbe repítené fel a kvintet – némi képzelőerővel szinte hallani véljük, amint e kitarzott, távoli *fisz* hangról legördül a *Hebridák* főmotívuma. A dalt indító háromhangnyi ereszkedésnek a nyitány kezdetével való kapcsolata kevésbé tűnik nyilvánvalónak, de ezen a ponton érdemes az (ugyancsak az angliai utazást közvetlenül megelőzően írott) Op. 28-as *Fantázia* nyitómotívumát is bevonnunk a vizsgálatba, afféle „hiányzó láncszemként” (14. kotta). E *Sonate écossaise* néven is ismert mű hangneme ugyan nem h-moll, hanem (az előbbivel persze karakterében rokon) *fisz*-moll, a három mű hasonló programatikus tartalma és komponálásuk időbeli közelsége azonban kétségtelenné teszi, hogy a skóciai utazás idején Mendelssohn egyfajta „skót toposzként” tekintett a *mi-dó-ti,-lá*, dallamkontúr mentén ereszkedő nyitómotívumokra.³²



14. kotta. Mendelssohn: Fantázia, Op. 28, 9–12. ü.

Az efféle hasonlóságok szerepét természetesen nem szabad túlbecsülnünk, annyi következtetést azonban feltétlenül levonhatunk belőlük, hogy hamvába holt kísérlet volna világos stilisztikai határvonalat húznunk Mendelssohnhoz az angliai utazáshoz kapcsolódó „autentikusan skót” művei, illetve az ezeket megelőző, „puszta fantázián” alapuló „skót” darabjai között.³³ Mendelssohn ugyan azon kevés 19. századi zeneszerzők közé tartozott, aki saját szemével is láthatta a – mindenki által, látatlanban is – körülrajongott skóciai tájakat, a zenei nyelv azonban, amelyet „skót” műveiben alkalmazott, szinte semmiben sem változott személyes élményei hatására. Amint egy Llangollenből családjához írott levelében maga a komponista is megfogalmazta, az út során szerzett művészi tapasztalatai nem bizonyultak olyan élményszerűnek, hogysem a maga „skót” műveiben éppen azok nyomdokain kívánt volna továbbhaladni:

Csak nemzeti zenét ne! Tízezer ördög vigye az egész népiességet! Itt vagyok Walesben, és – ó, milyen gyönyörű! – minden nevezetesebb fogadóban ott ül egy hárfás, és egyvégében úgynevezett népi dallamokat játszik; vagyis gyalázatos, közönséges, hamis vackot; mindeközben egy kintorna is dallamokat dudál, hogy meg kell tőle örülni; sajnos a fogam is megfájdul tőle. A skót dudák, a svájci tehenészkürtők, a walesi hárfák, amelyek

32 Jack Werner („The Mendelssohnian Cadence”. *Musical Times*, 97. [1956], 17–19.) e témát a zsidó liturgikus zene egyik hagyományos zárlatából eredezteti, ezzel is tovább bővítve a Mendelssohn zenéjéhez kapcsolódó „egzotikus” asszociációk hosszú sorát.

33 Ez a megközelítés különösen nyilvánvaló Roger Fiske *Scotland in Music: A European Enthusiasm* című munkájában (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), amely Mendelssohnt a „Scotland as a Reality” fejezetben tárgyalja (116 sk.), a *Sonate écossaise*-t pedig mint „betolakodót” (*intruder*, 141.) írja le.

mind a vadászkorust játsszák a legfortelmesebb improvizált variációkkal; mindehhez ráadásul a szépséges énekek a folyosóról, és egyáltalán az egész tenyeres-talpas zenéjük! Túlmegy minden határon! Ha valaki, mint jómagam, már Beethoven nemzeti dalait sem állhatja, hát csak jöjjön ide, és hallgassa ezeket – rikácsoló orrhangan elbömbölve, otromba kontárujjak kíséretével, és még csak ne is káromkodjon.³⁴

Mendelssohn e szavainak jelentőségét talán némileg eltúlozta a szakirodalom. Hiszen a zeneszerző alkalmanként mégiscsak beillesztett műveibe egy-egy nagyon is „nemzeti” karakterű részletet (így például az „Olasz” szimfónia fináléjának nyitótémáját, vagy éppen a „Skót” szimfónia pentaton klarinétallamát), 1839-ben pedig, mint korábban említettem, közreadott egy kötetnyi skót dalfeldolgozást is. S bár a *couleur locale* túlzott használatát még élete végén is „a legrosszabb fajta hatásvadászatnak, a tömegre kacsintgatásnak”³⁵ tekintette, Geibel *Deutschlandj*ának megzenésítése³⁶ és az utolsó esztendőik kétségbeesett kutatása egy hangsúlyosan német librettó után³⁷ arról tanúskodik, hogy a *Vormärz* nacionalista atmoszférája végül Mendelssohn művészetét sem hagyta érintetlenül.

Másfelől viszont alulbecsülnünk sem szabad e sorok jelentőségét, s különösen nem a *Hebridák*kal kapcsolatban. Skóciai utazása során Mendelssohn aligha nyerhetett közvetlen inspirációt ebből „az egész népiességből”, így hát amikor úti élményeit „skót” művekben kísérelte meg összefoglalni, azokhoz az általános zenei toposzokhoz nyúlt vissza, amelyek képzeletében már Skóciába érkezése előtt is a hasonlóan távoli, történelmi tájakhoz kapcsolódtak. S mint a *Wartend* példája bizonyítja, a rövid kitérés a párhuzamos dűrbe e toposzok egyik legfontosabbika volt.³⁸

34 „Nur keine Nationalmusik! Zehntausend Teufel sollen doch alles Volkstum holen! Da bin ich hier in Welschland, und o, wie schön, ein Harfenist sitzt auf dem Flur jedes Wirtshauses von Ruf und spielt in einem fort sogenannte Volksmelodien, d. h. infames, gemeines, falsches Zeug, zu gleicher Zeit dudelt eben ein Leierkasten auch Melodien ab, zum Tollwerden ist es, Zahnschmerzen habe ich leider davon; die schottischen Dudelsäcke, die Schweizer Kuhhörner, die welschen Harfen, die alle den Jägerchor mit Variationen als Improvisationen von gräßlicher Art vortragen, ferner die schönen Gesänge auf dem Flur, überhaupt alle ihre reelle Musik! Es ist über die Begriffe! Wenn man wie ich Beethovens Nationallieder nicht ausstehen kann, so gehe man doch hierher und höre diese, von kreischenden Nasenstimmen gegrölt, begleitet von tölpelhaften Stümperungen, und schimpfe nicht.” – Sebastian Hensel (szerk.): *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1995, 290.

35 „...das schlimmste Streben nach Effect, das Liebäugeln mit der Masse”. A zeneszerző 1846. május 9-én kelt leveléből idézi Eduard Devrient: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig: J. J. Weber, 1872, 269.

36 A maga *alla marcia* karakterével ez a kórus különösen közeli rokona az Op. 53, No. 5-ös számú *Volkslied*nek – ennek fényében pedig e kompozíciót akár a korábbi, földrajzilag semlegesebb típus „retrospektív nacionalizálásaként” is értelmezhetjük.

37 Lásd a zeneszerző Eduard Devrienthez írott, 1845. április 26-i levelét: Devrient: *Meine Erinnerungen*, 251.

38 Amint korábbi időrendi áttekintésünkéből is kitűnt, a toposz teljesen kifejlett formájában éppen a *Wartend*ben jelenik meg első ízben a Mendelssohn-életműben. Az *Im Herbst* közvetlen előzménynek tekinthető, hiszen itt maga a zenei fordulat már mintaszerű formában bukkan fel, a szöveg asszociációi azonban még kevésbé egyértelműek („Ach, wie schnell die Tage fliehen”); a „svájci” vonósszimfóniaszerző és az *Erntelied* pedig valamelyest távolabbi rokonoknak tűnnek mind a zenén kívüli asszociációk (egy lakodalmas tánc, illetve egy egyházi ének), mind a zenei megvalósítás tekintetében (hiszen mindkettő feltűnően hosszan időzik a párhuzamos dűrben a mollba való gyors visszatérés helyett).

VI.

Mindezek után végre visszatérhetünk első és legfontosabb példánkhoz, a *Hebridák-nyitány*hoz, hogy megvizsgáljuk annak lehetséges kapcsolatát Mendelssohn egzotikus-historikus toposzával. Egy 1994-ben tartott előadásában James Webster részletesen elemezte a művet, és megfigyelései olyan gondosan összegzik annak legfontosabb tonális furcsaságait, hogy szövegét érdemes hosszabban is idéznem:

A két fő hangnem – a tonikai h-moll és a párhuzamos D-dúr – rendkívüli módon fonódik egymásba mind egy-egy rövidebb szakaszon belül, mind pedig a nagyformában. A főté-mában például a D-dúr akkordot a 3. ütemben a csellók jellegzetes, emelkedő motívuma emeli ki, amely, mint közismert, nem csupán a főmotívumból ered megfordítással, de megelőlegezi a D-dúr „melléktémát” [...]. Mi több, a h-moll még a melléktéma-területen belül is háromszor tér vissza tonikaként: magában a melléktémában (52. sk. ü.), aztán a zárótémát előkészítő hangulatos pianissimo megjelenésekor (70–73. ü.), végül a zárótéma-terület csúcspontján (84.-sk. ü.). Ezzel szemben a visszatérés, illetve a kóda néhány szakasza ismét a D-dúrt emeli ki: a 3–4. ütem ellenmotívuma négy taktusnyíra duzzad (184–187. ü.), és a rezek fanfárjával gazdagodik, a melléktémához való átvezetésben váratlanul ismét felbukkan a D-dúr dominánsszeptim-akkordja (197. ü.), a kóda három csúcspontja közül pedig a legnagyobb nem az első vagy az utolsó h-mollban (226–231., ill. 255–260. ü.), hanem a középső D-dúrban (234–236. ü.).³⁹

Minthogy a *Hebridák* Mendelssohn egyik legnépszerűbb – s még a komponista legelszántabb kritikusai által is elismert – műve, aligha indokolt azzal érvelnünk, hogy a moll alaphangnem és párhuzamos dúrjának efféle „egybeemosódása” az ifjú zeneszerző bizonytalankodásának jele volna. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy ebben az esetben egy rendkívüli és nagyon is tudatos kompozíciós kísérlettel állunk szemben, amelynek keretében a zeneszerző – ekkorra már alaposan „bejárattott” tonális toposzáinak újabb kiaknázásaként – a párhuzamos dúrral nem kontrasztáló, hanem azzal éppen hogy teljesen egyenrangúan elkeveredő moll hangnemet választott a nyitány alapjául. *Lisbeth dalának* korábbi elemzése alapján elmondhatjuk, hogy ez a gondolat ekkortájt semmiképp sem állhatott távol Mendelssohntól; éppen a *Hebridák* esetében pedig ez a hipotézis egyúttal meggyőző magyarázatot kínálhat az elsőre azon két formai paradoxon közül, amelyet Webster ugyancsak

39 „Die zwei Haupttonarten, die Tonika h-Moll sowie die Parallele D-Dur, verflechten sich in ungewöhnlicher Weise, sowohl in kurzen Passagen als auch in der Großform. Im ersten Thema beispielsweise wird der D-Dur-Akkord in T. 3 durch ein besonderes, aufsteigendes Motiv im Cello betont, das bekanntlich nicht nur vom Hauptmotiv durch Umkehrung abgeleitet ist, sondern das 'zweite Thema' in D-dur [...] vorwegnimmt. Darüber hinaus wird h-moll selbst im Seitensatz dreimal tonikalisiert: eben im zweiten Thema, T. 52f.; dann beim Eintritt des stimmungsvollen pianissimo, T. 70–73, das zum Schlußgruppe führt; endlich am Höhepunkt der Schlußgruppe, T. 84f. Umgekehrt betonen einige Passagen in der Reprise bzw. Coda wieder D-Dur: das Gegenmotiv aus T. 3–4 wird auf vier Takte verlängert (T. 184–187) und durch eine Fanfare in den Blechbläsern bereichert; in der Überleitung zum Seitensatz tritt der Dominantseptakkord von D-dur unerwartet noch einmal auf (T. 197); und in der Coda ist der größte von den drei Höhepunkten weder der erste noch der letzte in h-Moll (T. 226–231 bzw. 255–260), sondern der mittlere in D-Dur (T. 234–236).” – James Webster: „Ambivalenzen um Mendelssohn: Zwischen Werk und Rezeption”. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*. Szerk. Christian Martin Schmidt, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997, 257–278.; ide: 274.

felelmelet. Amennyiben a h-moll ezúttal egyenrangú alternatívaként, mintegy a maga fényesebb arcaként „foglalja magába” a párhuzamos dúrt, a hagyományos „átvezetés” (amelynek funkcióját a 27–46. ütemek első látásra sikertelenül próbálják betölteni) feleslegessé válik: a D-dúr minden különösebb előkészítés nélkül is megjelenhet a melléktémával – amint az a mű imént felsorolt számos (és egy szonátaformára alapozó elemzés számára: váratlan) pontján is történik. A Webster által említett másik zavarba ejtő mozzanat – a D-dúrnak a kidolgozási rész közepén való, a melléktéma töredékeivel összekapcsolt újabb felbukkanása (123–130. ü.) – pedig talán ugyancsak a kétarcú tonalitásból eredeztethető: minthogy a h-moll és a D-dúr, mint az már az első ütemekben világossá válik, ezúttal szokatlanul egyenrangú viszonyban áll, a kidolgozásba rejtett tonális meglepetés formájában az utóbbi is megkaphatja a maga külön, jelzésszerű visszatérését.⁴⁰

E két szokatlan formai megoldás hatása persze semmiképp sem választható el a mű közvetlenebbül programatikus vonásaitól sem. A Janus-arcú tonalitás használata nem csupán a toposzra való utalás folytán programszerű, de egyszersmind tökéletesen illusztrálja az örökké változó, mégis mindig mozdulatlan tengert. Így például az az emlékezetes pillanat, amikor az addigi tonika a melléktéma belépésével „egyszerűen beleolvad az új hangnembe”,⁴¹ mintha a jelenet folyamatosságának illúzióját teremtené meg; „azt az érzést, hogy a táj és a tenger képe valójában nem változott, csupán a megvilágításuk”.⁴² S hasonlóképp, a D-dúr váratlan stabilitása a kidolgozási rész közepén, illetve az ezt követő „aláhullás” G-dúrba ellenállhatatlanul idézi eléink a varázsos képet, amint „a nap rásüt a nyugodt tengerre”.⁴³

A *Hebridák* megragadó tájfestő effektusai sajnos többnyire elvonták a figyelmet a zenei szerkesztés kevésbé feltűnő rétegeiről. Pedig csak utóbbiak feltárása nyomán érthetjük meg teljes mélységében a nyitány tökéletes programszerűségét, s ismerhetjük fel e mű radikalizmusát, amely éppen hangnemi tekintetben talán még túl is mutat az első ütemek sokat emlegetett h–D–fis akkordsorán. Mint Todd megemlíti, a *Hebridák* alighanem Mendelssohn legmonotematikusabb szonátaformája⁴⁴ – még ha ez 1830 táján már nem számíthatott is rendkívüli újításnak. Csakhogy e

40 Webster másként értelmezi e formai megoldást (*Ambivalenzen*, 75.): szerinte az expozíció voltaképpen csak ezzel a D-dúr témareminiscenciás szakasszal zárul le. Bármelyik interpretációt részesítjük is azonban előnyben, a 96. ütem visszatérése mindenképpen újabb, váratlan visszaesést jelent a párhuzamos dúrból h-mollba.

41 „...the old tonic simply melts into the new key”. – Vitercik: *The Early Works*, 193.

42 „...a sense that the landscape and seascape have not really changed, but only their lighting”. – Thomas Grey: „The Orchestral Music”. In: *The Mendelssohn Companion*, 395–533.; ide: 472.

43 „...the sun shines onto the plain sea”. – Webster: *Ambivalenzen*, 275. – Figyelemre méltó, hogy e D-dúrt nem csupán követi a G-dúr, hanem előbbi harmónia – mintegy előkészítve az „alászállást” – már korábban is többször váltakozik a g-moll akkorddal: első ízben egy d orgonapont felett (119 sk. ü.), majd immár a basszust is g-re mozdítva (123. sk. ü.). Jóllehet a g-moll kisterce némiképp aláássa a D-dúr akkord stabilitását (azt sugallva, hogy az végső soron csupán dominánsa a rákövetkező hangnemnek), ezt a szakaszt mégis kézenfekvő a párhuzamos dúrt annak szubdominánsával megerősítő korábbi dalpéldáink (jelentősen kibővített) rokonának tekintenünk.

44 „...the *Hebrides* arguably offers Mendelssohn’s most monothematic conception of sonata form”. – R. Larry Todd: *Mendelssohn: The Hebrides and other overtures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 64.

művel kapcsolatban, mint láttunk, éppily joggal beszélhetünk Mendelssohn „leg-monotonálisabb” kompozíciós stratégiájáról is. A szonátaforma sokat emlegetett dualizmusa tehát ezúttal egyidejűleg kérdőjeleződik meg mind tonális, mind tematikus szempontból, ezáltal a legmélyebb programatikus szinten érzékeltetve a cím sugallta civilizálatlan, „primitív” hangulatot. Aki tehát a *Hebridák*ban csupán egy szirtekkel, hullámokkal és sirályokkal tarkított tájképet lát, alighanem éppen Mendelssohn zeneszerzői ambíciójának legjava felett siklik el gyanútlanul.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

MENDELSSOHN'S „SCOTTISH” TONALITY

Several of Mendelssohn's minor-mode songs, duets, and choral songs feature a peculiar tonal move: a sudden shift takes us to the relative major (without a „modulation” proper), but the opening minor key soon returns equally abruptly (via its V). Closer examination of these pieces suggests that the composer used the major-mode excursus as a topos, whose associations include the ideas of farewell, wandering and distance (the latter both in the geographical and chronological sense, in accordance with the shift's quasi-modal – thus equally exotic and archaic – character). I suggest that this topos may have influenced the tonal structure of at least three large-scale Mendelssohn compositions, all of which are closely related to the same exotic and historical ideas. In the *Hebrides* overture the relationship between the primary B minor and the secondary D major is (for a sonata-form movement) exceptionally equal: rather than acting as sharply contrasting tonal areas, they almost appear as two sides of the same key. The first-act finale of the unfinished opera *Die Lorelei* elaborates on the original topos in another way: the E-minor – G-major kernel is extended in both directions, resulting in a chain of third-related keys, which eventually takes us back to the opening E level (now turned into major). In the light of this example, the (less complete) third-layered tonal structure of the „Scottish” Symphony may also be understood as growing out from the same miniature song topos.

The present text is a translation of the author's „Mendelssohn's »Scottish« Tonality?», 19th Century Music, vol. XXIX No. 3 (Spring 2006), 240–260.

Balázs Mikusi holds a PhD from Cornell University (Ithaca, NY), and has been Head of Music at the National Széchényi Library, Budapest, since January 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. His scholarly interests are wide-ranging, but vocal music from the 18th and 19th centuries plays a special role – he has published several articles about the music of Joseph Haydn (*Eighteenth Century Music, Journal of Musicological Research, Ad Parnassum, Studia Musicologica*) and Mozart (*The Musical Times, Mozart-Jahrbuch*), as well as an essay on Schumann's „exotic” works (*The Musical Times*). He is also author of a larger study on Bartók's Scarlatti reception (*Studia Musicologica*).

Hamarosan megjelenik! • Soon to be published!

Új Liszt-Összkiadás

13. pótkötet

New Liszt Edition

Supplement 13

Közreadja • Edited by
Kaczmarczyk Adrienne

Korai verziók, eddig kiadatlan művek:
Early versions, hitherto unpublished works:

Keringők • Waltzes
Freischütz-Fantasie
Années de pèlerinage, 2^e année, Italie



EDITIO MUSICA BUDAPEST

Ignác Ádám

ZENEI KÖLTÉSZET VAGY ZENEI PRÓZA?*

Szkrjabin utolsó zongorapoémája

Egy széles körben osztott és a recepcióban minduntalan visszatérő vélekedés szerint Alekszandr Szkrjabin a *zenei költészet* elkötelezettje volt. Hogy egy ilyesfajta vélekedés helyénvalóságát igazolni tudjuk egy olyan szerző esetében, akinek életműve szinte kizárólagosan instrumentális kompozíciókra épül, először is arra a kérdésre kell tudnunk választ adni: mit is jelent *zenei költészetet* művelni, s mit zeneköltőnek lenni, pontosabban költőnek a muzsikuskok közt?

Zenei költészetről a romantikát megelőzően jobbra szöveges zenével kapcsolatban beszéltek, így a „zenei költemény” megjelölés is vokális szólamokat tartalmazó művekre vonatkozott. A zene és költészet kapcsolatát magyarázó, 18. század közepén keletkezett elméleti írások (például Christian Gottfried Krause és Moses Mendelssohn vonatkozó művei)¹ legalábbis még bizonyosan ebben az értelemben használták e kifejezéseket. Ekkor zenész és költő alakja is még külön kezeltetik; az utóbbi a megzenésítendő szövegek, míg az előbbi a hangok előállításáért felelős. A *költői* (poétikus) fogalma ezzel szemben a zene elkészítésével, „megcsinálásával” volt összefüggésben, tehát egy olyan, a zene elméletétől és gyakorlatától egyaránt elkülöníthető, *harmadik* minőséget jelentett, amely később elsősorban zeneszerzőkben: a komponálás *tanítható* oldalát összegző munkákban élt tovább.²

Heinrich Christoph Koch nyomtatásban 1811-ben megjelent *Studium der Harmonie* című műve ugyanakkor már a fogalom jelentésének erőteljes megváltozásáról árulkodik: a *poétikust* – a *mechanikussal* szemben – éppen, hogy az alkotói folyamat nem tanulható és tanítható mozzanataként jellemzi.³ A *költői-poétikus* jelen-

* Jelen tanulmány a *Zenén innen és túl* 3. című zenetudományi konferencián, az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2010. június 10-én elhangzott előadás némileg bővített változata. Az írás a Kodály Zoltán alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

1 Christian Gottfried Krause: *Von der Musikalische Poesie*. Berlin, 1752; Moses Mendelssohn: *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1757), továbbá *Briefen über die Kunst* (1758). E műveket idézi: Annemarie Deditius: *Theorien über die Verbindung von Poesie und Musik*. Liegnitz: Seyffarth, 1918.

2 Lásd bővebben Klaus Wolfgang Niemöller: „Ars musica – ars poetica – musica poetic”. In: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Hamburg 1956*. Kassel stb.: Bärenreiter-Verlag, 1957.

3 Idézi Carl Dahlhaus: „Musica poetica und musikalische Poesie”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 23. (1966), 2., 111.

tésének efféle módosulása ellenére ebben az esetben sem a szépirodalom egy bizonyos válfajára, a „versben való beszédre” utal, de Koch dichotómiája mögött immár ott érezni azt az újszerű megközelítést, amely a romantika egyik vezéreszméjeként később végigvonul a 19. századon: a költészetnek és a költőiségnek mint a művészetek közös nevezőjének eszméjét. Ennek előzményei legkésőbb már a költészetet a lélek „képek és mítoszok” megalkotását elősegíteni képes, titokzatos alkotóerejeként definiáló, *Über Bild, Dichtung und Fabel*⁴ munkacímvel kidolgozott herderi elméletben fellelhetők, univerzális kategóriává a költőit azonban a német irodalmi romantika teszi. Éppúgy erről tanúskodik Friedrich Schlegel a művészetek és a műfajok újraegyesíthetőségét az egyetemes (romantikus) költészetben meglátó híres, 116. *Athenaeum-töredéke*, mint például Novalis „tanításai”, melyek egy új, költői korszak eljöveteléről szólnak.

Az új költészeteszmény az irodalmi gyökerű romantikus esztétikák megszületését követően csakhamar meghatározó elemévé vált a – szintén német fogantatású – zeneesztétikának is, s mivel rendszerint a „kimondhatatlanság”, „elbeszélhetetlenség” toposzaival került szoros összefüggésbe, rövidesen a zene felsőbbrendűségét, művészetek közti elsőrangúságát hirdető szölamok egyik katalizátorává lépett elő. Zenét költeni már Wacknerodernél és Tiecknél is egy olyasfajta, fogalmon túli nyelv használatát jelenti, amely minden nyelvek közül a leginkább alkalmas a kimondhatatlan dolgok (így az emberi *érzelme*k) közlésére. Ennek megfelelően a legmagasabb költői nyelvet a hangszeres zene fogja jelenteni, amely semmilyen szöveget, szavakkal kifejezhető gondolatot nem igényel, hiszen mintegy önmagát költi meg.⁵

A „költői” úgy válik kulcsfontosságúvá az 1800 körül kiépülő új zeneesztétikai terminológiában, hogy nem az anyag megformálásának egy bizonyos módjára vonatkozik, s nem is egy jól körülhatárolható kompozíciós eljárást jelöl. Tulajdonképpen jelentésrétegeit jellemző módon indirekt eljárással, a vele leggyakrabban szembeállított minőségekből olvashatjuk ki: így a már említett *mechanikus* ellenében kifürkészhetetlenségére, nem elsajátítható természetére következtethetünk, a *historikustól* pedig fogalmon túli jellege, s így történetellenessége különbözteti meg.

A sokáig pusztán a „felszínes”, a „triviális”, illetve a „hétköznapi” szinonimájaként használt *prózai* kategóriája is eleinte csak a poétikus „mélységének”, „szokatlanságának” a kidomborítására szolgált.⁶ Ahogy a költészetet magasztaló romantikus irodalomesztétikákban, úgy a poétikus terminusát saját fogalomtárába

4 Johann Gottfried Herder: „Über Bild, Dichtung und Fabel”. In: uő: *Sämtliche Werke. Dreizehnter Teil: Zur schönen Literatur und Kunst*, Tübingen: Cotta, 1815, 3–37.

5 Szétfeszíténé e tanulmány kereteit, ha valamennyi olyan szöveget összegyűjtenénk, amely e rövidesen példátlan népszerűségű gondolatra valamilyen módon hivatkozik. Legyen elég összefoglalóan csak annyit mondanunk, hogy az esztétikai verdikt a szöveges zene jelentőségét háttérbe szorította, és – az *Új Német Iskola* megjelenéséig legalábbis – a programokat (történeteket, folyamatokat) „megjelenítő” műveket általában alacsonyabb rendűnek minősítette, a „zeneköltők” számára követendő, „helyes” útnak pedig az *érzelme*k világánál megmaradó tiszta, *abszolút* zenét jelölte ki.

6 Dahlhaus: *Musica Poetica*..., 122–124.

építő s irodalomból vett hasonlatokkal gyakorta operáló 19. század eleji zeneesztétikában is megtörténik a prózáitól való elhatárolódás, jöllehet a *zenei próza* akkorra (a 18. század vége óta) már létező fogalma valami mást: a zene szintaktikai normáitól (például szimmetrikus periódusok, egyenletes hangsúly-viszonyok) való eltérés elsőként vokális művekben (operák recitativóiban) kibontakozó gyakorlatát jelentette.⁷ Ebben az értelemben használja a *zenei próza* kifejezést a 18. századi francia zeneíró, Jean Francois Marmontel, majd a 19. század húszas éveiben Franz Grillparzer is; utóbbi például, noha – a romantika elkötelezettjeként – elmarasztalóan vélekedik a prózáinak nevezett művekről (például Carl Maria von Weber operáiról), nem triviális, felszínes jellegüket kéri rajtuk számon, hanem hogy azok a fantázia helyett az ész szüleményei.⁸

Grillparzer idejére ugyanakkor már szokás volt úgynevezett *művészi prózáról* beszélni: arról a(z irodalmi) műformáról tehát, amely Jean Paul szerint alkotói szempontból ugyanakkora kihívást jelent, mint verset költeni. A *Vorschule der Ästhetik* (1804) művészi próza címszó alatt művészeti értéküket, esztétikai rangjukat tekintve nem kevésbé értékes műveket emleget, melyek ugyanúgy a magasrendű költészet szellemében születtek, pusztán formai és ritmikai kereteik mások: a prózaritmus egyfolytában változik, míg a versé mindig ugyanaz marad.⁹ Szabadsága a prózát a hétköznapi beszédhez teszi hasonlatossá, s ez a művészetben önálló, csak egy adott műre jellemző formai megoldások képében jelentkezik.

A művészi próza zenei emancipációja s a poétikussal azonos nivóra emelkedése legkésőbb a 19. század közepére végbemegy (igaz, elsőként nem a hangszeres, hanem a szöveges zene területén). Richard Wagner 1850-es főművében, a *Zene és drámában* egyenesen úgy vélekedik: a modern beszédben a poézis elsőbbsége immár nem érvényesülhet, a kor embere csak úgy beszélhet, ahogy a hétköznapiokban is teszi: a próza nyelven.¹⁰

A prózáinak és költőinek a zenére különösképpen jól alkalmazható szempontok szerint végbemenő, *kompozíciós szempontból* is releváns szétválasztásával mindazonáltal elkerülhetetlenné vált a zenei költészet fogalmának újradefiniálása, vagy legalábbis általános jelentésének egy további réteggel történő kibővítése. A zenei költészet a – mindinkább „taktus nélküli zeneként” értelmezett – zenei próza felől közelítve nem pusztán a misztikum megragadásának s közvetíteni tudásának képessége volt többé, hanem egy nagyon is határozott, korlátok közé szorított „beszédmód” – azonos hosszokban, merev szimmetriákban való gondolkodás, a szép-irodalom tisztán lírai műfajaihoz hasonlatos szabályosság.¹¹

7 Lásd a „musikalische Prosa” szócikket in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1949–1986.

8 Uott, illetve a zenei próza fogalomtörténetével kapcsolatban lásd: Hermann Danuser: *Musikalische Prosa*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975.

9 Jean Paul: „Vorschule der Ästhetik”, *Kleine Nachschule der Vorschule*, 14. Programm: Über die Darstellung. In: uő: *Werke*, 1. Abteilung, Band 5., Digitale Bibliothek, 486. skk.

10 Richard Wagner: *Költészet és zene a jövő drámájában*. *Opera és dráma*, 3. rész. Ford. Fischer Sándor, Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 31. skk.

11 Siegfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*. München: Piper, 1983.

Az ebben az értelemben felfogott zenei költészetre igazán jó példákat paradox módon nem elsősorban a romantika csúcsteljesítményeiben, hanem egyfelől a bécsi klasszikában, másfelől pedig a (kritika részéről) triviálisnak, értéktelennek, felszínesnek (tehát prózainak!) minősített 19. századi könnyűzenében: a szalonok és szórakozóhelyek, báltermek kedvelt darabjaiban (illetve a „magas” művészet megannyi, konvencióktól hemzseggő tucatalkotásában) találunk. Talán ebből az okból kifolyólag is, de a zenei költészethez legkésőbb a 20. század elejére valamiféle pejoratív értelem is tapadt – zenetörténeti közhely, hogy fokozatos gazdagodásával, komplexebbé válásával a zenei formanyelv a 19. század folyamán mindinkább a *zenei próza* irányába terjeszkedett, a zenei költészet pártján maradni pedig, részben feltétlenül egyfajta konzervativizmust – „tankönyvi” szabályok, évszázados formatani sémák felhasználásával történő komponálást – jelentett.

Ha ilyen irányból közelítünk Szkrjabin munkásságához, aligha lehet kétséges, hogy zenei költészettel állunk szemben: az életmű bővelkedik a geometrikus tisztaságú formákban, szembetűnő a szerző már-már makacs ragaszkodása a tökéletes szimmetriákhoz, így a 4-8 ütemes periódusnormához, vagy az azonos hosszúságú témákból-motívumokból való építkezéshez. Ahogy egy helyütt Lev Gyanyilevics fogalmaz: az orosz mester mintha mérőszalaggal komponált volna.¹²

Számos (formai) kritérium alapján Szkrjabin műveinek többsége tehát a zenei költészet példatárát gazdagítja, létezik azonban legalább egy olyan, ráadásul a *zenei költés* fentebb jelzett, kora romantikus jelentéstartalmával összefüggő szempont, amely alááshatja az orosz szerző életműve és a zenei költészet közötti azonosságtétel hitelét, s amely mentén ugyancsak felírható zenei költészet és zenei próza kettőssége: a zene „beszédességének”, „tartalmasságának” (tartalommal bírásának) kérdése.

Szkrjabin számára a zene – elsősorban – nem önmagért létező, abszolút művészet, hanem társadalmi, sőt teurgikus szándékú tevékenység, s mint ilyen többnyire a *mondani akarás* igényével jön létre. Ez azt is jelenti, hogy célja önmagán kívül van, cselekmények, képek, impulzusok kifejezője akar lenni. Vajon az ilyen felfogásban fogant zeneművek (s Szkrjabin alkotásainak többsége ilyen) lehetnek-e pusztán egy olyan zenei költészetnek a termékei, amely, értsünk bármit is e fogalmon, a konzervatívok és újnómetek pártcsatározásainak, illetve az irodalmi modernitás Mallarmé, majd Paul Valéry által kidolgozott s a 20. század első évtizedére széles körben terjedő új költészetfelfogásának (*poésie pure*) hatására a korábbiaknál is erőteljesebben az *abszolút zene* eszméjéhez kötődött? Vajon a merev formai építkezésre, a konstruktivizmusra, geometrikus absztrakcióra való hajlam Szkrjabin esetében is a (zenei) nyelvi elemek tartalmi konnotációktól történő teljes eloldását jelentik-e? A szabadulás gesztusa-e ez mindattól, ami elengedhetetlen minden olyan művészet számára, amely nem pusztán öncélú, hanem nyelvét egy *kifejezendő eszme* szolgálatába kívánja állítani? És másfelől: szükségszerűen a programzene (szimfonikus költemény) és a zenedráma hagyományához, mint a zeneművészet-

12 Lev Sergei Danilevič: *Alexander Nikolajewitsch Skrjabin*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1954, 93.

ben lehetséges két út egyikéhez kell-e Szkrjabint kapcsolnunk ahhoz, hogy a művészetére jellemző efféle formatani sajátosságok ellenére rátaláljunk azokra a megoldásaira, eljárásaira, amelyekkel – Liszt Ferenc követelményeinek megfelelően – a zenei formát mégiscsak „mint a kifejezés eszközt” használja, „mint nyelvet, amelyet a kifejezendő eszmék követelményeinek megfelelőleg” alakít?¹³

Ha közelebbről megvizsgáljuk Liszt iménti – a programzene védelmében megfogalmazott – gondolatát, azt találjuk, hogy a szimfonikus költemény műfajának kiötlője szerint a mindenkori eszme zenei kifejezéséhez elsősorban éppen a forma átalakítására vagy legalábbis újraértelmezésére van szükség. Tegyük sietve hozzá, hogy bár ez az elképzelés mintha szerzője *zenei próza* iránti vonzalmát sejtetné, e feladat megoldására, a forma efféle, a kifejezés eszközeként történő használatára Liszt éppen a *zeneköltőt*, a *költővé* átvadló komponistát tartja alkalmasnak, aki felismeri, hogy egy költemény költői lényege az eszmékben van, és ezek az eszmék a szónyelvtől eloldva, a *hangok által is kifejezhetők*.¹⁴ Íme, egy újabb, az eddigiektől ismét csak némiképp eltérő zeneiköltészet-koncepció, amely eredetét tekintve az instrumentális költeménynek is nevezett szimfonikus költemény 1854-ben megszülető új műfajához kapcsolódik, s ezzel – figyelembe véve e műfaj céljait és kompozíciós sajátosságait – érvényességét a *zenei prózára* is ki kívánja terjeszteni.

Liszt – a kora romantikusokkal ellentétben – nem az „angyalok” nyelvén óhajtott beszélni, de – bár az őt félreértők ezzel támadták – nem is konkrét gondolatokat akart a tisztán zeneibe transzformálni, hanem akképpen szeretne volna „beszéltetni” műveit, hogy azok a költészet *folytatásának* tűnhessenek. Ehhez egyfelől az instrumentális zenéből, illetve annak legmagasabb rendű alkotásai-ból, a szimfóniákból megörökölt formarenddel való szembefordulásra, másfelől a zenei nyelven belüli vonatkozások differenciálására, precízebbé tételére volt szüksége.¹⁵

A *szimfonikus költemény* – és vele párhuzamosan a wagneri zenedráma – elsősorban az ismétlés (az előrehaladást megszakító váltakozás) elvével szembemenő *folyamatos fejlesztés* eszközével volt képes a szimfónia (és vele együtt a *szonátaforma*) 19. század közepén észlelt, vélt vagy valós válságát láttatni. Azzal, hogy az ismétlés (visszatérés) ideájával szemben az Új Német Iskola vezető mesterei egy (többnyire *drámainak* nevezett) folyamat kifejezésének az igényével léptek fel, s így az alkotó zenei individualitásának jegyeit magán viselő, minden esetben újonnan létrehozott, egyszeri formában gondolkodtak, hamar a formai tisztaságot védelmezők kritikáinak kereszttüzebe kerültek.

A „formátlanság” híveinek közharagot kiváltó műveiben azonban (melyeket még olyan hatalmasságok is, mint Johannes Brahms „mint ami a zene legbelsőbb

13 Liszt Ferenc: „A programzene”. In: *Liszt Ferenc válogatott írásai*, I. Ford. Hankiss János, Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 351–352.

14 Carl Dahlhaus: „Dichtung und symphonische Dichtung”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 39. (1982), 4., 240.

15 Uő: „Thesen über Programmusik”. In: uő: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber, 1988, 381. skk.

lényegének árt, csak sajnálni és elítélni”¹⁶ tudtak) nem is a forma szabadossága, hanem a *téma-transzformáció* kompozíciótechnikai eszköze jelentette az igazi újdonságot. Liszt szerint ha a zenei formát a kifejezendő eszme követelményei alakítják, az önmagukban vett zenei motívumokról és témákról a hangsúly (és a befogadó figyelme) fokozatosan azok változásaira, átalakulására, tehát a transzformáció elvére tevődik át, s így előtérbe léphet a (hangszeres zenei) mű „beszédess” mozzanata: akár egyetlen motívummal vagy témával gondolatokat és mintegy drammatikus cselekményt beszélhetünk el.¹⁷

A zenei költészet–zenei próza, valamint a zeneköltő fogalma körüli – az eddigiekben csak vázlatosan bemutatott – bizonytalanságoknak, illetve e kifejezések történelmi konnotációinak felfejtése nélkülözhetetlennek tűnik ahhoz, hogy a címben tulajdonképpen Szkrjabin művészetére vonatkozóan feltett eldöntendő kérdésre bármiféle válasszal szolgálhassunk. A megoldást vagy legalábbis a dilemma részleges feloldását az jelentheti, ha a zeneszerző saját költészetéről alkotott felfogásának nyomába eredünk.

Szükségtelen kideríteni, az orosz szimbolistákkal közismerten szimpatizáló Szkrjabin ismerte-e Jean Móreas *Szimbolista kiáltványát*, ahhoz, hogy úgy higgyük, tökéletesen osztotta annak alapgondolatát: „a szimbolista költészet... arra törekszik, hogy az Eszmét olyan érzékletes formába öltöztesse, amely nem válik öncéllá, hanem az eszme kifejezését szolgálva, annak alávetettje marad”.¹⁸ Ez a modern költészet meglehetősen hirtelenséggel bekövetkező – már szintén szóba hozott – századvégi fordulata (poésie pure) tükrében igencsak konzervatív, Lisztet is eszünkbe juttató elképzelés rendre visszaköszön az orosz Ezüstkori szimbolista gondolkodóinak és vezető irodalmárainak poétikáiban is, a költészet és zene egymásrautaltságának, illetve művészetek közti vezető szerepének ideájával egyetemben.

A művészetek újbóli egyesítéséről álmódó Szkrjabint olyannyira foglalkoztatta a költészet kérdése, hogy maga is írt – életműve megértése szempontjából sem másodlagos fontosságú – költeményeket.¹⁹ Megkockáztatjuk azonban, hogy költészeteszményére, illetve költői magatartására nézve mégsem e költeményekből vagy az utókorra maradt más – jobbra filozófiai tárgyú és a költészet kérdését nem tárgyaló – írásaiból következtethetünk (s nem is a formai gondolkodása alapján őt zeneköltőként aposztrofálók korábban már ismertetett „koronaérvei” alapján). Alkalmasabbnak tűnik erre a feladatra egy, bizonyos esetekben a zenei költészet és zenei próza sajátosságait egyedi módon ötvözni képes, ilyen számban és ekkorra hangsúllyal talán csak a szkrjabini életműben előforduló – (tiszán instrumentális) zenei – műfaj, a *poéma* vizsgálata.

16 Idézi: Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje*. Ford. Czágány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lidia, Budapest: Typotex, 2009, 622.

17 Dahlhaus: *Thesen über Programmusik*, In: uő: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber, 1988, 365–385.

18 Jean Móreas: „Szimbolista kiáltvány”. In: *A szimbolizmus*, vál. Komlós Aladár, Budapest: Gondolat, 1977, 128.

19 Ezek közül a legnevezetesebbek a „Poème de l’extase”, illetve a *Misztérium* című főmű bevezetőjéül szánt „Acte Prelable”.

Már maga az elnevezés jelzi, hogy a poéma a zene és költészet viszonyára reflektál, s már e ponton kérdésként merülhet fel, miért esik egy zeneszerző választása egy, a hagyományos zenei műfajok kánonján kívül eső, tisztán szépirodalmi műfajra? E kérdés azonnali megválaszolása helyett előbb essék szó arról, hogy a poéma már az irodalomban is átmeneti, úgynevezett *epikolirikus* műfaj, amelyben az alapvetően verses forma ellenére az elbeszélő jelleg dominál. A magyarra leggyakrabban *elbeszélő költemény*ként fordított poéma többek közt Puskinnak és Lermontovnak köszönhetően az orosz kultúrában már a 19. század közepén meghonosodott, majd az orosz szimbolisták körében is népszerűségnek örvendett. Ha helyt adunk Marina Cvetajeva alig egy évtizeddel Szkrjabin halálát követően megfogalmazott tézisének, lényegét tekintve a poéma a versciklushoz hasonlatos, hiszen ugyanarra a témára vagy motívumra készült kis egységek láncolata, amely azonban a ciklussal ellentétben az egységesség – egy önmagában zárt kompozíció – benyomását akarja kelteni. Így – Cvetajeva szerint – míg a versciklust alapvetően centrifugális erők irányítják, addig a poémában a centripetális erők és mozgások hatnak: minden egy előre kijelölt középpont felé irányul.²⁰

De mit jelent a poéma a zenében, már amennyiben nem dalokról, megzenésített versekről van szó? A kifejezés instrumentális (a versenyműtől a karakterdarabig számos formában testet öltő) zeneművek címeként vagy műfaji megjelöléseként a francia késő romantikában jelenik meg – többek közt Ernest Chausson, Albert Roussel vagy Gabriel Dupont műjegyzékében találunk hangszeres poémákat. A francia *poème* (akárcsak a magyar *poéma*) szó azonban némiképp megtévesztő lehet, hiszen az „egyszerű” költeményt is jelenthet. E tény nyomában kételyeket ébreszthet az értelmezőben: vajon egy speciális irodalmi műfaj valóban átgondolt, reflektált zenei felhasználásáról van szó, vagy pusztán a művek *költőiségének*, illetve „lírai hangvételének” hangsúlyozásáról? Függetlenül attól, hogy a névválasztást az előbbi vagy utóbbi cél motiválta, a zenetörténeti szálak bizonyosan a 19. század egyik legjellegzetesebb zsáneréhez, a zenei költészet kérdéskörével megannyi ponton érintkező *lírai karakterdarab*hoz vezetnek vissza. A karakterdarabok rendkívül sokféle, részben a szépirodalomból kölcsönvett műfajt egyesítenek, s ennek megfelelően egységes formai vagy más strukturális jellemzőkkel nem rendelkeznek. Mendelssohn *szöveg nélküli dalai*, Schumann fantáziacímekkel ellátott *ciklusai* éppúgy idetartoznak, mint például a lírai, epikai és drámai „hangok” változásaira építő s a műfaj eredeti jelentéséhez, rendeltetéséhez ennyiben tényleg hű Chopin-balladák.

A zeneszerzők minden azzal kapcsolatos igyekezete ellenére, hogy szándékuk szerint hangulatokat, pillanatnyi benyomásokat rögzítő karakterdarabjaikat a „tisztán zenein” *innen* tartásák, e művek nemegyszer a programzenével is átfedésbe kerültek. A „zenei líra” e megnyilvánulásait bizonyos tulajdonságaik alapján olykor valóban nehéz a poétikus elve alapján tőlük – sokáig kitartóan – elhatárolt

20 Olga Peters Hasty: Poema vs. Cycle in Cvetajeva's Definition of Lyric Verse. *The Slavic and East European Journal*, 32/3. (Autumn, 1988), 390–398.

programzenei alkotásoktól megkülönböztetni. Mindenesetre e megkülönböztetésre többen kísérletet tettek. A *Handbuch der Musikgeschichte* (1913) lapjain Hugo Riemann a karakterdarabot a komponista egyetlen hangulatnál történő elmélyült elidőzésének a dokumentumaként jellemzi, míg programzenén teljes cselekménnyel rendelkező műveket ért. Hasonló álláspontot képvisel néhány évtizeddel később Hans Joachim Moser is, aki a folyamatokat megjelenítő programzenével szemben a lírai karakterdarabok állóképjellegéről beszél.

Poémáinak hovatartozása, egy 1907-ben keltezett leveléből ítélve, Szkrjabin számára is problémát jelenthetett. Mint írja: „poémáim *nagy része* rendelkezik pszichológiai tartalommal, de *nem mindegyik* igényel programot” (kiemelés tőlem – I. Á.).²¹ Hogy műveihez maga nem mellékelte programokat, sőt eleinte még a saját tollából származó irodalmi alkotást, az *Extázis költeményét* is igyekezett a vele azonos című szimfonikus műtől külön kezelni, azt sejteti: elsődlegesen a kifejezendő eszmék *fogalmi segítség nélküli*, csak zenei eszközökkel történő kifejezése foglalkoztatta. Más kérdés, hogy műveinek egy jelentős részét, köztük poémáinak többségét beszédes címekkel látta el, s középső alkotói korszakától kezdődően a hagyományos olasz nyelvű szerzői utasítások mellett vagy helyett munkáiban mind gyakrabban felbukkannak kétes értelmű, technikailag nem megvalósítható, a zenei folyamatba látszólag programatikus céllal ékelt francia nyelvű bejegyzések (feliratok).²²

További bizonytalanságra adhat okot, hogy Szkrjabin nem zárkózott el következetesen a műveihez idegen kezek által, utólagosan gyártott *programok* közzétételétől sem, sőt egyes esetekben (például Rosa Newmarchnak a zeneszerző *Prometheus* című utolsó nagyzenekari poémájához írott programja esetében) egyenesen üdvözölte az ilyesfajta beavatkozásokat. Mégsem gondolhatjuk, hogy ettől Szkrjabin szóban forgó darabjai nyomban programzenévé minősülnének át (a *Prometheus* esetében a program inkább a fényszólamok egyikével áll összefüggésben). Az utólagos programalkotást már maga Liszt is „gyermekesen hiábavalónak” minősítette, s kitartott amaz elképzelése mellett, hogy egyedül csak a zeneszerző tudhatja, milyen képzetek vezették komponálás közben, s ő dönt arról is, munkáját végül programzenének minősíti-e.²³

De nem csak a programzene kérdése vetődik fel a poémák kapcsán. Ha számba vesszük Szkrjabin valamennyi (összesen huszonegy) poémának nevezett alkotását, minden tekintetben hatalmas különbségekre bukkanunk: a 16 ütem hosszúságú miniatúrtól (Op. 45/2) a többtétéles szimfóniáig (3. szimfónia, „Poème Divine”, Op. 43) a szerző a legkülönbözőbb műfajú és formájú műveit illeti ezzel az

21 Idézi Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, 330.

22 Siegfried Schibli szerint ezek a feliratok azonban nem a hallgatóban felébreszteni kívánt zenei hangulatot verbalizálják, és semmiképpen sem olvashatók össze egységes történetekké, hanem sokkal inkább az iménti levélrészletben is említett pszichológiai tartalmakkal hozhatók összefüggésbe – egy misztikus világ törmelékei, melyek a „kimondhatatlant”, a reális világon túlit igyekeznek a befogadó felé közvetíteni. – In: Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, 329.

23 Eggebrecht: *A nyugat zenéje*, 628.

elnevezéssel. Vizsgáljuk bármilyen paraméter alapján is e zenéket, közös nevezőik felállítása rendre komoly nehézséget jelent. Ezek alapján aligha gondolhatjuk, hogy Szkrjabin választása tudatosan esett volna erre az irodalmi műfajra, s hangzatos elnevezésén túl a poémából, pontosabban annak sajátságából bármit is meg akart volna tartani.

Van azonban néhány olyan Szkrjabin-mű, amely mintha rácáfolna az iménti megállapításra, és sajátos megoldást kínálna a zenei költészet és zenei próza összehétközésének problémájára – köztük Szkrjabin 1914-ben elkészült utolsó nagyobb szabású alkotása és egyben utolsó poémája, a szólózingorára írott Op. 72-es *Vers la Flamme* (A láng felé).²⁴

Már a címe is azt sugallja, hogy a *Vers la flamme* a tűz szimbolikájával az életműben elsőként operáló („A tűz poémája” alcímű) *Prometheusszal* áll rokonságban. De más hasonlóságok is a két darab szoros kapcsolatára utalnak. Ilyen a második formarészt az elsőől verbálisan is elhatároló szerzői utasítás – *Avec une émotion naissante* (növekvő szenvedéllyel) –, valamint a bevezető témát új minőségében láttató „repríz”, amely Rosa Newmarchnak a *Prometheushoz* készített (s mint említettük: Szkrjabin által is akceptált) programjában megjelenő három stációt juttathatja eszünkbe: egy preegzisztens, még sorsnélküli (születés előtti) állapotot, a földi lét (a boldogság és fájdalom) megtapasztalásának stációját, illetve végül az istenihez való visszatérést mint végső extázist.

Párhuzam figyelhető meg a befejezések között is: a *Vers la flamme* a *Prometheust* követő egyetlen olyan Szkrjabin-mű (beleértve a kései zongoraszonátákat is), amely tonális színezetű harmóniával ér véget, jelezvén, hogy az apoteózist követően a zene ezúttal nem kíván az „ismeretlenségbe”, „homályba”, „káoszba” visszahullani.

Szkrjabin utolsó poémája gyakorlatilag egyedülálló a tekintetben, hogy az úgynevezett *Klangzentrumok*, illetve egyenlő distanciák elvére épülő, később a tizenkét fókú és szeriális technikák előfutárának minősített új hangrendszer *omnitemporális* jellege ellenére képes a folyamatos haladás, linearitás érzetét kelteni a hallgatóban.²⁵

Összegezzük most, mi biztosítja a permanens haladás érzetét!

Elsőként szóljunk a *Prometheus* kulcsszereppel felruházott trombitatémáját (1. kotta a 434. oldalon) idéző első, illetve a tőle alig különböző, variációként is értelmezhető második (kvázi-) témáról, amelyekkel a szerző szemléletessé teszi az átváltozást (2. kotta a 434. oldalon).

A két „témában” megismert hangközlépések – a (kis-) szekund, a kis- illetve nagyterc, valamint a kvart – a mű egészére nézve meghatározók lesznek, nemcsak

24 Hasonló szempontból releváns például a két nagyzenekari poéma, az Op. 54-es *Poème de l'extase*, illetve az Op. 60-as *Prometheus*.

25 A zenei folyamatot maga a szerző a homályból a vakító fény felé vezető úthoz hasonlította, semmiféle további magyarázattal nem szolgálván azonban a fény „forrására” vonatkozóan – legfeljebb utólag találghatunk, hogy a tűz – akárcsak a *Prometheusban* – itt is a vágyott isteni tudást jelenti-e, avagy alvilági töltettel bír, s az Op. 73-as *Két tánc* közül a másodikat („*Flammes sombres*” – sötét lángok) előlegezi-e meg.



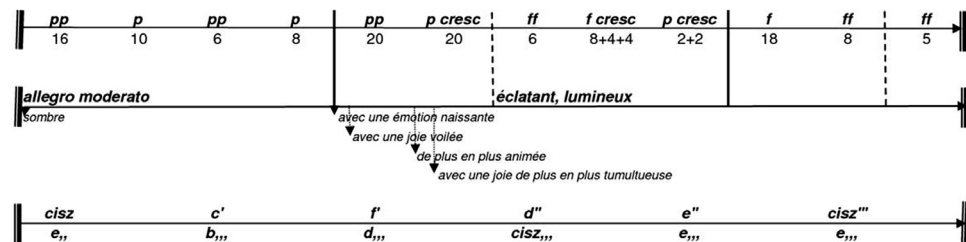
1. kotta. Prometheus



2. kotta. Vers la flamme

melodikai és harmóniai szempontból, hanem a „modulációk”, azaz az egyes lokális hangzatközpontok közti mozgások tekintetében is.

Struktúrájukat illetően a témák a mű folyamán alapvetően nem, vagy alig változnak (még a kidolgozási szakasz alapanyagául szolgáló második téma sem; a belőle kimetszett lehajló kisszekundlépés ellenben önállósul, és a kidolgozás első részének központi motívumává válik). „Transzformációjukat”, metamorfózisukat elsődlegesen a mind újabb és újabb hangkörnyezetben történő megjelenítésük fogja így jelenteni. Érdekes ilyen szempontból megnézni, mi történik az *első téma* első elhangzásakor (3. kotta), és ehhez képest milyen drasztikus változást jelent a repríz eleje (4. kotta). A második esetben a témát kezdeti mozdulatlanóságából teljességgel kiszakító két további kísérő funkciót betöltő réteg (a kvartakkordok, melyeknek megszólalásakor a zongora ütőhangszer benyomását kelti, illetve – a szerző szerint – rovarok zümmögését idéző trillák) megjelenése a tér „kitágulásával” és a dinamika roppant felerősödésével jár együtt. Mindez persze nem előzmény nélküli. A zene egy viszonylag „szűk fekvésű” pianissimo akkorddal indul, és amint azt az alábbi ábrák is alátámasztják, a *paraméterek kitaró fokozását* követően éri el előbb a második kidolgozási szakasz fortissimóját, majd a repríz fortéját, hogy aztán a „négyvonalas” illetve „kontra” hangtartományokat is érintve, ismét csak fortissimo érjen véget:



1. ábra



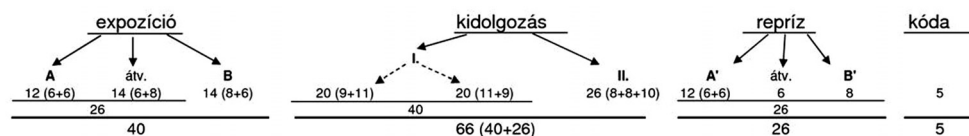
3. kotta: Vers la flamme, 1–6. ü.



4. kotta: Vers la flamme, 107–112. ü.

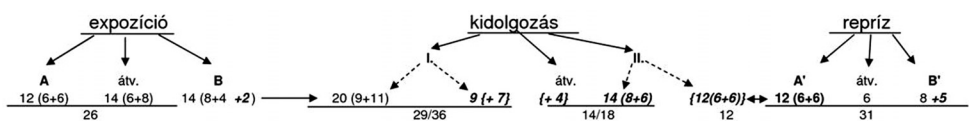
Az anyag mindeközben egyre mozgalmasabbá válik, és mind újabb hangszínekkel, effektusokkal gazdagodik – ezek a változások a formarészek határait is át-rajzolják, vagy legalábbis elhalványítják őket, és az „egyetlen hatalmas crescendo” elvének rendelik alá a forma egészét. Az így előtérbe tolt *drámaiság* látványosan leszámolni látszik az „ütemességgel”, a szabályos periódusképzéssel, a szimmetriákkal, a „mérőszalaggal kimért” egységekre épülő szerkezettel; a mű formáját Szkrjabin ezúttal mintha tényleg a *kifejezendő eszme* szolgálatába állítaná, s zenei

prózát írta. „Papíron” azonban mégis ennek az ellenkezőjével szembesülünk: a 137 ütemes anyag valójában egy rendkívül szabályos szonátaformában íródott, ahol, úgy tűnik – vagy legalábbis így is lehet olvasni –, az egyes részek hosszúságát a szerző előre, ütemszámra pontosan kiszámította. A Manfred Kelkeltől kölcsönzött ábra tanúsága szerint a kompozíciót teljességgel átszövik az elsősorban a 26-os, illetve 40-es számra épülő korrespondanciák:²⁶



2. ábra

A művek grafikus ábrázolhatóságát és a kristályhoz hasonlatos tökéletességű geometrikus zenei formák megalkotását hirdető ún. *metrotektonizmus* Szkrjabinra gyakorolt nagy hatásának ismeretében a francia muzikológus formai analízisének eredménye igen meggyőzőnek tűnhet. De még ha e képlet – különösen a kidolgozás tematikus összefüggéseinek figyelembevételével – némi pontosításra szorulna is, és a szükséges módosítások a fenténél kevésbé szuggesztív számarányokat eredményeznének is (3. ábra), a forma tervezettségéhez, illetve a tartalomtól független, „önálló” létezéséhez akkor sem férhet kétség.



3. ábra

Minden dramatikus vagy programatikus mozzanata ellenére a *Vers la flamme*-ra aligha lehet igaz Otto Klauwell *tulajdonképpeni programzenéjével* (*eigentliche Programmusik*) kapcsolatos vélekedése: hogy programjának ismerete nélkül formája is értelmetlen és érthetetlen lenne. De a lírai karakterdarabokra vonatkozó fentebb közölt meghatározások (például az állóképszerűség) szintén nem állják meg vele kapcsolatban a helyüket.²⁷ E mű sajátosan lavíroz egy zongoraszonáta nyitótétele és a liszti szimfonikus költemény között (amely a legtöbb esetben szintén szonátaformával dolgozik). Szkrjabin egyszerre próbál lírai és epikus lenni, egy időben operál a zenei prózára és zenei költészetre érvényes megoldásokkal, de ezzel egyzersmind fel is függeszti e két kategória megkülönböztetésének érvényességét.

26 Manfred Kelkel: „Formale Gestaltung und Esoterik in Skrjamins Spätwerk”. In: *Alexander Skrjabin*, szerk. Otto Kolleritsch, Graz: Universal-Ed., 1980. 38.

27 A fogalomról bővebben: Otto Klauwell: *Geschichte der Programmusik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910.

A *Vers la flamme* és a zenei *poéma* műfaja nem old meg egy évszázados (zene-) esztétikai dilemmát. De szerzője és talán a korszak „költői” magatartásáról, zenei költészethez fűződő viszonyáról kétféleképpen is tudósít. Egyfelől megmutatja, hogy az új hangrendszerek lehetőségeit kutató komponisták közül egyesek a formai elrendezés és az időbeliség újonnan felvetődő problémáival akképpen küzdöttek meg, hogy kötődtek bizonyos formai *sémákhoz*, s a tonalitás erőitől megszabadítani kívánt anyag kidolgozásához a – talán csak tankönyvek lapjairól ismert – szabályos formai képleteket látták a legalkalmasabb terepnek, de – másfelől – korántsem biztos, hogy ezt csak a tradícióhoz való ragaszkodásuk okán tették. Szkrjabin *Vers la flamme*-ban alkalmazott – spekulatív – szonátaformája inkább már az *inspiráció* (romantikus) poétikájától a *racionalitás* (nagyon is modern) poétikája²⁸ felé történő elmozdulás jele: egy olyan, csak erre a műre érvényes forma, amelyben a költői mozzanatot elsősorban a szellem absztrakt matéria felett aratott dala jelenti.

28 Hermann Danuser fogalompárosa, uő: „Inspiration, Rationalität, Zufall Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 47. (1990), 2., 87–102.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ

MUSICAL POETRY OR MUSICAL PROSE?

Scriabin's Last Poème for Piano

According to a widely accepted and recurring scholarly opinion, Alexander Scriabin was committed to musical poetry. By analysing Scriabin's unique musical genre, the poème, my paper investigates whether such an opinion is valid or not. In order that Scriabin's work may be classified, and the question in the title may be answered, we should first clarify the concepts of „musical poetry” and „musical prose”, then we should describe Scriabin's own conception of poetry focusing on his compositions. To achieve such goals, I have chosen to analyse in this paper the last poème of the Russian master, op. 72 *Vers la Flamme*.

Ádám Ignác (1981), music aesthetician. He graduated from Eötvös Loránd University (ELTE) in history and aesthetics. Currently he is enrolled in the Philosophy Doctoral School of ELTE (he is a PhD student of the Aesthetics Programme). His main academic interest is the cultural and intellectual background of the Gesamtkunstwerk-idea. He is writing his doctoral dissertation on the philosophy of Alexander Scriabin. He has been a member of Erasmus College since 2006. He has published several essays and reviews in renowned journals and essay volumes and has given conference lectures since 2006. He was the main organizer of the musicological conference *Zenén innen és túl* (Before and Beyond Music, 2008). Since 2008 he has been a visiting lecturer at ELTE.

Szitha Tünde

EXPERIMENTUM ÉS NÉPZENE AZ ÚJ ZENEI STÚDIÓ MŰHELYÉBEN 1970–90 KÖZÖTT – ÉS UTÁNA*

Az 1950-es évek közepétől Amerikából induló experimentális művészeti áramlat hatása Magyarországon az 1970 utáni két évtizedben, az Új Zenei Stúdió tevékenységén keresztül vált jelentőssé. A csoport legbelső körét Jeney Zoltán, Sáry László és Vidovszky László alkotta a velük együttműködő hangszeres együttes vezetőjével, Simon Albert karmesterrel. Kezdetben e belső körhöz tartozott – előadóként és zeneszerzőként is – Eötvös Péter és Kocsis Zoltán, s az első években velük együtt fellépett, de 1972-től fokozatosan elmaradt mellőlük Krizbay András és Bozay Attila. Az évtized közepétől Kocsis Zoltánt felfelé ívelő zongoraművészi pályafutása, Eötvös Pétert pedig külföldi letelepedése vonta el fokozatosan a rendszeres együttes munkától, bár egy-egy produkcióban alkalmanként ezután is mindketten részt vettek. 1974-től csatlakozott a csoporthoz Wilhelm András zenetörténész és az alapító tagoknál néhány évvel fiatalabb (zeneakadémiai tanulmányait ezekben az években záró) Dukay Barnabás, Serei Zsolt, Csapó Gyula zeneszerzők. Az Új Zenei Stúdió nemcsak azonos ízlésű alkotók és előadók szövetsége volt, hanem olyan műhely, mely egyúttal a külföldi kortárs zene Magyarországon politikai okokból nem támogatott (s a 70-es években a kulturális élet perifériájára szorított) jelenségeit is népszerűsítette.

Az Új Zenei Stúdió tevékenységét a zenész-szakma részéről is erős ellenállás övezte. Ennek fontos dokumentuma egy 1978-ban megjelent interjúkötet,¹ melyben Feuer Mária a megelőző két és fél évben magyar zeneszerzőkkel és a kortárs zene legelkötelezettebb magyar előadóművészeivel készített beszélgetéseit összegezte. (Az interjúk elsőként az *Élet és Irodalom* című folyóiratban jelentek meg 1975-77-ben.) Bevezetőjében Feuer „képzeletbeli kerekasztal”-nak² nevezte a kötetet, hangsúlyozva, hogy szándékai szerint a magyar zeneszerzés legérzékenyebb

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 9-én elhangzott előadás írott változata. Az anyaggyűjtéshez nyújtott segítségéért köszönettel tartozom Csapó Gyulának, Dukay Barnabásnak, Jeney Zoltánnak, Serei Zsoltnak, Tihanyi Lászlónak, Vidovszky Lászlónak és Wilhelm Andrásnak.

1 Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–78*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

2 Uott, 5.

és legaktuálisabb gondjait és konfliktusait szerette volna kibeszéltetni interjúalanyaival. Közöttük is legfontosabbként „alkotóművészetünk magyar jellegzetességeit”, „a magyar és az európai zenei hagyomány szerepét”, „a zenei folytonosság ívét”, „a korszerűség, a divat meghatározását” említi,³ s nem titkolja, hogy szerint e problémakörök feltárását az Új Zenei Stúdió tevékenysége tette aktuálissá.

A beszélgetésekből kiderül, hogy az idősebb zeneszerző-nemzedékek nyilatkozó tagjainak ellenérzését nemcsak a John Cage és köre zenefilozófiájának nyomán alkalmazott módszerek (mindenekelőtt a rögtönzés, a közös kompozíciók, a zenei elemek minimalizálása és a véletlen eljárásainak alkalmazásai) váltották ki, hanem ugyanolyan mértékben az, hogy az Új Zenei Stúdió, az amerikai és európai experimentális művészeti mozgalmakhoz hasonlóan, nem kívánta önmagát a „nemzeti zenei hagyományokon” keresztül meghatározni.

Az új generáció szempontjából ez a választott alkotói magatartás több indítékát tekintve is érthetőnek tűnik. Európában talán még soha nem került egymástól olyan távolra a néphagyomány és a műzene, mint az 1970-es évek nagy experimentális hullámai idején. Ebben a korszakban nemcsak a zenében, hanem más művészeti ágakban is háttérbe szorultak az alkotómunka romantikus vonásai, s ennek következményeként az önkifejezés, az érzelemábrázolás és a költői programok szinte teljesen eltűntek a kompozíciókból. Mindazok tehát, akiknek tevékenysége az experimentális irányzatokkal érintkezett, leginkább attól a klasszikus-romantikus művészetszemlélettől távolodtak el, amely – elsősorban Közép- és Kelet-Európában – a folklórt a 19. század óta az egyik jelentősebb ösztönző forrásként használta.

Emellett szinte másodlagos, hogy a magyar népzene dallamvilága – de társadalmi és kulturális holdudvara is – az 1970-es években lényegében összeegyeztethetetlennek látszott a korszak kísérleti műfajaival és zeneszerzés-technikai újdonságaival. Az már valószínűleg jellegzetesen magyar jelenség, hogy az Új Zenei Stúdió tagjai számára fontos volt a nemzedéki különállás és az elhatárolódás a kodályi-bartóki hagyományokkal még ekkoriban is küzdő idősebb zeneszerző-generációktól, de talán még inkább a Földes Imre szerencsésen megválasztott könyvcímével „harmincasok”-ként aposztrofált, jóllehet nagyon heterogén csoporttól, a harmincas években születettek nemzedékétől. Míg Durkó Zsolt (és e korosztály több jeles képviselője) a népzenei mintákat és alapanyagokat a hatvanas évek avantgárdjának környezetében kívánta aktuálissá tenni, addig az Új Zenei Stúdió tagjai hosszú ideig csak nagyon áttételesen használható (más alapanyagoknál, sőt: más népek, kultúrák zenéjénél nem nagyobb jelentőségű) elemnek tekintették (már ha alkalmazták egyáltalán), melyet gyakran elfedtek a számukra fontosabb zenei rétegek.

Mindemellett az Új Zenei Stúdió tagjai a 70-es évek magyar zenéjének talán legnagyobb (és az 50-es évek zenei gyakorlatában gyökerező) dilemmájában is állást foglaltak, melyet az idősebb generációk szemszögéből Láng István az említett

3 Uott, 5-6.

interjúkötetben úgy összegzett, hogy „túlságosan elkoptattuk a ’tisza forrás’ bartóki jelképét, túlságosan rájártunk az ősök forrására és zavarossá tettük a vizét.”⁴

E kör számára, tagjainak pályakezdekésekor a népzene aligha volt több, mint a tanulóévek alatt megszerzett ismeretanyag. Az Új Zenei Stúdió zeneszerzőinek viszonya a népi kultúrához általában is nélkülözte a Bartók és Kodály (és a nyomukban még sokak) számára oly meghatározó ráismerés és közvetlen tapasztalat erejét. A parasztvilág kulturális érintetlenségének varázsát fiatal értelmiségiként már nem is tapasztalhatták meg (hiszen abban az időben, az 1960-as évek elején, ez már csak nyomaiban létezett), autentikus népzenei felvételeknek tanulóéveikben alig juthattak a közelébe, népdalgyűjtéssel – Dukay Barnabás kivételével⁵ – nem foglalkoztak. Zeneakadémiai éveik alatt mindannyian komponáltak kötelező népdalfeldolgozás-gyakorlatokat, melyek kapcsán persze megismerkedtek az akkorihoz hozzáférhető legértékesebb népzenei publikációkkal – például *A Magyar Népzene Tára*⁶ 1966-ig megjelent első öt kötetével.

A „negyveneseknek”, Jeney, Sály, Vidovszky generációjának alig volt tehát közvetlen találkozása az élő népzenevel. Jellemző, hogy e komponisták például Bartók és Lajtha László ide vonatkozó munkáiban is már főként a módszertani tanulságokat keresték, s különösen az előadásmódokat és az ornamentikát rögzítő notációs eljárások finomságait kívánták eltanulni, alkalmazni, tovább finomítani.⁷ Visszaemlékezéseik szerint a népdalharmonizálás és -feldolgozás főként a bartóki minták asszimilálásának legelső fokozatát jelentette számukra – és ők valószínűleg ezért is írtak nagyrészt hangszeres, nem pedig vokális darabokat. Ezeknél a kötelező feladatoknál azonban már tanulóéveikben fontosabbnak tartották a konkrét népdalfeldolgozásoktól független Bartók-életmű megismerését. Bár a magyar zeneszerzőknek még a 70-es években is állandó pénzkereseti lehetőséget kínáltak a rádió népzenei műsoraihoz vagy a különböző néptánc-együttesek, amatőr kórusok számára készíthető népdalfeldolgozások, egyikük sem írt ilyen célra zenét. Ugyanígy nem érintette ezt a kört az ebben az időben egyfajta ellenkultúráként kibontakozó táncház-mozgalom sem.

Az Új Zenei Stúdió működésének legradikálisabb időszakában ízlésformáló elemként tehát nem volt jelen a néphagyomány, s nemcsak az előbbieken mondtak következményeként, hanem azért is, mert – Vidovszky László szerint⁸ – az őket revelációszerűen ért külföldi hatások feldolgozása mellett idejük és figyelmük sem maradt a folklór alkotó szándékú megismerésére. Látókörükben tulajdonképpen csak bizonyos népi hangszerek jellegzetes hangzása és a hangszeres ornamentika hangszínekben, hangképzésben továbbgondolható elemei maradtak

4 Uott, 46.

5 Dukay kamaszkorában Győr melletti (1966 nyara) és Salgótarján környéki falvakban (1967 nyara) gyűjtött népdalokat. Lejegyzései elvesztek.

6 *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* I–X. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951–1997.

7 Az idősebb zeneszerző-nemzedékből leginkább Kurtág György notációs megoldásai merítették a magyar népzene-tudomány első képviselőinek tudományos célú jegyzéseiből.

8 Publikálatlan interjú, 2009 július.

meg, melyeket az el nem használódott hangzások és a nyitott zenei formák terén végzett felfedező munkájukban reméltek felhasználni.

Eötvös Péter, Jeney Zoltán, Sály László és Vidovszky László 1970–71-ben a Tiszaalpáron élő tekerőlant- és citerakészítő mestertől, Bársony Mihálytól (1915–1989), különböző méretű citerákat és vonósciterákat rendelt, s e hangszerek – talán Bársony Mihály virtuóz játékanak hatására is – az ekkoriban kezdett Rottenbiller utcai közös improvizációikban hamarosan kiemelt szerepet kaptak. A citera azonban nem eredeti népzenei karakterével jelent meg a játékosok számától függően változó összetételű, többnyire ütőhangszereket és billentyűsöket is tartalmazó együttesben. Szerették felhangokban gazdag hangját (melyet többnyire kontaktmikrofonnal erősítettek fel), viszonylag egyszerű játékmódjait, áthangolhatóságát s a szintetizátoréhoz hasonló hangig rugalmasságát, de népzenei kötődésű dallamfordulatokat – emlékeik szerint – sohasem játszottak rajta. 1972 után komponált darabjaikban a citera helyét át is vette a hangterjedelmében és idiómakészletében tágasabb, lehetőségeiben jóval gazdagabb cimbalom, melyet azonban megint csak nem népies karaktere, hanem (az ütőhangszerek, a preparált zongora és a zongora közötti átjárás lehetőségeit megnyitó) hangszínei miatt használtak szóló- és kamaraszerepben egyaránt. A citerának mint műzenében is alkalmazható hangszernek a további lehetőségeit az Új Zenei Stúdió közösségétől '72-ben elszakadó Bozay Attila járta végig.⁹ A Stúdió tevékenységét élénk szimpátiával kísérő Kurtág György is a Rottenbiller utcai rögtönzések és Bozay hangszerfejlesztő eredményei hatására alkalmazta Pilinszky-dalaiban¹⁰ a basszusciterát, s egy máig kiadatlanul-előadatlanul maradt darabjában (*Az egyszarvú köszöntése*, 1971) a basszuscitera, a cimbalom és háztartási eszközök mellett két citerát is. Bár Jeney Zoltán és Eötvös Péter számára Bársony Mihály tekerőlantot is készített, ezt a hangszert éppen azért alkalmazták ritkán, mert a citerához képest kevésbé alkalmazkodó, hangja erősebben kötődik eredeti népzenei környezetéhez, s mindemellett dinamikai árnyalhatósága is elmarad a citeráétól vagy a cimbalométól.

A citera egy ideig még az improvizációs korszak lezárulta után is tovább kísérte az Új Zenei Stúdió hangversenyeit. Eötvös Péter a citera és a szintetizátor összekapcsolásából fejlesztette ki az electrochord¹¹ nevű hangszert, melynek hangját néhány (a Stockhausen-együttessel készült) hangfelvétel őrzi. De használták a citerát tetszőleges együttesekre komponált műveik előadásain is; Sály László vonósciterán mutatta be 1977 márciusában Dukay Barnabás *12/12* című darabját. (Mai címén: *A rejtőző Földhöz*). Sály László *Psalmusa* első alkalommal Jeney Zoltán és a szerző citerakisérével szólalt meg. (A darab végleges változatában zongora

9 *Improvizációk szólóciterára*, Op. 22 (1972); *Pezzo Concertato No. 2*, Op. 24 (1974–75); *Improvizációk II.*, Op. 27 (1976) *Tükör*, citerára és cimbalomra, Op. 28 (1977)

10 *Négy dal Pilinszky János verseire*, bariton (vagy basszus) hangra és kamaraegyüttesre (1973–75), Op. 11

11 Robin Maconie Stockhausen-monográfiájában így összegzi a hangszer jellemzőit: „The electrochord consists of a Hungarian peasant zither with 15 strings and a VC-S synthesizer. The sound and resonance of the zither are picked up by 2 contact microphones and modulated by frequency-, amplitude, and ring-modulation, and by filtering.” Robin Maconie: *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1976, 199.

vagy cimbalom szerepel kísérőhangszerként.) Ez a mű azonban más szempontból is kulcsjelentőségű dokumentum. Az énekszólam melodikus anyaga Sály dallamképző fantáziájának talán nem egyedüli, de egyik nagy jelentőségű forrását mutatja, a hangszeres népzenenek eredeti környezetéből kiemelt ornamentikáját. A *Psalmus*-ban a 139. zsoltár egy sorának magánhangzóin képzett melizmák főleg hangszínelemekből táplálkoznak, s ez az énekhang hangszerszerű kezeléséhez is vezet – ellentétben például Durkó Zsolt javarészt melodikusan használt ornamenseivel. A dallamsejtek mechanikus ismételtetése vagy egy-egy elem fokozatos átalakításával folyamattá váló repetíciója ritmus- és motívumképző módszerként Sály későbbi hangszeres műveiben is többször feltűnik (lásd az 1. kottát a 444. oldalon).

A *Psalmus*-ban az apró dallamforgácsokból folyamatosan bővülő vagy szűkülő dallam-makámok még nyilvánvalóan ornamensek, a 90-es évektől azonban már jellegzetes dallam-alakzatokként is feltűnnek Sály műveiben; nemritkán éppen azokban a darabokban, melyek konkrét népzenei mintákat nem hordoznak ugyan, de a címadás olykor a magyaros karaktert hangsúlyozza. Ezekhez a dallamképletekhez többnyire motorikus ritmika, de nem szükségszerűen gyors tempó kapcsolódik. Ilyen például a *Tánczene*-sorozat *Magyar tánc* '95 című zongoradarabja és a cimbalomra készült *Lassú és friss* című tétel. Ha nagyon áttételesen is, de ezeket a zenei alakzatokat Sály László zenéjében mindig valamilyen titkos szál köti a magyar hangszeres népzenehez.

Népzenei idézetet Sály László zárt szerkezetű műveiben nem használ, találkozzunk viszont népdallal az 1990-es években összeállított *Kreatív zenei gyakorlatok*-ban, melyeken keresztül zeneszerzői módszereinek legmélyebb rétegeibe is beletekinthetünk. Sály műhelyében ugyanis a zene minden összetevőjét a játék, a rögtönzés, a részekre bontás és az újrendezés vezérli. Társasjátékai csoportos improvizációk: nyitott szerkezetű darabok. A bennük meghatározott alapelvekből tetszőleges számú kompozíció jöhet létre, egyes elemek vagy minden elem folyamatos változtatásával. Ebben a közösen végigvitt alkotói folyamatban a játék résztvevőinek egyéni kreativitása és együttműködési készsége egyforma jelentőséggel bír. A *Kreatív zenei gyakorlatok*¹² dallamjátékaiban Sály szinte soha nem mondja azt, hogy az adott feladat csak egyetlen (általa megjelölt) dallammal végezhető el. Éppen ezért játékainak akár népdal is lehet az alapja, ha annak a ritmusa és a hangterjedelme alkalmas rá. Így válhatott látványos metamorfózisok tárgyává a 21. gyakorlatban példaként ismertetett „Hervadj rózsám hervadj”,¹³ vagy a szövegzenék között szereplő „Te vagy a legény, Tyukodi pajtás”.¹⁴ Abban a pillanatban azonban, amikor Sály kottában is rögzíti egy-egy gyakorlat valamelyik lehetséges megvalósítási módját – ahogyan ezt például a „Tyukodi pajtás” esetében tette –, az ötlet, a gyakorlat eredeti kompozíciójává válik, s ez megint további átalakítások tárgya lehet. A szótagkapcsolatok és motívumok variált ismétléseiből létrehozott szövegdarabot (a gyakorlat csak a népdal szövegén alapul, a dallamot nem kell

12 Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs, 1999).

13 Uott, 77.

14 Uott, 125–126.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Psalmus' by Sándor Weöres. The score is written on multiple staves. The top staff is for the voice (Soprano), and the lower staves are for piano or cymbal. The lyrics are in Hungarian, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into several measures, with some measures containing multiple lyrics. The handwriting is in ink, and the score appears to be a working draft or a personal manuscript.

1. kotta. Sárdy László: Psalmus – szopránhangra és zongorára vagy cimbalomra (1972, átdolg. 1990) – részlet az 1990-es változat kéziratából. A mű szövege a 139. zsoltár egyik sora Weöres Sándor fordításában: „Hová mennék á Te feléd előtt? És a Te ortalom előtt hová futnék?” Az énekszólám főleg a magánhangzásokon mozog.

énekelni) tizenkétszer kell megismételni, mindig előlről kezdve, de az elejéről minden ismétlésnél egy-egy ütemet elhagyva. A gyakorlatokhoz fűzött instrukciók között az is szerepel, hogy a ritmus-szerkezetet mérőütésekkel, a szünetekben elhelyezett tapssal, dobogással vagy ütőhangszerek alkalmazásával tovább lehet dúsítani, és végigvezethető benne egy teljes *crescendo*-folyamat is. A műnek,

hacsak nem gyakorolnak be a játékosok egyetlen kidolgozott változatot, nincs két egyforma alakja. A népdal a játék alapanyagává, az intertextualitás eszközévé válik, elveszíti zenetörténeti és kultúrtörténeti háttérét, sőt eredeti narratívája is eltűnik. A Katona József Színház egész estés produkciójában – melyet Sárosi a *Kreatív zenei gyakorlatokból* épített fel – a „Tyukodi pajtás”-ra kidolgozott gyakorlat a műsor fináléja (s egyben címadója is) volt. A ritmuszene fölött tárogatóval erősített, majd díszített énekszólamokkal is megszólaló dal a teljes műsor összefüggésében ironikus tréfává vált.

Te vagy a legény...

Zsámbéky Gábornak

1

I. Te vagy a Te vagy a le gény le gény paj - ti paj - ti te vagy a Tyu ko di

II. Te vagy a Te vagy a le gény le gény te vagy a Tyu ko di paj - ti paj - ti

4

I. nem oly vagy te miat Ba lázs te rem jen hát a jó bor nem is egy fil - lér in kább egy tal - lér

II. mert a Tyu ko di le gény más kell i de egy nem is egy fil - lér in kább egy tal - lér mer' mostan

7

I. kell hát i de a mo lyan le gény nem is olyan a kimeg i jed gye re hát Tyu ko di paj - tás - kám

II. kell hát i de a mo lyan le gény ne o - lyat te remjen paj - tás - kám le gény vagy te

10

I. te rem jen or szá gunk két tal - lért kell az i de nem is o da az a Pál a Tyu ko di Pál

II. paj - tás - kám nem úgy mint a más kell az i de kell a Tyu ko di Pál a Pál

Eötvös Péter számára a saját „felfedező-korszakának” nevezett 70-es években igen erősek lehettek népzeneink jellegzetesen magyar hangszerekhez kötődő hangszín- emlékei, jóllehet ezek csak nagyon áttételesen jelentek meg műveiben. Az *Intervalles-Intérieurs*-höz fűzött egyik megjegyzése szerint például a mű elektronikus rétegében a magas frekvenciasávban egymás mellett mozgó hanghullámok gyors remegése és a periodikusan létrejövő apró ritmusképletek miatt „a kompozíció nagyon gyakran hangszeres népzeneire emlékeztet: mintha a hosszú furuglát rázogatnák, vagy a nyenyere zümmögő legyecskéjének a ritmusát hallanánk”.¹⁵

Idézett, karakterisztikus alapanyagként a néphagyomány egy alkalommal jelent meg Eötvös pályájának első szakaszában, amikor a *Mese* című hangszalagkompozíciójában (1968) Ortutay Gyula népmese-gyűjteményéből¹⁶ egy 12 percben tömörített fiktív magyar népmesét (a zeneszerző szóhasználatával: *hyper-mesét*)¹⁷ állított össze, melyből Molnár Piroska előadásában készített hangfelvételt. A hátrómsáv hangtechnikával realizált kompozícióban a mese egyidejűleg három sebességgel (az eredeti tempóban, lassítva és gyorsítva), tehát három időszámban – előhangként, jelen időként, és utócsengésként – hangzik fel. Molnár Piroska ízes magyar beszéde folyamatos metamorfózison megy át, a szavak és szókapcsolatok kikerülnek az eredeti szövegkörnyezetükből, elveszítik eredeti jelentésüket, és kiszámíthatatlan eseményekkel teli, irracionális világot hoznak létre. Ahogyan Eötvös az 1960-as és 70-es években, a Kölni Rádió Elektronikus Stúdiójában töltött intenzív kísérletező időszak alatt a környezet szinte minden hangját (természethangokat, énekhangot, tücsökciripelést) elemeire bontotta és zenei természetű manipulációk tárgyává tette, a beszédet ebben a műben is hangszerré, zörejjé, zenei események sorozatává alakította és függetlenítette eredeti tartalmától. Kétségtelen azonban, hogy a *Mese* – melyet Stockhausen¹⁸ vagy Berio¹⁹ emberi beszédből vagy énekhangból kiinduló hangszalag-zenei mellett joggal tekinthetünk a műfaj jellegzetesen magyar egzotikumot hordozó példájának – a magyar hallgató számára, mindezen manipulációk ellenére nagyon is erős impulzusokkal közvetíti a magyar mesevilág hangulatát.

Az 1980-as évek végétől Eötvös zenéjének műfaji és stílári súlypontjai jelentősen átrendeződtek; a merész kísérletezés időszaka véget ért számára, érdeklődésének centrumába fokozatosan az opera és a szimfonikus műfajok kerültek. Időközben a különböző zenekultúrákra vonatkozó hivatkozások a korábbiaknál is lényegesebb elemeivé váltak művészetének, nemcsak operáiban, melyek történetei más-más korban és kulturális környezetben játszódnak, hanem szimfonikus és kamarazenéjében is. A változatos stílári hivatkozások között több súlyos hagyományú kultúra elemei megjelennek, az orosz népzene hangzásától a jazzig. A magyar

15 Eötvös Péter: „A természet hangzása és a hangzás természete” [Lemezkísérő tanulmány], BMC CD 092, Budapest, 2003.

16 Ortutay Gyula: *Magyar népmesék*, I–III., Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1960.

17 Eötvös Péter: „Szavakból zene – szavak a zenéről” [Lemezkísérő tanulmány], BMC CD 138, Budapest, 2009.

18 *Gesang der Jünglinge* (1955–56).

19 *Thema – Omaggio a Joyce* (1958).

népzene ezzel egy időben Eötvös művészetének legszemélyesebb rétegébe kerül. A 90-es években három nagyszabású alkotásában is feltűnnek közelebbi szülőhazájára, Erdélyre vonatkozó utalások, melyek azonban sohasem konkrét dallamidézetek, hanem sokkal inkább távoli asszociációk, melyek töredékesen idézik a hangszeres népzene hangzásvilágát. Ilyen utalás a cimbalom kitüntetett szerepe a *Psychokosmos*-ban (1993) és az *Atlantis*-ban (1995), az *Atlantis* tételeit záró erdélyi népzenei emlékfoszlányok²⁰ és az erdélyi temetések lassú gyász-csárdásainak sőt árnyékvilágból megszólaló visszhangja a *Shadows* (1996) zárótételében.

Az Új Zenei Stúdió zeneszerzői az 1970-es és 80-as években kiemelt fontosságú formaképző vagy hangrendszer létrehozó eszközként használták a nem zenei természetű külső vezérlőelveket, mint a szöveg hangokká és/vagy ritmusértékeké való átírását, számjátékokat, véletlen vagy matematikai alapú kombinációkat, sakkjátszmát, idegen vagy saját művekből átvett dallamokat és még sok minden mást. Bár kézenfekvő lehetett volna, a népdal mégsem vált ilyen eszközzé. Az egyetlen idevágó példa Jeney Zoltán 1980-ban, Bibó István emlékére komponált zongoradarabja, a 3. *Soliloquium* („Szomjú madaraknak innok adogatnék”). A kompozíció vezérlőelve itt sem a népdal, hanem egy másik rendszer, egy csillagtérkép, melynek zenei hangokká értelmezett pontjaiból utólag lettek kiemelve a „Ha folyóvíz volnék...” kezdetű népdal hangjai:

Parlando. Muz. Fo. 1507. lej. B. Gyergyóalfalu, (Csík vm.) 1911. M.

355

Ha fo- lyó- viz vó- nék, bá- na- tot nem tud- nék,

Ha fo- lyó- viz vó- nék, bá- na- tot nem tud- nék.

Hé- gye- k, völ- gye- k kö- zött szép csén- de- sén foly- nék,

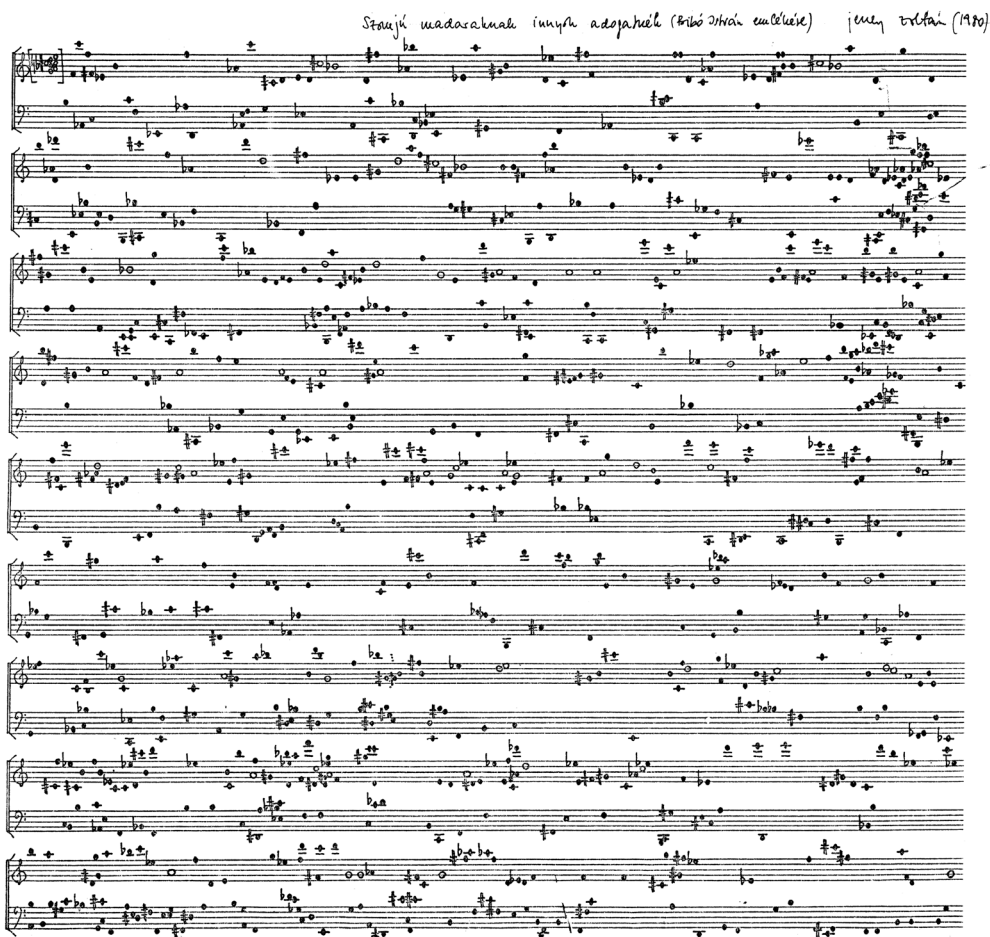
Hé- gye- k, völ- gye- k kö- zött szép csén- de- sén foly- nék.

3a kotta. A népdal eredeti alakja. A *Soliloquium* No. 3-ban a díszítő hangok is főhangokként jelennek meg. (Kodály Zoltán: *A magyar népzene. A Példatárt szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó, 1969*)

A dallam hangjai a mindvégig lenyomva tartott sostenuto-pedálnak köszönhetően kiemelkednek, ha az akusztikus viszonyok vagy az előadó játékmódja megengedik. A népdal cantus firmus-szerű hangsúlyozásának mértékét a zeneszerző a zongoristára bízta, de lehetőségeit be is határolja, mert a „Quasi in rilievo” mértékét *mp*-ra korlátozza. A folyamatosan és kiszámíthatatlanul mozgó folyamatból valójában nehéz kihallani a népdal hangjait, különösen azokon a helyeken, ahol azok

20 Farkas Zoltán: „Atlantis”. Bevezető Eötvös Péter azonos című lemezéhez, BMC CD 007, Budapest, 1998.

egymástól távol szólnak meg, s a dallam eredeti zenei összefüggései sem érzékelhetők. A kottában a dallam hangjai fehér hangjegyekként szerepelnek. A komponálás közben készített vázlat még mutatja a csillagtérkép²¹ eredeti (először egyenletes vonalhálóra helyezett, majd az ötvonalas rendszerre áttett) rajzát:



3b kotta. Jeney Zoltán: Soliloquium No. 3 (Bibó István emlékére) – 1. lejegyzés. A csillagtérkép vonalrendszerre helyezett, hangokká alakított formája.

A nyomtatott kottában²² ez már nem látható, mert a darab 12 kétsoros szisztémába lett tördelve, s egy-egy szisztéma hangjait 1 perc alatt kell eljátszani (3c kotta). A népdal hangjai elvesztik eredeti ritmusukat, mert megszólalásukat, to-

21 Otto Kohl – Gerhardt Felsmann: *Atlas des gestirnten Himmels für das Äquinoktium* 1950. Berlin: Akademie Verlag, 1956.

22 Jeney Zoltán: *Soliloquium No. 3* per pianoforte, Budapest: Editio Musica, Z. 13659



3c kotta. Jeney Zoltán: Soliloquium No. 3. A mű véglegesített alakjának részlete. A népdal hangjai fehér hangjegyekként szerepelnek © Editio Musica Budapest

vábbzengésüket a csillagok térkép szerinti – a zenei folyamat szempontjából véletlenszerű – elhelyezkedése vezérli.

Más szerepe van a néphagyomány jelenlétének Jeney Zoltán eddigi legnagyobb szabású művében, az 1979 és 2005 között komponált *Halotti szertartásban*. Itt egy korábban Jeney zenéjében szinte ismeretlen, archaikus hangütés jelenik meg, melyben a deklamáció és a dallamképzés egyrészt a gregorián énekből, másrészt a magyar népzene ősi, recitáló és sirató stílusköréből táplálkozik. Észre kell azonban vennünk – e két elem jelentőségét természetesen nem alulértékelve –, hogy a pszeudo-gregorián és a pszeudo-népzenei hangot képviselő dallami rétegek (melyek olyan tételekben, mint a *Mária siralma* [No. 5/o], vagy a Weöres-versre készült *Processio* [No. 21/a] egymással is érintkeznek), vagy az olyan konkrét népzenei műfajokra utaló áthallások, mint az Orbán Ottó versére írt *Hallod-e, te sötét árnyék* [No. 32/b] arányos és szigorú, leginkább talán sorszerkezetűnek nevezhető zenei formába ágyazódnak. A *Halotti szertartás* enciklopédikus vállalkozásában e népzenei réteg egyforma súlya van a művet behálózó 128 hangú fraktálsornak, Jeney 12 hangú modális hangsorainak, az *Alef* 12 hangú akkordjából származó struktúráknak, jószerivel minden olyan zeneszerzői eszköznek, eljárásmodnak, melyet Jeney pályája első szakaszában alakított ki. Valójában nem is stílusváltásról, hanem sokkal inkább összefoglalásról van szó, egy olyan műfaj keretei között, melynek megvalósítására a 70-es években Jeneynek még sem a lehetőségei, sem az eszközei nem voltak meg. A sokféle kompozíciós technika a *Halotti szertartásban* a ritus és az azt behálózó érzelmi szálak egyensúlyát biztosítja, s közöttük a népzenei és gregorián asszociációk talán a humánus tartalom legkönnyebben megérthető egyetemes üzenetét hordozzák.

A *Halotti szertartás* befejezése óta Jeney zenéjében ennek az archaikus hangnak nincs folytatása. 2005 óta írt zenekari és kamaraművei a legtágabb értelemben vett polifónia jegyében készültek, a kontrapunktikus szerkesztési elveknek gyakran a hangszínekre és a dinamikai szintekre is kiterjesztett alkalmazásával. Je-

ney eddigi zeneszerzői tapasztalatai (s olykor kudarcai) alapján úgy véli, hogy a kompozíciós munka folyamán minden új mű építményét a semmiből (vagy a korábbi eredményeket erősen újragondolva) kell megteremtenie, s az eszközöket állandóan újra kell rendeznie, mert a már befejezett művekben sikeresen alkalmazott technikák és vezérlőelvek egy másik műfajban vagy más alapanyagok környezetében csak kivételes esetekben használhatóak.²³

Az Új Zenei Stúdió művészi közösségének együttműködése 1990 után megszűnt, jöllehet a húszéves közös műhelymunka eredményeit minden itt alkotó zeneszerző máig megtartotta és alkalmazza. Műveikben a műfaji hangsúlyok jelentősen áthelyeződtek, de a népzenehez való korábbi viszonyuk biztosan nem változott, legalábbis abban a tekintetben, hogy a népzene vagy a népies motívumok, elemek feldolgozásszerű használatát, s még inkább az ideológiailag megalapozott „magyaros” hangvételt mindannyian kerülik ma is.

Az experimentális törekvések a 70-es évek művészetében és művészi közéletében, külföldön és itthon is az idejétmúltnak ítélt formák és az akkoriban folytathatatlannak gondolt tradicionális műfajok helyett kerestek újakat. Ebből következően az Új Zenei Stúdió zeneszerzői nem vetették el, nem tagadták meg a népművészetet, hanem csak az időszerűségét kérdőjelezték meg. A népzene felhasználásának aktuális problémáira és lehetőségeire Eötvös Péter, Jeney Zoltán és Sárosi László megmutatta a saját megoldásait. De az e kérdésben való állásfoglalásnak tekinthetjük Csapó Gyula, Dukay Barnabás és Serei Zsolt eddig írt műveinek népzene-től való távolságtartását is. Kérdésemre, hogy változhat-e még alkotói viszonyuk ehhez a hagyományhoz, Dukay Barnabás azt válaszolta,²⁴ hogy ha felhasznál is egyszer ilyen alapanyagokat, oly mértékben fogja elrejtetni őket más rendszerek mögé, hogy jelenlétüket senki sem fogja népzenei hivatkozásként érzékelni. Serei Zsolt és Csapó Gyula pedig ma is úgy vélekedik,²⁵ hogy végérvényesen nem akarja kizárni a népzene alkalmazásának lehetőségét. Bár Vidovszky László 1981-ben a *Nárcisz és Echo* című operában rendkívül meggyőző erővel teremtett meg egy historizáló, 19. századi pseudo-magyar (sőt, talán több korszakra is hivatkozó közép-európai) műzenei stílust, két évtizeddel ezelőtt, Weber Kristóf kérdésére, hogy foglalkozott-e valaha is azzal, hogy népzenei alapokra írjon kompozíciót, mégis azt felelte, hogy „Még nem”.²⁶ 2009 júliusában megismételt kérdésemre ugyanezt a választ adta. Azt azonban, hogy a *még* szó most is benne volt a mondatban, akár emblematikusnak is tekinthetjük.

23 Kiadatlan interjú, 2009. július.

24 Uott.

25 Kiadatlan interjú, 2009. szeptember.

26 Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997, 66. Az idézett interjú („Zene és popularitás”) 1989-ben készült.

ABSTRACT

TÜNDE SZITHA

EXPERIMENTAL MUSIC AND FOLK MUSIC

IN THE WORKSHOP OF THE NEW MUSIC STUDIO

IN BUDAPEST FROM 1970 TO 1990 – AND AFTERWARDS

The American influence of experimental music became important in Hungary from 1970 and the following two decades in the work of the New Music Studio in Budapest. The collaboration of this group of musicians (composers, performers, conductors, musicologists) was based upon a common philosophy and aesthetics. Beside playing their own compositions, Zoltán Jeney, László Sáy, László Vidovszky, Albert Simon, Péter Eötvös, Zoltán Kocsis, András Wilhelm, Barnabás Dukay, Zsolt Serei, Gyula Csapó (and several musicians around them) were the first performers in Hungary of works by the leading composers of American experimental music (e. g. works by John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Steve Reich, Phil Glass).

During two decades of activity, this most radical workshop in Hungarian contemporary music generated much dispute in artistic life. Among them the most remarkable was that the composers working in this circle – similarly to the composers of the American and European experimental musical movements – were not involved in folk and historical traditions. The main reasons for this demarcation were on the one hand the discordance of folk music traditions and the new experimental compositional lines of construction around 1970, and on the other hand the opposition of this younger generation to the older Hungarian generations of composers and the rejection of romantic composing methods in Middle and Eastern Europe that used folk music from the 19th century as an important inspiration. Even so in the music of Zoltán Jeney, László Sáy and Péter Eötvös folk melodies appear in the background even in the early years of the New Music Studio as a concealed substratum, as an archaic tune or a hidden poetic message.

Tünde Szitha (1961) graduated as a musicologist from the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest; in 1996–1999 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She has been active as a music critic and journalist from 1985; her articles (mainly on contemporary music), reviews and interviews have been published in several periodicals. Her research is focused on Hungarian music after 1945: her short monographs on the Hungarian composers Zoltán Jeney and László Vidovszky were published in 2003 and 2007. Her PhD thesis in preparation is about experimental music in Hungary from 1970 to 1990. From 2002 to 2010 she taught music history at the University of Debrecen Faculty of Music. She is currently working as Promotion Manager for Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Ltd.

ESSZÉ

Déri Balázs

HISTORIKUS LATIN?

Az alábbi – itt-ott pamflethez illő stíluseszközökkel tűzdelt – esszé műfaja és terjedelme nem kívánja és nem is engedi meg a téma tudományos kifejtését, a minden részletre kiterjedő érvelést, nyelvtörténeti bizonyításokat. Még gyakorlati, előadóművészeti tanácsokat is csak módjával ad; inkább elbizonytalanítani szándékozik, mintsem megnyugtató és könnyű megoldásokat kínálni. A szerző így leginkább önmaga autoritására hivatkozik, ami talán megbocsátható, ha foglalkozása szerint nem csak muzikológus, hanem klasszika-filológus és középkorkutató is, aki – ha már az ELTE BTK Latin Tanszékének vezetője – tájékozott kell legyen a latin nyelv történetében, beleértve a magyarországi latinságot, s ez utóbbira vonatkozólag a sovány nyelvészeti szakirodalom áttekintésén túl tanult is néhány tudós egyházi embertől (leginkább a csodálatos Rajeczky Béni bácsitól), meghallgatta a közelmúlt népzenei főlvételeit, énekkari tagként és kórusvezetőként mindezekből gyakorlatias szintézist alakított ki, amelyet legközelebbi fiatal munkatársa részben következetesebbé tett.

A nyers kérdés ezek után így hangzik: a régi zene „historikus” előadói irányzata, amely oly nagy gondot fordít a korhű hangképzésre, kópiahangszerei lakkjának kémiai összetételére, sípjai és húrjai hangolási finomságaira, egy-egy frazeálási kérdés megoldásáért zenetudósok tucatjait foglalkoztatja, még soha be nem mutatott művekért újra feltúr minden denevérijárta itáliai templomtornyot és dél-amerikai orgonakarzatot, miért nem mutat érdeklődést a repertoárja nagy részét kitevő latin művek kiejtése iránt? Hol van a „historikus” latin? A még nyersebb tanács pedig a következő: alapvető érdeklődésen és tájékozottságon és néhány nyelvi szabály betartásán túl másra nincs is szüksége. A túlzott nyelvi pedantéria helyett foglalkozzék csak a hangképzéssel, a lakkal, a hangolással, a frazeálással, akár fölfedezetlen művekkel is, de mindenekelőtt a nagy művekkel, a kánonnal. Részletben való elveszés helyett a zenei egésszel.

A latinnak, mégpedig elsősorban az egyházi művek latin ejtésének kérdése jóval megelőzi a historikus divatot és túl is terjed azon. A neves, egyházas háttérű kórus tagjai mesélik, hogy amióta csak az eszüket tudták, *kíriének* ejtették a latin mise kezdőszavát. Egy nagy magyar karmester viszont úgy tanulta tanítórendi görög-tanárától, hogy ezt *kűrriének* kell ejteni. Megpróbálta rávenni a kórust a „tudomá-

nyosan megalapozott” ejtésre, de az tiltakozott – a hagyományra hivatkozva, meg hogy magas hangon nem lehet rendesen intonálni az ű-t. Kompromisszumot kötöttek, legyen olyan í és ű közötti ejtés. No, az csak hamis lehet! Ez a kórus a Sanctus tétel *caeli* szavát *cōli*-nek énekelte, ami nem más, mint a reneszánsz kori téveszme lecsapódásaként iskolai és egyházi könyvek egy részében található *coeli* írásváltozat németes, újabb kori ejtése. Magam is hallottam a Verdi-mű főpróbáján, amint a híres olasz karmester fölhorkant, de nem az ő-n, hanem c-n. „Kijavította” a kórust. Erősen időszödvén nyilván jobban hallotta a mássalhangzókat, így a neki megszokott cs helyetti c furcsaságát, semmint az egyébként is elmosódott magánhangzót. Az eredmény hihetetlen: *cōli* lett. Más. Budapest egyik főtemplomában hallottam egy gyászmisén, ahogy a *Dies irae* egyik strófája rímshavai közül az első kettőt így ejtik: *digné* (*dignae*), *benigné* (*benigne*). Persze, valamely okoskodó gimnáziumi tanár vagy diák közbeszólt a próbán, hogy nem jó az egyházi „konyha-latin” ejtés, azaz a *digne* és a *benigne*. Merthogy a véghangzó hosszú. Azt viszont már nem tudta, hogy saját rendszere szerint akkor a *digné* és a *benigné* lenne igazán helyes, nem is tudhatta, mert a slamos, de annál önhittebb iskolai (ún. erasmista) ejtés a zárt szótagok hosszúságára nem sokat szokott adni. Kíváncsi voltam, hogy a harmadik rímshó, az *igne* (az iskolai ejtés szerint is így van: *igne*, korrektebben *igne* volna) hogyan hangzik majd: a kórust nem is nagyon hallottam, úgy süvöltötte-nyomta a karnagy: *igné*. Nehogy valaki „elrontsa” az *igne* szóban soha, semmilyen ejtés szerint nem létező hosszú véghangzót. Megjegyzem, az egyedül helyes *diesz íre* egyházi ejtés helyett szokottabb nálunk a *diesz íré* öszvérejtése; ha már iskolai szabályt akarnak, aszerint *diész íré* lenne. Ugyanott a bécsi klasszikus misében a „bonae voluntatis” szókapcsolatra próbálták ráerőltetni az iskolában begyöpsödött *boné* ejtést a tá-ti ritmusra. Hiába: misék ezrei készültek a *bóne* ejtésnek megfelelő ritmusban (legfőljebb erősen polifon szövedékben, egy-egy belső szó-lamban fordul elő igen ritkán másféle ritmizálás).

Hallgatom a historikus előadásmód egyik etalonját. Az, hogy az LP már pattog, annyiszor meghallgattam 1983 óta, jelzi, hogy a mozgalommal kapcsolatos erős elméleti (történetfilozófiai és esztétikai) kifogásaim ellenére a vérbeli zenei teljesítményt igenis értékelem. A Bach-Magnificat Gardiner-féle fölvételéről van szó. A századszorra is csodálatos Nancy Argenta, Charles Brett meg a többiek és a Monteverdi Kórus ilyen szavakat mond: *manyífikat* (*magnificat*), *ancsille* (*ancillae*), *eccse* (*ecce*), *szusépit* (*suscepit*). A mássalhangzók világosak, de nem kezeskedem azért, hogy érteném, mikor melyik e-t/é-t mondják. Gardiner tehát meg sem kísérelte visszaadni a Bach korabeli százszországi latin ejtést, amelynek egyébként hiteles, máig élő hagyománya van, s Bach korához képest csak keveset változott. Nem is a hagyományos angliai latin ejtéssel énekelte, hanem azzal, amely a katolizált anglikánok révén a XIX–XX. században honosodott meg az angol katolikusok, majd az anglikánok között is: ez pedig a római (vatikáni) ejtés, amelyet pápák szorgalmaztak az egész világon, de ahol elfogadták a vatikáni nyomást, az „olasz” latin ott is idomult az anyanyelvhez. Gardiner együttesének latinján is azonnal érződik az angolos elszíneződés. Az angolok (írás közben Mark Brown és a Pro Cantione

Antiqua 2000-es Tallis-lemezét hallgatom) nem csak Bachot, hanem a saját régizénjük latinját sem a saját hagyományuk szerint éneklik, hanem ugyanazzal az „olaszos” ejtéssel. Olasz latin szól a katalán Jordi Savall fölvételein is, legyen az akár a katalóniai Szibilla-ének vagy a Montserrati vörös könyv. Hát igen: a híres katalán apátság az 1910-es években áttért a római ejtésre. De hogyan fér össze a XX. században importált latin a középkori hangszerekkel?...

A bonyolult helyzet megértéséhez ismernünk kell a latin nyelv hosszú történetének, változatai kialakulásának alapvonalait. Először is lássunk egy félrevezető tényezőt: a latin helyesírása (sok tekintetben még a középkori szétfejlődésben is) erősen konzervatív volt, és ez a tény elfedte az időközben bekövetkezett mélyreható változásokat, amelyeket a különböző nyelvtörténeti adatok elemzésével tudunk valószínűsíteni. Mindig meg kell kérdeznünk: melyik latinról is beszélünk?

Vegyük példának a népszerű középkori karácsonyi kanciót, a *Dies est laetitiae* birtokos jelzős szerkezetét: *dies laetitiae* ('öröm napja'). A latin nyelv és irodalom „klasszikus”, azaz késő köztársaságkori és a principátus korabeli korszakában (Cicero és Horatius idején) az első szó ejtése *diész* lehetett, a nyomatéki hangsúly a hátulról második szótagra esett, de nem okozott nyúlást. A második szót úgy ejtették, ahogy írva van: az *ae* betűkapcsolat *ae* kettőshangzót jelölt, s mindkét *t* t-nek hangzott (talán a rájuk következő *i*-k miatt némi palatalizáltsággal), a hátulról harmadik szótag rövid *i* hangja (melyet *i* betű jelez) hordozta nyúlás nélkül a hangsúlyt. A latin korábbi korszakában az *ae ai* volt, sőt a rag *ái*-nak is hangzott. E korszakokban megkülönböztették a rövid és hosszú szótagokat, s ezen alapult az időmértékes verselés, amelyet a görögből vettek át a latinok. A császárkor köznyelvében, az ún. vulgáris latinban aztán elindult a kettőshangzók egyszerűsödése (*ae*-ből, *oe*-ből *é*), majd hangsúlytalan helyzetben az eredetileg is hosszú magánhangzókkal együtt való rövidülése, és sok más hangváltozás, amelyek következménye lett a római birodalom bukása után, a kora középkorban a művelt, írott (de sok esetben a beszélt nyelvet tükröző) és a beszélt népnyelv rohamos szétfejlődése, s ennek következtében a különböző újlatin (román) nyelvek kialakulása. Az egyik döntő különbség az lett, hogy a hosszú és a rövid szótagok korábbi jelentésmegkülönböztető (fonématis) szerepe megszűnt (a klasszikus *veni* szó *vení* ejtéssel 'gyere', *vení* ejtéssel pedig 'jöttem' jelentésű volt, az azonos írásképpű, de a középkorban *vení* hangsornak ejtett szó viszont már egyaránt jelenthette a felszólító módú és a múlt idejű alakot). A hangsúlytalan szótagok mindig rövidek lettek, a hangsúlyosak önmagukban „hosszúak”, s ha nyílt a szótag, akkor a benne levő magánhangzó hosszú. Ezen a nyelvi alapon épült ki a középkori latin hangsúlyos verselés, amelynek jó része ugyanakkor rímes is. A szóvégi ragok hangalakjának változása ugyanis számos, korábban nem létező szóvégi összecsengést hozott elő, s a költők fölfedezték, majd mesterfokra fejlesztették a középkori latin nyelv rímlehetőségeit.

A klasszikus helyesírást és más szabályokat fenntartó egyházi központok hatására az ún. karoling reneszánsz érvényesíteni akarta a klasszikus normákat; újra komoly számban születtek időmértékes versek. Fokozatosan és időről időre külön-

bőző mértékben a sajátos középkori latinság is normalizálódott, mégpedig, ami a kiejtést illeti, az egyes területeken eltérően. Az előbbi példánál maradva, míg a *dies* szó ejtése mindenütt nagyjából hasonlóan *diesz* volt, a *laetitiae* írásképe (igen sokszor *leticie* formában vagy hasonlóan) kiejtése erősen eltért: Itáliában *letície*, francia területeken a XIII. században talán *letície*, később *letíszie*, a franko-flamand zene virágkorában esetleg *letícsie* vagy *letízie*, Angliában korábban *letíszie*, de a XVII. századtól *letísie*, a germán területeken pedig *letície* volt. (Az e-szerű hangok pontosításától eltekintek).

Következetesebben és nagyobb sikerrel tért vissza a klasszikus nyelvi normákhoz az ún. reneszánsz humanizmus. Az Erasmus nevével fémjelzett irányzat az egyes területek egymáshoz képest kaotikus ejtése helyett kitalálta a klasszikus latin (és görög) kiejtését, ez azonban csak többé-kevésbé sikerült neki; így lett szókapcsolatunkban a *diesz letície* ejtés. Felemás megoldás, de mivel mindenekelőtt német területeken az iskolai oktatás elterjesztette, bizonyos értelemben már ennek is van hagyománya. (Az újkor folyamán Magyarországon is teljesen kiszorította a korábbi, vélhetően s-ező ejtést: aszerint a *dies* ejtése mintegy *dies* lehetett; a latinból való kölcsönzések a legkorábbi időktől kezdve a kora újkorban is s hangot mutatnak a latin s betűvel jelzett sz hang helyén).

A XIX–XX. századi klasszika-filológia a nyelvészeti kutatások alapján kialakította a klasszikus kori hangalakoknak jobban megfelelő, bár minden nyelv beszélőinél erősen eltérő színezű, ún. „restituált” ejtést. Így tanszékünkön ha klasszikus összefüggésben merül(ne) föl, újra így ejtenénk a példát: *diesz laetitiae*, ez egy ún. „humanista” szövegben *diesz letície* lenne és nagyon is létező középkori fordulatként *diesz letície*.

De mi a helyük ezeknek a kiejtésváltozatoknak a zenetörténetben? A legkönnyebben a restituált ejtést intézhetjük el. Sztravinszkij az *Oedipus rex*-ben a *c* betűt minden helyzetben *k*-nak ejti. (A *c* kiolvasása is a latin kiejtésének nagy vitapontja...) Így halljuk a szerző 1961-es felvételén is. Sztravinszkij valamiféle pogány szakralitás nyelvi kifejeződéseként talált rá a cicerói latinságra mint „használaton kívüli, tiszta nyelvre”. Mármost képzeljük el, hogy a Cocteau-szöveg első szavát (*caedit* ’lesújt, vág, gyilkol’) a kórusnak cincognia kellene a kemény *k* helyett! Klasszika-filológus fordítójától hallhatott a többi hangzó kiejtéséről is, de úgy tűnik, Sztravinszkijt azok már nem érdekelték. (A latin hangsúlya sem, legalábbis nem pedánszkodik vele a maga nagyon sajátos, zeneirritmus-elvű prozódiajában.)

Az erasmista, iskolai ejtésnek tere lehet olyan megzenésítések esetében, amelyek vagy „humanista” latin szövegekre születtek (s versek esetén a zene időmértékes verselést ad vissza), vagy a „humanista” iskolai oktatás céljaira íródtak, bár antik szövegekre. A humanista metrikus dallamokat (pl. Tritonius vagy Honterus ódáit) így korthű énekelni.

Minden más esetben az egyházi használatban mindmáig fenntartott (bár sok tényező, a vatikáni nyomás és az iskolai oktatás rossz példája által megrontott, ezért javításra szoruló) középkori latin ejtést kell használni. De melyik változatban? Képzeljük el azt a kórust vagy akár szólistát, aki egyetlen koncerten belül énekel

egy XVII. század közepe előtti művet, ahol az Agnus szót *annüsz*-nek mondja, majd egy néhány évtizeddel későbbi művet, amelyben *anyüsz*-t ejt. Vagy az utóbbi után német egyházzénét énekel, és *agnusz*-t mond. Vagy Lassus egyik miséjét németalföldi módon éneкли, de kiegészíti a zeneszerző itáliai korszakában született tételekkel; Salzburg egyik templomára olasz, másokra német ejtést föltételezve az egyik művet így, a másikat úgy adja elő. Értelmetlen fáradság: lényegi hitelességet nem közvetítő, előadót és hallgatót bosszantó előadás vagy lemezfölvétel jönne létre. S gyanítom, hogy amíg a szájra nem álló kiejtéssel bíbelődnek, épp csak „a” zenéről feledkeznek el.

Másfelől egy nemzetközi előadógárda kiejtését egységesíteni kell, a régizene képviselőinek ezért is kézenfekvő megoldás a többség által ismert római kiejtés. Még ekkor is sok gond akad: nem elég valamiféle *e*- vagy *é*-szerű vagy *o*-féle hang, hanem olasz *e* és *o* szükséges, az angol el kell, hogy felejtse a sajátos *t*-jét, a német a sajátos zárhangokat. Egyébként a legfontosabb a latin nyelv hangsúlyainak ismerete, hiszen ez szabja meg a magánhangzók rövidegét és hosszúságát is. Az általános elvhez képest másodlagosak az ejtészváltozatok.

A magyar hivatásos zenei életnek, még inkább az amatőr előadóknak egyetlen igazi megoldás adódik: a normalizált legújabb kori magyar egyházi kiejtés. Normalizálásra azért van szükség, mert akikra legtöbbször hivatkozunk, a papságot is sokféle hatás érte, és számos indokolatlan hangalak rögzült.

Egy magára valamit adó magyar zenész nem hívja föl a középlatinista szakembert, hogy órákon át diktálná be neki minden egyes latin szó kiejtését, hanem keze ügyében tart egy hivatalos római misekönyvet, ill. breviáriumot, amelyben bejelölték a hangsúlyokat, s megjegyyez néhány egyszerű szabályt:

1) csak a nyílt s ugyanakkor hangsúlyos szótagban hosszú a magánhangzó. Ez a magyarországi latin ejtésben csak az *e/é* tekintetében jelent hangszínkülönbséget: az *e*, *ae*, *oe* eszerint egyszerre hangsúlyos és nyílt szótagban *é*, zárt vagy hangsúlytalan szótagban *e*.

2) az *y* mindig *i*,

3) a *c* betű *e* (*ae*, *oe*), *i* (*y*) előtt *c*-nek, máskor *k*-nak mondandó,

4) a *t* betű *c*-nek hangzik a *ti*- magánhangzó-kapcsolatban, ha a *ti*-hangsúlytalan és nem áll előtte *s* vagy *x*

5) az *s* mindig *sz* (nem *z*).

Bővebb tájékoztatás található (néhány további, ritkább esetről is) hajdani tanítványom és mai munkatársam tanulmányában: Földváry Miklós István: „A latin liturgikus szövegek kiejtése”, in [Pánczél Hegedűs János (szerk.)]: *A jó harc. Tanulmányok az ősi római rítusról és a katolikus szent hagyományról*. Poggibonsi-Budapest: Casa editrice »La Magione« – Miles Christi, 2006, 209–214. Hasznos, de számos elírással éktelenkedő, egyenetlen színvonalú munka az egyes területek koronként változó kiejtéséről: Harold Copeman: *Singing in Latin or Pronuntiation Explor'd*. With a Preface by Andrew Parrott. Publ. at Oxford by the Author, 1990. Ennek igen megbízhatatlan kivonata: Uő, uo.: *The pocket 'Singing in Latin'*.

Nyilvánvalóan senki sem szeretné föléleszteni a kasztrálás gyakorlatát a „historikus” hitelesség kedvéért. Ha nem is ilyen drasztikus, csak épp maníros és a lényegi hitelességhez szükségtelen megoldás lenne a századról századra, területről területre változó latin ejtés utánzása. Különösen, ha nem ismer(het)jük eléggé. A gregoriánt, DuFayt, Palestrinát, Victoriát, Tallist, Bachot, Mozartot, Lisztet és Sztravinszkijt az angol kórus énekelheti a vatikáni kiejtés mai angol dialektusában, mi pedig a magyar fonetikának megfelelő egyházi „magyar-latinul”. S ha együtt énekelünk? Majd a karmester eldönti, melyikünk képezze át magát egy időre angolnak vagy magyarnak.

ABSTRACT

BALÁZS DÉRI

HISTORICAL LATIN?

During its long history, the pronunciation of the Latin language has undergone many changes, but these were only partially reflected by the rather conservative spelling norms. The present-day conventions of pronouncing Latin are based 1) on the hypothetical utterance in the classical era (1st century BC – 1st century AD), 2) on the variants of Medieval Latin, sometimes improperly identified with Ecclesiastical Latin, or Church Latin, and 3) on the reformed pronunciation of the so-called 'humanists' of the 15th and 16th centuries. The first, called restored pronunciation, is employed in scholarly circles, mostly by classical philologists, the second is used in local variants, but chiefly according to Vatican usage by the Roman Catholic Church for liturgical purposes, the third, called Erasmian, was (and even today in Hungary, still is) the usage of the primary and secondary education of the Humanist type, and it was (and in places still is) that of the university education in Germanic countries and in Central Europe. Historians, medievalists, natural scientists, and chiefly doctors, pharmacists, jurists use a special mixture of the Medieval and Erasmian pronunciations.

One element of academic utterance (the letter „c” as „k”) is obligatory in the oratorio-opera *Oedipus rex* by Stravinsky, the Erasmian pronunciation is valid for Humanist Latin texts (e.g. in the metrical odes of Tritonius, or the Siebenbuerger Saxon Honterus). The author [urges] suggests that for chanting or singing all other Latin texts, only the single survival of Medieval Latin, namely Church Latin is suitable, and without an exact imitation of the hypothetical pronunciation of a given composer or of a given local tradition. So, even the strictest followers and ideologists of historical performance practice are right in singing every type of music, from Gregorian chant, Palestrina, Mozart as far as contemporary compositions with the same traditional pronunciation of their own. The author and his colleague have produced and are ready to bring in to vogue- a normalised Church Latin pronunciation based on the Hungarian tradition, for Hungarian musicians generally and especially for the Latin Mass.

Balázs Déri (1954) studied classical philology and pursued Iranistic studies at the Faculty of Humanities of Loránd Eötvös University (Budapest) from 1972 until 1979. From 1991 until 1995 he studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music. Between 1979 and 1994 he worked as a member of the editorial staff of the *Lexicon Latinitatis Medii Aevi Hungariae* (Hungarian Academy of Sciences). From 1992 until 1997 he taught New Testament Greek and Latin at the Reformed Theological Academy (Budapest). Since 1998 he has been teaching at the Latin Department of the Loránd Eötvös University, and in 2002 he was named head of the same department. Between 2003 and 2006 he was the vice-dean of the Faculty of Humanities, and between 2005–2008 the director of the Institute for Ancient Studies; since 2008 he is a professor ordinarius of the University. He is a founder of the periodical „Magyar Egyházzene” (Hungarian Church Music), as well as its managing editor since 1993. As part of his field work he collects the liturgical music of Hungarian Jews, of Byzantine (primarily Serbian) Christians in Hungary, and of Oriental (Coptic and Syrian) Christians in Egypt, Syria, Turkey, India.

MŰHELYTANULMÁNY

Marczi Mariann

LIGETI GYÖRGY ZONGORAETŰDJEIRŐL II.*

Harmadik etűd – *Touches bloquées*

Az első kötetben belül az első három etűd egy csoportot alkot, és mindhárom ajánlása Pierre Bouleznek szól. Az 1985-ben keletkezett harmadik etűd, a *Touches bloquées* ősbemutatója Volker Banfield nevéhez fűződik: a mű 1985. szeptember 24-én Varsóban hangzott el először a nagyközönség előtt. Tempójelzés: Presto possibile, sempre molto ritmico az autográfban. Ligetnél szokatlan módon metronómszám nem szerepel, és az előadás időtartama sincs meghatározva. A Schott-kiadásban már Vivacissimo, sempre molto ritmico tempómegjelölés áll, és a mű előadásának időtartama kb. 1'40". A középrész tempójelzései is eltérőek a két forrásban. A kéziratban: Poco meno presto, ma presto assai, impetuoso, a Schott-kiadásban viszont feroce, impetuoso, poco meno vivace szerepel.

A cím: *Letartott (blokkolt) billentyűk* már eleve jelzi, hogy ez az etűd egy speciális zongorázási technikára alapozott invenció. Ligeti az előadási utasításokban Henning Siedentopf cikkére¹ hivatkozik, aki a letartott billentyűk alkalmazásáról ír. Az egyik kéz hangtalanul nyom le bizonyos billentyűket és lenyomva tartja őket, amíg a másik kéz a letartott és a szabad billentyűkön egyaránt játszik; vagy pedig az egyik kéz hangzóan billentett hangot tart tovább lenyomva, ezáltal kirekesztve az éppen letartott billentyűt a további megszólaltatásokból. Mindez furcsa, szaggatott hangzasképet eredményez, amint azt a szerzői utasítás is jelöli: sempre legato, „stuttering” / „stotternd”, azaz dadogva.

A nyolcadmozgásban lekottázott textúrát a hangzásban minduntalan rövid szünetek szakítják meg, ezáltal pontozott ritmusok illúzióját keltve, illetve rendszertelen, capricciózus ritmikai képet alkotva. A leírt ritmikai konfigurációk a valóságban nem a leírt ritmusoknak megfelelően szólalnak meg (lásd az 1. kottát a 460. oldalon). Ligeti ezt a technikát alkalmazza a *Drei Stücke für zwei Klaviere* második, „Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)” feliratú tételében is. A *Touches bloquées* etűdben természetesen nemcsak a leírt ritmika és a hang-

* Részletek Marczi Mariann DLA disszertációjából (Liszt Ferenc Zeneakadémia, Budapest, 2008). Az I. részt lásd előző számunkban.

1 Henning Siedentopf: „Neue Wege der Klaviertechnik”. *Melos*, 40/3, (1973), 143–146.

zó ritmika különbözik egymástól, hanem a leírt hangok és a megszólaló hangok is. A fel-alá cikázó nyolcadok, amelyek az ütempárokat kezdő legato hangközlépések kivételével többnyire kromatikusan követik egymást, eleinte az egyvonalas *gesz* és a kis *h* hangok közötti utat járják be, ám a valós hangzásban nem kromatikának hallatszanak, hanem a kétütemenként jelentkező legato lépések után egészhangonként lépegetnek fel és le, és ehhez járulnak még a letartott húrok rezonanciája által keletkező felhangok is.

Mint minden etűdjénél, Ligeti itt is hangsúlyozza az előadási utasítások szövegében, hogy az ütemvonalak nem jelölnek metrikai támpontot, sem tagolást, csupán a tájékozódást segítik. Az etűd első tizenhárom ütemében az ütempáronként jelentkező legato nyolcadpárok egyértelművé teszik a kétütemes lélegzést. (A tizenhárom ütemes csoport a kezdő „néma” felütés-ütemmel együtt értendő.) Az ütemek általában hét vagy nyolc nyolcadból állnak, a 13. ütem lesz csak rövidebb, ez hat nyolcadot foglal magában. Ebben a szakaszban a jobb kéz a mozgó, legato szólam, a bal kézben vannak a letartott hangok és a staccato megszólaló kontraszobjektum. Az ütempárok tagolását a bal kézben megjelenő staccato nyolcadfelütés is segíti. Az ütempárokat kezdő legato nyolcadpárokat a bal kéz szintén ká nonszerűen imitálja, de staccato artikulációval. A nyolcadpárok második tagja mindig *f*, és a két nyolcadhang (vagy hangpár) közti hangköz egyre távol: először kétszer *gesz-f*, azután *a-f*, *a* és *h* szekund – *f*, majd *fisz* és *g* szekund – *f* és végül *gesz* és *c* kvart – *f* szólal meg.

Vivacissimo, sempre molto ritmico

sempre legato

p

“stuttering”/„stotternd”

senza ped. (sempre)

p

A 14. ütemtől ez a kétütemesség elkezd felbomlani, a legato nyolcadpárok három, négy, öt nyolcadból álló legato szigetekké alakulnak át, és a bal kéz kánon-szerű imitációja is megszűnik. Az ütemek is egyre hosszabbakká válnak. A 23. ütemtől a két kéz szerepet cserél, és az eddigi piano dinamika is fortéra vált. Majd a 41. ütemben újra a jobb kézben található a mozgó szólam, itt már fortissimo a dinamika az 52. ütemig, ahol a bal kéz visszaveszi a mozgó szólamot, itt ismét piano dinamikára térve át, és az ütemek ismét rövidebbek lesznek (a 64. ütemig öt, hat, hét nyolcad hosszúságúak). A háromrészes etűd főrésze a 72. ütemig tart.

A 72. ütemtől gyökeresen más zenei anyag következik. Rövid, fermátákkal megszakított lefelé tartó non legato témát hallunk. A gyakori oktáv váltások cikázása a dinamika fokozatos emelkedése a négyszeres pianissimótól a háromszoros fortéig a hangzó tér kitágulását eredményezik. A főrészben a letartott hangok és az azokat körülíró nyolcadok miatt a két kéz többnyire egymáshoz közel, viszonylag szűk fekvésben játszik. Itt, a középrészben viszont a kezek oktávnyi távolságra kell, hogy kinyúljanak, és a zongora billentyűzetén felszabadultabban, nagyobb teret bejárva mozoghatnak. A főrészben alkalmazott legato, illetve staccato artikulációk helyett itt most a non legato, a tenuto, a marcato és a marcatisimo hangsúlyok uralkodnak.

feroce, impetuoso, poco meno vivace

2. kotta. Ligeti György: 3. etűd – Touches bloquées. © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A 92. ütemtől számítható a visszatérés, ismét piano dinamikával. Az ütemek újfent egyre hosszabbak lesznek, a dinamika a 100. ütemig emelkedik, majd végérvényesen a diminuendók irányába fordul. A legato hangcsoportok szigetei is egyre sűrűbben emelkednek ki a letartott hangok háttéréből. Majd a 106. ütemtől egyre

ritkulnak a hallható hangok csoportjai, míg végül az utolsó három ütemben már csak egy-egy hang töri meg a letartott néma billentyűkön kopogó ujjak alig hallható zajának ritmusát.

Nyolcadik etűd – Fém

Volker Banfieldnek ajánlva, a Berliner Festwochen felkérésére íródott 1989-ben. Ősbemutatója a hetedik etűddel együtt 1989. szeptember 23-án, a Berliner Festwochen keretében, Volker Banfield előadásában hangzott el. Tempójelzés: Vivace risoluto, con vigore, $\text{♩} = 30$ ($\text{♩} = 180$, $\text{♩} = 120$). Ez a tempójelzés mind a kéziratban, mind a Schott-kiadásban azonos, ugyanakkor a szerző által megadott játékidő különböző. A kéziratban 2'40", a nyomtatott verzióban 3'05".

A magyar cím: *Fém* nem csupán jelentését tekintve, hanem a hangzásra nézve is fontos: találóan jeleníti meg a darab „kemény és fémes” karakterét. Ligeti az előadási utasításokban így ír:

Artikuláció: mindig „legato leggiero” játszandó, a hangsúlyozás változatos, tetszés szerinti. Mindig keményen és fémesen (a „semplice da lontano”-ig)!²

A *fém* szó hangzása közel áll a *fény* szóéhoz, ami szintén egybevág az etűd fényes, csengő kvintjeinek és akkordjainak hangzásával. Ligeti így fogalmazza meg a címválasztás okát:

A hetedik etűddel ellentétben a nyolcadik etűd címében a magyar fém szó nem csupán hangzásban, hanem jelentésben is releváns. E zenének fémesen kemény karaktere van, harmóniaiilag a kvintek uralják, de más felhangok is. *Fém* a magyar megfelelője a *Metall*-nak, de ezt érzelmileg intenzívebb aura övezi, mint a német (francia, angol) szót. A *fém*hez hasonló hangzású a *fény*, ami fényt, világosságot [Licht] jelent: *fém* a magyarul beszélőknek világosabb, ragyogóbb, erősebben cseng, mint a *Metall*.³

Marina Lobanova találó jellemzése szerint „az etűd egy mozgó kristályhoz hasonlítható, melynek oldalai, szögletei és tükröződései elmozdulnak, mindahányszor elfordítjuk.”⁴

Az etűd főrése és a kóda kapcsolatában jelenik meg a darab üzenete. A főrész mindvégig kemény, fémes hangzású, még a pianissimo dinamikánál is. Ugyanakkor a szerző javasolja a pedál használatát és a legato leggiero játékmódot. Tehát a rugalmasság és a hangok kicsengésének ideje is fontos az adekvát hangzás szempontjából. A kovácsműhelyekben, ha a megformálandó fémet ütik, a kalapácsok csengése kizeng, a két fém összeütődése rugalmas. Ha pedig magára a zongorára gondolunk, a kalapácsok itt is a fémet (húrt) kalapálják, szintén zengőn és rugal-

2 Ligeti György: „Études pour piano, premier livre”. Mainz: Edition Schott, 1989.

3 Constantin Floros: „György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne”. In: *Komponisten unserer Zeit*, Band 26. Österreichische Musikzeit Edition, Wien: Verlag Lafite, 1996, 186.

4 Marina Lobanova: „György Ligeti: Style, Ideas, Poetics”. In: *Studia Slavica Musicologica – Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas*, Band 29., Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002, 287.

masan. A kalapácsütések egyre sűrűbben és erősebben záporoznak a fémre vagy húrokra, mígnem a fém meglágyul, formálhatóvá lesz. Ekkor az anyag kitágul, a részecskék egymástól való távolsága megnő, és ez a kódában is nagyon jól érzékelhető. Az alapmotívumok augmentálva jelennek meg, a frazeálás egyre több helyen egyezik a jobb és bal kézben, a faktúra szinte összeolvad:

3. kotta. Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A kóda jelentését tovább magyarázza az alábbi részlet Ligeti György és Manfred Stahnke beszélgetéséből.

STAHNKE: Vajon visszatér egyszer a lassúsághoz, a megálláshoz, ami a hatvanas éveket jellemezte? A leggyorsabb pulzálás örvényébe később került. Most megint tapasztalható egy ellentétes mozgás, a *Fém* című 8. etűd lassú akkordbefejezése is ide tartozik, amit én csak úgy hívok, a „Dufay-rész”, mert rokon a *flos florum*mal.

LIGETI: Dufay volna? Én Schumann-t hallok benne.⁵

A *Fém* nagyrészt kvintekből épül fel, akárcsak a második etűd (*Cordes vides*). A második etűdben a kvint melodikus hangközlépésként jelenik meg, a *Fém*ben ki-

5 Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Ford. Nádori Lídia, Budapest: Osiris, 2005.

zárólag hangközként vagy több kvint egymásra épülésével kvinttoronyként kap szerepet. Szembetűnő a különbség a két etűd karakterében is. A második hangzása mindvégig lágy, puha, Chopin és Debussy hangzásvilágához közelít. A *Fém*ben a puha, finom hangzás csupán a kódában kap helyet (*semplice da lontano*). A kvintek kiemelt szerepét bizonyítja az is, hogy Ligeti először az egyszerű *Quintes* címet adta a műnek, de később másként határozott, és a *Fém* mellett döntött.

A *Fém* természetesen nem kizárólag kvintekből áll. A kvintek helyenként szekundokkal kapcsolódnak, hármashangzatokká bővülnek, vagy belső terccel kiegészülve gyakran dúr, dúr kvartszext vagy bővített akkordot alkotnak, és előfordul a *sixte ajoutée* jelenség is, továbbá a kvint és a szext egymáshoz épülése, a négyeshangzat vagy egyéb hangközök, mint a szekund terc, tritonusok, szeptimek, és a 31. ütemtől megjelenik a kromatika is.

Jól megfigyelhető, hogy a 34. ütemtől kezdődő ritmikai sűrűsödés és dinamikai örvénylés velejárója a hangközök összepréselődése is. Az a centrifugális erő, ami a 34. ütemtől kezdve lép működésbe, a 65. ütemtől már tritonusokká nyomja össze a kvinteket. Érdekes megvizsgálni az etűd ritmikai szerkezetét is. A darab tizenkét nyolcados metrumban íródott, s rögtön az elején két ritmikai modell körvonalazódik. Az első a jobb kézben:

$$\underbrace{\text{♪ ♪}}_3 + \underbrace{\text{♪ ♪}}_2 + \underbrace{\text{♪ ♪}}_2 + \underbrace{\text{♪ ♪}}_3 + \underbrace{\text{♪ ♪ ♪}}_4 + \underbrace{\text{♪ ♪ ♪}}_4 = 18$$

a második a bal kézben:

$$\underbrace{\text{♪ ♪ ♪}}_4 + \underbrace{\text{♪ ♪}}_2 + \underbrace{\text{♪ ♪}}_2 + \underbrace{\text{♪ ♪ ♪}}_4 + \underbrace{\text{♪ ♪ ♪}}_4 = 16$$

Nem egyforma hosszúak, 9:8 arányban hozhatók közös nevezőre, s ez megszabja a darab formai tagolódását is. A nagyobb formarészek jól elkülöníthetők azokon a pontokon, ahol a két modell egyszerre fejeződik be, illetve egyszerre indul: I. 1–12. ütem; II. 13–24. ütem; III. 25–36. ütem; IV. 36–48. ütem; V. 49–57. ütem; kóda: 58–76. ütem. Az egyes formarészekben belül egy régi stílusú, ereszkedő dallamvonalú népdal szerkezete körvonalazódik. Dallama leginkább szekundlépésekben, siratószerűen mozog (4. *kotta*).

A népdalszerkezet hat ütemet tölt ki, a következő hat ütem egyfajta variációja az elsőnek, és elhangolva szólal meg (5. *kotta*).

Több hasonló finom elhangolás is felfedezhető, és nemcsak a népdalversszak-szerű részek között, hanem azokon belül is; a legszembetűnőbbben a negyedik népdalsornak megfelelő helyen (6. *kotta a 466. oldalon*).

Ha jobban szemügyre vesszük a népdalformát, akkor az első hat ütemhez képest a 7–13. ütemig terjedő szakasz a dallamvonal irányaiban mutat különbséget. Az előbbiben zárásokat, az utóbbiban inkább nyitásokat figyelhetünk meg (lásd a 4. és 5. *kottát*). A második formarészben (13–24. ütem) újra az eredeti alak tér vissza, de más hangnemben, s ezúttal *pianissimo*, *una corda*. Ehhez kapcsolódik a 7–13. ütem variánsaként hat ütem, *fortissimo*, *tre corde*. A harmadik formarész-

Vivace risoluto, con vigore, $\text{♩} = 30$ ($\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 120$)

4. kotta: Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz–Germany

5. kotta: Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz–Germany



6. kotta. Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz–Germany

ben (24–36. ütem) ismét una corda, pianissimo jelenik meg a téma, de itt már erősen variált, fejlesztett formában. Ehhez kapcsolódik fortissimo tre corde téma, amely itt már akár egy új önálló mutációnak is tekinthető. Ez az eddigi legfényesebb hangzással szólal meg. Itt jelennek meg egészen kis területen összesűrűsödve a dúr (H-, A-, C-, B-, H-, G-, Esz-dúr) akkordok:

7. kotta. Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A 34. ütemtől a dinamika háromszoros forte, amit legfőképpen a felsőbb regiszterekben írt faktúra indokol, vagyis hogy a zongora hangzása itt is megőrizze a legalább azonos dinamikai szintet.

A ritmikai modellek rendje is felbomlik, kettes és hármas nyolcadcsoportok helyett egyre hosszabb csoportok jelennek meg, négyes, ötös, hatos füzérekbe

kapcsolódva, mígnem a 44. ütemtől egészen hosszú nyolcadláncok alakulnak ki, ostinato mozgással. A dinamika is egyre nagyobb mélységektől örvénylik egyre nagyobb magasságokig. Az utolsó nagy alámerülés a 49. ütem háromszoros pianissimója, ahonnan az 57. ütem crescendo utáni, tutta la forza kulminációs pontjáig emelkedünk. Ezt követi végül a már említett kóda, „da lontano” (távolról). A tempó, bár ugyanaz marad, az augmentáció miatt mégis kifejezetten lassabbnak hat. A 76. ütemben a poco rallentandóval lassabb tempóba ($\text{♩} = 100$) érkezünk, és az etűd két ütemnyi csennddel fejeződik be.

ABSTRACT

MARIANN MARCZI

THE PIANO ETUDES OF GYÖRGY LIGETI II

Work on the doctoral thesis (DLA) by Mariann Marczi discussing György Ligeti's piano etudes started in the spring of 2005 and ended in 2008. The central part of the thesis includes analyses of the three books of Ligeti's etudes, altogether 18 pieces. The previous number of Magyar Zene featured the chapter dealing with the ars poetica of Ligeti's etudes (with the Hungarian translation of three Ligeti texts), and the chapter summing up the results of the analyses. The latter discusses the message of Ligeti's etudes, the influence of his childhood experiences on his compositional methods, and the importance of the sources of inspiration frequently mentioned by Ligeti himself. In this number detailed analyses of etudes no. 3 (*Touches bloquées*) and no 8 (*Fém*) are published.

Mariann Marczi (1977) began learning to play the piano at the age of four and in 1991 entered the class taught by Marianne Ábrahám and Gábor Csalog at the Béla Bartók Conservatory in Budapest. She received her Performance Artist Diploma and Master of Music degree in 2000 at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest under Professors Sándor Falvai, Péter Nagy and András Kemenes. She continued her postgraduate studies in Berlin at the Hochschule für Musik „Hanns Eisler”. She also took part in various master classes (György Kurtág, Zoltán Kocsis, Florent Boffard, and Pierre-Laurent Aimard). She completed her studies in 2005, studying in the Doctor of Music (DLA) department at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. She has won prizes in several national and international competitions. She has played in the most important concert halls of Hungary and in almost all the countries of Europe. Her repertoire contains solo and chamber works from early baroque to contemporary music. Her name is associated with the first performance of some of the works in her repertoire. She regularly works together with contemporary composers such as György Kurtág, Zoltán Jeney, Gyula Csapó, Gyula Fekete, Nikolai Badinski, Ruth McGuire and Valerio Sannicandro. She focuses especially on music by J. S. Bach, Béla Bartók and György Kurtág. She teaches in the piano department of the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest.

RECENZIO

Malina János

A KABBALÁTÓL A FÚGA MŰVÉSZETÉIG – EGY KÜLÖNLEGES KÖNYV MARGÓJÁRA

Göncz Zoltán: *Bach testamentuma*

Gramofon könyvek, Budapest, 2009 (CD-melléklettel)

Igényes, zavarba ejtően gazdag és gondolatébresztő olvasmány Göncz Zoltán második könyve, a *Bach testamentuma*. Magam semmiképp sem vagyok szakértője annak a sokszínű eszme- és kultúrtörténeti anyagnak, amelyre a szerző a következtetéseit alapozza, mégsem tudtam visszautasítani a felkérést, hogy recenziót írjak erről a munkájáról a *Magyar Zene* számára – miután első könyvét más helyen már méltattam. Ennek két fő oka közül az egyik, hogy Göncz Zoltán mások mellett engem is megtisztelt azzal, hogy már a megírás fázisában megismerhettem a formálódó anyagot, és jóízűeket vitatkozhattunk is róla; a másik pedig, hogy *A fuga művészete* 14. Contrapunctusáról szóló első könyv az elemzés mélységével és radikálisan eredeti jellegével – amelyből a kiegészítés, a rekonstrukció, első pillantásra a mű tulajdonképpen tartalma imponáló eleganciával, mintegy mellékesen adódik – a mai napig olyan fokú elismerésre készítet, hogy szinte személyes ügyemnek érzem a folytatás, a konzekvenciák nyomon kísérését.

Göncz Zoltán jelen könyve és a jó másfél évtizeddel korábban, 1993-ban megjelent első, *A fuga művészete záró contrapunctusának rekonstrukciója*, műfaji szempontból gyökeresen különbözik egymástól. Az előbbi egy adott – ismert alakjában befejezetlen – műalkotás elemzése, szigorúan racionális alkotás, amelyet a gondolkodásmód kérlelhetetlen következetessége jellemez, és az a mód tesz úttörő jelentőségűvé, ahogyan az analízis folyamán újra és újra releváns kérdéseket tud feltenni tulajdonképpen magának az elemzett anyagnak, és spekulációk helyett minden lépést autentikus információra alapoz. Ezzel szemben az új mű egészen más oldaláról mutatja be a szerzőt: a deduktív gondolkodás helyét nem kevésbé szenvedélyes bölcseleti és eszmetörténeti érdeklődés veszi át, s az eredmények nem matematikai értékű állításokban, hanem – néhány zenei elemzés mellett – történeti áttekintésekben, analógiákban és rácsodálkozásokban öltönek testet. Az ontológia és a hermeneutika, sőt helyenként a transzcendencia világában járunk, s ezek útvesztőiben sokkal kevesebb az egzakt kijelentés, szinte minden igazság szemlélet és interpretáció kérdése; mindenesetre sokkal több a támadási felület, s a szerző talán nemcsak engem készítet minduntalan vitára, de sok más olvasót is, ha nem is mindenkit ugyanabból az okból.

A kiadvány mindössze hetvenegynéhány oldalas első fele (ugyanekkora terjedelmű második felét ugyanis az előző könyv függelékként történő újraközlése teszi ki) a rövid bevezetőt követően három fejezetet tartalmaz. Az egyik a *permutáció* matematika által leírt, de a filozófiában, a vallásban és a művészetben is fontos szerepet játszó jelenségének történetéből ragad ki epizódokat (a 14. Contrapunctus elemzésének kulcskifejezése a *permutációs mátrix*), nevezetesen az első kabbalisztikus szöveg, *Az alkotás könyve*; a nagy 13. századi katalán filozófus és író, Ramon Llull; a különösen Németországban kibontakozó „barokk kombinatorikus költészet”; Leibniz kombinatorikáról írott fejtegetései s végül Bach vokális permutációs fűgái példáján szemléltetve a permutáció elvének legkülönbözőbb megjelenési formáit és lehetséges megközelítéseit. A második fejezet, amely *A teljesség algoritmusai* címet viseli, a Leibniz metafizikája és a Bach zenéje közötti, nem feltétlenül közvetlen ismereten alapuló, de lényeginek és mélynek feltételezett kapcsolatot vizsgálja, különös súlyt helyezve a *monász* jellegzetes leibnizi fogalmára. Végül a zárófejezet, ha tetszik, négyes analógiát vázol fel a Genézis és az Apokalipszis – illetve végső soron a teljes Szentírás – formája, az A és az Ω , a kezdet és a vég ősi jelképe, a 14. Contrapunctus szerkezete és a rekurzív struktúrák, illetve fraktálok között.

Göncz nem csupán rendkívül széles olvasottságról, mély filozófiai, metafizikai és esztétörténeti érdeklődésről tesz tanúbizonyságot, hanem arról is, hogy mindezekről a kérdésekről hallatlanul színesen és lebilincselően, ugyanakkor tiszta és csiszolt, élvezetes értekező stílusban tud írni. Szövegét precíz jegyzetanyag egészíti ki, idézeteit eredeti nyelven és magyarul is közli, következtetlenségen nem lehet rajtakapni – egyszóval Göncz kifogástalan tudományos formában adja elő gondolatait. Intellektuális teljesítményét pedig mi sem példázza jobban, mint az a csak úgy mellel említett megfigyelése, amely szerint a *Magnificat* témabelépéseinek egy helyen jelentkező „összecsúsúzása” pontosan megfeleltethető (Bachnál nem meglepő módon, csakhogy ezt előbb észre is kellett venni) a szöveg forrásául szolgáló Máté-evangéliumban az Ábrahám és Jézus közti háromszor 14 nemzedék felsorolásában előforduló egyszeri névkettőződésnek. (68–69. o.)

Hadd adjak azonban számot egy-két olyan *kétségről* is, amit a *Bach testamentuma* belőlem kiváltott. Meglehet, ezek egy része inkább az én gondolkodásomat jellemzi, mint a könyv valamiféle gyengeségét; ám, mint már jeleztem, más olvasó valószínűleg más kérdéseket tenne fel vele kapcsolatban, s az, hogy kérdéseket provokál, csak erénye a könyvnek.

Mindenesetre Leibniz, Göncz szenvedélyes érdeklődésének tárgya, az én számomra sok tekintetben lényegében „fogyaszthatatlan”: nem tudom túltenni magam rajta, hogy nyíltan vagy implicit módon, lépten-nyomon abszolút nem kézenfekvő előfeltételezésekkel él, azokat bizonyossággként kezeli, és kiindulópontul használja (annak ellenére, hogy Lullus esetében Leibniz maga figyelmeztet joggal az anakronisztikus, a jelen tudásán alapuló ítéletalkotás jogosulatlanságára). Példa ilyen nyílt alapfeltevésre a mechanikus-heurisztikus determinizmus meghirdetése: „...semmi nem történik úgy, hogy aki eléggé ismeri a dolgokat, meg ne tudná adni az okot, amely elégséges annak meghatározására, hogy miért így állnak a dolgok és miért nem másképp.” (56. o.) Hát igen, épp az a nagy kérdés, hogy így

van-e. Illetve ma már, sőt lényegében Heisenberg óta nem is igen kérdés: *nincs így*. Irritáló hallgatolagos előfeltételezést példáz az a világegyetem létezésének alapját firtató idézet is, amely abszurd módon választja szét és kezeli egymástól független létezőként az anyagot és a mozgást. (57. o.)

Követhetetlen számomra továbbá Göncz Zoltán könyvében a monász-idea zenei „aprópénzre váltásának” igénye; a monász = zenei hang azonosítás nagy harmonaszóval történő feltálatása pedig erőltetettnek, önkényesnek, misztifikációnak tűnik fel előttem. (55. o.) A 2. fejezetet, majd a 3. fejezetet – s ezáltal az egész könyvet – záró, izzó hevületű, ugyanakkor kissé kurtán-furcsán is ható, színpadiasan töredezett mondatok a misztika, a képes beszéd, a költészet – nevezhetjük akárhogy – birodalmába tartoznak, és stilisztikailag is idegen testet alkotnak a könyv egészéhez képest.

Sőt, úgy látom, néha a gondolati tisztaság is megbicsaklik a számokkal való bűvészkedés kedvéért: a hang, közelebbről a felhangrendszer alapvetően „bináris természetéről” szóló, felkiáltójellel nyomatékosított tétel bizony merő tautológia: ha 2-es számrendszerben adunk meg bizonyos számokat (ez esetben a felhangok alaphanghoz viszonyított frekvenciáit, más szavakkal a természetes számok sorozatát), akkor a létrejövő számsorozat a 2-es számrendszer tulajdonságainak tesz eleget – hát ebben bizony nincs semmi meglepő. (50. o.) Olykor-olykor pedig olyan (filozófusoknál, azt hiszem, bocsánatos bűnnek számító) laposságokra adja a fejét Göncz, mint „a kör négyszögesítésének” komoly képpel történő emlegetése a *B* és a *H* hanggal kapcsolatban (32. o.) – ami legfőlőbb ha bonmot-nak alkalmas, többnek semmiképpen.

Ugyancsak elhibázottnak tartom az *egyenletes temperálás*, a történetileg egyre nagyobb szerepet játszó és egyre harsányabb disszonanciák, illetve az *atonalitás* jelenségét úgy interpretálni, mintha az a 7-es számnak, illetve a még nagyobb prím-számoknak a hangköz-frekvenciaarányokban való (Leibniz által megjósolt) megjelenésével állna összefüggésben. (51–53. o.) Ez a fogalmak merő összekeverése: az egyenletes temperálás egy gyökeresen új hangkészletképzési elv, a distanciaeelv megjelenésével függ össze (amikor is nem a hangközök hangjaira jellemző frekvenciáknak, hanem *maguknak a hangközöknek* az arányát fejezik ki viszonylag egyszerű törtek – a kettő között logaritmikus a kapcsolat), az atonalitás pedig nem hangkészlet kérdése, hanem az azonos hangkészlet más felhasználási módjáié (elég arra gondolnunk, hogy Chopin és Webern hangkészlete azonos).

Mégis, Göncz Zoltán minden gondolata izgalmas, még a leginkább vitára ingerlők is; és kis traktátusa a maga egészében mindenképpen olyan ismeret- és ideaanyagot jelent, ami releváns és elgondolkodtató nemcsak a 14. Contrapunctussal, nemcsak adott Bach-megoldásokkal és magával a Bach-jelenséggel, de egyáltalán a zene alapkérdéseivel kapcsolatban is. Lehet, hogy több problémát vet fel, mint amennyit megold, de ez – túl azon, hogy nem baj, hanem inkább erény – talán a szerző szándékaival sem ellentétes. A *Bach testamentuma* újrakinyitásra inspiráló, provokatív és helyenként szemképráztató, *termékeny* könyv.

Nem hagyhatom azonban szó nélkül a szerző egy zavarba ejtő gyakorlatát: azt, hogy briliáns hipotézisét, a 14. Contrapunctus rekonstrukcióját (kiegészítését)

mint tőle immár elidegenített, önálló létezőt emlegeti, s *magával a művel* azonosítja. Így a 71. oldalon: „[a] Contrapunctus 14 szerkezete [...] nagyon komplikálttá válik”, „[a]z utolsó elhangzáskor a főtéma egy C-dúr hármashangzattal búcsúzik” – írja, kottában idézve annak a tételnek a 341–345. ütemét, amelyet csak a 239. ütemig ismerünk. *Bizonyosság* és – bármilyen plauzibilis – *hipotézis* összemosása módszertani abszurdum: a kettő között csak annyi a különbség, mint álom és ébrenlét, mint halandóság és halhatatlanság között – hogy én is tegyek egy kis stilisztikai kitérőt.

A könyv kivitelét, tehát papírját, kötését, tipográfiáját, nyomását tekintve egyaránt példaszerűen szép kiadásban jelent meg a *Gramofon Könyvek* sorozatában – a kiadvány hibátlanságát számos tekintélyes kiadó megirigyelhetné. Ha Göncz első könyve megkerülhetetlen, akkor ez kihagyhatatlan az intellektuális kalandra vágyó olvasó számára.

Magyar ZENE ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2010. ÉVI, XLVIII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

TANULMÁNY

BÓNIS FERENC

Erkel és Kodály 308

CSOBÓ PÉTER GYÖRGY

Autonómia és kimondhatatlanság
Zenefilozófia és zenetudomány határmezsgyéiről 277

DALOS ANNA

Una rapsodia ungherese
Új zene és hagyomány Durkó Zsolt művészetében (1965–1972) 215

DOBSZAY LÁSZLÓ

Az összehasonlító népzenetudomány tündöklése és lehanyatlása 7

FAZEKAS GERGELY

Euritmia, azaz „Wohlgereimheit”
Szimmetrikus struktúrák Johann Sebastian Bachnál 381

IGNÁCZ ÁDÁM

Zenei költészet vagy zenei próza?
Szkrjabin utolsó zongorapoémája 425

KÁRPÁTI JÁNOS

Hemiola-jelenség a Földközi-tenger térségében 20

KISS GÁBOR

Az új *sensus communis* – Kodálytól Rajeczkyig 317

KUSZ VERONIKA

„A Wayfaring Stranger” – Dohnányi *Amerikai rapszódia* 161

LAMPERT VERA

Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben 187

MIKUSI BALÁZS	
Mendelssohn „skót” hangneme?	397
NÉMETH G. ISTVÁN	
„Már nem is csupán zenei probléma” <i>A népzene mint forrás Csíky Boldizsár műveiben</i>	328
PÉTERI LÓRÁNT	
A márkí és a tejesember: a „népi elem” Gustav Mahler I. szimfóniájának III. tételében	149
RICHTER PÁL	
Egzotikum és depresszió – értelmezések és félreértelmezések a magyaros stílus kapcsán	33
RISKÓ KATA	
Egy népzenei közbjáték jelentései Haydn műveiben	295
ROVÁTKAY LAJOS	
Battaglia és népdal <i>Expedíció a 17. századi hangszeres zene egy ismeretlen területére – ungaresca-exkurzussal</i>	121
SOMFAI LÁSZLÓ	
„Romlott testem” és a „páva”-dallam	203
SZITHA TÜNDE	
Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970–90 között – és utána	439
TARI LUJZA	
Schweizerlied	225
VIKÁRIUS LÁSZLÓ	
Bartók egy zenei poénjáról <i>Az 5. kvartett Allegretto con indifferenza epizódjának értelmezéséhez</i>	49
KÖZLEMÉNY	
BALI JÁNOS	
Furulyák a nagyszebeni múzeumban	74
KOMLÓS KATALIN	
C. P. E. Bach „C-F-E-B-A-C-H” fughettája	65
SOLYMOSI TARI EMŐKE	
Filmzeneírás – szabadon: Höllering és Lajtha	69

MŰHELYBESZÉLGETÉS

SZITHA TÜNDE

„A teljes életre tanít”

Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg
Mózes és Áron című operájáról és az általa komponált
harmadik felvonásról

253

DOCUMENTA

Révész Dorrit bibliográfiája

59

ESSZÉ

DÉRI BALÁZS

Historikus latin?

452

MŰHELYTANULMÁNY

MARCZI MARIANN

Ligeti György zongoraetűdjeiről I.

355

Ligeti György zongoraetűdjeiről II.

459

NAKAHARA YUSUKE

Novellák mennyei terjengőssége: Schumann műveinek
intertextuális értelmezési lehetőségei

84

RECENZIO

BALÁZS ISTVÁN

„Könnyű álmot nem ígérhetek”

Jelentés és értelmezés a zenében

Sens et signification en musique

Sous la direction de Márta Grabócz

237

KACZMARCZYK ADRIENNE

Vezetőkkel a Bánk bán-labirintusban

Erkel Ferenc: Bánk bán. Opera három felvonásban

Közreadta és bevezette: Dolinszky Miklós

Erkel Ferenc Operái 3.

369

KERÉKFY MÁRTON

Bepillantás egy kivételes elme rapszodikus és csapongó gondolataiba

György Ligeti: Gesammelte Schriften

104

MALINA JÁNOS

A kabbalától *A fúga művészetéig* – egy különleges könyv margójára

Göncz Zoltán: *Bach testamentuma*

469

PAKSA KATALIN

Egy kolozsvári népzenekutató válogatott írásai

Almási István: *A népzene jegyében*

109

CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME XLVIII,
2010

ARTICLES

BÓNIS, FERENC	
Erkel and Kodály	308
CSOBÓ, PÉTER GYÖRGY	
Autonomy and Ineffability	
<i>About Demarcations of Philosophy of Music and Musicology</i>	293
DALOS, ANNA	
Una rapsodia ungherese	
<i>New Music and Tradition in Zsolt Durkó's Art (1965–1972)</i>	224
DOBSZAY, LÁSZLÓ	
The Rise and Fall of Comparative Ethnomusicology	19
FAZEKAS, GERGELY	
Eurhythmy or „Wohlgereimtheit”	
<i>Symmetry in Johann Sebastian Bach's Music</i>	395
IGNÁ CZ, ÁDÁM	
Musical Poetry or Musical Prose? Scriabin's Last Poème for Piano	438
KÁRPÁTI, JÁNOS	
Hemiola Phenomenon in the Mediterranean Area	30
KISS, GÁBOR	
The New Sensus Communis – from Kodály to Rajeczky	327
KUSZ, VERONIKA	
„A Wayfaring Stranger” – Dohnányi's <i>American Rhapsody</i>	186
LAMPERT, VERA	
Motivic Folk Dances in the Works of Grieg and Bartók	202

MIKUSI, BALÁZS	
The „Scottish” Tonality of Mendelssohn?	423
NÉMETH G., ISTVÁN	
„This is More than a Mere Musical Problem”	
<i>Folk Music as the Source of Boldizsár Csíky's Works</i>	350
PÉTERI, LÓRÁNT	
The Marquis and the Dairyman: Allusions to „Folk Music”	
in the Third Movement of Mahler's First Symphony	160
RICHTER, PÁL	
Exoticism and Depression –	
Interpretations and Misinterpretations	
in Connection with the <i>Style Hongrois</i>	47
RISKÓ, KATA	
The meanings of a folk music interlude in the works of Haydn	307
ROVÁTKAY, LAJOS	
Battaglia and Folksong	
<i>An Expedition into an Unknown Area of 17th-Century</i>	
<i>Instrumental Music – with an Excursion into „Ungaresca”</i>	148
SOMFAI, LÁSZLÓ	
„Romlott testem” and the „Peacock Melody”	
<i>Notes on a Theme of Bartók's First String Quartet</i>	213
SZITHA, TÜNDE	
Experimental music and folk music	
in the workshop of the New Music Studio in Budapest	
from 1970 to 1990 – and afterwards	451
TARI, LUJZA	
Schweizerlied	236
VIKÁRIUS, LÁSZLÓ	
On a Bartókian Joke	
<i>Interpreting the Allegretto con indifferenza Episode</i>	
<i>in the Fifth String Quartet</i>	58
SHORT CONTRIBUTIOS	
BALI, JÁNOS	
Recorders in the Sibiu Museum	83
KOMLÓS, KATALIN	
„C-F-E-B-A-C-H” Fughetta by C. P. E. Bach	68

SOLYMOSI TARI, EMŐKE

Writing Music for Film – Freely: Hoellering and Lajtha

73

INTERVIEW

SZITHA, TÜNDE

„It teaches us to live our life as a whole”

*Zoltán Kocsis talks about Schönberg’s Moses and Aaron
and the third act composed by him*

275

DOCUMENTA

Bibliography of Dorrit Révész

64

ESSAY

DÉRI, BALÁZS

Historical Latin?

458

WORK IN PROGRESS

MARCZI, MARIANN

The Piano Etudes of György Ligeti I

355

The Piano Etudes of György Ligeti II

468

NAKAHARA, YUSUKE

The „Heavenly Length” of Short Novels:
Interpretative Possibilities of Intertextuality
in Schumann’s Works

103