

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LIV. évfolyam, 2. szám · 2016. május

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), 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 (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti 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 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY

- 117 BOZÓ PÉTER
 „Die Zauberflöte, eine Operette in zwey Aufzügen...”
Egy műfaji megjelölés 18. századi előtörténetéhez
- 131 'Die Zauberflöte, eine Operette in zwey Aufzügen'
On the 18th-Century Prehistory of a Genre Designation
 (Abstract)
- 134 SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
 Richard Wagner alkotásainak nyoma Joyce műveiben
- 150 Traces of Richard Wagner's Music in the Works of Joyce
 (Abstract)
- 151 KOVÁCS IMRE
 Álom és szinesztézia
Megjegyzések a Lohengrin előjátékának befogadástörténetéhez
- 160 Dream and Synesthesia
Notes on the Reception History of the Prelude to Lohengrin
 (Abstract)
- 161 SETH MONAHAN
 „Megpróbáltalak megörökíteni...”
Mahler Hatodik szimfóniájának „Alma-témája” újragondolva – 1. rész
- 188 'I Have Tried to Capture you...'
Rethinking the 'Alma' Theme from Mahler's Sixth Symphony – First Part
 (Abstract)
- 189 JÜRGEN HUNKEMÖLLER
 Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében
 I. Sirató; II. Scherzo
- 214 DALOS ANNA
 A forma kérdései Kurtág György művészetében
- 236 The Problems of Form in György Kurtág's Music
 (Abstract)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Bozó Péter

„DIE ZAUBERFLÖTE, EINE OPERETTE IN ZWEY AUFZÜGEN...”*

Egy műfaji megjelölés 18. századi előtörténetéhez

MÁSODIK PAP: Ember, megérdemelted volna, hogy
örökké a föld sötét szakadékaiban bolyongj! De az
istenek jósága elengedi a büntetést. Viszont az avatot-
tak gyönyörűségében sohasem lesz részed!

PAPAGENO: Megegett az már mással is, nekem most
csak valami jóféle borocska kéne!¹

(Harsányi Zsolt fordítása)

A folytatást aligha kell elmesélni: mindenki ismeri a fenti prózadiológust követő színpadi akciót és zeneszámot, Papageno, a komikus kuplóját kedvenc operettemből: Mozart *Die Zauberflöte* (A varázsfuvola) című darabjából.² Tréfálok, de nem a levegőbe beszélek: mint Johann Michael Götz mannheimi kiadó 1790-es évek közepére keltezhető zongorakivonatának címlapján láthatjuk (1. fakszimile a 118. oldalon),³ Mozart szóban forgó műve egyes kortársai számára valóban kétfelvonásos *Operette* volt, még akkor is, ha a zeneszerző saját műjegyzékében *teutsche Operne*nek, vagyis német operának titulálta, a korabeli nyomtatott librettón⁴ és az ősbemutató szín-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Komlós Katalin tiszteletére rendezett konferenciáján, 2015. október 10-én az MTA BTK Zenetudományi Intézetben elhangzott előadás írott változata.

1 Sprecher: Mensch! du hättest verdient, auf immer in finstern Klüften der Erde zu wandern; – die götlichen Götter aber entlassen der Strafe dich. – Dafür aber wirst du das himmlische Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen. Papageno: Je nun, es gibt ja noch mehr Leute meinesgleichen. – Mir wäre jetzt ein gut Glas Wein das größte Vergnügen. (Mozart–Schikaneder: *Die Zauberflöte*, II. felv. 23. jel.) A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

2 No. 20 Aria „Ein Mädchen oder Weibchen...” („Egy tűzről pattant lányka”).

3 A kiadványon nincs évszám. Lemezszáma (443) alapján Deutsch szerint 1793 és 1797 közé keltezhető. Otto Erich Deutsch: *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen, 1710–1900*. Berlin: Merseburger, 1961, 13. Az 1799-ben Wormsba átköltözött, majd 1802-ben megszűnt kiadó történetéhez ld. még Roland Würtz: „Götz, Johann [Joes] Michael”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Oxford: Oxford University Press, vol. 10, 209.; Axel Beer und Hans Schneider: „Götz, Johann Michael”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Ludwig Finscher. Personenteil, Bd. 7. Kassel etc.: Bärenreiter etc, 2002, 1411–1412.

4 Címlapjának fakszimiléjét ld. *Neue Mozart Ausgabe* (a továbbiakban: NMA), Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 19.: *Die Zauberflöte*. Hrsg. Gernot Gruber und Alfred Orel. Kassel etc.: Bärenreiter, 1970, XXVII.



1. fakszimile. Mozart: Die Zauberflöte. A Götz által kiadott zongorakivonat címlapja

lapján pedig *große Oper*, azaz nagyopera a műfaji megjelölés.⁵ A szóban forgó zeneszám, ha nem is kuplé, de nem is igazán ária, inkább valami ahhoz hasonló, amit a francia *couplets* szó színpadi művel összefüggésben eredetileg jelöl: népies hangú, refrénes strófásdal, amelynek egyszerűsége azonban esetünkben nagyon is kifinomult, mint azt a strófaként egyre díszesebben variált, varázsos Glockenspielszóló tanúsítja.

Papageno alakja és ez a zeneszám különösen kedves lehetett Mozart számára: 1791. október 8–9-re keltezhető, feleségének írott leveléből, utolsó fennmaradt leveleinek egyikéből tudjuk, hogy az egyik előadáson maga játszotta a hangszerszólót, méghozzá igen szórakoztató módon:

Csak Papageno harangjátékos áriájánál mentem fel a színpadra, mert ma úgy hozta a kedvem, hogy én játsszam a kíséretet. „Amikor Schikaneder egyszer szünetet tartott, megtréfáltam: játszottam egy arpeggiót. – Schikaneder megijedt, kinézett a kulisszák mögé, meglátott – megállt, nem is akarta folytatni. Megértettem a gondolatát és megint egy akkordot játszottam – erre ráütött a harangjátékra, és azt mondta neki: fogd be a szádát! –

5 Uott, IX.

mindenki nevetni kezdett. Azt hiszem, sokan ebből a tréfából tudták meg, hogy nem ő maga játszott a hangszeren. (Győri László fordítása)⁶

Mint köztudott, nem Papageno említett zeneszáma az egyetlen strófásdal Mozart darabjában – figyelemre méltó, hogy két további ilyen dal (No. 2 „Der Vogelfänger bin ich ja...” és a No. 7 kettős („Bei Männern, welche Liebe fühlen...”) szintén Papageno alakjához kapcsolódik: az előbbi, áriának címzett zeneszám a madarász első felvonásbeli fellépését kíséri, míg az utóbbit Paminával közösen énekli. Peter Branscombe, újabban pedig David J. Buch kutatásai nyomán az is elég jól ismert, hogy *A varázsfuvola*, amelynek ősbemutatója egy külvárosi színházban, a Freihaustheater auf der Wiedenben volt,⁷ a bécsi népszerű színjátszás hagyományához kapcsolódott.⁸ Persze alaposan túl is nőtt rajta – a műnek ez csupán az egyik, ám kétségkívül jellegzetes stílusrétege. Mindenesetre egy Papagenóhoz hasonló, Hanswurstnak vagy Kasperlnek is nevezett férfi komikus fontos és állandó szerepköre volt ennek a színpadi tradíciónak, mint azt többek között a népszerű Hanswurst, Josef Anton Stranitzky tollából fennmaradt, kora 18. századi gyűjtemény, a *Wiener Haupt- und Staatsaktionen* (Bécsi fő- és díszletes játékok) darabjai tanúsítják.⁹ Ezek történelmi vagy mitológiai szereplőket foglalkoztató cselekményt, nemritkán operalibrettókat tűzdelnek meg vaskos humorú komikus jelenetekkel, nagyjából úgy, ahogyan időnként Papageno kommentálja *A varázsfuvola* cselekményét. Fontos különbség persze, hogy a hanswurstiádák komikus szereplője rendszerint többféle alakban is fellépett ugyanabban a darabban. Az ilyen adaptációk különös báját mindenesetre éppen az adta, hogy „a barokk dráma és a még nála is fellengzősebb opera szövegét a clown-Stranitzky jeleneteinek parasztos szókimondása ellenpontozta és tette mulatságossá”.¹⁰ Mozart annál inkább vonzódhatott Hans-

6 „[...] nur gieng ich auf das theater bey der Arie des Papageno mit dem GlockenSpiel, weil ich heute so einen trieb fühlte es selbst zu Spielen. – da machte ich nun den Spass, wie Schikaneder einmal eine haltung hat, so machte ich eine Arpeggio – der erschrack – schauete in die Scene und sah mich – als es das 2.^{te} mal kamm – machte ich es nicht – nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter – ich errieth seinen Gedanken und machte wieder einen Accord – dann schlug er auf das Glöckchenspiel und sagte halts Maul – alles lachte dann – ich glaube daß viele durch diesen Spass das erstemal erfuhren daß er das Instrument nicht selbst schlägt.” Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Hrsg. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. IV: 1787–1857. Kassel etc.: Bärenreiter, 1963, 160.

7 David J. Buch: „Mozart and the Theater auf der Wieden. New Attributions and Perspectives”, *Cambridge Opera Journal*, 9/3. (november 1997), 195–232.; uő: „Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales”, *Acta Musicologica* 76/2. (2004), 193–219.; uő: „A Newly-Discovered Manuscript of Mozart’s *Die Zauberflöte* from the Copy Shop of Emanuel Schikaneder’s Theater auf der Wieden”, *Studia Musicologica*, 45/3–4. (2004), 269–279. Az utóbbi tanulmányban vizsgált kopistamásolat az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található (jelzete: Ms. mus. 10.868).

8 Peter Branscombe: *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991 (Cambridge Opera Handbooks); uő: „Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 98. (1971–1972), 101–112.

9 *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*. Eingeleitet und hrsg. Rudolf Payer von Thurn. Wien: Verlag des Literarischen Vereins, 1908–1910 (Schriften des Literarischen Vereins Wien, Bd. X., XIII.).

10 Belitska Hedwig: „A bécsi népszínház kialakulása”. In: *A színház világtörténete*. Szerk. Hont Ferenc. Budapest: Gondolat, 1986, I., 356.

wurst figurájához, mivel a földije volt: Salzburg vidékéről származott, és általában ennek megfelelő paraszti viseletben, zöld hegyes kalapban és rövid zekében jelent meg a színpadon, mellényének két oldalán pedig nevének H. és W. betűit viselte.¹¹ Stranitzky 1726-ban bekövetkezett halála után Gottfried Prehauser és a klasszikus szerepe nyomán Bernardon néven emlegetett Josef von Kurz vette át a bécsi komikus műfaját és szerepkörét.¹² Bár a 18. századi népszínházi darabok zenéjéről viszonylag keveset tudunk, éppen Kurznak az 1750-es években bemutatott bécsi komédiáiból fennmaradt néhány betétdal.¹³ S tudjuk, hogy a fiatal Haydn is komponált zenét egy (vagy talán két?) Bernardon-darabhoz *Der krumme Teufel* (A sánta ördög), illetve *Der neue krumme Teufel* (Az új sánta ördög) címmel – a zene nagy szomorúságomra nem maradt fenn, az egyik darab librettója viszont nagy örömmre igen.¹⁴

De nem is kell ilyen messzire visszamenni az időben: a Leopoldstädter Theaterben, vagyis egy másik bécsi külvárosi színházban, melyet Kasperl-Theaterként is emlegettek, nem sokkal *A varázsfuvola* előtt mutattak be egy hasonló *Zaubersingspielt*: a *Der Fagottist oder die Zaubierzither* szövegét Joachim Perinet, zenéjét Wenzel Müller írta. Ha ennek szereplőgárdáját összevetjük irodalmi előképével, Liebeskind *Lulu oder die Zauberflöte* (Lulu avagy a varázsfuvola) című meséjével,¹⁵ melyet az irodalom egyszersmind *A varázsfuvola*-librettó egyik lehetséges forrása-ként emleget,¹⁶ rögtön szemet szúr, hogy a színpadi adaptáció egy vérbő komikus szereplővel, Kasparral gazdagodott, akit a népszerű Kasperl, Johann Joseph La Roche alakított.¹⁷ Ugyancsak a Leopoldstädter Theaterben mutatták be 1783 októberében Karl Marinelli Don Juan-átdolgozását, a *Dom Juan oder Der steinerne Gast* (Don Juan, avagy a kövendég) című darabot – a Molière *Dom Juan ou Le Festin de pierre* című művéből készült adaptációban a címszereplő szolgálja nem volt más, mint a tősgyökeres bécsi komikus: Kaspar. *A varázsfuvola* Papageno-figurájának jelentőségét mutatja, hogy ezt a szerepet az ősbemutatón maga a Wieden-színház igazgatója, a librettót jegyző Emanuel Schikaneder alakította. (Lásd az 1. táblázatot, melyben a szereplők közti megfeleléseket próbáltam áttekinteni – persze a különbségek legalább annyira fontosak).

11 *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, I., VII–VIII.

12 A figura változataihoz ld. Beatrix Müller-Kampel: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn etc.: Schöningh, 2003.

13 *Deutsche Komödienarien, 1754–1758*, Abt. I. Hrsg. Robert Haas. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1960 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 64.). Vö. Robert Haas: „Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie”, *Studien zur Musikwissenschaft*, 12. (1925), 3–64.

14 Fakszimilije: *Joseph Haydn: Werke*, Bd. XXIV/2.: *Textbücher verschollener Singspiele von Joseph Haydn*. Hrsg. Günter Thomas. München: Henle, 1989, 3–22.

15 Christoph Martin Wieland: *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geister-Mährchen, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und umgearbeitet*, Teil 3. Winterthur: Steiner, 1789, 292–351.

16 Ld. pl. David J. Buch: *The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008, 333.

17 *Der / Fagottist, / oder: / die Zaubierzither. / Ein Singspiel in drey Aufzügen / von / Joachim Perinet. / Erster Theil. / Die Musik ist / von / Hrn. Wenzel Müller, / Kapellmeister dieses Theaters. / Zweyte Auflage*. Wien: Mathias Andreas [sic] Schmidt, 1792.

Liebeskind: <i>Lulu oder Die Zauberflöte</i> (Wieland Dschinnistan c. gyűjteményéből, 1786–1789)	Perinet–Müller: <i>Der Fagottist oder die Zauberzither</i> (Leopoldstädter Theater, 1791. jún. 9.)	Schikaneder–Mozart: <i>Die Zauberflöte</i> (Theater auf der Wieden, 1791. szept. 30.)
Perifrime	Perifrime	Die Königin der Nacht
Dilsenghuin	Bosphoro	Sarastro
Lulu	Armidoro	Tamino
Sidi	Sidi	Pamina
Der Zwerg	Zumio	Monostatos
(nincs megfelelője)	Kaspar	Papageno

1. táblázat: Liebeskind meséjének, valamint Müller, illetve Mozart művének főbb szereplői

Fontos kiemelni, hogy Papageno olyan szereplő, akinek nincs hasonló jelentőségű női partnere. Mozart és Schikaneder „operettjének” végén ugyan éppúgy megtalálja a párját, ahogyan Tamino és Pamina egymáséi lesznek, Papagena azonban csupán szerény epizodista. Csak a második felvonás 15. jelenetében lép fel először mint idős asszony, aki „két perccel múlt 18”. Akkor is csupán egy rövid prózai párbeszéd erejéig jelenik meg, akárcsak a 24. jelenetben, a harangjátékos áriát követően. Énekelni pedig mindössze egyetlen alkalommal, a második finálébeli G-dúr kettősben halljuk („Pa, pa, pa...”), szóló énekszáma nincs is.

Papageno ezzel szemben az első felvonás második jelenetétől kezdve jelen van. Fellépését önálló szólószám kíséri (No. 2), mi több, alakjához két jellegzetes hangszín és egy motívum kapcsolódik: a pánsíp pentachordja és a harangjáték. A színpadon marad Tamino áriája (No. 3) és Az Éj királynője belépője (No. 4) alatt, a No. 5 kvintettben pedig csupán a három hölgytől vesz búcsút, a közönségtől nem. A No. 6 tercett résztvevőjeként Pamina szobájában találkozunk vele, a 13–14. jelenetben hosszan dialogizálnak prózában, majd duettet énekelnek (No. 7). Az első finálé kezdetén ugyan egy időre eltűnik, ám Tamino szólójának végén a pánsíp hangja jelzi megjelenését; ismét Paminával énekel együtt („Schnelle Füße, rascher Mut...”), majd harangjátékának első megszólalása fegyverzi le Monostatos és rabszolgáit. A második felvonásban, ha nem is épp hősiesen, de végigkíséri Taminót az első két próbatétel során (2–6., 13–19. jelenet), s közben részt vesz a No. 12 kvintettben. Közvetlenül a második finálé előtt, némi szeszecskével elfogyasztását követően elénekli harangjátékos dalát (No. 20), majd a fináléban szerelmi bánatában öngyilkosságot akar elkövetni. A három fiú szerencsére eltéríti szándékától, eszébe juttatva a harangjátékot, melynek hangjaira ismét megjelenik Papagena, hogy számukra a G-dúr kettős előadásával záruljon a darab cselekménye. Mindezek fényében talán nem túlzás azt állítani, hogy Papageno ugyanúgy főszereplője *A varázsfuvolának*, akárcsak Tamino. Ő ugyan nem herceg és nem is tagja a

Bölcsesség Templomának, mégis, be nem avatottan és ösztönösen is tudja, sőt ő mondja ki először, hogy embernek lenni többet jelent, mint hercegnek lenni. Az ő esendően emberi alakja teszi igazán humánussá és egyetemessé *A varázsfuvola* cselekményét.

Götz kiadványának műfaji megjelölése és *A varázsfuvola* bécsi népszínházi gyökerei annál is inkább nyugtalanítóak, mivel 1821-ben egy francia zenei lexikográfus, Henri de Castil-Blaze meglehetősen zavarba ejtő állítással állt elő *Dictionnaire de musique moderne* (Modern zenei szótár) című munkájában az operett terminus eredetét illetően:

Operett, n[őnemű] f[őnév]. A szó, azt mondják, Mozart találmánya, olyan színpadi torzszüleményeinek, miniatűr kompozícióinak megjelölésére, amelyekben csak száraz dalok és vaudeville-kuplék vannak. A [két] vadász és a tejesasszony, A titok, Az Opéra-Comique, A [két] kis szavojárd stb., stb. operettek. Mozart szerint egy épkezláb zenész két vagy három ilyen méretű művet is képes komponálni reggeli és ebéd között.¹⁸

Nem tudom, hogy az olvasó hány ilyen torzszüleményt ismer Mozarttól. Én egyet sem, és fölöttébb érdekesnek találok, hogy Castil-Blaze példaként egyáltalán nem Mozart-darabokat, hanem olyan francia zenés színpadi műveket említ (2. táblázat), mint az olasz Egidio Duni *Les Deux chasseurs et la laitière* (A két vadász és a tejesasszony) című darabja, egy 1763-ban bemutatott egyfelvonásos három szereplővel plusz egy medvével.¹⁹ Igaz, a darab német adaptációjának műfaji megjelölése az 1771-es mannheimi szövegkönyv címlapján valóban *Operette*.²⁰ Castil-Blaze definícióját később Léon és Marie Escudier is csaknem szó szerint átvette 1854-es zenei lexikonába, a példák említése nélkül.²¹ Mi több, az operett szó Mozarttól való származtatása a mai napig makacsul tarja magát: nemcsak a Wikipédia nevű csináld magad enciklopédia „operett” szócikkében fordul elő,²² de néhány hónappal ezelőtt egy műsorfüzetben is találkoztam vele. A Wikipédia-szócikk szerint, amely persze távolról sem tudományos igénnyel készült szellemi kútforrás, „az operett egy színpadi, zenei műfaj”, és „Mozart nevezte el operettnek”. Az egyszerű, de határozott megfogalmazás forrása sejtésem szerint az 1920-as és '30-as évtized fordulóján megjelent, Schöpflin Aladár által szerkesztett *Magyar szín-*

18 „Opérette, s[ubstantif] f[éminin]. Mot, qui, dit-on, a été forgé par Mozart, pour désigner ces avortons dramatiques, ces compositions en miniature, dans lesquelles on ne trouve que des froides chansons et des couplets de vaudeville. Les Chasseurs et la Laitière, le Secret, l'Opéra comique, les Petits Savoyards, etc., etc., etc., etc., sont des opérettes. Mozart disait qu'un musicien bien constitué pouvait composer deux ou trois ouvrages de cette force entre son déjeuner et son dîner.” Henri de Castil-Blaze: *Dictionnaire de musique moderne*. Paris: Égron, ¹1821, ²1825, 102–103.

19 *LES DEUX CHASSEURS, / ET LA LAITIÈRE; / COMÉDIE / EN UN ACTE, / MÉLÉE D'ARIETTES; / Par M. Anseume: / Représentée pour la première fois sur le Théâtre des / Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 21 / Juillet 1763, / La Musique est de M. Duni / [...]*. Paris: Duchesne, 1763.

20 *Das / Milchmädchen / und / die beiden Jäger / eine Operette*. Mannheim: Schwann, 1771.

21 *Dictionnaire de Musique théorique et historique par les Frères Escudier*. Paris: Michel Lévy Frères, 1854, tome II., 99.

22 <<https://hu.wikipedia.org/wiki/Operett>> (2015. szeptember 22.).

művészeti lexikon „operett” szócikke lehetett. Schöpflinnél, akinek lexikona online elérhető, azt olvashatjuk, hogy „a szót Castil-Blaze szerint Mozart alkotta”.²³ Ez így persze lényegesen árnyaltabb megfogalmazás.

Zene E. Duni	Cím <i>Les Deux chasseurs et la laitière</i>	Szöveg L. Anseaume	Bemutató Párizs, Comédie-Italienne, 1763
N.-M. Dalayrac	<i>Les Deux petits savoyards</i>	M. des Vivetières	Párizs, Comédie-Italienne, 1789
J.-P. Solié	<i>Le Secret</i>	F.-B. Hoffmann	Párizs, Opéra-Comique, 1796
D. Della Maria	<i>L'Opéra-Comique</i>	J. Ségur, E. Dupaty	Párizs, Opéra-Comique, 1798

2. táblázat. A Castil-Blaze lexikonában említett „operettek”

Bárkitől is származik azonban az operett szónak ez az eredetmítosza, bizonyosan nem állja meg a helyét. A *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* Sabine Ehrmann-Herfort által írott „Operette”-szócikke ugyanis a terminus számos történeti definíciója között több olyat is említ, amely Mozart születése előtt keletkezett.²⁴ A szó latin és olasz előzményeivel itt most nem foglalkozom, de a német nyelvű irodalomból példaként említhetem Johann Gottfried Walther 1732-es zenei lexikonának szűkszavú meghatározását, amely a terminust az angolba is átment olaszos formában, a végén a-val írja – Walther szerint ez rövid zenés színdarabot, operácskát jelent: *Operetta [ital.] ein kurtzes musicalisches Schauspiel, Operetgen*.²⁵ (Operetta [olasz]: rövid zenés színdarab, operácska).

Ugyancsak Mozart születése előtt, 1748-ban jelent meg Johann Theodor Jablonski zenei és művészeti lexikonának második kiadása. Ennek rövid meghatározása szerint, mely az 1721-es első kiadásban még nem szerepel, a terminus jelentése a következő:²⁶ *Operette, eine kleine Oper, ein kurzes Singspiel*. (Operett: kis opera, rövid daljáték.)

23 Magyar színművészeti lexikon. Szerk. Schöpflin Aladár. Budapest: Országos Színészegyesület, 1929–1931, III., 409.

24 Sabine Ehrmann-Herfort: „Operette”. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hrsg. Albrecht Riethmüller. Stuttgart: Steiner, 1972–2006, IV., 1–20.

25 Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexicon*. Leipzig: Deer, 1732, 451.

26 Johann Theodor Jablonski: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*. Königsberg–Leipzig: Hartung, 1748, [1767], Bd. II., 987.

A német író és dramaturg, Johann Christoph Gottsched *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Kritikai költészettan a németek számára) című esztétikai írásának is csak az 1751-es negyedik kiadásában találkozunk először az „Operette” meghatározásával – az 1742-es előző kiadást követően, úgy látszik, történt valami, ami miatt a szó érdekessé vált. Gottsched meghatározása így szól:

Most már tudjuk, mi az opera, nem lesz tehát nehéz megérteni, mi az operett. Nem más, mint kis daljáték, amelyet ugyanúgy készítenek, zenésítenek meg és adnak elő énekelve, mint a nagyobb darabokat. Terjedelme épphogy akkora, mint egy nagyopera egy felvonása, vagyis harmad olyan hosszú, mint egy nagyopera; tehát egyrészt a cselekményt ennek megfelelően kell alakítani, másrészt pedig a szereplők számát korlátozni kell. És ez alkalmasint magától így adódik: mert operetteket általában olyan udvaroknál szoktak előadni, ahol nagyopera előadásához nincs elég énekes; hacsak nem azért, hogy egyszeriben sebesen színre hozzanak valamit, ahol sem a költő, sem pedig a zenész nem képes rá, hogy valami nagyot alkosson.²⁷

Körülbelül a Jablonski-lexikon harmadik kiadásának megjelenésével egy időben a gyermek Mozart egy olyan zenés színpadi művet komponált, amely pontosan a Jablonski és Gottsched által leírt rövid daljáték típusába sorolható. Az egyfelvonásos *Bastien und Bastienne* mindössze három szereplőt foglalkoztat, a darabot Nissen Mozart-életrajza szerint a magnetizmussal foglalkozó doktor Mesmer bécsi házában mutatták volna be, állítólag 1768-ban. A darab szöveggönyve végső soron Jean-Jacques Rousseau *Le devin du village* című *intermède*-jének (A falusi jós, bem. Fontainebleau, 1752. október 18.) paródiájára vezethető vissza: Justine Favart és Harny de Guerville *Les Amours de Bastien et Bastienne* (Bastien és Bastienne szerelei) című művének (bem. Párizs, Comédie-Italienne, 1853. szeptember 26.) népszerűségéről többek között Haydn „Il distratto” melléknevet viselő 60. szimfóniája tanúskodik, melynek negyedik tételében a zeneszerző – mint arra Mikusi Balázs rámutatott – a *Les Amours* egyik zeneszámának dallamát idézi.²⁸ Linda Tyler szerint Nissen állításával ellentétben Johann Andreas Schachtner, a Mozart-család salzburgi muzsikusként ismerőse nem annyira fordította, mint inkább átdolgozta a paródia Friedrich Wilhelm Weiskern és Johann Heinrich Friedrich Müller fordította német szövegét, valószínűleg már azután, hogy Mozart megzenésítette.²⁹

27 „Nun man weiß, was Opern sind, so wird es nicht schwer fallen, zu begreifen, was Operetten seyn sollen. Es sind nichts anders, als kleine Singspiele, die nach Art jener großen Stücke gemacht, in Musik gebracht, und singend aufgeführt werden. Sie werden kaum so lang, als ein Aufzug einer großen Oper, das ist drey mal kürzer, als dieselbe gemachet: folglich muß theils die Fabel darnach eingerichtet, theils die Zahl der Personen eingeschränket seyn. Und dieß giebt sich von sich selber wohl: denn insgemein werden Operetten an solchen Höfen aufgeführt, wo man nicht Sänger genug hat, eine große vorstellen zu lassen: es wäre denn, daß man einmal in der Geschwindigkeit etwas auf die Bühne bringen sollte, wo weder der Poet noch Musikus was Großes fertig schaffen könnten.” Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Leipzig: Breitkopf, 1751, 754.

28 Mikusi Balázs: „Haydn *Il distratto* kísérőzenéje és a ’színházi szimfónia’ esztétikája”, *Magyar Zene*, 51/3. (2013. augusztus), 249–280.

29 Linda Tyler: „*Bastien und Bastienne*. The Libretto, Its Derivation, and Mozart’s Text-Setting”, *The Journal of Musicology*, 8/4. (Autumn, 1990), 520–552.

Mindenesetre Mozart művét nem csupán Nissen említi *Operetteként*,³⁰ hanem Leopold Mozart fia műveiből készült jegyzékében is *Operettaként* szerepel:

A *Bastien és Bastienne* című német operáskát itt nemrégiben megzenésítette. [későbbi beszúrás: „1768”] Most pedig A *színlelt együgyű* című opera buffát [...].³¹

A *Neue Mozart Ausgabe* megfelelő kötetét közreadó Rudolph Angermüller feltételezi, hogy az utólag beírt 1768-as évszám a zeneszerző nővérének, Nannerlnek a kezétől származik, arra azonban nincs ötlete, hogy az áthúzás kitől eredhet.³²

Néhány évvel a *Bastien és Bastienne* keletkezését követően, 1774-ben Lipcsében jelent meg Johann Georg Sulzer neve alatt az *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (A szépművészetek általános elmélete) című könyv, melynek operettdefiníciója – Johann Philipp Kirnberger munkája³³ – a korábbiakhoz képest meglepően bőbeszédű, és sok újat is mond. Eszerint az „Operette” a vígopera szinonimája volna:

Operettek: vígoperák. Ahogyan a tulajdonképpeni opera a tragédia zenével való egyesítéséből jött létre, úgy a zene a komédiával egyesítve létrehozta az operettet, amely csupán 40-50 évvel ezelőtt jött létre, azonban egy ideje olyannyira eluralta a német vígjátéki színpadokat, hogy az a tulajdonképpeni komédia kiszorításával fenyeget. Eleinte tisztán nevetető bohózat volt, amelyhez a németek az olasz intermezzóból és opera buffából vették az ötletet. [...] Nemrégiben kísérletet tettek rá, hogy az operettet, amely kezdetben tisztán komikus volt, valamelyest megnesemesítsék, s ebből most lassanként egészen új zenés dráma születik, amely értékes lesz, ha majd ügyes költők és zeneszerzők révén elnyeri teljes formáját.³⁴

„Megnesemesítsék...” – Kirnberger mintha csak A *varázsfuvoláról* adna leírást, több mint másfél évtizeddel a mű keletkezése előtt. Tény, hogy már Mozart előttől is tudunk komoly operettpróbálkozásokról: ilyen Georg Benda egyfelvonásos komoly operettje (*ernsthafte Operette*), a *Walder*, amelyet 1776-ban mutattak be Gothában.³⁵

30 Georg Nikolaus von Nissen: *Biographie W. A. Mozart's*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1828, 127.

31 „[...] Die Operetta Bastien und Bastienne, im Teutsch, hat er kürzlich hier / in die Musik gesetzt. [későbbi beszúrás: 1768] / und nun die opera buffa La Finta Semplice [...]” Fakszimiléjét ld. NMA, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 3.: *Bastien und Bastienne*. Hrsg. Rudolph Angermüller. Kassel etc: Bärenreiter, 1974, XVIII.

32 Uott, XI.

33 Mikusi Baláznak köszönöm, hogy felhívta a figyelmemet a szerzőség problémájára.

34 „Operetten. Comische Opern. Wie die eigentliche Oper [...] aus Vereinigung des Trauerspiels mit der Musik entstanden, so hat die Musik mit der Comödie vereinigt, die Operette hervorgebracht, die erst vor vierzig oder fünfzig Jahren aufgekomen ist, aber seit kurzem sich der deutschen comischen Schaubühne so bemächtigt hat, daß sie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war sie ein bloßes Possenspiel [sic] zum Lachen, wozu die Deutschen von dem italienischen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. [...] Seit kurzem hat man versucht, die Operette, die anfänglich bloß comisch war, etwas zu veredeln, und daraus entsteht izt allmählig ein ganz neues musicalisches Drama, welches von gutem Werth seyn wird, wenn es von geschickten Dichtern und Tonse[t]zern einmal seine völlige Form wird bekommen haben.” Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1774, Bd. II., 851–852.

35 *Walder, / eine ernsthafte Operette in einem Acte, / des Herrn Gotters. / In Musik gesetzt / von / Georg Benda, / Herzoglich Sachsen-Gothaischen Capel[l]director. / Clavierauszug, nebst Begleitung einiger Instrumente*. Gotha: Ettinger, 1777.

Friedrich Wilhelm Gotter szövegkönyve Jean-François Marmontel és André-Ernest-Modeste Grétry *Sylvain* című opéra-comique-jának adaptációja.

Két évvel a *Walder* bemutatóját követően, 1778-ban a bécsi Burgtheater II. József rendelkezésének megfelelően deutsches Nationalsingspiellé alakult át.³⁶ Mint ismeretes, Mozart ennek az intézménynek komponálta *Die Entführung aus dem Serail* (Szöktetés a szerájból) című darabját, amelyet 1782 júliusában mutattak be. Ifjabb Gottlieb Stephanie szövegkönyvének alapjául Christoph Friedrich Bretzner hasonló című operettje szolgált, melyet egy évvel korábban Berlinben mutattak be Johann André zenéjével.³⁷ Az *Entführung* kedvéért Mozart egy másik, szintén törökös témájú Singspielt hagyott félbe. Legalábbis erre következtethetünk abból a levélből, amelyet a zeneszerző apjának írt Bécsből 1781. április 18-án:

Ami Schachtnert illeti, az operettjéből nem lesz semmi. Mert... ugyanabból az okból, amit oly sokszor említettem. – az ifjabb Stephanie ad majd nekem, s ha már nem leszek itt, elküld majd egy új és elmondása szerint jó darabot.³⁸

A félbemaradt darabot ma az Offenbach-i Johann André 1838-ban vagy 1839-ben megjelent első kiadása nyomán *Zaide*ként ismerjük.³⁹ Valószínűleg szintén erre a darabra vonatkozik Mozart apjához intézett kérése 1781. január 18-án Münchenből írott levelében:

Szeretném továbbá, hogy hozza magával Schachtner operettjét – a Cannabich-házba emberek jönnek, amikor nem jön rosszul, ha ilyesmit hallanak.⁴⁰

Négy évvel az *Entführung* bemutatóját követően jelent meg Johann Georg Lebrecht Wilke zenei szótára, amely szerint az opera és az *Operette* a következőképpen viszonyul egymáshoz:

Opera (olasz, ejtsd: öhpera). Annyi mint opera. Az operettől (francia, ejtsd: öhperette, fordítása: kis opera) abban különbözik, hogy az operában mindent énekelnek, a daljátékban vagy operettben ezzel szemben a színészek sok mindent prózában mondanak el, s csupán a közbeékelte egyes áriákat, valamint a záró- és közös énekeket énekelik.⁴¹

36 Az intézmény történetéhez és repertoárjához ld. Otto Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*. Wien: Böhlau Nachf., 1969 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. III/1.).

37 Belmont und Konstanze, / oder / Die Entführung aus dem / Serail. / Eine Operette / in drey Akten / von / C. F. Bretzner / Komponirt vom Herrn Kapellmeister Andre / in Berlin. München: Thuille, 1781.

38 „<wegen dem schachtner seiner operette> ist es nichts. denn – aus der nemlichen ursache, die ich so oft gesagt habe. – der Junge Stephanie wird mir ein Neues stück, und wie er sagt, gutes stück, geben, und wenn ich nicht mehr hier bin, schicken.” Mozart: *Briefe...*, III. (1963), 107–108. – A < > közti szövegrészt Mozart titkosírással írta a levélben, a kódot még Nissen fejtette meg.

39 NMA, II/5/10.: *Zaide (Das Serail)*. Hrsg. Friedrich-Heinrich Neumann. Kassel etc.: Bärenreiter, 1957, VII.

40 „[...] – ich wünschte auch daß sie die operette von schachtner mitnehmen – ins Cannabichsche haus kommen leute, wo es nicht Mal à propos ist wenn sie so was hören. – [...]” Mozart: *Briefe...*, III., 90–91.

41 „Oper. I[talienisch]. A[ussprache] öhpera. Eine Oper. Sie unterscheidet sich von der Operette (F[ranzösisch]. Aussprache öhperette U[bersetzung] kleine Oper) dadurch, daß in der Oper alles gesungen

A Wilke-féle zenei szótár megjelenésének évében, 1786-ban, néhány hónappal a *Le nozze di Figaro* (Figaro házassága) premierje előtt Mozart és ifjabb Stephanie német nyelvű *Gelegenheitsstücköt*, alkalmi darabot komponált *Der Schauspieldirektor* (A színigazgató) címmel, melyet a schönbrunni kastély üvegházában mutattak be Casti és Salieri *Prima la musica e poi le parole* (Első a zene, aztán jön a szöveg) című, ugyancsak a színházcsinálásról szóló darabjával együtt. A *Der Schauspieldirektor* ugyan Mozart saját műjegyzékében *Komödie mit Musikként* szerepel, zongorakivonatának első kiadását azonban utóbb, 1792-ben vagy 1793-ban *komische Operette* műfaji megjelöléssel publikálta a lipcsei Breitkopf kiadó.⁴² Érthető, hiszen a darab mindössze egy felvonásból áll, csupán négy énekes szereplője van, sok prózát és a nyitánnyal együtt mindössze öt zenészámot tartalmaz.

A *Der Schauspieldirektor* bemutatását követő évben jelent meg Georg Friedrich Wolf lexikonszócikke, amely a kompozíció zenei részét illetően konkrétabb elvárásokat is megfogalmaz:

Az operett a zene és a komédia egyesítéséből jött létre. A költőnek és a zeneszerzőnek egyaránt az a célja, hogy komikus legyen. Azonban a komponistának a jó ízlést kell követnie, s nem szabad képtelenségekre vetemednie; ha ezt teszi, a komikus zene mindig meg fogja őrizni értékét. Nemrégiben hozzáláttak, hogy az operettet, amely kezdetben tisztán komikus volt, valamelyest megnemesítsék, és ebből lett a zenés dráma. Ennek zenéje középutat kell találjon a kothurnusz fenségessége és a komikus maszk alantassága között. Az áriák nem lehetnek olyan körülményesek és kidolgozottak, sem hangnemiileg olyan változatosak, sem pedig kísérszólásokban olyan gazdagok, mint a nagy operaáriák.⁴³

Bő egy évtizeddel *A varázsfuvola* bemutatását és Mozart halálát követően, 1802-ben Heinrich Christoph Koch zenei lexikona az operett két fő ismérveként szintén a rövidséget, illetve próza és zene kettősségét jelölte meg. Koch arra is felhívta a figyelmet, hogy a terminus jelentése az idők során megváltozott:

Operett. E szót hajdanában, nagyjából a múlt század közepéig olyan komoly operák megjelölésére használták, amelyeket ugyan végig énekeltek, ám amelyekben a költő a választott témát nem olyan hosszasan fejtette ki, mint egy szokványos operáét.* Azután a név észrevétlenül az olyan vígoperára ment át, amelyben csupán kis áriák és dalok voltak a

wird, im Singspiele oder Operette aber hingegen, wird von den Schauspielen viele gesprochen, und bloß eingemischte einzelne Arien, ingleichen Schluß- und Rundgesänge gesungen.” Johann Georg Lebrecht Wilcke: *Musikalisches Handwörterbuch*. Weimar: Hoffmanns Witwe und Erben, 1786, 77.

42 *Der / Schauspieldirektor / eine komische Operette in einem Aufzuge, / von / W. A. Mozart. / Im Klavierauszuge / von / Siegfried Schmiedt*. Leipzig: Breitkopf, é. n.

43 „Operette hat die Musik, vereinigt mit der Comödie, hervorgebracht. Die Absicht des Dichters sowohl als des Tonsetzers ist, possierlich zu seyn. Nur muß sich der Componist durch guten Geschmack leiten lassen, und nicht ganz in Ungereimtheiten verfallen; geschieht dies so wird die komische Musik immer ihren Werth behalten. – Nicht vor langer Zeit hat man angefangen die Operette, die anfänglich bloß komisch war, etwas zu veredeln, und daraus ist das musikalische Drama entstanden. Die Musik desselben muß die Mittelstrasse zwischen der Hoheit des Cothurns und der Niedrigkeit der komischen Maske wählen. Die Arien müssen weder so ausführlich und ausgearbeitet, noch von so mannigfaltiger Modulation, noch so reich an begleitenden Stimmen seyn, als die grossen Opernarien.” Georg Friedrich Wolf: *Kurzgefasstes musikalisches Lexikon*. Halle: Hendel, 1787, 114–115. [21792: 135–136.]

dialógusok közé ékelve, s amelyet [Johann Adam] Hiller körülbelül 1768-tól kezdve nagyjából 1773-ig általános tetszés közepette művelt. Mikor aztán a dialógusok közti áriákat elkezdték hosszabban kidolgozni és olyan finálékat hozzájuk fűzni, amelyekben a cselekmény folyamatos éneklés mellett halad előre, a vígopera nevet kapták.

* Ilyesféle operetteket akkoriban olyan udvaroknál adtak elő különleges alkalmakkor, ahol az udvari zenekarhoz egy kórusnyi udvari énekes járult.⁴⁴

Mintegy hét évtized német nyelvű zenei lexikográfiájából szemezgetve, illetve Mozart német daljátéktermésén végigfutva Castil-Blaze-nak az operett szó eredetére vonatkozó állítása tarthatatlannak bizonyul, ugyanakkor érthetőbbé is válik. A prózát alkalmazó német operácskát és a megjelölésére szolgáló operett terminust ugyan nem Mozart találta ki, de kétségkívül ő volt a legzseniálisabb művelője, akinek hasonlíthatatlanul sikerült a műfaj Kirnberger és Wolf által említett megnevezése. S bár a francia lexikográfus a jelek szerint nem rendelkezhetett túl mély ismeretekkel Mozart műveiről, a német nyelvterületre jellemző műfaji megjelölést annál inkább tulajdoníthatta neki, mivel egyes Mozart-művek címlapján is találkozhatott vele. Persze a késő 18. század és Castil-Blaze óta történt azért egy s más a zenés színpad történetében, ami a terminus jelentését némiképp megváltoztatta, s ami miatt ma már senkinek nem jut eszébe operettnek nevezni Mozart *A varázsfuvola* című művét.

Érdemes azonban megjegyezni, hogy éppen az a színházi muzsikos, Jacques Offenbach, akinek nevéhez a modern értelemben vett operett megszületését szokták kapcsolni, Mozart egyik operettjét is bemutatta a színházában. A *L'impresario* című opérett-bouffe premierjére a zeneszerző születésének centenáriuma, 1856-ban került sor a Théâtre des Bouffes-Parisiens-ben. A szóban forgó mű nem más, mint a *Der Schauspieldirektor* francia változata, és ez volt a darab franciaországi premierje. Mark Everist, aki érdekes tanulmányt írt a Bouffes Mozart-bemutatójáról, alighanem joggal feltételezi, hogy a bécsi mester művének műsorra tűzésével Offenbach újdonsült zenés színházának esztétikai presztízsét kívánta emelni.⁴⁵ Választását azonban behatárolta, hogy a Bouffes privilégiuma ekkoriban legfel-

44 „Operette. Dieses Wort wurde ehemals bis ohngefähr gegen die Mitte des verwichenen Jahrhunderts zur Bezeichnung solcher ernsthaften Opern gebraucht, die zwar durchaus gesungen wurden, bey welchen aber der Dichter den gewählten Stoff nicht so weitläufig [sic] ausführte, wie bey einer gewöhnlichen Oper.* In der Folge ging dieser Name unvermerkt auf die komische Oper über, in welcher bloß kleine Arien und Lieder enthalten waren, die zwischen den Dialog eingestreuet wurden, und die Hiller ohngefähr vom Jahre 1768 bis gegen das Jahr 1773 mit allgemeinem Beyfalle bearbeitete. Als man nachher anfang, die Arien zwischen dem Dialoge weiter auszuführen, und die Finale damit zu verbinden, in welchen die Handlung unter fortdauerndem Gesange fortrückt, bekamen sie den Namen komische Oper.

* Dergleichen Operetten wurden in jenem Zeitraume an solchen Höfen bey besondern Feyerlichkeiten aufgeführt, bey welchen die Hofkapelle mit einem Chore Hofsängern verbunden war.“ Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt a. M.: Hermann d. j., 1802, 1098. hasáb.

45 Mark Everist: „Mozart and *L'impresario*“. In: *L'esprit français und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider*. Hrsg. Michelle Biget-Mainfroy-Rainer Schmusch. Hildesheim: Georg Olms, 2007, 420–433.

jobb négy énekes szereplőt foglalkoztató egyfelvonásosok bemutatását tette lehetővé – nagyjából olyan apparátusú darabokat játszottak tehát, mint amilyen a gyermek Mozart *Bastien und Bastienne*-je. Színházi témája miatt a *Der Schauspieldirektor* még jobb választásnak tűnhetett, de tekintve, hogy eredeti formájában négynél több szereplőt is tartalmaz, és az elején túl sok próza van benne, némi átdolgozást igényelt.

A *L'impresario* zenéje, amely nyomtatott zongorakivonat formájában meg is jelent,⁴⁶ érdekes eltéréseket mutat Mozart partitúrájához képest. Offenbach színházának zenei anyaga a jelek szerint Louis Schneider 1845-ös berlini *Schauspieldirektor*-átdolgozásán alapult, amely magát a zeneszerzőt is szerepeltette,⁴⁷ s amelybe betétszámként a *Die betrogene Welt* (K 474) és az *An Chloe* (K 524) című Mozart-dalok, a *Männer suchen stets zu naschen* kezdetű basszus-ária (K 433/K⁶ 416c) és a Bandel-tercett (K 441) Wilhelm Taubert által meghangszerelt változatát is beillesztették, részben transzponálva. Taubert forrása alighanem a lipcsei Breitkopf-kiadó 1799-ben megjelent, XXX *Gesänge* című kiadványa lehetett, amelyben a betétszámként felhasznált Mozart-darabok mindegyike szerepel.⁴⁸

A Taubert által ily módon kibővített zenéhez Offenbach két librettistája, Léon Battu és Ludovic Halévy teljesen új szöveggönyt írt.⁴⁹ Az új változatban Frank megfelelője Rosignuolo, a nápolyi San Carlo színház idősödő igazgatója, aki elégedetlen szakácsnője, Zerline (alias Mme Herz) konyhaművészetével; a lány külleme viszont annál inkább imponál neki. A direktor lánya, a Mlle Silberklangnak megfelelő Silvia ifjú udvarlóra tett szert Lélío, a színház volt első tenoristája személyében, aki nem más, mint M. Vogelsang megfelelője. Az atya azonban hallani sem akar a kapcsolatról, és fölöttébb rosszallja, amikor megtudja, hogy lánya egy férfi képmását rejtegeti magánál. A leleményes Silvia azt hazudja, hogy a kép az új uralkodó portréja, akitől Rosignuolo színházi privilégiumot remél. Amikor pedig Lélío is felbukkan, zsebében a királyi engedéllyel, a direktor valóban azt hiszi, hogy a férfi maga az uralkodó, s ennek megfelelően viselkedik vele. Az „uralkodó” utasítására a szíinigazgató magukra hagyja a fiatalokat, Silvia pedig elmondja Léliónak a félreértés okát. Csakhogy miközben Rosignuolo a szobájába viszi a király bőrröndjét, Zerline portréja esik ki belőle. Az „uralkodó” azzal vágja ki magát, hogy a kép nővérét ábrázolja, és rábírja a direktort, hogy a privilégiumért cserébe adja hozzá lányát védencéhez, Lélío tenoristához, és az énekest szerződtesse a színházhoz. Ekkor azonban megjelenik Zerline, s felfedi Silvia előtt, hogy ő valójában nem

46 Répertoire / des Bouffes Parisiens / L'IMPRESARIO, / Opéra bouffe en un acte / Paroles de MM. / L. Battu et Lud. Halévy, / Musique de / MOZART / PARTITION PIANO ET CHANT. Paris: Brandus, Dufour et Cie., [1856].

47 Arien und Gesänge / aus: / Der Schauspieldirektor. / Komische Operette in einem Akt / von / L. Schneider / Musik von W. A. Mozart. Berlin: k. n., [1845]. Schneider adaptációját Mozart und Schikaneder címmel is játszották.

48 XXX: *Gesänge mit / Begleitung des Pianoforte / von / W. A. Mozart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1799.

49 RÉPERTOIRE DES BOUFFES-PARISIENS / L'IMPRESARIO / Opérette bouffe / PAR / MM. LÉON BATTU ET LUDOVIC HALÉVY / MUSIQUE DE / MOZART / REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS SUR LE THÉÂTRE DES BOUFFES-PARISIENS, LE 20 MAI 1856 [...]. Paris: Michel Lévy frères, 1856.

más, mint Lélío előző, faképnél hagyott kedvese, a színház primadonnája. A mindenáron házasodni akaró Zerline-t a tenorista Rosignuolóval hozza össze, aki előtt Silvia végül leleplezi a csalást. A záró vaudeville-ben Silvia arra bíztatja a közönséget, hogy felejtsek el a darabot, és csak Mozartot hallgassák. A párizsi közönség éppen ebben a zárószámban a szokottnál kevesebb Mozartot hallhatott. Buff nem énekelt a Bouffes-ban, nemhogy c-mollban, de egyáltalán nem, mert a vaudeville-finálét a párizsi kotta és szövegkönyv tanúsága szerint egyetlen strófára (Mozart zeneszámaának 1–38. és 162–165. ütemére) redukálták.

Mint láthatjuk, a Théâtre des Bouffes-Parisiens Mozart-operettjének szövegkönyve erősen eltér tehát ifjabb Stephanie librettójától, s a zene sem teljesen autentikus. A *L'impresario* ennek ellenére arról tanúskodik, hogy a 18. századi Bécsből is vezettek szálak Offenbach 19. századi párizsi operettszínházába.

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

‘DIE ZAUBERFLÖTE, EINE OPERETTE IN ZWEY AUFZÜGEN’

On the 18th-Century Prehistory of a Genre Designation

Since the nineteenth century, it has been claimed again and again that the term ‘operetta’ was coined by Mozart. This claim is surely false, and it is quite likely that this myth of origin goes back to an entry of the 1821 *Dictionnaire de musique moderne* by Henri de Castil-Blaze. Nevertheless, it is a fact, that the term *Operette* was already in use during the eighteenth century, even if not entirely in the same sense as it has been used since the European dissemination of Jacques Offenbach’s works. In my study, I demonstrate for which works by Mozart the term was used in the composer’s correspondence, in the catalog of his juvenile works compiled by his father, as well as in contemporary printed librettos and musical sources. On the other hand, I provide a brief overview of the definitions of the term ‘operetta’ to be found in eighteenth-century music lexicons, from Johann Gottfried Walther (1732) to Johann Christoph Koch (1802), and I try in this way to explain what *Operette* meant in the eighteenth century, even before Mozart’s birth. Last but not least, I would like to show what the similarity is between *Bastien und Bastienne*, a *teutsche Operetta* by the child Mozart, and the early operettas by Offenbach, whose Théâtre des Bouffes-Parisiens performed Mozart’s *Der Schauspieldirektor* in 1856 for the first time in France, under the French title *L’impresario*, and a bit differently than how it was written by Mozart.

Péter Bozó is a music historian and research assistant in the Department of Hungarian Musical History at the MTA BTK Institute of Musicology. He obtained his PhD at the Budapest Music Academy in 2010 with a thesis devoted to Liszt’s songs based on a study of the sources at Weimar. As an OTKA and TÁMOP post-doctoral scholarship holder he has continued research work into operetta, its beginnings in Paris and its cultivation in Hungary. At the moment he holds a Bolyai scholarship. He co-authored and co-edited the volume *Space, Time and Tradition* published in 2013 by Rózsavölgyi, which is a selection from the theses written by doctoral students at the Liszt Academy.

Járdányi-nap

az
MTA BTK Zenetudományi Intézetében

Az MTA BTK ZTI 20–21. Századi
Magyar Zenei Archívuma és Kutatócsoportja
Járdányi-emléknapot rendez

2016. szeptember 16-án

a zeneszerző halálának ötvenedik évfordulójára.

Az emléknapon, amelyen
kiállítás-megnyitóra,
emlékülésre,
kerekasztal-beszélgetésre
és hangversenyre kerül sor,

közreműködik:

Berlász Melinda, Dalos Anna, Domokos Mária,
Gesztelyi Tamás, Halász Péter, Járdányi Gergely,
Járdányi Zsófia, Kusz Veronika, Péteri Lóránt,
Richter Pál, Szalay Olga, Tallián Tibor,
valamint a Concordia Fúvósötös és Granik Anna

Időpont:

2016. szeptember 16. 14 óra

Helyszín:

MTA BTK Zenetudományi Intézet
Bartók terem
1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 7.

Az MTA BTK Zenetudományi Intézet, a Magyar Zenetudományi
és Zenekritikai Társaság és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

2016. október 14-én és 15-én

konferenciát rendez
a Zenetudományi Intézet egykori igazgatója
és a Zeneakadémia egykori tanszékvezetője,
az MTA levelező tagja,

Tallián Tibor

70. születésnapja alkalmából. A konferencián elhangzó
előadások az ünnepelt kutatási területeihez, zenei közírói és oktatói
tevékenységéhez kapcsolódnak, szó esik a régi zenéről,
a 19. és 20. századi magyar és európai zenetörténetről, továbbá
a zenekritika-írás elméletéről. A konferencián Tallián Tibor
tanítványai, munkatársai, tisztelői tartanak referátumokat.

A konferencia előadói:

Békéssy Lili	Kusz Veronika	Ránki András
Bozó Péter	Loch Gergely	Richter Pál
Büky Virág	Mikusi Balázs	Riskó Kata
Dalos Anna	Molnár Szabolcs	Rózsa László
Fazekas Gergely	Nakahara Yusuke	Somfai László
Halász Péter	Ozsvárt Viktória	Sófalvi Emese
Kaczmarczyk Adrienne	Papp Márta	Szabó Ferenc János
Komlós Katalin	Péteri Lóránt	Szacsvai Kim Katalin
Kovács Ilona	Pintér Csilla	Vikárius László

A konferencia helyszíne:

MTA BTK Zenetudományi Intézet
Bartók terem
1014 Budapest, Táncsics Mihály u. 7.

A konferencia szervezői:

Dalos Anna, Péteri Lóránt,
Richter Pál, Vikárius László

Szegedy-Maszák Mihály

RICHARD WAGNER ALKOTÁSAINAK NYOMA JOYCE MŰVEIBEN

Összehasonlíthatók-e a különböző művészetek? Erre a kérdésre nem először keresek feleletet. Az újabb mérlegelést az indokolja, hogy meggyőződésem szerint nem lehet egyértelmű választ találni.

A különböző művészetek vagy ismeretet hordozó közegek (médiák) együttes tanulmányozása régóta fontos része annak, amit összehasonlító irodalomtudománynak szokás nevezni. Nagy a kísértés az átjárásra e területek között, ám veszélyei is lehetnek az ilyen kalandozásnak. Nehezen volna bizonyítható, hogy Virginia Woolf első regényében a hősnő halála „a Gesamtkunstwerk jelképes lebontásaként (diszantling) olvasható”, a *Tristan* „stílus vonatkozásában nagyon francia mű”, a *The Waves* szereplői közül Jinny „rajnai sellő”, „Louis tapasztalata a regény elején a Nibelung Alberich alakját idézi föl”, „a középkorú Bernard Wotan alakjával társítódik”, „végső magánbeszéde pedig Brünnhilde helyzetének felel meg”.¹ A feminista kritika túlzásaként minősíthető, hogy E. M. Forster *A Room with a View* (1908) és Virginia Woolf *The Voyage Out* (1915) című regényének hősnője „nők számára tiltott” műként adja elő Beethoven utolsó zongoraszonátáját,² hiszen az Op. 111-nek Elly Ney (1882–1968) volt egyik legavatottabb tolmácsolója. Ha az irodalmár komolyan veszi a szakszerűség követelményét, minden idejét a saját területének megismerésére kell szánnia, és így szerzett tájékozottsága nem okvetlenül hatalmazza föl arra, hogy érvényes kijelentéseket tegyen zenéről, festészetről vagy mozgóképi alkotásokról.

A műkedvelő könnyen enged a csábításnak, hogy a társművészetekre utaljon, de az efféle kirándulások ritkán bizonyulnak szakszerűnek. A „zenei” jelzőt sok alkotó vagy értelmező átvitt, metaforikus vagy nehezen körvonalazható értelemben használja. Celan egyik korai költeményének *Todesfuge* a címe, és Aldous Huxley félig-meddig önéletrajzi hőse, Philip Quarles „ellenpontosító cselekmények”-ről ír a följegyzéseiben.³ *Das literarische Kunstwerk* című kiváló könyvében Roman Ingarden a többszólamúság kifejezéshez folyamodik, amikor a jelentésegységek rétegét

1 Emma Sutton: *Virginia Woolf and Classical Music. Politics, Aesthetics, Form*. Edinburgh: University Press, 2015, 4., 78., 147., 148.

2 Uott, 61.

3 Aldous Huxley: *Point Counter Point*. New York: Harper & Row, 1965, 301.

tárgyalja, és Mihail Bahtyin is Dosztojevszkij többszólamú regényírásáról írt. Jelen-tős magyar irodalmár is állította, hogy „József Attila nagyon közel került a polifónia jelenségének irodalmi alkalmazásához”.⁴ Megítélésem szerint mindezekben a művekben kissé félrevezető a szakszó használata, amennyiben a többszólamúság egyenrangú szólamok *egyidejűségét* jelenti. Talán még az sem szerencsés, ha „mítosz és tény ellenpontját” emlegetjük az *Ulysses* elemzésekor.⁵ Lehet, hogy még magának Joyce-nak az állítását is, amely szerint az *Ulysses* 11. fejezete „fuga per canonem”-hez hasonlítható,⁶ inkább szerzői védekezésnek érdemes felfogni, melyet az tett indokoltta, hogy a korai olvasók – közöttük Ezra Pound és Harriet Shaw Weaver – nem fogadták tetszéssel az Ormond vendéglőben játszódó jelenetet.

A *Howards End* V. fejezetében a szereplők a művészetközi összehasonlítások lehetőségéről cserélnek eszmét. Margaret Schlegel a testvérével vitatkozik: „Helent egyedül az a cél vezette, hogy dallamokat a festészet nyelvére fordítson le, és képeket a zene nyelvére. Roppant leleményes, [...] de szeretném tudni, mit nyerünk ezzel? [...] Nem tudom, mikor jön el a nap, amikor visszatérünk ahhoz, hogy a zenét zeneként fogják föl. [...] Természetesen Wagner a főkolompos. Mindenkinél többet tett a tizenkilencedik században azért, hogy összekeverjék a művészeteket”.⁷

Ezúttal főként azt a kérdést szeretném mérlegelni: mennyiben fogadhatja be az irodalom a többi művészetet. Zene és irodalom viszonyára összpontosítom a figyelmemet, különös tekintettel Joyce és Wagner alkotásaira. Tagadhatatlan, hogy a huszadik század elején az angol nyelvű regény alkatilag egymástól nagyon különböző három művelője is kiindulópontnak tekintette Wagner művészetét. Nemcsak Virginia Woolf, aki ellátogatott Bayreuthba, de D. H. Lawrence is, akinek *The Trespasser* (1912) – első változatban *The Saga of Siegmund* – című második regényében a két főszereplő közül Helena „Wagner-töredékeket játszott a zongorán”, „ál-landóan a *Tristan* egyes részeit dúdolta”, Siegmund pedig „a *Die Walküre* Tavaszi dalát füttyülte”.⁸ A három szerző közül Joyce műveivel foglalkozom részletesebben, mert az ő életműve szerepelteti a legsokoldalúbban Wagner munkásságát. Arról a másik kérdésről, miként használhatja föl a többi művészet az irodalmat, Liszt Ferenc munkásságának példáját használva, máskor már értekeztem.⁹

Hogyan „jelenhet meg” a többi művészet egy irodalmi szövegben? Egy korábbi tanulmányomban¹⁰ két megkülönböztetéshez folyamodtam. Egy műben idézett másik alkotás lehet a képzelet szüleménye vagy ténylegesen létező. Poe *The Oval Portrait* című története egy kitalált festményről szól. Thomas Mann regénye, a *Doktor Faustus* a XXIV. fejezetben az író által életre hívott zeneszerző, Adrian Lever-

4 Kovács Árpád: *Versbe írt szavak*. Budapest: Argumentum, 2011, 112.

5 Richard Ellmann: *James Joyce*. New and revised edition. Oxford: Oxford University Press, 1982, 359., 361.

6 James Joyce: *Letters*, I. Ed. Stuart Gilbert. New York: The Viking Press, 1966, 129.

7 E. M. Forster: *Howards End*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1961, 38.

8 D. H. Lawrence: *The Trespasser*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1967, 33., 194., 99.

9 Szegedy-Maszák Mihály: *A mű átváltozásai*. Pozsony: Kalligram, 2013, 334–357.

10 Uő: „Unheard Melodies and Unseen Paintings. The Sister arts in Romantic Fiction”. In: Gerald Gillespie–Manfred Engel–Bernard Dieterle (eds.): *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 2008, 53–68., ide: 53.

künn *Apocalipsis cum figuris* című elképzelt oratóriumát, a XLVI. fejezetben ugyanennek az alkotónak *Fausti Wehklage* című, a könyv keretein kívül szintén nem létező kantátáját mutatja be. Míg ezek az önértelmező részek a kitaláltságot (fikcionalitást) erősítik meg, ténylegesen létező művekre tett utalások a kölcsönhatás lehetőségét vetik föl. Segítheti-e Picasso *La famille de saltimbanques* (1905, Washington, DC, National Gallery of Arts, Chester Dale Collection) című olajképének elemzése Apollinaire *Saltimbanques* című tizenkét soros versének vagy Rilke *Ötödik elégiájának* megértését? Mennyiben tekinthető William Carlos Williams vagy W. H. Auden *Musée des Beaux Arts* című költeménye úgy, mint a *Tájkép Icarus bukásával* néven emlegetett festmény (1558, Bruxelles, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique) „elolvasása”? Mi a szerepük a *Tristan und Isolde*, illetve a *Der Ring des Nibelungen* szövegéből vett idézeteknek („Frisch weht der Wind / Der Heimat zu / Mein Irisch Kind / Wo weilest du?” „Oed und leer das Meer” „Weialala leia/ Wal-lala leialala”) a *The Waste Land*-ben? Milyen értelemben biztosíthatják a folytonosságot Schubert *G-dúr vonónégyesének* (D. 887) szinte rögeszmésen ismételt ütemei vagy Magritte festményei közül a *La belle captive* többszöri megjelenítése abban a mozgóképi alkotásban, amelynek rendezője, Robbe-Grillet, a címet is átvette a belga festőtől? Ilyesféle kérdéseket tehet föl valaki, aki a más közegből vett idézeteket tanulmányozza. Henry James *The Sense of the Past* című befejezetlen regényének hőse, Ralph Pendrel hosszasan tanulmányoz egy elképzelt festményt az általa örökölt londoni házban, ám később Van Eyck és Memling Szűz Mária-képeihöz hasonlítja a fiatal Nan Midmore arcát.¹¹ A kétféle idézet együttes alkalmazása bonyolult földadat elé állíthatja az értelmezőt. Proust nagy műve lehet erre nyilvánvaló példa. Vinteuil *Szonáta*, majd *Szeptett* néven emlegetett zeneműve (az átalakulás a regényírás folyamatát utánozza) és Elstir festménye, a *Le port de Carquethuit* az író képzeletének a terméke, de a regényben sok „tényleges” műalkotás is szóba kerül, és ezek egy része formaalkotó lehet a szövegben. Swann Giotto padovai fal-festménysorozatából a *Caritas* nevű alaknak felelteti meg Françoise szakácsnőt;¹² ily módon az utalás túlmutat az említés szintjén. Az alkotó folyamat nyilván a kitaláltság erejének növelésével járt, hiszen a nagy mű előzményeként számon tartható Jean Santeuil még Saint-Saëns alkotásaként szerepelteti a *Szonátát*, ám a végső változatnak lényeges tulajdonsága, hogy olykor kétségessé teszi kitalált és valódi, teremtett és adott kettősségét – a *Szonáta* hallgatója a *Tristan* hatását érzékeli.¹³ Sőt, az is előfordul, hogy Vinteuil művének egy részletét („la petite phrase”) az elbeszélő olyan Pieter de Hooch által festett képekhez hasonlítja, amelyeken egy nyitott ajtón keresztül távolabb látunk, s így a festmény mintegy mélységet kap.¹⁴ Proust életművében a képzőművészet a zenénél fontosabb szerepet játszik. Noha Ruskin

11 Henry James: *The Sense of the Past*. London. W. Collins & Co., 1917, 276.

12 Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, I. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1987 (Bibliothèque de la Pléiade), 119–120.

13 Uő: *À la recherche du temps perdu*, III. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), 664.

14 Uő: *À la recherche...*, I., 215.

fordítója a zenéről is írt, ilyen jellegű ismeretei hézagosabbak lehettek – erre lehet következtetni abból, hogy Rameau-nak tulajdonította Lully egyik művét.¹⁵

A másik megkülönböztetést pusztá „említés” és „felhasználás” között Gérard Genette a következőképpen körvonalazta: „A ’Párizs nagy város’ mondat a Párizs szót *fölhasználja* (employé) [...]; a ’Párizs két szótágból áll’ e nevet *említi* (mentionné)”.¹⁶ Nyilvánvalóan nem több, mint pusztá említés John Aldington első világháborús regényében az a részlet, amelyben az elbeszélő egy német támadást ezekkel a szavakkal jelez: „a walkürok lovaglása, melyet háromezer ágyú szólaltat meg”.¹⁷ Noha John Andrews, Dos Passos *Three Soldiers* (1921) című regényének egyik főszereplője a párizsi Schola Cantorumban tanul, legfőljebb említésként fogható föl, hogy a Salle Gaveau-ban Debussy-műveket hallott – annál is inkább, mert az elbeszélő szerint „a Nocturne-ök és A szirének” hangzott fel,¹⁸ hiszen ez utóbbi a három nocturne közül az utolsó, vagyis nem két különböző műről lehet szó. William H. Gass *Middle C* (2013) című regényének Joseph Skizzen (Joey) nevű szereplője zenész. Sok művel kerül érintkezésbe, sőt még egyes hangfölvételekkel is – így a Claudio Arrau által előadott *Mondschein-szonátával*¹⁹ –, ám ezek az utalások lényegében csak említésnek tekinthetők. Ugyanez mondható Tersánszky J. Jenő *Vízontlátásra, drága...* című kisregényének arról a részletéről, amelyben az elbeszélő az említett Beethoven-művet zongorázza a hozzájuk beszállásolt orosz tisztnek.²⁰ Használatnak minősülhet viszont az a részlet Robert Graves önéletírásában, amely szerint az első világháború során az elbeszélő a következő tényt rögzítette: „Vagy tizenkét yard távolságra tőlünk egy német a hátán feküdt, és egy dallamot dúdolt, A víg özvegy keringőt”.²¹ E groteszk hatású szavak nyilvánvalóan a lövészárkos küzdelem és az operett világa közötti távolságot hivatottak érzékeltetni. Az ironia általában túlmutat az említésen. Esterházy Péter *Termelési-regényének* „E. följegyzései” című második felében szerepel egy „asztalon heverésző levél”, amelyben ez olvasható: „Ez a Rubinstein megígérte, hogy este átjön [...] és Rahmaninovot játszik majd. De Chopin-etüdöket játszott, és mondhatom: hamisan.”²² Péterfy Gergely a *Kitömött barbárban* (2014) a nyugati polgárság kultúráját a parlagisággal állítja szembe. Ezt az ellentétet hivatott hangsúlyozni az a részlet, amelyben az elbeszélő, azaz Török Sophie három gyerekével megszólaltatja „Mozart Esz-dúr zongoranégyesének első tételét”, és megvetéssel szól azokról, akik ezt az 1786-ban írt és az utókor által K. 493-as számon ismert remekművet „mesterkéltné, rizsporos labanc zené”-nek nevezik, mert „megszokták a verbunkosok és a cigánydalok egyszerű dallamait”.²³ Tormay Cécile *A régi ház* című

15 Uő: *À la recherche...*, III., 624.

16 Gérard Genette: *Figures V*. Paris: Seuil, 1999, 235.

17 John Aldington: *Death of a Hero*. London: Chatto and Windus, 1930, 373.

18 John Dos Passos: *Three Soldiers*. Boston: Houghton Mifflin, 1964, 201.

19 William H. Gass: *Middle C. A novel*. New York: Vintage International, 2013, 72.

20 Tersánszky J. Jenő: *Vízontlátásra, drága / Legenda a nyúlpaprikásról*. Budapest: Magvető, 1982, 39.

21 Robert Graves: *Good-bye to All That*. New edition, revised, with a prologue and an epilogue. Garden City, NY: Doubleday & Co., 1957, 139.

22 Esterházy Péter: *Termelési-regény (kisssregény)*. Budapest: Magvető, 1979, 237.

23 Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*. Budapest: Kalligram, 2014, 145–148.

regényében Schubert Rückert szövegére írt és refrénje alapján *Sei mir gegrüßt* (1822, D 741) címen ismert dala, melyet a fiatal Ulwing Anna énekel, illetve a már élemedett korú zenész, Walter Ádám által emlegetett *Parsifal*, olyan értéket képvisel, amely élesen szemben áll az üzleti világgal és a nemesi életmóddal.²⁴ Lawrence Norfolk *Lemprière's Dictionary* (1991) című történelmi regényében képként föl van tüntetve Chopin *b-moll szonátájából* (Op. 35) a III., „*Marche funèbre*” tétel első öt ütemének kottája, amelyet az egyik szereplő szólaltat meg.²⁵ Ezzel összehasonlítva inkább csak említésnek minősülhetnek azok az olasz operák, amelyeket e mű szereplői megtekintenek, talán kivétel az *Iphigénia Auliszban* és Domenico Cimarosa (1749–1801) egyik dalműve, amelynek nemcsak a színpadképéről, de egyik áriájáról is szó esik. Az eredetileg Nápolyban bemutatott *La frascatana nobile* (1776) a regény szerint a Haymarket színházban „nem bizonyult sikernek”,²⁶ részben azért, mert a híres tenoristát másik énekes helyettesítette. Gluck esetében hangnemről, hangszerelésről, tempóról, sostenutóról és magas c-ről is szó esik.²⁷ A zenei történet „elbeszélése” „hozzáértők” és „csőcselék” szembeállításának rendelődik alá; az előadást a színház fölgyújtása szakítja félbe.

Céline regényei annyiban Joyce műveire emlékeztetnek, hogy döntő szerepet játszik bennük a hang. A *Féerie pour une autre fois* (Tündérvjáték máskorra, 1952) eleje inkább csak említi a walküröket, noha a második világháború Augsburg környéki eseményeinek hangossága összefüggésbe hozható a Wagner művének harmadik felvonását indító zene jellegével.²⁸ Később már arról esik szó, hogy az elbeszélő „saját zenét ír könyvei számára” (143.), majd a kameruni „erdők hangszereléséről”, sőt „két-, háromszólamú partitúrá”-ról olvashatunk (157., 193.). A regény vége felé azután többször is hangjegyek egészítik ki a szöveget. Az első esetben föl van tüntetve, hogy a dal előadásához „pisztonton fisz hangot kell játszani” (253.). A második kotta a történetmondó anyjától hallott dallam emlékét idézi föl (257.). A következő esetben egy ötsoros ének utolsó sorának hangjai szerepelnek: „*Adieu feuilles mortes!*” (259.). Céline-ről azt szokás hinni, hogy volt zenei műveltsége. Ennek némileg ellentmond az első dallam ismétlése előtt a hivatkozás Lully és Couperin munkamódszerére (266.). Az ötödik esetben a harmadik dallam ismétlődik meg, ahogyan az elbeszélő ellenfele, Jules füttyölve sajátítja ki (274.). A könyv végén egy öt hangból álló töredék szakítja meg a szöveget, majd a regényt lezáró rövid bekezdés előtt harmadszor is megismétlődik a legelőször idézett dallamfoszlány, melynek szövege a megsemmisülésre céloz: „*que le vent t'emporte!*” (279.)

Gúnyos hangnemű Céline utolsó, 1969-ben megjelent műve. Címe, *Rigodon*, olyan táncdalra utal, amely eredetileg a délkeleti Dauphiné tartományban terjedt el, és többek között Louis, illetve Francois Couperin csembalózenéjében, valamint Rameau *Dardanus* (1739) című „lírikus tragédiájá”-ban is szerepel. Grieg archaizá-

24 Tormay Cécile: *A régi ház*. Budapest: Singer és Wolfner, 1914, 160., 226.

25 Lawrence Norfolk: *Lemprière's Dictionary*. London: Minerva, 1992, 182.

26 Uott, 463.

27 Uott, 581–584.

28 Louis-Ferdinand Céline: *Féerie pour une autre fois*. Paris: Édition Gallimard, 1952, 53.

ló műve, a vonószenekari *Holberg-szvit* (eredeti címén „Holberg idejéből”, Op. 40., 1884) ötödik, utolsó, tétele is „Rigaudon”. Amikor Céline azt állítja, „Európa meghalt Sztálingrádnál” és ezért Cambremousse ezredes „défaitiste”-nek nevezi az író, Céline arra kéri a papagáját, füttyöljön valamit, „hogy tanuljon az ezredes!”. A madár Borogyin *Közép-Ázsia pusztáin* (1882) című szimfonikus költeményének dallamát szólaltatja meg.²⁹ Minden iróniától mentes Georges Duhamel *Vie des Martyrs 1914–1916* (1917) című könyvének „A harmadik szimfónia” című fejezete, melyben a rendíthetetlenül mogorva német alórmester Spät egyetlenegyszer mosolyog a sebét kezelő francia orvosra, midőn az Beethoven egyik dallamát dúdolja: „– Mondja uram – motyogta –, ez nem a harmadik szimfónia?”.³⁰ A zene az egyedüli közös nevező az egymás ellen harcoló francia és német között.

Az első megkülönböztetéssel ellentétben ezúttal sok az átmenet a két ideáltípus között. Ennek bizonyítására főként Joyce műveire fogok hivatkozni. Természetesen más alkotások is szóba hozhatók ebben a vonatkozásban. „Ma délután Giorgione Alvó Vénusza előtt álltam, amelyet Tizian fejezett be, mert Giorgionét elvitte a pestis, és elfogott a mélabú: soha többé nem élvezhetem már ezt a szépséget új, állandó kísérem, a fájdalom nélkül”.³¹ Ez a mondat a címével is műalkotásra utaló *Harmonia caelestis*-ben nemcsak azt sugallja, hogy Esterházy elbeszélője éppen Drezdában tartózkodik; a festmény mintegy a történetmondó lelkiállapotának értelmezője. Anton von Webern úgy halt meg a második világháború befejezése után, hogy este kilépett vejének lakóhelyéről, hogy rágyújtson egy szivarra, ám egy Észak-Karolinából származó szakács, aki aznap a kijárási tilalom megtartására ügyelt, lelőtte. Ez a halál két jelentős amerikai regényben is szerepel. Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow* (1973) című könyvében inkább csak említésnek minősülhet az a beszélgetés, amelynek során a zeneszerzéssel is foglalkozó amerikai katona, Gustav a következő kijelentést teszi: „– Tudja, miféle mítosz lesz *ebből* ezer év múlva? Az ifjú bárók azért jöttek Európába, hogy megöljék az utolsó európai, aki a végén állt annak a folyamatnak, amelynek Bach volt a kezdete”.³² Ez a regény a vietnami háborút követő önvizsgálat idején készült. William H. Gass már említett hőse, a zsidó származása miatt Ausztriából elmenekült Joseph Skizzen „a Führer nyugodt, kellemes követője”-nek minősíti az osztrák zeneszerzőt, de elismeri jelentőségét, sőt oktatóként rövid elemzést ad arról a daláról, amely az Op. 12-es számú négy dal közül az utolsó.³³ A részlet gúnyos színbe kerül azáltal, hogy Skizzen fia, aki apjától távol él, ezzel egy időben nagy érdeklődéssel éppen Webern egyik életrajzát olvassa.

Irodalmi és zenei alkotások viszonylatában a már említett két megkülönböztetést egy harmadikkal lehet kiegészíteni: énekelt zene esetében a kapcsolat korlátozódhat a szövegre és kiterjedhet a zenére. Leegyszerűsítés volna a szöveges kapcsolatot az említésnek megfeleltetni.

29 Uő: *Rigodon*. Préface de François Gibault. Paris: Gallimard, 2013, 39.

30 Georges Duhamel: *Vie des Martyrs 1914–1916*. Paris: Mercure de France, ⁷¹1925, 184.

31 Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*. Budapest: Magvető, 2000, 204.

32 Thomas Pynchon: *Gravity's Rainbow*. London: Picador, 1975, 440.

33 Gass: *Middle C...*, 214., 145.

Thomas Mann azt állította, hogy a vezérmotívumok használata ösztönözte arra, hogy úgy tekintsen a regényre, mint „témák szövetére (ein Themengewebe), melyben az eszmék zenei motívumok szerepét játsszák”.³⁴ Kevesebbet emlegetik Musil vonzódását Wagner műveire. A *Der Mann ohne Eigenschaften* második könyvében Ulrich levelet kap Clarissától, amelyben a következőképpen jellemzi a nő Siegmund nevű fivérét: „Er ist im Wagner-Rausch gezeugt worden”.³⁵ A 26. fejezetben Walter úgy fogja föl a *Tristan und Isolde*t, mint a halálvágy kifejezését, amely nemi bűn elkövetésének a vágáéhoz hasonlít. Ulrich és Agathe szerelme mintegy a *Die Walküre* testvérpárjának mitikus vérfertőzésére utal vissza.

A műkedvelő zenész egészen másként viszonyul e művészethez, mint az, aki csak hallgatja a zenét. Kuncz Aladár a francia fogságban egy rabtársával kisbőgőt készíttetett a maga számára, mert a „triók és kvartettek, amiket a kolozsvári piarista gimnáziumban” játszott, egyszer s mindenkorra azt az igényt alakították ki benne, hogy hangszere legyen.³⁶ A két német nyelvű regényíróval ellentétben Joyce gyakorló zenész is volt. Szüleivel együtt már 1888-ban énekelt egy műkedvelő hangversenyen, 1891-től pedig zongorázni tanult.³⁷ Az 1890-es években házi muzsikáláskor szívesen énekelt. Kedvencei közé tartozott John Dowland egyik dala³⁸ az 1603-ban megjelent gyűjteményből:

Weep you no more, sad fountains,
What need you so fast?
Look how the snowy mountains,
Heav'n's sun doth gently waste.
But my sun's heav'nly eyes
View not your weeping,
That now lies sleeping,
Softly now softly lies
Sleeping.

Sleep is a reconciling,
A rest that Peace begets:
Doth not the sun rise smiling,
When fair at e'en he sets,
Rest you then rest, sad eyes,
Melt not in weeping,
While she lies sleeping,
Softly now softly lies
Sleeping.

Már elapadj, bús forrás!
Ily fürgén, jaj, ne folyj!
Nézd, havas csúcs vén ormán
Heves Nap mit tékozol!
Ám az én napom kihuny, t,
Könny fátylán úszik.
Ő, ki itt nyugszik,
Lágyan, lágyan, oly lágyan, lám, már
alszik.

Béke a nyugvás jussa,
Az álom enyhét ád.
Nemde a szép nap újra
Mosolyogva virrad rád.
Könnyebbülj, te is, te szem!
Könnyed mért hullik?
Hisz ő csak alszik,
Lágyan, lágyan, oly lágyan, lám,
nyugszik.

(Domján Gábor fordítása)

34 Thomas Mann: „Einführung in den Zauberberg. Für Studenten der Universität Princeton”. In: uő: *Gesammelte Werke*, Band 12.: *Zeit und Werk. Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen*. Berlin: Aufbau, 1965, 440.

35 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1971

36 Kuncz Aladár: *Fekete kolostor*, 1–2. Kolozsvár–Budapest: Erdélyi Szépmíves Céh–Athenaeum, ³é. n., 2. k., 171.

37 Ellmann: i. m., 31.

38 Uott, 52.

1901-ben Joyce a verseiből egy olyan gyűjteményt küldött el a kritikus William Archernek, amelynek egyik darabja a *Valkyrie* címet viselte.³⁹ Körülbelül ugyanekkor megzenésítette James Clarence Mangan (1803–1849) figyelemre méltó ír költő két költeményét. A francia szimbolisták Wagner iránti vonzódásának hatása a szigetországot és Joyce-ot is elérte. A cornwalli származású költő és esszéista Arthur Symons (1865–1945), *A szimbolista mozgalom az irodalomban* (1899) szerzője eljátszotta Joyce-nak a „Nagypénteki varázs”-t zongorakivonatból, majd kijelentette: „Amikor Wagnert játszom, egy másik világban vagyok”.⁴⁰ Párizsi látogatásakor Joyce látta a *Pelléas et Mélisande* egyik korai előadását és Leoncavallo *Bajazzók* című egyfelvonásosát, amelyben a lengyel Jean de Reszke, a kor egyik legismertebb hőstenorja énekelte a főszerepet. Dublinba visszatérte után a fiatal író elhatározta, hogy tökéletesíti énektudását. 1904-ben Benedetto Palmieri és Vincent O’Brien énektanárhoz járt – ez utóbbinál tanult a híres ír tenor John McCormack (1884–1945). Ugyanebben az évben Luigi Denza, a londoni zeneakadémia tanára fölfigyelt Joyce éneklésére, aki a következő évben, Triesztbe költözése után Giuseppe Sinicónál képezte tovább magát.⁴¹ Rendszeresen föllépett úgy, hogy saját maga kísérte énekét zongorán. Mivel főként reneszánsz műveket szeretett előadni, miután visszaköltözött Rómából Triesztbe, a régi zene szakértőjeként számon tartott Romeo Bartolitol vett énekórákat.⁴² 1904. augusztus 22-én Dublinban McCormack társaságában szerepelt. Wagner zenéje iránti érdeklődésének élénkülésére enged következtetni, hogy 1907 elején Rómában megnézte a *Götterdämmerung* egyik előadását, amely mellesleg nem nyerte el a tetszését,⁴³ 1909-ben pedig Triesztben részt vett a *Meistersinger* ötösének előadásában.⁴⁴ Tíz évvel később, 1919. június 18-án, az *Ulysses* írása közben ezt a művet úgy emlegette, mint „kedvenc Wagner operám”-at.⁴⁵ Noha némettudása föltehetően nem lehetett erős – ugyan fiatal korában lefordította Gerhardt Hauptmann két színművét, de a *Vor Sonnenaufgang* angol szövegében kihagyta és csillaggal megjelölte az általa nem értett részeket –, a gyakorló zenész távlata képessé tette arra, hogy többféle módon is közelítsen Wagner alkotásaihoz. Első nyomtatásban megjelent írásában, 1900-ban idézte Ibsen hivatkozását a *Lohengrinre* utolsó, *Når vi dýde vågner* (Ha mi holtak feltámadunk) című színdarabjában.⁴⁶ A norvég szerző „drámai epilógus”-ának középső felvonásában Irene arra emlékezteti Arnold Rubeket, a szobrászt, hogy egykor a csónakot húzó hattyú és a benne ülő Lohengrin szerepével azonosították magukat.

39 Uott, 83.

40 Stanislaus Joyce: *My Brother's Keeper*. Ed. Richard Ellmann. New York–London: The Viking Press–Faber and Faber, 1958, 197–198.

41 Ellmann: i. m., 126., 151., 152., 199.

42 Uott, 269.

43 Uott, 240.

44 Timothy Martin: *Joyce and Wagner. A Study of Influence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 6.

45 Ellmann: i. m., 459.

46 James Joyce: *The Critical Writings*. Ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann. Foreword by Guy Davenport. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989, 58–59.

Nagyobb hangsúlyt kap a szerepátvitel annak a szerzőnek egyik regényében, akit a fiatal Joyce sokra becsült, föltételezván, hogy „Flaubert-től Jakobsenen keresztül d’Annunziohoz” vezető folyamat figyelhető meg a regényírásban.⁴⁷ Az *Il trionfo della morte* (A halál diadala, 1894) hatodik és egyben utolsó könyvének nyitó fejezetében Ippolita és Giorgio mintegy végigjártassa a *Tristant*. A regény minduntalan idézi a szöveget, és utal a zenére. A hosszú fejezet Isolde „Mild und leise” kezdetű utolsó monológjának szavaival záródik, azokkal a főnévi igenevekkel, amelyek a világ lehetetében öntudatlan elmerülésre vonatkoznak: „in des Welt-Atems / wehendem All – / ertrinken, / versinken – / unbewußt – / höchste Lust!” A záró fejezet azután bizonyos értelemben a zenedráma kifordításának tekinthető, amennyiben a férfi kényszeríti a nőt a közös halálra.

Joyce zenei ízlésére minden bizonnyal hatással lehetett, hogy Zürichbe költözése, azaz 1915 júniusa után egy ottani barátja jóvoltából diákjeggyel rendszeresen bejuthatott a Tonhalle hangversenyeire, majd barátságot kötött Philip Jarnach félig spanyol, félig flamand származású zeneszerzővel, aki azután Busonival is összeismertette. Később Schönberg zenéje is fölkelte az érdeklődését. Egy alkalommal Charlotte Saueremann, a zürichi opera szopránénekesnője véletlenül halott, amint Joyce énekel magának a szobájában, és annyira el volt ragadtatva, hogy följánlotta: állást keres számára a munkahelyén, de az író azt válaszolta, hogy nem akar hivatásos zenész lenni.⁴⁸

Miért éppen az *Odüsszeiát* választotta kiindulópontul a regényéhez? 1917-ben, a mű írása közben egyértelműen leszögezte, hogy azért, mert a főhőse „nagy zenész: hallgatni akar, hallgatnia kell; az árbochoz köti magát. A művész indítéka, hogy inkább föladj a életét, de nem mond le a szenvedélyéről”.⁴⁹

Triesztbeli tartózkodásakor Joyce már birtokolta *A bolygó hollandi*, *A niürnbergi mesterdalnokok*, valamint a tetralógia első, harmadik és negyedik részének szövegekönyvét vagy zongorakivonatát, 1920-ra pedig tizenöt könyvet szerzett be Wagner-től vagy róla, így a zeneszerző August Röckellel (1814–1876) folytatott levelezésének kiadását is, amelybe jegyzeteket készített.⁵⁰ Röckel maga is zeneszerző, karmester és politikai közíró volt. 1854. január 25–26-án kelt az a hozzá intézett levél, amelyben Wagner a *Ring* értelmezését adja. Abból kiindulva, hogy „meg kell tanulunk meghalni a szó legteljesebb értelmében”, a következőket mondja a tetralógiáról: „az egész költemény menete (Fortgang) annak szükségességét mutatja meg, hogy föl kell ismerni a valóság és az élet változását, sokféleségét (die Mannigfaltigkeit, die Vielheit) és örökös megújulását, és meg kell adni magunkat neki. Wotan saját lehanyaglását *akarva* emelkedik tragikus magaslatra. Ez minden, amit meg kell tanulunk az emberiség történelméből: *a szükségserűt akarni* és beteljesíteni”.⁵¹

47 Uott, 71.

48 Ellmann: i. m., 393., 409., 430., 422.

49 Uott, 417.

50 Martin: i. m., 16., 18., 19.

51 Richard Wagner: *Briefe*. Ausgewählt und hrsg. Hans-Joachim Bauer. Stuttgart: Philip Reclam jun., 1995, 264–265.

Ezt az érvelést visszhangozza egy jegyzet, amelyet Joyce *Exiles* (Száműzöttek) című háromfelvonásos színművéhez írt. A következő megállapítást teszi a két férfi főszereplőről, akiknek Richard Rowan és Robert Hand a neve: „Ha Robert valóban előkészíti az utat Richard előre haladásához, amelyet remél, miközben Richard önbizalmának rombolásával titokban gátolni is igyekszik azt, akkor helyzete Wotanéhoz hasonló, ki Siegfried megszületését és felnövekedését akarva, saját pusztulását óhajtja”.⁵²

Joyce több okból is erősen vonzódott Wagner tevékenységéhez: olyan művészt látott a német zeneszerzőben, aki szoros kapcsolatot tételezett föl mítosz és költészet között, az összművészeti alkotást a zene elsődlegességével kötötte össze, és világszínházként értékelte Wagner alkotásait. Már 1900-ban hangsúlyozta: „a *Lohengrin*, az elvonultság jelenetében, félhomályban lejátszódó dráma nem antwerpeni legenda, hanem világdramma”.⁵³ Amikor utolsó nagy művét írta, a következőképp nyilatkozott: „a modern irányok azt sugallják, hogy minden művészet a zene elvontságára törekszik, és teljes mértékben ez a cél mozgatja azt, amin most dolgozom”.⁵⁴ Timothy Martin hosszú jegyzéket készített azokból az utalásokból, amelyek Joyce műveiben Wagner munkásságára utalnak.⁵⁵ A nyilvánvaló vagy rejtett idézetek bizonyítják, mennyire rányomja a bélyegét Wagner ösztönzése Joyce egész életművére, ám a kapcsolódások többsége éppoly kevésbé a zenét illeti, mint ahogyan nehéz volna „zenei” összetevőt találni Cézanne 1869-ben befejezett, *Tannhäuser nyitány* című festményén. (Ezt a képet olykor *Lány a zongoránál* címmel is emlegetik.) A német zeneszerző és az ír alkotó szavainak hasonlósága kevés fényt vet a két művészeti ág viszonyára. Amikor Joyce azt a kérdést tette föl, „mi-féle fickó ez a Tannhäuser, aki Szent Erzsébet társaságában a Venusberg bordélya után áhítozik, amikor viszont e bordélyban él, Szent Erzsébet társaságát óhajtja?”,⁵⁶ elsősorban a szövegre gondolt. Természetesen az író és az olvasó kétféle zene ellentétét is fölidézheti magában. A párhuzam az örök zsidó és a bolygó hollandi története között, az *Ulysses* 3. (Proteus) és 16. (Eumaeus) fejezetében, vagy a Bella Cohen bordélyházának csillárját széttörő Stephen csúfondáros „Nothung” fölkiáltása – mely a *Siegfried* első felvonására emlékeztet – főként irodalmi fogás. Már nem ugyanez mondható ugyanennek a fejezetnek arról a részletéről, amelyben Stephen Siegfried és Gunther Blutsbrüderschaft kettősének dallamára *énekli* a következőket:

Hangende Hunger,
Fragende Frau,
Macht uns alle kaput⁵⁷

52 James Joyce: *Exiles. A play in three acts*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1973, 152.

53 Uő: *The Critical Writings*, 45.

54 Arthur Power: *Conversations with James Joyce*. London: Millington, 1974, 73–74., 106.

55 Martin: i. m., 185–221.

56 Ellmann: i. m., 619.

57 James Joyce: *Ulysses*. London–Sydney–Toronto: The Bodley Head, 1960, 667.

A második sor Sieglindére vonatkozik. Siegmund énekli a *Die Walküre* I. felvonásában. A harmadik viszont Brünnhildére utal, aki valóban egy sor szereplő halálát idézi elő, azokét is, akik a kettőst éneklik. A kifordított idézet így a *Ring* egészére vonatkozik, és a használatnak olyan változatát képviseli, amely nemcsak a szövegre, hanem a zenére is kiterjed.

Nem könnyű indokolni művészetek közötti párhuzamok létjogosultságát. Érzékelhető a veszély a következő idézetben, amely a *Tristan* és a *Finnegans Wake* rokonságát állítja: „HCE Marke király, ALP-vel kötött házassága és vonzódása a nevében Wagnerhez kapcsolt Issy iránt megfelel Marke és Isolde házasságának. [...] Shem és Shaun együtt Tristan”.⁵⁸ A zenetudósok arra figyelmeztetnek, hogy Wagner műveinek egysége mindenekelőtt a zenében keresendő. A későbbi alkotásokban a vezérmotívumok inkább változatok, mint ismétlődések. (Mellesleg a vezérmotívum szakszót Hans von Wollzoge, a *Bayreuther Blätter* szerkesztője vezette be, Wagner jobban szerette az Erinnerungsmotive szót.) A *Ring*ben a vezérmotívum legtöbbször átalakul, tehát a változást nemcsak az új szövegkörnyezet okozza. „Alles hängt hier mit allem zusammen.” A *Parsifal*ban pedig már „egyetlen vezérmotívum sem fordul elő kétszer ugyanabban az alakban, mind módosulnak mintegy végtelen átváltozásban”.⁵⁹ Tagadhatatlan, hogy az *Ulysses*ben is létrejön motívumok láncolata, de olykor inkább csak a környezet változik, a szó vagy kifejezés (például „agenbite” vagy „met him pike hoses”) nem. A különbség még jobban észrevehető Proust vagy Thomas Mann műveinél, amelyeknek némely értelmezője túlzottan tág értelemben szól vezérmotívumról. „Minél tágabb a meghatározás [...], annál távolibb a kapcsolat a zenével” – állapította meg egy szakíró.⁶⁰

Joyce zenei műveltsége minden bizonnyal kiszélesedett azután, hogy megismerkedett Ezra Pounddal. Nemcsak régi és kortárs zenére vonatkozó ismeretei bővíthettek – az amerikai költő révén ismerkedett meg George Antheil (1900–1959) avantgárd műveivel –, hanem a ritmus mibenlétére vonatkozó nézetei is változtak, amelyeknek jelentősége nyilvánvaló az utolsó nagy mű alakulása szempontjából. Az a Cambridge-ben 1929-ben készült hangfölvétel, amelyen Joyce az „Anna Livia Plurabelle” fejezetnek egy részletét mondja el, nyilvánvalóvá teszi, hogy a *Finnegans Wake* oly mértékig állítja előtérbe a beszédrítmust, hogy tulajdonképpen hangosan, költészetként célszerű olvasni. Jellemző, hogy e fejezet francia és olasz fordítóit meglepte, hogy munkájuk átalakításakor Joyce „inkább a hangra és a ritmusra ügyelt, mintsem a jelentésre”, a „zengzetességet (sonority)”, „a szójátékot hangsúlyozta; az értelem közömbösen hagyta, hűtlen volt hozzá”.⁶¹

A húszas évek végétől azután a párizsi operát is látogatta. 1929-ben a *Tannhäuser* címszerepében az ír John O’Sullivant (1877–1955) hallotta, akinek annyira megkedvelte a hangját, hogy rendszeresen követte a föllépéseit. Próbálta Sir Thomas Beechamnel Londonba meghívattatni az énekest, ám nem járt sikerrel.

58 Martin: i. m., 97.

59 Thielemann, Christian: *Mein Leben mit Wagner*. Beck: München, 2012, 164., 299.

60 Martin: i. m., 154.

61 Ellmann: i. m., 633., 700.

Igyekezett rávenni Antheilt, hogy írjon operát O'Sullivan számára Byron *Káin* című műve alapján, de ez a terv sem valósult meg. 1934-ben azután Gigli éneklése is csodálattal töltötte el.⁶² Nem jellemezte elfogultság; az olasz bel canto, sőt az éneklés orosz hagyománya is lelkesítette: Saljapinénál is többre becsülte Capiton Zaporojetz (eredeti nevén Kononov, 1880–1937) művészetét.⁶³

Erősen foglalkoztatta szöveg és zene viszonya. 1934-ben Zürichben Othmar Schoeck (1886–1957) bitonális és poliritmikus zenéjével is megismerkedett. E svájci zeneszerzőnek *Lebendig Begraben* (Op. 40, 1917) című, tizennégy dalból álló, mintegy negyvenperces, baritonra és zenekarra írt sorozata olyan mély hatást tett rá, hogy lefordította a szövegét, Gottfried Keller költeményeit.⁶⁴

Wagner szövegeinek a nyomai a *Finnegans Wake*-ben a legfeltűnőbbek. A II. könyv 3. fejezetében (a kocsmajelenetben) a bolygó hollandi jelleme HCE alakjába tűnik át. A következő fejezet HCE álmát beszéli el Tristan és Isolde mézesheteiről. A III. könyv 3. fejezetében a germán mitológia nagy kőrisfája, „ez a nagyszerű alkotás és a levelei” jelennek meg⁶⁵ és HCE-t Wodennel azonosíthatjuk. Noha a II. könyv 2. fejezetében a két iker, Shem és Shaun tanulmányi órája során hangjegyek is láthatók a bal oldalon,⁶⁶ szerepük szövegszerű: BCAD a Krisztus előtt (Before Christ) és után (Anno Domini) rövidítései. Wagner szójátékainak (pl. Tristan – Tantris, Parsifal – Falparsis) ösztönzésére Joyce különböző torzított alakban szerepeltette a zeneszerző hőseinek nevét, és Isolde már említett végső monológiának szövegét. A II. könyv 4. fejezetében az „And mind aunt Liza is as loose as herneese” mondat a Liebestodra céloz, egy későbbi részletben pedig a „Tantris, hat-trick, tryst and parting, by vowelglide!”⁶⁷ egyszerre utal a *Tristanra* és a *Meistersingerre*. Joyce általában nem egyszerű megfejtést vár az olvasótól. A szakértők kimutatták, hogy a „Tantris” szó a középkori India „Tantric” bölcseletét is fölidézheti.⁶⁸

Némelykor nehéz eldönteni, vajon zenei emlék nem segítheti-e Joyce szövegének értését. Az *Ifjúkori önarkképben* Siegfried emlegetése fölidézheti az olvasóban a Nothung újraalkotását a *Siegfried* első felvonásában. A félelmet nem ismerő hős elutasítja Mime ódondász módszerét. Apró részekre töri szét a kardot, amelyeket azután egybeolvaszt. Példaként szolgál Stephen számára, hogy miként „fedezze föl az életnek vagy a művészetnek olyan módját, amellyel korlátlan szabadsággal fejezheti ki magát”.⁶⁹ A *Finnegans Wake*-ben a fájdalmas kiáltás „O Smertz! Woh Hilli! Woe Hallal!”⁷⁰ elárulja, némely esetben milyen nehéz elkülöníteni egymás-

62 Uott, 619–627., 640., 673.

63 Joyce: *Letters*, Volume I., 365.

64 Ellmann: i. m., 669.

65 James Joyce: *Finnegans Wake*. New York: The Viking Press, 1961

66 Uott, 272.

67 Uott, 388., 486.

68 Joseph Campbell–Henry Morton Robinson: *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1977, 297.

69 James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. With an Introduction and Notes by J. S. Atherton. London: Heinemann, 1964, 228.

70 Joyce: *Finnegans Wake*, 499.

tól az említést a fölhasználástól. A rajnai sellők elutasítása miatt panaszkodó Alberich földidézése mintegy átmenet lehet a két ideáltípus között. Nyilvánvalóan inkább fölhasználásról érdemes beszélni, ha az erősen torzított töredékek „what het importunes our Mitleid for in accornish with the Mortadarthella taradition of the poorest commonon-guardiant waste of time. [...] Tyro a toray!” az Amfortas, Gurnemanz és egy alt énekes által a *Parsifal* első felvonásában a „Durch Mitleid wissend, / der reine Tor” szavakkal megszólaltatott hangokkal hozható összefüggésbe, azért is, mert a „Kérem, ne legyen tetszésnyilvánítás”⁷¹ kijelentés arra emlékeztet, hogy Bayreuthban nem (volt) szokás tapsolni a nyitó felvonás végén.

Az *Ifjúkori önarckép* említést tesz Stephen belső hallásáról: „szeszélyes hangoikat hallott, fölfelé lépett egyet, majd lefelé egy szűkített kvinttel, ismét egyet fölfelé, majd egy nagy terccel lefelé”.⁷² A regény végén, mikor a főszereplő és barátja, Cranly keresztülmegy a college négyszögletű udvarán, a *Ring* egyik dallama hangzik föl: „Az erdei madár hangja a *Siegfried*-ből követte őket, amit valaki halkan füttyült a bejárati lépcsőkön.” E mondat már-már az író és a zeneszerző személyiségének hasonlóságát is sugallhatja, hiszen közvetlenül utána jelenti ki Stephen: „Nem fogok szolgálni.”⁷³ A *Száműzöttek* második felvonásában ténylegesen szól zene: Robert Hand a zongoránál ül, és „[a basszusban halkan Wolframnak a ‘Tannhäuser’ utolsó felvonásában felhangzó énekéből az első ütemeket játssza]”.⁷⁴ Az *Ulysses* nagyon sok zenei vonatkozást foglal magában. A 16. fejezetben például a különbség Bloom és Stephen között a zenei ízlés tekintetében kap meghatározást. A két szereplő „a zenéről cseveg, a művészetnek arról a formájáról, amelyet Bloom pusztá műkedvelőként a legjobban szeretett. [...] Wagner elismerten nagyszerű zenéjét Bloom túl súlyosnak, első megközelítésben nehezen követhetőnek találta, de Mercadante *Hugenottái*, Meyerbeertől *A hét utolsó szó a kereszten* és Mozart *Tizenkettedik miséje* élvezetet jelentett számára”.⁷⁵

A gúny félreérthetetlen. A *hugenották* című 1836-ban bemutatott nagyoperának Meyerbeer a szerzője, míg Saverio Mercadante egyik műve *A hét utolsó szó* című oratórium. Bloom hatással kíván lenni Stephenre. Ismereteinek fölszínességét az is bizonyítja, hogy nagyképpően Mozart *Tizenkettedik miséjét* említi. Ludwig von Köchel 1862-ben kiadott műjegyzékében a zeneszerző tizenkettedik miséje az 1775-ben írt „Piccolomini” *Missa brevis* (K. 258). Az olvasó azt gyaníthatja, hogy Bloom ennél híresebb alkotásra kívánt hivatkozni. Miután Flotow *Martha* című dalművét „a maga műfájában drágakő”-nek nevezi, Stephen kedvencei iránt tudakozódik. A fiatalember Dowland, Byrd, Farnaby műveit dicséri, majd megemlíti, hogy lantot szeretne vásárolni „Arnold Dolmetschtől, akit Bloom nem egészen tudott hova tenni”.⁷⁶ Ismeretes, hogy 1904-ben, vagyis Bloomsday évében Joyce akart

71 Uott, 151., 159.

72 Joyce: *A Portrait...*, 153.

73 Uott, 153., 220., 221.

74 Joyce: *Exiles*, 72.

75 Uó: *Ulysses*, 770–771.

76 Uott

vásárolni egy lantot a régi hangszerek franciaországi születésű készítőjétől, de terve nem valósult meg, főként anyagi ok miatt.⁷⁷

Wagner jeleneteinek nemcsak szövegi, de zenei nyoma vagy emléke az ír szerző több művében is fölismerhető. Az *Ulysses* 11. fejezetének (Szirének) egyik részlete a tetralógia elejét idézi föl: „De várj. Hallgass. Sötét hangzatok [...] Sötét korszaknak, a szerelem hiányának hangja”.⁷⁸ Az „unlove” szó Alberichre vonatkozhat, aki lemond a szerelemről. A *Finnegans Wake* I. könyvének 4. fejezetében olvasható ez a kijelentés: „Valkür lockt”.⁷⁹ HCE Siegmund helyébe lép, akivel a II. felvonás 4. jelenetében Brünnhilde azt közli, hogy a férfinak meg kell halnia. A regénynek ez a részlete a „Todes-Verkündigung” átírásaként olvasható. Az olvasó nemcsak a párbeszédre, de az attól elválaszthatatlan zenére is gondolhat. Joyce műve itt nemcsak a szöveget utánozza, hanem a zenét is földidézi. A II. könyv hosszú 2. fejezetének vége felé egy menyegzőről esik szó. „There’s Mumblesom Wadding March cranking up to the hornemoonium.”⁸⁰ A roncsolt nyelv a *Lohengrin* II. felvonásának orgonát is megszólaltató végére és a III. felvonás nászindulójára céloz. A II. könyv nyitó fejezetében a „– How mielodorous is thy bel chant, O songbird” szavakkal kezdődő dicséret az erdei madárnak az *Ifjúkori önarcképben* füttyült dallamára utal vissza, két fejezettel később pedig a *Finnegans Wake* „Improperial!” szóval kezdődő részlete a *Parsifal* nagypénteki szertartásának több kórus egymásnak felelgető (antifonális) megszólaltatására emlékeztet.⁸¹

1932-ben Joyce közölt egy cikket *From a Banned Writer to a Banned Singer* címmel a *The New Statesman and Nation* hasábjain. John O’Sullivan (1877–1955) ír tenorista művészetét méltatta oly módon, hogy zenei utalásai lényegesen bonyolultabbak pusztá említésnél. Szójátékai egyúttal zenei idézetek, például a „be flat!” szavak egyfelől arra emlékeztetnek, hogy Sámson a földdel egyenlővé teszi a filiszteusokat, másrészt Saint-Saëns *Sámson és Delila* című dalművéből a férfi főszereplő által énekelt utolsó hangot („bé”) jelölik meg. Ugyanebben a szövegben sok szó esik Rossiniről és Wagnerről – O’Sullivan minkét szerző műveit énekelte –, majd egy mondat kapcsolatot teremt közöttük, azt sugallván, hogy a *Tell Vilmos* fináléjában a fuvalák szerepe előrevetíti ugyanezeknek a hangszereknek a „Tűzvárás” zenéjében hallható szólamát: „And how confederate of gay old Gioacchino to have composed this finale so that Kamerad Wagner might be saved the annoyance of finding flauts for his *Feuerzauber*?”⁸²

A Wagner műveiből vett idézetek legösszetettebb fölhasználása a *Finnegans Wake*-ben a legnyilvánvalóbb. A következő mondat egyszerre utal „A walkürok lovaglásá”-ra, a Wölfling, azaz Siegmund sorsára, a pentaton szerepére és a hangszerelésre (a fafúvókra): „it is often quite guttergloomering in our duol and gives vynyri-

77 Ellmann: i. m., 155.

78 Joyce: *Ulysses*, 365.

79 Uő: *Finnegans Wake*, 99.

80 Uott, 377.

81 Uott, 412., 484.

82 Uő: *The Critical Writings*, 261., 263.

ous thoughts to the head but the banders of the pentapolitan poleetsfurers basoons into it on windy woodensdays their wellbooming wolverstones”.⁸³ Félreértés elkerülése végett megemlítem, hogy bármennyire is Wagner ösztönzése a legerősebb Joyce utolsó regényében, másféle zene hatása is érzékelhető: a II. könyv 3. fejezetében, mikor Butt és Taff újraélik azt, miként lőtt le egy bizonyos Buckley egy orosz tábornokot a szevasztopoli csatában, a szöveg a volgai hajósok jól ismert dallamának főhangzásáról tudósít. Az *Ulysses* 8. fejezetében Bloom a *Don Giovanni* fináléjából a címszereplőhöz belépő szobor dallamát dúdolja: „Don Giovanni, a cenar teco / M’invitasti”.⁸⁴ A dallamra emlékszik, az olasz szöveg jelentését viszont inkább csak találgatja, vagyis ebben az esetben szigorú értelemben két közeg közötti (intermediális) az idézet.

Nemcsak Joyce művei igazolják, hogy egy szövegbeli egység értelmezése olykor azon múlik, hogy említésként avagy fölhasználásként olvassuk azt. Oscar Wilde regényében Lady Henry a következőképpen dicséri a *Lohengrint*: „Olyan hangos, hogy az ember egyfolytában beszélhet, anélkül, hogy mások hallanák”.⁸⁵ E kijelentés ironiáját akkor lehet igazán érzékelni, ha emlékszünk arra, hogy e „romantikus opera” pianissimóval kezdődik. Lady Henry nem ismeri igazán Wagner műveit. Úgy általánosít, hogy nem vesz tudomást arról, hogy a zeneszerző érett műveiben gyakori a „lange Pause”, sőt későbbi alkotásaiban egyre ritkább a nagy hangerő: a *Parsifal* a piano kezdet után „più piano” és „pianissimo” folytatódik, és a vonóskarnak gyakran csak az egyik fele szólal meg. Ebből a példából arra lehet következtetni, hogy ugyanazt a szövegrészt a felületes olvasó említésként, az alaposan tájékozott felhasználásként értelmezheti.

Különösen olyan szerzőknél lehet az utóbbira gondolni, akik Joyce-hoz hasonlóan maguk is zenéltek. Többségük esszéistaként foglalkozott a zenével. A jól zongorázó André Gide *Notes sur Chopin* című fejtegetéseit először 1938-ban zenei szaklap, a *Revue Internationale de Musique* közölte. A lengyel zeneszerző műveinek rendszeres játszásáról tanúskodó eszmefuttatás a túlzottan gyors és érzelmes előadás bírálata. A YouTube-on hozzáférhető *Avec André Gide* című, a Pompidou Központ számára Marc Allégret által rendezett dokumentumfilmet záró 3. rész végén az író megemlíti, hogy Chopinnal több órát töltött élete során, mint bármely íróval. Az egy hónappal a halála előtt forgatott filmben a *h-moll scherzót* (Op. 20) tanítja egy kislánynak. Péterfy Jenő vagy Csáth Géza zenei bírálatai közismertek. A műkedvelő hegedűs távlatából válaszolt 1956-ban Füst Milán arra a kérdésre, mennyiben játszotta Yehudi Menuhin másként Beethoven *Hegedűversenyét*, mint Fritz Kreisler és Bronislaw Huberman.⁸⁶ Lényegesen bonyolultabb eset Ezra Poundé, aki nemcsak rendszeresen foglalkozott zenebírálattal, de alkotóként is művelte a zenét. Szerepet játszott középkori, reneszánsz és barokk szerzők újrafelfedezésé-

83 Uő: *Finnegans Wake*, 565.

84 Uő: *Ulysses*, 229.

85 Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray. Complete Works*. Intr. Vyvyan Holland. London and Glasgow: Collins, 1984, 47.

86 Füst Milán: „Egy régi zenekedvelő Menuhinről”, *Csillag*, 10/7. (1956), 165–167.

ben, korán fölismerte a rubato jelentőségét Bartók zenéjében, és könyvet írt George Antheil bruitizmusáról. Ezekről az eredményeiről egy korábbi tanulmányomban írtam.⁸⁷ Földeítésre vár, mennyiben hatott zenei képzettsége verseinek ritmusára. Annyi bizonyos, hogy a zene fölhasználása döntő szerepű a költészetében.

Kevésbé mondható el ugyanez Virginia Woolf tevékenységéről, amelyben a zene inkább az említés szintjén játszik szerepet – ahogyan ezt egy közelmúltban megjelent tanulmánykötet is sugallja.⁸⁸ Az ebben a könyvben általam leírtakhoz legföljebb annyit tehetek hozzá, hogy egy közelmúltban megjelent közlemény szerint a húszas években a Woolf házaspár megvásárolt néhány hanglemezt, amelyeken a *Tristan* néhány részlete hallható, így „a második felvonás szerelmi kettőse Frida Lewis [sic!] és Lauritz Melchior szereplésével”.⁸⁹ Minden bizonnyal a kettősnek 1927-es, részleges föl vételéről lehet szó, melyen Isolde szerepét a kiváló Frida Leider (1888–1975) éneкли és Albert Coates a karmester. Ennek a lemeznek a hatását nem találtam Virginia Woolf műveiben. Inkább csak említésnek minősülhet *Az évek* (1937) című regényben az egyik szereplő kijelentése, mely szerint a *Siegfried* a kedvenc operája,⁹⁰ viszont már a zenei idézet fölhasználásához közelít az a följegyzés 1931-ből, amely ugyanennek a műnek második fölvonására, pontosabban az „Erdőzsongás” zenéjére vonatkozik: „a rádióból Wagner szól, párizsi közvetítésből. Az ő ritmusa megsemmisíti az enyémet. [...] Az írás nem egyéb, mint szavakat találni a ritmushoz”.⁹¹ „Különös, hogy noha nem igazán vagyok zeneileg érzékeny (musical), mindig zeneként képzelem el a könyveimet, mielőtt hozzálatok a megírásukhoz.” Ezt az 1940-ben szeptemberében papírra vetett mondatot december elején követte az Ethel Smyth zeneszerzőnek tett következő nyilatkozat: „Meg akarom vizsgálni a zene hatását az irodalomra.”⁹²

Az a terv, amelyet Virginia Woolf már nem tudott megvalósítani, azóta is nagyon sokakat foglalkoztatott. A maga módján Richard Wagner választ adott a kérdésre, miként lehet a művészeteket egymáshoz közelíteni. Lehet, azóta sem sikerült másnak meggyőzőbben bizonyítani különböző művészetek kölcsönhatását.

87 Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram, 2007, 302–313.

88 Adriana Varga (ed.): *Virginia Woolf and Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2014.

89 Emma Sutton: „Fiction as Musical Critique. Virginia Woolf, *The Voyage Out* and the Case of Wagner”. In: Phyllis Weliver and Katherine Ellis (eds.): *Words and Notes in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2013, 145–163., ide: 149.; uő: *Virginia Woolf and Classical Music*, 44.

90 Virginia Woolf: *The Years*. London: The Hogarth Press, 1937, 196.

91 Uő: *A Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf*, Vol. IV: 1929–1931. Ed. Nigel Nicolson. Assistant Ed. Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press, 1978, 303.

92 Uő: *Leave the Letters Till We're Dead. The Letters of Virginia Woolf*, Vol. VI.: 1936–1941. Ed. Nigel Nicolson, assistant ed. Joanna Trautmann. London: The Hogarth Press, 1980, 426., 450.

ABSTRACT

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

TRACES OF RICHARD WAGNER'S MUSIC IN THE WORKS OF JOYCE

Do the various arts bear comparison with one another? Not for the first time do I seek an answer to this question. This new consideration of it is justified by my conviction that an unequivocal answer cannot be found. This time I focus my attention on music and literature, with particular regard to the works of Joyce and Wagner. At the start of the twentieth century three cultivators of the English novel who temperamentally were very different from one another took as a point of departure the music of Richard Wagner: Virginia Woolf, D. H. Lawrence and James Joyce. Of the three authors it is the writings of Joyce which present the oeuvre of Wagner in the most all-round manner.

Mihály Szegedy-Maszák is Professor of Comparative Literature and Cultural Studies at Eötvös Loránd University, Professor Emeritus of Central Eurasian Studies at Indiana University, a member of Academia Europaea (London) and the Hungarian Academy of Sciences. He is the author of *Literary Canons: National and International* (2001), fourteen books in Hungarian (among them monographs on the authors Zsigmond Kemény, Sándor Márai, Géza Ottlik, and Dezső Kosztolányi), editor-in-chief of a three-volume history of Hungarian literature (2007) and the journal *Hungarian Studies*, co-author of *Théorie littéraire* (1989), *Epoche – Text – Modalität* (1999), *A Companion to Hungarian Studies* (1999), *Angezogen und abgestoßen: Juden in der ungarischen Literatur* (1999), *The Phoney Peace: Power and Culture in Central Europe 1945–49* (2000), *National Heritage – National Canon* (2001), and *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész* (2004). He has published articles on the culture of the Habsburg Monarchy, the theory of the novel, Romanticism, modernism, postmodernism, translation, and inter-art studies, Richard Wagner, Henry James, Gustav Mahler, Béla Bartók, Ezra Pound, Wilhelm Furtwängler, and Buster Keaton in English, French, German, Polish, Romanian, Chinese and Hungarian.

Kovács Imre

ÁLOM ÉS SZINESZTÉZIA*

Megjegyzések a Lohengrin előjátékának befogadástörténetéhez

Wagner zeneműveiben – *A bolygó hollandin*, a *Lohengrin*, a *Nibelung gyűrűjén*, a *Trisztán és Izoldán*, a *nürnbergi mesterdalnokokon* át egészen a *Parsifalig* – az álom különböző aspektusai rendkívüli fontossággal bírnak. Nem előkép nélküli ebben a wagneri életmű, hiszen korábbi operákban is gyakran találkozhatunk irracionális, álomszerű jelenetekkel és szereplőkkel. Az a komplexitás azonban, mely Wagnert e téren is jellemezte, egyedülállónak mondható.¹

Tanulmányom középpontjában a *Lohengrin* előjátékának három – Wagner, Liszt és Baudelaire által írt – szövegértelmezése áll. Mindegyik kapcsolatban van, így vagy úgy, az álommal mint a romantika egyik kulcsfogalmával. A három írást Baudelaire egyik jól ismert, a franciaországi Wagner-kultusz szárba szökkenését nagymértékben megalapozó tanulmányában, a *Richard Wagner és a Tannhäuserben* (1861) közölte, saját interpretációját Wagner és Liszt korábbi írásaival vetve össze.² Mivel a szövegek a zene keletkezésének, vizualizálásának és befogadásának kérdéseit, vagyis művészeti alapproblémákat feszegetnek, a kor *látásmódjának* szélesebb összefüggéseire is fény derülhet általuk.³

Induljunk ki abból, hogy miért is volt fontos Baudelaire számára e szövegek összehasonlítása; rokonságukról, láthatatlan szálakkal való összefüggéseikről, nem pedig különbözőségeikről írni. Lehetetlen nem észrevenni ebben a zenéhez nem

* Elhangzott 2015. április 18-án az *Álmodó ember* címmel a Pázmány Péter Katolikus Egyetem „Francia kapcsolat” kutatócsoportja és a RETINA International (AIAC Paris 8) által rendezett nemzetközi interdiszciplináris konferencián. – Köszönöm Péteri Lórántnak és Csobó Péter Györgynek a kéziratához fűzött értékes megjegyzéseit.

1 Edward A. Lippman: „Wagner’s Conception of the Dream”, *The Journal of Musicology*, 8. (1990/1.), 54–81.

2 Charles Baudelaire: „Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban”. Ford. Lenkei Júlia. In: Richard Wagner: *Egy német muzsikus Párizsban*. Ford. Cserna Andor. Kávé Kiadó, 2001, 81–129. Az írás keletkezési körülményeihez lásd Therese Dolan: *Manet, Wagner, and the Musical Culture of Their Time*. Farnham: Ashgate, 2013, 49.

3 Baxandall fogalmának, a *the period eye*-nek az alkalmazására teszünk itt kísérletet. A fogalmat a szerző a 15. századi Itália vizuális kultúrájával kapcsolatban vezette be (Michael Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1972), s azóta többen adaptálták. Ehhez lásd Thomas Tolley: *Painting the Canon’s Roar. Music, the Visual Culture and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810*. Farnham: Ashgate, 2001, xiii.

szakkritikusként viszonyuló költő és kritikus saját értelmezését legitimáló szándékát. Azt, hogy zeneszerzői eszmetársak – a művészeti ágak transzformálhatóságában hívó Liszt, valamint a *Gesamtkunstwerk*et művészi hitvallásának középpontjába állító Wagner – rokon gondolataival támassza alá saját *ars poeticáját*, illetve az abban kulcsszerepet játszó Wagner-értelmezését.⁴

Baudelaire *ars poeticáját* a hang, a szín és az illat analóg felfogását, titkos egybecsengését hirdető szinesztézia fogalmával szokás meghatározni.⁵ Ezzel szoros összefüggésben áll az egységes művészet Baudelaire által is vallott, a romantika miszticizmusából fakadó eszméje; az az elképzelés, mely szerint a művészeti ágak között nem lényegbeli, csupán nyelvezetbeli különbségek vannak. Ebből fakad az a 19. század második felében nagy népszerűségnek örvendő idea, mely szerint a társművészetek – mind az alkotói mind pedig a befogadói folyamatban – egymásnak inspirációs forrásai lehetnek.⁶ Mi sem volt természetesebb ezért Baudelaire számára, mint hogy a wagneri zenét – a hangot a színnel megfeleltetve – a festészetből, Delacroix festészetét pedig a zenéből vett analógiákkal jellemezze.⁷ Hiszen – mint írta – „igazán meglepő az lenne, ha a hang nem lenne képes arra, hogy színt sugalljon, a színnek nem lennének képesek zenei képzetek felkeltésére, és a hang és a szín alkalmatlan lenne gondolatok közvetítésére; a dolgok mindig kifejezhetők lévén kölcsönös analógiákkal, mióta Isten komplex és láthatatlan egésznek nyilvánította a világot.”⁸

A két korábbi szöveg közül Baudelaire Wagnerét idézte először. Ez egyike volt azon kísérőszövegeknek, melyeket a zeneszerző 1853-as zürichi koncertjeihez írt. (A koncerteken alkalma nyílt különböző operáinak részleteit – köztük a *Lohengrin* előjátékát is – bemutatni.)⁹ Ezt a szöveget használta fel azután, némileg módosítva és lerövidítve a párizsi Olasz Színház 1860-as koncertjeihez készült programfüzethez is. Ezek a Párizs zenei meghódítását célzó Wagner-koncertek, melyek részben azzal a céllal jöttek létre, hogy előkészítsék az utat a *Tannhäuser* egy évvel későbbi bemutatója számára, hallgatóságuk egy részére frenetikus hatást gyako-

4 Liszthez lásd Laurence Le Diagon-Jacquín: *La musique de Liszt et les arts visuels*. Paris: Hermann éditeurs, 2009. A *Gesamtkunstwerk* könyvtárai irodalmából csak egy új monográfiát emelnék ki: David Roberts: *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2011.

5 Jóllehet magát a szót Baudelaire nem használta, csak a 19. század legvégétől társították hozzá és más szimbolista költőkhöz. Lásd Charles F. Roedig: „Baudelaire and Synesthesia”. *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 5. (1958/3.), 128–135.

6 Ezt Baudelaire talán a legtömörebben 1863-ban írt Delacroix-nekrológiájában fogalmazta meg. „Egyik jellemzője századunk szellemi életének, hogy a társművészetek, ha már nem tudják egymás helyét elfoglalni, legalább igyekeznek egymásnak új erőforrást kölcsönözni.” Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961, 1116.

7 Baudelaire *Tannhäuser*-tanulmányát a szinesztézia szempontjából elemzi: Therese Dolan: „Painting and Music”. In: Tim Shephard–Anne Leonard (eds.): *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York and London: Routledge, 2014, 131. Baudelaire Delacroix-recepciójához: Peter Vergo: *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London: Phaidon, 68–71.

8 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 88.

9 A *Lohengrin* előjátékának bővebb programját közli: *Richard Wagner and his World*. Ed. Thomas S. Gray. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 499–450.

roltak, másokból ellenszenvet váltottak ki. A közönség soraiban ott ültek a franciaországi *wagnerisme* későbbi lelkes élharcosai: Champfleury, Gautier, Fantin-Latour és a *Romlás virágait* (1857) ekkorra már megjelentető Baudelaire, aki az itt szerzett programfüzetből másolta át tanulmányába a *Lohengrin* előjátékára vonatkozó részt. Álljon itt az általa közölt és kurzivált teljes wagneri idézet.¹⁰

A magányos jámbor lélek, miközben a szent kehelyre várakozik, az első ütemektől kezdve végtelen terekbe merül alá. Apránként különös tünemény bontakozik ki előtte. A jelenés egyre határozottabb alakot ölt. Láthatóvá válik a szent kehely közrefogó angyalok csodás kara. Egyre közelebb a fenséges csapat; Isten kiválasztottjának szíve egyre hevesebben dobog, szinte kitágul, megnyílik; kimondhatatlan vágyak ébrednek benne, s átadja magát a mindent elöntő boldogságnak, mind közelebb érzi magát a fényes jelenéshez; s midőn végül a Szent Grál maga tűnik elő a szent csapat közepén, áhítatos eksztázis ejti rabul, mintha az egész világ szertefoszlott volna körülötte.

Eközben a Szent Grál kiterjeszti áldását az imába merült lélekre, és lovagjává avatja őt. A lángok lassanként elenyésznek; az angyali kar ujjongó ének közepette mosollyal tekint le a földre, melyet elhagyandó, újra égi magasságokba emelkedik. A Szent Grált a tisztákra bízván, kiknek ereiben szétárad az isteni nedű, a magasztos csapat eloszlik a roppant térben, amelyből kibontakozott.¹¹

A wagneri program a kort olyannyira jellemző művészetvallás sajátos megnyilatkozása, melynek dogmaszerű szigorral megfogalmazott alaptételét Tieck vetette papírra először *Szimfóniák* (1799) című írásában. „A zene ugyanis bizonyosan a hit végső titka, misztika, maradéktalanul kinyilatkoztatott vallás.”¹² Felfogásában a zenehallgatás a magányos lélek csendes áhítata; egy, a megváltással analóg, pszeudovallásos esztétikai kontempláció. Hiszen – vallja Tieck – „én mindig is e megváltás után vágyakoztam, s ezért is húzódom vissza a hit csendes országába, vagyis a művészet voltaképpen tájára”. Ez az út csakis a kiválasztottak számára járható, „amit a beavatatlan, az, aki művészet nélkül él, soha nem fog megérteni”.¹³

A zenehallgatásnak ez a művészetvallásban megnyilvánuló, újfajta normája szinte szimbolikus erővel jelent meg a wagneri programban. Hiszen a Grál-mítosz keretében kibontakozó zene egyfajta akusztikus Úrfelmutatás képzetét kelti, mely csupán az arra érdemes, egyedülálló kiválasztottnak tárulkozik fel.¹⁴ Ő a címzettje

10 Baudelaire kurziválásaihoz: Margaret Miner: „Putting the Emphasis on Music: Baudelaire and the ‘Lohengrin’ Prelude”, *Nineteenth-Century French Studies*, 21. (1993/3–4.), 384–401.

11 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 85–86.

12 *Zene és szó. Zeneesztétikai szöveggyűjtemény*. Szerk. Csobó Péter György. Nyíregyháza: Bessenyei kiadó, 2004, 71. A művészetvalláshoz lásd Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Budapest: Typotex, 2004, 95–109.

13 *Zene és szó*, 71.

14 Mintha a szövegben Hales-i Alexander, 13. századi teológus fogalma, a *manducatio per visum*, a valódi áldozást helyettesítő, látás általi áldozás jelenne meg 19. századi köntösben, vagyis a romantikus *paragonénak* megfelelően, a hallást a látás fölé rendelve. A középkori szerző különbséget tett ízeleléssel, valamint – az azt helyettesítő – látással történő áldozás között (*manducatio per gustum* illetve *manducatio per visum*), világossá téve azonban, hogy az utóbbi szentségi természettel nem rendelkezik. Miri Rubin: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 64.

a programnak, ő a „jámbor magányos lélek”, aki „az első ütemektől kezdve *végtelen terekbe merül alá*”. Jóllehet Wagner az álom kifejezést nem használta, mégis, szóhasználatából ítélve, joggal vehető fel, hogy valamilyen álomszerű állapotra gondolhatott. Erre a *Lohengrin* zenei narratívája közvetett „bizonyítékot” is szolgáltat: az előjáték kezdő hangjai hívják elő ugyanis az első felvonásban Elza profetikus álmát, melyben megjövendöli földöntúli megmentőjének, Lohengrinnek az eljövételét.

Ez az álomszerű közeg, melyet Wagner programszövegének első mondatában megteremtett, a romantika korában a zenei befogadás ideális színterét jelentette. Mint ahogyan a korai német romantikus szerzők franciaországi recepcióját megalapozó Madame De Staël *De l'Allemagne* (1810) című művében írta: „Az elbűvölő álmodozás, melybe a zene vet minket, megsemmisít minden gondolatot, melyek szóval kifejezhetők lennének; [...] a zene felébreszti bennünk a végtelen érzését.”¹⁵ Schopenhauer volt az, aki Wagnerre is hatást gyakorolva, teoretikus szintre emelte az álmok világának és a zenei folyamat keletkezésének összekapcsolását.¹⁶ Elméletének középpontjában az álmok egymástól elkülöníthető kétféle kategóriája áll. Az egyik egy képnélküli, mély alvási fázis, amelybe a metafizikai akarat közvetlen megnyilvánulásaként hang hatol; ezért van az, hogy a zene a lélek legmélyebb rétegeiből tud a felszínre törni. A hang által előhívott és a homályból a felismerhetőség állapotáig eljutó látomás viszont már a második, felébredés előtti, úgynevezett allegorikus álomba vezet át, melyben az agy az álmoképet már rögzíteni tudja.¹⁷ Ez utóbbi fázis a művészet általános médiuma. A tudattalannal kapcsolatot létesítő művészi tevékenység ugyanis éppen az álmon keresztül képes felszínre hozni és művészileg artikulálni a tudattalan archetipikus mélységeit. Ezek a művészet „álomfejtő” funkciójáról vallott schopenhaueri elvek – jóval megelőzve Freudot – szinte didaktikus tömörséggel jutottak érvényre *A nürnbergi mesterdalnokok* III. felvonásában. Hiszen hogyan másként, mint a schopenhaueri művészetfelfogás allegóriájaként lehetne értelmezni az ifjú Walther győztes, „boldog hajnaliálom-magyarázó” mesterdalát, melyet – Hans Sachs segítségével – reggeli álma inspirációja nyomán komponált.¹⁸

Jóllehet a schopenhaueri elmélet Wagner látóterébe csak 1854-ben került, így nem lehetett a *Lohengrin*-előjáték programjának közvetlen előzménye, értelmezési keretként azonban jól jöhet számunkra. A wagneri program, mely a zenét „végtelen terek”-ből előbukkanó fokozatos telítődésként, a homályból a láthatóság irá-

15 Idézi Marsha L. Morton: „From the Other Side. An Introduction.” In: Marsha L. Morton–Peter Schmuck (eds.): *The Arts Entwined. Music and Painting in the Nineteenth Century*. New York and London: Garland Publishing, 2000, 5.

16 Schopenhauer álmelméletének hatása a legexplicitebb módon Wagner Beethoven-tanulmányában jelentkezett. Ld. Richard Wagner: *Művészet és forradalom*. Ford. Gy. Alexander Erzs, Radvány Ernő. Budapest: Seneca, 1995, 113–172.

17 Lippman: i. m., 39. A modern álmelmélet is különbséget tesz egy mélyebb, álomtalan és egy második, közvetlenül a felébredés előtti alvási fázis között, melyben az álmok megjelenhetnek. Uott, 76.

18 Lásd ehhez Bryan Magee: *Wagner világképe. A nagy operák filozófiai háttere*. Ford. Fejérvári Boldizsár. Budapest: Park kiadó, 322–323.; Lippman: i. m., 63–66.

nyába vezető észlelési folyamatként fogta fel, tulajdonképpen analóg a filozófus gondolataival; a zenei folyamat genezise a schopenhaueri elveknek megfelelően revelálódik. Ez egyfelől azt jelenti, hogy a *Lohengrin* előjátékának zenéje látomásos-álomszerű – „színek alatti” – formában vizuálisan megragadható, ugyanakkor ez az allegorikus álmok világával analóg képi telítődés egyben a transzcendens revelációját sejtető zenei csúcspontot is jelenti.¹⁹

Baudelaire a zeneműrészlet wagneri programja után Lisztét közölte, mely valójában korábbi, mint Wagneré. Liszt volt az, aki a német zeneszerző legfőbb pártfogójaként 1850-ben először mutatta be Weimarban a *Lohengrint*. Erről az ősbemutatóról adott hírt 1851-es operakritikája – a szintén általa egy évvel korábban színre vitt *Tannhäuser*-kritikájával együtt – abban a Wagner zenéjét a francia közönség számára propagáló könyvecskében, melyből Baudelaire a *Lohengrin* előjátékára vonatkozó részt idézte.²⁰ Liszt e két írása úttörőnek mondható, hiszen az ő nevéhez fűződik a Wagner-operák színesztézián alapuló jellemzése, ami ettől kezdve vált elterjedtté, s nyilvánvalóan Baudelaire számára is kiindulópontot jelentett.²¹

Liszt írásában – ugyanúgy, mint Wagnernél – a zenének a befogadóra gyakorolt hatása áll a középpontban. Itt is álomszerű látomással találkozunk, mely a wagneri programhoz hasonlóan fokozatosan válik láthatóvá és telik meg fénnel, majd fokozatosan enyészik el. Ami a legfőbb különbség, az magának a látomásnak a tárgya. Liszt programszövegében ugyanis magát a Grál templomát vizualizálja, mégpedig ily módon: „[...]A zeneszerző bevezet bennünket a Szent Grálba; megcsillantja előttünk a nem korhadó fából épült templomot illatozó falaival, aranykapuzatával, éghetetlen gerendáival, opáloszlopaival, drágakövekkel ékes falazatával. E fényes oszlopocsarnokhoz csak azok közelíthetnek, akiknek szíve emelkedett, és keze tiszta. Nem valóságos és impozáns szerkezetében tárja eléink az épületet, hanem – mintegy gyöngéden vezetve gyarló érzékszerveinket – amint az valamely azürkék víztükrében vagy szivárványszín felhőben tükröződik.[...]”²²

Liszt szövegében az a Grál-templom kapott ily módon igen erőteljes, vizuális, sőt szagló ingerrel is kombinált színesztétikus megjelenítést, amelyre a harmadik

19 A *Lohengrin* előjátékának wagneri programja a zene színesztétikus természetű vizualizálásában nem előzmények nélküli. Az itt megfogalmazott zenei befogadási folyamat – mind a művészetvallás, mind a zenei vizualitás tekintetében – sokat köszönhet Tieck tanulmányának, a *Joseph Berglinger zeneművész különös zenei életének*. Berglinger a szöveg szerint gyakran járt templomi zenés áhítatokra, melyeket térdre borulva hallgatott. „Amikor [...] felhangzott az első hang, és feje fölött a hangok serege vonult tova, akkor úgy érezte, akárha a lelke hatalmas szárnyakat feszítene ki [...], és ő felszállna a ragyogó égbe. Ekkor teste csendes és mozdulatlan maradt, szemeit a padlózat kövezetére vetette. A jelen elsüllyedt számára [...] a zene [...] átjárta idegszárait, és, miként változott, változatos képeket sorjázott lelki szemei elé. Néhány Isten dicsőségére vidáman és szívet melengetően zengett ének hallatára ekként tűnt fel előtte egészen világosan, mintha [...] Dávid királyt látná táncolni a frigyláda előtt.” *Zene és szó*, 53.

20 Franz Liszt: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig: Brockhaus, 1851. A két kritika eredetileg külön jelent meg, keletkezéstörténetükhöz lásd Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. Reiner Kleinertz und Gerhard Winkler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, 4. k., 211–239.

21 Liszt festészetből vett analógiáit és Baudelaire esszéjére gyakorolt hatását vizsgálja Dolan: *Painting and Music*, 130–131.

22 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 86.

felvonásban Lohengrin búcsújakor csupán röviden utalt, mint a Grál kelyhének fénnyel telített őrzőhelyére. Nem kérdőjelezhető meg Liszt képzeletének gazdagsága, de bizonyára voltak ismeretei a 19. században reneszánszát élő középkori Grál-templom-fantáziákról. Ezek elsődleges irodalmi forrása Albrecht von Scharfenberg *Jüngerer Tituel* című, 13. századi költeménye volt, mely drágakövekkel és színarannyal gazdagon kirakott, meseszerű épületet vizionált.²³ Az érett gótika centrális templomtípusát, tehát egy, a valóságban is létező építészeti megoldást modelljének tekintő költemény volt azután a kiindulópontja a 19. századi rekonstrukcióknak, mindenekelőtt Sulpiz Boisserée Grál-templom-fantáziájának. Az ő vázlatai alapján festette meg Eduard von Steinle a maga centrális gótikus álomépületét, melyet Liszt is ismerhetett.²⁴

Zene, álom és látomás szinesztétikus összekapcsolódása már a *Jüngerer Tituel*-ben is megvalósult. Mint olvashatjuk: „Csendült a zene halkan, mintha álomból jönne, mintha ezer aranytollú sólyom repülne egyetlen nagy csapatban, s arany szárnyuk surrogva csengettyűzne.”²⁵ Ezeket a sorokat akár Liszt is írhatta volna, akinek megfogalmazásában – „gyöngéden vezetve gyarló érzékszerveinket” – egy olyan befogadásesztétika sejlik fel, melyet a 12. században már Suger apát is alkalmazott Saint Denis bencés apátsági templomának építkezésével kapcsolatban.²⁶ Ez az esztétika nem más, mint a valóságos templom csillogását a mennyei pompa elővételezéseként deklaráló anagógikus gondolkodásmód, melynek „befogadói színterei” Suger-nél és Liszt-nél igencsak hasonlóak. Mindketten egy, a földi és a mennyei valóságszint között elhelyezkedő, köztes szféráról számoltak be, csupán a két világ közötti kommunikáció iránya fordított. Suger a helyes földi szemlélődés jutalmaként került ebbe a közegbe – „mely nincs egészen a föld mocskában, sem teljesen az égi tisztaságban”²⁷ –, ahonnan az isteni kegyelem révén képes továbbkerülni egy magasabb létszférába. Ugyanúgy két világ határán áll a mennyei jelenésből kibomló liszti Grál-templom is, mely nem testi szemekkel felfogható, valóságos épületként, hanem „azúrkék víztükröben vagy szivárványszín felhőben” tükröződve jelenik meg.²⁸

23 Albrecht von Scharfenberg: *Der Jüngerer Tituel*. Hrsg. Werner Wolf. Bern: Francke, 1952 (Altdeutsche Übungstexte, Bd.14.). Magyarul részletek in: Marosi Ernő: *A középkori művészet történetének olvasókönyve, XI–XV. század*. Budapest: Balassi, 1997, 125–129.; Ruth Finckh: *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 325–334.

24 München, Neue Pinakothek, Bayerisches Staatsgemäldesammlungen. Inv. No. 7752c.; Richard Barber: *The Holy Grail. Imagination and Belief*. London: Penguin, 2004, 288.

25 Marosi: i. m., 128.

26 Lásd Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures. Ed., transl., ann. Erwin Panofsky. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1946. Magyarul részletek: Marosi: i. m., 97–115.

27 Uott, 107.

28 A Wagner-kutatás számára informatív lehet, hogy Liszt leírása a Grál templomáról megelőzte a német zeneszerzőt, aki csupán 1865-ben, a *Parsifal* II. Lajosnak írt vázlatában írt részletesebben az általa elképzelt ideális templomról; hatalmas kupolás, csupán felülről megvilágított épületként írva le. „Végül egy hatalmas terembe érnek, melynek mennyezete, a nagy kupola a magasba vész, mint egy domban. A terem fény csak felülről világítja meg: a kupolából mind inkább erősödő harangzúgás árad.” Richard Wagner: *A barna könyv. Napló, feljegyzések: 1865–1882*. Ford. Kardos Péter. Budapest:

Wagner és Liszt értelmezése után fogalmazta meg Baudelaire a sajátját. Az, hogy Wagner zenéjét ő is a belső képeket előhívó álmok és a tudattalan világával hozta kapcsolatba, az esszé egyik idevágó idézetével támasztható alá: „Ezt a tüzes és zsarnoki zenét hallgatva néha úgy tűnik, mintha a sötétség álmok szaggatta mélyén ópium keltette örvénylő képzetek rajzolódának ki.”²⁹

Érdemes megjegyezni, hogy nem új keletű gondolatról van szó, hiszen Baudelaire már 1846-os *Salon*-kritikájában is világossá tette álom, zene és színesztézia kapcsolatát. E. T. A. Hoffmann *Kreisleriánájából* – azzal teljes egyetértésben – ugyanis így idézett: „Nemcsak az álomban vagy az alvást közvetlenül megelőző enyhe mámorban, hanem ébren, zenehallgatás közben is analógiát, benső kapcsolatot fedezek fel színek, hangok és illatok között.”³⁰

Készen volt tehát már az idea, csak valódi megtestesülésre várt. Ez a pillanat azon a bizonyos 1860-as párizsi koncerten következett be, amikor Baudelaire először hallott Wagner-zenét. Valamiféle beteljesülést érezhetett ekkor, rokon művészelvek felemelő találkozását. A hallott és teljes egészében magáévá tett zene lelki mélyrétegeibe hatolt; olyannyira, hogy a koncert után rajongó levelet írt a komponistának, melyben tudatta vele: ezt az általa valaha tapasztalt legnagyobb zenei élményt mintha már korábban, belülről átélte volna.³¹

Ez a létélmény erejével ható konkrét tapasztalat visszhangzik a *Lohengrin* előjátékának baudelaire-i értelmezésében is:

Emlékszem, már az első ütemeknél az a boldogító érzésem támadt, amelyet jószerivel minden élénk képzelőerővel megáldott ember ismer az alvásbéli álomból. Úgy éreztem, kiszabadultam a *súly kötelékéből*, s emlékezetem felidézte azt a rendkívüli *elragadtatást*, mely magaslaton kerít hatalmába. Azután önkéntelenül annak az embernek a gyönyörteljes állapotát festettem le magamnak, aki tökéletes magányában nagyszerű álmoknak adja át magát, ám magányában *hatalmas, szórt fényekben fürdő horizont* nyílik meg előtte, *végtelenség*, melynek egyedüli díszlete önnönmaga. Csakhamar egyre teljesebb *világosságot* érzékelttem, a *fény* olyan sebesen növekvő *intenzitását*, melynek *ragyogásában és vakító féhérségben* való fokozódását a szótár kínálta árnyalatok nem elegendők kifejeznie. Egy fényekkel teli térben mozgó lélek képzete töltött el teljesen, a gyönyörből és tudásból összeszórt elragadtatottságé, mely messze magasan a való világ fölött lebeg.³²

Gondolat, 1980, 66. Ezt az elképzelt templomteret Wagner a későbbiekben a sienai dóm kupolaterében vélte megtalálni: ennek alapján készült a *Parsifal* 1882-es bayreuthi ősbemutatójára a Grál-templom díszlete.

29 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 89. Nagyon közel vagyunk itt is, Wagnerhez hasonlóan, a freudi álomfejtésnek a tudattalant feltáró későbbi világához. A baudelaire-i álomrepresentáció és a freudi álomfejtés kapcsolatához lásd Marie Maclean: „Shape-Shifting, Sound-Shifting. Baudelaire’s Oenirocritie and the Dream Work”, *French Forum*, 20. (1995/1.), 45–63.

30 *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire. Curiosités esthétiques*. Ed. Jacques Crépet. Paris: Luis Conard 1923, 97–98. Bővebben lásd Rosemary Llyod: *Baudelaire and Hoffmann*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

31 Baudelaire Wagnerhez 1860. február 17-én. Lásd Charles Baudelaire: *Correspondance*. Ed. Claude Pichois, Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973, 1. k., 673.

32 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 88–89.

Baudelaire fantáziálása Wagneréhez és Lisztéhez képest – mint erre ő maga is rámutatott – nyilvánvalóan elvontabb; nem tárgyasítható jelenésben, hanem a fény intenzitásának fokozatait jelző absztrakcióban öltött testet. Mint ahogyan a komponistához írt, korábban már említett levelében sem figuratív asszociációt társított a wagneri zenéhez, hanem a vörös szín különböző árnyalataihoz hasonlította azt.³³ S ebben rejlik Baudelaire úttörő jelentősége, nemcsak a Wagner-recepció, hanem a képi absztrakció genezisének tekintetében is. Hiszen amikor Kandinszkij 1913-as önéletrajzában arról írt, hogy egy általa Moszkvában hallott *Lohengrin*-előadás kapcsán értette meg, milyen is az absztrakt kép struktúrája, világos, hogy a baudelaire-i szinesztézián alapuló Wagner-recepcióból indult ki.³⁴

Mindazonáltal Baudelaire szövege nemcsak jövőbe mutató, hanem a múltban is gyökerezik. Az írás magaslati szemlélődésre való utalása panteisztikus istenél-ményt jelez; ebből nyilvánvaló, hogy a természeti környezetében feloldódni képes, rousseau-i magányos hős örökösével állunk itt szemben.³⁵ Ez az ember, Baudelaire önnönmaga, saját léte megtapasztalása és a végtelenség megsejtése révén érintkezik az álmokat előhívó éjszaka és a fény világával. Ez a közeg – a fényekkel teli térben mozgó lélek emelkedett állapota – teremti meg azt a teljességet sejtető titkos viszonyt, mely egyfelől a wagneri zene létrejöttének, illetve befogadásának, másfelől pedig a szinesztétikus kapcsolatok keletkezésének is a médiuma. Ezért idézett tanulmányában Baudelaire szinesztéziafelfogásának programverséből, a *Kapcsolatokból* két strófát; így nyomatékosítva a zeneszerzői és a költői inspiráció közötti benső kapcsolatot.³⁶

33 Lásd 31. j. „Szemem előtt nagy kiterjedésű mélyvörös jelenik meg. Ha ez a vörös szenvedélyt képvisel, fokozatosan ölt testet a vörös és a rózsaszín árnyalatain keresztül egy kohó izzásáig. Nehéz, majdnem lehetetlen lenne elérni ennél tüzeesebbet, mindazonáltal az utolsó felvillanás olyan nyomot hagy, mely fehérebb, mint a háttérrel alkotó fehér.” Uő: *Correspondance*. Idézi: Dolan: *Painting and Music*, 131.

34 „A hegedűk, a basszusok mély tónusai és különösen a fúvósok az éjféli előtti órák hatalmát testesíteték meg akkor számomra. Elmémben megjelent az összes szín, mind ott álltak szemem előtt. Vad, majdnem örült vonalak rajzolódtak ki előttem. Az talán kicsit erős kifejezés lenne, hogy Wagner festette meg zeneileg ezen óráimat, azonban ekkor világossá vált számomra: a festészet ugyanolyan erőteljes képes kifejezni, mint amilyen a zene rendelkezik.” Wassily Kandinsky: *Complete Writings on Art*, vol.1: 1901–1921. Ed. Kenneth C. Lindsay, Peter Vergo. Boston: G. K. Hall, 364. Idézi: Leah Dickermann: *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 52.

35 Az irodalmi toposz forrása *A magányos sétáló álmodozásainak* egyik fejezete, az *Ötödik séta*. Lásd Jean-Jacques Rousseau: *A magányos sétáló álmodozásai*. Ford. Réz Ádám. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997, 80.

36 Templom a természet: élő oszlopai időnként szavakat mormolnak összesűgva; Jelképek erdején át visz az ember útja s a vendéget szemük barátként figyel.

Ahogyan a távoli visszhangok egyberingnak
Valami titkos és mély egység tengerén,
mely, mint az éjszaka, oly nagy és mint a fény,
egymásba csendül a szín és a hang s az illat.”

Szabó Lőrinc fordítása

Idézi: Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 88. A két versszaknak a Baudelaire-tanulmányban elfoglalt helyéhez és a *Lohengrin* előjátékával való szorosabb kapcsolatához lásd Lucia Re Snyder: „Baudelaire Oppositional Poetics. The Allegorical Rhetoric of Correspondences”, *Francofonia*, 11. (Autunno 1986), 128–129.

Arra már a bevezetőben is utaltunk, hogy Baudelaire a művészeti ágak átjárhatóságának lelkes híveként úgy vélte, hogy a társművészetek felől jövő reflexiók egymást erősíthetik, s közelebb vihetnek a befogadni kívánt műalkotáshoz. A költő és kritikus joggal gondolhatta ezért, hogy a *Lohengrin* előjátékának különböző értelmezései, így egymás mellé helyezve, közelebb juttathatják a befogadót a zeneműrészlet szavakkal pontosan ki nem fejezhető misztériumához. Egy olyan, a romantika erőteljes racionalizmus-kritikájából táplálkozó befogadásesztétika áll itt előttünk, melynek központjában a *poétikus*, zenére és költészetre egyaránt vonatkoztatható, enigmatikus kategóriája áll. Ennek legfőbb jellemzője éppen egy, az ésszerűség keretein túlmutató befejezetlenség, valamint az ebből fakadó hiányérzet, mely a befogadói fantázia tevékeny részvételével tölthető ki. Hiszen – írta Baudelaire – „a zenében, csakúgy, mint a festészetben, sőt az írott szóban is [...] mindig van valami hiány, amit a hallgató képzelőereje tölt meg.”³⁷ Így találja meg a helyét a zeneművel való párbeszédben a hallgató, így válik képessé arra, hogy – Baudelaire szóhasználatával élve – visszataláljon a mű legmélyén lakozó titkos isteni egységhez.

37 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 84.

ABSTRACT

IMRE KOVÁCS

DREAM AND SYNESTHESIA

Notes on the Reception History of the Prelude to Lohengrin

The present study focuses on three textual interpretations – written by Wagner, Liszt, and Baudelaire – of the prelude to *Lohengrin*. All three are related in one way or another to dream, one of the key concepts of romanticism. Wagner speaks of *submersion into infinite spaces*, Liszt talks of a *dream-like palace of wonders*, and Baudelaire projects his thoughts onto the music based on the *synesthetic vision of dreams*. Baudelaire published the three essays in his well-known article, *Richard Wagner and Tannhäuser* (1861), which was fundamental in initiating the growth of the Wagner-cult in France. He compared his own interpretation with the earlier writings of Wagner and Liszt in the belief that all three essays were written in the same spirit. It is impossible not to notice that the intention of Baudelaire the poet and critic – who was not a professional in the field of music – was to legitimise his own interpretation. He wished to support his own *ars poetica* with the composers' similar thoughts, they being his ideological fellows: Liszt, who believed in the transformability of the various forms of art, and Wagner, who centred his artistic credo around *Gesamtkunstwerk*. As the texts deal with the questions surrounding the formation, visualisation and reception of music, namely the basic artistic issues, we may detect the broader context of the 'period eye' (and ear). Baudelaire was justified in thinking that these textual interpretations of the prelude to *Lohengrin* placed thus side by side would bring the recipient closer to the mysteries of this section of the composition that cannot be expressed accurately in words. We are faced here with a reception aesthetics fuelled by romanticism's strong criticism of rationalism, at the centre of which we find the enigmatic category of the *poetic* which can be applied to both music and poetry. The main feature of this is a kind of incompleteness going beyond the limits of rationality, along with the resulting sense of loss which can be filled through the active participation of the recipient's imagination.

Imre Kovács is an art historian. He works as an associate professor at the Department of Art History, Péter Pázmány Catholic University. He teaches courses in medieval, renaissance and 19th century art. He obtained his PhD in Art History at ELTE University, Budapest in 2001. Initially his research was focussed on medieval and renaissance iconography, and a recent addition to his field of interests is music and the visual arts in the 19th century. He was awarded 3-6 month scholarships for research the different aspects of medieval and renaissance art from the Soros and the Andrew Mellon Foundation and also from the Hungarian State: Eötvös scholarship (Edinburgh University; Warburg Institute of London; Leuven, Catholic University). He also obtained a 3-year János Bolyai scholarship from the Hungarian Academy of Sciences to carry out research in the field of Liszt and the visual arts. The results of this have been published in *Acta Historiae Artium*, *Studia Musicologica* and *Magyar Zene*.

Seth Monahan

„MEGPRÓBÁLTALAK MEGÖRÖKÍTENI...”*

Mahler Hatodik szimfóniájának „Alma-témája” újragondolva

1. rész

Anyám, Alma valóságos legenda volt.
A legendákat pedig igen könnyű lerombolni.¹

Azok számára, akik első férjének életét és műveit tanulmányozzák, Alma Mahler-Werfel nem csupán „legenda” volt, ahogyan leánya nevezi – bár egészen bizonyosan az is. Egyszersmind azonban legendák létrehozója, olyan szerző, akinek megvilágító erejű és gyakran feltűnést kereső írásai meghatározó módon alakították képünket Gustav Mahlerről, az emberről és a muzsikusról. E „legendák” között az egyik legmaradandóbb és legnagyobb hatású az, amelyik Alma emlékirataiban jelent meg, 29 évvel Mahler halála után. Az író itt 1904 nyarának egy napját idézi fel, amikor férje felfedte előtte, hogy következő szimfóniájában – a „Tragikus” Hatodikban – különleges módon fogja kifejezni tiszteletét iránta. „Miután befejezte az első tételt – írja –, Mahler lejött az erdőből, és ezt mondta: 'megpróbáltalak egy témában megörökíteni; nem vagyok benne biztos, hogy sikerült. De ebbe bele kell törődnöd.’”² Ez a tiszteletadás, tudjuk meg a szövegből, csupán az első volt a hasonló portrék sorában. Alma képmása mellett (amely az első tétel „szárnyaló” melléktemájában ölt testet) a Hatodikban (közelebbről a Scherzo szabálytalan metrikájú trióiban) megjelennek gyermekeik, sőt, a zárótétel tragikus hőséneke képében maga a zeneszerző is.

Az utókor három nemzedéken át többé-kevésbé szó szerint vette Alma kijelentését. Bár Mahler erőteljesen hangsúlyozta a zene „abszolút” (vagyis nem program-

* Seth Monahan: „I have tried to capture you.... Rethinking the Alma Theme from Mahler's Sixth Symphony”, *Journal of the American Musicological Society*, 64/1. (Spring 2011), 119–178. © 2011 by the American Musicological Society. Published by the University of California Press. A magyar fordítást az American Musicological Society szíves engedélyével közöljük.

Köszönettel tartozom Matt BaileySheanak, Peter Franklinnek, Anna Gawboynak, James Hepokoskinak és Julian Johnsonnak cikkem egy korábbi verziójával kapcsolatos lényeglátó megjegyzéseikért.

1 Anna Mahler, idézi Karen Monson: *Alma Mahler, Muse to Genius. From Fin-de-Siècle Vienna to Hollywood's Heyday*. Boston: Houghton Mifflin, 1983, xv.

2 Alma Mahler: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam: Allert de Lange. 1940. A fenti idézet Constantin Floros: *Gustav Mahler. The Symphonies* c. könyvéből való. (Transl. Vernon-Jutta Wicker. Gen. ed. Reinhard G. Pauly. Portland, OR.: Amadeus, 1993, 163.)

zenei) jellegét, rajongói hamarosan a kanonizált paratextus rangjára emelték Alma beszámolóját a titkos családi arcképről – olyan „virtuális programot” hozva létre, amely kárpótolt azért, amelyet a zeneszerző nem osztott meg velünk. Ennek elfogadottsága a 20. század végére annyira általánossá vált, hogy a szimfónia „önéletrajzi” megalapozottságát igen sokan magától értetődőnek tekintették. S az úgynevezett „Alma-téma” legendája már régen meghatározó eleme lett mind az újságírói, mind a tudományos narratívának.³

Ugyanakkor a legenda tartós fennmaradása bizonyos tekintetben meglepő, hiszen Alma emlékiratait rutinszerűen támadták pontatlanságai és a valóság kiszínezése miatt.⁴ Valóban: az általa a Hatodik vonatkozásában említett három portré közül kettő részben vagy egészében kitaláció. Amikor Mahler 1903-ban a Scherzót komponálta, akkor a nagyobbik lánya még épp csak hogy megszületett, a kisebbik pedig még meg sem fogant – ennyit a trióban „botladozó” „csöppségekről”.⁵ S míg Mahler maga arra utalt, hogy a mű nyers hangja különböző múltbeli megpróbáltatásokat idéz fel,⁶ az Alma által festett kép, amely szerint a zárótétel porölycsapásai a szerző „bukását” jelenítik meg, nyilvánvalóan sokkal inkább mítoszképzés, mint hihető biográfia.⁷ Ilyenképpen az *Erinnerungen* lapjain említett három

- 3 Hogy világos legyen: míg igaz, hogy Mahler műveinek jó részét hiperperszonális és ily módon erősen valomásos vagy „önéletrajzi” jellegű zeneként fogták fel, a Hatodikat kifejezetten úgy tekintették, mint egy másféle, még kifejezettebben programzenei természetű, önarcképjellegű sorozatot. A hangsúlyeltolódás nyilvánvaló például Florosnak abban az állításában, mely szerint „a Hatodik [Csajkovszkij Hatodikjával és Strauss *Ein Heldenleben*jével és *Sinfonia Domestica*jával együtt] [...] az önéletrajzi fogantatású nagy szimfonikus művek között foglal helyet”. Floros: *Gustav Mahler. The Symphonies*, 162. Floros megjegyzései – amelyek a 70-es évek végén tekintélyrombolóan hatottak, ám megelőlegezték a későbbi hermeneutikai diskurzust – különböznek az „önéletrajz” szóképp olyan még általánosabb, még naivabb alkalmazásaitól, mint amilyen Richard Specht ömlengése arról, hogy Mahler művei, a maguk egészében, „hatalmas önéletrajzot alkotnak”: Richard Specht: *Gustav Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1913, 171.; vagy pedig, legújabban, Banks és Mitchell képe az érett Mahlerről, aki „saját szimfóniáinak programjává válik”: Paul Banks–Donald Mitchell: „Gustav Mahler”. In: *The New Grove Turn of the Century Masters*. Ed. Stanley Sadie. New York: Norton, 1985 (Composer Biography Series), 81–174., ide: 134.
- 4 Alma megbízhatatlanságának felemlegetése ma közhelynek számít, ld. pl.: Michael Kennedy: *Mahler*. New York: Schirmer Books, 1991, 68–69.; vagy Jonathan Carr: *Mahler. A Biography*. Woodstock, NY: Overlook, 1998. Azt a célt, hogy a tények tekintetében meg kell szabadulni Alma „torzításaitól”, az 1960-as évek végén egy kitűnő biográfus, Henry-Louis de La Grange tűzte ki: „Mahler. A New Image”. *Saturday Review*, 29. March 1969, 48.
- 5 Sue Taylor felvetette a Scherzo egy alternatív önéletrajzi olvasatának lehetőségét is. Ő a tételt Brentano *Gockel, Hinkel und Gackeleia* című meséjével hallja párhuzamosnak: Alma szerint Mahler ezt olvasta fel kislányának 1904 nyarán; „Mahler’s ‘Symphonia Domestica’. The Sixth Symphony’s Scherzo and a Barnyard Tale of Family Values”. Paper Presented at the Seventy-Third Annual Meeting of the American Musicological Society, Quebec City, 2007. November.
- 6 Alfred Roller: *Die Bildnisse von Gustav Mahler*. Leipzig: E. P. Tal, 1922, 24.
- 7 Ez és az előző („botladozó”) idézet innen való: Alma Mahler: *Gustav Mahler. Memories and Letters*. Transl. Basil Creighton. Rev. and ed. Donald Mitchell. New York: Viking, 1969, 70. Alma anekdotáinak hitelességét illetően bizonyosan releváns az, amit de La Grange nemrégiben felfedezett: Alma visszaemlékezéseinek az a két oldala, amely a Hatodik szimfóniával foglalkozik, valamivel a kézirat (1920 körülre datálható) többi részét követően keletkezett. De La Grange fölveti annak lehetőségét, hogy ezek az oldalak lényegesen később íródhattak, „amikor az emlékezete már gyakran csödot mondott”. Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler*, vol. 4.: *A New Life Cut Short (1907–1911)*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2008, 1586.

állítólagos ábrázolás közül csupán egy – az Almával kapcsolatos – lehet valóságos. És még ebben sem lehetünk biztosak.

Ám ha Alma legendás anekdotája oly sok szempontból megkérdőjelezhető, és ha a „virtuális program”-ról szóló leírását (Mahler kanonizált paratextusai között egyedülálló módon) maga a zeneszerző nem erősítette meg, nem volna helyesebb az egész önéletrajzi szubtextust félretennünk mint koholmányt, vagy legalábbis mint olyasvalamit, ami túlságosan problematikus ahhoz, hogy komoly megfontolások tárgyát képezze? Néhány jelentékeny Mahler-szakértő, így a karmester Pierre Boulez és a Mahler-összkiadás szerkesztője, Reinhold Kubik pontosan ezt tette, nyomatékosan elutasítva Alma családi címkéit mint tolakodó, utólagos hozzátételeket, nem pedig valódi szerzői paratextusokat.⁸ Ezek a reakciók azonban kivételesek. Az Alma-téma története az emlékiratok további pontatlanságai ellenére rendkívül tartósnak bizonyult. Manapság még az Alma naplójával szemben általában bizalmatlan szerzők is hajlanak arra, hogy kételkedés és óvatosságra intő figyelmeztetés nélkül felmondják Alma állítólagos szimfonikus megtestesülésének históriáját.⁹ Úgy fest: egy családi vonatkozásokkal átítatott Hatodik-kép sokak számára intuitív módon elég meggyőző ahhoz, hogy eltekintsenek ingatag, anekdotikus alapjaitól, és ha vonakodva is, de hitelt adjanak annak, akitől ez a kép származik.

Eddig rendben is volna minden. Szerintem azonban az igazán érdekes kérdés nem egyszerűen az, hogy elfogadjuk vagy elvetjük-e Alma történetét. Sokkal inkább érdekelnék azok a hermeneutikai célok, amelyeknek érdekében Alma állításai, ha elfogadjuk őket, felhasználhatók. Mit jelenthet például a Hatodik megértése szempontjából annak elfogadása, hogy Mahler készítve érezte magát arra – mégpedig egyedül ez alkalommal, látszólag saját esztétikai elvei ellenére –, hogy szimfonikus formában „megörökítsen” valakit (éspedig nem mást, mint újdonsült feleségét)? Hogyan reagálhatunk arra a tendenciára, hogy Mahler kortársai a kérdéses témát érzelgősnek és eredetiség híján levőnek hallották (illetve az effajta ítéletek sokatmondó hiányára az Alma írását követő bírálatokban)? És mindenekelőtt mit szólnunk ahhoz, hogy a portré éppen egy ilyen keserűen kiábrándult műben jelenik meg? Milyen értelmezés következhet a tragikusnak és a családiasságnak ebből a zavarba ejtő keverékéből?

Ilyesfajta kérdéseket nem sokszor vetettek fel komolyan. Ugyanis a bírálók amennyire nyitottak voltak a hitvesi portré gondolata (és egyben valamilyen fokú családi szubtextus) iránt, annyira hajlottak arra is, hogy korlátozzák annak az értelmezéssel kapcsolatos relevanciáját mind a szélesség, mind a mélység tekintetében. Az Alma-témát a gyakorlatban rendszerint a program rövid életű tablójaként

8 Interjú Pierre Boulezzel, szerk. Wolfgang Schaufler, 2009. április 4. <http://mahler.universaledition.com/pierre-boulez-on-mahler/> (hozzáférés: 2010. április 25.); Reinhold Kubik ismertetője Mahler 6. szimfóniájához. Philadelphia Orchestra, vez. Christoph Eschenbach. Ondine ODE 1084-5D, 2006, CD, 5.

9 Többek között Kennedy: *Mahler*, 141.; és de La Grange: *Gustav Mahler*, vol. 3.: *Vienna. Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford és New York: Oxford University Press, 1999, 822.

kezelik, olyasvalamiként, ami elkülönül a darab központi, tragikus narratívájától, és nem rendelkezik a szimfónia átfogó jelentéséhez vezető, jelentősebb leágazásokkal. Azok a lokális jelentések pedig, amelyeket a témának ténylegesen tulajdonítanak, jellemzően szentimentálisak és korlátozott kifejezéstartománnyal bírnak, amennyiben Mahler házasságának naiv módon romantizált képét tükrözik vissza. A téma első megjelenése, olvassuk nem is egyszer, „szenvedélyes” utalás a zeneszerző nemrég megtalált szerelmi boldogságára, míg a tétel befejezésének mérhetetlenül magasztos hangja jelképesen „a szerelemnek a viszontagságok fölött arattott győzelmét ünnepli”.¹⁰ Az ilyen direkt és megkérdőjelezhetetlen értelmezés azonban azért problematikus, mert pontosan azokat a kérdéseket veti fel, amelyeket korábban központi jelentőségűnek neveztem; míg látszólag előtérbe helyezi a mű szerelmi szubtextusát, valójában alig hatol a felszín alá, a mű legprovokatívabb talányaival való rizikós konfrontáció helyett előnyben részesítve a zsurnalisztikus frázisok kockázatmentes újrahasznosítását.

Azt hiszem, van ennél jobb választás is. Az Alma-portré és a vele kapcsolatos rejtélyek érdemesek a lehető legösszehangoltabb kritikai erőfeszítéseinkre, ugyanis megvilágítják a Hatodik értékes új perspektíváihoz vezető utat. Ezzel a cikkel tehát az a célom, hogy oly módon vessem fel a szimfónia szerelmi szubtextusára vonatkozó kérdést, hogy az összhangban legyen mindazzal, amit meghatározónak tartok a mű strukturális és szemantikai komplexitásában. Azt fogom megmutatni, hogy Alma saját portréjával kapcsolatos állításának készséges elfogadása, a Mahler házasságáról alkotott (ugyancsak Alma memoárjai által sugallt) rózsaszín képpel együtt, magának a témának és az általa szolgált családi programnak az egyoldalú értelmezéséhez vezetett. Konkrétabban: azt állítom, hogy az Alma-zene közhelyes, a házastársi szenvedélynek járó egyszerű tiszteletadásként történő felfogása súlyosan egyoldalú, és olyan értelmezésekkel váltandó fel, amelyek (1) közelebbi viszonyban vannak a mű narratív, tartalmi és intertextuális jellegzetességeivel, (2) kielégítően néznek szembe Mahler házasságának zaklatottságával az 1903–04-es időszakban, és (3) a szimfónia tragikus és családi vonatkozásaira egységesebb, átfogóbb válaszokat keresnek. A kulcskérdés ez az utóbbi pont. Az évek során az elemzők egy sor tragikus allegóriát hallottak ki a zenéből: a zeneszerző halálának előrevetülését, egy névtelen hős pusztulását, az elkövetkező világháborúk vízióját vagy a

10 Norman Del Mar: *Mahler's Sixth Symphony. A Study*. London: Eulenburg Books, 1980, 40. A téma „szenvedélyes”-ként történő jellemzése egyöntetű a 20. század végi írásokban, ld. pl. Robert Commanday: „David Zinman and S. F. Symphony Take On Mahler's Sixth”, *San Francisco Chronicle*, 12 October 1991., C3; Deryck Cooke ismertetője Mahler 6. szimfóniájához. Chicago Symphony Orchestra, vez. Georg Solti. London CS 6701-6702, 1970, LP; Donald Mitchell: „Mahler's Sixth Symphony. Triumph in Tragedy”. Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. Berliner Philharmoniker, vez. Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 00289 477 5684, 2005, CD 2; Stuart Feder: *Gustav Mahler. A Life in Crisis*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004, 124.; Joshua Kosman: „Symphony Storms Through Mahler's Sixth”, *San Francisco Chronicle*, 6 March 1998, D.1; Steven Ledbetter: „Program Notes for the Boston Symphony Orchestra, 2008.”; Barry Millington: „Mahler: Symphonies Nos. 6–8”, ismertető, EMI Classics CMS 7 64476-2, 1992, CD, 4; és Anthony Tommasini: „The Ways That Maazel Knows His Mahler”, *New York Times*, 24 June 2005, E1.

polgári zenei intézmények önmegsemmisítését.¹¹ Az alábbiakban azt szeretném megmutatni, hogy ehhez a sorhoz hozzáadhatunk még valamit: egy képzeletbeli *családi tragédia* képét – a nemek közti kibékíthetetlen ellentétek, kiábrándulások és visszautasítások, háborgó lelkiismeretek, összeomlott menedékek és a feltételezett, kibontakozó boldogság játékát.

Írásom négy nagyobb részből áll. Az első az Alma-téma különféle hangnemi aspektusainak vizsgálatával kezdődik – a téma karakterével, felépítésével és az ezekből eredő hermeneutikai következményekkel –, ugyanakkor foglalkozik a zene különös és változatos recepciójának – mind Alma „tulajdoni igényének” bejelentését megelőző, mind pedig azt követő – történetével is. A második szakasz alapvető életrajzi háttérrel szolgál, és közelről megvizsgálja, milyen volt Mahler házassága a Hatodik komponálásának idején, azzal a céllal, hogy eloszlason egy sor makacs téveszmét a zeneszerző házaseletével és annak a munkájához való viszonyával kapcsolatban. A harmadik szakasz azután visszatér a Hatodikhoz, hogy megvizsgálja, hogy a nyitótételen átívelő narratíva – amely konfliktust és kényszeredett kibékülést játszik el a két, szuggesztíven megalkotott szonátatéma között – miképpen értelmezhető úgy, hogy tükrözze a Mahler-házaspár kapcsolatának feszült és komplex pszichomechanikáját házasságuk első éveiben. Végül pedig a negyedik szakasz azt a kérdést teszi fel, hogy az első tételnek ez a fajta figyelmesebb, életrajzi szempontból tájékozott hallgatása nem inspirál-e bennünket a Hatodik szimfónia egészének újragondolására. A szimfónia szélső tételeit összekötő számos lényeges kapcsolat felderítése után rámutatok azokra az eszközökre, amelyek segítségével a zárótétel a nyitó Allegro történetét (és ezáltal az Alma-témáét is) elvezeti az egyértelműen tragikus végkifejletig – úgy, hogy az többfajta radikális újraértelmezést tesz lehetővé, beleértve egy olyat is, amely arra ösztönöz, hogy magát Almát (vagy legalábbis az ő fikcionalizált kivételését) tekintsük „tragikus

11 Stefan Hanheide szerint a Hatodik, Mahler különféle „katonanótáival” együtt, Európa 20. századi politikai tragédiáinak „megsejtéseként” olvasható: Stefan Hanheide: *Mahlers Vision vom Untergang. Interpretationen der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder*. Osnabrück: Universität Osnabrück, 2004 (Epos Music). Mahler, az apokaliptikus próféta képe Adorno írásaiban is felbukkan („Mahler, a zsidó már évtizedekkel korábban megszimatolta a fasizmust”), nemkülönben a Leonard Bernsteinéiben („a mienk a halál évszázada, amelynek Mahler a zenei prófétája”); ld. Theodor W. Adorno: *Mahler. A Musical Physiognomy*. Transl. Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press, 1992, 34.; és Leonard Bernstein: *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976 (Charles Eliot Norton Lectures, 1973.), 313. Az effajta megjegyzések mögött nyilván ott húzódik az a-moll szimfónia sivársága. Ami a zenei hagyományt illeti, Adorno a Hatodik zárótételében egyszerre hallja a szimfonikus szonátaforma és „a szonátát létrehozó korszak” megsemmisülését; Robert Samuels ugyanezt a tételt a romantikus szimfónia „öngyilkosságaként” címkézi. Egy másik tanulmányomban jómagam a zárótételt a hagyományos formai/szervező előírásoknak az – Adorno szavával – „regényszerűen” szabad mahleri szonátaformák fölötti elsőprő győzelmeiként olvastam. Ld. Theodor W. Adorno: „Mahler Today”. In: uő: *Essays on Music*. Ed. Richard Leppert, transl. Susan Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002, 609.; Robert Samuels: *Mahler's Sixth Symphony. A Study in Musical Semiotics*. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 1995 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 6.), 5. fejezet („Musical Narrative and The Suicide of the Symphony”); és Seth Monahan: „'Inescapable' Coherence and the Failure of the Novel Symphony in the Finale of Mahler's Sixth”, *19th-Century Music*, 31. (2007), 53–95.

hősnek”. Az epilógus ezt az olvasatot szélesebb metodológiai és történettudományi kontextusban írja le, reflektálva arra a kérdésre, hogy mit jelenthet Mahlernek a zenei önábrázolással szemben tanúsított, egész életén végigvonuló ambivalenciája a halála után egy évszázaddal működő elemzői számára.

Mielőtt azonban továbbmennék, bizonyos előre látható aggályokat megelőzendő szeretném tisztázni a most következő argumentáció alapvető csapásirányát. Először is hangsúlyozni szeretném, hogy nem próbálok meg előhozakodni a Hatodik valamiféle végleges, kötelező érvényű „titkos programjával”, sem szerzői, sem pedig egyéb természetűvel. Bár olvasatom messzemenően különböző fajta (zenei, közvetett vagy anekdotikus) „bizonyítékokon” alapul, mondanivalóm végső soron hermeneutikai, nem pedig dokumentarista jellegű. Másodszor pedig szeretném aláhúzni, hogy az itt alkalmazott, viszonylag szűk értelmezési fókuszomból nem következik, hogy a szimfónia pszichobiográfiai nézőpontja magasabb rendű bármely vagy minden más megközelítésnél (vagy azoknál „valóságosabbnak” lenne tekinthető). Szinte említeni sem szükséges, hogy egy olyan hatalmas és komplex mű, mint a Hatodik, lehetséges jelentések egész tárházát foglalja magába; átvitt értelemben kérdések sorát veti fel számunkra, a zeneiektől a társadalmiakig és a személyesektől az univerzálisakig. Ám, ahogyan azt megmutatni szándékozom, azok a zenei sajátosságok, amelyek ezeknek a másfajta olvasatoknak az alapjául szolgálnak, azt is lehetővé teszik, hogy a művet személyesebb megnyilvánulásként fogjuk fel: olyan megnyilvánulásként, amelynek belső feszültségei és konfliktusainak dinamikája Mahler kibontakozó házassági válságának feszültségeit és konfliktusait tükrözik (gyakran szembetűnő módon). Bár életrajzi adatok alapozzák meg, az ilyen értelmezés természetesen nem kevésbé „metaforikus”, nem kevésbé spekulatív, mint bármely más hermeneutikai álláspont. (Semmiféle korreláció, még a legprovokatívabb sem igazolhatja a művészet-élet reláció túlságosan szó szerinti vagy naiv módon determinisztikus felfogását.) De mint sok más értelmezésé, meggyőzőereje részben a zeneszerző saját életszemléletével, programjával és esztétikai környezetével való egybecsengésen múlik. Mahler esetében pedig – aki rutinszerűen jelentette ki, hogy zenéje magán viseli az élete során szerzett élményeinek lenyomatát, és akinek vélt „családi” szubtextusa éppen akkoriban formálódott (gyanítom, hogy nem véletlen egybeesésékként), amikor fő riválisának *Sinfonia Domestica*-ját készült bemutatni Bécsben – egy ilyen nézőpont semmiképp sem kevésbé kézenfekvő, mint bármelyik másik.¹²

Végső soron tehát az egyetlen olyan értelmezési hagyomány, amelyet az imént kifejtett okokból felül kívánok bírálni, maga a mainstream életrajz. Célom a szimfónia szemantikai dimenziójának alapos újragondolása – az, hogy felvessem néhány olyan értelmezési stratégia lehetőségét, amelyek alaposabban számot vetnek a mű

12 Strauss *Sinfonia Domestica*-jának ősbemutatójára New Yorkban került sor 1904. március 31-én. Az első bécsi előadást Mahler vezényelte ugyanazon év november 23-án, röviddel a Hatodik befejezését követően. Nem sikerült megállapítanom, hogy Mahler mikor jutott hozzá a partitúrához, de valószínűnek látszik, hogy azokban a hónapokban, amelyek ezt a fontos bemutatót megelőzték, Strauss műve jelen volt a gondolataiban – és talán a zongoráján is.

zenei sajátságaival, és amelyekről elmondható, hogy a családi életnek a zenében visszatükröződni gondolt realitásaival is érdemibb módon foglalkoznak. Röviden: azt szeretném megmutatni, hogy a Hatodik családi-„önéletrajzi” felfogásának elfogadása lehetséges és védhető, ám ehhez késznek kell lennünk arra, hogy megbirkózzunk egy sor olyan jelentéssel, amelyek ugyanolyan összetettek és bizonytalan értelműek, mint Mahler házassága maga.

I. Hogyan halljuk az Alma-témát? Múlt, jelen, jövő

A téma, amelyet Alma saját képmásának mondott, a Hatodik szimfónia szonátaformájú nyitótételének melléktémája. Az 1. ábra a teljes tétel vázlatos áttekintése; ebben James Hepokoski és Warren Darcy szonátaelméletének tematikus jelölérendszerét használom.¹³ Erre a vázlatos áttekintésre a továbbiakban ismételten hivatkozni fogok. Egyelőre azonban a szóban forgó téma első (azaz expozíciós) megjelenésére, tehát az Almával legnagyobb előszeretettel azonosított alakjára összpontosítunk. Amint az 1. ábrán (168. oldal) látható, Almának a szubmediáns F-dúr hangnemben megszólaló témája kis háromrészes (ABA) formát mutat – részszakaszait Mt¹-nek, illetve Mt²-nek nevezem. Az 1. kotta a későbbi hivatkozások kedvéért teljes egészében bemutatja a nyitó Mt¹-et, illetve Mt²-t. A Mt¹ visszatérésében, amely itt nem szerepel, Mahler az eredetinel sűrűbb szövetet alkalmaz, és újrakomponálja az utolsó ütemeket, hogy az új hangnemben hatalmas, teljes autentikus zárlatot hozhasson létre – ez a „lényegi expozíciós zárlat” pillanata, egyben pedig az egyetlen autentikus zárlat az egyébként kérlelhetetlenül előrehaladó expozícióban.

Miután az 1. kotta (169–171. oldal) zenéjét már hosszú ideje és úgyszólván szétválaszthatatlanul Mahler özvegyével hozzák összefüggésbe, könnyű megfeledezni arról, hogy ez az anyag már jóval azelőtt figyelmet keltett, hogy Alma rányomta volna a maga bélyegét. Ez a heves *Gesangsthema* történetesen azon balszerencsés témák egyike, amelyeket a századvég hallgatósága – beleértve a szerző legközelebbi híveinek némelyikét is – megbocsáthatatlanul szentimentálisnak, édeskésnek vagy banálisnak minősített.¹⁴ Mahler barátja, Guido Adler a minőségi

13 A „Ft”, „Átv”, illetve „Mt” megjelölés a főtémának (primary theme), az átvezető résznek, illetve a melléktémának (secondary theme) felel meg. A jelek mellett található felső index (pl. Ft¹) az adott tematikus egységnek egy ilyen területen belüli sorszáma utal. A speciálisabb, és általában rövidítéssel jelölt kifejezéseket, mint LEZ (lényegi expozíciós zárlat, essential expositional closure) vagy LSZ (lényegi strukturális zárlat, essential structural closure) itt teljes egészükben kiírjuk. A szonátaelméletben alkalmazott tematikus-moduláris osztályozással kapcsolatban ld. James Hepokoski–Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

14 A hasonlóképpen leszólt témák közé tartoznak a Hatodik szimfónia *Andanté*jának kezdő dallamai, továbbá az Ötödik szimfónia *Adagietto*ja (amelyet szintén széles körben tekintenek tisztelgésnek Alma előtt). Az előbbi recepciójával kapcsolatban ld. James Buhler: „Theme, Thematic Process, and Variant Form in the Andante Moderato of Mahler’s Sixth Symphony”. In: *Perspectives on Gustav Mahler*. Ed. Jeremy Barham. Aldershot, UK–Burlington, VT: Ashgate, 2005, 261–294.; az utóbbiéről ld. Gilbert Kaplan: „Adagietto: ‘From Mahler with Love’”. uott, 379–400., ide: 382.

EXPOZÍCIÓ (127 ütem)

Ütem:	1.	61.	77.	(„Alma-téma”)	
Formarész:	Főtéma (Ft)	Átvezetés (Átv)	Melléktéma (Mt)	LEZ*	
Hangnem:	a	a/C	F	VI: TAZ**	
Ütem:	1.	61.	77. Mt ¹	91. Mt ²	99. Mt ¹

KIDOLGOZÁS (163 ütem)

Ütem:	123.	196.	251.
Formarész:	Első epizód (Ft)	Második epizód (Átv/Mt ¹)	Harmadik epizód (Ft)
Hangnem:	a d	C G Esz	H h g h
Ütem:	123. 178.	196. 217. 225.	251. 261. 267. 274.

Naturlaut!

VISSZATÉRÉS (86 ütem)

Ütem:	286.	336.	347.	Ál-LSZ***: „meghiúsult” visszatérés
Formarész:	Ft	Átv	Mt	
Hangnem:	a	a/C	D	IV: TAZ
Ütem:	286.	336.	347.	

a hiányos melléktémához vezető elízió...

KÓDA (107 ütem)

Ütem:	374.	421.
Formarész:	Első epizód (Ft)	Második epizód (Mt/Átv)
Hangnem:	e	esz C A
Ütem:	374.	421. 429. 444.

*a Mt² „előzve” a Mt dúrban: kárpótlás
a meghiúsult visszatérésért*

* LEZ = lényegi expozíciós zárlat (essential expositional closure)

** TAZ = tökéletes autentikus zárlat (perfect autential cadence)

*** LSZ = lényegi strukturális zárlat (essential structural closure)

Mt¹ (a háromrészes A szakasz)

Schwungvoll. x y

(76) *ff* *ff* *sf*

(79) *sf* *sf*

(81) *fff* *mf* *sf* *p* *f* *p* *sf*

84

sf *ff* *sf* *sf*

f

az „elszakadás” gesztusa (ld. a 2. kottát)

87

p *ff* *p* *ff* *f* *fp*

az „Absturz” (lezuhanás) gesztusa (ld. a 2. kottát)

89

ff *mf* *p* *sf* *f*

Mt² (a háromrészes B szakasz)

91

f

sempre f

95

ff

Mt¹ visszatérése (a háromrészes A' szakasz)

98

ff

mf

sf

p

kontroll ritkán előforduló kihagyásának minősítette az általa „dallamilag gyengének” (*melodisch schwach*) nevezett témát.¹⁵ A zeneszerző pártfogoltja, Bruno Walter még szokimondóbb volt, és azt állította, hogy megmondta Mahlernek: ezt a zenét „nem elég erősnek, túlságosan szentimentálisnak találta, esésnek érezte az erőteljes, félelmetes [tétel]kezdet után”.¹⁶

Az efféle értékelések egészen a 20. század közepéig tartották magukat – jóllehet Mahler hívei addigra már rég felvetették, hogy véget kellene vetni a mellébeszélésnek, ama gondolat variálásának, hogy a téma minősége másodlagos a felhasználás módjához képest. Paul Bekker elemzése (1921) az Alma-téma „vitathatatlan” (unbestreitbar) gyengéinek elismerésével kezdődik, később azonban úgy érvel, hogy az ilyen atomi szintű megállapítások elhibáztak, miután Mahler többnyire a koncepció egészében játszott szerepüket (Idee des Vortrages) szem előtt tartva koncipiálta témáit. Mahler „tematikus leleménye” ellankadhatott egy-egy alkalommal, vélte Bekker, a lényeg azonban az, hogy a témái sohasem bizonyultak inadekvátnak az adott kontextusban, mert az átfogó koncepció (amelyet Mahler természetesen mindig mesterien tartott kézben) olyan jelentésekkel ruházta fel őket, amelyekkel önmagukban nem rendelkeztek.¹⁷ Az 1960-as években Theodor Adorno elevenítette fel ezt a gondolatmenetet a rá jellemző kritikai-elméleti töltéssel. Az, hogy Mahler effajta oda nem illő anyagokat használ fel, immár egyenesen „szükségyszerűvé” vált, amit, Adorno szavaival, „a forma objektív problémái” tettek elkerülhetetlenné. A „sokat kárhoztatott” melléktema szerepe Adorno szerint az volt, hogy kontrasztot képezzen az oly nagyzó, oly „szélsőséges” főtémával szemben, hogy a kettő abszolút „összeférhetetlenségét” hirdesse, s ezáltal aláhúzza a kiegyensúlyozott, harmonikus egységet képező szonátaformák komponálásának „meddő” mivoltát ebben a kései történeti időszakban. Ily módon Adorno tovább megy Bekkernél, aki csupán bagatellizálni próbált egy vélt gyengeséget, és erényt kovácsolt belőle: ahelyett hogy Mahlert alkotóerejének akár csak pillanatnyi kihagyásával vádolná, a téma rendkívüli modorosságait – a keletkezés stigmáit – a magasabb rendű artisztikum jeleiként, illetve az általa mozgásba hozott műalkotás „objektív logikája” (és ezáltal kritikai igazságtartalma) iránti érzékenység tanújeleként fogja fel.¹⁸

Az Adornóhoz és Bekkeréhez hasonló érveknek köszönhetően a Mahlerrel foglalkozók rég hozzászórtak ahhoz a gondolathoz, hogy látszólag banális témák

15 Guido Adler: *Gustav Mahler*. Leipzig: Universal Edition, 1916, 74.

16 Wolfgang Stresemann: „Bruno Walter”. In: Klaus Geitel et al.: *Grosse deutsche Dirigenten. 100 Jahre Berliner Philharmoniker*. Berlin: Severin und Siedler, 1981, 118–150., ide: 133., de La Grange: *Mahler*, vol. 3., 822.

17 Paul Bekker: *Gustav Mahlers Sinfonien* (1921). Tutzing: Schneider, 1969, 215. Richard Specht hasonlóan érvelt 1913-as monográfiájában, azt állítva, hogy Mahler művészete ritkán jutott el olyan magaslathoz, mint amikor az efféle nem sokat ígérő anyagokat emelkedett célokra használta fel.

18 Adorno: *Mahler. A Musical Physiognomy*, 96., 128–129. Hans Redlich néhány évvel később Adorno gondolatmenetét eleveníti fel, amikor azt állítja, hogy a téma „derivatív jellege” „a strukturális célnak köszönhető, nem pedig az inspiráció hiányának”. „Mahler’s Enigmatic Sixth”. In: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*. Hrsg. Walter Gerstenberg, Jan LaRue, Wolfgang Rehm. Kassel: Bärenreiter, 1963, 250–256., ide: 253.

zeneszerzői szempontból szofisztikált módon is felhasználhatók.¹⁹ Ami azonban változott, az az, hogy miféle anyagokat tekintettek banálisnak. A 20. század utolsó negyedében az Alma-téma negatív értékelései látványosan háttérbe szorultak, azt a kérdést vetve fel, hogy a benne Alma portréját látók véleményének elfogadása nem vezethetett-e valamilyen spontán, átfogó rehabilitációhoz. Ez az a kérdés, amelyet a továbbiakban vizsgálni fogok. Mindenekelőtt érdemes azonban megpróbálkoznunk a téma néhány olyan vonásának azonosításával, amelyek korábbi kétes hírnevének alapjául szolgáltak; ezek ugyanis nagy jelentőségre tesznek majd szert a későbbiekben.

Számos elítélő vélemény magának az Alma-témának a jellegét kifogásolta leginkább. Mivel nem emlékeztet semmire Mahler addigi életművében, és a hátralevőben sem sok mindenre, a téma szirupos líraisága és olcsó grandiozitása sok kritikus szerint veszélyesen közel került megannyi másodrendű romantikus szerző „szentimentalitásához”.²⁰ De az effajta általános kritikák csupán egy bizonyos pontig rendelkeznek relevanciával. Sokat elmondanak a bírálók saját stílusideáljáról, de kevés lényegi dolgot tartalmazznak, tekintettel arra, hogy a részletek kifejtésekor előszeretettel alkalmazzák a megtévesztő asszociációk stratégiáját. Ez az eljárás különösképpen problematikus Mahler esetében, akinek szimfonikus műveiben oly gyakori a közönséges zenék művészi felhasználása. Tekintettel arra a sok kevésbé kifinomult alkotóelemre, amely a zeneszerző más, kevésbé vitatott műveit benépesíti, nincs okunk azt képzelni, hogy a Theodor Kirchner élmélyítőbb cantabiléihez való felületes hasonlóság önmagában véve triviálisnak bélyegezné az Alma-témát. S amikor a 7. szimfóniában Mahler visszanyúlt ehhez a szenvedélyes, szélsőségesen lírai idiómához, akkor közel sem részesült annyi kritikai visszautasításban.²¹ Következésképpen, jöllehet az Alma-témában benne van a lehetőség, hogy általában banálisnak vagy laposnak hallják, mégis azt hiszem, ha igyekszünk megérteni a Bekker által felsorolt, „vitathatatlan” gyengeségeit, akkor a pusztá karakternél speciálisabb jellegzetességeire is rá tudunk mutatni – olyan részletekre, amelyek Mahler saját mércéjével mérve is rendellenessé teszik, éspedig nem mindig a leghízelgőbb módon.

Kiindulhatunk a téma hangszerelésének Mahlerre nem jellemző sűrűségéből, a túlhajszolt straussi modor eme kinövéséből. Ez a folyamatosan áradó hangzás nem csupán Mahler korábbi melléktémáitól különbözteti meg ezt a zenét, hanem

19 Tipikusnak mondhatók de La Grange nemrégiben tett megjegyzései: „Ami Mahler zenéjében lényeges, az a [tematikus] anyagnak nem annyira a természete, mint inkább a kezelése, ihlete ugyanis – forrására való tekintet nélkül – mindig elmélyült kompozíciós folyamatnak van alávetve”. „Music about Music in Mahler. Reminiscences, Illusions, or Quotations?”. In: *Mahler Studies*. Ed. Stephen Hefling. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 1997, 122–168., ide: 145.

20 Hans Redlich a témát Theodor Kirchner (1823–1902) és Eduard Lassen (1830–1904) egyes „szentimentális” dallamaihoz hasonlította: *Mahler's Enigmatic Sixth*, 253. Specht ugyancsak hivatkozik Kirchnerre: *Gustav Mahler*, 294.

21 Ha némileg tompított formában is, de a 7. szimfónia nyitótételének melléktémája az Alma-zene egyetlen stilisztikai édestestvére Mahler életművében – sőt, nyíltan parafrazeálja a korábbi témát (vö. 7. szimfónia, I. tétel, 118–119. ü., ill. 6. szimfónia, I. tétel, 89–90. ü.).

a szerző sokat magasztalt texturális/kontrapunktikus mértéktartásával is szembe-megy. Adorno úgy látja, hogy Mahler, riválisaival, Straussal és Regerrel ellentétben, „nem ír ilyen-olyan töltőszólamokat, sem pedig a kíséretben duruzsoló, elnagyolt arabeszkeket. Allergikusan viszonyul az áellenponthoz. [...] Ahelyett, hogy a hangzás gazdagítása érdekében polifóniát tettetne, megbékél a kompozíció időnkénti soványságával.”²² Adornónak nagyrészt igaza van. Itt azonban a rendszerint aszketikus Mahler lényegében mindezeket a „bűnöket” elköveti, teletömve a szövetet olyan szólamokkal, amelyek, amint Peter Andraschke rámutat, főként heterofonikus támogatással szolgálnak a *Hauptlinie* ismétlődő összerándulásaihoz és hullámlásaihoz.²³ Az 1. kotta első sorában például pontosan ugyanolyan „duruzsoló” arabeszkekkel találkozunk, mint amilyeneket Adorno elítélt.

Még nyugtalanítóbb az a tény, hogy ezek a nehézsúlyú zenekari eszközök viszonylag sovány zenei célokat szolgálnak. A Mt¹ zenéje, minden csillogása és élettelisége ellenére, Mahler szokásos mércéjével mérve valószínűleg különösen „alulkomponálnak” hat. A tétel főtémájával összehasonlítva – amely a fejlesztés variáció valóságos erőpróbája – ez az anyag a dallami változatosság és fejlődés akut hiányát mutatja. A Mt¹ összesen 30 üteméből nem kevesebb, mint húsz jön létre mindössze két motívumnak a kontextushoz illeszkedő ismétlődéseiből. (Az 1. kottában ezeket „x”, illetve „y” jelöli.)²⁴ Mindennek alapján könnyen hallhatjuk a témát veszélyesen túlméretezettnek, olyannak, amelyik széles dimenzióit csak úgy képes elérni, hogy szűkös dallami/motivikus eszköztárát a jó ízlés határáig feszíti.

A 88. ütem történései különösen sokatmondók. A zene itt végre megmozdul, hogy kiszabaduljon a repetitív körözésből, nyilvánvalóan tetőpont elérésére törekedve – ehelyett azonban csupán a főtémából újrahasznosított anyagba csúszik vissza. A 2. kotta azt mutatja, hogy maga az „elszakadó” gesztus (88. ü.) is a főtéma második strófájából (35. ü.) veszi az anyagát, míg az erre következő *Absturz* („lezuhanás”) az első strófát lezáró anyagból (10. ü.) idéz. Az elemzők már jó ideje felfedezték e tétel témáinak szoros motivikus összefüggéseit; még maguk a saroktémák is rokonságban állnak egymással (3. kotta a 176. oldalon). Nem tudok azonban egyetérteni azokkal, akik ebben csupán egészséges (sőt szinte házastársi) komplementaritást látnak.²⁵ Számomra a melléktéma alkalmatlansága arra, hogy

22 Adorno: *Mahler. A Musical Physiognomy*, 113.

23 Peter Andraschke: „Struktur und Gehalt im ersten Satz von Gustav Mahlers Sechster Symphonie”. In: Hermann Danuser (hrsg.): *Gustav Mahler*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buch-Gesellschaft, 1992, 222.

24 Andraschke szerint a téma, „bár minden alkalommal másképp van feldíszítve, [...] alapján véve ugyanaz marad” (Ogleich immer neu ausgeschmückt, zeigt das Thema im Prinzip stets dasselbe), uoott, 223. Hans-Peter Jülg számára ez a repetitív jelleg negatív konnotációval bír: a téma, „az örök változatlanúság” szimbólumaként, terméketlen körforgásra van kárhoztatva, amely „nem vezet el a végérvényes felszabaduláshoz” (Sie symbolisieren mit all ihrer Pracht ein Immer-Gleiches, ein Kreisen um immer dasselbe, welches keine bleibende Befreiung bringt). Hans-Peter Jülg: *Gustav Mahlers Sechste Symphonie*. München: E. Katzschler, 1986, 63.

25 Bekker szerint a két téma „kiegészíti egymást”: *Mahlers Sinfonien*, 216.; Andraschke „ugyanannak a fának két különböző alakú ágához” hasonlítja őket: *Struktur und Gehalt*, 224.; de La Grange a melléktémát a főtéma dűrbeli hasonmásának nevezi: *Mahler*, vol. 3., 823.

Főtéma

35

ff

Mellék téma (Mr¹)

88

ff

p

ff

mf

p

Főtéma

10

sf

2. kotta. Az Alma-téma „elszakadás”-gesztusának összehasonlítása a főtéma egyes részleteivel

Főtéma

Melléktéma (Mt¹)

3. kotta. Az Alma-téma kezdetének levezetése a főtémából

a főtéma felhasználása nélkül stratégiát találjon a folytatásra, inkább valamilyen gyanús függőségnek, az eszközök szegénységének a jele. Különösen szembeűnő ez az *Absturz*ot követő Mt² esetében (4. kotta). Itt nem sok valóban új anyagot találunk, mindössze a főtémát lezáró jellegzetes motívumok mozgalmas alakváltozatait halljuk.

Főtéma

Melléktéma (Mt²)

4. kotta. A Mt² levezetése a főtéma harmadik részének elemeiből

A Mt² sajátos jellege önmagában is megérdemel egy rövid megfontolást, miután ezt az egyébiránt kevésbé figyelemre méltó kis indulót Mahler kivételesen bumfordi hangszerezéssel teszi groteszkké: a mély rezek brummogását magas fafúvókkal, harangjátékkal és hegedűpizzicatóval kombinálva olyan együttést hoz létre, amely képes egyszerre émelyítő és esetlen hatást kelteni.²⁶ Az elemzők ritkán tértek ki erre a zenei anyagra, magam viszont nyugtalanítóan találok a megjelenését Mahler szerelmi hódolatának kellős közepén. Ha ez valóban része a hitves

26 A harangjátékot Mahler a hangszerezés revíziója során írta elő; ezek szerint az eredeti változatot nem tartotta elég „émelyítőnek”.

portréjának, akkor azt zavarba ejtő módon repesztik szét az összeegyeztethetetlen affektusok és tárgyak. Ha viszont nem, akkor magát a hódolat kifejezését szakítja szét egy oda nem illő módon ironizáló betolakodó. A feszültségek egyik esetben sem oldhatók fel egykönnyen, miután a szenvedélyes és a groteszk úgy fonódik össze, hogy affektusaik elkezdenek nyugtalanítóan összekeveredni: az elragadtatott Mt¹ egy csöppet leértékelődik és ironikussá válik, miközben az induló burleszt abszurd módon intim színezetet kap.

Az Alma-témának ez a bonyolult „problematizált” értelmezése természetesen a sajátom, nem pedig Mahler 20. század közepi és végi elemzőié. Felvetésével azonban, azt remélem, legalábbis megerősítettem az ő aggályaikat, megmutatva, hogy a téma nem állja ki az észszerű kritikát – hogy valóban vannak megfogható okai annak, hogy valaki erőltetettnek, terjengősnek vagy akár karikatúraszerűnek hallja. Ezekhez a látszólagos „fogyatékoságokhoz” és következményeikhez tanulmányom 2. részében még visszatérek. Ami ebben a pillanatban a legfontosabb, az az, hogy a modern kommentátorok, talán Alma anekdotájának fokozódó tekintélye miatt, szinte tökéletesen eltekintettek az efféle (illetve bármiféle) kritikától.

Ahogy az könnyen elgondolható, Alma témájának a legendája nem egyik napról a másikra vált vált általánosan elfogadottá. Jóllehet visszemlékezései 1940-ben jelentek meg (angolul pedig hat évvel később), a családi szubtextussal kapcsolatos kijelentései a 60-as évek elejét megelőzően csupán olykor-olykor bukkantak fel a tudományos irodalomban, s a Hatodik akkoriban publikáló jelentős elemzői, Erwin Ratz, Hans Redlich és Adorno egyáltalán nem említik őket. A tudományos munkának és a hangfelvételeknek a 60-as évek végén kezdődő fellendülésével viszont gyakorlatilag kötelezővé vált a kommentátorok számára, hogy említést tegyenek az első tétel Almától származó interpretációjáról.²⁷ E kommentárok finom, de fontos részletekben mégis különböztek egymástól.

Sok szerző hangsúlyozta, akkoriban és mostanság is, a portréábrázolás feltételezés jellegét, hallomásból vagy nem a szerzőtől származó anekdotaként minősítve azt – így tesz Michael Kennedy is, amikor kifejti, hogy „a téma Alma szerint őt ábrázolja”, vagy David Hurwitz, amikor úgy fogalmaz, hogy a téma „feltehetően [Almát] ábrázolja”.²⁸ Az idő múlásával azonban a szerzők elkényelmesedtek, és

27 A Hatodik hosszú ideig Mahler legkevésbé népszerű műve volt, és lemezfelvételére is utolsóként (1953-ban) került sor, az ezután következő tizenkét évben pedig csupán nyolc új felvétele született. (Vessük össze a Negyedikkel, amely 1965-re harmincöt felvétellel büszkélkedhetett, vagy a Másodikkal, amely huszonhárommal.) A következő 12 éves periódusban (1966–78) viszont a Hatodiknak huszonkilenc felvétele jelent meg – közülük egyedül 1967-ben nyolc –, mialatt a Negyedik szimfóniát csupán huszonhét, a Másodikat pedig csak huszonhárom ízben vették fel újra. Fülöp Péter: „Mahler-records.com.” <http://www.mahlerrecords.com> (hozzáférés: 2010. május 30.), ez a szerző által szerkesztett *The Mahler Discography*. New York: Kaplan Foundation, 1995 kibővített változata. Jó okunk van arra gyanakodni, hogy Alma „virtuális programja”, amely a hallgató számára kiindulási pontként szolgált ennek az egyébként sokakat elriasztó műnek a befogadásához, szerepet játszott a hangulat megfordulásában.

28 Kennedy: *Mahler*, 141.; David Hurwitz: „A ‘Tragic’ Symphony.” Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden és Freiburg, vez. Michael Gielen. Hännsler Classic CD 93.029, 2001, 16. Hasonló stratégiát választó szerzők például: Andraschke: *Struktur und Gehalt*, 223.; Bookspan: →

az anekdotát kezdték mindenfajta megjegyzés nélkül egyszerű tényként beállítani – mint amikor egy ismertetőíró, Michael Murray elmondja, minősítés nélkül, hogy a téma „Alma Mahlert szimbolizálja”, vagy amikor egy újságíró, Richard Low felszólítja az olvasót, hogy hallgassuk meg „Mahler feleségének magasan szárnyaló portréját”.²⁹ Az effajta, a mai ízlésnek megfelelő megfogalmazások megszokottak a népszerű sajtótermékekben,³⁰ ám nem kevésbé gyakoriak az életrajzokban és a komoly tudományos irodalomban sem. A legutóbbi századfordulóra azután már egy olyan lelkiismeretes kritikus is, mint Peter Franklin, könnyedén tehetett említést a szimfónia „híres Alma-portréjáról”, míg a mindig oly körültekintő Stuart Feder arról írt lelkendezve, hogy „ez az egyetlen eset [Mahler] zeneszerzői pályafutása során, amikor megpróbálkozott egy személy zenei ábrázolásával: a szárnyaló melléktéma [...] Almát volt hivatva megjeleníteni”.³¹ A legutóbbi évtized során a téma még tovább távolodott anekdotikus gyökereitől, és sok szerző ma már anélkül hivatkozik az „Alma-témára”, hogy bármi módon is utalna az elnevezés eredetére.³²

Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. Utah Symphony Orchestra, vez. Maurice Abravanel. Vanguard SRV323–SRV324, 1975, LP; Carr: *Mahler*, 134.; Cooke: *Ismertető*; Jack Diether: Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. Stockholm Philharmonic Orchestra, vez. Jascha Horenstein. Nonesuch HB 73029, 1975, LP; Stephen E. Hefling: „Song and Symphony (II). From *Wunderhorn* to Rückert and the Middle-Period Symphonies. Vocal and Instrumental Works for a New Century”. In: *The Cambridge Companion to Mahler*. Ed. Jeremy Barham. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Companions to Music), 108–127., ide: 120.; David Matthews: „The Sixth Symphony”. In: *The Mahler Companion*. Ed. Donald Mitchell–Andrew Nicholson, Oxford és New York: Oxford University Press, 1999, 366–375., ide: 368.

- 29 Michael Murray: Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. Atlanta Symphony Orchestra, vez. Yoel Levi. Telarc CD-80444, 1998, CD, 6.; Stuart Low: „Conductor’s Interpretation of Mahler’s 6th is Superb”, (*Rochester, NY*) *Democrat and Chronicle*, 7 March 2009, C1.
- 30 Ld. többek között: Alan G. Artner: „Gielen Handles Mahler with Uncommon Expertise”, *Chicago Tribune*, 23 March 1996, 21.; David Hurwitz: *The Mahler Symphonies. An Owner’s Manual*. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2004 (Unlocking the Masters, 2.), 107.; Gilbert Kaplan: „Restoring Order in a Cataclysmic Symphony”, *New York Times*, 14 December 2003, AR38; Kosman: *Symphony Storms Through Mahler’s Sixth*; Millington: *Mahler: Symphonies Nos. 6–8*, 4.; Richard Osborn: Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. Berliner Philharmoniker, vez. Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 2530 990-2530 991, 1978, LP; Karen Painter: „Symphony No.6, 'Tragic'”. Ismertető a Carnegie Hall számára, <http://www.carnegiehall.org/article/sound,insights/Mahler/art,symphony6,mahler.html>; Tommasini: *Ways that Maazel Knows His Mahler*; John von Rhein: „CSO gives Mahler’s 6th the Conlon Treatment”, *Chicago Tribune*, 3 August 2007, 3.
- 31 Peter Franklin: „A Soldier’s Sweetheart’s Mother’s Tale? Mahler’s Gendered Discourse”. In: *Mahler and His World*. Ed. Karen Painter, 111–125. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002, 114.; Feder: *Gustav Mahler*, 124. Hasonlóan szakmaiatlan kijelentések más kutatók vagy életrajzírók tollából: de La Grange: *Mahler*, vol. 3, 822.; Del Mar: *Mahler’s Sixth Symphony*, 16.; Floros: *Mahler: The Symphonies*, 163.; Jülg: *Mahlers Sechste Sinfonie*, 63.; Suzanne Keegan: *The Bride of the Wind. The Life and Times of Alma Mahler-Werfel*. London: Martin Secker & Warburg, 1991, 121.; Henry Raynor: *Mahler. The Musicians*. London: Macmillan, 1975; Alex Ross: *The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, 21.; Samuels: *Mahler’s Sixth Symphony*, 157.; Edward Seckerson: *Mahler: His Life and Times*. Tunbridge Wells, UK: Midas; New York: Hippocrene, 1982, 99.
- 32 Bár ez rendszerint mahlereseknek mahleresek számára írt informális szövegeiben (továbbá blogokban és rajongói weboldalakon) fordul elő, a tudományban sem áll példa nélkül; ld. pl. Julian Johnson: *Mahler’s Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2009, 120.

Első ránézésre ezek a megkülönböztetések trivialitásoknak, pusztán szemantikai kérdéseknek tetszhetnek. Végére is: kötelezhetjük az alkalmi koncertlátogatót arra, hogy végigolvasson holmi aggályoskodó eszmefuttatást egy jól ismert programatikusan részlet eredetére vonatkozóan? És valóban hibáztatható-e Franklin vagy Feder azért, hogy szövegüket nem szerelik fel körülményes figyelmeztető megjegyzésekkel? Nos, bár nem szeretném túldimenzionálni a dolgot, mégis azt hiszem, hogy ezek a megfogalmazásbeli finomságok hosszú távon igenis számítanak. Eltekintve attól, hogy a nemtörődömségből származó pontatlanságok zavarók lehetnek a nem szakmabeliek számára (figyeljük meg az olyan újságírók számának csüggesztő növekedését, akik azt hiszik, hogy maga Mahler beszélt „Alma-témáról”),³³ hadd hivatkozzam arra, hogy minden olyan eset, amikor Alma saját szerepét – akár nyelvmességből, akár tudatlanságból – kihagyják a történetből, pár lépéssel közelebb viszi a megkérdőjelezhetetlen igazság státusához, és jószerével a mű elidegeníthetetlen részévé teszi azt a meggyőződést, hogy itt az ő portréjáról van szó. Úgy vélem, hogy ezt a tendenciát érdemes felmérnünk, miután szerepe volt a dolgok olyatén alakulásában, amelyet ebben a cikkben meg szeretnék haladni.

A „dolgok állásának” teljes megértéséhez azonban a tünetektől tovább kell lépnünk az okok felé. Míg egyfelől tudomásul vesszük, hogy az 1960-as években, a kánonba való bekerülés idejében minden Mahlert illető kritika meredeken visszasett, az is bizonyos, hogy az Alma-portré anekdotájának növekvő elfogadottsága szignifikáns változást hozott „az ő” témájának kritikai megítélésében. Alma emlékiratainak elolvasása után ugyanis a hallgatók arra hajlanak, hogy ezt a zenét ne csupán általában véve szenvedélyesnek, hanem kifejezetten őszintének és szívből jövőnek is hallják – ama „splendid isolation” iránti hódolat heves megnyilvánulásának, amelyben a kor asszonyainak – feltételezésük szerint – házasságuk első éveiben részük volt.³⁴ Ez az affirmatív kontextus valószínűleg elősegítette mind a pozitív irányú elfogultságot, mind pedig az értelmezési keretek szűkebbé válását a korábbi, kritikai olvasatok kiszorítása révén. Valóban: ha eleve elhatározzuk, hogy a zene egy boldogságtól megrészegült friss házasember szerelmi éneke, akkor kevés késztetés marad bennünk arra, hogy meghalljuk benne az iróniát, a feszültségeket, vagy a technikai gyengeségeket.³⁵ Ez a fajta pozitív elfogultság segít

33 L. Commanday: *Zinman and S. F. Symphony*; Christopher Morley: „Hall Swells to the Sound of a Thousand. Christopher Morley Previews a Rare Performance of Mahler's Eighth Symphony, the So-called 'Symphony of a Thousand'”, *Birmingham Post*, 14 September 2006, 15.; Tommasini: *Ways Maazel Knows His Mahler*; *The Slant Magazine Blog*. „Totally Unrelated Blog-a-thon: Gustav Mahler's Sixth Symphony.” Keith Uhlich blogbejegyzése, 2007. október 31. <http://www.slantmagazine.com/house/2007/10/>; és *A View from the Podium. Music, Opinion, and Life as a Performing Artist*. „Performer's Perspective: Mahler 6, a Decision.” Kenneth Woods blogbejegyzése, 2010. március 8. <http://kennethwoods.net/blog1/2010/03/08/performers-perspective-mahler-6-a-decision/>.

34 „Splendid isolation” (csodálatos elszigeteltség) – ez volt az 1903–06-os időszakról foglalkozó fejezet címe Alma *Gustav Mahler: Memories and Letters* című memoárjában. A cím ironikus értelmű, tudniillik Siegfried Lipiner 1902-es levelére utal, amelyben felrója Mahlernek, hogy Alma eljegyzését követően elidegenedett korábbi barátaitól. Feder: *Gustav Mahler*, 109–110.

35 Mi több, ezek a „szentimentális” elfogultságok esetenként olyan értelmezésekhez vezetnek, amelyek, legalábbis, teljesen érthetetlenek. Így például az, amikor John von Rhein a görcsösen szaggatott, →

het megmagyarázni a téma két recepciók paradigmája közötti feltűnő aszinkronitást is. Figyelemre méltó ugyanis, hogy a részletet tárgyaló tengernyi leírásban Alma családi programja mellett igen ritkán találkozunk – akár csak hivatkozás formájában – a század közepe táján oly általános banalitásváddal.³⁶ Úgy fest: a két tradíció nem hatott egymásra, s az egyik nemcsak egyszerűen követte, hanem ki is szorította a másikat.

Ám pontosan itt van a bökkenő: az általam felvázolt két értelmezési paradigma – a kritikai és az önéletrajzi – ugyanis csupán akkor zárja ki kölcsönösen egymást, ha valaki az imént leírt módon értelmezi az Alma-témát – tehát a kifejezés szempontjából egydimenziós „szerelmi énekként”, Mahler felajzott hódolatként egy olyan házasság iránt, amely még boldog első virágzását éli. Ez a kép nagy népszerűségnek örvend, és (nem véletlenül) azonos azzal, amelyet emlékirataiban maga Alma tár elénk. Ugyanakkor azonban alapvetően pontatlan. Alma sokat idézett beszámolójával ellentétben 1904 nyara nem volt egységesen „derűs és boldog”.³⁷ Mialatt a Hatodik szélső tételei formát öltöttek, bizonyos régóta fokozódó feszültségek terhelték meg nem is kis mértékben Mahler házasságát, legalább egy ízben olyan konfrontációhoz vezetve, amelynek során súlyos kétségeinek adott hangot felesége szerelmét illetően. Olyannyira, hogy Alma legélesebb életrajzírója szerint a nyár végére „a házastársak elidegenedése végső pontjához érkezett”.³⁸ A sürgetőbb probléma éppen ezért nem az, hogy az Alma által felkínált szerelmi szubtextus olyannyira elfogadottá vált, hogy úgyszólván megkülönböztethetetlen lett a tényektől, hanem az, hogy ennek a szubtextusnak a domináns értelmezése Mahler akkori családi helyzetének eltorzított ismeretén alapul. Míg elméletileg az „önéletrajzi” jellegű Hatodik gondolatát fogadjuk el, gyakorlatilag hagyjuk, hogy Alma mitológiája éppen annak az életnek az alapvető aspektusait takarja el, amelyet feltételezésünk szerint a szimfónia visszatükröz. Éppen ez az az ellentmondás, amellyel az alábbiakban foglalkozni kívánok. A harmadik és negyedik szakaszban azt fogom megmutatni, hogy a Mahler családi életéről alkotott pontosabb kép birtokában a kritikai és az önéletrajzi perspektíva tökéletesen összeegyeztethetővé válik, sőt kölcsönösen erősíti is egymást. Más szóval tehát sokat nyerhetünk azáltal, ha követjük Franklin felismerését, hogy tudniillik „a Hatodik szimfónia ellentéteinek kibékíthetetlensége [...] bizonyosan [Mahler] házasságának kibékíthetetlen ellentéteit visszhangozta”.³⁹ Ehhez azon-

extrovertált Mt¹-et „gyengédnek”, vagy David Hurwitz a metszően éles Mt²-t „vidámnak” hallja. John von Rhein: „Stand-in Leads the CSO in Mighty Mahler Sixth”, *Chicago Tribune*, 23 April 2005, 29.; Hurwitz: *A „Tragic” Symphony*.

36 Mindössze két kivétellel találkoztam: az egyik Philip Barford, aki említést tesz ugyan „a jól ismert portrétémáról”, de csak azért, hogy elutasítsa mint olyasmit, ami „nem több a viktoriánus szalonok közhelyeinél, végletesen banális tákalmánynál”. Philip Barford: „Mahler: A Thematic Archetype”, *Music Review*, 21 (1960), 316.; a másik Raymond Monelle, aki az „Alma”-zenét „bombasztikusnak és vulgárisnak” nevezi: Raymond Monelle: *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000 (Princeton Paperbacks).

37 Alma Mahler: *Gustav Mahler. Memories and Letters*, 70.

38 Oliver Hilmes: *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel*. München: Siedler, 2004, 84.

39 Peter Franklin: *The Life of Mahler. Musical Lives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 142.

ban jobban meg kell értenünk a házasságnak azokat a zavarait, amelyekkel Mahlernek ezekben a válságos első években szembe kellett néznie.

II. „Splendid” isolation: Mahlerék házassága 1903–04-ben

Gyakran olvashatjuk azt a Hatodikkal kapcsolatban, hogy már a létezése is egy ön-életrajzi „paradoxonon” alapul. A bírálók gyakran felteszik a kérdést, hogy miért komponált Mahler egy ilyen minden ízében tragikus művet elsőprő személyes diadalainak időszakában – akkor, amikor szakmai sikerei tetőpontjukra hágtak, amikor házasságot kötött Bécs legkívánatosabb asszonyával, és egészséges gyermekei születtek, akiket imádott. Ezen a ponton gyakran hozzák fel bizonyítékképpen Alma visszaemlékezéseit. 1904 nyara, írja, „gyönyörű, derűs és boldog volt”, maga a zeneszerző pedig nyugodt és higgadt, olyan, mint „egy levelekkel és virágokkal borított fa”.⁴⁰ Donald Mitchell számára Alma beszámolója a szimfónia komponálásáról „művészet és élet különös, gyakran zavarba ejtő aszinkronitását példázza”. „A paradoxon”, bizonygatja, „nem is tárulkozhatna fel előttünk világosabban”.⁴¹ Tulajdonképpen úgy fest, hogy a legmaradandóbb kép, amelyet Alma ezeken a lapokon leírt – a Hatodik mint a zenei „prófécia” aktusa – éppen ennek a paradoxonnak a feloldását van hivatva szolgálni, hiszen ha a szimfóniát a jövő tragikus víziójaként dekódoljuk, akkor hatástalanítjuk azt a kérdést, hogy mi volt az a jelenbeli körülmény, ami Mahlert ilyen negatív mű írására inspirálta. Ma viszont úgy látjuk, hogy Mahler házasságának korai éveit korántsem voltak olyan idillikusak, mint ahogy azt Alma el szeretné hitetni velünk. Ezt pedig, ironikus módon, Alma saját naplóinak jóvoltából tudjuk, amelyekből teljesen más kép bontakozik ki, mint a kiadott visszaemlékezésekből.⁴²

40 Alma Mahler: *Gustav Mahler. Memories and Letters*, 70–71.

41 Donald Mitchell: „The Only Sixth”. In: *Discovering Mahler. Writings on Mahler, 1955–2005*. Sel. Gastón Fournier-Facio–Richard Allston, ed. Gastón Fournier-Facio, coord. ed. Jill Burrows, Woodbridge, UK: Boydell, 2007, 381–393., ide: 383–384. A „paradoxont” tárgyaló további szerzők közé tartozik még Carr (*Mahler*, 127); Kieran Cooper („Mahler the Romantic”. In: *An Affinity with Gustav Mahler*. Ed. Stewart Quentin Holmes, London: Elibron Books, 1999, 69–76., ide: 70.); Egon Gartenberg (*Mahler. The Man and His Music*. New York: Schirmer Books, 1978, 305–306.); Fred Kirshnit („Gustav Mahler, Symphony No. 7, ‘Song of the Night.’” Az American Symphony Orchestra programismertetői.); Henry-Louis de La Grange (*Gustav Mahler 2.: The Years of Challenge (1897–1904)*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1995, 713.); Julia Lozos („Gustav Mahler, Symphony No. 6, ‘The Tragic’ a Carnegie Mellon Philharmonic programismertetői, 2005.”; Morley (*Hall Swells to the Sound of a Thousand*); Dika Newlin (*Bruckner, Mahler, Schoenberg*. New York: Norton, 1978, 182.) és Michael Steinberg („Symphony No. 6 in A Minor.” Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. San Francisco Symphony, vez. Michael Tilson Thomas. San Francisco Symphony 821936-0001-2, 2002, CD, 5).

42 Alma 1889-től 1902 januárjáig vezetett naplói 1997 óta hozzáférhetőek nyomtatásban (angolul pedig 1999 óta). Az 1902 és 1905 között keletkezett naplók viszont csak átirásban léteznek az Alma Mahler-Werfel-gyűjteményben, a Pennsylvaniai Egyetemen. (Alma minden olyan naplófeljegyzését megsemmisítette, amely 1905 közepétől Mahler 1911-ben bekövetkezett haláláig keletkezett.) Hogy Mahlernek a Hatodik komponálása folyamán fennálló családi körülményei olyan csekély hatást gyakoroltak a mű megítélésére és elemzéseire, az ugyanannyira köszönhető e naplók viszonylagos hozzáférhetlenségének, mint az Alma által publikált hivatalos mitológia által létrehozott „pajzsak”.

Mahler 1901–02-es eljegyzésének és házasságának narratívája alaposan dokumentálva van.⁴³ Bennünket most azok a feszültséget jelentő pontok érdekelnek különösen, amelyek a későbbi viszályok előzményei lehettek. Nyilvánvalóan ott volt mindjárt maga a házassági szerződés, amelyet Mahler drákói döntések és rendelkezések soraként fektetett le Almának írt hírhedt, 1901. december 19-i levelében. Ebben, egy meglehetősen gyenge lábakon álló próbálkozást követően, amely arra irányult, hogy elhatárolja magát a konvencionális, „polgári” szexizmustól – attól a fajtától, amely a nőt a férfi „játékszerévé”, „házvezetőnővé” redukálja –, Mahler rátér az ugyancsak mélyen szexista lényegre: Almának le kell számolnia zeneszerzői törekvéseivel, és teljesen alá kell rendelnie magát az ő alkotói és családi szükségleteinek.⁴⁴ A nyelv, amelyet használ, félreérthetetlen és kérlelhetetlen, leplezetlen egoizmusa még ma is megdöbbenítő:

Mostantól fogva egyetlen hivatásod van: az, hogy engem boldoggá tegyél. [...] A „zeneszerző”, a „dolgozó” szerepe engem terhel – a tied a szerető társé és a megértő partneré! [...] *Minden feltétel nélkül* nekem kell szentelned magad, jövőbeni életed minden részletét teljesen az én szükségleteimmel és óhajaimmal összhangban kell alakítanod, és a *szerelmemen* kívül semmit sem várhatsz érte cserébe!⁴⁵

Mindennek a tetejében azt is kifejtette, hogy Almának a sajátjától nem sokban különböző, aszketikus világszemléletet kell magáévá tennie, lemondva mindenfajta „felületességről”, „konvencióról” csakúgy, mint arról a téveszméről, hogy Alma, legyen bármilyen koraérett, az övéhez hasonlítható szubsztanciával és jellemmel rendelkező személy lehetne.

Mahler figyelmeztetéseiinek vehemenciája – a kompromisszumnak és az önfeláldozásnak az a foka, amelyet jövőendő feleségétől megkövetelt – arra utal, hogy a kapcsolat már az első pillanattól fogva nem lehetett ideális. Suzan Keegan lényegre tapintóan fogalmaz, amikor így ír:

A dolgok nem sok jót ígértek a leendő házaspárnak. [...] Annak a valószínűsége, hogy Alma megbánja ama döntését, hogy saját tehetségét feláldozza leendő férje nyugodt alkotómunkájának érdekében, ha saját maga számára nem is, mások számára számottevő volt. Ami Mahlert illeti, bár kétségtelenül egy elsőprő erejű szenvedély foglya volt [...] nem volt elképzelhető róla, hogy megbánja egy kétségbevonhatatlan szépségű és tehetségű, de flörtökre köztudottan hajlamos lánnyal kötött frigyét?⁴⁶

43 Ld. például: Keegan: *Bride of the Wind*, 66–99.; vagy Monson: *Alma Mahler. Muse to Genius*, 22–50.

44 A fenti és az alább következő idézetek innen valók: de La Grange: *Mahler*, vol. 2, 451–452.

45 Az ehhez hasonló házastársi alávetettség nem példa nélküli a 19. századi zeneszerzők körében. Tulajdonképpen felmerül a kérdés, hogy a Mahler által felvázolt együttműködésnek milyen mértékben volt modellje a Richard és Cosima Wagner között fennálló kapcsolat – tehát egy olyan házasság, amelyben a férj egoizmusát társának „szolgai engedelmissége és bálványozása” támogatta. Ld. Barry Millington: „Wagner and Women”. In: *The Wagner Compendium*. Ed. Barry Millington, New York: Schirmer Books, 1992, 118–121.

46 Keegan: *Bride of the Wind*, 100.

Ha a szerelmesek bármelyike jobban figyelt volna ezekre a lehetséges súrlódási pontokra, akkor kétszer is meggondolták volna, hogy oly sietve elkötelezzék-e magukat. Hiszen, amint Henry-Louis de La Grange és Gunther Weiss megjegyezte, ezeket az „összebékíthetlenségeket és ellenségeskedéseket” „sohasem sikerült teljesen elsimítani”, házasságuk folyamán „mindvégig ott parázslottak a felszín alatt”, és időről időre heves összecsapásokhoz vezettek, majd Alma Walter Gropiusszal 1908–10-ben folytatott kapcsolatának elsőprő erejű katasztrófájában csúcsosodtak ki.⁴⁷

Gustav és Alma azonban nem váltott irányt: olyan szenvedély űzte őket, amely nem csupán ellenállhatatlan volt, amint azt Keegan joggal megjegyzi, hanem mindkettőjük részéről mélységesen patológikus is. Mahler esetében az a hevesség, amellyel Alma után vetette magát, legalább annyira volt betudható az utód iránt hirtelen feltámadó vágnak, mint az ifjú hölgy önmagukban vett bájainak. 1901. február végén a negyvenéves zeneszerző csaknem végzetes bélvérzésen ment keresztül. Mahler gondolatai ennek a halandóságára utaló súlyos figyelmeztetésnek a hatására terelődhettek a házasság felé – ami, ahogyan Feder feltételezi, az apaság révén legalább jelképes „halhatatlansággal” kecsegtetett.⁴⁸ Jóllehet korábban már több ízben is találkoztak, Mahler magatartása Almával szemben a halál érintésének megtapasztalása után alapvetően megváltozott. Attól a pillanattól fogva, hogy 1901 novemberében véletlenül összetalálkoztak Bertha Zukerkandl otthonában, Mahler, Feder szavával, „rögeszmés” sürgetéssel udvarolt Almának, már három héttel később megkérve a kezét, és rövidesen kialakítva idealizált (és nyilvánvalóan teljesen irreális) elképzelését arról, hogy mit hozhatna az életébe ez az állhatatlan, huszonkét éves lány:

Ami te vagy a számomra, Alma, ami talán lehetnél vagy amivé válhatnál – a legdrágább és legmagasztosabb dolog az életemben, hűséges és bátor társam, aki megért és támogat, erőt, amely bevehetetlen belső és külső ellenségeim számára, a békém, a mennyországom, amelyben bármikor megmerítkezhetem és ahol újra megtalálhatom, újjáalkothatom magamat – valaki, aki oly kimondhatatlanul fennkölt és gyönyörű, oly sok és oly hatalmas, egyetlen szóban: a feleségem.⁴⁹

Almáról legalább feltételezhetjük azt, hogy előre látta kettejük összeférhetetlenségét; naplói mélységes házasság előtti ambivalenciáról tanúskodnak, írójuk hevesen ingadozik a nyugtalanság és az eufória szélsőségei között.⁵⁰ Végül azon-

47 Gustav Mahler: *Gustav Mahler. Letters to His Wife*. Rev., transl. Antony Beaumont. Ed. Henry-Louis de La Grange–Günther Weiss, in collab. with Knud Martner, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2004, 393.

48 Feder: *Gustav Mahler*, 74.

49 Mahler 1901. december 19-i levele, idézi: de La Grange: *Mahler*, vol. 2., 449.

50 Az 1901. december 3. és 1902. január 16. közötti naplóbejegyzések élénk színekkel festik le Alma tétovázását. A következő, december 7-én kelt bejegyzés különösen árulkodó: „Soha életemben nem találkoztam senkivel, aki olyan idegen lett volna számomra, mint ő. Hogy mennyire idegen (és mégis oly közeli!), azt el sem tudom mondani. Lehet, hogy ez az egyik dolog, ami vonz benne. [...] Ha ez így megy tovább, új embert fog csinálni belőlem. Egy jobb embert? Nem tudom. *Egyáltalán* nem tudom”. Alma Mahler: *Diaries 1898–1902*. Sel., transl. Antony Beaumont, from the German ed. transcr., ed. Antony Beaumont–Susanne Rode-Breymann. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999, 451.

ban a lány birtoklási vágya és a híres operaigazgató rajongása ellenállhatatlannak bizonyult. Mint közismert, Mahler csupán a legutolsó volt az apafigura-pótlékok sorában (közéjük tartozott Gustav Klimt, Alexander Zemlinsky és Max Burckhard is), akikkel Alma erotikus színezetű kapcsolatot tartott fenn apja, a neves festő, Emil Schindler halálát követően. Ám ahogyan Feder megjegyzi, Alma korábbi mentorainak mindegyike, mint maga Schindler is, a lány „odaadó tanára” volt, és „tiszteltetljes (sőt megilletődött) figyelmességet tanúsítottak iránta”.⁵¹ Mahlert tökéletesen más fából faragták. Kezdeti dicsérő szavai ellenére nem sok érdeklődést mutatott a mentori szerep iránt, és nem érdekelt az a tehetség, amelyet elődei oly lelkesen gondoztak. „Apám mindig komolyan vett engem”, írta Alma egy ízben.⁵² Jövendő férjétől azonban nem kapott hasonló megerősítést, és a következmények katasztrofálisnak bizonyultak.

A pár 1902. március 9-én kötött házasságot. Alma nehezen alkalmazkodott az együttéléshez, majd, ugyanannak az évnek a novemberétől fogva, az anyasághoz. Amint François Giroud megjegyzi, ebből az időből származó naplói „a panaszok egyhangú, önvádakkal vegyített katalógusát” tartalmazzák, illetve „csak szenvedést és megbánást fejeznek ki”.⁵³ A Mahler szigorú életrendjéhez való alkalmazkodás és kusza pénzügyeinek kézben tartása önmagában is éppen elég nagy erőpróba volt, de az az elszigeteltség, amelyet Maierniggbe történő nyári visszavonulásuk jelentett, már szinte elviselhetetlen volt számára. Júliusra rutinszerűen felismerte, hogy hiba volt hozzámenni Mahlerhez, hogy alávetettsége és elhanyagolása tarthatatlannak fog bizonyulni: „Nem tudom, mit tegyek. Micsoda harc dúl bennem! És nyomorúságos vágyakozás valaki után, aki GONDOL RÁM, aki segít abban, hogy MEGTALÁLJAM MAGAM! Egy házmester szintjére süllyedtem! [...] Valaki durván megragadott a karomnál fogva, és messzire vonszolt – saját magamtól. [...] Sohasem sírtam még ennyit.”⁵⁴

A nyomtatott visszaemlékezésekben Alma elhessegeti ezeket a korai nehézségeket, azt állítva, hogy idővel „megtörte” férje „zsarnokságát”.⁵⁵ De a memoár sztoikus felszínét meghazudtolja az állandó gyötrődés. Decemberben, első leánygyermekük születése után, Alma így kesereg: „Úgy érzem magam, mint akinek lenyesték a szárnyát. Gustav, miért kötözted magadhoz ezt a pompás madarat, aki élvezte a repülést, amikor egy nehéz testű, szürke madár jobban illett volna hozzád?”⁵⁶ Amikor Mahler néhány hónappal később hozzákezdett a Hatodik megkomponálásához, a zsarnoki zeneszerző Alma visszatérő rémálmainak is ellensé-

51 Feder: *Gustav Mahler*, 84.; ld. még: Keegan: *Bride of the Wind*, 17., 112.; és Hilmes: *Witwe im Wahn*, 58. Maga Freud szellemesen azt feltételezte, hogy Alma vonzódása részben a zeneszerző neve (Mahler) és apjának foglalkozása („Maler” – azaz festő) közti tudat alatti párhuzamon alapult; Feder: *Gustav Mahler*, 213.

52 Keegan: *Bride of the Wind*, 11.

53 Françoise Giroud: *Alma Mahler, or the Art of Being Loved*. Transl. R. M. Stock. Oxford: Oxford University Press, 1991, 54.

54 1902. július 10-i és 12-i naplóbejegyzés; de La Grange: *Mahler*, vol. 2, 536–537.

55 Alma Mahler: *Gustav Mahler. Memories and Letters*, 43.

56 Carr: *Mahler. A Biography*, 143.

ges szereplőjévé vált.⁵⁷ És mint rendesen, felgyűlt benne a féltékenység Mahler zenéjére, a kislányára, akiért rajongott, és a zenészekre, akiknek teremtő energiáját szentelte.⁵⁸ Úgy látszik, hogy 1904 februárjára, amikor még két év sem telt el az esküvő óta, Alma erői végéhez ért: „Egy másik életet kell kezdenem, mert ezt nem bírom tovább elviselni. Kielégítetlenségem óráról órára növekszik!”⁵⁹

Jóllehet Feder „krónikus depresszióra” utaló bizonyítékokat lát Alma viselkedésében, hangsúlyozni kell, hogy Alma nyomorúsága aligha volt megszakítatlan.⁶⁰ Naplóiban megtalálhatók a remény megnyilvánulásai is, köztük olyan elhatározások, hogy megpróbál megfelelni Mahler elvárásainak: „Immár van célom. Egy végső cél – az, hogy feláldozzam a boldogságomat valaki máséért – és ezáltal találjam meg a magam boldogságát. [...] Tudván, hogy a szenvedésem árán neki szerzek örömet, hogyan is tétovázhatom egy pillanatig is! A belső harcomat mostantól fogva magamba fojtom.”⁶¹ Ám ha külső elszántsága gyakran belső zűrzavart leplezett, ennek az ellenkezője is előfordulhatott: szerepjátéksága néha teljesen színjáték jellegű volt, nem rejtett mögötte semmilyen belső tartalom: „Külsőleg tombolok, zokogok, dühöngök – a bensőmben pedig kikezdehetetlen békesség uralkodik, félelmetes!”⁶² Instabilitása előre láthatóan hamarosan mindkettejüknek sok szenvedést okozott: „Az egyik pillanatban meghalok az iránta érzett szerelemtől – a következőben pedig nem érzek semmit – semmit! [...] Bárcsak megtalálhatnám a belső egyensúlyomat! Csak gyötröm magamat és őt is.”⁶³

Mahler változóan reagált ezekre a megpróbáltatásokra. Gyakran feledékenynek látszott, teljesen lekötötte a munkája.⁶⁴ Más alkalommal szeretettelien didaktikus volt, és szelíden megdorgálta Almát az aggodalmáiért, és azzal az egyetlen tanáccsal szolgált, amit ő, mint megrögzött egoista, adni tudott: arra biztatta aszszonyát, hogy váljon őhöz hasonlóvá – kontrollálja lobbanékony hangulatait, és törekedjen olyasfajta „függetlenségre” és „belső szabadságra”, amely a vasakarattal megvalósított önuralomból ered.⁶⁵ Egyes esetekben azonban jobban felkavarta Alma zúgolódása – olyannyira, hogy nekiszegezte a kérdést, vajon őszinte-e a szerelme.⁶⁶ Az mindenesetre biztos, hogy Mahlerből, legalábbis eleinte, hiányzott a

57 De La Grange: *Mahler*, vol. 2, 618–619.

58 Ld. elsősorban a Hilmes által leírt incidenseket (*Witwe im Wahn*, 79.), illetve Carr könyvét (*Mahler. A Biography*, 143.).

59 Alma Mahler naplóbejegyzése, 1904. február 25., id.: de La Grange: *Mahler*, vol. 2, 682.

60 Feder: *Gustav Mahler*, 123.

61 1902. július 12-i és 13-i naplóbejegyzés, idézi: de La Grange: *Mahler*, vol. 2, 537.

62 „Äußerlich tobe ich, weine, rase – und im Innern ist eine unbrechbare Ruhe, erschreckend!” 1903. január 20-i naplóbejegyzés, idézi Hilmes: *Witwe im Wahn*, 79.

63 1902. július 13-i naplóbejegyzés, idézi: de La Grange: *Mahler*, vol. 2, 537.

64 Alma emlékiratainak ez a hivatalos álláspontja: „Az ő életét éltem. Sajátom nem volt. Sohasem vette észre, hogy feladtam a saját létezésemet. [...] Szakítottam a saját akaratommal és lényemmel. [...] Semmit nem vett észre abból, hogy ez mibe került nekem”. Alma Mahler: *Gustav Mahler. Memories and Letters*, 116.

65 1903. április 2-i levél, idézi: de La Grange: *Mahler*, vol. 2., 600.

66 1902. július 13-i naplóbejegyzése a következőről számol be: „Most meg kétségei vannak afelől, hogy szeretem-e! [...] Milyen gyakran kételkedtem ebben magam is”. de La Grange: *Mahler*, vol. 2, 537. →

valódi együttérzés. Alma a naplójában panaszkodik az érzéketlenségéről, és látunk erre bizonyítékokat a zeneszerző leveleiben is, amikor arra szólítja fel Almát, hogy hagyjon fel az efféle „hiábavalóságokkal”. Azt bizonygatja, hogy „az embernek a világ valódi szenvedéseire kell tartalékolnia az elkeseredését”.⁶⁷

Amikor azonban a Hatodik a befejezéséhez közeledett, Alma változást fedezett fel a férjében: „emberibbnek, közlékenyebbnek” találta őt, mint korábban bármikor.⁶⁸ Bár ez lehetett csupán egy Alma közérzetében bekövetkező változás következménye is, az 1904-es vakáció alatt ugyanis lényegesen több vendéget fogadtak, mint az azt megelőző években; ez pedig arra is utalhat, hogy Mahler újabb erőfeszítést tett örökösen elégedetlenkedő feleségének megbékítésére. Lehetséges azonban, hogy ez már túlságosan kevés volt túlságosan későn, a vakáció ugyanis nemigen hozott hosszú távú enyhülést. Oliver Hilmes még annak a lehetőségét is fölvetette, hogy 1905 elejére a házasságot az „összeomlás” veszélye fenyegette.⁶⁹ Csak ekkoriban, néhány hónappal a Hatodik befejezése után mutatott végre Mahler valószínű megértést feleségének jelleme iránt, felismerve, hogy számos hibájának „kulcsa” az, hogy Alma sokszor „természete ellenére” cselekedett – a következő természetesen az volt, hogy már az a döntése is, hogy feleségül megy hozzá, eleve meggondolatlan lehetett. Alma egyetértett ezzel: „Csak én tudom igazán, hogy mennyire igaza van! Idegen volt számomra, sok mindenben még most is az, és az is marad – azt hiszem – örökre.”⁷⁰

Mindennek alapján nyilvánvaló, hogy a Hatodik tragikus tartalma még annál is szilárdabban Mahler családi életén alapul, mint ahogy a közvélekedés tartja. Az a „paradoxon”, amelyre az elemzők oly szívesen hivatkoznak – Mitchell megfogalmazásában: „művészet és élet zavarba ejtő aszinkronitása” – azonnal semmivé

Egy másik hasonló jellegű, még sivárabb incidens 1904-ből: „Azt mondta, érzi, hogy nem szeretem – és ebben a pillanatban biztosan igaza is van”. Naplóbejegyzés, idézi: Alma Mahler: *And the Bridge Is Love*. Transl. E. B. Ashton. New York: Harcourt Brace, 1958, 31.

67 1903. április 2-i és 3-i levél, idézi: de La Grange, *Mahler*, vol. 2, 600. Ha Mahler nem vette teljesen komolyan feleségének panaszait, akkor ennek az is oka lehetett, hogy nem tartotta őket megalapozottnak. Oliver Hilmes rámutatott arra, hogy Alma naplói óvatosan kezelendők, miután objektív beszámolóként sokszor semmivel sem megbízhatóbbak, mint későbbi visszaemlékezései. A túlzásra való hajlama, önmagával szemben is, szembeötlő. Alma 1904. február 25-i bejegyzése például elpanaszolja társasági életének monotonitását („Micsoda szerencsétlenség, hogy nincsenek többé barátaim!”), és utal arra, hogy Mahler eltiltotta a korábbi szeretőjével, Zemlinskyvel való érintkezéstől („Gustav senkivel sem találkozik. [...] Ha legalább Zemlinskyt engedné látnom!”). Valójában viszont nem volt titok, hogy ők ketten rendszeresen találkoztak ebben az időben, mind társalgás, mind pedig zenélés céljából. Sőt, Zemlinsky levelei azt is elárulják, hogy éppen Alma volt az, aki véget vetett újraélesztett kapcsolatuknak, amikor a Zemlinsky társasága iránti lelkesedése ismét alábbhagyott. Ahogyan Hilmes írja: „Bármilyen gyakran hangsúlyozza Alma mind a naplóiban, mind pedig megjelentetett emlékirataiban, hogy milyen magányos volt a házassága idején [...], és bármilyen meggyőzően tanúskodhatnak is ezek a kijelentések magányérzetéről, mégsem tükrözik a Mahler feleségként élt valóságos életét”. *Witwe im Wahn*, 83–84.

68 Alma Mahler: *And the Bridge is Love*, 29.

69 „Die Ehe drohte zu scheitern.” Hilmes: *Witwe im Wahn*, 86.

70 „Wie Recht er hat, weiß nur ich! Er war mir fremd, vieles ist mir noch immer fremd und – wie ich glaube – für immer.” 1905. január 5-i naplóbejegyzés, idézi: Hilmes: *Witwe im Wahn*, 84.

válík, mihelyt elfogadjuk, hogy Mahler családi körülményei, ha nem voltak is kifejezetten „tragikusak”, legalábbis állandó forrásául szolgáltak a feszültségeknek, a zaklatottnak és a kiábrándulásnak. A valóságos paradoxon, éppen fordítva, abban a különös feltételezésben rejlik, hogy a Hatodik kifejezetten „önéletrajzi” vonatkozású mű lehetne *anélkül*, hogy negatív tartalma a való életen alapulna. Ezért aztán nem sokat számít, hogy, amint azt gyakran állították, az 1903–04-es év valóban Mahler életének „legboldogabb” időszaka volt-e – miután a „legboldogabb” relatív fogalom, ez éppenséggel igaz is lehetett. Ami lényeges, az az a tény, hogy olyan évek voltak ezek, amikor Mahler szinte biztosan boldogabb szeretett volna lenni. Más szóval: még ha jelentett is a házassága bizonyos örömeket és kényelmes dolgokat, mégis fájdalmas módon tudatában kellett lennie annak a szakadéknak, amely a házasság előtti elképzeléseit a házasság realitásától elválasztotta. Azok a várakozásai, hogy Almával való egybekelése „kimondhatatlanul fennkölt és gyönyörű” lesz, vagy hogy házastársa önzetlenül biztosítani fogja számára a „békét”, a „mennyszágot” és a „bevehetetlen erődt”, minden bizonnyal fokozódó kiábránduláshoz vezettek.⁷¹

Azt természetesen csupán találgatni tudjuk, hogy ezek a családi viszályok emberileg vagy művésziileg milyen módon és milyen intenzitással hatottak Mahlerre. Mint világeletemben diszkrét ember, házasságának viszontagságairól nem hagyott hátra semmilyen első kézből származó beszámolót. Arra azonban nincs okunk, hogy hallgatását a közöny vagy a távolságtartás jelének tekintsük. S ha a Hatodik szimfóniát ekkori belső élete tükröképeként tekinthetjük (amit ismételten megerősített), akkor aligha beszélhetünk Mahler „hallgatásáról”. Mert hiszen mi fejezhetné ki jobban az effajta személyes súrlódásokat, mint egy olyan mű, amelynek nyitótétele összeegyeztethetetlen és kifejezett nemi karakterrel rendelkező témák kibékítésére tesz kísérletet? Vagy amelynek a zárótétele ismételten, sőt rögeszmésen azt szemlélteti, hogy a katasztrófa pontosan akkor következik be, amikor az eksztatikus beteljesülés végre karnyújtásnyi közelségbe kerül? Az alább következő elemzésekben pontosan ezeket a témákat szem előtt tartva fogom vizsgálni a Hatodik szélső tételeit, végül boldog házasságban egyesítve az Alma-téma két hagyományos recepcióját, a „kritikait” és az „önéletrajzit”. *(folytatjuk)*

Malina János fordítása

71 Az 1901. december 19-i levélből, idézi: de La Grange: *Mahler*, vol. 2., 449.

ABSTRACT

SETH MONAHAN

‘I HAVE TRIED TO CAPTURE YOU...’

Rethinking the ‘Alma’ Theme from Mahler’s Sixth Symphony

Since the 1940s, Mahler’s Sixth Symphony has been transmitted with an informal ‘domestic’ program centered on several claims first made in Alma Mahler’s *Erinnerungen*. In the work, she writes, Gustav meant to depict their children (in the Scherzo), himself (in the Finale), and finally *her*, in the first movement’s swooning secondary theme. Though critics have almost universally accepted Alma’s anecdote, few have seriously asked the important question of what such a portrait would be doing in Mahler’s most expressly tragic symphony. In this study I offer a hermeneutic perspective on the Sixth that concedes the possible truth of Alma’s anecdote but which challenges the conventional assumption that such a spousal tribute should best be understood as a one-sided testament to Mahler’s newfound nuptial bliss. After examining the theme’s reception history and Mahler’s domestic circumstances during the symphony’s composition, I explore the ways in which the first movement’s sonata narrative – a protracted conflict between (and reconciliation of) its two gendered subjects – suggestively mirrors the prevailing psychodynamics of Mahler’s strained marriage. At the end of the essay I propose how this revised hearing of the opening movement might prompt a reimagining of the entire Sixth as a projected or imagined ‘domestic tragedy’, with special focus on the intertextual links between the work’s outer movements and also between the cataclysmic finale and the penitentially anguished portions of the Third Symphony’s ‘Armer Kinder Betterlied’.

Seth Monahan is Associate Professor of Music Theory at the Eastman School of Music in Rochester, New York and the author of *Mahler’s Symphonic Sonatas* (OUP, 2015). His essays on musical form, meaning, and epistemology have appeared in *Music Theory Spectrum*, *Music Analysis*, the *Journal of Music Theory*, *Music Theory Online*, *19th-Century Music*, the *Journal of the American Musicological Society*, *Intégral*, the *Journal of Music Theory Pedagogy*, and several multi-author volumes. His article ‘Action and Agency Revisited’ received the 2015 Society for Music Theory Emerging Scholar Award.

Jürgen Hunkemöller

MŰFAJOK, TÉMÁK, TOPOSZOK

BARTÓK ZENÉJÉBEN*

I. SIRATÓ¹

In memoriam Reinhold Hammerstein

Diszciplínánk uralkodó hagyományával szembeszállva Jacques Handschin az ötvenes évek kezdetén a zenetudomány tárgyát meglepő és provokatív módon a következőképpen definiálta újra: „Minden idők és népek muzikális embere és az ő produktumai, ezek azonban vele összefüggésben – ezt nevezném tudományágunk voltaképpen tárgyának.”² Nem tudjuk, hogy fenti megfontolásaival Handschin vajon híres svájci honfitársához, Jacob Burckhardthoz kívánt-e csatlakozni, aki a történettudomány tárgyának már a 19. század végén a cselekvő és szenvedő embert tekintette. Tézisével Handschin mindenesetre az ember tér- és időbeli sokféleségének indikátoraként ragadja meg a zenét.

A zene mint az ember egyik elemi kifejezőmódja és önmagát felszabadító rendszeralkotásának tanúbizonysága – vagyis a zene mint *affectus* és *numerus* – egy emberi univerzáliára mutat. A gondolat azonban nem apriori jellegű, hiszen egy „mindig azonos”-t „mindig más”-ként jár körül; a *conditio humana* rejtélyére utal, amelynek sokrétősége kifürkészhetetlen marad.³

* Az alábbiakban a szerző *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* című kötetének (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013) *Gattungen, Sujets, Topoi* szakaszából közlünk két fejezetet: *Klage* (4. fejezet, 83–97.) és *Scherzo* (7. fejezet, 157–172.). A *Choral* témájának szentelt 6. fejezet (137–156.) fordítása folyóiratunk következő számában fog megjelenni.

1 A *Klage* szót általános értelmében „panasz”-ként magyarázhatnánk, e tanulmány keretében azonban – a számos népzenei példára való tekintettel is – találóbbrak tűnik a „sirató” toposzmegjelölés használata. (A *ford.*)

2 „Der musikalische Mensch aller Zeiten und Völker und seine Produktionen, aber diese auf ihn bezogen – dies würde ich als den eigentlichen Gegenstand unseres Faches bezeichnen.” Jacques Handschin: „Der Arbeitsbereich der Musikwissenschaft”. In: *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*. Hrsg. Hans Oesch. Bern: Haupt, 1957, 23–28., ide: 25.

3 A zenetudomány antropológiai orientációjáról ld. mindenekelőtt Wolfgang Suppan: *Musica Humana. Die anthropologische und kulturethnologische Dimension der Musikwissenschaft*. Wien: Böhlau, 1986.

1.

Szavamat Istenhez emelem és kiáltok; / szavamat Istenhez emelem, hogy figyelmezzem reám. / Nyomorúságom idején az Urat keresem; / kezem feltartom éjjel szüntelenül; / lelkem nem akar vigasztalást bevenni. / Istenről emlékezem és sóhajtok; / róla gondolkodom, de elepedt az én lelkem.

Két és félezer évvel ezelőtt e szavakkal ragadta meg a zsoltárköltő az emberi lét egyik alapérzését – zeneileg ragadta meg.⁴ Ez az érzés egy olyan nagyobb csoportba tartozik, amelyet számos árnyalatával – a szenvedés, a halál, a fájdalom fogalmaival – írhatunk körül. Mindeközben különbséget kell tennünk fizikai és pszichikai fájdalom között.

Hasonló csoportot alkotnak azok a reflexek is, amelyekkel az ember a fájdalomra reagál – ezt a gyász, a harag, a panasz fogalmaival jellemezhetjük. A fájdalomreflexek igen különböző formákban nyilvánulhatnak meg: az elemi reflexek a test megvonaglásaként vagy sóhajtásként, a nyelvi reflexek a gond „kibeszéléseként”, az instrumentális reflexek gyógyszeres vagy manuális terápiaként, a vallásos reflexek imaként...

Végül pedig a fájdalomra adott válaszok közé tartoznak az esztétikai reflexek is. A fizikai fájdalom azonban aligha torkollhat ilyenekbe, hiszen a személy minden erejét igénybe veszi, és akár eszméletvesztéshez is vezethet. De hogyan nyilvánulnak meg az esztétikai reflexek? Hogyan nyilvánulnak meg zenei formában, és milyen zenei objektivációkat hagynak maguk után?

Az esztétikai fájdalomreflexeket a zenében röviden siratózenének nevezhetjük. A népzene a sirató különféle műfajait is ismeri.⁵ Központi jelentőségű műfajnak tűnik a szerelemhez és a gyászhoz kapcsolódó sirató; ezek túlsúlya valamilyeni kultúrában megfigyelhető. E dominancia okai kézenfekvők, hiszen a szerelmes és a gyászoló panasz az emberi lét határhelyezeteinek esztétikai manifesztuma. S nem csupán Richard Wagner *Trisztán és Izoldája*, hanem a mindennapi tapasztalat is azt mutatja, hogy a szerelem és a halál néha egybeolvad.

A műzene történetében a siratók spektruma szélesebb. Itt egyfelől a műveltség révén közvetített reflexekkel állunk szemben, másfelől a zene egy distanciáltabb és differenciáltabb előállításmódjával, mint ami a népzene elementáris és spontán megnyilvánulásainál megszokott vagy egyáltalán lehetséges. Mint ismeretes, az európai műzenei hagyomány a zenélést különálló műveletekre bontja, nevezetesen a zene kontrollált megtervezésére mint komponálásra, illetve a létrejött tervek hangzó megvalósítására mint interpretációra.

4 Zsoltárok könyve, 77:2–4. Károli Gáspár fordítása.

5 Vö. Doris Stockmann: *Volks- und Populärmusik in Europa*. Laaber: Laaber-Verlag, 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 12). Zenetudományunk európai horizontjából az idegen kultúrák iránti részleges vakság ered. Így emlékeztetnünk kell legalábbis az afroamerikai bluesra, amely sirató ugyan, de nem feltétlenül szomorú. (Ld. Alfons Michael Dauer: „Die Klage, die nicht traurig ist”. In: uő [szerk.]: *Jazz – die magische Musik. Ein Leitfaden durch den Jazz*. Bremen: Schünemann, 1961, 33–52.) Az európai gyökerekből világszerte elterjedt *Trivialmusik*ká fejlődő műfajként azonban a slágerre is fel kell hívnunk a figyelmet, amely a siratótematika szempontjából ugyancsak gazdag demonstrációs anyagot kínál.

A komponált siratózene története így számos műfajt, vagyis a jelenen túlmutató, formulákra és modellekre támaszkodó konvenciót hívott életre: planctus, lamentó és tombeau, gyászinduló, haláltánc és elégia, requiem, passióoratórium és Stabat mater... Az egyéni lelemény azonban unikumok egész sorát teremtette meg: Heinrich Schütz *Fili mi, Absalon* kezdetű *geistliche Konzertjét* és Johann Sebastian Bach *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimóját*; Wolfgang Amadeus Mozart *Szabadkőműves gyászzenéjét* és Ludwig van Beethoven *Harag az elveszett garas felett* című capriccióját; Franz Schubert *Téli utazását* és Gustav Mahler *Gyermekgyászdalait*...

A jelenség időtlen volta, vagyis antropológiailag megalapozott univerzalitása topikus tartalmakat és eszközöket eredményezett. A toposzok⁶ sokféle összefüggésben jelennek meg a nyelvben és az irodalomban, a képzőművészetben és a zenében is. Emberi tapasztalást sűrítenek magukba, amely az „itt és most” keretei között a tapasztalat és a formák új meg új minőségeit teremti meg. A történeti tudat ennél fogva mint *objet trouvé*a hivatkozhat rájuk. Az efféle *objet trouvé*k szemantikai és strukturális szempontból azonnal felhasználhatók. A népzenei kultúrákban éppúgy fellelhetők, mint az európai típusú műzene történetében.

2.

Bartók életművében feltűnő a siratózene nagy aránya. A példák rendkívül hosszú időszakot fognak át, az 1903 és 1943 között eltelt négy évtizedet – a siratótoposz tehát Bartók zeneszerzői pályájának a tanulói évek lezárásától fogva állandó kísérője.

A teljes komplexumot három nagyon eltérő csoportra oszthatjuk. Az elsőbe azok a kompozíciók tartoznak, amelyeket Bartók kifejezetten és félreérthetetlenül siratónak nevezett. A második csoportot a népdalfeldolgozások alkotják – itt a népdalmodellek szövege teszi egyértelművé a komplexumhoz tartozást. A harmadik csoport azokat a kompozíciókat foglalja magába, amelyek legalábbis kiválthatnak siratóasszociációkat. Közéjük tartozik – már csupán szüzséje révén is – a három színpadi mű, ezenkívül a „szerelmi öröm és szerelmi bánat” dialektikus összekapcsolása révén az Op. 15-ös és 16-os dalciklusok, s végül a *Cantata profana*. Ez utóbbi kezdete programatikusan és céltudatosan támaszkodik a Bach *Máté-passiójának* elején felhangzó *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* zenei szubsztanciájára.⁷

6 A toposzkutatás példaként ld. Reinhold Hammerstein: *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern und München: A. Francke, 1980. A toposzok szerepének szisztematikus zenetörténeti feldolgozása ugyanazon szerzőtől: „Über Kontinuität in der Musikgeschichte”. In: Siegfried Gmeinwieser–David Hiley Jörg Riedlbauer (szerk.): *Musicologia humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*. Firenze: L. S. Olschki, 1994, 13–41.

7 Ld. Hunkemöller: *Bauernmusik und Klangmagie*, 67. sk.

1. Siratókompozíciók

- Kossuth (BB 31, 1903)⁸
- Rapszódia (Op. 1, BB 36a, 1904), kezdete: *Adagio mesto*
- Tizennégy bagatell (Op. 6, BB 50, 1908), No. 13: (*Elle est morte...*) *Lento funebre*
- Tíz könnyű zongoradarab (BB 51, 1908), No. 2: *Lassú vergődés*
- Két elégia (Op. 8b, BB 49, 1908–09)
- Négy siratóének (Op. 9a, BB 58, 1910)
- Négy zenekari darab (Op. 12, BB 64, 1912/21), 4. tétel: *Marcia funebre*
- Mikrokozmosz (BB 105, 1932), No. 144: *Kis szekundok és nagy szeptimek. Molto adagio, mesto*
- Két- és háromszólamú kórusok (BB 111a, 1935), VI. füzet, No. 1: *Keserves*; VII. füzet, No. 1: *Bánat*
- 6. vonósnégyes (BB 119, 1939), No. 1–4: *Mesto*
- Concerto zenekarra (BB 123, 1943), 3. tétel: *Elegia*

2. Népdalfeldolgozások

- Magyar népdalok, énekhangra és zongorára (BB 42, 1906), No. 1, 6, 7
- Négy szlovák népdal, énekhangra és zongorára (BB 46, 1907), No. 3
- Gyermeknek, zongorára (BB 53, 1908–09), No. I/10, 16, IV/42, 43
- Nyolc magyar népdal, énekhangra és zongorára (BB 47, 1907–17), No. 1, 2, 4, 6, 8
- Tizenöt magyar parasztdal, zongorára (BB 79, 1914–18), No. 1, 2, 3, 4
- Improvizációk magyar parasztdalokra, zongorára (Op. 20, BB 83, 1920), No. 7
- Húsz magyar népdal, énekhangra és zongorára (BB 98, 1929), No. 1, 2, 3, 4, 14
- Magyar népdalok, vegyes karra (BB 99, 1930), No. 1, 2
- Negyvennégy duó két hegedűre (BB 104, 1931), No. 28

3. Kompozíciók siratóasszociációkkal

- A kékszakállú herceg vára (Op. 11, BB 62, 1911)
- A fából faragott királyfi (Op. 13, BB 74, 1914–16)
- Öt dal (Op. 15, BB 71, 1915)
- Öt dal Ady Endre verseire (Op. 16, BB 72, 1916)
- A csodálatos mandarin (Op. 19, BB 82, 1918–31)
- Cantata profana (BB 100, 1930)

E komplexum vizsgálata az anyaghoz illő gondosságot, érzékenységet és szkepszist követel. Csak hogy egy pusztán a struktúrára szorító vizsgáldás vak marad a kifejezéssel szemben, aminthogy naivnak bizonyul az a pozitívista irányultságú értelmezési kísérlet is, amely a strukturálisan megformált gondolatot egy inger–reakció modell keretében próbálja megragadni. A kompozíciók egyfajta értéktöbblet révén meghaladják keletkezésük egyedi körülményeit, s a befogadás-

8 A mű gyászinduló-részletét, amelyet Bartók zongorára is átdolgozott és ki is adott (DD 75a), nem tüntetjük fel önállóan a listában.

történet során autonómiára tesznek szert, az előadóművészek és a hallgatók figyelmét először és mindenekelőtt önmagukra irányítva. A komponistát pedig eközben finoman félretolják az útból.⁹

De vajon milyen életrajzilag megragadható okok motiválták a bartóki siratózene létrejöttét és struktúráját? Milyen zenetörténetileg és etnológiailag felfejthető tartalmakra, modellekre, elemekre és konvenciókra támaszkodik a kompozíció? Hogyan válik mindebből egy specifikus, azaz a maga szabta törvények szerinti struktúrába rendeződő siratózene?

3.

„A szerencse [...] nem szívesen ücsörög a karosszékeinkben.”¹⁰ A költő mondata akár Bartók életének mottója is lehetne. Az egyéni diszpozíció, a kora gyermekkori hatások és a történelmi-politikai konstelláció eredőjeként szinte sorszerűen kialakult jellemében végső soron benne rejtett egyéni életének torokszorító mérlege.

Reménytelen vállalkozás volna ezt az életet a siratózene-komplexum szempontjából egészen az időszakos kedvetlenségekig menően átvilágítani, s ettől függetlenül is: Bartóknak korántsem valamennyi siratókompozíciója esetében nyilvánvaló a motivációk hálózata. Többnyire személyes, nőkhoz fűződő kapcsolatok által meghatározott érzelmi helyzetek váltották ki – vagy legalábbis kísérték – e siratókompozíciókat. E tekintetben azonban három időbeli sűrűsödés figyelhető meg, amelyek eltérő jellegűek, eltérő eredetűek, és eltérő intenzitással jelentkeznek.

A Geyer Stefivel való kapcsolat Bartók számára lesújtó végkimenetele vezet az első és talán legmélyebb depresszióhoz, amely zenéjére nézve sem maradt következmények nélkül. A zeneszerzés ekkor egyfajta katartikus funkcióval is bír, hiszen Bartók a komponálás révén nem utolsósorban mintha megszabadítani próbálná magát. Az emelkedő dúr szeptimakkordból alakított Geyer-motívum beszédesebben rejtelként szövi át az 1907 és 1911 közötti időszak nyolc művét, mégpedig korántsem csupán a siratókompozíciókat.

Jóval mulékonyabb 1915–16-ban a Gombossy–Gleiman-epizód kompozíciós hatása, amelyet az Op. 15 és 16 öt-öt dalában érhetünk tetten. Végül az édesanya halála, a szülőháza elvesztése, a gazdasági-anyagi szorongattatás, a perspektívák beszűkülése és egy hosszú évek során kiüresedett párkapcsolat újbóli veszélybe kerülése vezet el – még ha eltávolítva és töredezetten is – az 1939 és 1943 közötti évek kompozíciós reflexeihez; az utóbbiak leginkább a *Hatodik vonósnygyesben* és a *Concerto zenekarra* Elégia-tételében csapódhattak le.

Amint már leszögeztem: Bartóknak nem minden siratókompozíciója vezethető le párkapcsolati konfliktushelyzetekből. Nemzeti öntudata például, amelyet

9 Vö. *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Hrsg. Helmut Rösing. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

10 „Das Glück [...] es sitzt nicht gern auf unseren Sesseln.” Günter Eich: *Betrachtet die Fingerspitzen*. In: uő: *Gesammelte Werke*. Hrsg. A. Viereg. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 73.

1903-ban a programatikus Kossuth szimfonikus költeményben fogalmaz meg,¹¹ egy gyászinduló megírására ihleti. És éppígy készíti később Debussy halála egy „à la mémoire de Claude Debussy” kompozíció megírására az *Improvizációk magyar parasztdalokra* sorozat részeként.

4.

A siratótematikához kapcsolódó népdalmodellek feldolgozásait vizsgálva több sajátosság is a szemünkbe ötlük. A komplexum az 1920-as években megfigyelhető elhanyagolásának, majd a '30-as évek kezdetén tapasztalható teljes feladásának Bartók feldolgozói praxisában is megvannak a párhuzamai. A siratók százalékos aránya az általa felhasznált teljes repertoáron belül¹² aligha vág egybe a népzene eredendő sajátosságaival. Az összesen 275 felhasznált dal közül csupán 26, tehát alig tíz százaléknyi számítható a siratózene-komplexumhoz. Ez a szám egyértelműen alatta marad a siratódalok a magyar népzeneben megfigyelhető mintegy 30 százalékos arányának.¹³ Hogy ezek a számok a Bartók által gyűjtött anyagra is érvényesek-e, nem válaszolható meg teljes bizonyossággal. Ami ennek az anyagnak az eredetét illeti, a három szlovák és 23 magyar dallam számaránya markánsan elüt a zeneszerző azon gyakorlatától, hogy feldolgozásaiban 1:2 arányban használjon szlovák, illetve magyar modelleket. Etnológusként ugyanis közismerten több szlovák, mint magyar dallamot gyűjtött. A siratótémák felölelik a teljes hagyományos spektrumot: szerelmi panasz, gyász, katonabúcsú, a sorssal való perlekedés stb. Hogy Bartók miért választott siratódalokat a feldolgozásaihoz – leegyszerűsítve: inkább a szöveg vagy inkább a zene miatt –, aligha dönthető el.

Két ciklusba rendezett, zongorára szánt népdalfeldolgozás esetében azonban mégsem kerülhető meg ez a kérdés – így mindenekelőtt a *Tizenöt magyar parasztdal* elemzésekor,¹⁴ amely az első világháború idején keletkezett. Bartók ezúttal négy – tehát feltűnően nagyszámú – siratódal dallamát használja fel. A 15 dallam kompozíciós-hangszeres változatait egy szonátaszerű, négytételű szerkezetbe illeszti: négy dallamot nyitótétellé (Andante) fűz össze, egyből scherzót (Allegro) alakít, egy másikat lassú tempójú variációsorozat alapjaként használ, végül kilencből kaleidoszkópszerű körtáncot (Allegro) épít. A nyitótételt alkotó négy dallam a siratózene-komplexumhoz tartozik. Bartóknak ez a döntése *ex negativo* könnyen magyarázható, hiszen ezek a dallamok sem scherzo, sem zárótánc céljára nem volnának megfelelők; a pozitív válasz azonban elkerülhetetlenül spekulációkba veszne.

11 Ld. az idevágó dokumentumokat a *Dokumenta Bartókiana* 1. kötetében: Hrsg. Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964.

12 A fenti becslés alapja az első kétszáz dal Bartók gyűjteményének első kötetéből: *Hungarian Folk Songs. Complete Collection*. Ed. Sándor Kovács–Ferenc Sebő. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993.

13 Vö. Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

14 Az Universal Edition kiadása alapján; autográfokat nem tanulmányoztam.

Az *Imporvizációk magyar parasztdalokra*¹⁵ hetedik darabjának esetében a dal-
lamválasztást az „à la mémoire de Claude Debussy” hommage-funkció, s ezzel a
szöveg és a zene egyaránt magyarázza. A tétel 1920-ban keletkezett, a ciklus össze-
sen nyolc darabja közül elsőként, s a ciklikus, attacca jelzésekkel megvilágított
struktúra gondolata természetesen csak később merült fel. Ebben a végleges el-
rendezésben a Debussy-hommage végül is a Bartóknál kiemeltnek számító utolsó
előtti pozíciót kapta,¹⁶ majd strettaszerű Allegro-finálé következik, a ciklust a kon-
vencióknak megfelelően kerekítve le (1. *faksimile a 196. oldalon*).

5.

Két vázlatos elemzés – egy a *Tizennégy bagatell* 13. darabjáról, egy pedig a *Négy zene-
kari darab Marcia funebre* tételéről – világíthatja meg Bartók zeneszerzői természetének
siratőzenei jellegzetességeit. Mielőtt azonban a jelenséget analitikusan próbálnánk
feltárni, emlékeztetnünk kell arra, hogy a zenei logika a programatikus orientáció
mellett is meghatározó marad. Így mindig belső koherenciával bíró kompozíciók
születnek, amelyek a szándékolt programtól függetlenül önmagukban hordják
értelmüket. Ez az értelem azonban strukturális jellegű. Benne – és csakis benne –
nyilvánul meg a siratás mint kompozíciós hangesemény.¹⁷

Egyetlen más kompozíció sem utal olyan közvetlenül Geyer Stefi és Bartók sza-
kítására, mint a 13. *bagatell*.¹⁸ Geyer 1908. február 13-án kelt levele minden kétsé-
get eloszlatott kettejük kapcsolatának természete felől, további lelki kínokat okoz-
va. A kottaképet kiegészítő szöveges megjegyzések világosan beszélnek:

– (*Elle est morte...*): az ugyanebbe a kontextusba tartozó 14. *bagatell* mellett az
egyetlen felirattal ellátott darab

– „(meghalt...)”: magyarázó kommentár a 22–23. ütemek felett, amely ma-
gyar megfogalmazása folytán egyszerre nyer személyes és titokzatos színezetet, és
a három pont révén – a felirathoz hasonlóan – szabadjára engedi asszociációinkat

– „molto espress.”: érzelmet követelő utasítás a diszkant kezdetén

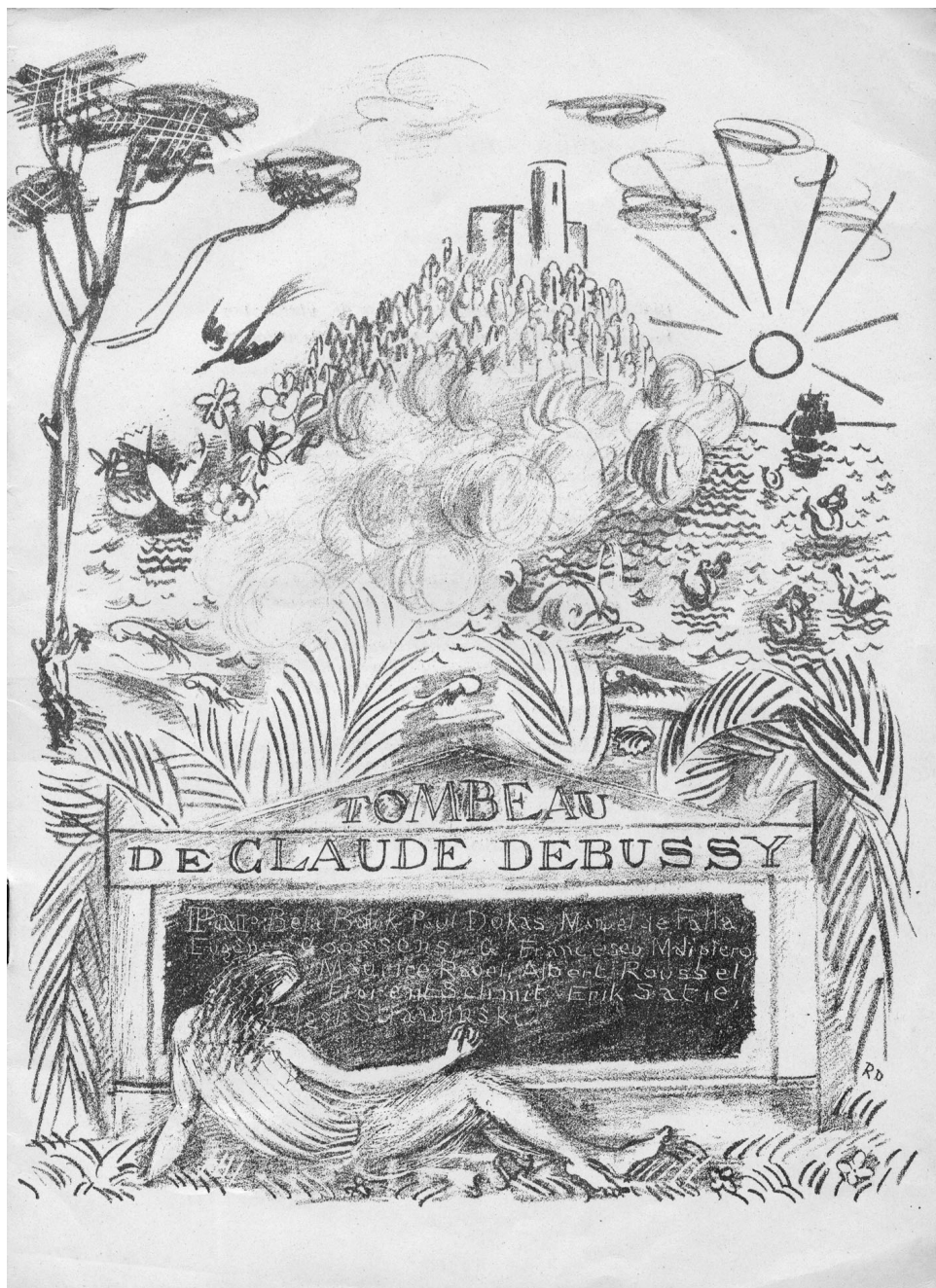
A Riemann-féle formatan modelljeihez e *bagatell*nek nincsen köze; valójában
semmilyen olyan mintát sem követ, amely a részek és szakaszok építőköcszerű
kombinációján alapulna. Egy A B C háromtagúságot persze kimutathatnánk benne,
az alaprajzot azonban egyértelműen egy folyamat határozza meg. Az egyetlen rit-

15 Az Universal Edition kiadása alapján; autográfokat nem tanulmányoztam. Vö. Peter Ansrachke:
„Folklore und Komposition. Einige Anmerkungen zu Béla Bartóks 'Improvisations sur des chansons
paysannes hongroises', Op. 20". In: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens.
Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*. Hrsg. Werner Brei-Reinhold Brinkmann-
Elmar Budde. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1984, 393–410.

16 Bartóknak az utolsó előtti helyen álló *paenultima*-epizódok iránti vonzalmát még nem vizsgálta szisz-
tematikusan a kutatás.

17 Vö. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Ford. Nádori Lídia. Budapest: Osiris, 2004.

18 Az Editio Musica kiadása alapján; autográfokat nem tanulmányoztam. Az életrajzi háttérrel ld. *Béla
Bartók. Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*. Hrsg. Lajos Nyikos. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979.



1. fakszimile. A Revue musicale különszáma (1921)

mikai elemre, illetve két hármashangzat váltakozására épülő kíséret egyneműsége a legkevésbé sem válik statikussá vagy merevvé, hanem éppen hogy lehetőséget kínál e folyamatszerűsége.

A funkciók szigorú és következetes elválasztása révén a jobb kéz a bal kéz akkordkísérete fölött egy dallamot szólaltat meg. Ez utóbbi kezdetben frázisokra tagolódik, később azonban fokozatosan elveszíti szimmetriáját, amint az egyenletes negyed és fél értékek helyét egyre hevesebb, pontozott és szinkópált ritmusképletek foglalják el. A dallam híján van bármiféle énekszerűségnek. Miután a dinamikai és ambitusbeli fokozás a befejezés előtt néhány ütemmel elérte csúcspontját, a dinamika, a ritmika és az intervallumok izgatottsága gyorsan alábbhagy, s a lezárás pillanatára a kíséret a hangterjedelem legmélyebb pontjáig ereszkedik. E folyamattal összhangban áll az akkordok sora is: az ostinatoszerűen ismétlődő esz-moll hármashangzatot következetesen a-moll váltja, mígnem a két akkord egybekapcsolódik (1. kotta és 2. faksimile a 198–199. oldalon).

Bartók *Lento funebre*-je agónia, ami a zenében csakis folyamatszerűen jelenhet meg. A hangzó esemény azonban nem a valódi halált, hanem a komponistában magában végbemenő érzelmi halált jeleníti meg. A siratás ebben a formában artikulálódik zeneileg. Mindezt – címszavakban – a következők teszik lehetővé:

- nem énekelhető dallam, azaz megzavart vagy akár darabokra tört ének
- végletesen egyhangú, mondhatni művésztelen kíséret „hibás” szólamvezetéssel (háromszoros kvintpárhuzamok és tritonusmozgás)
- a kíséret a tempójelzés és az éles ritmusok folytán az emberi szív lüktetésére emlékeztet
- a halál pillanata mint folyamatszerűen elért tetőpont, amelyet a „meghalt” szóval jelölt Geyer-motívum követ
- a halál következményeképp ereszkedő tritonus hangközök egészen a záróhangig

A bagatellek faktúrájában a tritonus központi szerephez jut, de kettős funkcióban. A középkori zeneelméletben kiátkozott *diabolus in musica*¹⁹ a barokkban a jelentést hordozni képes „figurák” egyike lett. Gyakran megjelenik Bach kantátáiban, de kizárólag ördög és halál, bűn és siratás kontextusában. Bartók ehhez a hagyományhoz nyúl vissza, amikor a *meghalt...* szót követően kizárólag tritonusokat használ.

De ugyancsak tritonus-viszonyban áll egymással – s mindjárt háromszor is – a két alapvető (esz-moll és a-moll) akkord. Bartók itt enged annak a készítésnek, hogy a hangközt konstruktív módon és dominánsként használja. A tritonus, amely az oktávot éppen középen osztja ketté, így amolyan „kényszerű” domináns-sá válik. E minőségében él vele Bartók újra meg újra, s ezért alkalmazza ciklusai-

19 Vö. Reinhold Hammerstein: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern und München: Francke Verlag, 1974, 7. skk. és passim.

$\frac{4}{4}$ Lento funebre $\text{♩} = 60-72$

pp *molto espress.* *p* *f* *dim.* *pp*

rit. *(meghalt - - - -)*

1. kotta. A 13. bagatell kezdete és vége

ban is kapocsként, amikor tételeit tonalitásuk alapján értelmes egymásutánba rendezi. A tritonust évtizedeken át integrálja saját kompozícióiba, és szisztematikusan egyfajta *angelus in musicá*vá teszi.²⁰

Bartók motivációi a *Négy zenekari darab* zárótételének, a *Marcia funebre*-nek a megírására tisztázatlanok.²¹ Feltárásuk annál is nehezebb, mivel a zeneszerző csupán

20 E jelenség szisztematikus vizsgálata még várat magára.

21 Az Universal Edition kiadása alapján; autográfokat nem tanulmányoztam.

Handwritten musical score for the 13th Bagatelle by Béla Bartók. The score is written on six systems of five-line staves. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as "pp", "molto espress.", "p", "f", and "rit.". The tempo is marked "Lento" with a note "(♩ = 60-72)". The mood is "funebre" (funereal). The score is numbered "XIII." and "(Elle est morte ...)". The page number "31" is written in the top right corner. The score is signed "Bartók" at the bottom right. There are also some handwritten notes and corrections throughout the score, including "XIII. Elle est morte ..." and "XIII. Elle est morte ...".

2. faksimile. A 13. bagatell szerzői kézírata

1921-ben hangszerelte meg a darabokat, egy évtizeddel az eredeti zongoraváltozat elkészülte után. A ciklus maga is rejtélyesnek tűnik, hiszen a *Preludio–Scherzo–Intermezzo–Marcia funebre* tételrend semmilyen műfaji hagyomány alapján sem értelmezhető. Korántsem véletlen, hogy Bartók a *Négy zenekari darab* megjelöléssel a Bécsi Iskola terminológiájához került közel.

A gyászinduló tényleges funkciója – a temetésen résztvevők menetének rendezése, azaz egy vonuló csoport mozgásának és sebességének koordinálása – magyarázatot ad a leglényegesebb zenei jellemzőkre. Ötödik szimfóniájának gyászindulóját még Mahler is a *Wie ein Kondukt* („Akár egy gyászmenet”) felirattal látta el. Az induló (*Marsch*) szó a latin *marcare* szóból ered, amelynek jelentése „dobogva lépni”. Ebből ered a pontozásoknak köszönhetően „markáns” karakterű ritmus, a páros lüktetés, az állandó, lassú tempó, a szimmetria és a moll hangnem dominanciája. A stilizációs folyamat, amelynek révén a gyászinduló a műzenében is meghonosodott és „tisztá hallgatás” tárgyává vált, a felsorolt zenei jellemzők eredeti alapjából csupán némi gesztikus elemet őrzött meg: a mulandóság, a halál és a katasztrófa kiváltotta gyászt vagy panaszt.

Formai szempontból a gyászinduló lassú tételként illeszthető be a szonátaciklusba, amint azt Beethoven *Eroicájában* és Asz-dúr zongoraszonátájában (Op. 26) látjuk, anélkül hogy a gesztikus-programatikus jelleg veszendőbe menne. A szonátatétel a „*Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe*” feliratot viseli. Bartók azonban nem a ciklus belsejébe, lassú tételként építi be a maga gyászindulóját, hanem finálénak szánja, a *Négy zenekari darab* kvintesszenciájául.

A kompozíció szellemében és „betűjében” egyaránt megfelel a gyászinduló konvencióinak. Címzavakban:

- négy negyedes lüktetés, bármilyen metrumváltás nélkül
- lassú tempó, M.M. ♩ = 50–80
- metrikus-ritmikus stabilizáció pontozások, kettőspontozások, gyakori marcatojelzések és mindegyre visszatérő rövid felütések révén
- cisz-moll hangnem (Bartók saját felvilágosítása szerint)

A tétel mélyén nagy izgalom rejlik. Az állandó tempóingadozások, a mindig gyakori tremolók és a legfinomabb hangszínváltások gazdag és igen összetett palettát biztosítanak. A történeti formasablonokhoz való igazodás nyomai nem észlelhetők. A folyamatszerűen koncipiált 13. *bagatell*től eltérően azonban a *Marcia funebre* szerkezetében periódusszerű szakaszok követik egymást, amelyek mindekelelt hangzás, hangszerelés tekintetében térnek el egymástól. Bartók mindazonáltal egyfajta hármasságot valósít meg a Maestoso, Appassionato, illetve Tranquillo szakaszok 27: 8: 35 ütemszám-arányai révén. Ezáltal nem csupán a *Marcia funebre*, hanem a teljes ciklus tekintetében is lemond a határozott zárásról (2. kotta).

II. SCHERZO

In memoriam László Ferenc

Az olasz *scherzo* főnév megértéséhez a német nyelv némi segítséget kínál, nevezetesen az olasz szó fonetikus német kiejtését: *Scherz* – vagyis „tréfa”, „játék”. Ez az emlékeztető módszer azonban nem több praktikus segédletnél. A *scherzo* ugyanis korántsem őshonos itáliai szó, hanem a középkorban a német nyelvterületről köl-

Maestoso ♩ = 50 **accel. al** ♩ = 56

4 Flauti
I. II.
3 Oboi
III.
I. II.
3 Clarinetti (A)
III.
I. II.
4 Fagotti
III. IV.
I. II.
4 Corni in F
III. IV.
4 Trombe in B
I. II.
4 Tromboni
III. IV.
Tuba
Timpani
I.
Violini
II.
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Maestoso ♩ = 50 **accel. al** ♩ = 56

2. kotta. Négy zenekari darab, a Marcia funebre kezdete

csönzött terminus, amely – újabb nemzetiségváltással – a zenében is karriert futott be.²²

Ezzel a zenei karrierrel – annak kezdeteivel, illetve a különböző évszázadokban megfigyelhető megnyilvánulásaival – ezúttal nem foglalkozunk.²³ Számunkra csupán a menüett *scherzónak* nevezett zenévé való átalakulása bír jelentőséggel. A tényleges táncról szublimáció révén már eltávolodott, „hallgatni való” zene (*Hinhörmusik*)²⁴ a 19. század első évtizedeiben a karakterdarabok körébe tartozó műfajjá alakul. Másként fogalmazva: egy formai szempontból világos kontúrú, a dalforma és a szimmetria által meghatározott, markáns ritmikájú zene az eredetiséget szem előtt tartó, „tartalmilag” meghatározott hangzó eseménnyé alakul.

De térjünk vissza még egyszer a terminológiai megfontolásokhoz.²⁵ Abban a szócsoportban, amelyhez az olasz *scherzo* és a német *Scherz* nyelvtörténeti szempontból tartozik, a mozgásnak mint a játékhoz elválaszthatatlanul hozzátartozó tényezőnek a jelentése is benne rejlik. S ez magában rejtí annak lehetőségét is, hogy a tréfás-vicces és a vidám-játékos fenyegetővé alakul. Ez olyan fordulatokban ragadható meg, mint „valamit kockára tenni” (*etwas aufs Spiel setzen*) vagy „eljátszani a jövőt” (*die Zukunft verspielen*). A Ludwig van Beethoven, Robert Schumann és Fryderyk Chopin óta kifejlődött zenei scherzo-műfajjal kapcsolatban az etimológia három tényit tükröz: először is tréfával és játékkal van dolgunk, másodsorban mozgással és motorikával, harmadikként pedig mindennek hirtelen – hogy ne mondjuk: sorszerű – átcsapásával az ironikusba, a démoniba, a cinikusba, az ördögibe, a megsemmisítőbe. Meghökkenítő módon a *scherzo* szó jelentésbeli spektruma a zenei scherzojelenséget csaknem teljes szélességében felöleli!

A scherzová alakuló menüett – tehát egy táncorientált zene – először egy ciklus egyik tételeként válik egyfajta karakterdarabbá, utóbb azonban ciklikus kötöttség nélküli, önálló kompozícióvá is formálódik. E két változatában alakul ki a scherzo történetisége, amely a 20. századra is átnyúlik. Ekkor azonban gyorsan elveszíti életerejét, mely végül szinte teljesen kihuny. Annál feltűnőbb azonban a scherzo és scherzando kompozíciók magas száma Bartóknál, s e jelenség éppen közvetlen kortársaival – mindenekelőtt Arnold Schönberggel és a Bécsi Iskolával, valamint Igor Stravinskyval és a francia neoklasszikusokkal – összevetve megdöbbentő.

22 Vö. Wolfram Steinbeck: „Scherzo”. In: *Handbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1985–86.

23 Vö. Steinbeck: „Scherzo”. In: *Musik in der Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. Ludwig Finscher. Sachteil, Band 8. Kassel–Stuttgart: Bärenreiter–J. B. Metzler, 1998, 1054. sk. Jelen tanulmány nem vállalkozik a zenei humor-komikum-vicc komplexum részletes tárgyalására.

24 A menüett kompozíciós sajátosságainak – a műfaj funkcióváltásából eredő – megváltozását különösen tanulságos volna oly módon megvilágítani, hogy összevetjük például Wolfgang Amadeus Mozartnak a bécsi álarcosbálokra 1788-ban és 1789-ben készült 12–12 zenekari menüettjét (K. 568 és 585) a tíz „nagy”, 1782 és 1790 között Bécsben keletkezett vonósnégyes menüett-tételeivel.

25 Vö. a „játék” (*Spiel*) szócikket in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Hrsg. Wolfgang Pfeifer. Berlin: Akademie der Wissenschaften der DDR, 1989, 1672. sk. Részletesebb információkért ld. a *Spiel* és *spielen* szócikkeket in: *Grimm's deutsches Wörterbuch*. Band 10/1. Leipzig: S. Hirzel, 1905, 2275. skk. és 2325. skk.

1.

Bartók első scherzója Pozsonyban keletkezett, 1894-ben;²⁶ egy 1945. augusztus 5-én kelt levelében pedig a végül torzóban maradt *Brácsaversenyen* dolgozó komponista a következő leírást adta a művet megrendelő William Primerose-nak: „egy komoly Allegro, egy Scherzo, egy (elégge rövid) lassú tétel és egy Allegretto kezdődő majd a tempót Allegro Moltóvá fokozó finálé.”²⁷ Még ha ez a koncepció a munka során a scherzogondolat kárára megváltozott is,²⁸ e levélrészlet mégis dokumentálja, hogy a scherzojelenség élethossziglan jelen volt Bartók tudatában. Formalehetőségként bármikor hozzá fordulhatott a komponálás során.²⁹

Több mint ötven esztendő alatt különböző célkitűzésű, különböző kontextusokba illeszkedő és különböző karakterű scherzo és scherzando kompozíciók születtek. A művek három csoportba sorolhatók. Az elsőbe az ifjú és a fiatal felnőtt Bartók művei tartoznak a tanulói évek lezárásáig, tehát az 1894 és 1902 közötti kompozíciók. Ezek részben önálló darabok, részben egy-egy ciklus tételei, de mindeképpen legalább egy tucat scherzo kompozícióról van szó.³⁰ Mindezeket hat scherzo és két scherzando tétel követi. A nyolc kompozíció 1903 és 1934 között, tehát a tanulói évek lezárását követő években és évtizedekben keletkezett:

- *Négy zongoradarab*, No. 4: *Scherzo* (BB 27, 1903)
- *Zongoraötös*, II. tétel: *Vivace scherzando* (BB 33, 1903–04)
- *Scherzo*, zongorára és zenekarra (Op. 2, BB 35, 1904)
- II. szvit, zenekarra, II. tétel: *Allegro scherzando* (Op. 4, BB 40, 1905)
- *Négy zenekari darab*, II. tétel: *Scherzo* (Op. 12, BB 64, 1912, hangszerelés 1921)
- *Szvit*, zongorára, II. tétel: *Scherzo* (Op. 14, BB 70, 1916)
- *Mikrokozmosz*, 3. füzet, No. 82: *Scherzo* (BB 105, 1932)
- 5. vonósnyegyes, III. tétel: *Scherzo* (BB 110, 1934)

26 A korai művek kronológiájáról (egyéb hivatkozás híján) ld. Denijs Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*. Kassel: Bärenreiter, 1974 (a szokásos DD jelölésekkel idézve). Ez természetesen összeolvasandó Tallián Tibor korrekcióival: „Denijs Dille: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904”. In: *Studia Musicologica*, 17. (1975), 427–438.

27 „[...] a serious Allegro, a Scherzo, a (rather short) slow movement, and a Finale beginning Allegretto and developing the tempo to an Allegro Molto.” Idézi Donald Maurice: *Bartók's Viola Concerto. The Remarkable Story of his Swansong*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004, 15.

28 Vö. Somfai László kutatási eredményeivel in: *Béla Bartók. Bratschenkonzert. Faksimile Ausgabe der Handschrift. Mit einem Nachwort von László Somfai und Reinschrift des Entwurfs mit Anmerkungen von Nelson Dellamaggiore*. Homosassa (Florida): Bartók Records, 1995, 31. skk.

29 Annak a dialektikus folyamatnak az elemzéséhez, amelynek során „modell és inspiráció” szövetsége „scherzókát” hív életre, nagy segítséget nyújtott Vikárius László, a budapesti Bartók Archívum jelenlegi vezetője, akinek szívbeli köszönettel tartozom.

30 A „legalább” egy tucat scherzo kompozícióra utaló megfogalmazást az a körülmény indokolja, hogy Bartók néhány műve elveszett, így a scherzokomplexumhoz való tartozásuk nem ellenőrizhető, s hogy emellett töredékek is tartoznak ide, amelyeket nem hagyhatunk említetlenül. Vö. Dille: *Thematisches Verzeichnis*, passim. (NB. Az egy-egy tételben belül felbukkanó scherzando szakaszokkal e helyütt nem foglalkozunk.)

E jegyzék hiányos volna, ha a népzeneire épülő kompozíciókat nem vennénk ugyancsak számba. Utóbbi csoport hat művet foglal magába: két scherzo és négy scherzando tételt, amelyek az 1908 és 1935 közötti időszakban keletkeztek:

- *Gyermekeknek*, 2. füzet, No. 31 *Allegro scherzando* (BB 53, 1908–09, revízió 1943)³¹
- *Gyermekeknek*, 4. füzet, No. 26: *Scherzando Allegretto* (BB 53, 1908–09, revízió 1943)
- *Tizenöt magyar parasztdal*, zongorára, No. 5: *Scherzo* (BB 79, 1914–18)
- *Improvizációk magyar parasztdalokra*, zongorára, No. 4: *Allegretto scherzando* (op. 20, BB 83, 1920)
- *Negyvennégy duó két hegedűre*, 4. füzet, No. 41: *Scherzo* (BB 104, 1931)
- *Elmúlt időkől*, a cappella férfikarra, No. 2: *Allegro scherzando* (BB 112, 1935)

2.

A fenti műjegyzéket allúziókkal is kiegészíthetjük. Ezek elengedhetetlen kellékei az akadémikus viták hadmozdulatainak, és a legkülönbébb tézisek, teóriák és spekulációk alapjául és táplálására szolgálnak. Megközelítőleg húsz efféle kompozíciót sorolhatunk itt fel több-kevesebb joggal, hiszen erre nézve magától Bartóktól is maradtak ránk utalások. A művek az 1905 és 1945 közötti időszakban keletkeztek, s közülük csupán néhányat ragadok ki. A *Gyermekeknek* zongoradarabjaiban előforduló számos terminológiai célzás mellett akad (egy fiataalkori példától eltekintve)³² három mintaszerű menüettutalás is. Bartók *Menuetto*, illetve *Minuetto* jelzéssel látja el a *Kilenc kis zongoradarab* (BB 90, 1926, No. 5), a *Negyvennégy duó két hegedűre* (1. füzet, No. 3) és a *Mikrokozmosz* (2. füzet, No. 50) egy-egy darabját. Két további kompozícióját (valamint egy fiataalkori művet)³³ a *capriccio* felirat helyezi összefüggésbe a scherzóval – nevezetesen a háromtétéles 2. vonósnyégyes (Op. 17, BB 75, 1914–17) *Allegro molto capriccioso* középső tételét és az *Improvizációk magyar parasztdalokra* második tételét (*Molto capriccioso*).

A *Burleszk* címválasztás ugyancsak félreérthetetlenül scherzoszerű zenét jelöl. A latinból származó, valamennyi európai nyelvben meghonosodott terminus németül goromba humorú „tréfát” jelent.³⁴ Bartók életművéből ebbe az összefüggérendszerbe tartozik a *Negyvennégy duó két hegedűre* egyik, *Burleszk* feliratú darabja (2. füzet, No. 16) és a négytétéles 6. vonósnyégyes (BB 119, 1939) harmadik tétele: *Mesto – Burletta*.³⁵ Mindenekelőtt azonban a zongorára írott *Három burleszkre* (Op. 8c,

31 A számozás mindig az első kiadást követi.

32 DD 66, illetve BB 23 (1901).

33 DD 36, illetve BB 5 (1895).

34 Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*. Hrsg. Günther Drosdowski. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1983, 230.

35 Keletkezése idején a zongorára és zenekarra írott *Scherzót* (BB 35) Bartók burleszkként is említi, s e terminológiai kettősséget a források alapján mindmáig nem sikerült feloldani. E részlet tisztázatlanságától függetlenül azonban a műfajcímek alternatív, sőt szinonimaszerű használata a scherzo és a burleszk közötti műfaji kapcsolatot jelzi. Egyebekben ld. jelen tanulmány 60. jegyzetét.

BB 55, 1908–11) kell felhívniuk a figyelmet. Bartók unokatestvérének, Voit Ervinnek a címlapra került szellemes rajza,³⁶ amelyen egy csupasz ember egy sünön lovagol (3. *faksimile*), már vizuálisan is burleszk-, illetve scherzokaraktert sugall; a zeneszerző által a *Harmadik burleszk* kéziratába a Rózsavölgyi kiadó számára bevezetett jegyzetek³⁷ pedig Bartók saját szavaival igazolják és erősítik meg ezt.

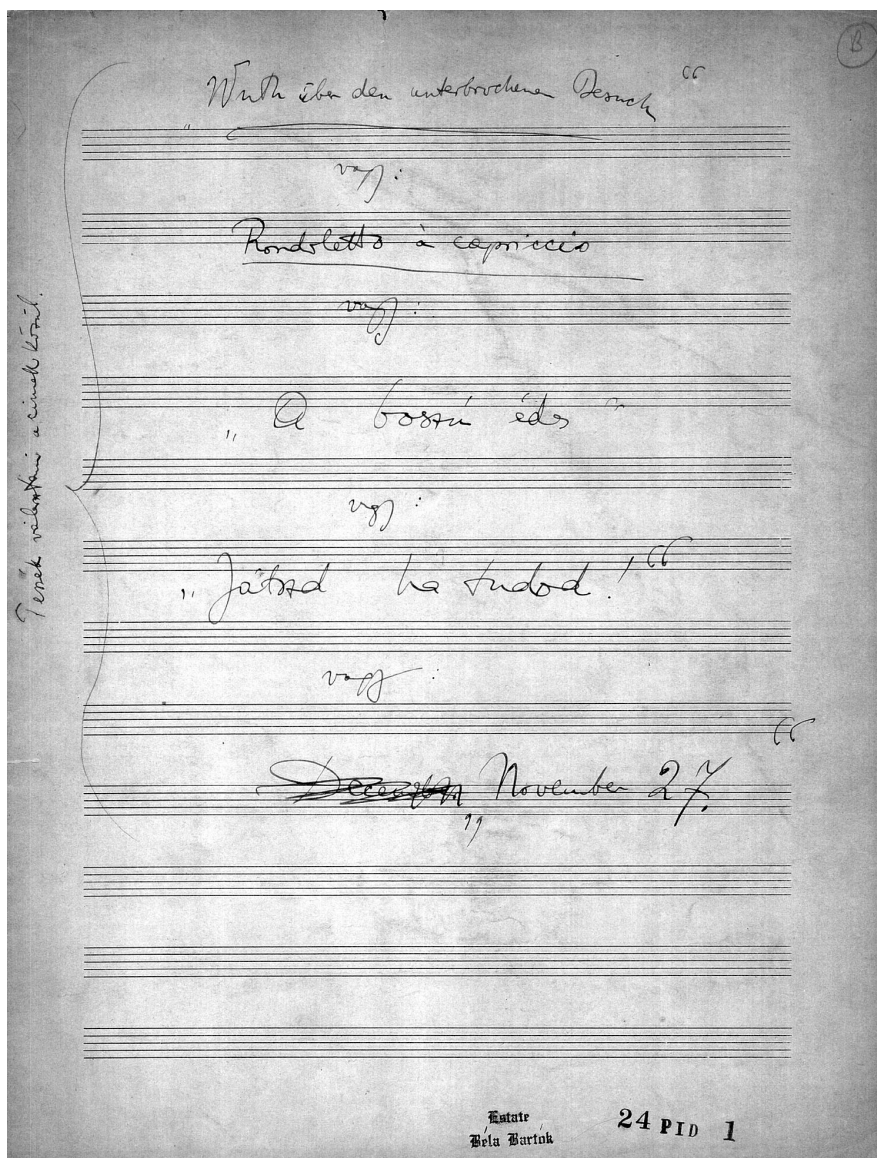
Beethoven *Harag az elveszett garas felett* feliratú *Rondo a capricciójára* utalva német, olasz és magyar nyelven a következő szerepel itt: „Wuth über den unterbrochenen Besuch / vagy: / Rondoletto à capriccio / vagy: / A boszú édes / vagy: / Játszd ha tudod! / vagy / December November 27.” A lap szélére Bartók ezt írta: „Tessék választani a címek közül.” (4. *faksimile* a 206. oldalon)



3. *faksimile*. A *Három burleszk* első kiadásának címlapja

36 Az illusztráció többször is megjelent faksimilében; például in: *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 103.

37 Lásd az amerikai Bartók-hagyaték anyagában: PB 24 PID 1. Bartók Péter szíves engedélyével idézve.



4. faksimile. Bartók megjegyzései a Három burlleszkhez

A nyomtatott kiadásban a tétel élén végül is *Molto vivo, capriccioso* felirat áll. Talán említésre érdemes, hogy – amiről Bartók persze nem tudhatott – Beethoven a maga részéről kéziratosan (tehát csupán a kompozíció autográfjában) Magyarországra utalt: „Alla ingherese, quasi un capriccio”.³⁸

38 Vö. *Das Werk Beethovens. Thematisches-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. Hrsg. Georg Kinsky–Hans Halm. München, Duisburg: Henle, 1955, 390.

3.

A korai kompozíciók, amelyekben Bartók mint gyermek, mint ifjú és mint fiatal felnőtt egyre magabiztosabban próbálgatja erejét, nem csupán egy komponista beérésének dokumentumai. Mintegy koncentrikus körökben tükrözik azokat az ösztönzéseket, amelyeket a korabeli Magyarország nyújthatott. Ezek a tapasztalatok egyre szélesedtek és elmélyültek, amint arról a zeneszerző háromszori próbálkozása is tanúskodik, hogy saját kompozícióit opusszámok szerint regisztrálja – de éppígy az is, hogy budapesti tanulóévei idején éppenséggel lemondott az opusszámok használatáról.

Bartók 1890 táján meginduló kompozíciós tevékenységének első gyümölcsei – az első opusszámsorozat darabjai – ennél fogva kényszerűen a magyarországi periféria értelmiségének repertoárját tekintik igazodási pontnak. Nyeresebben fogalmazva: e kompozíciók a korabeli vidéken hallható igényes populáris zenére – polkákra, valcerekre, ländlerekre, mazurkákra és hasonló zsánerdarabokra – reflektálnak. Az 1894-ben megkezdett második opusszámsorozat azonban már a Johann Sebastian Bachban és Johannes Brahmsban megnyilatkozó európai zenei tradícióra reflektál³⁹ – egyszersmind pedig a Pozsony kínálta új inspirációkra és fejlődési lehetőségekre is,⁴⁰ hiszen e város zenei és kulturális életében már Bécs kisugárzása tükröződött, s maga Bartók egyfelől gimnáziumban, másfelől egy olyan tekintélyű mestertől tanulhatott, mint Erkel László. Ha egy pillantást vetünk az ekkortájt hallott, játszott és tanulmányozott darabok naplószerűen vezetett jegyzékére,⁴¹ kiviláglik, hogyan csapódik le mindez az ifjú zeneszerző kompozícióiban. Többek között ebben a periódusban használja Bartók először – s később újra meg újra – a *scherzo* címet.

A Koessler János által a budapesti Zeneakadémia növendékei számára felvázolt tanmenet⁴² minden tekintetben összhangban állt a korban megszokott elvárásokkal. A leendő zeneszerzők a menüett és a *scherzo* példáján ismerkedtek meg többek között a dallami-harmóniai logikával, a szimmetriában való gondolkodással, a periódusépítéssel, a dalformákkal. S ha Wolfgang Amadeus Mozart 1778-ban Párizsban mindhiába próbálta átadni a zeneszerzés alapjait Comte de Guines lányának a menüettek példáján,⁴³ Alban Berg a 20. század eleji Bécsben ugyanannak a procedúrának vetette alá magát, amikor Arnold Schönberg zeneszerzésóráira me-

39 Erre Bartók önéletrajzában 1921-ben és 1923-ban papírra vetett változatában is kifejezetten utal. Vö. *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989 (Bartók Béla írásai 1.), 31. skk.

40 Ld. James A. Grymesnek a *Bartók's Orbit* címmel Budapesten megrendezett konferencián tartott előadását: „Bartók's Pozsony: An Examination of Neglected Primary Sources”. *Studia Musicologica*, 47. (2006), 371–382.

41 Vö. Dille: *Thematisches Verzeichnis*, 217. skk.

42 Vö. Wilhelm András: „Bartók's Exercises in Composition”. In: *Studia Musicologica*, 23. (1981), 67–78., illetve Dille: *Thematisches Verzeichnis*, 159. skk.

43 Vö. Mozart 1778. május 14-i levelét apjához, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Band 2.: 1777–1779. Hrsg. A. Bauer–Otto Erich Deutsch. Kassel: Bärenreiter, 1962, 356. skk.

nüetteket és scherzókat kellett komponálnia.⁴⁴ Nem véletlenül lett Bartók zeneszerzői vizsgadarabja egy zenekarra írott scherzo – egy szimfónia részlete, amelynek többi tétele vázlatban maradt (DD 68, ill. BB 25, 1902).

Bartóknak a 19. századi mintáktól az önálló scherzokoncepcióig vezető fejlődésébe egy közbeeső kompozíció enged bepillantást: a *Négy zongoradarab* Dohnányi Ernőnek ajánlott *Scherzója*. A *Négy zongoradarab* közvetlenül a zeneakadémiai tanulmányokat követően, 1903 januárja és októbere között keletkezett. A *Scherzót* Bartók 1903 és 1905 között előszeretettel játszotta koncertjein, többek között Budapesten, Pozsonyban, Berlinben és Madridban.⁴⁵ A kompozíció formaváza csupán nagy vonalakban követi a hagyományos Scherzo–Trio–Scherzo sémát. Mint ahogy a három szakasz egyaránt dalformát követ, az első tematikus gondolat dominanciája rondószerű benyomást kelt. Bartók következetesen kerüli a mechanikus ismétléseket, és a hagyományos scherzosablon keretei között egy sebes léptű, a táncszerű akcentusok révén keringőszerű hatást keltő karakterdarabot komponál – olyan karakterdarabot, amely a tematikus-motivikus munkának köszönhetően is fantáziaszerűen ingadozik a scherzo, a rondó és a szonátatétel között. Idiomatikus írásmódját tekintve a darab jellegzetesen zongoraszerű, virtuóz muzsika.

4.

Ettől fogva Bartók mondhatni univerzálisan él a scherzogondolattal. A legkülönbözőbb hangzó médiumokon használja: ír scherzókat és scherzando-kompozíciókat a cappella férfikarra, két hegedűre, vonósnégyesre, zongoraötösre, zenekarra, zongorára, illetve zongorára és zenekarra. Autonóm művekben és didaktikus céllal írt darabokban egyaránt felhasználja e gondolatot. A hangnemek tekintetében – várakozásainkkal összhangban – semmilyen specifikum sem figyelhető meg. A 14 scherzo és scherzando kompozícióban a tempó és a metrum alig mutat eltéréseket. A tempó mindig valamilyen Allegro-féleség, Allegretto és Vivace között. Míg a saját kompozíciókban a páratlan metrum túlsúlya figyelhető meg, a hat népzenei feldolgozás közül ötben 2/4-es metrummal találkozunk.

A formák terén ugyanakkor a változatok igen széles spektruma figyelhető meg, mégpedig a megszólaltatás hangszeres vagy vokális jellegétől függetlenül. A ciklusba illeszkedő tételként komponált scherzók alapkoncepciójukat tekintve nem térnek el az önálló daraboktól, jóllehet terjedelmesebbek és kitarulókozóbbak. Mindemellett fontos különválasztanunk a népzenei modelleken alapuló darabokat Bartók saját ihletésű kompozícióitól. A népzenei „szennyezéstől” mentes scherzók egy trióepizód révén kivétel nélkül a háromtagúság felé hajlanak, még ha a részleteket illetően jelentős formai különbségek figyelhetők is meg. Ez a tendencia már a *Négy zongoradarab* scherzójában is világosan megjelenik. Korábban, még tanulóévei idején, Bartók egy szonátaformájú *Scherzót* írt vonósnégyesre (DD 58,

44 Vö. Ulrich Krämer: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs*. Wien: Universal Edition, 1996 (Alban Berg Studien 4.).

45 Vö. Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, passim.

ill. BB 19d, 1899–1900). A zongorára komponált *Szvit* scherzo tétele látszólag el-lentmond a fenti megfigyelésnek, hiszen első látásra hétrészes, rondóra emlékeztető hídformát mutat: A B A C A B A. De ez a tétel is – mintegy szimbiózisban vele – a hagyományos scherzomodellből merít inspirációt: a C-t mint trióepizódot a scherzo főrészének megszólalásai ölelik körül, amelyek megint csak a dalforma háromtagúságára (ABA) támaszkodnak. A trióepizódokban – hogy csupán néhány példát említsünk – megváltozhat a metrum (3/8 helyett 2/4 a *Négy zongoradarab* scherzójában), fugaszerű szerkesztés jelenhet meg (*II. szvit*), vagy népi hang csen-dül (5. vonósnyegyes).

Amennyiben a scherzo egy ciklus részét képezi, Bartók második tételként használja, amint az már a 19. században is – Felix Mendelssohn-Bartholdynál és Schumannnál vagy éppen Gustav Mahlernél – egyre gyakrabban megesett. Kvantitativ szempontból a scherzónak szokatlanul jelentős szerep jut. A négytételes zenekari kompozíciókban – vagyis a kis zenekarra írott *II. szvit*-ben és a *Négy zenekari darabban* – a scherzo körülbelül a teljes partitúra felét teszi ki.⁴⁶

A gesztikus-kifejezésbeli „tartalom” tekintetében Bartók scherzói a 19. századi hagyományokat követik, vagyis a tánc, a szellemesség és sötétség körében mozognak. A műfajnak ezt a központi aspektusát empirikusan-analitikusan megragadni anélkül, hogy asszociációkba és kontrollálhatatlan érzelmekbe vesznénk, persze kényes vállalkozás. A táncaspektussal viszonylag könnyű dolgunk van: a tempó, a metrum és a ritmus sajátosságainak summájaként adódik. A problémát a mélystruktúrából érkező üzenetek jelentik. Ezeknek az üzeneteknek a jellegével kapcsolatban paradox módon mintha konszenzus uralkodna: a szakirodalom Bartók scherzóit ritka egyetértésben illeti az „ördögi”, „démonikus”, „barbár”, „agresszív”, „ironikus”, „szarkasztikus”, „macabre” stb. jelzőkkel⁴⁷ – koronatanúként magát a zeneszerzőt idézve, aki a *II. szvit* későbbi, kétfonórás átíratában (BB 122, 1941) az *Allegro scherzando* tételt *Allegro diabolico* felirattal látta el.

5.

Az alábbi három, markáns scherzo kompozícióra vonatkozó megjegyzések talán rávilágíthatnak, miként tehet egy scherzót a „tartalom” jellegzetesen bartóki scherzónak:

(a) A *Négy zenekari darab*⁴⁸ scherzója a konvencióknak megfelelően táncos 3/8-os metrumban áll, és hosszú szakaszokon át száguldó tempójú. A maga háromrészességével a forma is megfelel a történelmi normáknak. A tétel kidolgozása

46 E helyütt nem foglalkozhatunk azzal a kérdéssel, hogy az egyes ciklusokban milyen tételtípusok kapcsolódnak a scherzóhoz.

47 A részletes bibliográfiai dokumentációról lemondhatunk. Az e nézetet képviselő számos szerző közül név szerint említsük csupán Halsey Stevenst, Heinrich Lindlart, Ujfalussy Józsefet, Kroó Györgyöt és Tadeusz A. Zielińskit.

48 A forráshelyzetről ld. Somfai: „Béla Bartók Thematic Catalogue. Sample of Work in Progress”. In: *Studia Musicologica*, 35. (1993–94), 229. skk. A hermeneutikai aspektussal kapcsolatban ld. Kroó György: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 24–25.

mindazonáltal olyan differenciált és (a soroló formáktól távol esően) folyamatos-szerű, hogy a háromrészesség és annak részletei a fül számára messzemenően rejtve maradnak. A *Scherzóból* keringőjellegű passzázsok emelkednek ki. Ez félreértéketlenül a 14 bagatellt (Op. 6, BB 50, 1908) záró *Valse* tételre (*Ma mie qui danse...*) utal – a Bartókot Geyer Stefihez fűző kapcsolat megszakadásának lelki-katartikus feldolgozására. Hangzását tekintve a tétel *A csodálatos mandarinra* emlékeztet, amelyel a hangszerelés időpontja is összekapcsolja. A zeneszerző szerfelett gazdag, árnyalatokban bővelkedő palettát használ, többek között két hárfával, cselesztával és négykezes zongorával. A bármiféle széphangzást kizáró „démoni-ördögi” megjelölés e scherzo esetében maradéktalanul találónak bizonyul.

(b) A zongorára írt *Szvit* scherzójához (3. kotta) Bartók gyors tempójú 3/4-es metrumot választott. A dal- és a hídforma szintéziséből születő struktúrában egy jellegzetesen bartóki formakoncepció ölt testet. A kompozíciót uraló A szakaszok karakterét egy pointillista hangsor határozza meg. Ennek hangjai marcatisimo hangzanak fel; a mélybe rohannak, és a magasba törnek, de nem alkotnak dallamot. Maga a sor a legváltozatosabb alakokban jelenik meg, így például hangköz-variációkkal, fordításokban és tartott hangokkal gazdagítva, vagy éppen sortöredékek kaleidoszkópszerű kombinációjaként. A kompozíció alapgon-dolata egy több mint hat oktáv terjedelmet bejáró, szellemes skála- és hangjáték – egy olyan játék, amely nem szenvedheti sem a hosszadalmasságot, sem a sentimentalizmust.

Scherzo, $\text{♩} = 122$

Tempo I

a tempo

(c) Az 5. vonósnégyes scherzója⁴⁹ formáját és a ciklusban elfoglalt pozícióját tekintve egyszerre konvencionális és határozottan eredeti.⁵⁰ Egy, a műfaj történetére reflektáló vonósnégyes esetében egy scherzo megjelenése semmiképp sem váratlan. A tétel pedig tökéletesen meg is felel a várakozásnak a maga gyors tempójával és karakteres ritmikájával, valamint Scherzo–Trio–Scherzo nagyformájával.

A tétel eredetisége először is a hídforma meghatározó szerepében rejlik, amelynek következtében a scherzo – pontosabban annak Trio szakasza – az egész ciklus középpontját alkotja; másodsorban pedig a scherzo mechanikus da capo ismétlése helyett a visszatérés átkomponálásában. Ennek folytán a tétel közepe valamelyest a befejezés irányába tolódik – annak a jellegzetesen bartóki eljárásnak a jegyében, amelyet tévesen mindegyre az aranymetszéssel szoktak kapcsolatba hozni.⁵¹ Harmadrészt a Vivace és Vivacissimo közötti tempóban igen bonyolult bolgár ritmika bomlik ki: ütemenként 4+2+3 nyolcad (a scherzóban), illetve 3+2+2+3, 2+3+2+3 és 2+3+3+2 (a trióban). Negyedszer: a trióban folklorisztikus ihletésű, mondhatni műfajidegen melodikával állunk szemben, amely a műzene kompozíciós eszköztárából merítve „europaizálódik”. Az eljárás során számos különböző hangszín jelenik meg: „normál hang”, con sordino, üveghang és pizzicato. Az 5. vonósnégyes scherzója tehát konvenció és eredetiség művészi, szinte mágikus hangzású ötvözetét hozza létre, mégpedig a képzeletbeli folklór és az európai zenei tradíció között egyensúlyozva.

6.

A folklóranyagra támaszkodó scherzo kompozíciók segítségünkre lehetnek abban, hogy a „tartalmi” aspektust még alaposabban feltárhassuk és differenciálhassuk. Bartók tempójelzései között feltűnik a *scherzando* jelzővel való kiegészítés. A tempó – hasonlóan a saját scherzo kompozíciókhoz – Allegro körül ingadozik. A *15 magyar parasztdal* sorozat második tétele előtt (valamilyen *scherzando* kiegészítés helyett) álló *Scherzo* megjelölésre könnyű magyarázatot adnunk:⁵² Bartók a 15 dalt

49 A tételnek a Bartók-scherzók összességében elfoglalt helyi értékével kapcsolatos kérdésre, amelyet Elliott Antokoletz (Austin, Texas) a budapesti *Bartók's Orbit* konferencián felvetett, itt próbálok vázlatos választ adni.

50 Az analitikus megfigyelésekhez kapcsolódóan emlékeztetek Bartók önelemzéseire in: *Bartók Béla írásai*. Közr. Tallián Tibor. 1. kötet. Budapest: Editio Musica, 1989, 76. skk., illetve 217. skk. Ld. még Ligeti György elemzését a bécsi Universal Edition zsebpártitúra-kiadásában (Philharmonia No. 167), illetve Kárpáti János monográfiáját: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

51 A döntően Lendvai Ernő által propagált tézistről ld. csupán a legfrissebb, Kárpáti János által a budapesti Bartók-kongresszuson felolvasott elemzést: „Axis Tonality and Golden Section Theory Reconsidered”. In: *Studia Musicologica*, 47. (2006), 417–426.; illetve ezt kiegészítve Somfai: *Bartók műhelyében: a kompozíciós munka dokumentumai*. (Az azonos című kiállítás kísérőfüzete.) Budapest: MTA Zene-tudományi Intézet, 1987, 11. sk.

52 Vö. Hunkemöller: „Fremdsprachen und Muttersprache. 'Fünfzehn ungarische Bauernlieder' von Béla Bartók”. In: *Jazzforschung / Jazz Research*, 34. (2002), 231–241. Ld. még uő: *Bauernmusik und Klangmagie*, 173. skk.

négyszólamú tételben rendezte el, afféle szonátaciklus módjára, amelyben tehát a konven-
cióknak megfelelően scherzo is szerepel – az ötödik dal.

Végezetül pedig a dalszövegek vizsgálata is valószínűsíti a scherzojellegét. Minden esetben tréfás, nevetséges, néha egyenesen otromba jelenetekről, esemé-
nyekről vagy tipikus életképekről van szó: úr és szolga (*Elmúlt időkől*);⁵³ férj és
végtelenül slapos felesége (*15 magyar parasztdal*);⁵⁴ a boroskancsóba pisilő lány
(*Improvizációk magyar parasztdalokra*).⁵⁵ Egy, a kiadás számára átnézett *Gyermekeknek*-
kötetben szereplő szlovák dal esetében (IV/26) az eredeti szöveget homályban
hagyja a szibillai utalás: „Szövege közölhetetlen.”⁵⁶

A formai és strukturális alapelvek, amelyeket Bartók a népzene kompozíciós
felhasználásakor követ, összhangban állnak egy általa évtizedek során kicsiszolt
szabályrendszerrel. Már a darabok szinte kivétel nélkül 2/4-es metruma is önként
adódik, hiszen a felhasznált dalból ered. Nem a saját kompozícióknak a hagyó-
mányból következő háromrészessége jelenti a vezérfonalat, hanem a *cantus prius*
factus, vagyis a népdal és annak aurája. Így például Bartók a *15 magyar parasztdal* és
az *Improvizációk magyar parasztdalokra* ciklusokban a korálfeldolgozás technikájá-
hoz nyúl vissza, amikor a dallamot a cantus firmus-variációk mintájára strofiku-
san és egyszerre mind partitálszerűen kezeli.⁵⁷ A *Negyvennégy duó két hegedűre* sorozat
Scherzójában ezzel szemben egy másféle, inkább a polifon szerkesztésen és a tema-
tikus-motivikus munkán alapuló stratégiát követ.⁵⁸ Jóllehet a struktúra egésze itt
is strofikusan ismétléseken alapul, a dallam mindinkább motívumokban és motí-
vumtöredékekben oldódik fel. E három példa jól mutatja, milyen jelentős mérték-
ben szélesíti és gazdagítja a scherzokomponálás spektrumát a népzenei anyaggal
való foglalkozás.

A kérdés, hogy mi inspirálta Bartókot scherzo kompozícióinak megírására, legfel-
jebb hipotetikusan válaszolható meg. Egyfelől a scherzók alkalmat adnak a karak-
terdarab-hagyomány mentén való gesztikus-kifejezésbeli formálásra – anélkül hogy
„tartalmukat” tekintve narratív programzenévé válnának.⁵⁹ Másfelől olyan szabad

53 A szöveget külön közli a Magyar Kórus kiadása (1937).

54 A felhasznált népdalt függelékben közli az Universal Edition kiadása (1920). A szöveg ugyancsak megtalálható Bartók monográfiájában: *A magyar népdal*. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1990 (Bartók Béla írásai 5.), 211. (No. 238).

55 A felhasznált népdalt függelékben közli az Universal Edition kiadása (1922). A szöveg ugyancsak megtalálható Bartók monográfiájában: *A magyar népdal*, 150. (No. 244), jóllehet a „megbotránkoztató” – a zongoradarab szempontjából mindazonáltal meghatározó és ennél fogva itt felelősen – sor nélkül.

56 A felhasznált népdalok szövegét fordítással együtt közli a Rozsnyai-féle kiadás függeléke (1909–11).

57 Vö. az 52. jegyzettel.

58 Vö. Christiano Pesavento: *Musik von Béla Bartók als pädagogisches Programm*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1994 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 31), 248. skk.

59 Ez személyes, intim megnyilatkozásokat is lehetővé tesz, a diszkréción megőrzése mellett. Ebben az összefüggésben emlékeztethetünk az 1900-ban komponált *B-dúr scherzóra* (DD 63, ill. BB 21). A gondosan kidolgozott kompozícióban Bartók egyik növendékátára, Fábíán Felicie iránti érzelmeit kódolta hangokba. Vö. Dille: *Thematisches Verzeichnis*, 116. skk. A *Scherzo* nyitómotívuma az F. F. és B. B. mono-

terepet kínálnak a kompozíciós felfedezőutak számára, amelyen a „tartalom” szét-feszíti az előre kijelölt „formát”, s annak teljes feloldódásáig menően individualizálhatja azt.⁶⁰

Mikusi Balázs fordítása

Jürgen Hunkemöller (born 1939) studied music pedagogy at the Hochschule Heidelberg, musicology, German language and literature, philosophy, and art history at the Universities of Köln and Heidelberg. Between 1966 and 1968 he lived in Paris for researchwork. He received his Ph. D. in Heidelberg in 1968. Between 1968 and 1973 he worked as Reinhold Hammerstein's and Ewald Jammers's assistant at the Heidelberg University. From 1969 until 2012 he was professor on music history at the Musik-hochschule Mannheim (earlier Heidelberg), and also from 1973 to 2004 professor on musicology at the University of Education Schwäbisch Gmünd. He was guest professor and lecturer at the Universities of Heidelberg, Kiel, and Bern as well as at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. The center of his scholarly interest are music history of the 18-20th centuries, jazz and its reception, and music and religion.

gramokból építkezik. A zenei „jelentés” – kompozíciós szempontból a programzene és a karakterdarab határvidékére eső – labirintusát itt nem követhetjük tovább. Ehelyett ld. Ujfalussy József: „Über Musik und Programm in Bartóks Schaffen”. In: *Studia Musicologica*, 35. (1993–94), 243–247. A szerző Bartók egy kéziratban ránk maradt programját adja közre, s a zongorára és zenekarra írott *Scherzóval* (Op. 2, BB 35, 1904) hozza kapcsolatba, miközben a programzene szempontjából óvatosan körüljárja az Én-élmény-kompozíció „hármashangzatát”.

- 60 Egy „scherzó”-ként jelölt formasablon használata a komponista mozgásterének bővítésére varratmentesen illeszkedik a műfaj történet normáihoz és hagyományaihoz. Megvilágító erejű példa: az 1782-ben komponált *B-dúr szerenád*ba (K. 388) már Mozart is egy *Minuetto in canone* tételt illesztett *Trio in canone al rovescio* középrésszel – egy olyan együttesre komponált műben, amely a szórakoztató zenében volt igazán otthon. Az 1839–40-ben írt *Lobgesang* szimfónia-kantáta *Scherzójában* Mendelssohn olyan különböző idiómákat készíttet párbeszédre, mint a valcer és a korál. Bedřich Smetana pedig *Életemből* című, 1876-ban keletkezett vonósnygyesében önéletrajzi koncepciójú polka-táncjelenetet komponált. – A Bartók-irodalomban a scherzokomplexummal kapcsolatban újra meg újra felmergetett példaképeket (Beethoven, Liszt Ferenc és Richard Strauss) jelen tanulmányban tudatosan hagytam említetlenül, hogy annál jobban ráirányíthassam a figyelmet a hagyomány széles körű elterjedtségére.

Dalos Anna

A FORMA KÉRDÉSEI KURTÁG GYÖRGY MŰVÉSZETÉBEN*

1. Kurtág és a forma

A Kurtág-szakirodalom érzékelhetően zavarban van, ha a komponista zenei formáiról kell számot adnia. A kurtági forma megragadásának különféle kísérleteiben elsősorban olyan faktorként határozzák meg a formát, mint amely „problémát” jelent a zeneszerző számára. E „probléma” leginkább a nagyforma létrehozásában nyilvánul meg, hiszen Kurtág – így az értékelések – a kisforma mestere. Eszerint a komponista egész életműve „harc a nagyformáért”.¹ Nyilatkozataiból úgy tűnik, maga a zeneszerző is így látja ezt, amikor legsajátabb területének a kisformát nevezi meg.² Mindazonáltal Kurtág – mint Balázs István feltételezi – nem a hagyományos tematikus-motivikus kompozíciós módszerrel dolgozik, és a „holt modellektől”, a „kész formai sémáktól” is elfordul.³ Philipp Brüllmann ugyanakkor arra mutat rá, hogy Kurtágnál a formai felépítés mindig kérdés-felelet struktúrákból jön létre, s bár a szerző többnyire a tradicionális formai sémákkal él, ezeket sohasem primeren használja, hanem mindig a különleges zenei konstellációkból vezeti le őket. Végeredményként Kurtág minden formája individuális formává alakul.⁴

* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2016. február 25-én elhangzott előadás jelentősen kibővített, szerkesztett változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója. A tanulmány az MTA Lendület programjának támogatásával jött létre. A kottapéldákat az Editio Musica Budapest, a faksimilét pedig a bázeli Paul Sacher Stiftung szíves engedélyével közöljük.

1 István Balázs: „Fragmente über die Kunst György Kurtágs”. In: Friedrich Spangenhacher (hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit*. Bonn: Boosey & Hawkes, 1986 (*Musik der Zeit. Dokumentation und Studien* 5.), 65–87., ide: 69.

2 Balázs István arra is utal, hogy Kurtág maga fogalmazott úgy, hogy ő „fedezte fel a kisformát.” Uott.

3 Uő: „Kurtág”. In: Moldován Domokos (összeáll.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi, 2006, 21–61., ide: 40.

4 Philipp Brüllmann: *György Kurtág: „Hommage a Mihály András”. 12 Mikroludien für Streichquartett op. 13 (1977–78)*. Saarbrücken: Pfau, 2010 (*Fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik*. Hrsg. Stefan Fricke, Heft 52.), 21. Balázs István is utal arra, hogy Kurtágnál „a gesztusoktól a kisformáig oppozíciók egész rendszere épül ki.” Balázs: *Kurtág*, 25.

A formák individualitása meghatározó jelentőségű az értelmezők szemében. Pierre Boulez éppúgy, mint Hartmut Lück⁵ vagy éppen Kroó György⁶ arra utal, hogy a kurtági nagyforma azért egyedi, mert általában kisebb formák-tételek egymásutánjából építkezik. Wilhelm András is hangsúlyozza a tételrend és a nagyforma kialakításával kapcsolatban, hogy a véletlenszerűnek tűnő – és akár valóban véletlenszerűen vagy éppen egy külső tanácsadó által motiválva egymás mellé rendelt – tételekből végül mégis olyan kompozíció jön létre, amelynek „műteljessége pontosan érzékelhető”.⁷ A legtöbb Kurtág-műben egy stilizált hídforma jelenik meg, Kurtág formaelve a „klasszikus keretek között megmutatkozó kaleidoszkóp”.⁸

A komponista interjúi, nyilatkozatai, írásai, illetve kompozíciós vázlatai árulkodó nyomokat hagynak a formáról és formálásról vallott nézeteiről. Az utóbbiak esetében mindazonáltal elmondható, hogy – annak ellenére, hogy Kurtág előszere-tettel írja tele vázlatfüzeteit szöveges feljegyzésekkel – ezek feltűnően ritkán tartalmaznak olyan passzusokat, amelyek előre rögzítik egy-egy mű formai tervét. Ilyen feljegyzések vokális művek esetében egyáltalán nem születtek, csupán a hangszeres műveknél fordulnak elő időről időre. Sokkal jellemzőbb, hogy a zeneszerző a mű harmóniai vázát dolgozza ki, mint például az 1978–79 fordulóján komponált, 1989-ben revideált *Grabstein für Stephan* esetében, amelynek forrásai között több ilyen harmóniai tervezetet is találunk.⁹ Mégis fennmaradt a *Grabstein*-nek egy tervezett tételrendje is (1. faksimile a 216. oldalon).

Nyolc formarész – tétel – különül el ebben a tervben, egy belső ismétléssel (a 4. tétel két megszólalása között trióként szólal meg az 5.). Jellemző, hogy minden tételnek műfaji vagy karakterelnevezése van, s ezek mind gyászzenékre utalnak. Lényeges az is, hogy Kurtág hivatkozik a felhasználni tervezett korábbi művekre, elsősorban a *Bornemisza Péter mondásaira* („az embernek halála”). A *Virág* mint cím a komponista egyik emlékműfajához kapcsolódik: virág valakinek az emlékére. Érdemes összevetni a tervezetet a mű végleges formájával is (1. táblázat a 216. oldalon): Kurtág ez utóbbiban ugyan megmaradt a tételek egymás mellé rakosgatásánál és a keretes szerkezetnél, a darab azonban mégis inkább egy rondóformához hasonlít, amelyben egy elő- és utójáték öleli körbe a két közjátékos rondót, s a rondótéma minden megjelenésekor újabb és újabb változatban szólal meg. Az egyes formarészek önmagukban is háromtagú formát alkotnak, illetve ennek bővített alakjaiban (például kettősvariáció) jelennek meg, miköz-

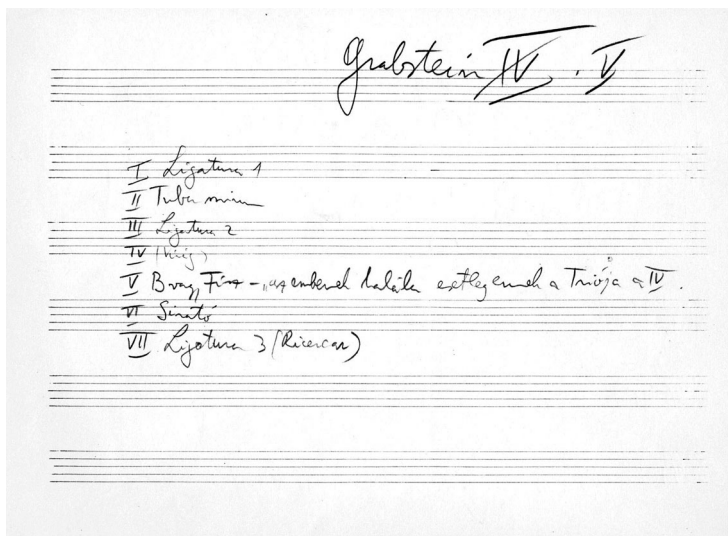
5 Mindkét írás a Friedrich Spangenmacher közreadta György Kurtág kötetben jelent meg (ld. az 1. jegyzetet): Pierre Boulez: „György Kurtág”, 12–13.; Hartmut Lück: „'Dezembers Gluten, Sommers Hagelschläge...'. Zur künstlerischen Physiognomie von György Kurtág”, 28–52., ide: 39.

6 Kroó György: „Kurtág György kódjai”. In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban*. Budapest: Gramofon könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011, 274–276., ide: 274–275. A kritika az Élet és Irodalom 1978/41. október 14-i számában jelent meg.

7 Wilhelm András: „Satzfolge und Großform. Der begriff des 'offenen Werkes' in den Kompositionen von György Kurtág”, *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik*, 72. (1997. november), 35–38. A *Kafka-törédek* esetében maga Wilhelm javasolt sorrendi változtatásokat Kurtágnak. 38.

8 Uott

9 A Paul Sacher Stiftung Kurtág-gyűjteményében a 315-0646., 316-0687., 319-0696. számú vázlatlapokon.



1. faksimile. A Grabstein für Stephan formavázlata (Paul Sacher Stiftung, Kurtág-gyűjtemény)

ben folyamatosan belső visszatérésekkel kötik tematikailag össze a különböző formaegységeket – ennek forrása egyébként az eredeti terv háromtagúságot formázó IV. és V. tétele lehetett.

A terv:

I. Ligatura 1 – II. Tuba mirum – III. Ligatura 2 – IV. (Virág) – V. B vagy Fisz; „az embernek halála” esetleg ennek a Triója IV. – VI. Sirató – VII. Ligatura 3 (Ricercar)

A forma végleges alakja:

Prelúdium – A – B – Av – C – Avv – Posztlúdium

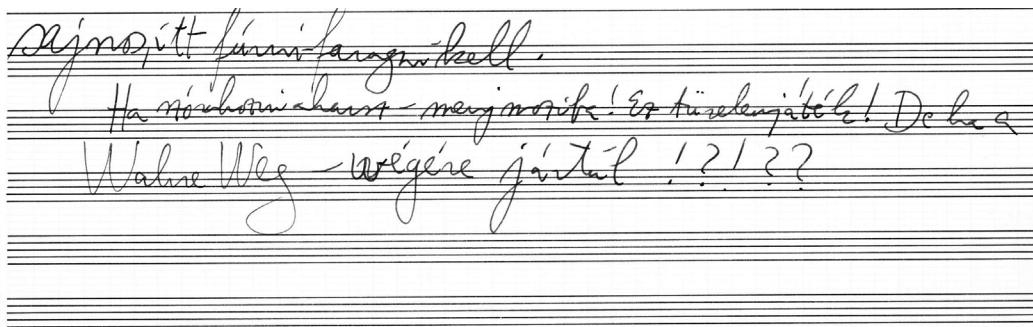
1. táblázat. A Grabstein für Stephan formai terve és végleges formai felépítése

Kurtág Varga Bálint Andrásnak adott egyik nyilatkozata magyarázattal szolgál arra, miért kerüli a komponista az efféle formai tervek rögzítését: „Az okosságommal nem megyek semmire. Ezt mondtam már egyszer Neked: ha tudom, hogy valami hogy kell megcsinálni, ilyen forma lesz, ilyen variációk vagy ilyen szisztéma, akkor rendszerint nem írom meg.”¹⁰ Az idézet azt sugallja, Kurtágnál a formálásban a spontaneitás játszik meghatározó szerepet. Varga Bálint András kérdésére, hogy eszerint a komponálás során első lépésben nem tudatos a formálás, Kurtág

10 Varga Bálint András (közr.): Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei. Budapest: Holnap kiadó, 2009, 29.

így reagál: „hanem világra segítése annak, ami kikívánczik”.¹¹ Ezt követi a tudatos munka, amelynek során a zeneszerző sokszor korrigálja a darabot.¹²

Mégis érdemes megvizsgálni pár olyan formai tervet, amelyeket megőriztek Kurtág György vázlatfüzetei, mivel azok látványosan megmutatják, milyen mértékig és milyen értelemben része a forma a komponálást megelőző vagy annak korai fázisát segítő „ötletelésnek”. A vázlatfüzetekben megjelenő különféle szöveges feljegyzések világossá teszik, hogy a szóbeli megnyilatkozás általában a komponálást gátló görcsöket oldja, a József Attila-féle *Szabad ötletek jegyzékéhez* hasonlóan,¹³ pszichológiai értelemben, analitikus funkcióval bír. Így ezek a feljegyzések nem mentesek a végletekig kíméletlen önkritikától, önostorozástól, mi több, önmaga sértegetésétől. A ...*quasi una fantasia*... vázlataiban (2. fakszimile) jelenik meg egy nagyon jellegzetes példa erre az önemésztő kompozíciós gyakorlatra: „Ha szórazni akarsz, menj moziba!” (az idézetben található egy utalás a *Kafka-töredékek* egyik szövegrészére is).



2. fakszimile. Formai leírás a ...*quasi una fantasia*... vázlataiban (Paul Sacher Stiftung, Kurtág-gyűjtemény)

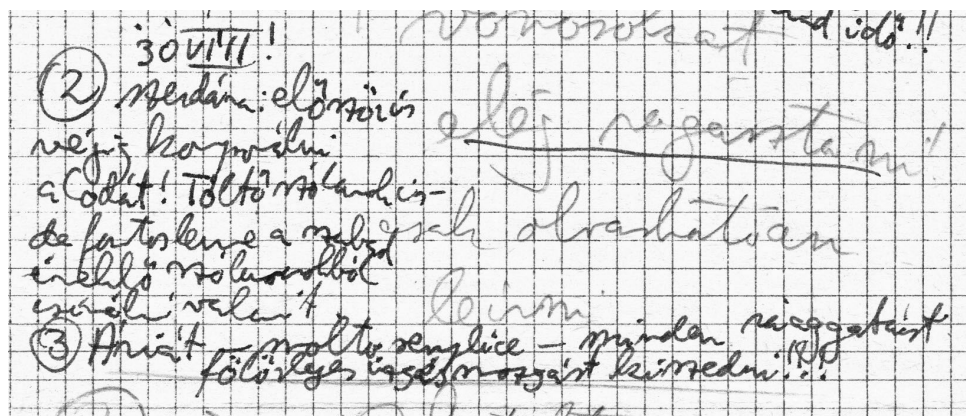
Hasonló önkritikus szöveges megjegyzés olvasható a ...*quasi una fantasia*... egy másik vázlatában: „3. Áriát molto semplice – minden szaggatást fölösleges izgásmozgást kiszedni!” (3. fakszimile a 218. oldalon). Még ennél is többet árul el a forma tervéről egy jegyzet ugyanebben a vázlatfüzetben. Kurtág részletesen írja le a variációs forma egyes változatainak karaktereit, illetve zeneszerzéstechnikai jellegzetességeit, és utal a műben felhasználni tervezett önidézetekre is (4. fakszimile a 219. oldalon).

E vázlatok lélektani funkcióján túl érdemes megfigyelni, milyen hagyományos formatani, illetve komponálástechnikai fogalmakkal él Kurtág: a coda és a variáció mellett árulkodó például a „fűni-faragni” vagy az „exponálom” kifejezés, és nagyon sokatmondó, hogy Kurtág utal Beethoven Op. 111-es szonátájára, a két mű közötti motivikai rokonságra.

¹¹ Uott, 32.

¹² Uott.

¹³ József Attila: *Szabad ötletek jegyzéke*. Budapest: Atlantisz, 1993.



3. faksimile. Formai leírás a ...quasi una fantasia... vázlateiban (Paul Sacher Stiftung, Kurtág-gyűjtemény)

Hasonlóképpen hagyományos formatani fogalmakkal operál Kurtág írásaiban, interjúiban és nyilatkozataiban is. A Siemens Alapítvány díjátadó ünnepségén mondott beszédében például hosszan elmélkedik arról, miként kritizálná Ligeti a róla szóló írásmű felépítését, s itt is, akárcsak vázlatai formai terveiben, a kódának jut kiemelt szerep:

- A bevezetés túl körülményes.
- A Codád nem tud befejeződni. Mindig újra és újra Coda, aztán a Coda Codája. Stb... [...]
- Miért éppen ezek a jelenetek a legkidolgozottabbak, miközben sokkal fontosabbak csak a Coda felsorolásaiban szerepelnek?!¹⁴

Mivel Kurtág Ligetire mint mesterére tekintett,¹⁵ ez a képzeletbeli jelenet legalább olyan mértékben dokumentálja a két barát kapcsolatának természetét, mint Kurtág viszonyát a kódához mint a zenei forma egyik meghatározó tényezőjéhez. A Varga Bálint Andrással folytatott, a ...concertante...-ról szóló beszélgetésrészben még egy gondolatébresztő megfogalmazásra figyelhetünk fel: „Ez itt alapjában véve egy háromtémás gyors tétel. [...] A darab fantáziaszerű.”¹⁶ Majd pedig: „Utána jön még egy anyag, ami mintha melléktéma lenne.”¹⁷ Kurtág szóhasználatát tehát egyértelműen háromtémás, szonátaformájú gyors tételre utal, s ezt az értelmezést erősíti a melléktéma kifejezés felidézése is. A korábban oly sokat emlegetett kódá mellett a melléktéma is fontos fogalom: a Varga Bálint András-féle első interjúban gyermekkori alapélményként beszél Beethoven Op. 2 No. 1-es f-moll zongoraszonátája I. és zárótételének melléktémájáról, amelyeket egy „ős-zenei magatartás”

14 Kurtág György: „Laudáció a Siemens Alapítvány díjátadó ünnepségén (München, 1993. június 16.)”. In: Varga (közr.): i. m., 135–148., ide: 148.

15 Kurtág a Ligetihez fűződő viszonyát „Imitatio Christi”-szindrómának nevezi. Uott, 135.

16 Uott, 118.

17 Uott.

[illegible]

megnyilvánulásának tekint.¹⁸ Ez az „ős-zenei magatartás” tulajdonképpen egy alapvető zenei gesztus, amelyben feltűnő módon dominálnak az unisono megszólaló dallami elemek. Hogy valóban alapélmény lehetett ez Kurtág számára, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy zenéjében is sok ilyen, a zenei szövetből kiemelkedő gesztus található. Ezek azonban – Kurtágnál éppúgy, mint Beethovennél – nem elidegenített, a kontextusból kilógó elemek, hanem a zenei történet folyamataiból következetesen kibomló zenei alakzatok, amelyek a zenei folyamatban emlékeztető funkcióval is rendelkeznek. Kurtágnál az efféle zenei alappesztusok többnyire kérdés-felelet párba illeszkednek. Ő maga is úgy látja, hogy az oppozíciók ezen rendszere valójában rendkívül tradicionálissá teszi zenéjét: „anélkül, hogy nyolctaktusos periódusok lennének, működik [benne] a periodikus gondolkodás” – mondja.¹⁹ Mi több, fogalmaz Kurtág, a kérdés és válasz szembeállítás nem más, mint „maga a periódus. A lehető legtradicionálisabb gondolkodás.”²⁰

2. Kurtág formai gondolkodásának kiindulópontjai

A periódus szó használata már önmagában véve is utal Kurtág formai gondolkodásának tradicionalizmusára. Bár az idézetben elsősorban az előadók figyelmét kívánja felhívni a zene – bármely zene – periodikus jellegére, és tanítványai emlékezései is alátámasztják, hogy a periódusok kérdés-felelet struktúrája alapvető eleme a kurtági tanításnak,²¹ nyilvánvaló, hogy nemcsak az interpretációban, de magában a komponálásban is meghatározó szerepet szán a kérdés-felelet szembeállítással létrehozott periodicitásnak. Egyértelmű, hogy ezen a ponton az előadóművészeti gyakorlat és a komponálási praxis egybecsúszik. Kurtág elvárja, hogy az előadó demonstrálni tudja a zeneszerző elképzelését a forma megvalósulásáról. E szerint az elképzelés szerint a forma megvalósulása, azaz a zenei anyag perióduson alapuló

18 Uott, 16.

19 Uott, 57.

20 Uott.

21 Kurtág tanítványa, Szervánszky Valéria emlékezése szerint Kurtág legfontosabb tanácsa tanítványai számára az volt, hogy semmi olyasmit ne játsszanak el, amit belső hallásukkal korábban már elő nem készítettek. A hallással történő előkészítés érinti a hangok összekötését vagy éppen az eljutást egyik hangtól a másiktól, mégpedig oly módon, hogy a hangok a kérdések és válaszok rendszerébe illeszkedjenek. Szervánszky Valéria: „About the Játékok – Games”. In: Márta Grabócz–Jean-Paul Olive: *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág en l'honneur de son 80e anniversaire*. Paris: L'Harmattan, 2008, 177–181., ide: 178. Szervánszky Valéria visszaemlékezése összeecseng Kurtág nyilatkozataival: „azt kell mondanom neked, hogy minden hangot meg kell érdemelni! Van egy mintapéldám. Összecsapom a tenyeremet és Márta a hangversenyterem egy távoli pontján állva válaszol rá. A fortissimóra pianissimóval, vagy éppen fordítva, válaszolhat akár ugyanazzal az intenzitással is. Ennek megfelelően a Haffner-szimfónia indulása (eldúdolja). Ha valaki nem egészen belülről érti az átváltás mosolyát, akkor dirigálja csak tovább – 'ja most piano van.' Ezért mondom: nekem az a legnagyobb ellenségem, aki a következő egységet már eljátssza anélkül, hogy megérdemelné. Én úgy hívom, hogy megszenvedné, de nem muszáj megszenvedni, hiszen például a mosoly nem megszenvedés. *Megtörténelik*. A tenyércsattanásra valaki egyszer megkérdezte: 'Akkor ez most dühös?' – Nem, feleltem. Ez energia. Az energia lehet nagyon vidám is.” Varga (közr.): i. m., 57.

formálása – vagyis maga a zenei folyamat – különbözik magától az absztrakt formától, amelyet sokkal inkább keretként, kitöltendő vázként kell elképzelnünk.

Ugyanerre a megközelítésre épül Dobszay Lászlónak a klasszikus periódusról szóló könyve is, amely – mint az előszóból kiderül – Kurtág unszolására készült el, s amelyet Dobszay éppen ezért Kurtágnak is ajánlott.²² A periódusról, illetve a formálásról alkotott Dobszay-féle elképzelés valóban igen sok ponton egybeesik a kurtági koncepcióval. Dobszay szerint a forma, illetve a formálás alapvetően az időben elrendezett jelenség.²³ Az elmélet alapterminusa a „binom”, amely valójában egy ütempárt jelent.²⁴ Az ütempárok összetartoznak, miközben kiszakítanak bizonyos egységeket a zenei időből: az ütempár eleje indít, a vége lezár, de egyben viszonyítási pontot is képez, hiszen minden továbbit vele hozunk összefüggésbe.²⁵ A zene alapegysége pedig – épp a binomiális alapviszonyokból adódóan – a periódus.²⁶ A nagyforma e binomiális szerkezetek hatványozódásával jön létre.²⁷

A periódus szabályosságát a zenei kibontakozás szempontjából oly fontos aszimmetriák törlik meg, s e töréseknek két alaptípusa van, az elízió és a bővülés.²⁸ „Ha egy periódus szabályos, párhuzamos alkatát megőrzi – így Dobszay –, akkor az eseményeket hallásunk egy begyakorolt skémába rendezi, sőt elvárása (expectatio) alapján előre érzékeli a forma egészét. [...] Az aszimmetrikus változások, főként a bővülések a periódust egy eseménysorral változtatják át, melyben nem tudjuk pontosan, mi fog történni. Ha vannak is elvárásaink, azok menet közben alakulnak ki és át. Úton vagyunk, melynek fordulatait úgy követjük, amint azok felbukkannak.”²⁹ Az „úton levés”, a váratlan fordulatok, a zene eseményszerű felfogása Kurtág művészetének – saját bevallása szerint is – alapvető jellegzetessége. A kurtági nyilatkozatok ezért is rímelnek olyan szembeszökően Dobszay elemző módszerére.³⁰

Nagyon valószínű azonban, hogy Kurtág formai gondolkodásának más forrásai-mintái is lehetettek, mégpedig olyanok, amelyek nem a hetvenes évekre, hanem jóval korábbra nyúlnak vissza. Ebben a tekintetben meghatározó jelentősége kell legyen annak, hogy hosszú idő után írott első hangszeres művét – a végül lezáratlanul maradt 24 *antifonát* (Op. 10) – Ligeti Györgynek akarta ajánlani.³¹

22 Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 2012.

23 Uott, 14.

24 Uott, 28–30.

25 Uott, 26.

26 Uott, 66–67.

27 Uott.

28 Uott, 133.

29 Uott, 186.

30 Dobszay és Kurtág kölcsönös szimpátiára épülő kapcsolata több évtizedre vezethető vissza. Kurtág énekelt a Dobszay vezette Schola Hungaricában, sőt a *Játékok* sorozat előszavában is utalt rá, hogy az előadásban a gregorián szabad deklamációját érdemes követni – ami közvetlen lenyomata kell legyen a Schola Hungaricában szerzett tapasztalatoknak. Dobszay koncepciója valószínűleg sok rokonságot mutat Simon Albert előadóművészi elképzeléseivel, amelyekről azonban – dokumentumok hiányában – igen keveset tudunk. Lásd ehhez: Dolinszky Miklós: „A stílus nem fontos. (Dobszay László: A klasszikus periódus)”. *Holmi*, 25/6. (2013. június), 810–813.

31 Richard Toop: „Stele – a Gravestone as End or Beginning? György Kurtág’s Long March Towards The Orchestra”, *Contemporary Music Review*, 20/2–3. (2001), 129–149., ide: 131.

Ligeti 1958 és 1959 fordulóján keletkezett tanulmánya, *A zenei forma változásai*³² ugyanis lényeges információkkal szolgálhattak Kurtág számára arról, milyenné kell válnia a posztszeriális időszak formai gondolkodásának. Miközben Stockhausennek a szintén a formáról szóló tanulmányát (*Wie die Zeit vergeht...*) Kurtág csak olvasás nyomán ismerhette meg, s még évtizedekkel később is felpanaszolta, hogy nem érti,³³ Ligeti kismonográfia méretű, a szerializmus bukását hirdető kiáltványának tartalmával akár rövid kölni látogatásának alkalmával is megismerkedhetett, s a szerző szóbeli magyarázataiban is részesülhetett.³⁴

Ligeti, egyértelműen Adorno hatása alatt, egy olyan új zene eszméjét fogalmazza meg, amelyben az időbeliség térbeliséggé alakul át. Nyilvánvaló, hogy Ligeti ezzel az elképzelésével elsősorban saját állózene-konceptciójára, a mikropolifóniára reflektál, mégpedig a művek végleges megfogalmazásával-realizációjával egy időben. Véleménye szerint a szerializmusból való kilábalás eszközei a következők: az előre meghatározottság helyett a teljes mű víziójából kell kiindulni, a zenei karakterjegyek megerősítése révén kontrasztokat kell alkalmazni, illetve olyan formát kell kialakítani, amely esetében a komponista minden pillanatban maga hozhat döntést a mű folytatásáról.³⁵ Mi több, Ligeti a forma csírájának magát a különálló hangot tekinti, mivel „az voltaképpen már önmagában, igaz, parányi, mégis önálló forma. [...] Archetípusként szolgálhat strukturális folyamatok, sőt átfogó konstrukciók számára.”³⁶ S bár Ligeti szerint az ostinato és a periodicitás elviselhetetlenné vált az új zene befogadói számára, a zeneszerzés mégiscsak eljutott oda, hogy

a zeneszerző minden pillanatot kénytelen másként kialakítani, mint bármely korábit, sőt minden darabka zenét úgy, mintha mindent előről kellene kitalálnia, mintha hangok sem volnának, hanem azokat előbb meg kellene alkotnia, hogy azután dolgozhasson velük [...]. Hogy az ennek következtében létrejövő formákat regresszívnek kell-e tekintenünk amiatt, mert analógiát mutatnak a már eldobott tonális formákkal, vagy sem – ezt a kérdést mindenesetre hagyjuk nyitva.³⁷

Ahogy a Dobszay-féle elmélet esetében, úgy a Ligeti-elemzéssel kapcsolatban is találunk Kurtág nyilatkozataiban arra utaló jeleket, hogy az előbb említett megfogalmazást Kurtág önmagára vonatkoztatta: „Nincs szisztéma. Nemcsak hogy a kompozícióimnak nincs szisztémája, mindegyiknél újra ki kell találjam. Még akkor is, ha a végén a számomra túlságosan bejárt út lesz belőle.”³⁸ Ráadásul elmond-

32 Ligeti György: „A zenei forma változásai”. In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 167–183.

33 Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...”. In: Herbert Eimert (szerk.): *Musikalisches Handwerk. Die Reihe III*. Wien: Universal Edition, 1957, ide: 13–42.; Varga (közr.): i. m., 79.

34 Kétnapos kölni tartózkodását nagyobb hatásúnak nevezte, mint az azt közvetlenül megelőző egyéves párizsi tanulmányútját; ld. Varga (közr.): i. m., 138.

35 Ligeti: i. m., 168–170.

36 Uott, 183.

37 Uott.

38 Varga (közr.): i. m., 79.

hatjuk azt is, hogy kompozíciói, így például a Kurtág-repertóriumként értelmezett *Játékok* darabjai is ténylegesen „regresszív” formákat alkalmaznak, mert egyértelmű „analógiát mutatnak” bizonyos „már eldobott” tonális formákkal, mi több, a periodicitás alapvető tulajdonságuk.

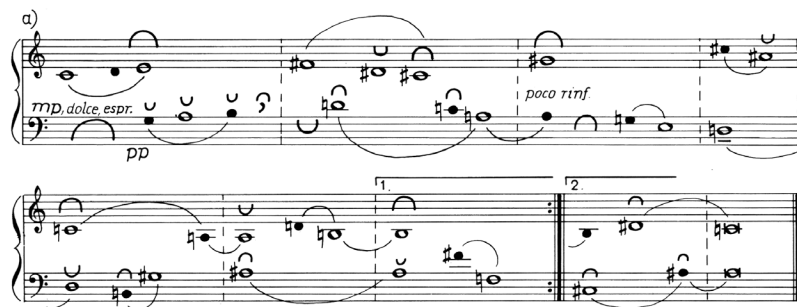
3. A periódus alkalmazásának módozatai

A kurtági periódus jellegzetességei jól megfigyelhetők a *Játékok* II. kötetének *Beszélgetés* tételében (1a kotta). Itt maga a párbeszéd – kérdés és felelet – adja ki a „binomok” két tagját, s a folytatás – szintén ütempár – újabb választ ad az első két ütem kérdésfelvetésére. Az ütempárok efféle párhuzamos szabályosságából az elízió és a bővítés billenti ki a zenei folyamatot. Az I. kötet *Legato* című darabjában (1b kotta a 224. oldalon) az ütempárok egybecsúsznak, a kérdés még ki sem csendül, amikor a válasz már megszólal. Ugyanígy csúsznak egybe a nyitókérdés tematikai elemei a II. kötet *Harangvirág* tételének második felében (1c kotta a 224. oldalon), az elízió itt azonban végül is bővítést eredményez: a kétütemes kérdésre háromütemes a válasz.

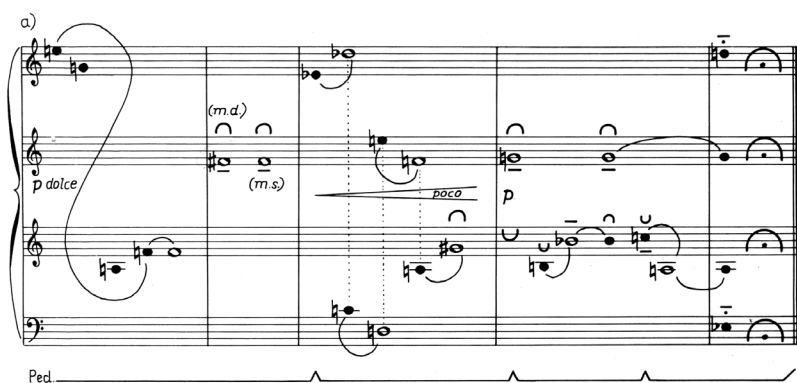
The image shows a musical score for the piece 'Beszélgetés' (1a kotta) from Kurtág's 'Játékok II.' The score is written for piano and features three systems of music. The first system is marked 'Non lento, rubato' and 'p, dolce, legato'. The second system is marked 'giusto, ben tenuto' and 'f'. The third system is marked 'come prima' and 'p, dolce'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

1a kotta. *Játékok* II., *Beszélgetés*

Az ütempárok és az irregularitás összetett alkalmazására látványos példa a III. kötet *Sírató 1.* című tétele (2. kotta a 225. oldalon). A darab kezdete – a kétütemes indítás – azt a benyomást kelti a hallgatóban, hogy a darabban ez a kétszer háromnegyedes alakzat, egy lassú menüett válik majd uralkodóvá. A szabályosság érzetét azonban rögtön megakasztja a kérdésre adott választ indító szünet, s még tovább fokozza a bizonytalanság érzetét az, hogy a zene időnként átvált 4/4-be, illetve 2/4-be. Bár a szünetek folytonosan megakasztják azt a percepció érzetét,



1b kotta. Játékok I., Legato



1c kotta. Játékok II., Harangvirág

amely szerint – minden alkalommal újra és újra – értelmezni próbáljuk a formai eseményeket, végül mégiscsak ők fogják nyújtani az egyetlen kapaszkodót: a szünet mindig az értelmezhető formahatárokat jelöli ki.

Máshol nem ennyire véletlenszerűen alakul ki a forma. Az A–B–A szerkezet, azaz a háromtagúság a *Játékok*ban az egyik leggyakrabban megjelenő alakzat. Alaptípusa látható a II. kötet *Keringő* (2) című tételében, ahol még a tonális visszatérés is egyértelmű (3. kotta a 226. oldalon). De ugyanennyire tipikus a III. kötet *Hommage à Ránki György* című darabja is, valamint az *Hommage à Christian Wolff*. A periódus azonban egy másféle háromtagúsággá is kinőheti magát: igen gyakori az olyan forma, amelyben a kéttagú periódushoz egy kóda társul – ennek a II. kötet *Antifona fiszben* című darabja a legjellegzetesebb példája. A kóda maga kétrészes is lehet, s akkor a forma népdalszerű négyesorosságra fordul. A *Játékok* III. kötetében ilyen négyesorosság mutatkozik meg a *Tollrajz, búcsúzóul Schaár Erzsébetnek* esetében, amelynek formája A–Av–B–Av. Ez az egyik alaptípus Kurtágnál. A négyesorosság másik fajtája az *Hommage à Mihály András* (*Játékok* III.), amelyben A–B–A–B–szerkezet ismerhető fel, ráadásul a B rész nem más, mint egy jellegzetes, magyar népzénét idéző zárati formula (4. kotta a 227. oldalon).

Pesante

2. kotta. Játékok III., Sirató

Az A–B–A–B négysorosság egyébként akár tovább is bővíthető, mint ahogy – láthattuk – maga is értelmezhető a periódus, illetve az abból kinövő A–B–A háromtagú forma bővüléseként. Az ilyen bővülésekből jön létre a kurtági rondóforma, amelyet ő oly sokszor mikrorondónak hív, utalva a forma méretére.³⁹ A II. kötet *Veszekedés* (3) tétele A–B–A–C–A struktúrát követ, a rondóalakzat a kottában látható „refr.” rövidítés révén is megmutatkozik (5. kotta a 227. oldalon). Hasonló bővülésként jelenik meg a kettős variáció, amely az A–B–A forma vonásait és a rondóforma jellegzetességeit egyaránt magában hordozza. Legbővebb formájában a III. kötet *Hommage à Farkas Ferenc* (Szerelem, szerelem, játszott gyötirelem) tétele képviseli ezt.

39 Ezt a címet használja Kurtág a *Játékok* I. kötetének 19b darabjában.

Keringő (2)

Walzer (2) Waltz (2)

... a zongorát befutja a borsztyán,
s a gyermekleány háta felől
szelídallantja a naplevedere.

p dolce poco legato
(ad lib. una corda, con Ped.)

poco rinf.
8va...

rinf.
sub. p, dolce, legato

poco

calando *in tempo al fine* *poco rinf.*
8va...

Muzikantúra

Z. 8378

3. kotta. Játékok II., Keringő (2)

Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy ezek a formák – még a viszonylag nagynak tekinthető *Szerelem, szerelem, játékoszt győtrelem* is – sűrített formaként értelmezendők. Kurtág a nagy hangszeres formákat is ilyen kondenzált alakzatban veszi át, példa erre a *Játékok* III. kötetében található *Hommage à Domenico Scarlatti* (6. kotta a 228. oldalon), amely a kétrészes szonátaforma vázát követi, bár kétségtelen, hogy a második rész kvint helyett nagy szeptim távolságban tér vissza, s tematikai szempontból megfordulnak a dallam irányai is. Található azonban a *Játékokban*



4. kotta. Játékok III., Hommage à Mihály András



5. kotta. Játékok II., Veszekedés

kondenzált bécsi klasszikus szonátaforma is. A III. kötet Hempergős tételében (7. kotta a 229. oldalon) az exozíció, a kidolgozás és a repríz helye egyértelműen meghatározható, sőt az exozícióban elkülönül egymástól a főtéma, a melléktéma és a zárótéma is (ez utóbbi egyértelműen C-dúrban zár), a tematikailag a zárótémából kibomló kidolgozás azonban meglehetősen rövid. A kidolgozás harmóniai szabadsága áttérjed a visszatérésre, amely mintha szintén C-dúrban zárna, de ezt az egyértelműséget a tételt záró h–f tritonus szándékosan kétségbe vonja.

Con slancio [tempo 1]

Vivacissimo [tempo 2]

p, dolce, sonore

più p

f

Tempo 1

rinf.

più f

Tempo 2

ppp, lontano

6. kotta. Játékok III., Hommage à Domenico Scarlatti

Az előbb felsorolt alaptípusok nemcsak a *Játékok* sorozatára jellemzők, hanem tulajdonképpen az összes, a *Játékok* után-közben keletkezett hangszeres műre, sőt sok esetben vokális kompozíciókra is. A *Játékok*ban felvetődött formai, illetve formaépítkezési megoldások újabb és újabb megfogalmazásai jelennek meg ezekben a darabokban. Jellegetes példa erre az 1978-as *A kis csáva* (Op. 15b) III. tétele, amely ráadásul egy beethoveni mintákat követő scherzo (8. kotta a 230. oldalon).⁴⁰ Egyértelműen felismerhető a hagyományos scherzokarakter, de a kompozíció mintha ennek ellenére, mégiscsak darabjaira hullana szét. E széthullásnak nemcsak az az oka, hogy az egyes ütemeket hosszabb-rövidebb szünetek választják el

⁴⁰ A kurtági scherzo értelmezéséhez lásd: Michael Kunkel: „György Kurtág: 'A kis csáva'. (1978).” Saarbrücken: Pfau, 1998 (Fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik 25. Hrsg. Stefan Fricke), 13.



7. kotta. Játékok III., Hempregős

egymástól, ami eleve szaggatottá teszi a zenei folyamatot. A tétel hármas lüktetése meghatározó jelentőségre tesz szert, s az ütempárok – binomok – még erősítik is e hármas szabályosságot. Ráadásul tematikusan rendkívül kötött tételről van szó: pár tematikus elemből építkezik az egész darab. A harminckettedes arpeggióhoz és a gitár ütőeffektusaihoz nagy szeptimes ugrások és kvartos dallamtöredékek társulnak. A háromnegyedes ütempárosság azonban csak látszólag szabályozott: Kurtág tulajdonképpen elbizonytalanítja hallgatóját, hogy az ütempár két része $\frac{3}{4}$ -es egységként értelmezendő-e, vagy inkább a darabjaira szedett $\frac{3}{4}$ -es egység az, amelyet alapegységként kell felfognunk. Ez utóbbi esetben az $\frac{1}{4}$ (és néha a $\frac{2}{4}$) is önálló jelentésre tesz szert. Ez a bizonytalanság teljesen megbontja a súlyviszonyok érzékelését, miközben a scherzo háromnegyedessége végig domináns marad. Teljesen egyértelmű, hogy Kurtág számára a zenei alapegységként funkcionáló periódus hangsúlyos szabályosságának folyamatos tompítása-érvénytelenítése kulcsfontosságú cél.

4. Op. 27 No. 2

A forma kialakításának eszközei mellett – mint amilyenek például a periódus bővítésének a módzatai, illetve az elíziók-bővítések alkalmazása – az előbb felsorolt zenei formák, modellek is megjelennek a hosszabb, nagyformát érintő tételekben, sőt elmondható, hogy Kurtág szinte mindig ezeket a hagyományos formai kereteket használja kompozícióiban. Akárcsak a *Játékok* kis darabjaiban, nagyobb lélegze-

8. kotta. A kis csáva, III. tétel, Scherzo (1–3. ütem)

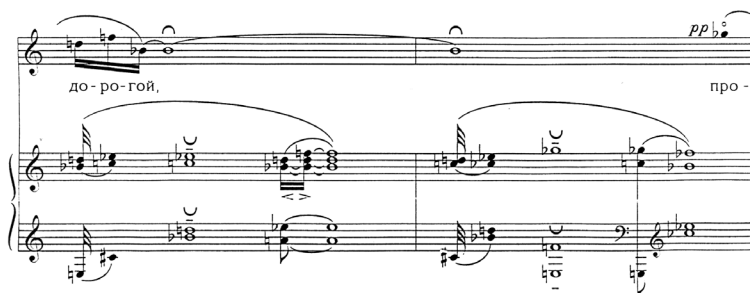
tű műveiben is többnyire az A–B–A forma és ennek hatványai nyomán halad. Általában rakosgatott, összetett formák jönnek így létre. A több tételből kialakuló, ciklikus jellegű hangszeres műveknél talán épp ezek a hagyományos formai alapképletek teszik lehetővé, hogy a nagyformákon-ciklusokon belül korábbi művek szabadon ki-bevándorolhassanak. Talán ezzel magyarázható, amire Wilhelm András hívja fel a figyelmet, hogy a kurtági „nyitott mű” szellemében tulajdonképpen mindegy is, hogy az egyes kisebb formarészek honnan származnak az attacca felépülő nagyformákban: bárhonnan kölcsönözhetők és – formai alapképleteik révén – a nagyforma bármely részére beilleszthetők.⁴¹

Az 1989–1990 fordulóján keletkezett *Op. 27 No. 2*, azaz a *Kettősverseny* formai felépítése is alátámasztja ezt. Annál is inkább érdemes külön figyelmet szentelni e kompozíciónak, mivel – mint Halász Péter utal rá – ez az első Kurtág-mű, amelyben a zeneszerző elfordul a miniatűr formáktól.⁴² Mivel ebben a darabban Kurtág önidézetekkel dolgozik, és ezeknek az idézetnek minden bizonnyal tartalmi jelentése is van, nem lehet véletlen, hogy mikor mi szólal meg egy adott formarészben. Erre utal például a *Rekviem a kedvesért* 4., *Proscsaj* című dalának megjelenése is. A második nagy formaszakaszban harsonán zendül meg a dal jellegzetes dúr hármashangzat-felbontása (9a, b kotta), bár maga Kurtág egy nyilatkozatában csak arról beszél, hogy a dal az utolsó tétel alapja.⁴³ Az itt rezeken megjelenő dúrakord-felbontás azonban nemcsak a *Proscsaj*-ra hajaz, hanem az *Hommage à Kocsis Zoltánra* is (*Játékok* I. 8b), amelynek ugyanez a motivikus formula a legjellegzetesebb eleme (9c kotta). A kapcsolat az *Op. 27 No. 2* és a Kocsis-hommage között egyértelmű, hiszen a *Kettősverseny* zongoraszólama éppen Kocsis Zoltán számára készült.

41 Wilhelm: i. m., 37.

42 Halász Péter: *Kurtág György*. Budapest: Mágus, 1998, 21.

43 Ulrich Dibelius (hrsg.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*. Salzburg: Residenz Verlag, 1993, 74.



9a kotta. Rekviem a kedvesért, IV. tétel, Proscsaj, hármashangzat-felbontás (5–6. ütem)

9b kotta. Op. 27 No. 2, II. tétel, hármashangzat-felbontás (34–35. ütem), rézfúvós szólamok

9c kotta. Játékok I., Hommage à Kocsis Zoltán

Az Op. 27 No. 2 azonban nemcsak ezt az egy idézetet tartalmazza: megjelenik benne a *Blum Tamás in memoriam* egy hangköze, a *Játékok* V. kötetében komponált *Prelúdium* és korál koráltétele, egy publikálatlan dal és az *Il pleut sur la ville* esőmotívuma.⁴⁴ Kurtág arra is utal, hogy Stravinsky *Tavaszi áldozatának* jellegzetes nyolcados lüktetése is fontos tematikai kiindulópont volt a számára.⁴⁵ Rachel Beckles

44 Uott, 76–77.

45 Varga (közr.): i. m., 77.

Willson ezt a *Sacre*-utalást olyan eszközként írja le, amely a különböző zenei ötleteket – talán rondótémaszerűen – összefűzi.⁴⁶ Halász Péter a hídformához érzi közelinek a formát, amennyiben a *Kettősverseny* centrumában álló szakaszt a *Cantata profana* hídjának másaként értelmezi.⁴⁷ A forma ennél azonban összetettebb, különösképpen azért, mert az egyébként világosan elkülönülő tételek számos belső, az előbb említett dúrhármashangzat-felbontáshoz hasonló visszautalást tartalmaznak.

A *Kettősverseny*ben négy tétel különül el egymástól (2. táblázat), ám a tételek mindegyike a korábban megismert formai képleteket követi. Az I. (Poco allegretto) lassú bevezetésként hat; A–B–A szerkezete ugyanakkor triós formára utal. Igencsak meghatározó szerepet játszik a darabban a középrészben felbukkanó kromatika, amely a II. tétel A részének éppúgy, mint a III. és IV. tétel közötti átvezetésnek is kulcsfontosságú tematikus elemévé válik. A II. tétel (*l'istesso tempo*, *quasi più mosso*) szintén háromtagú forma. Itt hangzik fel a Beckles Willson említette Stravinsky-allúzió, amely ritmikusságával, határozottságával a leghangsúlyosabb tematikai elemként uralja a művet, valójában főtémaként hat. A főtéma jellegű álidézet két változatban is megjelenik: az A részekben belüli kis háromtagúságban (a–b–a) a kis a részek tematikus motívumaként és a kettős variációként felépülő nagy B részben a két szólista és az őket körülvevő két együttes kérdés-felelet játékaként.

A III. tétel (*Presto agitato*) lényegesen összetettebb forma.⁴⁸ A tétel A részének nyitógesztusa akár az egész mű melléktémájaként is hathat, jellegzetesen olyan formula, mint amit Kurtág – Beethovenre utalva – „ős-zenei magatartás”-nak nevez; a téma itt is unisono emelkedik ki az őt körülvevő zenei közegből (10. kotta a 234–235. oldalon). A szólisták párbeszédében világosan megmutatkozik a kérdés-felelet oppozíció, vagyis a binomiális viszony. Tematikai szempontból, dallami és ritmikai alakzata révén nemcsak Beethovenre, de Brahmsra is utal ez a téma, s talán ezen a ponton érinti legközelebből Kurtág a brahmsi *Kettősverseny* hangulatvilágát, annak ellenére, hogy a címadás – egészen tudatosan – Beethovenre utal.⁴⁹ A beethoveni-brahmsi hangvétel azonban eltűnik a rövid, kromatikus átvezető részben, s még inkább az azt követő B részben, amely két tematikus alakzat – egy rituális dobolás és egy aprózó kromatikus formula – részben kettős variáció vagy éppen rondó jellegű váltakozásából építkezik. A folyamat váratlanul egy új, C tematikus elembe fut bele, amely az I. tétel kromatikáját idézi meg. S bár egy ponton röviden visszatér a B rész „rondótémája”, az attacca kapcsolódó 4. tétel egyértelművé teszi, hogy a C tematikus anyag valójában egy átvezető rész semleges témája volt.

46 Rachel Beckles Willson: „Kurtág’s Instrumental Music (1988-1989)”, *Tempo New Series*, 207. (December 1998), 15–21., ide: 17.

47 Halász Péter: „Kurtág-töredékek”. In: Moldován Domokos (közr.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi, 2006, 83–141., ide: 115.

48 Kurtág úgy nyilatkozott, hogy ez a tételt eredetileg teljesen szabályos szonátaformában képzelte el: Dibelius: i. m., 74.

49 Halász Péter utal arra, hogy az Op. 27-es számú ...*quasi una fantasia*... esetében az opusszám és a műcím még véletlenül esik egybe, az Op. 27 No. 2 esetében azonban már tudatos volt a címválasztás és a benne rejlő Beethoven-allúzió. Halász: *Kurtág György*, 21.

I. Poco allegretto (= Lassú bevezetés)

A – B – A

II. L'istesso tempo quasi più mosso

A – B – A

a-b-a var. a-b-a

III. Presto agitato

A – B – átvezetés a IV. tételhez

a-b-a-b-a-c-I/A + II/A

IV. Adagio–Largo

Variációs forma

2. táblázat. Az Op. 27 No. 2 formai felépítése

A tételek lezáratlansága egyébként az összes tételre jellemző: nemcsak az első három tételre, de a zárótételre is, amelynek végtelenített befejezése jelzi, a darab akár ugyanígy folytatódhatna is tovább. A zárótétel (Adagio–Largo) egyébként egy nagyra nőtt kóda, amelyben két motivikus elem kibontása váltakozik egymással, megint csak kettősvariáció módjára. Az *Op. 27 No. 2* nagyformája tehát nemcsak hagyományos tételkaraktereket, tételtípusokat, formatípusokat foglal magába, de mintha egy beethoveni szimfónia vagy versenymű nyitótételéből válogatná ki azokat a formai elveket-mozzanatokat, amelyek a nagyforma karakterisztikus jegyeiként hatnak: ezek a lassú bevezetés, a fő- és melléktéma, valamint a kóda. A négy jellegzetes szonátaformarész – akárcsak a *Játékok*beli kondenzált szonátaformákban – átlényegül, és a formarészek tematikája csak „ős-zenei magatartása” révén nyeri vissza a nagyformában betöltött eredeti funkcióját. Kurtág György úgy fogalmaz, hogy az *Op. 27 No. 2* új korszakának legfontosabb törekvését dokumentálja, tudniillik azt, hogy a korábbi kisformákat nagyobb összefüggésbe integrálja.⁵⁰ Az integráció itt valójában ennek a formai átlényegülésnek a nagyformákba való beemelését és a nagyformákban való hatékony alkalmazását jelenti.

50 Dibelius: i. m., 74.

126 a capriccio sul pont. in tempo

Vlc. solo

Cimb

Timp

Tom-tom

pp dolce, espr.

pp marcantissimo

ppp, molto agitato

5 4

a capriccio in tempo

Pf. solo

Cimb

Arpa

Timp

Tom-tom

pp dolce, espr.

ppp

ppp, molto agitato

5 4

pp marcantissimo

[illegible]

10. kotta. Op. 27 No. 2, III. tétel, melléktema (126–130. ütem)

ABSTRACT

ANNA DALOS

THE PROBLEMS OF FORM IN GYÖRGY KURTÁG'S MUSIC

Kurtág-research characterizes musical form as a questionable feature of György Kurtág's oeuvre. As experts put it, while small forms remain natural manifestations of the composer's music, expansive forms are alien to his musical world. Kurtág's longer pieces are constructed in succession of rather shorter movements. My paper aims to demonstrate Kurtág's understanding of form, especially of the tiniest formal element, the period (built on the antipode of question and answer), which is the very starting point for Kurtág's interpretation of musical form. My study investigates the composer's instrumental works – his piano tutor, *Games* (Játékok, from the 1970s till now), other shorter chamber works, and his *Double Concerto*, Op. 27 No. 2 (1989–1990) – to shed new light on the interpretation of Kurtág's music.

Anna Dalos studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest (1993–1998), and attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution (1998–2002). She spent a year on a German exchange scholarship (DAAD) at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). As a winner of the 'Lendület' grant of the Hungarian Academy of Sciences she is head of the Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute of Musicology RCH HAS. Her research is focused on 20th century music and the history of composition and musicology in Hungary. She has published several short monographs on Hungarian composers (György Kósa, Rudolf Maros, Pál Kadosa), as well as articles in different languages on these subjects. Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007, and a collection of her essays on Kodály (Kodály and history) recently, in 2015.