

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXII. évfolyam, 3. szám · 2024. augusztus

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, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover), Somfai László,
Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. 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 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: Demeter Gitta • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 245 GRABÓCZ MÁRTA
A Now Miss!-től az Octet Plus-ig
Egy Beckett által inspirált dramaturgia különböző megvalósításai és zenei értelmezései Eötvös Péter műhelyében (öt kamaramű: 1972–2017)
- 260 From Now Miss! to Octet Plus by Peter Eötvös
Different Realizations and Musical Interpretations of a Sound Piece after Beckett's Radio Play Embers (Five Pieces: 1972–2017) (Abstract)
- 262 IFJ. KURTÁG GYÖRGY
 50 éves az *Elektrokrónika*
- 282 *Elektrochronicle is 50 Years Old (Abstract)*
- 283 LAKI PÉTER
 „Von Paris aus geht der Ruhm”
Képzelt színház és magánhangzó-kódolás Eötvös Péter
Korrespondenz című vonósnégyesében (1992)
- 296 'Von Paris aus geht der Ruhm'
Imaginary Theatre and Vowel Coding in Péter Eötvös's String Quartet
Korrespondenz (1992) (Abstract)
- 297 FARKAS ZOLTÁN
 Tizenkét opera keres egy szerzőt
A személyes stílus hiánya Eötvös Péter operatermésében
- 310 Twelve Operas in Search of a Composer
The Lack of Personal Style in Peter Eötvös's Operatic Oeuvre (Abstract)
- 311 KÖNYVES-TÓTH ZSUZSANNA
 „Erinnerst du dich nicht?”
Mítosz és intertextualitás a Die Tragödie des Teufels és a Paradise reloaded (Lilith) című operákban
- 324 'Erinnerst du dich nicht?'
Myths and Intertextuality in Die Tragödie des Teufels and Paradise reloaded (Lilith) (Abstract)

- 325 THOMKA BEÁTA
Szcenikus zenei képzelet
Krasznahorkai László regénye és Eötvös Péter Valuska című operalibrettója
- 331 Scenic musical imagination
László Krasznahorkai's Novel and his Libretto for the Opera Valuska by Péter Eötvös (Abstract)
- 332 MOLNÁR SZABOLCS
Eötvös Péter posztmodern kórusoperája, avagy a groteszk intonációja
a *Valuska* című zenés tragikomédiában
- 349 Valuska: *The Role of the Chorus and the Intonation of the Grotesque in Eötvös's Musical Tragicomedy (Abstract)*

RECENZIO – REVIEWS

- 350 VARGA LÁSZLÓ DÁVID
Monográfia a magyar protestáns liturgia újkori zenei emlékeiről
Ferenczi Ilona: A bölcsesség kezdete az Úr félelme. Magyar nyelvű antifónák 16–17. századi kéziratokban és nyomtatványokban, énekeskönyvekben és graduálokban. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2021
- 354 JONATHAN KREGOR
Liszt Ferenc *Grand Duo*-ja és Franz Schubert *Fantasie*-ja két zongorára
Franz Liszt: Grand Duo and Franz Schuberts Grosse Fantasie, for two pianos. Edited by Ágnes Sas, preface by Adrienne Kaczmarczyk. Budapest: Editio Musica, 2022 (New Liszt Edition of the Complete Works, Series III, Volume 1)
- 359 Szerzőink

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti
Kulturális
Alap

MTA
MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

MMMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

TANULMÁNY

Grabócz Márta

A NOW MISS!-TŐL AZ OCTET PLUS-IG*

Egy Beckett által inspirált dramaturgia különböző megvalósításai és zenei értelmezései Eötvös Péter műhelyében (öt kamaramű: 1972–2017)

ÖSSZEFOGLALÁS

Samuel Beckett 1957-ben írta *Embers* (Zsarátnok) című hangjátékát. Ez sajátos műfajt képvisel, hiszen – ahogy maga Beckett mondta – „a ‘Zsarátnok’ egy kétértelműsége épül: vajon a hős [a főszereplő, azaz Henry] hallucinál-e, vagy az események ténylegesen megtörténnek?” Eötvös Péter Németországban dolgozva 1972-ben elhatározta, hogy ebből a rejtélyes műből „hangzó vagy zenés színházi darabot” (*sound playt*, Klangspielt) készít. Beckett darabjából olyan részeket választott ki, amelyek „hangzó színházában” öt „akció” vagy főjelenet hordozójává válhattak. *Klangspieljének* eredeti változata egy „nyitott mű”, egy *opera aperta*, amely a forma kialakítását a két előadóra bízta: egy hegedűsre és egy orgonistára (elektromos orgona). 2008-ban, 2015-ben és 2017-ben további négy – ezúttal „rögzített” – változatot készített a *Jetzt, Miss!* című 1972-es műből (amely eredetileg öt „akcióból”, öt „monológból”, öt „dialógusból” és egy „párhuzamos monológból” állt). E változatok közül három az úgynevezett „abszolút” zene kategóriájába tartozik (mint például a 2008-as *Octet*, illetve a 2015-ös „*Now, Miss!*”), de érdemes visszatérni a legelső műhöz, hogy megértsük a későbbi instrumentális változatok „akcióinak” és rejtélyes „dialógusainak” vagy „monológjainak” hátterét, jelentését illetve funkcióit.

Kulcsszavak: Beckett, rádiójáték, zenés színház, abszolút zene/programzene, nyitott mű

I. A rádiójáték és a zene viszonya

Samuel Beckett *Embers*¹ (Zsarátnok) című műve egy ötszereplős, egyfelvonásos rádiójátéknak készült, Beckett eredetileg angol nyelven írta 1957-ben. A darabot 1959 júniusában sugározta a BBC, és még abban az évben elnyerte a RAI² díját. A szerző és Robert Pinget francia fordítása 1959-ben jelent meg *Cendres* (Zsarát-

* A párizsi IRCAM-ban Eötvös Péter 80. születésnapja alkalmából *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'oeuvre de Péter Eötvös* címmel Grabócz Márta szervezésében rendezett konferencián 2024. január 12-én franciául, majd a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2024. március 21-én magyarul elhangzott előadás írott változata. A kottapéldákat a Hal Leonard Europe szíves engedélyével közöljük, © by G. Ricordi & Co. Buehnen- und Musikverlag GmbH, part of Universal Music Publishing Classics & Screen International Copyright Secured.

1 Samuel Beckett: „Zsarátnok” Ford. Tandori Dezső. In: uő: *Drámák*. Budapest: Európa, 1970, 205–222.

2 Az olasz rádió és televízió.

nok) címmel.³ A darab igen sajátos műfajt képvisel. Maga Beckett így nyilatkozott róla: „a *Zsarátnok* című rádiójáték alapja egy kétértelműség: nem lehet tudni, hogy a főszereplő, Henry hallucinál-e, vagy tényleg megtörténnek a dolgok.”⁴ A *Zsarátnok* nem más, mint egy olyan magányos sétáló álmodozása, aki annyira szorong az egyedüllétől, hogy az árnyakhoz fordul, azok társaságát keresi.

A darab elején a tenger morajlását halljuk a háttérben. Henry a parton sétál, miközben élete eseményeire emlékezik. Megidézi édesapját, feleségét, lányát és másokat is, egyúttal kérdéseket tesz fel az átélt élményekről.⁵ A Beckett-kutató Sylvain Diaz és Marion Chénétier-Alev az alábbiakat írják a különös mű kapcsán:

A rádiójáték műhelye vezetett mind a test nélküli színház, mind a televízió számára írt, pusztán gesztust használó, a színpadi utasításokra építő színdarabok irányába. [...] Az *Embers* című darab a gondolatot gesztussá alakítja. [...] A kiindulóhelyzet egyszerűnek tűnik: egy férfi, Henry, a tengerparton ül, és megpróbálja kitölteni a nem múltó időt. Gondolatban párbeszédet folytat a távollévőkkel (az apjával, a feleségével, a lányával), és elmesél magának egy történetet, amelyben két másik férfi (Bolton és Holloway) is szerepel. Azzal, hogy betekintést enged a szereplők belső életébe, Beckett mentális síkra helyezi át a konfliktust, ami feszültséghez vezet az egymást követő, változó tudatszintek és az emlékezés különböző módjai között. Henry ezeknek az eszközöknek a segítségével próbál menekülni az őt fenyegető ürességtől.⁶

Samuel Beckett 1957-ben írt rádiójátéka mély benyomást tett Eötvösre. Így született meg 1972-ben a *Now, Miss!* első változata, a *Jetzt, Miss!*, amelyben a hegedű és az orgonaszólam anyagát a tengerzúgás háttérhangjai kísérik (az elektromos orgonát később szintetizátor helyettesítette).

2013 februárjában hozzá intézett kérdésemre, hogy felkérésre dolgozott-e, vagy saját döntése volt, hogy a Beckett-darabhoz nyúlt, Eötvös Péter a következőket válaszolta:

3 Paris: Editions de Minuit.

4 „Beckett himself has made the most important point about *Embers*: ‘Cendres’, he remarked in an interview with P.L. Mignon, ‘repose sur une ambiguïté: le personnage a-t-il une hallucination ou est-il en présence de la réalité?’”. Idézi Paul Lawley: „‘Embers’. An interpretation”, *Journal of Beckett Studies* (First Series), 1980, 9–36., ide: 10.

5 A darab meghallgatható angol nyelvű előadása az interneten: https://www.youtube.com/watch?v=4S_9XjfxS_g (utolsó megtekintés: 2024. július 1).

6 „Du laboratoire radiophonique jailliront à la fois l’invention d’un théâtre sans corps, et des pièces didascaliques et purement gestuelles écrites pour la télévision” ... „Dans *Cendres*, Beckett élabore un dispositif qui exploite l’ambigüité propre au médium radiophonique pour conférer au drame une profondeur de champ inédite et travailler la notion de représentation. La situation initiale paraît simple: un homme, Henry, est assis sur la plage, et occupe un temps qui ne s’écoule plus en dialoguant mentalement avec des personnes absentes (son père, sa femme, sa fille) et en se racontant une histoire mettant en scène deux autres hommes, Bolton et Holloway. Ouvrant ainsi l’accès à l’intérieur du personnage, *Cendres* déplace le conflit sur le plan mental, où il se traduit par la mise en tension des niveaux de conscience successifs et des différents modes de remémoration auxquels Henry a recours pour tenter d’échapper à la vacuité qui le menace. Sylvain Diaz–Marion Chénétier-Alev: „Le théâtre radiophonique de Beckett, laboratoire de la forme dramatique”, *Études théâtrales* 2007, 149–151., ide: 149.

Én választottam 1972-ben [Eötvös ekkor Németországban, Öldorfban élt], mert a rádiójáték műfaja nagyon érdekelt, és annak idején még nagyon gyakori [divatos] műfaj volt. Kagel is sokat dolgozott a WDR⁷ rádiójáték-stúdiójában, és úgy gondoltam, hogy az én „realizációm” is megállja a helyét rádiós műfajként. Sokat játszottuk, mindig koncerten, *de színpadszerű szituációba helyezve*. Számomra ez egy alapmű, mert nagyon szigorúan szerkesztett, mint egy sakkjátszma, de ennek „ellenére” sikerült élővé tenni a karaktereket a zene által. Több művemben később is feldolgoztam (*Psy, Psychokosmos, Octet, Octet Plus*, stb.).⁸

Eötvös tehát Beckett rádiójátéka alapján, abból kiindulva egy *hangjáték* műfajú kompozíciót alkotott (más nyelveken a *Klangspiel*, *Sound Play* vagy *Pièce sonore* ki-fejezéseket használta.)

Ugyanakkor a zeneszerző szubjektív döntéseket is hozott: olyan töredékeket választott ki a Beckett-darabból, amelyek megfeleltek a hangjáték öt „akciójának”, vagy ha úgy tetszik, öt jelenetének. A hangjáték eredeti változata „mobil” (avagy „nyitott”) mű volt, azaz a szerző a forma felépítését, végső kialakítását a két előadóra (a hegedűsre és az orgonistára) bízta. Az általuk produkált hangokat pedig ringmodulációval (és más effektusokkal, például szűrőkkel) módosította.

Ahogy ezt egy 2022. júniusi levelében írta, Eötvös számára a hangzó színház (*Klangspiel*) és a Beckett-rádiójáték találkozásának lényege az, hogy 1972-ben ez volt az első kísérlete a szöveg és a zene összekapcsolására (illetve a szöveg zenei átírására). A szöveg és a zene kapcsolata vezette aztán őt a zenés színház, a *Harakiri*, a *Radames* és a *Chinese Opera* felé, amely folyamat kulminációs pontja a *Három nővér* című opera lett 1997-ben.⁹

Eötvös Péter 2008-ban, 2015-ben és 2017-ben az eredeti mű négy további változatát készítette el. Az eredeti, 1972-es verzió öt „akcióból”, öt monológból, öt párbeszédből, illetve egy „párhuzamos monológból” állt. A legutóbbi verziók közül a 2008-as *Octet*, és a 2017-es *Now, Miss!* úgymond az „abszolút zene” műfajába tartozik. E ponton azonban fontos volna visszatérni a legelső „nyitott” vagy „mobil” verzióhoz, hogy megérthessük a kompozíció későbbi, csak hangszeres változataiban található „akciók”, a titokzatos dialógusok és monológok alapját és motivációit.

Eötvös öt részletet választott ki Beckett rádiójátékából. Ezek közül három leíró vagy passzív-szemlélődő jellegű:

1. *Henry monológja* a tenger zúgásáról, miközben ül, illetve sétál a parton

That sound you hear is the sea, we are sitting on the strand.

I mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it was you wouldn't know what it was.¹⁰

⁷ Westdeutsche Runkfunk, Köln.

⁸ E-mail, 2013. február 24.

⁹ „[A mű] lényeges eleme a beckett-i Rádiójáték és az eötvösi zenei Hangjáték párhuzama, az a törekvés, hogy 1972-ben a szöveg és zene kapcsolata a zenés színház irányába vezessen engem, a *Harakiri*, a *Radames*, a *Chinese Opera* felé, ami aztán a *Három nővérben* elérte a célját.” Eötvös Péter e-mail-je, 2022. június 14.

¹⁰ Samuel Beckett: „Embers”. In: uő: *The Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press, 1984, 91–104., ide: 91.

*Ez a zaj, amit hallasz, a tenger, itt ülünk a parton.
Csak azért említem meg, mert olyan furcsa ez a zaj, annyira más, mint a tenger zaja,
hogy ha nem látnád, honnan jön, nem is tudnád, mi az.*¹¹

2. Henry: várakozás a sötétben és a csendben

Waiting in the dark, no light, only the light of the fire,
and no sound of any kind, only the fire.
Dead silence then, not a sound, only the fire. Silence in the house, not a sound.¹²

*Vár a sötétben, semmi fény, csak a tűz fénye,
és egy hang se, csak a tűz zaj [...]
Aztán halotti csend, semmi zaj, csak a tűz [...]
A házban csend, egy hang se.*¹³

3. Henry mondata a dolgok befejezésének lehetetlenségéről (feltételezhetjük, hogy Henry az író szavait tolmácsolja)

I never finished anything, everything always went on forever.¹⁴
*Soha nem fejeztem be semmit, mindig minden folytatódott, mindörökre.*¹⁵

A rádiójátékból vett további két részlet egy-egy „jelenet” vagy „akció”:

4. Addie (Henry és Ada lánya) lovaglóléckéje

A lovaglómester felkiáltó mondatokban beszél, utasításokat, illetve jelzéseket ad:

Riding master:	Lovaglómester:
Now Miss! Elbows in Miss!	Most, Miss! Könyököt be, Miss!
Hands down Miss!	Kezeket le, Miss!
Now Miss!	Most, Miss!
Back straight Miss!	Egyenesen a hátat, Miss!
Knees in Miss!	Térdet bele, Miss!
Now Miss! Tummy in Miss!	Most, Miss! Be a hasat, Miss!
Chin up Miss!	Fel a fejet, Miss!
Now Miss!	Most, Miss!
Eyes front Miss!	Tekintet előre, Miss!
Now Miss! Now Miss! ¹⁶	Most, Miss! Most, Miss! ¹⁷

5. Az ötödik jelenet abszurd párbeszéd Ada és Henry között, a hideg tengerparton:

Ada: I hope you put on your jaegers.	Ada: [...] remélem, felhúztad a jégeredet.
Did you put on your jaegers, Henry?	Felhúztad a jégert, Henry?

11 Uő: Zsarátnok, 207.

12 Uő: Embers, 94.

13 Uő: Zsarátnok, 208–209.

14 Uő: Embers, 94.

15 Uő: Zsarátnok, 208.

16 Uő: Embers, 95.

17 Uő: Zsarátnok, 214.

Henry: What happened was this, I put them on and then I took them off again and then I put them on again and then I took them off again and then I took them on again and then I –

Henry: A következőképpen történt, felhúztam, aztán megint lehúztam, aztán megint felhúztam, aztán megint lehúztam, aztán megint felhúztam, aztán megint...

Ada: Have you them on now?

Henry: I don't know.¹⁸

Ada: Most rajtad van?

*Henry: Nem tudom.*¹⁹

A fentiek közül a 2., 4., és 5. részletet a darab első változatában Eötvös „akciónak” (jelenetnek, történésnek) nevezte a kottában,²⁰ de a *Jetzt, Miss!* (és a későbbi „Now, Miss!”-verziók) legelső akciója egy, a zeneszerző által elképzelt forgatókönyv, amely *független* a Beckett-féle rádiójátéktól (1. kotta a 250. oldalon).

Ez a zeneszerző által elképzelt jelenet nagyon érdekes és kivételes: az 1972-es partitúrában lévő magyarázat szerint a hegedű „gesztusokat” imitál: a jobb kar balról indított és jobbra tartó körkörös mozdulatait („Eine Kreisbewegung mit rechten Arm, von links nach rechts”). Minden gesztust hét másodperc csend követ, és a gesztusok hétszer ismétlődnek. Ez a körkörös mozdulat a tengerparti nagy távolság miatt szükséges: jelzés a másik személy hívására. E szakasz végén egy kiáltást (vagy riasztást, riasztójelet) hallunk az orgonán (az 5–6. gesztussal egy időben, „plötzlich” utasítással), amely kvázi távolról reagál a hívásra (lásd „alarum” toposz, azaz vészjel, riadójel, amely a kortárs zenében nagyon gyakori).²¹

II. Keletkezéstörténet: az 1972-es „Jetzt, miss!”-ből származó művek genealógiája

1. Jetzt, Miss! (Klangspiel), 1972

Műfaja tehát „Klangspiel” („Sound Play”, azaz hangjáték) Beckett nyomán, hegedűre és orgonára (később Yamaha DX 7 szintetizátorra) és hangszalagra, amelyen a tenger zaja hallható (majd később a darabban egy motor zaja is). A partitúrában egy oldalnyi, részletes német útmutatás jelzi az előadásmódot, ahol még az előadók ruházata is elő van írva.²²

Ez az 1972-es verzió a mű ún. „mobil” változata (azaz egyfajta „nyitott mű”) a fentiekben már jelzett öt akcióval, öt monológgal, öt dialógussal és egy „párhuzamos monológgal”. (A magnószalag játékidéje 20 perc.) Az előadók megválaszthatják a párbeszédek és a monológok sorrendjét, illetve azok egyidejűségét

¹⁸ Uő: *Embers*, 97.

¹⁹ Uő: *Zsarátnok*, 211–212.

²⁰ 2. idézet: Aktion 2; 4. idézet: Aktion 3; 5. idézet: Aktion 5. Peter Eötvös: *Jetzt, Miss!*, [1972] Ricordi & Co. GMBH, Sy. 3206, D-85622, Feldkirchen, 1973.

²¹ Ld. pl. Trevor Wishart kategóriáit, köztük: „Alarum”. In: uő: *On Sonic Art*, New York: Routledge, 1977, ²1996, 182. skk.

²² Ricordi GMBH, 1993, Sy. 3206.

(szinkronitását), a bevezetésben leírt szabályok szerint. Az 1. akció és az utolsó, 5. akció helye meghatározott. (*Durata*: 20')

2022-ben Eötvös Péter a következőket írta az első verzió „nyitott mű” jellegéről:

A „Jetzt, Miss!”-t (1972) én nem hívnam sem „nyitott” sem „aleatorikus” műnek, mert csak a formája *mobil*, hasonlóan Calder mozgó objektumaihoz, amelyeknek elemei a nézőben különböző konstellációban különböző formai benyomást eredményeznek. Egy gyakorlati példa: két zenei elem [pl. 2 monológ] egyidejű elhangzásáról van szó, amelyben az egyik elemet nevezzük 1-2-3-4 vagy 5-nek, a másik elemet a-b-c-d vagy e-nek. Az 1-es számhoz tartozhat bármelyik betű, de mindegyik csak egyszer: például 1b – 4d – 3a – 2c – 5e, vagy 3c – 2d – 5a – 1e – 4b.

Az 1972-ben komponált (és 1973-ban megjelent) mű szerkezete nagyon pontos kalkuláción alapul, ahol a harmonikus összhangzás,²³ a ritmikai sűrűség, a dinamikai egyensúly bármely adott formai kombinációban tökéletes egységet alkot. Bár ez a [mobil] kompozíciós szerkesztési technika nagyon divatos volt a 20. század közepén, előnye a hallgató szempontjából csak akkor jelentkezik, ha a művet többször egymás után hallgatja meg. Egyszeri előadásnál lényegében csak az előadó számára van jelentősége. (Amikor ezt a hátrányt észrevettem, a mű következő verzióinak egyszeri, stabil formát adtam. *Mobilból stabil lett*²⁴).²⁵

2. Now, Miss! (1993/2009/2015)

A *Jetzt, Miss!* „stabil”, azaz a zeneszerző által végleges formában rögzített változatának címe: *Now, Miss! (Klangspiel nach einem Hörspiel von Samuel Beckett)* hegedűre, DX-7 szintetizátorra és sztereó hangszalagra (a tenger hangjával). Lásd Ricordi, 2009–2015.²⁶ (*Durata*: 16'07")

CD: BMC 072, *Electrochronicle* (2002).²⁷ Hangjáték hegedűre, szintetizátorral átalakított elektromos orgonára és sztereó magnószalagra. (A szalag eredeti felvétele a WDR-ben készült, Kölnben, 1973-ban; Eötvös Péter – elektronikus orgona; Négyesy János – hegedű.)

3. *Octet für Bläser*, 2008 (fuvolára, klarinétra, 2 fagottra, 2 trombitára, 2 harsonára)²⁸

Eötvös Péter ezt írta a darabról:

A madridi Reina Sofia Zeneiskola megrendelésére készült, és Stockhausen emlékére komponáltam. [...] Az *Octet* Samuel Beckett „Embers” című rádiójátékának realizációja,

23 Azaz a hangközök előre megtervezett egymásra épülése a kétféle kategória szerint. A zeneszerző a magas és mély regiszter szerint különbözteti meg a kétszer öt monológot (amelyeket fent a számított vagy betűkkel jelzett monológoknak nevezett). Az egyik sorozat tercek és szexteket, a másik pedig kvartokat és kvinteket használ.

24 Ld. a mű második verzióját.

25 Eötvös Péter e-mailje, 2022 június 8.

26 G. Ricordi & Co., Sy 3206, Bühnen- und Musikverlag GMBH München, 2009 (korrigiert: 12 Juli 2015).!

27 „Sound-play for violin, electric organ transformed by synthesizer and stereo tape (sea sounds). Original tape recorded by WDR in 1973, Cologne, Péter Eötvös – electric organ, János Négyesy – violin”.

28 Ricordi, Sy. 3828/1.

amelyből kivettem néhány részletet, és felhasználtam az *Octet*hez. A szokatlan fúvós hangszeres felállítás (fuvola, klarinét, két fagott, két trombita, két harsona) lehetővé teszi, hogy a játékosok egy műsoron játsszák Stravinsky *Oktettjével*.²⁹

(*Durata*: 13’)

CD: Warner Classic, 2018, *Octets*, I Solisti della Scala, Andrea Vitello vezényletével.

4. *Octet Plus, 2008 (szopránra, fuvolára, klarinéttra, 2 fagottra, 2 trombitára, 2 harsonára)*³⁰

CD: BMC 175, 2010, *Ensemble Linea* (Barbara Hannigan, szoprán, vez. Jean-Philipp Wurtz). Ez a mű a 2008-as *Octet* darabot egészíti ki vokális-hangszeres betétekkel oly módon, hogy a beckett-i szöveget énekelte a szopránnal, az 1972-es verzió bizonyos szakaszainak a felhasználásával (!). Emiatt ez a verzió az, amelyik leginkább jelzi, hogy mely kiválasztott beckett-i szövegrész inspirálta az egyes hangszeres „mobil” elemeket. (*Durata*: 19’05” [20’])

5. *Now, Miss! 2017 (hegedűre és csellóra)*³¹

Szenen nach einem Hörspiel von Samuel Beckett für Violine und Violoncello.

(Jelenetek Samuel Beckett rádiójátéka nyomán, hegedűre és csellóra)

Bemutató: 2019. január 5., Budapest, BMC (Kruppa Bálint – hegedű; Rohmann Ditta – cselló) (*Durata*: 10’57’)

III. Összevetés

Első pillantásra is feltűnik az öt darab különböző, néha nagyon is eltérő időtartama 20’–16’–13’–20’–10’. Összehasonlításuk rendkívüli felfedezésekhez vezet, illetve vezethet. Az adott keretek közt csak vázolni tudjuk az összevetések kezdeti tanulságait és lehetséges későbbi irányait.

Az első alak (*Jetzt, Miss!*, 1972) bizonyos fokig kapcsolatot teremt a Beckett-drámával, jóllehet az öt „akció” rádiójáték-beli eredetére csak hosszas, intenzív kutatás után bukkanhat rá a zenetudós. A „monológok” Beckett-re való utalását, „jelentését” Eötvös Péter fedte fel számomra, ugyanis a kottában csak a számozás és a két regisztertípus (magas és mély) van feltüntetve. Ebben az első verzióban a partitúrában egymást követi tehát az öt akció, a kétszer öt monológ,³² majd az öt dialógus, és az utolsó „Parallel-Monolog”. Az oldalak nincsenek beszámozva,

29 „*Octet* was commissioned by the Reina Sofia School of Music and was composed in memoriam of Stockhausen. [...] *Octet* is the realization of Samuel Beckett’s radio play ‘Embers’, from which I took out some extracts and used it for *Octet*. The unusual wind-instrument set-up (Flute, Clarinet, two Bassoons, two Trumpets, two Trombones) makes it possible for the players to play it on the same program as Stravinsky’s *Octet*.” Eötvös Péter honlapja: eotvospeter.com (utolsó megtekintés: 2024. július 10.).

30 Ricordi, Sy. 3820/01.

31 Ricordi, Sy. 4504.

32 Azaz mindegyikből kettő, a magas és mély regiszter szerint (összesen tíz monológ).

mivel az előadók szabadon választják meg a szekciók sorrendjét és a darab lefutását (csak a kezdő és a záró akció betartása kötelező, azaz az első, tengerparti „integető” jeleneté, illetve az abszurd beszélgetése a jégernadrág használatáról a mű végén). A „dialógusok” érdekes módon szövegrészleteket is tartalmaznak (magyarul vagy egy oldalon három nyelven: angolul, németül és magyarul), de nem mindig egyértelmű, hogy a Beckett-idézet az adott dialógusra vonatkozik-e vagy sem (lásd a 2. kottát a 254. oldalon).

Mint jeleztük, Eötvös Péter 1993 után rögzítette, véglegesítette a különböző akciók, monológok és párbeszédok egymásutánját: Aktion 1–Monolog I [=M2+M1]; Dialog 1+3; Monolog II–Dialog 4+3; Aktion 3; Monolog III; Monolog IV; Aktion 4; Parallel-Monolog; Monolog V–Monolog VI–Dialog 1+5; Aktion 5.³³

A Now, Miss! (1993–2009–2015), az *Octet* (2008) és a *Now, Miss!* csellóra és hegedűre (2017) alakokban a Beckett-darabbal való kapcsolat említése/jelölése a kottában teljesen eltűnik. E művek véleményem szerint kifejezetten *enigmatikusak*, jóllehet a zene erőteljesen magában hordozza az egyes kifejezéseket, képeket. A kérdés csak az, hogy az előadók és a közönség mit érzékelhetnek a Beckett-rádiójátékkal való kapcsolatból? A tengerzaj, a tenger hullámainak hangja is hiányzik e verziókból, amely háttérzaj Beckett-nél az adott helyszínt határozta meg pontosan. Bizonyos jelenetek, képek (akciók) drámai ereje természetesen átűt a csak hangszeres változatokban, és főleg a beszédszerűség, a dialógusjelleg végig jelen van e művekben. De az a „mankó”, amelyet a Beckett-művel való kapcsolat jelenthetne az előadói kifejezés pontosítására, eltűnt. Eötvös Péter e genealógián keresztül egymaga illusztrálja azt az Ujfalussy József által aláhúzott zeneesztétikai, zenetörténeti kulcspillanatot, amikor – Beethoven halála után, a nagyfokú stilizálás révén – a hangszeres zenei műfajokból eltűnt az egyértelmű utalás a valóságra, a külvilági jelenségekre azaz eltűnt az eredeti „műfaji meghatározottság”. Ebben a korszakban született meg Hanslick tollából az úgynevezett abszolút zene fogalma: az absztrakt zenei formálás elve.³⁴ E kérdés részletes vizsgálata Eötvös „genealógiája” kapcsán külön tanulmányt igényelne: hogyan is jutunk a programzenétől az abszolút zenéig?

A „beszédszerűség”, a „beszélő hangszerek”³⁵ első realizálása Eötvös műhelyében a *Jetzt, Miss! (Now, Miss!, Octet stb.)* 3. akciójában („Lovaglójelenet”) jelenik meg először, amikor is a lovaglómester kiabáló utasításait, a szavainak hanghordozását, ritmusát, regiszterét írja át a zeneszerző a két (vagy nyolc) hangszerre. A darab első két verziójában a kotta is tartalmazza a kiabált szavakat: „Now, Miss! Elbows in Miss! Hands down Miss! stb.” (lásd a fenti I. fejezet negyedik idézett részletét). Ez a szövegátírás igazi zeneszerzői *trouvaille*, és nem véletlen, hogy a műsorozat innen kapta címét: *Now, Miss!, vagy Jetzt, Miss! (3a kotta a 256. oldalon)*.³⁶

33 E listában csak az első monológpár van beazonosítva, a többi nem feleltettem meg az 1972-es verzió elemeinek.

34 Eduard Hanslick: *Vom musikalisch Schönen*, Leipzig: Weigel, 1854. Továbbá vö.: Ujfalussy József: „Zene és valóság”. In: uő: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 66–68.

35 Eötvös Péter kifejezései a *Korrespondenz* című kvartett (1992) kapcsán, sőt, a szerző itt a „Sprachinstrumente” szakszót is bevezette (a „Sprachgesang” kifejezés extrapolálásával).

36 A beszélt szöveg hangszeres „fordítása” (vagy „zene a szöveg ritmusában”) – Eötvös kifejezései, 2001) mindvégig megfigyelhető Eötvös műveiben, pl. a *The Sirens Cycle* ciklusban (2016).

DIALOG 4

$$\frac{8}{J=144}$$

Org.



attacca

"...I never finished anything,
everything always went on
for ever. (PAUSE)"

"...ich beendete nie etwas,
alles ging immer weiter
für immer. (PAUSE)"

"...sosem fejeztem be ezeket
a történeteket, egyet se fe-
jeztem be közülük, soha nem
fejeztem be semmit, mindig
minden folytatódott, mind-
örökre. (SZÜNET)"

Összehasonlításként közöljük a legelső, 1973-as kottaverziót is. Itt a zeneszerző azt írta a kotta alá, az alul megjelenő szövegidézett elé, hogy “denken” (azaz a szövegmondásra “gondolva”, quasi előadói utasításként – 3b kotta a 257. oldalon).

Az első akció – az integető-válaszoló nyitójelenet – fontos metamorfózison megy át a különböző időbeli előrehaladások során. Az 1972-es és részben a 2009/2015-ös verzió nyomtatott kiadásában az előadói utasítások tartalmazzák még a zenei gesztusok magyarázatát.³⁷ (Lásd az 1. kottát is, 1972). De az *Octett*-ől kezdve a magyarázatok eltűnnek. Ez azt vonja maga után, hogy a zenei megfogalmazásnak kell pontosabbnak lennie, azaz a gesztikulálásnak és az arra adott válasznak a zenei megfogalmazása sokkal árnyaltabb, expresszívabb lesz, mintegy a gesztusok váltakozását, viszonyát jobban hangsúlyozva és nüanszírozva (lásd a 4–5. kottát a 258–259. oldalon).

Konklúzióként elmondhatjuk, hogy ez a műsorozat – a már említett szempontok mellett – azt az alapvető kérdést veti fel, hogy a zenés színház, a színpadot is használó hangszeres színház,³⁸ illetve a háttérben álló beckett-i rádiójáték jegyeinek fokozatos kiiktatása milyen zenei megfogalmazásra, a gesztusok, a beszéd-szerűség milyen pontosabb megkomponálására készítetik a zeneszerzőt a maga által választott „absztrahálási”-stilizálási folyamat, azaz az abszolút zenei irányba haladás során? Mindeme számos kérdés megválaszolása további zenetudományi és hermeneutikai feladatokat szab ki a zenetudomány – és részben a zeneszerzők, az előadók – számára.

IRODALOMJEGYZÉK

- Beckett, Samuel: *La dernière bande* suivi de *Cendre*. Paris: les Editions de Minuit, 1959.
- Beckett, Samuel: „Embers”. In: uő: *The Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press, 1984, 91–104.
- Beckett, Samuel: „Zsarátok”. Ford. Tandori Dezső. In: uő: *Drámák*. Budapest: Európa, 1970, 205–222.
- Diaz, Sylvain–Marion Chénétier-Alev: „Le théâtre radiophonique de Beckett, laboratoire de la forme dramatique, *Études théâtrales* 2007, 149–151. <https://doi.org/10.3917/etth.038.0149>
- Eötvös Péter a saját műveiről: <https://eotvospeter.com/>
- Hanslick, Eduard: *Vom musikalisch Schönen*, Leipzig: Weigel, 1854.
- Lawley, Paul: „Embers’. An interpretation”, *Journal of Beckett Studies* (First Series), 1980, 9–36.
- Ujfalussy József: „Zene és valóság”. In: uő: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 66–68.
- Wishart, Trevor: *On Sonic Art*. New York: Routledge, 1977, ²1996. <https://doi.org/10.4324/-9781315077895>

37 „Sehr langsame, kontinuierliche Bewegung mit dem rechten Arm; wie ein Zeichen aus dem Ferne” („Nagyon lassú, folyamatos mozgás a jobb kézzel; mint egy jelzés a távolból.”) majd később: „wie ein Ruf, ‘non legato’” („hívásként, ‘non legato’”), *Now, Miss!*, 2009/2015.

38 Ld. az 1972-es és részben a 2009/2015-ös verziót.

J=162 [AKTION]

VI. inner hart f MISS! f IN f ELBOWS f HANDS f DOWN f MISS! f NOW f MISS! f

Org. f MISS! f IN f ELBOWS f HANDS f DOWN f MISS! f NOW f MISS! f

J=144

VI. f BACK f STRAIGHT f MISS! f KNEES f IN f MISS! f NOW f MISS! f TUMMY f IN f MISS! f

Org. f BACK f STRAIGHT f MISS! f KNEES f IN f MISS! f NOW f MISS! f TUMMY f IN f MISS! f

J=180

VI. f CHIN f UP f MISS! f NOW f MISS! f EYES f FRONT f MISS! f

Org. f CHIN f UP f MISS! f NOW f MISS! f EYES f FRONT f MISS! f

sy. 32008 (Stand : 12. Juli 2015)

AKTION 3

schnell
 $\frac{2}{2}$
 $f = 162$

langsamer
 $\frac{2}{2}$
 $f = 126$

VI. *inner hart*
f
voll

Org. *f*
voll

denken: NOW MISS! ELBOWS IN MISS! HANDS DOWN MISS! NOW MISS!

schneller
 $\frac{2}{2}$
 $f = 144$

$\frac{2+2}{2}$
 $\frac{3}{2}$

BACK STRAIGHT MISS! KNEES IN MISS! NOW MISS! TUMMY IN MISS!

3b kotta. Jetzt, Miss!, Aktion 3 (© 1973 G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH)

(♩ = 96)
 ϕ = half breath, half sound

Flute *pp*

Clarinet in A *p* *pp*

Bassoon 1/2

Trumpet 1 in C

Trumpet 2 in B

Trombone 1/2

GP

ord.

ppp

pp

ppp

8

Fl. *p* *ppp*

Clar. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Bsn.1 *pp*

GP

ord.

15

Fl. *ppp*

Clar. *ppp*

Bsn.1 *p* *pp*

Trp.1 open *open* *sf*

Trp.2 open *open* *sf*

pp

pp

sf

pp

4. kotta. Az Octet (2008) első oldala, 1–20. ütem (© G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH)

A $\text{♩} = 168$

VI. *VI. scordatura*
Griffinotation

ppp

klingt

IV

Vlc.

6

pp

f

II

pp

IV

5. kotta. A Now, Miss! (2017) első oldala, 1–16. ütem (© G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH)

ABSTRACT

MÁRTA GRABÓCZ

FROM NOW MISS! TO OCTET PLUS BY PETER EÖTVÖS

Different Realizations and Musical Interpretations of a Sound Piece after Beckett's Radio Play Embers (Five Pieces: 1972–2017)

In 1957 Samuel Beckett wrote a Radio play with the title *Embers*. It represents a very special genre while – as Beckett himself said – ‘*Embers* rests on an ambiguity: is the person – [the protagonist, i. e. Henry] – having a hallucination or is this really happening?’ The play opens with sea sounds in the background, and Henry is walking along the beach, while recalling events of his life. He invokes his father, his wife and daughter, and other personalities and asks questions about what they have experienced.

In 1972, working during this time in Germany, Peter Eötvös decided to create a ‘sound play’ on the basis of this enigmatic piece. But the composer himself used his personal filters, he operated with subjective choices: he selected fragments of the Beckett play which could become the support of the five main ‘actions’ or scenes of his Sound Piece. The original version of his ‘Klangspiel’ is an ‘open work, an ‘opera aperta’ which entrusted the construction of form to two interpreters: a violinist and an organist (and their sounds were modified by Ring-modulation and other effects). In 2008, 2015 and in 2017, Peter Eötvös created four other versions of the original work (which consisted of five ‘actions’, five monologues, five dialogues and one ‘parallel monologue’). Three versions belong to the genre of so-called ‘absolute music’ (the *Octet* of 2008, or the *Now Miss!* of 2017). But it is important to come back to the ‘sources’, and to be able to understand the bases and the motivations for the ‘actions’ and for the enigmatic ‘dialogues’ or ‘monologues’ of the final instrumental versions.

Márta Grabócz is professor emeritus at the University of Strasbourg (UFR Arts, ACCRA, ITI CREAA), honorary member of the IUF, and an external member of the Hungarian Academy of Sciences. She has published fourteen books (including four monographs) in the fields of musical meaning, musical narratology and contemporary music. Recent publications include: *Musique, narrativité, signification* (2009); *Les Opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident* (2012); *Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de F. Liszt* (2018); F.-B. Mâche. *Le compositeur et le savant face à l'univers sonore* (with G. Mathon, 2018); *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös, F.-B. Mâche et J.-C. Risset* (2020); *Narratologie musicale. Topiques, théories, stratégies analytiques* (2021); *György Kurtág: les œuvres et leurs interprétation* (dir. M. Grabócz, J.-P. Olive, Á. Oviedo, 2021). She also edits the writings of contemporary composers and musicologists.

SZÉKELY ANDRÁS (1929–2024)



Fred Kelemen felvétele

Székely András a Zeneakadémia zenetudományi tanszakán 1952 és 1957 között folytatott tanulmányait követően több mint fél évszázadon át kutatóként, fordítóként, zenei rendezőként, szerkesztőként, producerként vállalt tevékeny szerepet a magyar zenei életben. Úttörőként kezdeményezte a 18. századi zene előadási gyakorlatának hazai megújulását, számos barokk zenemű első hangfelvételének volt kezdeményezője és társalkotója.

Évtizedeken át dolgozott a magyar zenei előadó-művészetre és a zenei nyilvánosságra meghatározó hatást gyakorló műhelyekben – 1957-től a Magyar Hangfelvevő Vállalatnál, 1974-től

pedig a *Muzsika* című folyóiratnál, amelynek utóbb főszerkesztő-helyettese is lett. Ösztönzően hatott a magyar zenekari kultúrára. Széles körű repertóriumismeretét, a nemzetközi zenei előadóművészetben kiépülő kapcsolatait hasznosíthatta az 1963-ban alapított Liszt Ferenc Kamarazenekar, amelynek hosszabb ideig volt művészeti titkára. Az 1981-ben létrejött Capella Savaria Székely Andrással szoros együttműködésben vált a magyarországi historikus játék és régi hangszeres előadói kultúra modellteremtő központjává, nemzetközi jelentőségű produkciókat megvalósító együttesévé. Székely András fordítói munkásságát dicséri többek között Georg Philipp Telemann *Három önéletrajzána* (*Curriculum vitae*, 1995), Leopold Mozart *Hegedűiskolájána* (1998) és Johann Joachim Quantz *Fuvolaiskolájána* (2011) szakszerű, bevezetővel és jegyzetapparátussal ellátott magyar kiadása. 1996-tól hosszabb időszakon át a Nemzetközi Telemann Társaság (*Internationale Telemann-Gesellschaft*) elnöke volt. 2001-től huzamosabb időn keresztül részt vett a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai társaság elnökségének munkájában. Az 1999-et követő évtizedben a *Magyar Zene* szerkesztőjeként tevékenykedett, s meghatározó szerepet játszott a folyóirat modern tudományos periodikává alakításában. Az elsőkhöz tartozott, akik elvégezték az 1951-ben alapított magyar zenetudományi képzést – de az új nemzedékek munkája és eredményei iránti őszinte érdeklődését kilencvenen túl is töretlenül megőrizte.

Péteri Lóránt

Ifj. Kurtág György

50 ÉVES AZ ELEKTROKRÓNICA*

ÖSSZEFOGLALÁS

Eötvös Péter a '70-es években az élő elektronikus zene egyik meghatározó szereplője volt, ám életének ezt a periódusát karmesteri és zeneszerzői sikerei miatt kevesen ismerik. Írásom középpontjában az intervallum-mikroszkóp fejlesztésének története és technikai leírása áll. Az ebből született mű az *Elektrokrónika* és ennek színpadi változata az *Intervalles-Intérieurs*. Az ezt követő rész egy közjátékkal kezdődik. Egy képzeletbeli opera szereplőin keresztül mutatom be a darab technikai megvalósítását, és annak hangátalakító moduljait. Végül Eötvös Péter munkamódszerének változásait hasonlítom össze operái és az *Elektrokrónika* több mint tíz évet átölelő zeneszerzői koncepciójának fejlődésével.

Kulcsszavak: Eötvös Péter, Mesías Maiguashca, Karlheinz Stockhausen, Sacher Stiftung, WDR, élő elektronika, feszültségvezérlés, intervallum-mikroszkóp, EMS Synthi AKS, pitch-to-voltage converter

Találkozások – elágazások

50 éve találkoztam először Eötvös Péterrel. Donáti utcai lakásában mesélt az osakai világkiállításról, a hat hónapig tartó gigantikus koncertsorozatról, a „Stockhausen-együttessel”, amelynek már évek óta tagja volt. Karlheinz Stockhausen *Kurzwellen* című darabjának felvételét hallgathattuk az egybegyűlt barátokkal (emlékeim szerint a zeneszerzők közül Jeney Zoltán, Sárty László és id. Kurtág György volt jelen). Eötvös híres darabját, az *Elektrokrónikát* valószínűleg egy évvel később, 1975-ben ismerhettem meg. Ez a találkozás egész életemet meghatározta. Ekkor döntöttem el, hogy – ha törik, ha szakad – Eötvös Péternél akarok tanulni. Ez aztán nem sokkal később, a '80-as években valósult meg, amikor is Párizsba kerültem, és a Pierre Boulez által megalapított komputerezenei kutatóintézet, az IRCAM munkatársa lettem. Eötvös Péter ekkor hangszerelte az *Intervalles-Intérieures*-t, amelyet többek között egy emlékezetes koncerten Velencében, a Fenice-színházban is bemutattunk, s amelynek a hangosítását Eötvös rám bízta. Pétertől tanultam meg mindazt, amit

* A párizsi IRCAM-ban Eötvös Péter 80. születésnapja alkalmából *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'oeuvre de Péter Eötvös* címmel Grabócz Márta szervezésében rendezett konferencián 2024. január 12-én francia nyelven elhangzott előadás kibővített változata. Az előadás elkészítése során főként egy Eötvös Péter hangját őrző szalagra, a *Bevezető az Elektrokrónikához* című, 1975-ből való hangfelvétellel támaszkodtam: <https://eotvospeter.com/piece/electrochronik/>. A konferenciához: <https://www.youtube.com/live/fIRug-rNUzY?feature=shared&t=6278>

ma a hangról, hangosításról tudok, kezdve a hangszórók szokatlan elhelyezésével: például hogy mi a falnak fordított hangszórók szerepe a tér kitágításában, vagy hogy hogyan segítik a percepciót az akusztikus hangforrás közvetlen közelébe helyezett hangszórók, amelyek által a hangszer hangja és annak erősítése ugyanabból a pontból ér a hallgatóhoz. Csupa olyan tudás, amely a felszínes szemlélő számára ellentmond a hangosítás gyakorlatának, ám a valódi hangesztétika alapja.

Ugyancsak Eötvös Péternek köszönhetem a Mesías Maiguashcával való találkozásomat is. Maiguashca Ecuadorból érkezett Kölnbe, s a kölni rádió elektronikus zenei stúdiójának munkatársaként szintén Osakában töltötte az 1970-es év felét, akárcsak Eötvös. Valószínűleg itt kezdődött a barátságuk, amely aztán az öldorfi alkotóközösségben teljesedett ki. A két család együtt bérelt ki egy tanyát, létrehozták az „Öldorf Group” élő elektronikára specializált együttesét, mellyel koncerteket szerveztek a házuk melletti pajtában. Közösén fejlesztették az abban az időben a kortárs zeneszerzők közül az egyik legjobban felszerelt félprofesszionális stúdiójukat, többek között kvadrofon hangosítással és egy nyolcsávós magnetofonnal is felszerelve.



1. kép. Mesías Maiguashca és Eötvös Péter az Elektrokrónika egyik öldorfi előadásán 1974-ben

Maiguashca az 1980-as években a „Centre Européen pour la Recherche Musicale” elektronikus zenei stúdiójának és az ahhoz tartozó pedagógiai műhelynek a felelőse volt Metzben. Eötvös Péter hozzá küldött mint az általa ismert legjobb tanárhoz, aki ráadásul a szintetizátorok kortárs zenei alkalmazásának specialistája. Két éven keresztül ingáztam Párizs és Metz, Péter és Mesías között, ezekből a rend-

kívül inspiráló évekből táplálkozom mindmáig. Amikor Maiguashcától az IRCAM megrendelte az *FMelodies* című kompozíciót, ő engem alkalmazott zenei asszisztensként.

Eötvös Péter találkozása Karlheinz Stockhausennel több hasonlóságot is mutat az előbbiekkal. 1966 áprilisában hirdetés jelent meg a kölni zeneakadémia üzenőfelületén, ezzel a szöveggel: „Stockhausen keres ’grafikailag tehetséges’ zenészt”. Erről így ír Eötvös Péter:

Köln, 1966 április.

Szerencsés vagyok. A táblán olvastam egy kiírást, hogy Stockhausen keres „grafikailag tehetséges” zenészt. Nosza, ez én vagyok. Jelentkeztem nála. Rendkívül szimpatikus, kedves. Stockhausen kikérdezgetett, beszélgettünk, majd kocsin hazavitt, nagyon szép egyemeletes házban lakik, nagy zöld fenyőfás parkkal (Kölnben a zöldövezet óriási és gyönyörű, akinek esze van, itt lakik), ő a padlásszobában dolgozik. Tavasszal volt Japánban, ott csinált egy elektronikus művet, *TELEMUSIK* a címe, montázs-zene különböző nemzetiségű zenékből meg himnuszokból, majd megkapom tőle szalagon, mindenesetre ezt most másolom, ill. amit én rajzolok azt adják ki, tehát nagyon precízen és szépen kell rajzolnom. Elég sokat beszélgettem Stockkal, első délután túl sokáig dolgoztunk, mert neki is át kellett nézni, hogy melyik piszok mi akar lenni (lesz mit bogarásznom, de nem csúnya kézírás) [...]

Most így megismerve nagyon természetes embernek találok, a legrendesebb normális életszemlélettel, és ilyen összefüggésben a művei is egy logikai folyamat természetes következményei. Tetszik Stockhausen. Összeismerkedtem vele anélkül, hogy akartam volna, és a legjobb kapcsolat, mert bizonyos fokig partneri és baráti, nem tanítványi. Vettünk minden felszerelést ami a másoláshoz kell, rajztáblát, ceruzákat, és most rajzolólok. 33 oldalas mű, 1-1 oldal átlag 5-7 órát igényel. És gondolom jól fogják fizetni, az Universal adja ki. Ültem a stúdióban miközben dolgozik, nagyon komolyan, szépen, rendben dolgozik, szeretem. No, így! – Most vagyok kb. olyan élettempóban, amiben otthon érzem magam...

Köln, 1966. november 1.

Stock az utolsó 2 hétben nagyon rámszállt, délutántól éjfélig ültünk a lakásán, korrek-túrázott, s az nagyon lassan megy, de végtelenül kedves volt, mindig megvacsoráztatott és pénzt adott taxira, s mikor elbúcsúztunk, kikísért és azt mondta, hogy nagyon örült velem dolgozni, és nagyon reméli, hogy jövőre vissza tudok jönni, és szeretné ha dolgoznék vele tovább, ő ígéri hogy semmi megélhetési problémám nem lesz, efelől ne aggódjak. Ami igaz, az igaz, szépen másoltam, s azonkívül olyan makacs vitákba keveredtem vele bizonyos lejegyzéseket illetően, hogy ez csak imponálhatott neki, mert ő (is) végtelenül makacs.¹

Munkakapcsolatuk ettől kezdve kisebb-nagyobb megszakításokkal Stockhausen haláláig tartott.

A *Telemusik*² és az *Elektrokrónika* közötti kapcsolattal egy következő publikációban szeretnék foglalkozni, most csak annyit kell erről megjegyezni, hogy Stockhausen volt az a zeneszerző, aki a ringmodulátort (hogy mi is az, és mi a jelentő-

1 Letters to my Mother / Köln 1966–68, <https://eotvospeter.com/biography/> (utolsó megtekintés: 2024. július 1.).

2 <https://stockhausenspace.blogspot.com/2015/02/telemusik.html>.

sége, azt mindjárt elmagyarázom) senkihez sem hasonlítható nívón használta; továbbá, hogy Eötvös Péternél jobban senki sem ismerte a *Telemusik* technikai és zenei megvalósítását.

Az élő elektronika rövid története (ahogy én megéltem)

A '70-es években megjelenik egy új zeneszerző-generáció, amely maga tervez hangrendszereket, épít házi stúdiókat, sőt, néhányan saját lemezcéget, kiadót működtetnek. Zenei kutatómunkát is végeznek – melynek során többek között nagyon hamar felismerik a feszültségvezérelt hangszerek által megnyitott lehetőségeket –, nekik köszönhető a zenei felfedezést lehetővé tevő számos analóg és digitális eszköz fejlesztése. A technológia újító használatán túl is alapvetően kíváncsiság, kérdésfeltevés és kritikai elkötelezettség is jellemzi őket. Ismét Eötvöst idézem:

1971-ben egy Köln melletti tanyán, Öldorfbán telepedtem le és kipróbáltam a kompozálás lehetőségeit a szigorú szerkesztéstől kezdve (Now, Miss!) a szabad improvizációig (Music for New York). Ebben az időben a hangok eredetéig, gyökeréig akartam eljutni; a rezgésekig, amelyben a ritmus és a dallam még közös.³

Eötvös *Elektrokrónikájának* legfontosabb felfedezése az az áramköri kapcsolás, amelyet ő „hangköz-mikroszkópnak” nevez. Az elnevezés nem arra utal, hogy ezen keresztül a hangközöket finomabban vizsgálhatjuk, hanem arra, hogy az áramkör bemenetére adott hangközök legapróbb változásai is a kimeneten hatalmas különbségeket eredményeznek – melyek ugyanakkor nem véletlenszerűek, hanem szabályos módon, azonos bemeneti jel esetén azonos eredményt adnak: a készülék azt az illúziót kelti, mintha hallhatóvá tenné a hangközök titkos belső világát, szabad füllel nem észlelhető, de a hangközökhöz tartozó organikus mozgásformákat. Mintha az egyszerű, csapból folyó ivóvíz mikroszkopikus vizsgálata élőlények tömegét mutatná meg – még ha itt a bizzarr lényeket az eszköz hozza is létre. A hangközök amúgy kompozíciós szempontból különleges helyet foglalnak el Eötvös Péter operáiban, hasonlóképpen, mint más, az *Elektrokrónika* után született hangszeres műveiben is:

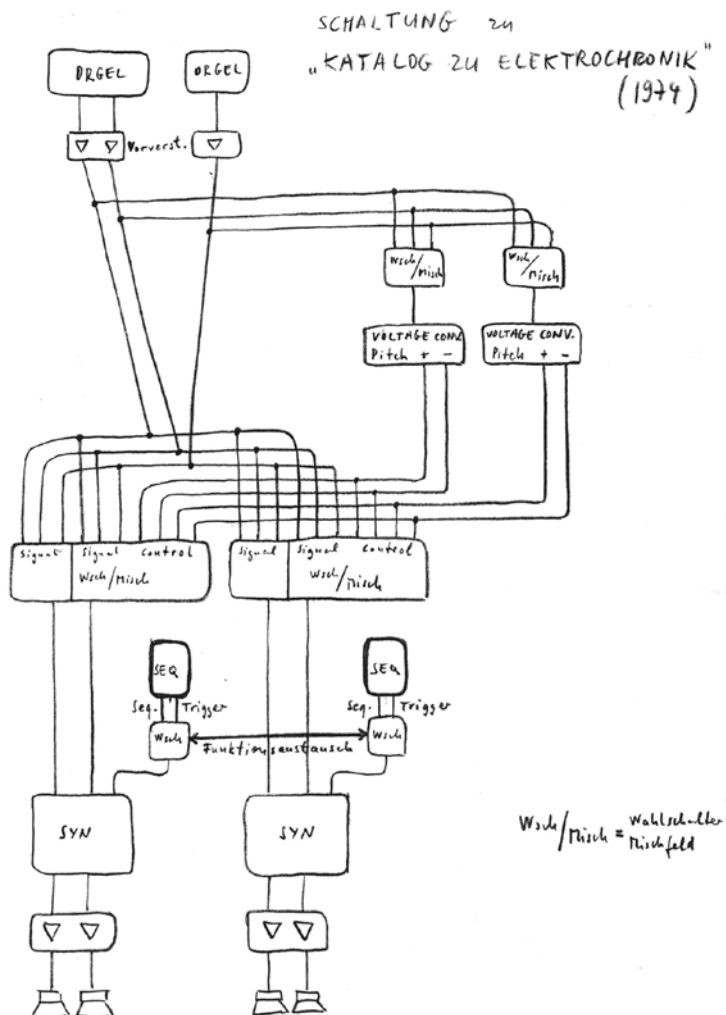
Már az ókorban is tudták, hallották, érezték, hogy a különböző hangközökben más és más feszültség van. Ezért tartottak egyes hangközöket megengedettnek, másokat veszélyesnek, sőt tiltottnak. (Ez a gondolkodás annyira érvényes számomra, hogy az operáim szereplői közti feszültségeket is hangközökkel tudom a legjobban jellemezni).⁴

- Az ön zenéjének például a hangközök sajátos használata az egyik jellegzetes stílusjegye.
- Igen. Az én meglátásom szerint a hangközök az alapkövek, én bennük gondolkodom. Karaktereket, kulturális jegyeket hordoznak magukban – az összerakásuk pedig karakterkombinációkat eredményez, ezekből épülnek fel a dallamaim.
- Ön milyen hangköz?

3 Szerzői műismertetés, *Electochronicle* 2002, BMC CD 072.

4 Szerzői műismertetés, *Intervalles-Intérieurs* 2003, BMC CD 092.

- Hogy én? Na, ilyet még sose kérdeztek tőlem.
- Én úgy képzelem, markáns és határozott tiszta kvint.
- Nem biztos, hogy olyan tiszta (nevet). A tiszta kvintet nagyon gyakran használok, ez a hangköz számomra a tér, az űr a tiszta: ahogy a korsónak is azt a részét használjuk, ami nincs [...] ⁵



1. faksimile. Az Elektrokrónika legrészletesebb kapcsolási rajza (Eötvös Péter kézírása)

Célom egy olyan elektronikus kapcsolás megépítése volt, amely hangmodulátorok (egy feszültségszabályozó szűrő, azaz VCF, egy amplitúdómodulátor és egy ringmodulátor)

5 Csepelyi Adrienn: „Félre a piszkos hangokkal”, https://www.vasarnapihirek.hu/izles/felre_a_piszkos_hangokkal

segítségével felerősíti a két hang közötti feszültséggörbét, [...] a hullámformákból eredő komplex formák belső mozgását, és ezáltal hallhatóvá teszi azt, dallam és ritmus formájában. Átvitt értelemben ez egy akusztikus mikroszkóp: hallhatóvá válnak olyan dolgok, amelyeket szabad füllel nem hallunk. Sokkal fontosabb azonban, hogy a rendszer minden hallható elemét egyetlen egység automatikusan generálja. A paraméterek azonosak egymással: a „dallam” ugyanolyan mozgásformájú, mint a „ritmus”.

A kapcsolást két év alatt olyan tökéletesre faragtam, hogy nem kellett rajta semmit átállítani, így az elektronikus orgonajátékos, a Megfigyelő csak azzal foglalkozhatott, hogy az intervallumok természetét kiismerje: hogy addig tartsa nyomva a billentyűt, addig hallgassa, amíg „megérti”. Ezt a zenét nem „játsszák”, nem „előadják”, hanem „hallgatják” és „megfigyelik”.

A kapcsolat ebben a darabban a műalkotás rangjára emelkedik.⁶

A feszültségvezérlés – azaz nem az egyes áramköri elemek jellemzőinek kézi állítgatása gombokkal, hanem más áramkörök kiadott feszültségei kontrolljának alkalmazása – alapjaiban változtatta meg az elektronikus zeneszerzés gyakorlatát.

Az elektronikus zenei stúdiók története az '50-es években úgy kezdődött, hogy mérőműszereket térítettek el eredeti funkcióiktól. Az oszcillátorokat egyenként egy nagy tárcsa segítségével kellett a megfelelő frekvenciára beállítani, majd azt magnószalagra felvenni. A hangrögzítő eszközöket a filmes technika által kifejlesztett vágás technikájával állították a zeneszerzés szolgálatába: a szalagokat ollóval vágták el a megfelelő helyen, az átmenet kemény vagy fokozatos jellegének megfelelő ferdeséggel, majd ragasztószalaggal illesztették össze a kívánt részleteket.

Az oszcillátorokat, szűrőket és más, a hang módosítására, modulálására alkalmas eszközöket a 60-as évek közepétől egybeépítették (Don Buchla⁷, Robert Moog⁸ és mások), így születtek meg az első szintetizátorok. Ezek azzal az alapvető újdonsággal rendelkeztek, hogy egyes funkciókat automatikusan lehetett módosítani: új eszközök, modulok jelentek meg (LFO, Envelop Shaper, Sample & Hold, azaz alacsony frekvenciájú vezérlőoszcillátor, burkológörbe-generátor, feszültség-mintavevő), amelyek funkciója a gombok váltakozó sebességű forgatásának utánzása, automatizálása volt. Óriási változást hozott ez az elektronikus zene életében: mivel ezeket a szintetizátorokat már hangszerként lehetett színpadra állítani, a hosszú idő alatt készülő szalagzenével szemben itt megszületett az „élő elektronika”.

Az első generációs zeneszerzőknek nem ment könnyen az új technológiához való alkalmazkodás, ezt én itt, Budapesten mint zeneszerző-hallgató a saját bőrönmön tapasztaltam. A '70-es évek közepén Pongrácz Zoltán tanár úr még táblázatokot íratott velünk, amelyek a hangmagasságokat és az azoknak megfelelő frek-

6 Szerzői műismertetés, *Intervallus-Intérieurs*.

7 Don Buchla szerint a billentyűs hangszerek akadályozzák a felfedezést, kísérletezést ezért ezeket nem építette be szintetizátoraiba.

8 Az 1960-as évek többi szintetizátorgyártójától eltérően Moog egy zongorabillentyűs interfészt adott szintetizátorához. Emellett letette az analóg szintetizátor vezérlő interfészének szabványos alapjait, melynél logaritmikus, oktávonkénti 1 voltos lépcsőt alkalmazott a hangmagasság beállítására.

venciákat reprezentáltak, máskor a ritmusértékek centiméterekben való kifejezését szolgálták. Ugyanakkor mi már a rádió elektronikuszenei stúdiójában a Moog 3C moduláris szintetizátoron rendszeresen dolgozhattunk; ennek már volt szekvenszere és klaviatúrája is.

A helyzet hasonló volt a kölni rádió elektronikus stúdiójában⁹ is. Amikor Karlheinz Stockhausen átvette a stúdió vezetését Herbert Eimerttől, a stúdiót korszerűsítették. A '70-es évek elején sikerült a stúdióban meghonosítani a feszültségvezérlés-automatizálás elvét és gyakorlatát. Mesías Maiguashca 1968-ban, Eötvös Péter 1971-ben csatlakozott a kölni rádió elektronikus stúdiójához mint zenei és technikai munkatárs.

Az *Elektrokrónika* technikai megvalósítása

1. A hangforrásról: *mono és poly*

A hetvenes években a legnépszerűbb hordozható (bár tekintettel a mintegy 60 kilogrammos súlyára inkább „mozdíthatónak” kellene nevezni) polifon hangszer az elektromos orgona volt. Ennek kétmanuális, úgynevezett „combo” változatát használta Eötvös és Maiguashca is. Az *Elektrokrónika*hoz először egy Farfisa VIP255,¹⁰ később egy YAMAHA YC 45D¹¹ modellt találtak a legalkalmasabbnak. A hangszereket Otto Kränzler stuttgarti hangmérnök módosította úgy, hogy mindkét manuál külön audiokimenetet kapott. Eötvös később is kapcsolatban maradt Kränzlerrel: az *Elektrokrónika* sikere nyomán elhatározta, hogy a darabot megvalósító, összekapcsolt eszközöket egyetlen dobozba, az „Eötvös Arrayba” integrálja; ezt is Kränzler készítette el.

Mint hamarosan látni fogjuk, a darab szempontjából viszont elsősorban az érdekes, hogy a két függetlenül kivezetett manuál mindegyikén többszólamú játék is lehetséges.

Eötvös Péter szerint az orgonáknak csak a fuvola és a klarinét hangszíneit használták. A Paul Sacher alapítványnál őrzött dokumentumok szerint eleinte más hangszínekkel is kísérleteztek.

2. A „hangközmikroszkóp” lelke: a hangmagasság-felismerő és -átalakító egység

Az elektronikus zene egyik érdekes kérdése, hogy hogyan lehet a hagyományos hangszerek gazdagon formált hangjaiból vezérlőjeleket kinyerni az elektronikus instrumentumok számára. Ezek egyike volt a később a szintetizátorokba is beépített, de eleinte önálló dobozként forgalmazott „pitch to voltage converter”¹² (PVC). Kimenetein a hangmagasságot és a hangerőt követő vezérlőfeszültségek és a hang

9 [https://en.wikipedia.org/wiki/Studio_for_Electronic_Music_\(WDR\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Studio_for_Electronic_Music_(WDR)).

10 FARFISA VIP 255: <https://reverb.com/item/60411032-vintage-farfisa-vip-255-combo-organ-project>.

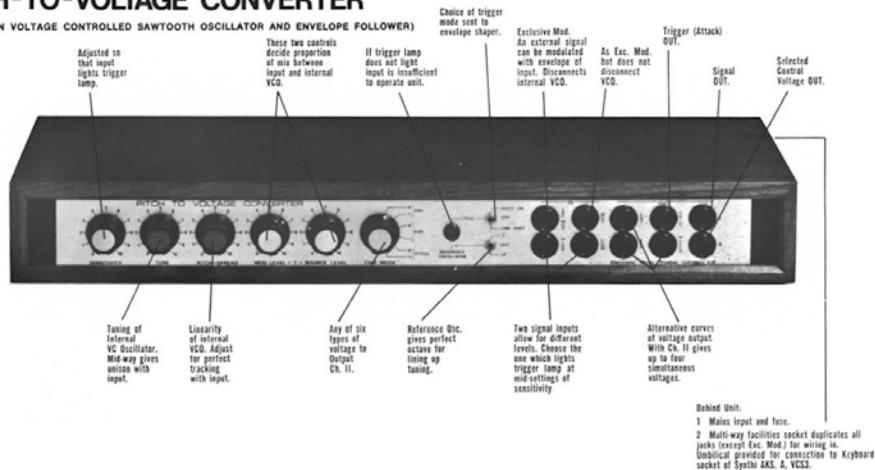
11 Yamaha YC 45D: <https://foundsound.com.au/products/24252>.

12 Pitch to voltage converter: <https://www.oldtech.com/synth/EMSPtoV1.html>.

kezdetét és végét jelölő impulzusok jelentek meg. Bár különböző áramköri megoldásaik voltak, de mindegyikük csak a dallamhangszerek egyszólamú hangját tudta több-kevesebb sikerrel felismerni; gyakran tévedtek, és sokszor megszakadt a hang, amikor a dinamika nem érte el a beállított küszöbértéket.

PITCH-TO-VOLTAGE CONVERTER

(WITH BUILT-IN VOLTAGE CONTROLLED SAWTOOTH OSCILLATOR AND ENVELOPE FOLLOWER)



2. kép. A pitch-to-voltage converter

Eötvös az EMS cég egy modelljét használta – s az *Elektrokrónika* nem elkerülni, hanem éppen kiaknázni akarta az eszköz hibáit. Eötvös feltérképezte, hogy az egyszólamú dallamokra tervezett gép hogyan reagál, ha többszólamú zenét, akkorodokat vagy hangközöket adnak a bemenetére. És kiderült, hogy itt egy csodavilág nyílik meg:

A majd most megszólaló *Elektrokrónika* legfontosabb technikai berendezése egy konverter, amely arra szolgál, hogy a belévezetett hangok erejének és magasságának megfelelően elektromos áramot képezzen. Ez az áram pedig egy másik műszerbe, a szintetizátorba vezetve úgy hat, hogy a feszültség ingadozásának megfelelően újabb hangokat, hangszíneket, torzulásokat, hangerőváltozásokat idéz elő...

Az orgonán játszott magasabb hangra a konverter magasabb feszültséget, a mélyebb hangra alacsonyabb feszültséget hoz létre. Ugyanígy az erősebb dinamikára magasabb feszültség, a halk dinamikára alacsonyabb feszültség keletkezik. A temperált hangolású hangszereknél – mint például az orgona is – a legtöbb egyidejűleg megszólaló hang esetében egy hallható lebegés lép fel és a konverter ebből is egy lebegő, lüktető feszültséget állít elő.

A konverter tehát valamennyi zenei dimenziót (hangmagasságot, hangerőt, hangszínt) egyetlen jelenséggé: áramerő-változássá alakít át, és a szintetizátorban nemcsak újra hangok keletkeznek ebből, hanem a zenei dimenziók egymás közt felcserélhetővé is válnak; pl. a hangerőből hangszín, a hangmagasságból ritmus lesz!¹³ (2. fakszimile a 270–271. oldalon).

13 Eötvös Bevezető az *Elektrokrónika*hoz.

Bevezető az ELEKTROKRÓNIKA-hoz (1975).

Kedves Hallgatóim,

mielőtt az ELEKTROKRÓNIKA felvételét bemutatnám, szeretném a mű modulációs elvét és ennek technikai megoldását röviden ismertetni.

A moduláció a zenében a hang formálását, a hang átalakítását jelenti.

A hagyományos hangszereken alkalmazott modulációs technika közismert; a rezgő húr vagy a rezgő légoszlop hosszának megváltoztatásával változik a hang magassága, frekvenciája; a vonóhúzás, a fújás, az ütés energiájától függ a hang erőssége, amplitudója; a hang színe pedig a felhangok dinamikai arányától, bizonyos felhangtartományok kiszűrésétől vagy kiemelésétől függ. De a hang kezdete, időtartama és kicsengése is a legváltozatosabb módon formálható. Ezeket a lehetőségeket mindenki – ha nem is tudatosan, de automatikusan – alkalmazza, aki egy hangot megszólaltat.

Hallgassunk meg néhány példát a ritkábban használt modulációs technikákra. Ime egy példa a hangszinmodulációra:

1.példa: mongol énekes

Ezen a felvételen egy különös mongol éneklési módot hallunk. Az énekes olyan nagy erővel préseli át a hangszalagjai közt a levegőt, hogy egy felhangokban nagyon dús, erőteljesen zúgó alaphang képződik, amelyet aztán a szájüreg különböző formálásával a magánhangzók színének megfelelően alakít.

Most pedig egy példa a frekvencia, vagyis a hangmagasság modulálására egy magyar népzenei felvételtől:

2.példa: hosszú furugla

A játékos, aki az úgynevezett hosszú furulyán játszik, egyidejűleg fújja a hangszert és közben énekel is. Mivel a fúvott és énekelt hang ugyanazon a furulyacsövön halad át, egymást befolyásolják és zavarják, és ettől megváltozik mind a két hang színe és erőssége is. Sőt, a két hangból újabb kombinációs hangmagasságok is keletkeznek!

Lássunk egy nagyon egyszerű példát a hangerő modulálására, mégpedig egy ritka húros hangszer, a nyenyere úgynevezett legyecskéjével.

3.példa: nyenyere

Ez a kis fapöcök csak akkor kezd el zümmögni, ha a húr, amelyhez lazán hozzáér, megfelelő erővel rezeg. A játékosnak megvan a lehetősége, hogy a tekerővel ütemes hangsúlyt adjon a húrok rezgésének és így ritmikusan megszólaltassa,

- 2 -

megberregtesse a legyecskét is.

A nyenyéréhez hasonlóan az elektronikusan képzett hangnak is lökéseket adhatunk, ha a folyamatosan szóló hang dinamikáját ritmikusan kihegyezzük.

A majd most megszólaló ELEKTROKRÓNKA legfontosabb technikai berendezése egy konverter, amely arra szolgál, hogy a belévezetett hangok erejének és magasságának megfelelően elektromos áramot képezzen. Ez az áram pedig egy másik műszerbe, a szintetizátorba vezetve úgy hat, hogy a feszültség ingadozásának megfelelően újabb hangokat, hangszíneket, torzulásokat, hangerőváltozásokat idéz elő.

Az előadók 2 elektronikus orgonán játszanak. Az orgonán játszott magasabb hangra a konverter magasabb feszültséget, a mélyebb hangra alacsonyabb feszültséget hoz létre. Ugyanígy az erősebb dinamikára magasabb feszültség, a halk dinamikára alacsonyabb feszültség keletkezik. A temperált hangolású hangszerknél - mint például az orgona is - a legtöbb egyidejűleg megszólaló hang esetében egy hallható lebegés lép fel és a konverter ebből is egy lebegő, lüktető feszültséget állít elő.

A konverter tehát valamennyi zenei dimenziót (hangmagasságot, hangerőt, hangszint) egyetlen jelenséggé: áramerőváltozássá alakít át, és a szintetizátorban nem csak újra hangok keletkeznek ebből, hanem a zenei dimenziók egymásközt felcserélhetővé is válnak; pl. a hangerőből hangszin, a hangmagasságból ritmus lesz!

Az ELEKTROKRÓNKA ezt az új lehetőséget igyekszik kihasználni. A közönség nem az orgonán játszott hangokat hallja, hanem a szintetizátorban automatikusan keletkezett dallamokat, ritmusokat és hangszíneket, amelyek a hangközők lebegésének felelnek meg. Ez nem jelenti azt, hogy véletlenszerűek lennének, mert hiszen az orgonán játszott hangok fizikai természetéből és azok kombinációs lehetőségeiből keletkeztek. Az eredeti úgy marad meg, mintha a látott élmények hallhatóvá válnának, a hallottak szagolhatóvá és az illatok láthatóvá!

Következik Eötvös Péter Elektrokrónikája, 2 orgonára - konverterre és szintetizátorra.

A (quadrofon) hangfelvétel (amelynek Önök most a sztereofon változatát hallják), 1974-ben készült a kölni rádió elektronikus stúdiójában.

Előadók: Eötvös Péter és Mesias Maiguashca.

3. A hangok kacskaringós útja – flowchart

Az orgona két manuáljának hangja egy ringmodulátor¹⁴ két bemenetére érkezik. Ez az eszköz összeszorozza a bemenetére érkező két jelet; ilyenkor az eredmény spektruma a két spektrum konvolúciója, azaz a benne szereplő frekvenciák a bemenetek összes felhangjai frekvenciáinak összes lehetséges összegei és különbségei, súlyozva a hangerőik szorzatával. A két hullámforma kombinálásával olyan felharmonikusokat produkál, amelyeket nem tartalmazott egyik hullámforma sem: gazdag és meglepő hangzás jön létre, mely a korszak nagy kedvence volt. A szorzásból következően bármelyik eredeti hang csak akkor jelenik meg az eredményben, ha a másik hangnak van egyenáramú összetevője. Ennek a modulnak a szerepe tehát egyrészt a felharmonikus spektrumokból való kilépés az inharmónikus világ felé s a hangszín gazdagítása, aminek a révén a szűrők komplexebb jelenségeket képesek generálni. Mivel a fül számára a legmélyebb, legerősebb részhang dallamhangként értelmeződik, ezért a kapcsolás dallamszerű képződményeket ad.

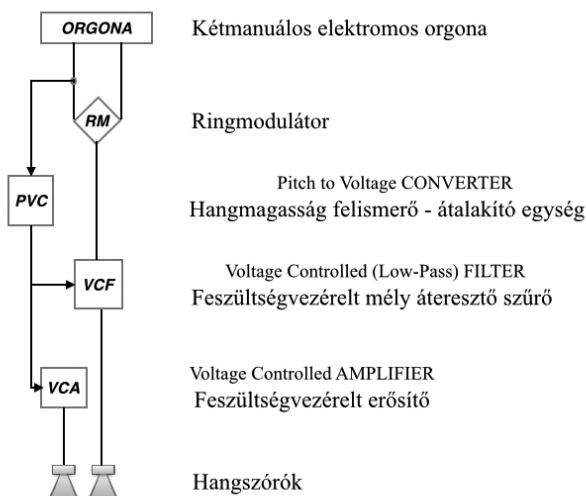
A PVC-n kívüli elemeket Eötvös mind az EMS Synthi AKS-ben¹⁵ találta meg, rajta kívül csak keverőkre volt szüksége. Mint az egyetlen csatornát ábrázoló leegyszerűsített sémából látható, az elektromos orgona manuáljainak összeszorozott, gazdag spektrumú hangja a PVC által vezérelt aluláteresztő szűrőbe (VCF), végül pedig a hangok dinamikai formálását adó feszültségvezérelt erősítőbe (VCA) kerül. A fentebb mondottak szerint e kapcsolási rajz alapján csak akkor szól hang, ha mindkét klaviatúrán egyszerre játszik az előadó. Ha csak a felső manuálon játszik, akkor csak a pitch-to-voltage converterbe jut el a hang, ami a szűrőt és az erősítőt modulálja – így egyedül a másik orgonából érkező hangok belső mozgására hat.

4. VCF – feszültségvezérelt mélyáteresztő szűrő (Low Pass Filter)

Szerepe az álló, mozdulatlan hangközökből dallamokat képezni és/vagy a hangszínek dinamikus variációit előállítani. Bár a ringmodulátorból kapott gazdag spektrumú hangzás statikus, ám a szűrő a vágási frekvenciáját a hangközök által megbolondított, így rendkívül összetett mozgást eredményező konverterből nyeri. Az 1. ábrán látható rajz csak a végleges megoldás egyik felét ábrázolja: hiszen a kapcsolás nagyon fontos eleme, hogy mindkét orgona jelével ugyanez történik, és mindkét orgona PVC által konvertált jele szabályozza a másikat is. Zeneileg ez azt jelenti, hogy egy zenei felület vagy pattern ritmusa, dallama ugyan a másik játékos mozdulatára is megváltozhat, de az adott akkord stabilitása érzékelhetően megmarad. Ez a szembenállás képezi a fejlesztés dinamikáját.

14 Ringmodulátor: https://instrumentweb.hu/20131001_gitaros_szotar.

15 EMS Synthi AKS: <https://www.vintagesynth.com/electronic-music-studios-ems/synthi>.



1. ábra. Az egyszerűsített kapcsolási rajz

5. VCA – feszültségvezérelt erősítő

Szerepe az állandó mozgás biztosítása. Az eredeti, kvadrfon változatban a terem négy sarkában elhelyezett két pár sztereó hangszóró átlósan lett kábeleztve, így a térbeli mozgások nem a megszokott jobb-bal irányban jelennek meg, hanem átrepülnek a hallgatók felett. E modul felelős azért is, hogy a hangokon belül vibrálást hallunk, mely odáig is megy, hogy ritmikus formákat hoz létre.

Egy képzelt opera szereposztása¹⁶

Szereplők:

Feszültségvezérlés: Domináns, alias a „temperált kvint”

Ő képviseli a hatalmat, felvilágosult uralkodó.

Egyszerre kerül a káoszt („sample & hold”) és a hideg automatizmust (LFO). Sikerrel kerül el a geometrikus hullámformák mechanikus ismételtetését a szinus, háromszög, négyszög hullámokat.

Az organikus zenei megoldásokat favorizálja.

Ideálja a lebegés, amelyet a Pitch to Voltage Converterrel karöltve támogat.

Az adott szabályrendszerrel a zeneszerző egy olyan, a saját törvényei szerint élő-változó zenei anyagra lett, amelynek már szinte csak formát kell adni. Az öntörvényű rendszer életére a szerző saját arányérzékét parancsolja rá az anyag életébe való apró beavatko-

16 Ifj. Kurtág György képzelt opera-szereposztása Eötvös Péter *Elektrokrónika* című művéhez.

zásokkal, választásokkal, modulációkkal. Vagyis a mikroformával determinált makrostruktúrát a zeneszerzői beavatkozás artikulálja, teszi követhetővé¹⁷ (Grabócz Márta)

Itt tanultam meg a zenei paraméterek lényegét, s olyan tapasztalatokat szereztem, mint egy fizikus vagy kémikus, aki a lehető legrészletesebben behatolhat az általa kutatott anyagba. Az elektronikus zenében ugyanis – a hagyományos hangszerekkel ellentétben – előlről kell felépíteni a hangokat és a hangszíneket éppúgy, mint a dinamikát¹⁸ (Eötvös Péter)

Pitch-to-voltage converter: Tonika

Az élet szeretete ömlik belőle, minden hangforrásban megtalálja a jót, az organikusait. Különösen kedveli a hangközöket, a temperált kvinttel való kapcsolata nyílt titok.

Az Elektrokrónikában sok a kvinthangzás, mert az elektronikus orgona temperált kvintjei lassú lebegést hoznak létre. A sok kvintből és a periodikus ritmusokból adódik, hogy a kompozíció nagyon gyakran hangszeres népzeneré emlékeztet.¹⁹ (Eötvös Péter)

Ringmodulátor: #/♭ Diszkrét, „jelmódosító”

Egy másik hangzó világ hírnöke, az inharmonikus spektrumoké.

A szűrőt (VCF) gazdagítja (különbségi hangokat generál).

Soha nem használ kliséket, sem a glissandók, sem a vivőfrekvenciák gyors változásai nem befolyásolják küldetését.

A játékos, aki az úgynevezett hosszú furulyán játszik, egyidejűleg fújja a hangszer és közben énekel is. Mivel a fúvott és énekelt hang ugyanazon a furulyacsövön halad át, egymást befolyásolják és zavarják, és ettől megváltozik mind a két hang színe és erőssége is. Sőt, a két hangból újabb kombinációs hangmagasságok is keletkeznek!²⁰ (Eötvös Péter)

VCF (Low Pass Filter): Legato

Ő a „művész”, aki szebbé teszi az életet, vitalitás árad belőle.

Keresi a dallamokat, a szelíd esztétikus mozgásformákat, mindig jól választ.

hallhatóvá teszi azt, amit szabad füllel nem hallunk²¹ (Eötvös Péter)

VCA (Voltage Controlled Amplifier): Staccato

Nyugtalan, ideges alkat, mindenhol jelen van, ide oda ugrál a térben.

az elektromosan képzett hangnak is lökéseket adhatunk, ha a folyamatosan hangzó hang dinamikáját ritmikusán kihegyezzük.²² (Eötvös Péter)

17 Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor, 2004, 224.

18 Idézi: Szitha Tünde: *Experimentális Zene Magyarországon 1970–1990 között – a budapesti Új Zenei Stúdió*. Dissz. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014, 21.

19 Szerzői műismertetés, *Intervalles-Intérieurs*

20 Eötvös: *Bevezető az Elektrokrónikához*.

21 Szerzői műismertetés, *Intervalles-Intérieurs*.

22 Eötvös Péter: *Bevezető az Elektrokrónikához*.

Hangközmikroszkóp: az ország, ahol élni szeretnénk

A temperált kvint körül zajlik az élet,
kis szekundnak (a nagy szekund fiának) is fontos feladata van ... rendetlenkedik
és mindenbe beleköttyog.

Minél közelebb van két hanghullám egymáshoz, minél kisebb az intervallum, és minél
magasabb frekvenciasávban mozognak, annál gyorsabb a remegésük.²³ (Eötvös Péter)

Az első két év hányattatásai után végre beköltöznek a Formába, ahol öt másik
társukkal együtt alkotóközösséget hoznak létre (Öldorf Group). A *Momentform*
történetünk forgatókönyve, holtpontokkal, csúcspontokkal és metszéspontokkal
tarkított megszakíthatatlan folyamat. Talán évek, hónapok vagy egy hét története.

Eötvös Péter rendszerint színpadban gondolkozik

Operái mindig felkérésre készültek, amely után általában 3-5 év telt el a mű
színpadra állításáig. Az ez idő alatt lezajló munkafolyamat lépéseit²⁴ vetem itt
össze az *Elektrokronika* keletkezésével, azonosságokat és különbségeket keresve.

23 Uott.

24 Könyves-Tóth Zsuzsanna *Átdolgozás, újraalkotás vagy folytatás?* című doktori disszertációjában így írja
le Eötvös Péter munkamódszerét (145.), „Az operák létrejötteinek lényeges eleme tehát a felkérés, amely
után általában 3–5 év telik el a mű színpadra állításáig. E munkafolyamat a következő lépésekből áll:

1. A téma megtalálása
2. A librettó megírása
3. A hangszerpark összeállítása
4. Az énekesek kiválasztása
5. A nagyforma, a szereplők jelenlétének megtervezése
6. A partitúra megírása
7. Próbafolyamat; esetleges húzások
8. Premier.”

Mezei Mária, Eötvös operáinak librettistája és állandó munkatársa így emlékezik (személyes
beszélgetés, 2024. szeptember): „Péter operakomponálási munkamódszerével kapcsolatban
a következő listát tartom megfelelőbbnek. Miután ő mindig megrendelésre írta az operáit, én más
sorrendet javasolnék:

1. A megrendelő operaházzal egyeztetés az általuk kívánt nagyságrendről és a témáról (énekesek
száma, zenekar mérete, esetleg kórus),
2. Az alapanyag keresése (főleg kortárs irodalomból), több lehetőség ajánlása a megrendelőnek,
a téma elfogadása
3. Librettó megírása (a megrendelővel megállapodott nyelv használatával)
4. Zenekari összeállítás és az énekhangok véglegesítése
5. Az énekesek kiválasztása, meghallgatások, egyeztetés a bemutató operaházzal
6. A librettó alakítása a kompozíció elképzelt szerkezetének megfelelően (a jelenetek, szereplők
súlyozása)
7. A kész librettóból a kompozíciós munka megkezdése, egyes szerepek fő áriáival, ezek egyezte-
tetése az énekesekkel. Más esetben közvetlenül partitúrakompozícióval kezdve, folyamatos jelene-
tek komponálásával.
8. A librettó folytonos korrigálása a kompozíció szükségleteinek megfelelően.
9. A partitúráírással párhuzamosan zongorakivonat készítése, az elkészült jeleneteket az éneke-
seknek megküldve
10. Egyéni próbák az énekesekkel, az operaházi próbák kezdete, színpadi próbák és premier.”

1. *Felkérés.* Az *Elektrokrónika* tudomásom szerint nem felkérésre készült, ezt a funkciót egy eszköz, a pitch-to-voltage converter vásárlása töltötte be. Az alkotást ösztönző első impulzus tehát egy külső, szinte véletlen motiváció lehetett. És közben nem feledhetjük, hogy Eötvös Pétert állandóan izgatta a zene alapjaihoz való visszatérés, olyan „rezgések” tanulmányozása, ahol dallam és ritmus még közös:

A Stockhausen és Boulez mellett töltött évek során egyfelől építhettem a Miskolcon és a pesti Zeneakadémián elsajátított, hagyományos, biztos alapokra; másfelől viszont folyamatosan új élményekkel gazdagodtam, és egyre közelebb kerültem a zene lényegéhez. Másképp fogalmazva: ha Magyarországon szárazat, leveleket, virágokat tanultam, Kölnben és Párizsban a gyökerekkel ismerkedhettem meg.²⁵

2. *A téma megtalálása.* Az intervallum-mikroszkóp megalkotása és tökéletesítése közel három évbe telt. Eötvös Péternek sikerült a hangrendszert olyan tökéletesre fejlesztenie, hogy a paraméterek egyszeri beállításával végig tudták játszani a 30 perces darabot, anélkül hogy hozzá kellett volna nyúlni a szintetizátorokhoz. Ez az 1970-es évek közepéig szinte példa nélküli.

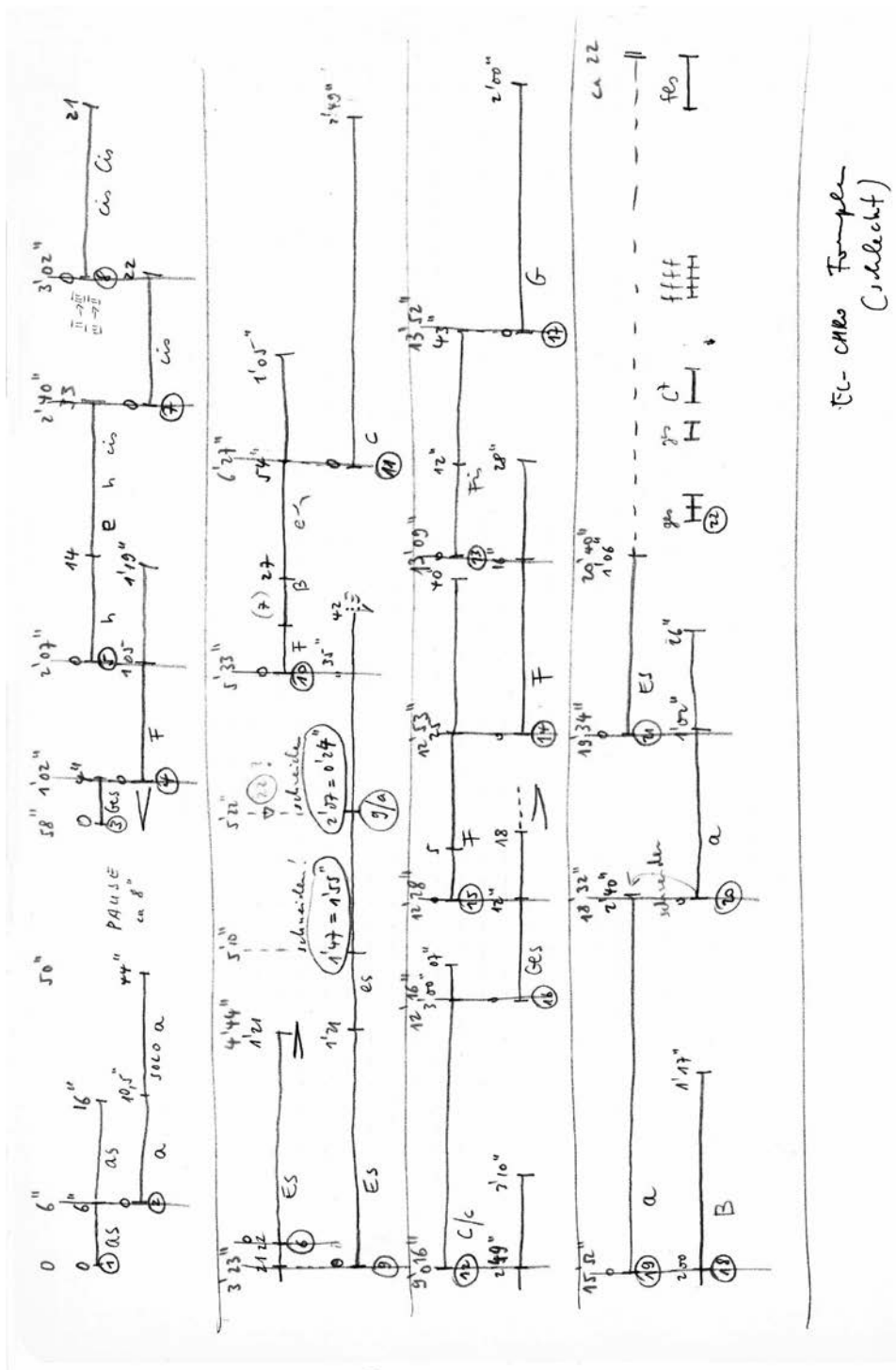
3. *A zenekar összeállítása – hangszerelés.* A kétmanuálos Farfisa orgona, a Synthi AKS és az EMS pitch-to-voltage converter egyetlen önálló hangrendszerbe integrálása, a rendszer megduplázása és interaktív hálózatként működtetése volt ennek a fázisnak a célja. Mint korábban említettem, a kétmanuálos orgonát úgy módosították, hogy mindegyik klaviatúra külön audiokimenetet kapott. Érdekesség, hogy az EMS London által kifejlesztett „Synthi A” első két példányát épp Karlheinz Stockhausen és Eötvös Péter vásárolta meg 1971-ben.

4. *A nagyforma megtervezése.* Kutatásaim során a Sacher alapítványnál több változatot is találtam a nagyforma terveiből, de az általam ismert felvételek egyikének sem felelnek meg tökéletesen. Eötvös feltehetően minden egyes koncert után módosította őket a tapasztalatok levonása után. Egy 1974 decemberi WDR-koncert felvételének digitalizálása folyamatban van, de e sorok írásakor még sajnos nem sikerült meghallgatnom (3. *faksimile*).

5. *A partitúra megírása és a próbafolyamat.* Az 1972 és 1974 közötti évek kísérletezési periódusa a zenei anyag és a hangrendszer tökéletesítésével telt. Bach-korálokat játszva fedezték fel a kapcsolás lehetőségeit, keresték a törvényszerűségeket. A próbafolyamat végén készült a darabról egy hangfelvétel a WDR elektronikus stúdiójában, 1974. június 5. és 22. között (4. *faksimile* a 278. oldalon).

6. *Esetleges húzások, változtatások.* Az *Intervalles-Intérieurs* az *Elektrokrónika* színpadi változata. Az akusztikus hangszerek hozzáadására a fesztiválok műsorpolitikája miatt került sor: ugyanis a magnetofonszalagra írt, tisztán elektronikus zenei koncertek egyre kevesebb lehetőségeket kaptak a hangversenytermekben való bemutatkozásra. Néhány erre szakosodott fesztivál – például a franciaországi Bourges-ban évente megrendezett nemzetközi elektronikus zenei verseny – volt a kevés lehetségek egyike, de itt inkább az ősbemutatók tették ki a műsor derékhadát.

25 Retkes Attila: „Az élőket is tisztelni kell – beszélgetés Eötvös Péterrel”, *Magyar Hírlap* 32/242. (1999. október 16.), 11.



Azonban néhány fontos változtatást figyelhetünk meg az eotvospeter.com honlapról letölthető hangfájlokon. Elsőként a két változat közötti időtartam különbsége tűnik fel: az *Elektrokrónika* 22 perc, míg az *Intervalles-Intérieurs* 29 perc. Közelebbről nézve fontos változtatásokat is végrehajtott Eötvös az egyes részek sorrendjében. Valószínűleg a hangszerelés során bukkant rá egy jobb, dinamikusabb megoldásra.

Az *Intervalles-Intérieurs* komponálása során fejlesztések is megjelennek a darab zenei anyagában. Az egymást követő formaegységek sokkal tisztábban rajzolódnak ki ebben, a már véglegesnek tekintett változatban.

7. *Premier*. Ebben az esetben az utolsó hangfelvétel jelenti a kész művet. Az 1974-es felvétel, majd az *Intervalles-Intérieurs* különböző verziói után a Budapest Music Center (BMC records) által kiadott CD-t tekinthetjük a darab végleges formájának.

Epilógus

Ez év májusában a Sacher Alapítványnál²⁶ őrzött anyagba is bepillantást nyerhettem. Itt fedeztem fel az *Airport – Oeldorf* vázlateit. Ezt az 1973-ból származó darabját Eötvös Péter ugyan később visszavonta, ám rendkívül részletesen van dokumentálva, szemben az *Elektrokrónikával*.

Remélem, hamarosan hozzájuthatok az *Elektrokrónika* egyetlen fennmaradt koncertfelvételéhez, amelyet 1974 decemberében a WDR egyenes adásban közvetített. Hogy ez a felvétel hogyan viszonyul a különböző „Formplan” változatokhoz, fontos információ lehet.

Eötvös Péter ugyan a '70-es években az élő elektronikus zene egyik meghatározó szereplője volt, ám sajnos életének ezt a periódusát karmesteri és zeneszerzői sikerei miatt csak kevesen ismerik – pedig ebben az alkotói periódusában, az ekkor született művek korpuszában gyökerezik minden későbbi alkotása (5. *fakszimile* a 280–281. oldalon).

26 <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/home.html>

Handwritten musical score for "Elektrokrónika" by György Ligeti, pages 2 and 3. The score is written on four systems of staves. The first system is in 6/8 time, tempo 96, with a 6/8 time signature change and tempo 200, and a 6/8 time signature change and tempo 126. The second system is in 6/8 time, tempo 96, with a 9/8 time signature change and tempo 200, a 3/8 time signature change and tempo 80, and a 2/4 time signature change and tempo 126. The third system is in 3/8 time, tempo 96, with a 5/8 time signature change and tempo 96. The fourth system is in 2/4 time, tempo 126, with a 3/4 time signature change and tempo 126. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "cresc.".

5. fakszimile. Az Elektrokrónika kottájának 2. és 3. oldala

Handwritten musical score for "Die Lorelei" by Franz Schubert. The score is written on four systems of staves, each with a piano (p) part and a voice part. The piano part is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The voice part is written in G major and 3/4 time. The score includes various annotations and corrections, such as "B1", "B2", "B3", "B4", "B5", "B6", "B7", "B8", "B9", "B10", "B11", "B12", "B13", "B14", "B15", "B16", "B17", "B18", "B19", "B20", "B21", "B22", "B23", "B24", "B25", "B26", "B27", "B28", "B29", "B30", "B31", "B32", "B33", "B34", "B35", "B36", "B37", "B38", "B39", "B40", "B41", "B42", "B43", "B44", "B45", "B46", "B47", "B48", "B49", "B50", "B51", "B52", "B53", "B54", "B55", "B56", "B57", "B58", "B59", "B60", "B61", "B62", "B63", "B64", "B65", "B66", "B67", "B68", "B69", "B70", "B71", "B72", "B73", "B74", "B75", "B76", "B77", "B78", "B79", "B80", "B81", "B82", "B83", "B84", "B85", "B86", "B87", "B88", "B89", "B90", "B91", "B92", "B93", "B94", "B95", "B96", "B97", "B98", "B99", "B100". The score is written in ink on a piece of paper with horizontal lines. The piano part is written in a standard musical notation with notes, rests, and bar lines. The voice part is written in a standard musical notation with notes, rests, and bar lines. The score includes various annotations and corrections, such as "B1", "B2", "B3", "B4", "B5", "B6", "B7", "B8", "B9", "B10", "B11", "B12", "B13", "B14", "B15", "B16", "B17", "B18", "B19", "B20", "B21", "B22", "B23", "B24", "B25", "B26", "B27", "B28", "B29", "B30", "B31", "B32", "B33", "B34", "B35", "B36", "B37", "B38", "B39", "B40", "B41", "B42", "B43", "B44", "B45", "B46", "B47", "B48", "B49", "B50", "B51", "B52", "B53", "B54", "B55", "B56", "B57", "B58", "B59", "B60", "B61", "B62", "B63", "B64", "B65", "B66", "B67", "B68", "B69", "B70", "B71", "B72", "B73", "B74", "B75", "B76", "B77", "B78", "B79", "B80", "B81", "B82", "B83", "B84", "B85", "B86", "B87", "B88", "B89", "B90", "B91", "B92", "B93", "B94", "B95", "B96", "B97", "B98", "B99", "B100". The score is written in ink on a piece of paper with horizontal lines. The piano part is written in a standard musical notation with notes, rests, and bar lines. The voice part is written in a standard musical notation with notes, rests, and bar lines. The score includes various annotations and corrections, such as "B1", "B2", "B3", "B4", "B5", "B6", "B7", "B8", "B9", "B10", "B11", "B12", "B13", "B14", "B15", "B16", "B17", "B18", "B19", "B20", "B21", "B22", "B23", "B24", "B25", "B26", "B27", "B28", "B29", "B30", "B31", "B32", "B33", "B34", "B35", "B36", "B37", "B38", "B39", "B40", "B41", "B42", "B43", "B44", "B45", "B46", "B47", "B48", "B49", "B50", "B51", "B52", "B53", "B54", "B55", "B56", "B57", "B58", "B59", "B60", "B61", "B62", "B63", "B64", "B65", "B66", "B67", "B68", "B69", "B70", "B71", "B72", "B73", "B74", "B75", "B76", "B77", "B78", "B79", "B80", "B81", "B82", "B83", "B84", "B85", "B86", "B87", "B88", "B89", "B90", "B91", "B92", "B93", "B94", "B95", "B96", "B97", "B98", "B99", "B100".

IRODALOMJEGYZÉK

- Csepelyi Adrienn: „Félre a pizskos hangokkal”, *Vasárnapi Hírek* 2014. január 9.
- Eötvös Péter: *Bevezető az Elektrokrónikához* (1975), hangfelvétel, <https://eotvospeter.com/piece/electrochronik/>.
- Eötvös Péter: *Letters to my Mother* / Köln, 1966–68, <https://eotvospeter.com/biography/>.
- Eötvös Péter: Szerzői műismertetés, *Electrochronicle* 2002, BMC CD 072.
- Eötvös Péter: Szerzői műismertetés, *Intervalles-Intérieurs* 2003, BMC CD 092.
- Feser, Kim: *Sequencer-Programm für Mesías. Zum Verhältnis von Schaltung, Automation und instrumentalem Spiel in Peter Eötvös' Elektrochronik. Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 33, April 2020.
- Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor, 2004.
- Könyves-Tóth Zsuzsanna: *Átdolgozás, újraalkotás vagy folytatás?* Dissz., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2023.
- Retkes Attila: „Az élőket is tisztelni kell – beszélgetés Eötvös Péterrel”, *Magyar Hírlap* 32/242. (1999. október 16.).
- Szitha Tünde: *Experimentális Zene Magyarországon 1970–1990 között – a budapesti Új Zenei Stúdió*. Dissz. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.

ABSTRACT

GYÖRGY KURTÁG JR.

ELEKTROCHRONICLE IS 50 YEARS OLD

Péter Eötvös was one of the outstanding figures of live electronic music in the 70s, but few people know this period of his life due to his successes as a conductor and composer.

The history and technical description of the development of the Interval-microscope is at the centre of this essay. After two years of experimentation and fine-tuning the patch the result became an artwork called *Electrochronicle* and its stage version *Intervalles-Intérieurs*.

Through the characters of an imaginary opera, I will present the technical implementation of the piece and its conversion into sounds. Finally, I compare the workflow of Péter Eötvös with the development of his operas and *Electrochronicle's* creative process.

György Kurtág jr. graduated at the Budapest Liszt Academy of Music, but he has mainly been influenced by the experimental music of the „Új Zenei Stúdió”, of which he was already an active member at the time. He considers Péter Eötvös, Mesías Maiguashca and Ferenc Grünwalsky, as well as David Wessel and Barre Phillips, to be his masters. He belongs to the IRCAM's Cellule Pédagogique and took part in Pierre Boulez and Ensemble Intercontemporain's month-long American tour. His research in music education has led him to develop a method of musical communication, for which his doctoral thesis is currently in progress. Today, as President of CEPI (the European Center for Improvisation founded by Barre Phillips), he promotes free collective improvisation as an autonomous art form. His recordings are released by ECM in Munich and BMC Records in Budapest.

Laki Péter

„VON PARIS AUS GEHT DER RUHM”*

Képzeltbeli színház és magánhangzó-kódolás Eötvös Péter Korrespondenz című vonósnégyesében (1992)

ÖSSZEFOGLALÁS

Eötvös Péter első vonósnégyesének, a *Korrespondenz*nek a harmóniai világa egy sajátos kódolás eredményeképpen jött létre. Eötvös Leopold és Wolfgang Amadè Mozart 1778-as levelezéséből választott ki néhány mondatot, és a mondatok magánhangzóit egyes hangközöknek feleltette meg, amely hangközöket azonnal megkettőzött, úgyhogy minden magánhangzóhoz egy négy hangból álló akkord tartozik. A hangszerszólamok ritmusa a német szöveg beszédritmusát tükrözi, míg a dallamvonalak szinte a mondatok színpadi deklamációját követik. Az egyéb paramétereket (játékmódok, oktávregiszterek stb.) szabadon választotta meg a zeneszerző. A kompozíció ilyenformán absztrakt módon adja vissza az apa és fiú konfliktusát, a modern hangzásvilág pedig a konfliktusok időtlen voltára utal. Hallható szöveg nélkül is kirajzolódik Mozarték életének drámája – a kudarcot vallott művészi ambícióktól Anna Maria Mozart tragikus haláláig.

Kulcsszavak: Eötvös Péter, *Korrespondenz*, Leopold Mozart, Wolfgang Mozart, Augenmusik

Josquin Desprez 1504 körül írt egy misét Ercole d'Este, Ferrara hercege tiszteletére. A mise cantus firmusa egy különleges kódolás eredményeképpen jött létre: Josquin a herceg nevének (Hercules dux Ferrariae) mindegyik magánhangzóját az ugyanazt a magánhangzót tartalmazó szolmizációs szótaggal helyettesítette be. Így keletkezett az e – u – e – u – e – a – i – e betűsorozatból a re – ut – re – ut – re – fa – mi – re dallam, amely az egész mise vázát alkotja. Az eljárás a *soggetto cavato*, „kivájt dallam” néven vált ismertté, mivel a dallam egy betűsorozatból lett, hogy úgy mondjuk, „kivájva”. Szinte kizárt, hogy egy hallgató, akár Josquin korában, akár manapság, hallás után azonosítani tudná a cantus firmust, még ha ki is tudná hámozni azt a polifon szólamok szövevényéből. Csak a kotta alapos tanulmányozásával lehet megérteni az eljárást. Ugyanakkor világos, hogy a cantus

* A párizsi IRCAM-ban Eötvös Péter 80. születésnapja alkalmából *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'oeuvre de Péter Eötvös* címmel Grabócz Márta szervezésében rendezett konferencián 2024. január 12-én angolul, majd a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2024. március 21-én magyarul elhangzott előadás írott változata. A kottapéldákat a Hal Leonard Europe szíves engedélyével közöljük, © by G. Ricordi & Co. Buehnen- und Musikverlag GmbH, part of Universal Music Publishing Classics & Screen International Copyright Secured.

firmusnak kiemelt jelentősége van, hiszen éppen ettől lesz a darab a hercegnek szóló *homage*, vagyis biztosan nem lehet nem tudomást venni a kódolási eljárásról. Más szóval lehet a zenének olyan, nem hallható rétege, amely a mű értelmezése szempontjából mégis alapvető fontossággal bír. (A reneszánsz zene számtalan példát ismer *Augenmusik*ra, vagyis olyan jelenségekre, amelyek a szemnek és nem a fülnek szólnak.)

Az elmúlt évszázadokban sok zeneszerző élt ilyenfajta kódolással, ahol betűk vagy szavak szolgáltak egy-egy zenei téma forrásául. Elég itt Schumannra, Bergre, Sosztakovicsra, Kurtágra, vagy a B–A–C–H téma számtalan feldolgozására gondolni, bár ezekben az esetekben a kódolás olykor, ha nem is mindig, jól követhető a hallgató számára.

Eötvös Péter zenéjében is számos példát találunk hasonló betű- vagy számkódolásra. Így például az 1995-ös *Shadows*-ban az ötös szám játszik meghatározó szerepet. A darabban öt, egyenként öttagú hangszercsoport szerepel, Eötvös fiának emlékére, aki 25 éves korában halt meg. Hasonló módon Eötvös első hegedűversenyét, a *Sevent* (2006) a Columbia úrröpülőgép katasztrófája ihlette, amelynek során hét úrhajós vesztette életét. Itt a hetes szám és annak többszörösei határozzák meg a darab ritmikai struktúráját, valamint hangszer-összeállítását. Betűk átkódolására példa Sierva Maria motívuma a *Love and Other Demons* (Szerelem és más démonok) című operából (2008) vagy a H–D motívum a *Senza sanguine*-ből (Vértelenül, 2015), amely Henri Dutilleux-nek állít emléket. Eötvös későbbi művei között például a 2018-as *Alhambra* hegedűversenyben vagy a 2020-as *Cziffra Psodia* zongoraversenyben találunk további példákat.

Mindezeknél jóval bonyolultabb azonban az, ami Eötvös első vonósnégyesében, az Arditti-kvartett számára írott, 1992-es *Korrespondenz*-ben történik. Mint Josquin, Eötvös is egy szöveg magánhangzóit kódolta át, de a reneszánsz mesterrel ellentétben nem egyes hangokat, hanem, mint látni fogjuk, egy négyhangú akkordot feleltetett meg mindegyik magánhangzónak. Természetesen ez a folyamat sem követhető a hallgató számára, de a nem hallható információt, akárcsak Josquinnél, itt sem lehet figyelmen kívül hagyni, mivel már a mű címe is utal az ihlet forrására, és semmiképpen sem feledkezhetünk meg róla, hogy a kompozíció alapjául szolgáló szövegek Leopold és Wolfgang Mozartnak az 1778-as év folyamán váltott leveleiből származnak. A *Korrespondenz* cím egyszerre utal Mozarték levelezésére, valamint a magánhangzók és a zenei hangok egymásnak való megfeleltetésére.

A Mozart-kapcsolat fontos annak ellenére, hogy Eötvös egyetlen hangnyi Mozart-zenét sem használt fel művében, ellentétben azzal, amit 22 évvel később, a *Dialog mit Mozart* (Párbeszéd Mozarttal) című 2014-es kompozíciójában találunk. Ehelyett a zeneszerző úgy írta meg a vonósszólamokat, hogy azok – a magánhangzók kódolása túlmenően – a német szöveg beszédritmusát, hanghordozását is imitálják.

Eötvös több ízben beszélt hangszerkezelésének beszédszerűségéről, és előszeretettel használta a „beszélő hangszerek” kifejezést. A mű első CD-felvételének kísérőfüzetében például így fogalmazott: „A vonósnégyes hangszerei 'beszédszerűen' szólalnak meg. A levelek írásának és olvasásának érzelmi feszültsége, a szavak, a gondolatok, a hátsó gondolatok – mind színpadiasan jelennek meg. A mellékelt

szöveg segíti a hallgatót a gyorsan alakuló és komplexen zajló történések pontos megértésében, jobb követhetőségében”.¹

A magánhangzók hosszúsága és hangsúlyos vagy hangsúlytalan volta ugyan-csak szerepet játszik a zenei frázisok kialakításában. A szólamok emelkedő vagy ereszkedő vonalai pedig a szöveg színpadi megjelenítésére is utalnak, ahogy egy élénken deklamáló színész előadná szerepét.

A felhasznált levélrészletek² 1778 februárja és májusa között íródtak, amikor a 22 éves Wolfgang Mozart Mannheimben, majd Párizsban időzött, miközben 59 éves édesapja, Leopold, salzburgi otthonában tartózkodott. Wolfgang ki akart törni fojtogató salzburgi környezetéből, hogy kibontakoztathassa tehetségét. Mannheim rendkívül aktív zeneélete kedvére volt ugyan, de nem találta meg a helyét benne. Közben beleszeretett egy különlegesen tehetséges fiatal énekesnőbe, de a szigorú apa hevesen ellenezte a kapcsolatot, attól való félelmében, hogy az veszélyezteti a karriert, amelyet a fia számára elképzelt. Megparancsolta Wolfgang-nak, hogy hagyja ott Aloysia Weber-t, és azonnal menjen Párizsba, ahol anyjára hárult a feladat, hogy felügyeljen a fiatalemberre. Wolfgang pontosan tudta, hogy mit akar és mit nem akar (például nem akart fuvolára komponálni vagy templomi orgonista állást vállalni, még ha Versailles-ban van is az a templom). A francia főváros sokat ígérő kapcsolatokkal kecsegtetett, amelyekből azonban nem lett semmi, és az ottani tartózkodás végül tragédiába – az édesanya betegségébe és halálába – torkollott. Mindezeket meg kellett írni az apának, aki türelmetlenül várt odahaza. Nagyratörő, megghiúsult ambíciók, két ellentétes akarat és személyiség, szerelem és halál – olyan általános motívumok ezek, amelyek messze túlmutatnak Mozarték életén. Mivel Eötvös a 20. század végének modernista nyelvé-n zenésítette meg ezeknek a leveleknek a részleteit, ezzel a konfliktusok időn kívüli voltát is hangsúlyozta.

A kilencvenes évek elején Eötvös már foglalkozott a *Három nővér* opera gondolatával, és ki akarta próbálni, vajon ez a kódolós módszer alkalmas lehet-e arra, hogy a drámának valamilyen racionális szerkezetet adjon. Végül arra a következtetésre jutott, hogy az operaszínpad nem bír el egy ennyire absztrakt eljárást, viszont egy kamaraműben működhet a kódolás.³ (Másfél évtizeddel később a *Love and Other Demons*ban alkalmazta ugyan a kódolást, amint említettem, de csak egyetlen alapotívum erejéig.) Valójában azonban a *Korrespondenz* is egyfajta színpadi mű, amint a „Jelenetek vonósnégyesre” alcím is mutatja. A kvartett tagjai, mint látni fogjuk, bizonyos tekintetben átveszik az apa és a fiú szerepét.

A felhasznált kódot Farkas Zoltán ismertette a Calder-vonósnégyes CD-jének kísérőszövegében.⁴ Eszerint mindegyik magánhangzónak egy bizonyos hangköz felel meg: a legmélyebb magánhangzó, az *u* kapja a kis szextet, a legmagasabb,

1 Eötvös Péter: *Ima, Kosmos, Korrespondenz*. BMC 085. Budapest, 2003.

2 A vonósnégyesben felhasznált levélrészleteket a Függelékben közöljük az eredeti nyelven és saját magyar fordításomban.

3 Skype-beszélgetés, 2023 június 15.

4 Péter Eötvös : *String Quartets*. BMC CD 249, Budapest, 2016.

az *i* pedig az előforduló legkisebb hangközt, a nagy tercet. A többi hozzárendelés könnyen kiolvasható a kottából: az *a* bővített kvart, az *e* tiszta kvart, az *o* tiszta kvint, az *ä* kis szeptim, az *ö* nagy szeptim. Érdekes módon az *ü* sehol sem fordul elő a szövegben. Az *au* diftongus mint a két magánhangzó, *a* és *u* együttese jelenik meg, az *eu* diftongus pedig, az *a*-hoz hasonlóan, bővített kvartként. Fontos azonban, hogy Eötvös az összes hangközt megkettőzte egy félhang távolsággal, így tulajdonképpen minden egyes magánhangzónak egy négyhangos akkord felel meg. Így az *u* két kis szextje, a *h*-g és az *aisz*-fisz egy olyan hangzatban egyesül, amely egyúttal két kis szekundot is tartalmaz: *aisz*-*h* és *fisz*-*g*. Az *ei* diftongus érdekes módon kívül marad ezen a rendszeren: ezt a fonémát Eötvös negyedhangok segítségével adja vissza, olyan mikrotonális hangközökkel, mint a tritonusz plusz negyedhang vagy a tritonusz mínusz negyedhang, amelyek párhuzamos glissandóban csúsznak fel- vagy lefelé.

Elvétve szabálytalanságok is előfordulnak a kód alkalmazásában, de ezek csak azt bizonyítják, hogy a zenei ösztön és a hallás olykor felülírhatja a kódot, amely egyébként is csak a darab alapanyagát szolgáltatja, egy olyan hangzategyüttest, amelyet még – színházi nyelven szólva – „meg kell rendezni”. Más szóval a darab lényege nem is annyira a kódolásban rejlik, mint inkább azokban a zeneszerzői döntésekben, amelyekre a kód nem terjed ki, amelyeket tehát nem a kód, hanem maga a zeneszerző határoz meg. Ilyenek a ritmus, a tempó, a különleges játékmódok (*col legno*, *flautato* stb.), a négy hangszer drámai szerepe, az akkordok felrakása, és – természetesen – maguknak a levelezésből vett mondatoknak és mondatrészeknek a megválasztása.

A Mozart-család – apa, anya, fiú – legalább 45 levelet váltott egymással 1778 februárja és júliusa között, és ezek a levelek nemritkán meglehetősen hosszúak. Természetesen Eötvösnek nagyon is meg kellett válogatnia, mit használ fel ebből az óriási anyagból. Az első dolog, ami szembetűnik, az, hogy a zeneszerző gyakran nem teljes mondatokat, hanem csupán kiragadott frázisokat vett alapul, és ezekből valóságos szövegkollázst állított össze, sok mondatrészletet kiragadva eredeti kontextusából. Az idézetek csak hozzávetőlegesen követik az időrendet: néha csak úgy tűnik, mintha az apa és a fiú válaszolna egymásnak, de szavaik nem feltétlenül egy korábbi levélre adott feleletből származnak. Ez a töredékes, mozaikszerű szövegfelhasználás azt sugallja, hogy nem igazi párbeszéddel van dolgunk, inkább mindkét szereplő a maga saját gondolatmenetét követi. Ennek ellenére a három jelenet nagy vonalakban számot ad az 1778-as esztendő három fő csomópontjáról. Első jelenet: Mannheim és utazás Párizsba; második jelenet: a francia fővárosban elszenvedett szakmai kudarcok; harmadik jelenet: az anya halála. A mondatok többségének befejezetlen volta lényeges elem, mivel a gondolatok úgyszólván fennakadnak a levegőben, hogy az így keletkezett űröket a zene tölthesse ki.

A szöveg a német szavak mellett franciákat is tartalmaz. Ezek egyetlen kivételtől eltekintve nem Mozarték leveleiből származnak. Amint Eötvös a „színpadi” instrukciókban megírja, Leopold részleteket olvas fel abból a levélből, amelyet Friedrich Melchior von Grimm bárótól kapott. A német születésű báró élete nagy részét Franciaországban töltötte, ahol francia nyelven folytatott irodalmi tevé-

kenységet. Mozartékat még 1763-as és 66-os párizsi tartózkodásuk idejéből ismer-te. Mint 1778. februári, Leopoldhoz intézett levelében megírta, szívesen fogadta az immár felnőtt Wolfgangot, és biztosította az apát, hogy kész apja helyett apja lenni a fiatalembernek a francia fővárosban. Édesanyja júliusi halála után Wolfgang valóban Grimmnél lakott, egészen szeptemberig, amikor végleg elhagyta Párizst, bár addigra súlyos nézeteltérések már véget vetettek a barátságnak. A darabban csupán egyetlen francia mondat van, amely nem Grimmtől származik: ez a „Oui, oui, Monsieur, vous avez raison”, amelyet Wolfgangnak mondott valaki, és Wolfgang ironikusan idézi egyik levelében.

A francia szavak mentesek mindenfajta kódolás alól: ezeknek meghatározott hangmagasság nélküli glissandók felelnek meg, mintegy a francia nyelv nazális magánhangzóit utánozva. Ilyen glissandók német szöveggörnyezetben is felbukkanhatnak, amikor egy-egy francia szó jelenik meg ott (*Versailles, musique*).

Hogyan fejezi ki Eötvös ezt a családi drámát, egyetlen hallható szó nélkül? Verbális információk nélkül is azonnal érezni lehet a rendkívül magas érzelmi hőfokot. A feszültséget szinte késsel lehet vágni. Jól hallható a két hangszerpár (első hegedű-brácsa és második hegedű–cselló) vitája, mintha csak valami párbaj tanúi volnánk. Nem nehéz kihallani a zenéből, még mielőtt elolvastuk volna a műsorfüzetet, hogy itt két ember veszekszik. A partitúrából kiderül, hogy az első pár, amelyen belül a brácsa vezet, Wolfgangot képviseli, míg a második, amelyben a cselló a főszereplő, Leopoldot. A szerzői utasítások szerint Wolfgang a darab elején „zaklatottan ír”, és Leopold „gyanakodva” olvassa, amit éppen kapott – mintha osztott színpadot látnánk magunk előtt. (Ez emlékeztet a *Love and Other Demons*-nak arra a jelenetére, ahol Josefa apátnő levelet ír Don Ygnaciónnak, aki az írással egy időben olvassa az üzenetet.) Az író Wolfgang és az olvasó Leopold esetében a magánhangzó-kódolás azonos, még a játékmódok is azonosak (*col legno, flautato*), csak a ritmusok különböznek: szögletesebbek az író Wolfgangnál, simábbak az olvasó Leopoldnál (1. kotta a 288. oldalon). Azután felcserélődnek a szerepek, most Leopold ír, „dörgedezve”, és Wolfgang olvas, „enerváltan, affektáltan” (B próbajel).

A Calder-vonósnégyes CD-felvételéről írott recenziójában Jérémie Bigorie francia zenekritikus felhívta a figyelmet két korábbi vonósnégyesre, amely a négy játékos két csoportra való felosztásával inspirációs forrásként szolgálhatott Eötvös számára: Charles Ives 2. és Elliott Carter 3. kvartettjére.⁵ Mindkét amerikai zeneszerző mintegy dramatizálja a vonósnégyesműfajt a két duett szembeállítására, sőt vitapartnerekként való megjelentetése révén. Eötvösnél mindenesetre a négy hangszer egy kis idő múltán egyesült erővel adja a dühös Leopoldot, majd Wolfgangot, amint csillapítani próbálja apját (I. jelenet, C próbajel). A legerősebb érzelmeket kifejező frázisokat homofon írásmód közvetíti, mint például a versailles-i orgonistaállás körüli heves összecsapásban (amely állás, mint tudjuk,

5 https://bmcrecords.hu/storage/files/reviews/249_Classica_February_2018_web.jpg (utolsó megtekintés: 2024. április 28.).

1. SZENE (Wolfgang schreibt gehetzt)

Leopold liest misstrauisch)

5♩ = 52

col leg. flaut. arco ord. flaut. batt. 5

1. Viol. (Wolfgang)

Br. (Wolfgang)

MEIN ALLER-LIEBSTER PAPA!

5♩ = 104

col leg. flaut. arco ord. flaut. molto vibr. poco batt. 3

2. Viol. (Leopold)

Vcl. (Leopold)

MEIN ALLERLIEBSTER PAPA!

1. kotta. Eötvös Péter: Korrespondenz, az 1. jelenet kezdete (© 1996 G. Ricordi & Co. Buehnen- und Musikverlag GmbH)

nagyon vonzó Leopold számára, de Wolfgangnak esze ágában sincs elfogadni, [II. jelenet, F próbajel]).

Erre a vitára május végén került sor, mindössze néhány héttel Anna Maria Mozart megbetegedése és halála előtt. Később, érthető módon, már nem esett szó a levelezésben az orgonistaállásról. Attól a pillanattól kezdve, hogy Wolfgang tudatja apjával a gyász hírt, a levelek hangneme teljesen megváltozik, és ennek megfelelően Eötvös kompozíciós stratégiája is jelentős átalakuláson megy keresztül. (Tudjuk egyébként, hogy Mozart először csak annyit írt, édesanyja nagyon beteg, amikor Anna Maria már halott volt, így próbálva felkészíteni Leopoldot a tragikus valóságra.) A vezető szerepet a brácsa (Wolfgang kedvenc hangszere) veszi át, melynek folyékony dallamfigurációi a levélíró kalligráfiáját idézik fel, amint ezt a partitúra egy szóbeli megjegyzése is tanúsítja (III. jelenet eleje). A brácsaszólam továbbra is a szöveg magánhangzóin alapszik, de a kódolt hangközök most horizontálisan, dallamként jelennek meg a *pizzicato* brácsaszólamban, miközben a többi három hangszer továbbra is harmóniákként játssza ugyanezeket a hangközöket (2. kotta).

A horizontális terjeszkedés következtében a harmadik jelenet hosszabb, mint az első kettő együttvéve, miközben kevesebb szót használ fel, mint amazok (lásd az 1. táblázatot). Olyan új zenei alakzatok jelennek meg, mint a hosszan kitartott akkord vagy a gyors szólófiguráció, és fontos megfigyelni, hogy ezek az alakzatok

3.SZENE Wolfgang schreibt (Br. "Kalligraphie")

(DASS) (SIE)

♩ = 72 PIZZ. ohne Bogen

2. kotta. Eötvös Péter: Korrespondenz, a 3. jelenet kezdete (© 1996 G. Ricordi & Co.
Bühnen- und Musikverlag GmbH)

olyan kulcsszavaknak felelnek meg, mint a *Schwester* (nővér) vagy a *Mutter* (anya). Anna Maria Mozart halálát Eötvös szinte „hangfestéssel” jeleníti meg, a szívének oly kedves olasz madrigálok mintájára. Hasonló módon nem véletlen, hogy az „Irgalmas Isten!” felkiáltásnál a négy hangszer szólama szinte kóruszerű homofon textúrában egyesül (III. jelenet, P próbajel: 7–8. ü.).

Jelenet	A felhasznált levelek száma	Az átkódolt szavak száma	Időtartam a Calder-vonósnégyes felvételén
1	9	127	3'25"
2	10	98	2'32"
3	5	68	8'58"

1. táblázat. A három tétel szövegsűrűsége és időtartama

Az Eötvös által felhasznált utolsó frázis meglehetősen meglepő, és némi magyarázatot kíván. Leopold végső mondata a vonósnégyesben arra a Wolfgang-mondatra válaszol, hogy az édesanya immár a „mennyei gyönyöröknek örvend”. Leopold látszólag teljesen oda nem illően azt kérdezi: „de miért szombaton?” Erre a furcsa kérdésre csak a tágabb szövegkörnyezet vethet fényt. Leopold ugyanis eredetileg azt kérdezte, hogy Anna Marián miért éppen szombaton vágtak eret, hiszen a szombat a Salzburgban követett katolikus szokás szerint böjti nap volt. Vagyis miért vágnának eret egy olyan napon, amikor a beteg nem ehethúst, hogy újra erőre kapjon? Eötvös művében ez az eredeti kontextusából kiragadott kérdés szinte abszurd, de legalábbis erősen frivol módon hat, de a zeneszerzőnek éppen erre a hatásra volt szüksége, hogy a darab végén csökkentse a feszültséget, és a darabot mintegy kérdőjellel fejezze be (az S próbajeltől).

Bár, mint említettem, Eötvös került mindenfajta utalást a 18. század zenéjére, annyit azért megengedett magának, hogy a darab mindhárom jelenetét egy-egy klasszikus hangzatpárral (szeptimakkord, dúrhármas) zárja le – bár ezek a hangzatok olyan halkan szólnak és olyan rövid ideig tartanak, hogy nem is olyan könnyű klasszikus hangzatokként hallani őket. Az első két alkalommal még további tényezők is gyengítik a klasszikus hatást. Az első jelenet végén a hármas-hangzat mint álzárlat jelenik meg, egy domináns követő leszállított hatodik fok formájában, és a második hegedű határozatlan hangmagasságú zörejei kissé el is fedik a harmóniát (3a kotta). A második tétel végén két egymást követő hármas-hangzatot hallunk, F-dúrban, illetve Gesz-dúrban, vagyis hangsúlyozottan nem domináns–tonika viszonylatban, ráadásul mindkét akkord kvartszextfordításban, vagyis a lehető leggyengébb pozícióban jelenik meg (3b kotta). Csupán a legutolsó alkalommal találkozunk tökéletes klasszikus kadenciával (domináns-szeptim–tonika), de itt meg az akkordok felrakása csökkenti a kadencia erejét. Eötvös egy 2019-es szólóhegedű- illetve brácsadarabjának az *Adventures of a Dominant Seventh Chord* címet adta, de az akkord kalandjai, mint látjuk, már 27 évvel korábban elkezdődtek! A dinamika ismét halk, a *col legno* utasítás is tompítja a hangmagasság érzékelését, úgyhogy most sem kapunk igazi, meggyőző lezárást – éppen így fejezi ki azonban a zene a „miért szombaton” kurta-furcsa, lezáratlan és megválaszolatlan kérdését (3c kotta).

3a, b, c kotta. A három jelenet záróakkordjai (© 1996 G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH)

Ily módon Eötvös művének Leopoldja és Wolfgangja nem igazán a 18. századból lép elénk. Ez a Wolfgang olvasta Franz Kafka apjához intézett hosszú levelét 1919-ből.⁶ Persze Wolfgang sohasem merte volna olyan heves szemrehányásokkal

6 Franz Kafka: *Levél apámhoz*. Ford. Szabó Ede. Fapadoskönyv.hu, 2012.

illetni apját, mint ahogy azt Kafka tette, de az Eötvös által kihangsúlyozott apa-fiú kapcsolatot kissé a 140 évvel későbbi prágai viszonylatra emlékeztet: itt is, ott is egy szigorú, autoriter apa okoz szenvedést a fiának. Ezt a párhuzamot Eötvös zenéje rendkívüli erővel fejezi ki.

A *Korrespondenz*, mint láttuk, általánosabb szinten is rendkívül érdekes kérdéseket vet fel, nevezetesen például azt, hogy miképpen értheti meg a hallgató a kapcsolatot a nem hallható Mozart-levelezés és a hallható zene között. Ez a kapcsolat egyáltalán nem nyilvánvaló, hiszen a történelmi szereplők és Eötvös modern zenéje között valóságos szakadék tátong. A mű lényege azonban érzésem szerint éppen ebben a szakadéokban rejlik, ez fejezi ki igazán a mű alapjául szolgáló konfliktus időn kívüli voltát. Mint a bevezetőben idézett Josquin-mise esetében, itt is el kell fogadnunk, hogy a nem hallható réteg ugyanolyan fontos eleme a műnek, mint a hallható, és a darab csak akkor válik igazán érthetővé, ha ezt a rejtett réteget is számításba vesszük. Már csak azért is, mert a darabot éppen a Mozart-kapcsolat és a magánhangzó-kódolás élteti, és a hangszerelés, valamint a zenei forma megannyi részlete egyszerűen nem volna értelmezhető, ha nem ismernénk ezt a hátteret. Végző soron a kódolás azért „működik”, mert hozzá tudott járulni egy rendkívül változatos, ugyanakkor rendkívül homogén zenei nyelv létrejöttéhez. Ezen a nyelven pedig egy olyan történetet mondott el a zeneszerző, amelynek érzelmi töltése nyilvánvaló, és miután elolvastuk a szöveget, új módon tudunk viszonyulni Leopold és Wolfgang Mozart 1778-as, de alapvetően időtlen családi drámájához.

FÜGGELÉK

Eötvös Péter: *Korrespondenz**Részletek Leopold és Wolfgang Mozart levelezéséből*

1. jelenet

W: Mein allerliebster Papa! Meine Schuld ist das gewiß nicht – das wissen Sie.

Kedves papa! Ez biztosan nem az én hibám – ezt jól tudja.

(Mannheim, 1778. március 7.)

L: Mein Sohn! In allen Deinen Sachen bist Du zu hitzig und jäh! Du hast von Deiner Kindheit und Knabenjahren an nun Deinen ganzen Charakter geändert... Die größte Kunst ist sich selber kennenzulernen.

Fiam! Te minden dolgodban túlságosan heves és megfontolatlan vagy! Jellemed gyermekkorod óta teljesen megváltozott... A legnagyobb művészet abban áll, hogy megismerjük önmagunkat.

(Salzburg, 1778. február 16.)

W: Dann bin ich auch, wie Sie wissen, gleich stuff, wenn ich immer für ein Instrument (das ich nicht leiden kann...)

És mint tudja, rögtön tompa leszek, amikor egy olyan hangszerre, amelyet ki nem állhatok...

(Mannheim, 1778. február 13.)

L: ...und dann, mein lieber Sohn, mache es wie ich...

...és kedves fiam, tégy úgy, mint én...

(Salzburg, 1778. február 16.)

W: Ich habe jetzt meine ganze Hoffnung nach Paris!

Most minden reményemet Párizsba vetem!

(Mannheim, 1778. március 7.)

L: ...und das bald! ... Der einzige Gedanke, Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris aus geht der Ruhm...

...és mihamarabb!... Már a pusztá gondolat, hogy Párizst lásd, meg kellett volna, hogy óvjon mindenfajta futó ötletektől... Párizsból indul a hírnév...

(Salzburg, 1778. február 12.)

W: ...nun sind wir Gott lob und Dank an Ort und End...

...hál' istennek célba érkeztünk...

(Párizs, 1778. március 24.)

W: Oui, oui, Monsieur, vous avez raison...

Igen, igen, uram, Önnek igaza van...

(Párizs, 1778. május 1.)

BARON GRIMM: ...mais personne ne peut remplacer un père...

...de senki sem pótolhat egy apát...

(Párizs, 1778. február 21.)

2. jelenet

W: ...ich habe halt hier auch wieder meine Feinde.

...itt is vannak ellenségeim...

(Párizs, 1778. május 1.)

GRIMM: je crois votre fils d'une conduite assez...

Úgy hiszem, hogy fiának viselkedése meglehetősen...

(Párizs, 1778. február 21.)

W: ...das ist aber ein gutes Zeichen. Ich habe...

...ez jó jel. Én...

(Párizs, 1778. május 1.)

GRIMM: ...pas redouter pour lui les dangers de Paris...

...nem kell őt féltetni Párizs veszélyeitől...

(Párizs, 1778. február 21.)

W: ...wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten...

...ha volna itt egy hely, ahol az embereknek fülük van...

(Párizs, 1778. május 1.)

GRIMM: ...s'il était enclin au libertinage...

...ha hajlamos volna a szabadosságra...

(Párizs, 1778. február 21.)

L: Rudolph hat dir die Organistenstelle in Versailles angetragen? Steht es bei ihm? Er will dir...

Rudolph felajánlotta neked a versailles-i organista állást? Ez tőle függ? Neked akarja...
(Salzburg, 1778. május 28.)

W: Glaube es aber nicht, daß ich es annehmen...

De nem hiszem, hogy elfogadom...

(Párizs, 1778. május 14.)

L: Das muß Du nicht so gleich wegwerfen. Du muß...

Ezt nem kell rögtön elvetni. Kell, hogy...

(Salzburg, 1778. május 28.)

W: ...aber so bin unter lauter Vieher und Bestien (was die Musique anbelangt) wie kann es aber anders sein, sie sind...

De csupa barommal és bestiával vagyok körülvéve (ami a zenét illeti), de hogy is lehetne másképp, hiszen...

(Párizs, 1778. május 1.)

3. jelenet

W: ...daß Sie, Liebster Papa, und meine liebe Schwester sich gut befinden – daß ich ein ehrlicher Teutscher bin, und daß ich, wenn ich schon allzeit nicht reden darf – doch wenigstens denken darf, was ich will. Das ist...

...hogy kedves Papa és kedves nővérem jól van – hogy becsületes német ember vagyok, és hogy ha már nem mindig beszélhetek, legalább azt gondolhatom, amit akarok. Ez...

(Párizs, 1778. május 29.)

W: ... daß meine Mutter sterben wird und sterben muß...

...hogy anyám meghal, meg kell halnia...

(Párizs, 1778. július 3.)

L: Großer, barmherziger Gott! Dein allerheiligste Wille geschehe!

Nagy, irgalmas Isten! Legyen meg a Te legszentebb akaratod!

(Salzburg, 1778. július 13.)

W: ...war sie schon im Genuß der himmlischen Freuden.

...már a mennyei gyönyöröknek örvendett.

(Párizs, 1778. július 9.)

L: Mein lieber Sohn! ... und warum denn an einem Samstage?...

Kedves fiam! ... de miért szombaton?...

(Salzburg, 1778. július 13.)

IRODALOMJEGYZÉK

Bigorie, Jérémie: *Peter Eötvös: The Siren Cycle. Korrespondenz, Szenen für Streichquartett*. Audrey Luna (soprano), Calder Quartet BMC CD 249, 2016 [recenzió] https://bmcrecords.hu/storage/files/reviews/249_Classica_February_2018_web.jpg

Farkas Zoltán: Péter Eötvös: *String Quartets* [lemez-kísérőszöveg] BMC CD 249, Budapest, 2016.

Kafka, Franz: *Levél apámhoz*. Ford. Szabó Ede. Fapadoskönyv.hu, 2012 (utolsó megtekintés: 2024. április 28.).

ABSTRACT

PÉTER LAKI

‘VON PARIS AUS GEHT DER RUHM’

Imaginary Theatre and Vowel Coding in Péter Eötvös’s String Quartet Korrespondenz (1992)

In his first string quartet, *Korrespondenz* (1992), Péter Eötvös based much of the work’s pitch material on a singular process of coding. He chose selected excerpts from the correspondence between Leopold and Wolfgang Amadé Mozart from the year 1778, and made most vowels of the text correspond to certain intervals, which he then repeated a half-step higher. Thus, the coded vowels produced chords of four notes, defining the harmonic vocabulary of the piece. In addition, the rhythms of the instrumental parts follow the speech patterns of the original German sentences, and the melodic lines resemble the way an actor would recite the words on stage. Other musical parameters (playing techniques, octave registers, etc.) were chosen freely by the composer. The result is a composition that reflects the conflicts between father and son in an abstract way; its modern idiom expresses the timeless character of those conflicts. There is no need for audible verbal utterances to convey a sense of the drama that the Mozarts lived through in 1778, from frustrated professional ambitions to the tragic death of Wolfgang’s mother.

Péter Laki, a native of Budapest (Hungary), graduated from the Franz Liszt Academy (now University) of Music in 1979 and received his PhD from the University of Pennsylvania in 1989. He served as Program Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2005 and taught at several American universities before joining the faculty of Bard College in upstate New York as Visiting Associate Professor of Music. Dr. Laki is the author of numerous musicological articles. He served as the editor of *Bartók and His World*, a collection of essays and documents published for the Bard Music Festival by Princeton University Press in 1995. He writes program notes for many orchestras and performing arts organizations and has lectured at numerous international conferences.

Farkas Zoltán

TIZENKÉT OPERA KERES EGY SZERZŐT*

A személyes stílus hiánya Eötvös Péter operatermésében

ÖSSZEFOGLALÁS

Eötvös Péter valamennyi nyilatkozatában a személyes stílus, az egyéni zeneszerzői nyelv hiányát hangsúlyozta saját operáival kapcsolatban. A zeneszerző véleménye a személyes stílus kerülendő voltáról és az alkotói egyéniség túlzott előtérbe kerülésének veszélyeiről meglepő mértékben egybecseng a 20. század egyik legnagyobb magyar költője, Weöres Sándor kijelentéseivel. Jelen tanulmány arra keresi a választ, hogy Eötvös operáiban melyek azok a műről műre visszatérő vonások, amelyek a stílárís sokféleség ellenére is félreismertetetlenül kirajzolják a zeneszerző személyes fiziognómiáját. E visszatérő ismertetőjegyek jóval tágabb fogalomkört rajzolnak meg a szűkebb értelemben vett „zenei stílusnál”, a téma-választástól és a dramaturgiai ötletektől a hangszerelés egyedi vonásain át a hangszervezés és a hangszimbolika területéig és az idézettechnikákig.

Kulcsszavak: Eötvös Péter, Weöres Sándor, kortárs opera, személyes stílus

Egy kortárs zeneszerző művészetét vizsgálva igen gyümölcsöző lehet, ha az eset-tanulmányok, az egyes kompozíciók elemzése mellett az életmű egészére is vetünk egy pillantást. Természetesen e madártávlat perspektívájából nem látszanak a részletek, a vizsgálódás szükségképpen felületes marad, s némiképp esszé-szerű felismerésekhez vezet, viszont feltűnhet néhány lényeges közös vonás, amelyet csak effajta szinoptikus megközelítés tárhat fel. Az alábbiakban az összes Eötvös-opera együttes szemlélésének eredményeit foglalom össze.

Mindig elrejtőzöm a műveim mögé. Minden darab, minden egyes opera különböző, és figyelek is ezekre a különbségekre. Jeleneteket, szövegekönyveket, drámákat írok, nem önarcképeket. Keresek, kísérletezem, kockáztatok. Kilépek magamból, megpróbálok a lehető legközelebb kerülni a drámai dimenzióhoz, hogy megértsem, megragadjam és megvalósítsam.¹

* A párizsi IRCAM-ban Eötvös Péter 80. születésnapja alkalmából *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'oeuvre de Péter Eötvös* címmel Grabócz Márta szervezésében rendezett konferencián 2024. január 12-én angolul, majd a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2024. március 21-én magyarul elhangzott előadás szerkesztett változata. A faksimilét a Paul Sacher Stiftung, Basel, a kottapéldákat a Schott Music, Mainz és a Hal Leonard Europe (© by G. Ricordi & Co. Buehnen- und Musikverlag GmbH) szíves engedélyével közöljük.

1 Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando-rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015, 7. A továbbiakban: *Eötvös–Amaral*.

A zeneszerző annyira fontosnak tartotta hangsúlyozni a zeneszerzői nyelv sokféleségét és a személyes stílus hiányát az operáiban, hogy a fenti idézetet választotta Pedro Amarallal készített könyvének mottójául. Eötvös több nyilatkozatában és interjújában is foglalkozott ezzel a kérdéssel. Első igazi „nagyoperája”, a *Három nővér* zenei nyelvétől jelentősen eltér a *Le Balcon* populáris stílusa, amely erős kritikai visszhangot váltott ki az ősbemutató után. Eötvös a *Le Balcon* kapcsán fogalmazta meg az alábbiakat:

Amikor operát komponálok, színházat csinálok, ami azt jelenti, hogy meg kell találnom a témához illő zenei nyelvet. [...] A mű stílusa tehát nem az én stílusom, hanem az, amit a legmegfelelőbbnek látok az ötvenes évek Párizsában játszódó történethez, a korhoz, amikor az eredeti darabot írták és bemutatták...²

Eötvös nézete szerint operáiban a zenei stílus megválasztása a dramaturgiának van alárendelve:

Az én szememben az operában a zene a legfontosabb színpadi elem. Amikor színpadra komponálok, *nem a saját zenei stílusom a tét* [kiemelés tőlem: FZ], sokkal inkább az a zenei nyelv, amely a dráma „kiteljesedéséhez” szükséges, és amely színpadi szempontból „felöltözteti” a drámát. [...] Operaszerzőként tehát az a szerepem, hogy valószerű zenei dramaturgiát alkossak egy már létező szöveghez, és ez olyan zenei nyelvet feltételez, amely képes eleget tenni ennek a feladatnak. [...] *zeneszerzőként nem vagyok szabad, így néha el is felejttem azt a stratégiai szempontot, hogy abszolút értelemben milyen is a „saját stílusom”*. Amikor operát komponálok, színházi ember vagyok.³

Az opera műfaji és stílári sokfélesége terén Eötvös Richard Strauss példáját tekintette különösen közelállónak, aki egyes színpadi műveinek műfaji elnevezésében is kifejezte az opera fogalmának megújítását és kibővítését, és minden egyes alkotás konkrét és egyedi jellegét⁴ (1. táblázat).

Hasonló műfaji sokféleséget tükröz az Eötvös-operák elnevezése is, amelyekhez (némi önkényességet és szimplifikációt is vállalva) társítottam a zeneszerző által kiválasztott egyedi és egyszeri zenei stílus rövid jellemzését is (2. táblázat).

2 Uott, 171.

3 Uott, 165.

4 „Richard Strauss példája különösen közel áll hozzám, hiszen az életmű során mindvégig az opera fogalmát próbálta megújítani még a műfaji elnevezésekben is. Második színpadi műve, a *Feuersnot* szerinte nem opera, hanem 'énekköltemény' (Singedicht), a *Salome* 'zenedráma' (Musikdrama), az *Intermezzo* 'polgári komédia szimfonikus közjátékokkal' (Bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen), az *Arabella* 'lírai komédia' (lyrische Komödie), a *Daphné* 'bukolikus tragédia' (bukolische Tragödie), a *Capriccio* 'zenés társalgás' (Konversationsstück für Musik). Mindezek az általános vagy éppen nagyon is aprólékos elnevezések arról tanúskodnak, hogy Strauss elengedhetetlenül szükségesnek érezte az opera fogalmának megújítását és kibővítését, vagy inkább azt, hogy egy mégoly átfogó koncepción belül meghatározza minden egyes alkotás konkrét és egyedi jellegét. Ha ezeket az elnevezéseket olvassuk, hajlamosak leszünk azt hinni, hogy voltaképpen mindegyik opera műfaja más és más.” Uott, 114.

Richard Strauss operáinak műfaji megjelölései

<i>Feuersnot</i>	„énekköltemény” (Singgedicht)
<i>Salome</i>	„zenedráma” (Musikdrama)
<i>Intermezzo</i>	„polgári komédia szimfonikus közjátékokkal” (Bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen)
<i>Arabella</i>	„lírai komédia” (lyrische Komödie),
<i>Daphné</i>	„bukolikus tragédia” (bukolische Tragödie)
<i>Capriccio</i>	„zenés társalgás” (Konversationsstück für Musik)

1. táblázat

Műfaji meghatározások és zenei stílusok Eötvös operáiban

<i>Három nővér / Tri sestri</i> (1996/97)	opera három szekvenciában, „repertoáropera”	orosz stílusban
<i>As I Crossed a Bridge of Dreams</i> (1998/99)	Hangszínház (Klangtheater)	„beszélt opera”, álomzene
<i>Le Balcon</i> (2001/2002)	opera (eredetileg: vígopera) ⁵	chanson française, kabaré, jazz, cirkuszi zene
<i>Angels in America</i> (2002/2004)	opera	Broadway-musical, rock, music hall, álomzene
<i>Lady Sarashina</i> (2007)	egyfelnézős opera	az <i>As I Crossed a Bridge of Dreams</i> melodramatikus álomzenéjének énekelt változata
<i>Love and Other Demons</i> (2007)	opera	karibi és yoruba hagyomány, gregorián ének, a káprázat és a mágia zenéje, Sierva madárdalai
<i>Die Tragödie des Teufels</i> (2009 – visszavont darab)	komikus-utópikus opera	német hagyomány, „himmlische Musik”
<i>Paradies reloaded</i> (Lilith) (2012/2013)	opera	német hagyomány, „Bach-korál”, „himmlische Musik”, Leitmotiv-technika
<i>The Golden Dragon</i> (2013/2014)	zenés színház	elidegenítő elemek, egyfajta visszatérés a <i>Harakiri</i> világához
<i>Senza sangue</i> (2014/2015)	opera egy felvonásban	olasz verismo opera és Puccini
<i>Sleepless</i> (2020)	operaballada	norvég hegedű
<i>Valuska</i> (2020/2022)	zenés tragikomédia vagy groteszk opera	zajok, szavalókórus, cigányzene, magyar nóta stb.

2. táblázat

5 Eötvös: „A *Balkon* kapcsán például szintén bizonytalan voltam a francia megnevezésben. Arra gondoltam, ‘vígoperának’ vagy valami effélének nevezem, de meggyőztek, hogy ez félreértésekre adhatna okot, így többszöri próbálkozás után beletörődtem, hogy egyszerűen operának hívjam. Hiba volt.” Uott, 115.

Eötvös Péter véleménye az alkotói egyéniség megjelenéséről és a személyes stílusról meglepő mértékben egybecseng a 20. század egyik legnagyobb magyar költőjének, Weöres Sándornak a kijelentéseivel. A két művész nézeteinek összevetése nem teljesen önkényes. Weöres a magyar zeneszerzők körében talán a legnagyobb hatású költő volt, akinek életműve Kodály Zoltántól, Ligeti Györgyön keresztül Jeney Zoltánig a zenei inspiráció gazdag forrásává vált, és a zeneszerzők névsorát szinte a végtelenségig lehetne folytatni. Weörest Eötvös is legkedvesebb magyar költőjeként említi, és *Atlantis* című műve egy Weöres-költeményre épül. Érdeemes tehát vizsgálódásunk elméleti megalapozottságához részleteiben megismerni Weöres ars poeticájának az eredetiségre vonatkozó passzusait.⁶

Az eredetiség hiánya visszatérő motívuma annak az interjúnak, amelyet a költő-társ, Simon István készített Weöres Sándorral 1974-ben.

Simon István: „Volt-e olyan pont, időpont az életedben, amikor úgy érezted már, hogy a saját hangodon írsz, illetve az a hang, amit te megütöttél, az eredeti, és teljesen önálló az akkori lírai kórusban.”

Weöres Sándor: „Nem hiszem, hogy nekem valaha is lett volna saját hangom, én mindig stílbén dolgozom. [...] saját hangra sose törekedtem, és nem is tudok róla, hogy saját hangom lenne.”⁷

SI: „Nem tartod te fontosnak az egyéniséget a költő esetében?”

WS: „Majdnem azt mondanám, kis túlzással, hogy az egyéniséget károsnak tartom, elszigetelőnek, leszűkítőnek. Csak akkor tudok minden hanggal, mindenféle kultúrával azonosulni, ha az egyéniségtől szabadulok. Vagy ha az egyéniséget úgy kitágítom, hogy már szinte nincs is.”⁸

SI: „Nem tudom elképzelni, hogy csak a kísérleteid fűzik össze – tehát az a törekvésed, hogy mindig újat adj – az egész eddigi életművedet. Valami mégis van ... a mélyén az egésznek, hogy annyira egységessé teremtdődött, a sok színén belül is van látható egység a költészetedben.”

WS: „Gondolom, ez az egység semmi egyéb, mint a feltétlen műgond, amely alól nagyon ritkán csúsznak ki a vázlataim. Ez jelenti az egységet egy olyan korban, amikor a művészetre vonatkozó törvények, szabályok mind érvénytelennek látszanak [...].”⁹

SI: „Mégis, miben tudnád összefoglalni ezt a sajátságot, amit magadra nézve mégiscsak jellemzőnek érzel? Hiszen lehetetlennek tartom, hogy te magad ne látnád azt, hogy mennyire homogén a saját életműved.”

WS: „Ezt a homogenitást végeredményben mi jelenti? Egy szótagú szóval tudok rá válaszolni: a griff. Itt nem a griffmadárra gondolok, hanem az Angreifenre, a hozzányúlásra. Picasso fölrajzszeggez egy üres lapra egy darab újságpapírt, és bárki látja, hogy azt nem egy ötéves gyerek szögezte fel, hanem maga Picasso. Rajta van Picasso griffje.”¹⁰

6 Itt mondok köszönetet Kenyeres Zoltánnak és Lőcsei Péternek, akik segítettek a Weöres-idézetek azonosításában.

7 „Írószobám. Simon István beszélgetése Weöres Sándorral”. In: Domokos Mátyás (szerk.): *Egyedül mindenkivel*. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 269.

8 Uott, 270.

9 Uott, 271.

10 Uott, 273.

Meg kell jegyeznünk, hogy míg Weöres költészetében a stílus heterogenitása a költő életszemléletéből, életfelfogásából, életfilozófiájából fakad, Eötvöst jóval gyakorlatiasabb, pragmatikusabb szempontok vezették a stílári sokféleség felé – mint a fenti nyilatkozataiból is kitetszik.

A továbbiakban azt keressük tehát, mi az a „griff” Eötvös operáiban, azaz melyek azok a műről műre visszatérő vonások, amelyek a sokféleség ellenére is félreismerhetetlenül kirajzolják a zeneszerző személyes fizionómiáját. E visszatérő ismertetőjegyek jóval tágabb fogalomkört fognak össze a szűkebb értelemben vett „zenei stílusnál”: a témaválasztástól és a dramaturgiai ötletektől a hangszerelés egyedi vonásain át a hangszervezés és a hangszimbolika területéig és az idézettechnikáig.

A témaválasztás aktualitása. Korunk „hot topic”-jai

Egy magánbeszélgetés során Eötvös Péter azt mondta nekem, olyan operatémákat választ, amelyek láttán ötven vagy száz év múlva is megtudhassa az akkori közönség, melyek voltak korunk legaktuálisabb, legégetőbb problémái. Már legkorábbi zenés színházi produkcióját, a *Harakirit* is egy napi hír, Misima Jukio japán író öngyilkossága ihlette.

Az aktualitáshoz való ragaszkodásnak látszólag ellentmond, hogy Eötvös egy klasszikus dráma, Csehov *Három nővér* című darabja alapján írta első igazi operáját. Az ellentmondás azonban csupán látszólagos: Eötvös rámutatott, hogy Csehov színművében a jelenetek felcserélhetősége mennyire modern, 20. századi vonás.¹¹

Lady Sarashina naplója több mint ezeréves, de a főhősnő saját érzelmeire adott szubtilis önreflexiók, valamint az álom és valóság határának elmosódása, továbbá az egész életen át tartó reménytelen várakozás már nagyon is mai téma. (Sok más példa mellett Dino Buzzati *Il deserto dei tartari* [Tatárpuszta] című kisregénye is eszünkbe juthat erről.)

A *Le Balcon* az 1950-es, 1960-as évek drámája, erős utalással az 1968-as diáklázadásokra vagy akár a gyorsan vérbe fojtott prágai forradalomra. Ugyanakkor a politikai hatalom gátlástalan manipulációja vagy a hatalmi vágyak perverz kiélése, a bordély mint a világ metaforája nyilvánvalóan aktuális témák.

Az *Angyalok Amerikában* központi kérdései: a homoszexualitás és annak vállalása, illetve elutasítása, a különböző egyházak viszonya a homoszexualitáshoz, a modern kor pestise, az AIDS és a drogfüggőség. S általában a kisebbség viszonya és elfogadottsága a többségi társadalom által. Lehet-e egy operaszüzsé ennél aktuálisabb az ezredforduló táján?

A *Love and Other Demons* az alábbi gondolatokat tematizálja: különböző kultúrák ütközése, a gyarmatosító „fehér ember” elnyomó tetteinek következményei, az egyház dogmatikus és vaskalapos hozzáállása, a kereszténység és az ősi pogány hitvilág megütközése, a vakbuzgó vallásos meggyőződés gyilkos hatása.

11 Eötvös megemlíti, hogy ugyanannak a cselekménysornak különböző szereplők szemszögéből történető bemutatása jellemzi Kurosava *Rashomon* (A vihar kapujában) című filmjét is. *Eötvös–Amaral*, 77.

A Márquez-regény alapján komponált opera ugyanakkor egy három műből álló ciklus kezdete, amelynek minden darabja közvetlenül érinti a vallás világát. A vallások, a különböző felekezetek már Tony Kushner darabjában is megjelennek, de mint Pedro Amaral rámutatott, az *Angels in America* csupán társadalmi és kulturális háttérként vizsgálja a judaizmust.¹² A *Love and Other Demons* az egyház (pusztító) hatalmát pellengérezi ki, a *Die Tragödie des Teufels* pedig teológiai problematikát fejteget.

A zeneszerző által visszavont „Tragödie” és „javított kiadása”, a *Paradise reloaded* (*Lilith*) a keresztény teremtéstörténet alternatíváját kínáló mítosz felé kacsintgat. A mítosz piederstálra emelése már önmagában is hot topic korunkban. (A Google kereső a „Lilith” szóra 112 millió találatot eredményezett 2024. január 10-én.)

A *Lilith* sivatagi jelenete az illegális bevándorlók témáját is érinti. A virtuális, látszólagos boldogság témája a *Le Balcon* óta kísérti a zeneszerzőt, és a *Lilith* egyik képében is felbukkan. A kiszolgáltatottak kihasználása, abúzus, az illegális bevándorlók törvényen kívüli kiszolgáltatott helyzete fogalmazódik meg a *The Golden Dragonban*. Szegénység, hajléktalanság, fiatalos anyaság, gyilkosság a *Sleepless* témája. A *Valuska* ismét a tömegmanipuláció és a gátlástalan hatalomvágy parabolája.

A nagy ötletek. Eötvös, a feltaláló

Csodagyerekként Eötvös elmélyült figyelme korántsem kizárólag a zenére irányult. Lázba hozták a különböző műszaki berendezések, elektromos szerkezetek, gépek és áramkörök vagy épp az űrkutatás és a természettudományok más eredményei.¹³ Kísérletezőkedve és a találmányok iránti szenvedélyes érdeklődése zeneszerzői pályáját is meghatározta. Egy – az 1980-as évek közepén készült – interjúbán így nyilatkozott: „Számomra minden egyes kompozíció egy új világ. Az a dolga, hogy kérdéseket tegyen fel, amelyekre a kompozíciós munka ad választ.”¹⁴ Eötvös minden egyes műve egyfajta expedíció a számára: utazás az ismeretlenbe. Csaknem minden egyes operája tartalmaz néhány igazán nagy trouvaille-t, néhány felfedezést, amely nagyon jól kommunikálhatónak bizonyult, és amelyről mindig szívesen és büszkén beszélt a művei kapcsán. A teljesség igénye nélkül vegyük sorra ezeket az újításokat.

A *Három nővér* esetében a cselekmény három szekvenciába rendezése egy csapásra zenei formát teremt a színdarab narratívájában. Az egyre rövidülő szekvenciák léptékét biztos dramaturgiai érzék irányítja. A színmű egyes szereplőinek viszonyát hangközszimbólumok képezik le (lásd alább). A kis és nagy zenekar alkalmazása ugyancsak technikai-akusztikai vívmánynak tekinthető.

12 Uott, 226.

13 E tekintetben Eötvös Ligeti Györgyhöz hasonlít. A témához ld. még: Farkas Zoltán: „Eötvös Péter arcai”. In: *Peter Eötvös*. München: Ricordi, 2003, 39–43.

14 Vácz Tamás: „Beszélgetés Eötvös Péterrel – Az elektronikus zenéről”, *Muzsika* 29/12. (1986. december 1.), 29–33.

Az *As I Crossed a Bridge of Dreams* mehökkentő újítása a beszélt, prózai szöveg és a dallam kettéválasztása. Mindez mégsem csupán egyfajta 20. századi melodramát teremt, hanem a közeli mikrofonozás – Eötvös játékos szóalkotásával: a „Leisesprecher” alkalmazása – korábban ismeretlen akusztikus világba kalauzol a modern hangtechnika segítségével. Ezért is találó a zeneszerző műfaji meghatározása: „Klangtheater” – „hangjáték”, „hangszínház”. Miként a *Három nővér*ben, a harmóniavilág itt is egyedi invenció terméke: a mű akkordkészletét a zeneszerző a holdciklusoknak felelteti meg. Valamennyi említett eszköz hozzájárul az *As I crossed...* hasonlíthatatlan álmvilágának megteremtéséhez. S ha már e tanulmány a személyes stílus kérdését vizsgálja, nem hagyhatjuk említés nélkül, hogy Eötvös a legsajátabb zenéjének nevezte ezt az alkotását, amely „visszatérés ifjúkori utópiámhoz”.¹⁵

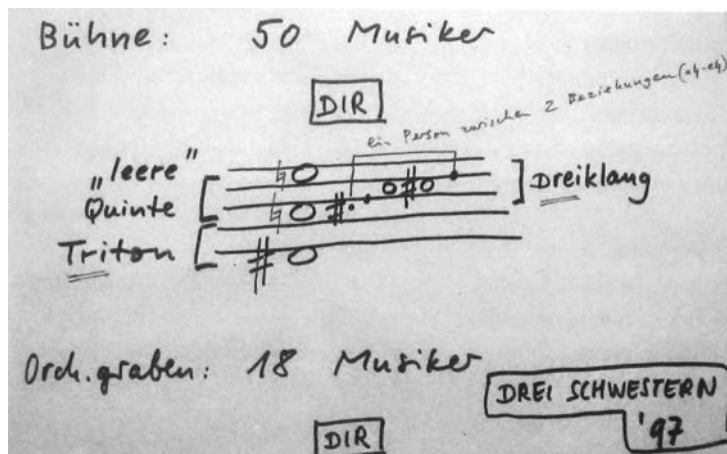
A *Le Balcon*t a legkülönbözőbb stílusok merész kavalkádja avatja izgalmas, kísérletező alkotássá, míg az *Angels in America* és a *Love and other Demons* nagy találmánya – talán a filmművészet ihletésére – több jelenet szimultán lefuttatása.

A *Lady Sarashina* nem más, mint az *As I crossed a Bridge of Dreams* szövegkönyvének immár „megzenésített”, prózai elemeit kiküszöbölő változata. A mű egy másik „találmánya” a szimmetrikus jelenetstruktúra kialakítása.

A *The Golden Dragon*ban a színpadi utasításokat is éneklik a protagonisták. Ez a brechti elidegenítő effektus bizonyos fokig Eötvös 1973-ban született jelenetének, a *Harakirin*nek az abszurd világát is megidézi.

Hangközszimbolika. A szöveg betűinek megfeleltetése zenei hangokkal

A *Három nővér* megkomponálásának talán legnagyobb trouvaille-a, hogy Eötvös képes volt az opera harmóniavilágát alapvetően meghatározó akkordstruktúrákat közvetlenül a Csehov-színmű szereplői közötti kapcsolatokból eredeztetni.



1. fakszimile. A harmóniai paradigma és a zenekar elrendezésének terve a *Három nővér*ben (Eötvös Péter kézírása, Paul Sacher Stiftung, Basel)

15 Eötvös–Amaral, 117.

Ez a hangzás egy hármashangzat, amelynek kerete a kvint, közepe egy kis vagy egy nagy terc, de a középső hang állandóan változhat. Közelebb kerülhet valamelyik szélső hanghoz, s ekképp képezi le az emberek közötti kapcsolatok ingatag egyensúlyát és állandó átrendeződését. A hármashangzatot egy tritónusz egészíti ki. Eötvös Péter magyarázata szerint: „tritónusz három egészhangnyi távolságot jelent. Így tehát négy hangból álló paradigmát kapunk [...] Olyan szimbolikus megjelenéssel van tehát dolgunk, amely közvetlenül tükrözi a három nővért és a fivérüket, Andrejt.”¹⁶ Ez az alapötlet képes megteremteni az egész mű harmóniavilágának egységét, a Prológust bevezető harmonikaszólótól a mű legutolsó taktusaiig. A zeneszerző részletesen taglalja ezt az eljárást a Pedro Amarrallal készült könyvben, így erről nem szükséges több szót ejtenem.

A leggyakoribb esetekben azonban egy szöveg betűinek zenei hangokká való átkódolása indítja be Eötvös zeneszerzői fantáziáját egy hangzás vagy akkordstruktúra kialakításához. Szemléletes például szolgál erre az eljárásra az *Atlantis* című nagyzenekari kompozíció. A monda szerint Atlantisz első tíz királya öt ikerpár volt. Az anyát Kleitónak hívták, az apát Poszeidónnak, és az első ikerpár egyik tagja volt Atlasz. Atlasz első betűje az A, az utolsó az Esz, s ezt a zeneszerző szimbólumként használta, tudniillik az A-val és az Esz-szel indul a darab, mely egyébként az Atlantisz szót is keretezi (*1a kotta*). Az első akkord, amelyet a vonósok fölállítanak, és a kisfiú énekel, egy tízhangú tritónusz-sorozat: öt ikerpár van, tehát minden párt egy tritónusz képvisel.¹⁷

Eötvös szinte rutinszerűen használja ezt az eszközt számtalan esetben. Az *Angels in America* 6. jelenetében, amikor Roy orvosa kiejti Roy betegségének szörnyű diagnózisát: AIDS, a zenekari kíséret természetesen Az A-D-Esz hangokat játssza (*1b kotta*).

A *Love and Other Demons* elején cseleszta szólaltatja meg a főhősnő nevének zenei megjelenítését. Csak úgy volt lehetséges az egész nevet átírni, hogy a név egyes betűinek, szótagjainak zenei hangokká formálásakor több különböző rendszert használt: a németet, a franciát és a Kodály Zoltán féle magyar szolmizációt (*1c kotta*).

A *Paradise reloaded*-ban Eötvös alaposan kiaknázza a bizonyos szereplők, Ádám és Éva és az Isten nevében rejlő zenei hangokat, amelyeket gyakran szinte vezérmotívum-szerűen használ (Ádám = A–D, Éva = E–A, Gott = G) (*1d kotta*). E diatonikus vezérmotívumok bevésoódnnek az emlékezetbe, s fontos tájékozódási pontot jelentenek a hallgató számára. A mindenkit egyformává tévő, gépies, hamis boldogság rémisztő jövőképeben (az opera 6. jelenetében) is együttesen éneklnek a „Liebe” (szeretet) kiüresedett szolamát. A zeneszerző kegyetlen drámai ironiája az is, hogy az alácsukló hamis szeretetmotívumot az E–A, azaz Éva nevének zenei hangjai hordozzák.

¹⁶ Uott, 86.

¹⁷ Farkas Zoltán: „Számomra a zenélés az artikulációval kezdődik. Földvári találkozás Eötvös Péterrel”. In: *Muzsika* 47/9. (2004. szeptember), 32.

a) quasi in $\frac{4}{4}$, sehr frei

PNO + EPNO

E-Piano 1

PPP

pp

8va---

quasi in $\frac{4}{4}$, sehr frei

Streicher: unabhängig vom

NB.2

senza sord. ca. 5"

Violine 1 (L)

senza sord.

ppp

p

Violine 3 (R)

senza sord.

pp

Violine 2 (L) / 4 (R)

con sord.

a 2 (non div.) tremolo sehr dicht, Dynamik fluktuieren

p/PPP

Viola 1 (L) / 2 (R)

con sord.

a 2 (non div.) tremolo sehr dicht, Dynamik fluktuieren

p/PPP

Violoncello 1 (L) / 2 (R)

con sord.

a 2 (non div.) tremolo sehr dicht, Dynamik fluktuieren

p/PPP

Kontrabass 1 (L) / 2 (R)

senza sord.

a 2 (non div.) ord. → sul pont. → ord. li

p, deutlich hörbar

ATLANTIS

NB.1: ALANIS = ATLANTIS
ELÜJE = ELSÜLYEDT (versunken)
NEMUJA = NEM TUDJA (niemand weiss)
SENKI = (niemand)

b)

77 HENRY

ROY has made you ve-ry sick. You have AIDS. p

AIDS.

(Vcl. pizz.) p

secco

c)

SI - E - R - VA MA - RI - A D - E TOD-OS L - OS AN - G - E - L - ES

d)

sehr leise

EVA

Lo - ben - de schlie - ße mi - (h)it A - - - ... A - dam

p

1a kotta. Atlantis: A-t-l-a-S =
A-Esz tritónusz. A mű első akkordja,
valamint az Atlantisz első 10 királyát,
az öt ikerpárt jelképező öt tritónusz
(© G. Ricordi & Co. Bühnen- und
Musikverlag GmbH)

1b kotta. Angels in America: AIDS
= A-D-Esz hangok a csellók akkord-
jában (© Schott Music GmbH & Co.
KG, Mainz)

1c kotta. Love and Other Demons:
A főszereplő nevének hangokká
kódolása (© Schott Music GmbH
& Co. KG, Mainz)

1d kotta. Paradise reloaded (Lilith):
Az Ádám nevében rejlő zenei hangok
(A-D) kihasználása (© Schott Music
GmbH & Co. KG, Mainz)

Szólóhangszerek főszerepben

Eötvös Péter ötvenesztendős koráig elsősorban hangszeres zeneszerzőként működött. E ténnyel és nyilván széles körű karmesteri tapasztalataival is kapcsolatba hozható az a törekvése, hogy szinte valamennyi színpadi művében megkülönböztetett szerepet szán bizonyos hangszereknek, amelyek a szereplők állandó kísérőiként, árnyékaiként vagy épp szimbólumaiként tűnnek fel. A jelenség ki-merítő tárgyalása nem fér e dolgozat kereteibe, de az „Eötvös-griffek” sorában legalább említenünk kell.

Idézettechnika

A zenetörténeti előzmények megidézése, álidézetek és allúziók alkalmazása természetesen nem korlátozódik csupán Eötvös színpadi alkotásaira, elegendő a szopránra és vonósnégyesre komponált, 2015–2016-os *Szirének* ciklus játékos Liszt-rapszódia-idézetét vagy az 2015-ös *Hallelujah – Oratorium balbulumot* említenünk, amelyben a zenei idézetek már-már „telített oldatot” alkotnak a mű zenei matériájában. Eötvös idézettechnikájának sokfélesége egy teljes konferencia vagy monográfia témája lehetne. A 3. táblázat csupán vázlatos összefoglalása az operákban előforduló idézetek gazdag tárházának.

<i>Három nővér</i>	Beethoven: <i>Les adieux</i> , zongoraszonáta, Op. 81a a szovjet himnusz orosz katonadal
<i>Le Balcon</i>	Lully: <i>Thésée, Atys</i>
<i>Angels in America</i>	ukrajnai zsidó éneklés
<i>Love and Other Demons</i>	Domenico Scarlatti billentyűs szonátái
<i>Paradise Reloaded</i>	lutheránus korál: <i>Lobe den Herren, den mächtigen König</i>
<i>Sleepless</i>	norvég népzene (norvég hegedű)
<i>Valuska</i>	magyar nóta allúziók

3. táblázat

A finale mint lassú lamento/sírató vagy magányos monológ

Eötvös operáinak stílusa rendkívül különböző, ezért annál meglepőbb egy erős dramaturgiai hasonlóság. Csaknem mindegyik műnek lassú a befejezése, amely általában a panasz, a búcsú, a síratás hangján szólal meg, vagy egy szereplő magányos monológja. A *Három nővér* utolsó jelenete a Búcsú, Versinyin távozása, amely a szerelmes Mása és Olga számára az utolsó tördöfést jelenti. A három nővér magára marad sorsa megváltozhatatlanságának reménytelenségében (2. kotta a 308–309. oldalon).

A *Le Balcon* a csalódott Irma monológjával zárul. Az *Angels in America* zárójelenete az Isten nélküli mennyben játszódik, amely az egyik legreménytelenebb finálé.

A *Love and other Demons* a főszereplő, Sierva halálával és a dajka siratójával, egyszersmind bölcsődalával zárul. A *Paradise Reloaded* Lilith monológjával ér véget. Egyszerű, lefelé hajló dallam, szinte sanzon. A piccolók és ütőhangszerek szólama, majd a teljes zenekar hidegen gyöngyöző, üresen csillogó háttérrel fest, hisz tükrökről, üvegszívekről s összetört szilánkokról énekel a vesztes. „A tükrök mögött csak tükrök várnak. A szívem, nézd, üvegből van. Vak lesz, mint a szeretet. A világból nem marad más, mint csalás.” A látszólagos egyszerűség és a nyilvánvaló szövegfestés rafinált harmóniákkal társul, s a sanzon második strófája is felcsendül. A *Sleepless* epilógusában az idős Alida visszaemlékszik szerelmére, s a norvég hegedű hangjai mellett a tengerbe öli magát, hogy így egyesüljön rég meggyilkolt kedvesével, s egyesítse azt, ami összetartozik. Mintha Eötvös valamennyi operájára igaz lenne a 20. század eleji magyar író, Csáth Géza könyvének címe: *Mesék, amelyek rosszul végződnek*.

Befejezésül térjünk vissza Weöres Sándorhoz! A költő így írt 1976 novemberében egy diáklány kérdéseire adott válaszelevelében: „Nem találom önmagamat? Lehet. Nem is keresem. Mert valamely önfeláldozásban legalább részben elveszteni önmagunkat sokkal jobb, mint megtalálni.”¹⁸ Eötvös a dramaturgia céljainak leghűségesebb kiszolgálása érdekében áldozza fel „saját stílusát”. Megesik, hogy olykor az opera zenei aspektusa megsínyli ezt az áldozatot. A *prima la musica poi le parole* elve néha megsérül. De más esetekben ez az áldozat nagyszerű eredményekhez vezet. Az „Eötvös-griffek” – a színpadi művek hihetetlen stílári sokfélesége ellenére is – félreismerhetetlenül fémjelzik a kortárs opera egyik legtermékenyebb és legjátszottabb szerzőjének személyiségeit.

IRODALOMJEGYZÉK

- Domokos Mátyás (szerk.): *Egyedül mindenkivel*. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai. Budapest: Szépirodalmi Könyvtár, 1993.
- Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015.
- Farkas Zoltán: „Eötvös Péter arcai”. In: *Péter Eötvös*. München, Ricordi, 2003.
- Farkas Zoltán: „Számomra a zenélés az artikulációval kezdődik. Földvári találkozás Eötvös Péterrel”, *Muzsika* 47/9. (2004. szeptember), 32–37.
- Lőcsei Péter: „A kozmikus perspektíva, a ragasztó és a piszok. Weöres Sándor a mesterségről”, *Jelenkor* 62/12. (2019. december), 1391.
- Simon István: „Írószobám. Simon István beszélgetése Weöres Sándorral”. In: Domokos Mátyás: *Egyedül mindenkivel*, 263–276.
- Váczai Tamás: „Beszélgetés Eötvös Péterrel – Az elektronikus zenéről”, *Muzsika* 29/12. (1986. december 1.), 29–33.

18 „W. S. levele egy diáklánynak”. In: Károlyi Amy: *Vers és napló*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1981, 17. Idézi: Lőcsei Péter: „A kozmikus perspektíva, a ragasztó és a piszok Weöres Sándor a mesterségről”. In: *Jelenkor* 62/12. (2019. december), 1391.

89 *And.* $\text{♩} = 92$ subito $\text{♩} = 66$ rall. $\text{♩} = 92$

муз.  *molto legato*
Бо - же мо-и! Ку - да всё уш - ло.

[illegible]

2. kotta. A Három nővér utolsó ütemei (© G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH)

ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS

TWELVE OPERAS IN SEARCH OF A COMPOSER

The Lack of Personal Style in Peter Eötvös's Operatic Oeuvre

'I always hide behind my works. Every piece, every opera is different, and I pay attention to these differences. I write scenes, textbooks, dramas, not self-portraits. I am seeking, experimenting, taking risks. I quit myself, try to get as close as possible to the dramatic dimension to understand, reject, realize it.' The composer considered it so important to emphasize the lack of personal style in his operas that the above quote introduces the book of interviews entitled: *Parlando rubato: Dialogues, monologues et autres déambulations*, a series of conversations between Pedro Amaral and Péter Eötvös himself. Eötvös's opinion on the avoidability of personal style and the dangers of overemphasizing the creative individuality coincides to a surprising extent with the statements of one of the greatest Hungarian poets of the 20th century, Sándor Weöres. This article tries to reveal what are the possible causes of the composer's hidden behaviour, the conscious avoidance of personal style. Is it really true that his operas do not have a common focus? Or, despite the stylistic diversity, do certain recurring compositional methods and attitudes towards dramaturgy still betray the personal physiognomy of the composer?

Zoltán Farkas (1964) studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest and graduated in 1987. Between 1987 and 2006 he worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 2006 and 2015 he was the director, later intendant of Bartók Radio, the classical music channel of Hungarian public radio. Since 1991 he has been active as a critic specializing in contemporary music and since 2017 has been the director of the Béla Bartók Memorial House in Budapest. His scholarly interests are focused on eighteenth-century church music and Hungarian contemporary music. He has published studies and monographs on György Ligeti, György Kurtág, Zoltán Jeney, András Szöllősy, József Sári and Péter Eötvös.

Könyves-Tóth Zsuzsanna

„ERINNERST DU DICH NICHT?“*

Mítosz és intertextualitás a Die Tragödie des Teufels és a Paradise reloaded (Lilith) című operákban

ÖSSZEFOGLALÁS

2010-ben Münchenben mutatták be Eötvös Péter *Die Tragödie des Teufels* című operáját, amelynek alapja Madách: *Az ember tragédiája*, s amelyet nem sokkal a premier után a zeneszerző visszavont. Mivel a témát nem akarta elengedni, a szövegkönyv átrendezése után 2013-ban újraírta a művet *Paradise reloaded (Lilith)* címmel. Mindkét opera szövegkönyvében Madách világdramáját újragondolva az eredeti három főszereplő – Ádám, Éva és Lucifer – mellett egy negyedik alak is megjelenik: Lilith, aki mítosza szerint Ádám első felesége volt, démonok anyja, később pedig a feminizmus egyik szimbóluma. A tanulmány a két „gonosz” alakra, Luciferre és Lilithre koncentrálna először a bibliai és apokrif forrásokban fellelhető mítoszukat, majd a karakterábrázolásukat vizsgálja néhány intertextuális utaláson keresztül a két Madách-operában.

Kulcsszavak: Eötvös Péter, kortárs opera, Albert Ostermaier, Madách, *Az ember tragédiája*, Lilith, Lucifer, Kundry, intertextualitás, feminizmus

2010-ben Münchenben mutatták be Eötvös Péter *Az ember tragédiáján* alapuló *Die Tragödie des Teufels* című operáját Albert Ostermaier szövegével. Az operához nemcsak a kritikusok viszonyultak ambivalensen, hanem utólag maga a zeneszerző is, olyannyira, hogy később visszavonta művét. Ugyanakkor nem akarta elengedni a témát, ezért úgy döntött, hogy a szövegkönyv átrendezése után újraírja az opera zenéjét, ezúttal azonban nem egy konkrét megrendelésre, hanem kizárólag saját elhatározásból, amire sem korábban, sem később nem volt példa Eötvös operaszerzői életművében. Az új, *Paradise reloaded (Lilith)* című művet a Neue Oper Wien társulata mutatta be 2013-ban Bécsben, s később Budapesten, Chemnitzben és Bielefeldben is játszották.

* A párizsi IRCAM-ban Eötvös Péter 80. születésnapja alkalmából *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'oeuvre de Péter Eötvös* címmel Grabócz Márta szervezésében rendezett konferencián 2024. január 12-én angolul, majd a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2024. március 21-én magyarul elhangzott előadás írott változata. Mindkét előadás alapját a PhD-disszertációm kapcsán végzett kutatásaim szolgálták: Könyves-Tóth Zsuzsanna: *Átdolgozás, újraalkotás vagy folytatás? Eötvös Péter Die Tragödie des Teufels és Paradise Reloaded (Lilith) című operái*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2023. A kottapéldákat a Schott Music GmbH & Co. AG, Mainz szíves engedélyével közöljük.

A német librettista nem érte be a szöveg nyilvánvalóan szükséges rövidítésével: egy teljesen új művet alkotott, amely Madách világdrámáján túl számos egyéb forrásból merít ihletet a science fiction filmekről kezdve a héber apokrif forrásokon és az aktuálpolitikán keresztül Goethe *Faust*jáig. Az egyik legnagyobb különbség Az ember tragédiájához képest, hogy Ostermaier behozott Ádám, Éva és Lucifer mellé egy új főszereplőt, Lilithet – vagy Lucyt, ahogy az első operában nevezik –, aki az apokrif források szerint Ádám első felesége, démonanya, succubus volt, később pedig feminista szimbólum vált belőle. Lilith mítosza olyannyira felkelte Eötvös érdeklődését, hogy ez volt az egyik döntő ok, amiért arra vállalkozott, hogy újrairja operáját, ezúttal sokkal nagyobb hangsúlyt fektetve a női démon alakjára. Lilith mindkét librettóban először Lucifer segítőjeként jelenik meg, de ahogy a cselekmény kibontakozik, kiderül, hogy saját démoni létezéséből keresi a kiutat. Ahhoz, hogy megtörje Isten rárótt átkát, s ismét ember lehessen, Ádám gyermekének kell életet adnia. Céljának elérése érdekében megpróbálja Évát félreállítani s visszaszerezni Ádámot magának. Az első opera végén sikerrel jár: eléri, hogy Ádám meggyilkolja Évát, s Lilith így új nemzedéket kezdhet a férfival együtt. Mivel Eötvös logikátlannak találta ezt a befejezést, a második operában Ádám végül mégis Évát választja, de Lilith is eléri a célját: az opera végén mindkét nő Ádám gyermekét várja. Ez a befejezés nyitva hagyja a kérdést, hogy vajon az emberiség melyik ősanjától származik? A férfinak alárendelt, gyengéd nőt megtestesítő Évától vagy az okos, erős, független demontól, Lilithről?

Madách drámájának címét mindkét opera esetében megváltoztatták: először az ördögre, majd Lilithre került a hangsúly az emberiség helyett. A főszereplő mindkét operában egy-egy „gonosz” mitológiai figura: Lucifer, a bukott angyal, illetve Lilith, a démonanya. Ha egy kicsit elmélyedünk a történetükben, kiderül, hogy alakjuk rendkívül összetett, s ennek megfelelően Eötvös Madách-operáiban is könnyebb velük szimpatizálni, mint a két pozitív főszereplővel, Ádámmal és Évával. Ahhoz, hogy megértsük szerepük komplexitását, érdemes először megvizsgálni mítoszukat, főként olyan forrásokban, amelyek Eötvös és Ostermaier számára is elérhetőek voltak. A zeneszerző a *Die Tragödie des Teufels* kapcsán elmondta, hogy korábban nem ismerte Lilith mítosztát, amellyel Ostermaier ötlete nyomán kezdett el foglalkozni.¹ Az ő és a szövegkönyvíró számára is elsődleges kiindulópont volt Robert Graves és Raphael Patai *Héber mítoszok. A Genézis könyve* című kötete,² amelyben nemcsak Lilithről, de a kettős teremtetéstörténetről, Ádámról és Éváról, valamint Luciferről is olvashatunk. Bár sokak számára Lilith mítosza a mai napig ismeretlen, ha elkezdjük tanulmányozni a történetét, rengeteg különböző jellegű és minőségű forrásra akadunk a vallástörténeti írásoktól kezdve a művészettörténeti tanulmányokon keresztül a 21. századi popkultúráig. Bár elsőre a bőség zavarának érzése kerítheti hatalmába a kutatót, hamar kiderül,

1 Albert Gier: „Die Tragödie des Teufels. Ein Werkstattgespräch mit Peter Eötvös und Albert Ostermaier”. In: uő (hrsg.): *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2011, 295–314.

2 Robert Graves–Raphael Patai: *Héber mítoszok. A Genézis könyve*. Ford. Terényi István. Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1996.

hogy a témával tudományos igényességgel csupán néhányan foglalkoztak. Köztük van az említett Raphael Patai (született Patai Ervin György) magyar-zsidó származású antropológus, aki a téma egyik úttörőjeként tárta fel a Lilith-mítosz antik forrásait. Eredményeit a témában először 1967-ben a *The Hebrew Goddess* című könyvében,³ majd a már említett *Héber mítoszok* című kötetben adta ki. Ezeken kívül Eötvös hagyatékában a *Paradise reloaded (Lilith)* anyagai között fellelhető jegyzetoldalakon⁴ a zeneszerző gondolatain túl rábukkantam Blau Lajos rabbi, művelődéstörténész, az Országos Rabbiképző Intézet igazgatójának egy írására is, feltehetően Eötvös kutatásának egyik találataként.⁵

Lucifer mítosza

Mindenki hallott már Luciferről, a Fényhozóról, a Biblia egyik legfőbb gonosz figurájáról, aki számos más néven is ismert, mint például ördög, Sátán vagy Mefisztó. Bár ezek a nevek lényegében ugyanazt az alakot takarják, történetükben s személyiségükben felfedezhetőek különbségek. Egy Krasznahorkai Lászlóval folytatott s általa művészi formában lejegyzett beszélgetésben Eötvös így vélekedett a Sátán és az ördög közötti különbségről:

[...] Eötvös úgy magyarázza, hogy a Sátán az egy konstans tény, egy, a szabadság ellen irányuló folytonos támadás, egy mindenütt és mindenkor jelenvaló erő, nincs színe, nincs története, nincs benne sem változás, sem magasság, sem mélység, csak van, mindig van, és sugárzik mindenütt vagy mindenfelől, szóval nem érdemes semmi polifóniát tenni köré, ellentétben az ördöggel, aki eleve valami személyeset és valami sokszínűt jelent [...]⁶

A latin lucifer szó jelentése fényhozó, s először a Biblia latin fordításában, a Vulgatában jelent meg: „Quomodo cecidisti de caelo, lucifer, fili aurorae? Deiectus es in terram, qui deiciebas gentes” („Hogy is hullottál le az égből, te fényes csillag, hajnalnak fia? Hogyan buktál a földre, te, aki szolgaságba döntötte a nemzeteket?”)⁷ E bibliai idézetnek a folytatása németül szerepel Eötvös jegyzeteiben: „Azt gondoltad magadban: én az égbe megyek föl, az Isten csillagai fölé állítom trónomat.”⁸ Ehhez az idézethez Eötvös a következőt fűzte kommentárként, mintegy megmagyarázva, miért nem győzhet az opera végén a Földön az ördög: „Lucifernek nincs más választása, mint visszamenni a Mennybe, ő odavaló, ő nem 'földi'”.⁹

3 Én a harmadik, bővített kiadást használtam. Raphael Patai: *The Hebrew Goddess*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

4 Kinyomtatott feljegyzés a *Paradise reloaded (Lilith)* vázlatanyagai között. Eötvös Péter magángyűjteménye, Budapest. A továbbiakban: Eötvös magángyűjteménye.

5 Blau Lajos esszéje, Eötvös magángyűjteménye.

6 Krasznahorkai László: „A megbízás a Gonoszra szól. Beszélgetés Eötvös Péterrel”. *Élet és Irodalom* LIV/15. (2010. április 16.), 8.

7 Ézsza 14,12. A Szent István Társulat új fordítású Bibliáját (1996) használtam: <https://mek.oszk.hu/00100/00176/html/> (utolsó megtekintés: 2023. április 16.).

8 Ézsza 14,13. Eötvös jegyzetében így szerepel az idézet: „Du aber gedachtest in deinem Herzen: ich will in den Himmel steigen und meinen Thron über die Sterne Gottes erhöhen.”

9 Eötvös magángyűjteménye.

Lucifer és a Sátán azonosítása tulajdonképpen egy félreértésen alapszik: az Új-testamentumban, Lukács evangéliumában olvashatjuk a következőt: „Így válaszolt nekik: Láttam a sátánt: mint a villám, úgy bukott le az égből.”¹⁰ Hogy ez a bukás pontosan hogyan történt, azt a Jelenések könyvéből tudhatjuk meg: Mihály és angyalai a Mennyben harcoltak egy sárkánnyal és annak angyalaival. „Levetették a nagy sárkányt, az ősi kígyót, aki maga az ördög, a sátán, aki tévútra vezeti az egész világot. A földre vetették, s vele együtt letaszították angyalait is.”¹¹ Ezek az angyalok megjelennek Lucifer kísérlőiként a *Die Tragödie*-ben (Der Skelton, Der Strugatzi, Der L, Der Arkanar, Der Boris) és a *Paradise reloaded*-ban (Drei gefallene Engel) is. A történetben szereplő sárkány vagy kígyó pedig könnyen megfeleltethető a paradicsomi kígyónak, aki kísértésbe viszi Évát. Arról azonban nincs szó, hogy a sátán, aki szintén az égből bukott le, Luciferrel azonos volna.

A hajnalcsillag szó is félrevezető lehet, hiszen nemcsak Luciferrel kapcsolatban jelenik meg a Bibliában, a Jelenések könyvében egyenesen Jézus szinonimájaként említik: „Én, Jézus, elküldtem angyalomat, hogy az egyházakban tanúsítsa ezeket: Én vagyok Dávid gyökere és sarja, a fényes hajnalcsillag.”¹² Egy másik helyen a Lélek ajándéka a hívőknek: „Ezt a hatalmat Atyámtól kaptam. És neki adom a hajnalcsillagot. Akinek van füle, hallja meg, mit mond a Lélek az egyházaknak.”¹³ Péter II. levelében is megjelenik a hajnalcsillag: „Így a prófétai jövendöléseket még jobban hisszük. Jól teszitek, ha figyelték rájuk, mint sötétben világító lámpásra, amíg a nappal fel nem virrad, és a hajnalcsillag fel nem ragyog a szívetekben.”¹⁴ Többek közt ezek miatt az ellentmondások miatt is egyfajta kettősség jellemzi Lucifer alakját. Mivel Isten teremtménye, sosem tudja magát függetleníteni tőle, magában hordozza fényét, mégis szabad választásából vele szemben helyezkedik el, az ellenkezőjét képviseli annak, amit Isten vall.

Egy 2019. áprilisi beszélgetés alkalmával megtekinthettem Eötvös saját Graves-Patai-példányát,¹⁵ amelyben a komponista több oldalt is bejelölt, és jegyzeteket írt a lapokra. Ennél a résznél a fejezetcím alá azt írta, „hajnal fia”, aláhúzta, hogy „Lucifert, akit Isten minden népek őrzőjévé tett meg”, és az első bekezdés mellé azt írta, hogy „villám”, utalva arra a részre, amely azt mondja, zuhanás közben úgy fénylett, mint a villám. Ezek a jegyzetek arról árulkodnak, hogy Eötvös első sorban nem a gonoszt szerette volna ábrázolni, hanem sokkal inkább a bukott angyalt, a fényhozót. Ugyanezt állapította meg Krasznahorkaival egyetértésben is: „[...] nekik Lucifer már egyáltalán nem mint a gonoszság alakváltozata merült fel, hanem mint egy vesztes, a teremtés legnagyobb vesztese, amolyan foga vesztett oroszlán [...]”.¹⁶

10 Luk 10,18.

11 Jel 12,9.

12 Jel 22,16.

13 Jel 2,28–29.

14 2Pét 1,19.

15 Eötvös az 1969-es kiadást használta, de én az 1996-osat vettem alapul, mivel ez a frissebb.

16 Krasznahorkai: *A megbízás a Gonoszra szól...*, 8.

Lilith mítosza

Eötvös nyilatkozatai és a fentebb említett jegyzetlapok alapján kitűnik, hogy a zeneszerző alapos kutatómunkát végzett Lilith alakjának megismeréséért. Ádám első feleségének mítosza meglehetősen régi: neve legelőször i. e. 2400 körül tűnt fel, története megtalálható az asszír, babiloni és sumér kultúrában is, de a legjelentősebb szerepet a zsidó mitológiában töltötte be. Nevét legtöbbször a babilóniai-asszír lilitu szóból származtatják, amelynek jelentése „női démon” vagy „szél-szellem”.¹⁷ A suméroknál a lil jelenthet „levegőt” vagy „éjszakát”.¹⁸ A héber lajil szó szintén éjszakát jelent, amelynek megfelelően Lilith sokszor éjjeli alakként jelenik meg.¹⁹ Az első forrás, amelyről Patai beszámol, körülbelül i. e. 2400-ból származik, egy sumér királylista, amelyen Lillu démon, aki a vámpírok osztályához tartozott, Gilgames apjaként jelenik meg.²⁰ Egy i. e. 2000 körül született sumér táblán Gilgames és a fűzfa története olvasható: Lilith, a női démon egy fűzfa törzsében lakott, amely az Eufrátesz partján állt és amelyet Anat istennő gondozott. A fán egy sárkány fészkelte, akit Gilgames megölt, s a fiókái elrepültek. Lilith ezután lerombolta az otthonát, és a sivatagba menekült.²¹

Lilith neve a Bibliában mindössze egyszer jelenik meg az Ószövetségben, Ézsaiás könyvében, az Edóm elpusztulásáról szóló énekben a romoknál tanyázó démonok között. Maga a Lilith szó több fordításban is elveszett, a Károli-Bibliában például éji boszorkányként szerepel, de a modernebb verziókban már meghagyták a nevét. A 34. ének 14. sora így hangzik: „Vadmacskák találkoznak ott hiénákkal, szőrös lények kiabálnak egymásnak. Ott vesz menedéket Lilit is magának, ott talál nyugóhelyet.”²²

A legelső források, amelyek részletesen foglalkoznak Lilith életével és jellemzésével i. sz. 500 körül keletkeztek, s a *Babilóniai Talmudban*²³ található, majd később a 11–12. századi midrásokban.²⁴ Ezekben és a 7–11. századi *Alfa-Béta di-Ben Szirában*²⁵ található a történet Lilith születéséről, Ádammal való összeveszéséről és az Édenkertből való távozásáról. Ez utóbbi szöveg kiindulópontja a két teremtetéstörténet, amely a Biblia kanonizálása során összemosódott.²⁶ A Genézis 1 szerint a hatodik napon Isten a saját képére, egyszerre alkotta meg a férfit és a nőt;

17 Graves–Patai: *Héber mítoszok...*, 61.

18 Blau Lajos esszéje, Eötvös magángyűjteménye.

19 Graves–Patai: *Héber mítoszok...*, 61.

20 Patai: *The Hebrew Goddess*, 221.

21 Uott, 222.

22 Ézsa 34,14.

23 A Misnából és a Misna kommentárjaiból (Gemara) álló szöveg. Két változata maradt fenn: a rövidebb Jeruzsálemi Talmud és a hosszabb, Babilóniai Talmud. A Misna a Templom lerombolása (i. sz. 70) utáni rabbinikus irodalom legkorábbi gyűjteménye, többnyire a Tóra értelmezésével foglalkozik.

24 A midrások bibliamagyarázó szövegek. Graves–Patai: *The Hebrew Goddess...*, 223.

25 Középkori anonim szöveg, amelyet az Alfa-Béta di-Ben Szira könyve inspirált.

26 Eötvös saját példányában bejelölte a Genézis 1 és a Genézis 2 szerinti teremtetéstörténetet összehasonlító oldalt. Graves–Patai: *Héber mítoszok...*, 17.

Éva mítosza csak a későbbi, Genézis 2-ben szerepel.²⁷ A Genézis 1 szerint Isten Ádámot tiszta porból formálta, aki látva, hogy minden állatnak párja van, féltékeny lett, és kérte Istent, neki is adjon párt. Ekkor Isten szennyből és üledékből megformálta az első asszonyt, Lilithet. Mikor közöszlenni akartak, Ádám szeretett volna felül lenni, de Lilith ezt sértőnek találta és visszautasította. „Miért kell nekem alattad feküdnöm? – kérdezte. – Én is porból lettem, ezért egyenlő vagyok veled.” Mikor Ádám tovább erőszakoskodott, Lilith felbőszült, kimondta Isten mágikus nevét, felemelkedett a levegőbe és elrepült a Vörös-tenger melletti pusztába. Ádám panaszára Isten utánaküldte három angyalát, Szenojt, Szanszenojt és Szemangel-ofot, hogy az asszonyt bírják rá a visszatérésre. Lilith ekkor a pusztában naponta száznál is több démongyerekeknek adott életet. Az angyalok halállal fenyegették, de Lilith azt válaszolta, nem halhat meg, hiszen Isten úgy rendelte, döntsön minden újszülött életéről, a fiúkéről életük nyolcadik napjáig, vagyis a körülmelésig, a lányokéről pedig a huszadik napig. Végül egyességet kötöttek: ha Lilith egy gyermeket védő amuletten a három angyal nevét vagy képmását látja, annak a gyermeknek megkíméli az életét. Lilithre végül azt a büntetést rótták ki Isten, hogy minden nap száz pusztuljon el démongyermekei közül.²⁸ A történet azért is fontos, mert Eötvös a legtöbb interjúban erre hivatkozik, s saját *Héber mítoszok*-kötetében is bejelölte azt az oldalt, ahol ezt olvashatjuk.

A hagyományos zsidó források alapján több fontos attribútum is köthető Lilith alakjához. Az egyik hiedelem, amely többek közt a *Zóhár*ból²⁹ is kiolvasható, hogy Lilith okozza az egyedül alvó férfiak erotikus álmait és spontán magömlését, illetve bajt hoz rájuk és meg is betegíti őket. Lilith, a gyermekgyilkos alakjának eredete a görög mitológiáig nyúlik vissza, s egészen a 19. századig élő hiedelem maradt főként a zsidó kultúrában. Az i. e. 4. században élt Szent Jeromos Lilithet a görög Lamiával azonosította, Bélosz király lányával, aki Líbia királynője volt.³⁰ A zsidó kultúrában különösen sokáig élt a hiedelem, miszerint Lilith fenyegetést jelent az újszülött csecsemőkre. A babilóniai Nippurban talált, i. sz. 600 körül készített tálon számos Lilith ellen védekező mágikus szöveg olvasható. Ezeken Lilith félelmetes démonként tűnik fel, akitől főleg egy gyermek születésekor tartottak, a tálakat pedig védekezésként használták ellene. A *Zóhár* szerint Lilith, miután elhagyta a Paradicsomot, a tengerben tanyázott (innen ered az a hiedelem is, hogy a démonok vonzódnak a vízhez), míg Isten fel nem hozta onnan, s meg nem engedte neki, hogy rendelkezzen azok felett a gyerekek felett, akiknek szülei vétkeztek.³¹ Úgy tartották, ha egy csecsemő álmában nevet, Lilith játszik vele – ekkor rá kell ütni a szájára, és Lilith eltűnik. Lilith ellen amulettekkel és elhárító szertartásokkal védekeztek. A szoba ajtajára, ahol egy asszony épp szült, faszénnel egy kört rajzoltak, amely köré e szavakat írták: „Ádám és Éva. Kifelé Lilith!”

27 Uott, 58.

28 Uott, 58–59.

29 A *Kabbala* központi szövege a 13. századtól kezdve. Vö. Patai: *The Hebrew Goddess*, 232.

30 Graves–Patai: *Héber mítoszok*..., 61.

31 Patai: *The Hebrew Goddess*, 236–237.

Továbbá felírták a három angyal nevét, akik a Paradicsomba való visszatérésre kérték Lilithet.³² Blau Lajos a fentebb említett esszéjében megjegyzi, hogy az angol lullaby, vagyis altató szó is Lilith nevére utal, s ezzel is ellene védték gyermeküket az édesanyák.³³ Eötvös maga is említette ezt a gondolatot a *Paradise reloaded (Lilith)* budapesti bemutatója kapcsán: „[...] ebből a névből jön a lullaby (altatódal) szó is, hiszen az altató arra szolgált, hogy a gyerekeket megóvja Lilith-től elalváskor”.³⁴

Lilith alakjának, mítoszának megítélése figyelemreméltó változáson ment keresztül a 20. században: míg korábban veszedelmes démonként, a gonoszság megtestesítőjeként élt az emberek tudatában, a feminizmus előretörésével új jelentőséget kapott. Judith Plaskow zsidó feminista teológus volt a téma egyik úttörője: *The Coming of Lilith. Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics*, 1972–2003 című könyvének előszava szerint 1969-ben került kapcsolatba a feminizmussal, s vált maga is feministává a Yale-en töltött diákévei alatt, ahol megalapították a Yale Women’s Alliance nevű csoportot.³⁵ Legelőször egy 1972-es női teológiai konferencián merült fel, hogy Lilith mítoszáat a feminizmus szolgálatába állíthatnák; Plaskow erről született legelső írása a *The Coming of Lilith* (1972), amelyben elmondja, hogy teológusként hasznosnak találták egy ősi zsidó mítosz felhasználását és újraértelmezését. Az esszében újra elmeséli Lilith történetét, egy kicsit másképpen, mint ahogy azt a fentebb tárgyalt forrásokból ismerjük. E szerint a történet szerint miután Lilith elhagyta Ádámot, Isten angyalait küldte érte, hogy rávegyék, térjen vissza Ádámhoz, ám Lilith visszautasította őket. Ezt követően Isten úgy döntött, ismét társat teremt Ádámnak, ám ezúttal körültekintőbb volt, s a férfi oldalbordájából formázta meg Évát, aki sokkal engedelmesebb volt Lilith-nél. Ádám és Éva békében éltek az Édenkertben, igaz, Évának feltűnt, hogy Ádámnak nagyobb a hatalma, mint neki. Eközben Lilith időről időre megpróbált visszatérni, hogy emberi társasága legyen. Az utolsó alkalommal végül Ádám győzedelmeskedett felette, viszont Éva észrevette, hogy létezik egy másik nő is, aki gyönyörű és erős. Ez elűtette a gyanút benne, és néhány hónap múlva a Tudás fájának ágain keresztül mászott az Édenkert falán, s találkozott Lilith-tel. Bár Ádám figyelmeztetései miatt Éva először tartott tőle, Lilith kedvesen köszöntötte őt. Éva újra és újra visszatért, s mély beszélgetéseik által barátság szövődött köztük. Éva ennek hatására Lilith-tel együtt késznek érezte magát, hogy újraépítse a Paradicsomot, ezúttal egyenlőbb feltételekkel.³⁶ Lilith – mítoszának feminista olvasata szerint – tehát már nem egy gonosz démon, hanem egy erős, intelligens, független nő.

32 Graves–Patai: *Héber mítoszok...*, 61.

33 Blau Lajos esszéje, Eötvös magángyűjteménye.

34 (fgy): „Eötvös Péter: 'Lilith még mindig tabu'”, Fidelio 2014. 01. 17. <https://fidelio.hu/zenes-szin-haz/eotvos-peter-lilith-meg-mindig-tabu-45100.html> (utolsó megtekintés: 2024. szeptember 22.).

35 Judith Plaskow: *The Coming of Lilith. Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics*, 1972–2003. Boston: Beacon Press, 2005.

36 Uott, 8.

Lucifer és Lilith a két Madách-operában

Rátérve az operákra: a második műben a fókusz már nem Luciferen, hanem Lilithen van, s ezt az opera címe – *Paradise reloaded (Lilith)* – is tükrözi. Ennek megfelelően Lilith alakja másodjára sokkal kidolgozottabb. A librettó újrendezése, átírása és kiegészítése által a cselekmény logikusabb és követhetőbb lett, ebben az esetben teljes újraírásról nem beszélhetünk. Nem úgy, mint a zene esetében, amelyről azt nyilatkozta a komponista, hogy az első hangtól az utolsóig teljesen új.³⁷ Az egyik legnagyobb különbség a két opera között, hogy a *Paradise reloaded* írásakor Eötvös már archetípusokban gondolkodott, s ennek megfelelően formálta az egyes szereplők zenei megjelenését. A *Die Tragödie* esetében még inkább a librettó hemzseg a többnyire filmekre és irodalmi művekre tett utalásoktól, de ezek többségét a zenével nem hangsúlyozta a zeneszerző, vélhetően azért, mert túl távolinak, nehezen érthetőnek gondolhatta. A második operában viszont már maga Eötvös idéz fel a legkülönbözőbb zenei eszközök által operai, képzőművészeti, mitológiai vagy történelmi alakokat, azonosítva őket egy-egy karakterrel, s ezeket az utalásokat a legtöbb esetben a partitúrában és nyilatkozataiban is egyértelművé tette. „Nagyon fontosnak találom ezeket az utalásokat, mert itt archetípusokról van szó, akik társadalmunk alapját képezik, és az operairodalomban fontosnak találom az ezekre az analógiákra való építkezést, ráutalást” – mondta Eötvös a *Paradise reloaded (Lilith)* kapcsán.³⁸ A továbbiakban néhány jellemző példán keresztül szeretném megmutatni, hogyan járulnak hozzá ezek az utalások Lilith és Lucifer karakterárnyékolásához.

A *Die Tragödie* esetében tehát az intertextualitás leginkább a szöveggönyvre jellemző, igaz, az egyes idézetek, utalások legtöbbször csak a legavatottabb olvasók számára válnak érthetővé. Eötvös zenéjében sokkal kevesebb az ilyesféle kikacsintás, de azért akad néhány, amelyek többsége Lucifer alakjához köthető. Az opera legvégén például egyedül marad a színpadon az ördög, s egy Liedet énekel, amelyben felfedezhetünk szövegbeli és zenei utalásokat is mítoszára. A dal szövegének tulajdonképpen minden mondata jelképes. Szabad fordításban így hangzik:

Die Tragödie des Teufels – 12b kép

ich bin verraten von einem
satansbraten lilith hat eva
gefressen
fall ich
ja ich falle
falle immer tiefer

elárult egy
sátánfajzat lilith bekebelezte
évát
zuhanok
igen zuhanok
egyre mélyebbre

37 Molnár Szabolcs: „Ádám asszonyai. Eötvös Péter: *Paradise reloaded (Lilith)*”. *Műpa Magazin* IX/1. (2014. január–február), 8–11., ide: 10. A két opera zenei anyagát részletesen összevetve kiderül, hogy Eötvös ezen kijelentése persze kicsit túlzó, hiszen találni néhány egyezést, ám ezek száma valóban igen csekély.

38 26. Mini-fesztivál. Eötvös Péter: *Paradise reloaded (Lilith)*. Szerk. Várnai Péter. Műsorfüzet. Budapest: Művészetek Palotája, 2014. január 23., 5–11., ide: 11.

aus meinen träumen
was ist das licht
wenn die liebe währet ewiglich
warum das böse nicht

az álmaimtól
mi a fény
ha a szeretet örökké tart
a gonoszság miért nem

A zuhanás és a fény is arra utal, hogy Lucifer villámként zuhant le az égből, Lilith árulása pedig végképp vesztesre ítélte. A „was ist das licht” szövegrész előtt közvetlenül a zenekar több hangszerén is megjelenik egy felfelé futó D-dúr-akkordfelbontás, amely Isten francia megfelelőjének – Dieu – kezdőbetűjét is jelzi, s valóban a fényesség érzetét kelti, utalva a Lucifer név jelentésére és Isten fényességére is. Ezután egy hangszeres közjáték következik: a hegedűk egyre gyorsuló ostinatója a zuhanás érzetét kelti, majd a zongora és cseleszta csillogó futamai után elcsöndesedik a zenekar, s Lucifer szólama ismét kíséret nélkül marad. A „wenn die liebe währet ewiglich warum das böse nicht” sorokat Eötvös tonálisan, h-mollban, vagyis a romantika hagyománya szerint a halál hangnemében zenésítette meg egy romantikus Lied stílusában (1. kotta), ami azt az érzetet kelti, hogy az ördög egy letűnt korból való. Nincs már örület, düh, csak a melankólia maradt meg, amely együttérzésünket váltja ki.



1. kotta. Die Tragödie des Teufels, 12b kép, 85–93. ütem (© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

A *Paradise reloaded* (Lilith)-ben a zenei intertextualitás már jóval nagyobb szerepet kapott. Eötvös egy általam készített interjúban ezzel kapcsolatban a következőket mondta: „Ezeket az utalásokat abban a pillanatban döntöm el, mikor éppen írom. Látod a szituációt magad előtt, és azt mondd, hát ez ugyanaz, mint Tamino, Jago vagy Kundry. De úgy gondolom, ez bármelyik korrepetitornak eszébe jutna; ez a humor része az operának.”³⁹ Az alábbiakban két tipikus részletet szeretnék megmutatni.

A *Paradise reloaded* (Lilith) második képe a bűnbeesés pillanata. E jelenetben feltűnően sok zenén túlmutató információ található a kottában. A kép elején Lilith nyújtja az almát Évának a tudás fájáról, ami a nő azon ábrázolásaira utal, mikor kígyóként jelenik meg az Édenkertben. Valamivel később Lucifer is feltűnik a színen, s Ádám is észreveszi Lilithet. Ezen a ponton Eötvös szinte mindenkit azonosít egy operai figurával. Ádám kérdésére – „Kik vagytok?” / „Wer seid ihr?” – először az oboa válaszol egy dallammal, amely fölé Eötvös azt írta, „Kundry” (2a kotta a 320. oldalon).⁴⁰ A dallam Wagner *Parsifal*-ja egyik legfontosabb motívumának

39 A disszertációom kapcsán Budapesten készült kiadatlan interjú Eötvös Péterrel, 2021. április 13.

40 A Kundry-referenciát Jane Forner is hosszan részletezi disszertációjában, amelyből magam is inspirációt merítettem. Jane Forner: *Distant Past Reimagined. Encountering the Political Present in 21st-Century Opera*. PhD-dissz. New York: Columbia University, 2020, 308–318.

– Kundry nevetésének – egy kromatikusabb változata, amely megjelenik például a „Gausamer! Fühlst du im Herzen nur and'rer Schmerzen” kezdetű ária „Ich sah Ihn und lachte” szövegrészénél (2b kotta). A motívumot a Parsifalban is a zenekar játssza: a hirtelen lefelé zuhanó skála hisztérikus, ördögi nevetést szimbolizál, amely arra utal, hogy Kundry kinevette Jézust a kereszten.⁴¹ „Azért, mert kinevette Krisztust, arra ítéltetett, hogy örökké bolyongjon és – úgy tűnik – arra is, hogy elcsábítsa a férfiakat, és nevetve a vesztüket okozza” – olvashatjuk Linda és Michael Hutcheon tanulmányában.⁴² Kundry és Lilith valóban ugyanazt a típust képviselik: csábító nők, akik mindketten a megváltást keresik egy férfin keresztül.

OBOA ("Kundry" solo)



2a kotta. Paradise reloaded (Lilith), 2. kép, 162–164. ütem (© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

Musical score for KUNDREY, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes triplets and a crescendo. The vocal line includes the lyrics "und lach - te..." and dynamic markings like *cresc.* and *sf*.

2b kotta. Wagner: Parsifal, 2. felvonás, 2. jelenet

Közvetlenül ezután Eötvös egy másik operai alakra is asszociál Lilith kapcsán. A nő azt kérdi Ádámtól: „Nem emlékszel?” / „Erinnerst du dich nicht?” Ez az opera egyik zeneileg is legjobban felismerhető utalása, de a biztonság kedvéért Eötvös a kottába is beleírta: „halkan, de nagyon jól érthetően 'Izolda'”⁴³ (3a kotta). A frázis a Trisztán nyitómotívumát idézi, amely Izolda szerelmi halálában is megjelenik, s Lilith sebezhető, érzékeny, szerelmes női oldalát illusztrálja. Ugyanez a dallam jön vissza egy eltúlzott melizmával az opera nyolcadik képében is, amelyben Lucifer azzal csúfolja Lilithet, hogy a szerelem betege – „krank von Liebe” (3b kotta).

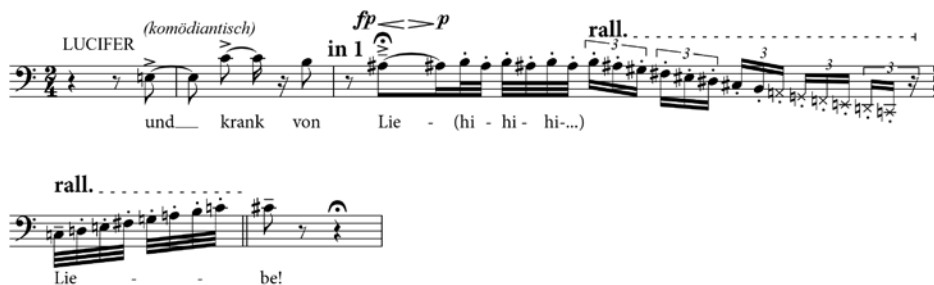
41 William Kinderman: *Wagner's Parsifal. Studies in musical genesis, structure, and interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 2013, 244.

42 „[...] for laughing at Christ, she has been condemned to wander forever and—it would seem—to seduce men and, laughing, bring their souls to perdition.” Linda Hutcheon–Michael Hutcheon: „Syphilis, Sin and the Social Order. Richard Wagner's 'Parsifal', *Cambridge Opera Journal* VII/3. (November 1995), 261–275., ide: 263–264.

43 „leise aber sehr deutlich, Isolde”

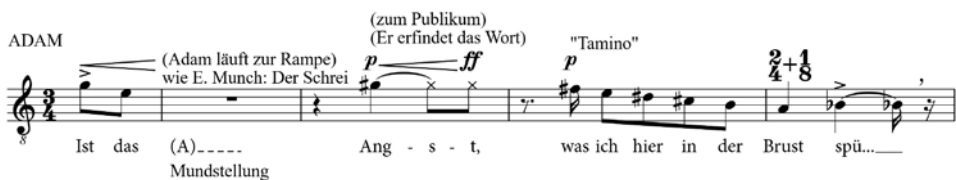


3a kotta. Paradise reloaded (Lilith), 2. kép, 164–166. ütem (© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)



3b kotta. Paradise reloaded (Lilith), 8. kép, 41–44. ütem (© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

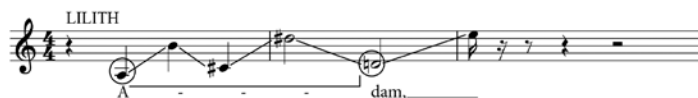
A második képhez visszatérve: Ádám válasza minden bizonnyal nem az, amit Lilith remélt. A férfi kitérően azt mondja: „Ez ... félelem, amit a mellkasomban érzek?” / „Ist das ... Angst, was ich hier in der Brust spüre?” Ahogy keresi a félelem szót, amely érzelmet eddigi paradicsomi életében még sosem tapasztalt, szájával egy A-t kell formáznia, ami Edvard Munch A sikoly című festményét idézi fel. Ugyanennél a mondatnál pár ütemmel később megtaláljuk a „Tamino” beírást is, amely egy konkrét zenei idézetre is utal: Tamino képáriájának kezdetére (4. kotta).



4. kotta. Paradise reloaded (Lilith), 2. kép, 167–171. ütem (© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

(NB. a Valuska premierén meglepődve vettem észre, hogy hangról hangra ugyan ezen dallam fölött éneklő Tünde „A szóban forgó személy” sort Valuska Jánosra utalva.) Lucifer is csatlakozik a beszélgetéshez: Évához fordulva azt kérdezi, ki tanácsolta, hogy az almába harapjon, illetve látott-e egy kígyót. Itt a sorok fölé azt írta Eötvös: „(egész közel Évához), halk hangon, 'Jago'” (5a kotta a 322. oldalon). Ez a rész párhuzamba állítható az Othellóból Jago „Credo in un Dio crudel” kezdetű áriájával (5b kotta a 322. oldalon).

Második példám a *Paradise reloaded* kilencedik képe. Eötvös a német nyelvű *Parlando – rubato* című kötetben is említi Kundryt, s példaként hozza fel a kilencedik képet, amelyben Lilith magáévá teszi az alvó Ádámot; ez a jelenet a *Parsifal*



6a kotta. Paradise reloaded (Lilith), 9. kép, 5–7. ütem (© 2013 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)



6b kotta. Wagner: Parsifal, 2. felvonás, 2. jelenet

imitálva. Dramaturgiailag is fontos pillanat ez, hiszen innen is bizonyosságot nyerünk, hogy Lilith az opera végén valóban Ádám gyermekét várja.

Tanulmányomban szó esett az operák szövegkönyveinek forrásairól, majd röviden bemutattam Lucifer és Lilith ambivalens mítoszát. Megállapítottam, hogy bár már a *Die Tragödie des Teufels*-ben is felfedezhetők utalások, főként Lucifer mítoszára, ebben az operában ez még egy kevésbé jellemző zeneszerzői eszköz. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben viszont a zenei intertextualitás már a mélyebb karakterábrázolást szolgálja. Bár rengeteg zenén túlmutató utalást e munka keretein belül nem volt módom megemlíteni, remélem, hogy a példákon keresztül így is betekintést tudtam nyújtani az intertextualitás hangok mögött rejlő, sűrű hálójába.

IRODALOMJEGYZÉK

26. Mini-fesztivál. Eötvös Péter: Paradise reloaded (Lilith). Szerk. Várnai Péter. Műsorfüzet. Budapest: Művészetek Palotája, 2014. január 23., 5–11.
- Eötvös Péter–Pedro Amaral: Parlando – Rubato. Gespräche, Monologe und andere Umwege. Ford. Rétháti Sandra. Mainz: Schott, 2018.
- (fgy): Eötvös Péter: „Lilith még mindig tabu”, Fidelio 2014. 01. 17. <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/eotvos-peter-lilith-meg-mindig-tabu-45100>.
- Forner, Jane: Distant Pasts Reimagined. Encountering the Political Present in 21st-Century Opera. PhD-dissz. New York: Columbia University, 2020.
- Gier, Albert: „Die Tragödie des Teufels. Ein Werkstattgespräch mit Peter Eötvös und Albert Ostermaier”. In: uő (hrsg.): Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert. Bamberg: University of Bamberg Press, 2011. <https://doi.org/10.20378/irbo-328>
- Graves, Robert–Raphael Patai: Héber mítoszok. A Genézis könyve. Ford. Terényi István. Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1996.
- Hutcheon, Linda–Hutcheon, Michael: „Syphilis, Sin and the Social Order. Richard Wagner’s ‘Parsifal’”, Cambridge Opera Journal VII/3. (November 1995), 261–275. <https://doi.org/10.1017/S0954586700004596>
- Kinderman, William: Wagner’s Parsifal. Studies in musical genesis, structure, and interpretation. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Krasznahorkai László: „A megbízás a Gonoszra szól. Beszélgetés Eötvös Péterrel”. Élet és Irodalom LIV/15. (2010. április 16.), 8.

Molnár Szabolcs: „Ádám asszonyai. Eötvös Péter: Paradise reloaded (Lilith)”. Műpa Magazin IX/1. (2014. január–február), 8–11.

Patai, Raphael: The Hebrew Goddess. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

Plaskow, Judith: The Coming of Lilith. Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972–2003. Boston: Beacon Press, 2005.

ABSTRACT

ZSUZSANNA KÖNYVES-TÓTH

‘ERINNERST DU DICH NICHT?’

Myths and Intertextuality in Die Tragödie des Teufels and Paradise reloaded (Lilith)

Péter Eötvös is one of those composers who is fond of modifying his work even after the premiere. The panoply of changes ranges from a little polishing to an entire rewriting. In the case of his two operas based on the famous Hungarian “poème d’humanité” of Imre Madách, *The Tragedy of Man*, he made the rare decision of withdrawing and completely rewriting the first opera, *Die Tragödie des Teufels*, that was premiered in Munich in 2010. For the revision of the opera Eötvös and his wife, Mari Mezei, rearranged the original libretto written by Albert Ostermaier (still in German), and the composer completely rewrote the music. *Paradise reloaded (Lilith)* was premiered in 2013 at the Neue Oper Wien and soon it was also performed in Budapest with great audience success. In the story of both operas Ostermaier and the composer reconsidered the original drama of Madách adding a fourth character to the original three figures, Adam, Eve and Lucifer. The extra role was attributed to Lilith, first wife of Adam, mother of demons and symbol of feminism. Already in *Die Tragödie des Teufels* we can discover many examples of literary and musical intertextuality; these references became even more dense in *Paradise reloaded (Lilith)* including interval symbolism, quotations from literary and musical sources and hints of the myths behind the mythical characters. In my article first I will investigate the myth of Lucifer and Lilith based on biblical, apocryphal and theological sources and then I will give an overall picture of the very complex net of intertextuality in the two Madách operas.

Zsuzsanna Könyves-Tóth was born in Budapest in 1990. She began studying at the Liszt Ferenc Academy of Music in 2009, where she received her Master’s degree in 2014. During her university years she started publishing in various music magazines and writing reviews, later continued working as a music journalist at *Fidelio* and *Gramofon* magazines. Later, she worked as a member of the Communication Department at the Liszt Academy. In 2024, she completed her PhD with the dissertation entitled *Revision, recreation or continuation? Péter Eötvös’s operas Die Tragödie des Teufels and Paradise Reloaded (Lilith)*. During her doctoral studies, she taught music history at the Szent István Király Conservatory of Music, at the Music Department of the ELTE BTK and at the Liszt Academy. Her academic work has so far been mainly devoted to research on 20th century and contemporary music, but she is also interested in jazz.

Thomka Beáta

SZCENIKUS ZENEI KÉPZELET

Krasznahorkai László regénye és Eötvös Péter Valuska című operalibrettója

ÖSSZEFOGLALÁS

Eötvös Péter *Valuska* című operáját (2023) Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* (1989) című regénye inspirálta. A regény a harmónia és a diszharmónia, a rend és a káosz kontrasztjának drámája. E fogalompárosoknak és feloldhatatlan szembenállásuknak kiemelt szerepe van a regényben és a librettóban is. A művek különféle mediális közegekben keletkeztek, dramaturgiai párhuzamaik ezért különös figyelmet érdemelnek.

Kulcsszavak: Krasznahorkai László, *Az ellenállás melankóliája*, Eötvös Péter, *Valuska*, drámai kontrasztok

Eötvös Péter *Valuska* (2023) című operáját Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája*¹ című regénye inspirálta, melyet megjelenésekor *A pusztulás némasága és hangzavara*² címmel interpretáltam mint a harmónia és a diszharmónia, a rend és a káosz kontrasztjának drámáját. Mindkét műben, a regényben és a szövegvagy könyvben is kiemelt szerepe van e fogalompárok és feloldhatatlan szembenállásuknak. A regényben például a *Rendkívüli állapotok* bevezető fejezetet a *Werckmeister-harmóniák* követi. Minthogy az operalibrettó közvetlen kontextusát a regény képezi, felidézném azokat a drámai és atmoszferikus elemeket, amelyek a nyelvi és irodalmi összefüggésekből átkerültek a zenei és a színpadi közegbe. E két mű egybevetése kiváló alkalmat nyújt a médiaközi és a komparatív vizsgálatokhoz. Irodalmárként a nyelvi, kompozicionális és dramaturgiai mozzanatokra összpontosítok, a zenei vonatkozások kommentálását pedig érdeklődéssel figyelem a zene-kritikusok és muzikológusok publikációiban.

Az ellenállás melankóliájának helyszíne egy „fagyba dermedt délföldi” (9.) település. A fel nem engedő, „pengő fagy” uralja a kihalt, szél söpörte, fagytól szenvedő várost, melyben odafagyott szeméthegek tornyosulnak. A város a „közzeledő katasztrófa” előtti pillanatot éli. A sejtések és előjelek, „a közös előérzet, hogy hamarosan bármi megtörténhet” (11.), igazolásaképpen be is következik a „végkifejlet” a kísértetváros pokolian sötét éjszakájában: „a világnak tényleg ter-

1 Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. Budapest: Magvető, 1989.

2 Thomka Beáta: „A pusztulás némasága és hangzavara (Krasznahorkai László)”, *Új Symposion*, 1990/3. (1990), 49–51.; ill. in: uő: *Áttetsző könyvtár*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1993, 178–187.

mészetes állapota a zűrzavar” (291.). A beláthatatlan méretű öncélú rombolás után beálló nyugalom, a háború utáni béke azonban néma, fagyos és egyértelműen keserű. Krasznahorkai művészetének világélményében kiemelt szerepe van az eleve elrendeltség és a történelmi meghatározottság gondolatának. A regény címe a mű egész atmoszféráját sűríti. Egzisztenciálfilozófiai belátása szerint „még a szavak is, hogy 'zűrzavar' és 'kimenetel', teljesen fölöslegesek, nincs semmi, ami velük szembeállítható volna, s így már a megnevezés is felszámolja önmagát” (211.), „fölsleges és kilátástalan minden 'megmenekülés', mert hiábavaló a rejtekezés, és hiábavaló a bizakodás, s mert minden derűnek és pajkos nevetésnek, minden ámító összetartozásnak és karácsonyi békének visszavonhatatlanul befellegzett” (283.). Az *ellenállás melankóliája* egyetlen főgondolat történetszerű közlése. A fogalmak, *fölsleges, hiábavaló, kilátástalan minden* a kötetcímet is értelmezik. Ha egyetemes a fölismerés, hogy értelmét veszítette az akarás és a cselekvés, ebből az ellenállás mint magatartás, tett, döntés, szemlélet sem vonhatja ki magát. A melankólia, mélabú, a levertség, passzivitás és a kilátástalanság a lemondásban egyesül. Eötvös Péter zenei és szcenikai világában ezzel ellentétben van helye a reménynek, eszközkészletében pedig a humornak és a groteszknek is. Az opera záróakkordjaiban elhangzó b–a–c–h hangok a tuba komor tónusa ellenére is a felülemelkedés megrendítő élményét hordozzák.

A regényfejezetekben egy-egy szereplő áll az előtérben. Pflaumné és Eszterné fejezetei előkészítik a konfliktusok kipattanását, melyek meghatározzák az esemény sor menetét. A *Werckmeister harmóniák Tárgyalás* fejezete Valuska Jánost, majd Eszter Györgyöt állítja előtérbe. A Tanár úr alak portréján kívül az elbeszélő ebben részletezi a zeneelméleti tanokat. A klasszikus epikai struktúrákat idéző előkészítés, bemutatás után következik utalások, jelek, vészjósló mozzanatok formájában a sejtetett ellentétek, a látens feszültség kirobbanása, a kisváros „vaksötétjében” rejtőzködő, csapattá verődött árnyak színre lépése. A regény nemcsak a történet-szálakat köti el a záró részben, hanem az említett négy központi alak sorsát is. Ennek értelmében a zavargások halálos áldozataként elhunyt Pflaumné temetése a történet végén a régi, „elpuhult kor”, ez esetben a kispolgári világ jelképes elhantolása egyben, melyen a szertartást „az új korszak” szellemében „parancsnoki hadállásból” a bőrkabátos Eszterné, a városháza új titkára, a TISZTA UDVAR, RENDES HÁZ jelszó meghirdetője irányítja. A két főalak ellentéte a régi s az új sajátosan exponált kérdése a regényben. Az alakok szerepe nem merül ki a történetben betöltött cselekvő vagy passzív helyzetükben, hanem jelképpé válik.

Az idézett jelszó is utalásokat rejt. A múltban felhalmozódott szennyhalmazt, a várost belepő hulladékot tisztogató polgárokat látva ugyanis így töpreng magában Eszterné: „dolgozatok csak és talicskázatok, hamarosan elkezdjük – belül. Arról ugyanis még Harrer sem tudott, hogy a TISZTA UDVAR mozgalom nem jelent egyebet, mint a 'kibontakozás' első felét, a második lépcső a RENDES HÁZ akció.” (375.) E célzás a történet vége felé hangzik el. A történet kezdetétől ugyanis ritmikusan visszatérnek a várost ellepő szenny, a sötétség és a fagy erőteljes atmoszférájú mozzanatai. Súlyos képi és hangulati tartalmaikat úgy deformálja az említett jelszó, hogy a külső tisztogatás után egy perfidebb belső tiszto-

gátás előkészítését helyezi kilátásba. Ez lényegében nem egyéb, mint az új leple alatt megbúvó kifinomultabb erőszak előrevetítése.

A regény lassú tempójú eseménysorában egy bizarr, titokzatos mozzanat jelenik meg, amely tengelyéből fogja kifordítani a kihalt kísértetváros békéjét, hulladékba süppedt nyugalmát. A világ legnagyobb kitömött óriásbálnáját vontató hatalmas kocsi éjjel érkezik a helységbe, s ez lesz a misztikus eseménysorozat és a katasztrófa megindítója. A látszatrendet a káosz, a csendet a hangzavar fogja fölváltani. Történetfilozófiai értelmű, hogy az azonosíthatatlan barbár csőcselék vandalizmusának, öncélú pusztításának, brutalitásának fegyveres letörése után beálló rend ugyancsak látszatrendnek mutatkozik. A terrort újabb, kifinomultabb terror követi. A cirkuszos vontatókocsi megérkezése az apokaliptikus látomás megtestesítőjeként a korszakváltás szimbólumává válik. A történet végét lezárt-sága, a szálak összefogása ellenére ez konnotációkkal telíti. A zárt szerkezet felnyílik, és végérvényesen megoldhatatlannak mutatja a viszonyokat és a közösség helyzetét.

A *Werckmeister harmóniákban* valóságos esszébetét az Andreas Werckmeister művének „gondos korrekcióját” elbeszélő regényrész. Eszter György, volt zeneiskolai igazgató egy adott pillanatban megcsömörlött mindattól, ami körülvette. Visszavonult a szobájába, ahol ágya s rozoga Steinwaye között ingázva tölti éveit. Eszter Tanár úr rádöbben arra, hogy a zenei temperálás esetében „nem technikai, hanem ’jellegzetesen filozófiai’ ügyről van szó” (145.). Visszahangolja zongoráját, minek következtében az egyenletes lebegesű temperáláson alapuló klasszikus zeneművek sosem hangozhatnak föl rajta többé harmonikusan, hanem csupán valamely fülsiketítő diszharmonia formájában. A harmónia-diszharmonia szembeállítás több sík metszéspontjában merül fel. Elzárkózását a világtól a világban uralkodó antagonizmusok, a világ s közte, a realitás és éleateszménye, a pusztulásra ítélt város, illetőleg közösség és az egyetlen menedéket jelentő művészet közötti kontraszt, meg nem felelés váltja ki. Fáradhatatlan visszahangolási tevékenysége konstruálás és dekonstruálás, alkotás és rombolás egy időben, valamint a harmónia lehetőségének elvitatása, tagadásának mint evidenciának a kinyilatkoztatása. Felismerése, hogy „az a harmonikus rend, melyre minden remekmű a maga látszólagos megfellebbezhetetlenségében utal” (146.), kétségbevonható, talán nem is létezik, észrevétlenül a harmónia létezésében való egyetemes kételylyé minősül át, mely függetlenedik Eszter Györgytől és kísérleteitől. Ez a regény egyik központi formagondolata. A rend s a káosz, az összhangzat és a hangzavar, a külső események anarchikus tombolása, a pusztítás, szemben az új rend lehetőségének mint létrehozásnak a kétségbevonhatatlan megkérdőjelezésével – mind-ezen ellentétek együtt vannak a történet anyagában.

Eszter történetétől és sorsának alakulásától elválaszthatatlan a regény fura figurája, a falu bolondjának tartott félnótás Valuska János, akinek a zeneelméleti problémákról részletesen beszámolt a tanár. Egymás pandanjai a temperálással mint filozófiai problémával bíbelődő különc Eszter, másfelől pedig az eget s a világ-űr beláthatatlan térségeit fürkésző Valuska. Elragadtatottságában, profetikus átszellemültségében rendszeres bemutatókat tart a kocsma részeg publikumának

az égitestek körforgásáról, a kozmoszbeli viszonyokról, „az univerzum királyi nyugalmaról” (101.). Ezek a révületek, megindultan végigjátszott produkciók Valuska életelemei, melyeknek köszönve ő az egyetlen, aki nemcsak a fény felé néz, hanem meg is pillantja azt, míg a körötte tolongó Péfeffer-beli posztókabátos gyülekezet egyebet sem lát, mint az őket körülvevő áthatolhatatlan és végeérhetetlen éj sötétjét. Valuska alapélményei kiegészítik és bővítik a regény központi ellentétpárjait. Lényének ösztönösségével, együgyűségével, jóhiszeműségével nemcsak a kocsmabeli névtelen vendégseregben, hanem a bőrcsizmákban menetelő, mindent elsöprő horda közepette is magára marad. Egyedül áll tisztaságát és kiszolgáltatottságát illetően is abban a világban, melyet ténylegesen és áttételesen is pokoli hordalék lep el.

Abban a pillanatban is felnéz az égre, amikor magával ragadja a csizmás, bakancsos csapat: „Felnézett, és olyan érzése támadt, hogy az ég nincsen a helyén, rémülten felnézett még egyszer, és rádöbrent, hogy valójában az ég helyén sincsen már semmi, aztán lehajtotta a fejét, és csak ment a csizmák és kucsmák között, mint aki egyszeriben megérti, hogy hiába is kutatná, amit keres, az oda van, felémésztette a föld, ez a vonulás, a részletek összeesküvése.” (221.) Nem sokkal később úgy érzi, újjászületett ebben a kíméletlen és kényszerű menetelésben, s immár ismeretlen ismerőseinek, eltipróinak, testőreinek szeretné elmesélni, hogy rájött végre: „ezen a földön kívül s mindazon, amit a kérgén hordoz, semmi másnak nincs helye, viszont ami így létezik, annak irtózatossága, ereje, önmagába omló értelme van, és ez az értelem nem utal semmire.” (275.) Most, mire kinyílt a szeme, „ez a derűs univerzum, ez a rengeteg bolygó meg csillag egyszerűen nem volt sehol.” (Uott.) Valuska végső elnémulása előtt megtagadja mindazt, ami eddig fenntartotta, s ehhez hozzátartozik az is, hogy „vége mindörökre Bachnak s a zongorának” (273.) és Eszter úrnak is. A hatásos transzformációhoz hasonló Eszter úr elégedettsége is, aki paradox módon a legnagyobb zűrzavar közepette érzi magát kigyógyultnak sokéves melankóliájából. Bedeszkázza ablakait, mit sem tudva arról, hogy kinn megkezdődött a pusztítás, mely magával sodorja egyetlen társát, Valuskát is. Ez az aszinkron s a tényleges elzárkózás utáni jelképes „bedeszkázódás”, „a valóságos viszonyok birodalmának” elutasítása Valuska attitűdjét idézi, aki úgy menekült korábban az Ég csodáihoz, mint ahogyan most földre szegezett szemmel vonul, tudván, hogy a történetek után a Werckmeister-harmóniák módjára a világűri csodák is végérvényesen szertefoszlottak. A tizenhat napba sűrített történetet elbeszélő fejezetek s az utolsó szakasz között metaforikus a kapcsolat, mert a kiteljesülő enyészet folyamatát és a pusztulás panorámáját sajátos kiterjedéssel bővíti. E két síkhoz kapcsolja harmadikként az elbeszélő magának a megszűnő műnek a kérdését, s az utolsó mondatban kimondja saját kíméletlen önfelszámolásának, kioltásának tényét: „mert felemésztette egy elgondolhatatlanul távoli ítélet – amiként ezt a könyvet emészti fel most, itt, ezen a ponton, az utolsó szó”. (386.)

A regénytörténet tehát a béke, a harmónia esélytelenségét a konfúzió, a rombolás, a pusztítás tényével érzékelteti. Kiváló kiindulópont az olyan zeneszerző számára, mint Eötvös Péter, akiből az irodalmi élmények vizuális szenzációt

váltak ki. Spontánul scenikus megjelenítést lát maga előtt, és szinkretikus ösztönei által eleve hallja is. A történetet közvetlenül a színpadi térben látja. Alkotói imaginációjában akusztikusan is artikulálódik a regény, a dráma vagy más szöveg. Valuskát, a lenézett, szerencsétlen vidéki figurát a család és a közösség is kirekeszti. Korlátolt, ártatlan, megvetett ember, az orosz irodalom szent őrültejeinek, Puskin, illetve Muszorgszkij Jurogyivijének rokona. Muszorgszkij *Borisz Godunov*-librettója a Bolond fájdalmas tenoráriájára bízta a jóslatot: „Hamarosan jön az ellenség és sötétség lesz, / fekete sötétség, átláthatatlan. / Fájdalom, fájdalom Oroszországra”. A regényben és a *Valuska* operában eluralkodó erőszak elnémítja a szerencsétlen fiút. Az opera centruma az áldozattá váló, néma Valuska, az erőszakos tombolás egyetlen áldozata pedig éppen anyja, Pflaumné. A mű dramaturgiája is a regényfikcióban hangsúlyozott és az imént elemzett kibékíthetetlen ellentéteken alapul. Negatív vízió mindkettő, a regényé allegorikus, az opera azonban ennél határozottabb, erősebb történelem- és társadalomkritikai akcentusokkal él.

A Krasznahorkai-regény három fejezetével szemben³ Eötvös Péter *Valuska*-szövegkönyve tizenkét jelenetre tagolja az operát. A jelenetek címei: *A plakát, A vonat, Találkozás Tündével, Hagelmayer kocsmája, A bálna, A tanár úrnál. A helybéli polgárok, A herceg, Elkezdődik a pusztítás, Valuska veszélyben, Valuska keresése, Az elmegógyintézetben*. A librettó a regény temporális menetét követi. A cselekményív a történet kiindulópontjától a záró állapotig rekonstruálható. Az első három jelenet az első fejezetből merít, a 4.-től 10.-ig ívelő jelenetek pedig *A Werckmeister-harmóniák* egy-egy szituációján alapulnak. A 11–12. jelenet a regényt lezáró eseményeket idézi. Összefoglalva tehát a librettó kiváló dramaturgiai sűrítéssel a fordulatot jelentő konfliktushelyzetekre fűzi fel az opera drámai jelenetsorát.

A *Hagelmayer kocsmája* című 4. jelenetet Valuska különös produkciója különbözteti meg az előzőktől és a konfúzió fokozásának jeleneitől. Lényegében a jelenet is éppen olyan magányosan áll a többi között, mint maga a gyengeelméjű fiatal ember, Valuska. Általános nevetség és kifigurázás tárgyává válik, amikor a kocsmá részeg vendégei kiprovokálják belőle saját képzelgéseinek előadását. Hallott valamit a világegyetemről, a bolygók, égitestek keringéséről, a rendről, amely szerint azok a Földdel, Holddal együtt forognak a Nap körül. Megható, ahogyan előadja a naprendszer működését, sőt, hogy a látvány még hatásosabb legyen, a kocsmabelieket is bevonja a játékba. A kozmoszbeli rend e primitív bemutatása ellentéte annak az áttekinthetetlen zűrzavarnak, ami valamennyiüket körülveszi.

VALUSKA Ha szeretnék, bemutatom az
égitestek mozgásának egy rendkívüli eseményét. (36.)⁴
[...]

3 A harmadik szakasz címe : *Sermo super sepulchrum*.

4 A zárójeles számok A librettó ütemszámai. Eötvös Péter tulajdona: „Végleges libretto, 2023. április 3”). Az ütemszámozás jelenetenként újra indul.

VALUSKA Engedjék meg hát, kedves
barátaim, hogy a kozmosz lélegzetelállító
tágassága felé vezessem magukat.
Így mi, egyszerű emberek is megérthetünk
valamit a halhatatlanságból és az ember alázatos
szerepéről a világegyetemben.” (48.)

Ennek a szelíd, jámbor felvetésnek a kontextusa a részeg vendégek csúfolódása, durva modora, röhögése, megalázó beszédstílusa. Volent így kiált oda: „Na elég legyen már, nem kell ez az üres duma!” Erős kontraszt.

A kontrasztot a városcsúcsban megjelenő furcsa mutatványos teherautó és a vele érkező idegen férfiak által kiváltott erőszakhullám fogja fokozni és felülmúlni. Az 5. jelenetben Hagelmayer kocsmáros már „megszálló csoportokról” beszél.

A 6. jelenetben Valuska egyetlen pártfogójától, a Tanár úrtól hangzik el: „A világ csupa keserű fordulat.” (41.) „A természet befejezte szabályos működését.” (48.) „Végítéletről beszélnek. Fölösleges. Úgyis tönkremegy minden magától.” (62.)

A 7. jelenet a helybeliek felháborodásának kifejeződése. Cirkusz, csöcselék, aljas bűnszövetkezet, sötét brigantik, vandálok, fosztogatnak: a kulminációban elhangzó sikolyok a kitört pánik szölamai.

A 8. jelenet Hagelmayer monológiájával indul, ami arra utal, hogy dramaturgiai funkciója rokon a narrátoréval. Krasznahorkai reflexív elbeszélő modora maximálisan kihasználja a regénynek ezt a műfaji adottságát. Sőt, opusának egészét figyelve is egyértelmű, hogy azt nem a cselekményes, fordulatossá, eseménydús történetmondás, hanem az elvontságok, a gondolatiság és a filozófiai kérdésfelvetésű esszéjesség jellemzi. A regényszöveghez viszonyítva az operában csak jelzésszerű a narrátor szerepe. Eötvös Péter librettójának nagy érdeme, hogy *Az ellenállás melankóliájának* helyenként terjedő szövegéből és narratív struktúrájából kiemelte a drámai vázat. A regényt kétségtelenül az erős opponálás, a feszültség, a váratlan bekövetkezések és az apokaliptikussá növesztett pusztítás látomása határozza meg. A librettó dramaturgiai redukciója hatásos zenei és szövegszerkezetet eredményezett.

A 8. jelenetben a megejtően naiv és tiszta lelkületű Valuskának van jelentős szerepe. Ismét bejut a rejtélyes teherautóban mutogatott, kitömött óriásbálnához, majd „(kijön a kocsiból a kezében tartva a bálna formalinos üvegbe helyezett szemét és úgy tartja maga elé, mint Hamlet a koponyát).” Szölama valóságos óda a Teremtés nagyszerűségéhez. Zeneileg kivételes ária. Erre következik hamarosan a rejtélyes Herceg segédjének a „Dies irae, dies illa”-hagyományt idéző szölama.

A 9. jelenet címe: *Elkezdődik a pusztítás*. Valuska támogatójához, a Tanár úrhoz igyekszik a hírral: „[55.] A Herceget nem lehet látni, de szörnyű benne a rombolás dühe és a parancsára szétverik a várost.” A 10. jelenetben a tömeget képviselő Kórus énekl: „[2.] Rommá verni, rommá verni... [14.] Herceg, herceg, herceg. Betörni, felgyújtani, pusztítani, porrá zúzni...” Valuska az erőszakoskodók foglyává válik, bolondokházába zárják, anyját megölik. A záró, 12. jelenetben elhangzó párbeszéd a Tanár úr és Valuska között minden igyekezetük kudarcának beismerése. A kódszerűen ismétlődő mondat többször is elhangzik: „Hó pedig többé nem lesz.”

Eötvös Péter *Valuska*-szövegkönyve hangsúlyos kritikai nyomatékaival aktualizálta a Krasznahorkai-regény fikcióját és szövegét. A történetet az elvontságokból, az allegorikusságból kiragadva dramaturgiailag és zeneileg is konkrétabb, érzékibb, hatásosabb közegbe helyezte át. A regényfikció Eötvös Péter scenikus zenei képzelete által új értékekkel és horizontokkal bővült. Más pályán indul új, független útjára.

IRODALOMJEGYZÉK

Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. Budapest: Magvető, 1989.

Thomka Beáta: „A pusztulás némasága és hangzavara (Krasznahorkai László)”, *Új Symposion*, 1990/3. (1990), 49–51.; ill. in: uő: *Áttetsző könyvtár*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1993, 178–187.

ABSTRACT

BEÁTA THOMKA

SCENIC MUSICAL IMAGINATION

László Krasznahorkai's Novel and his Libretto for the Opera Valuska by Péter Eötvös

Péter Eötvös' opera *Valuska* (2023) was inspired by László Krasznahorkai's novel *The Melancholy of Resistance*, 1989). The novel is a drama of the contrast between harmony and disharmony, order and chaos. These pairs of concepts and their irresolvable opposition have a special role in the novel and the libretto. The works were created in various media environments, and their dramaturgical parallels therefore deserve special attention.

Beáta Thomka is a literary researcher, the founding head of the Doctoral School of Literature at the University of Pécs (1996–2018), and professor emeritus. She is the author of sixteen volumes of dissertations and monographs, and editor of more than thirty study volumes (*Theories of Literature* 1-5, *Narratives* 1-12, *Critical Pocket Library* 1-16). Last book: *Experience of the Romans. Experience of Age, Identity, Change of Language* (2018).

Molnár Szabolcs

EÖTVÖS PÉTER POSZTMODERN KÓRUS- OPERÁJA, AVAGY A GROTESZK INTONÁCIÓJA A VALUSKA CÍMŰ ZENÉS TRAGIKOMÉDIÁBAN*

ÖSSZEFOGLALÁS

A 2023-ban bemutatott *Valuska* című opera különleges helyet foglal el Eötvös Péter operaszerzői életművében: a Krasznahorkai László regénye (*Az ellenállás melankóliája*) nyomán komponált darab Eötvös első magyar nyelvű librettóra írt műve, zenéjének összképét pedig alapvetően határozzák meg a kórusjelenetek. A kóruszámok ugyanakkor nemcsak a zenei profil megteremtésében játszanak kiemelkedő szerepet, a kórus a zenedramaturgia szempontjából is döntő súlyra tesz szert. A tanulmány első fele a különböző kórustechnikák zenedramaturgiai szerepét vizsgálja, illetve arra vállalkozik, hogy a *Valuskát* a 19. századi kórusoperák – melyekben a kórus protagonistává vált – hagyományának tükrében mutassa be; második része a kórus megszólalásaiban reprezentálni kívánt tömeg sokféle vonását, illetve a zenei ábrázolás karikatúraszerű jellegét elemzi, az opera groteszk látásmódjával és hangvételével összefüggésben.

Kulcsszavak: Eötvös Péter, opera, kórusopera, groteszk

A kóruszámok operákban betöltött dramaturgiai súlya a 19. század folyamán növekedett meg. Természetesen a szélesebb értelemben vett zenés színházi műfajok már a korábbi évszázadokban is szolgáltak olyan példákkal, melyekben a kórus, a Metropolitan Opera egykori énekkari vezetője, David Stivender (1933–1990) kifejezésével élve, protagonistává, főszereplővé lépett elő. Stivender egyik 17. századi példája Henry Purcell szemioperája, a *The Fairy-Queen* (A tündérkirálynő, 1692).¹ Ugyanakkor a kóruszámok kétségtelenül a 19. század romantikus, illetve nemzeti operáiban váltak hangsúlyosabbá, nem függetlenül attól a fejleménytől, hogy jó néhány darabban a kórus – miként Philip Gossett fogalmazott

* A párizsi IRCAM-ban Eötvös Péter 80. születésnapja alkalmából *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'oeuvre de Péter Eötvös* címmel Grabócz Márta szervezésében rendezett konferencián 2024. január 12-én angolul, majd a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2024. március 21-én magyarul elhangzott előadás újrafogalmazott, kibővített változata. A kottapéldákat a Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz (<https://www.schott-music.com/en/valuska-no446926.html>; utolsó megtekintés 2024. július 17.); a faksimilét (a szerző tisztázati kéziratának részleteit) Mezei Mari szíves engedélyével közöljük.

1 *The Metropolitan Opera Encyclopedia*. Ed. David Hamilton. New York: Simon and Schuster, 1987, 84.

Rossini: *La donna del lago* (A tó asszonya, 1819) című operájának néhány részlete utalva – fokozatosan „zenei személyiségre és drámai erőre tett szert, egyszóval néppé vált”. A *Valuska* vonatkozásában talán az is megjegyezhető, hogy a Rossini-operában a kórus rebellis tömeget éppúgy képes volt megjeleníteni, mint engedelmes alattvalók gyülekezetét.²

Az, hogy a kórus eltérő drámai karaktereket (mint amilyen a rebellis vs. engedelmes), illetve különböző dramaturgia funkciókat (mint amilyen a konfliktusos vs. megbékélő) akár egyetlen művön belül képviselhet, a műfaj 18. századi történetében sem példátlan. James Parakilas André Grétry 1784–1785-ben komponált *Richard Coeur-de-Lion* (Oroszlánszívű Richárd) című *opéra comique*-jának két jellegzetes kórusrészlete kapcsán azt írja, hogy „az *Oroszlánszívű Richárd* egy festői nyitóképpel kezdődik, amelyben a kórus egy paraszti közösség mindennapjait mímeli. A darab végleges változatának zárójelenetében viszont a kórus másfajta szerepben lép fel. A mű egy erődítmény ostromával és Richárd király fogságból való szabadulásának ünneplésével ér véget.”³ Ugyanitt azt is megjegyzi, hogy ezek a jelenetek jól példázzák a kórustételek két legjellemzőbb felhasználási módját. Az első típusba azok a jelenetek tartoznak, melyek egy csoport jellegzetes viselkedésmódját, otthoni környezetét mutatják be, leginkább statikus-dekoratív funkcióval. A második típust Parakilas akciókórusnak nevezi, melyben a kórus által képviselt csoport valamilyen politikai küzdelem *főszereplőjévé*, politikai célért mozgósított tömeggé válik.⁴ Eötvös Péter *Valuska* című operájának 2. jelenetét (A vonat) az előbbihez, a 9. (Elkezdődik a pusztítás) és a 10. jelenetet (Valuska veszélyben) az utóbbihoz lehet hasonlítani.

A két típus között Carl Dahlhaus is különbséget tett.⁵ Elkülönítette a „festői kórusokat”, amelyek „a színpadi díszlet zenei kiterjesztéseként működnek”,⁶ és a tömegjeleneteket. Ez utóbbiak szerint „nem csupán dekoratív funkciót töltenek be, hanem kulcsfontosságúak a dramaturgia szempontjából”, mint például Meyerbeer

2 „Although Rossini’s rebels become acquiescent subjects before *La donna del lago* concludes, the chorus has nonetheless developed a musical personality, has acquired a dramatic force, has become, in short, a people.” Philip Gossett: „Becoming a Citizen. The Chorus in *Risorgimento* Opera”, *Cambridge Opera Journal* 2. (1990), 41–64, ide: 48.

3 „*Richard Coeur-de-Lion* begins with a scenic overture, in which the chorus mimes the daily routines and then sings the private celebrations of peasants who live in the shadow of the fortress of Linz. The opera ends (in its definitive version) with another scene of choral mime and song: the storming of the fortress and the celebration of King Richard’s release from imprisonment.” James Parakilas: „Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera”, *19th-Century Music* 16/2. (1992), 181–202., ide: 188.

4 „The two scenes exemplify what would become two of the most characteristic uses of the chorus in nineteenth-century opera: the first a scene-setting chorus, representing a certain group or kind of people in their home environment, going about their daily lives; and the other an action chorus, representing a crowd of people cast as a protagonist in a political struggle, a crowd mobilized to take political action.” Uott.

5 Carl Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music*. Transl. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

6 „The picturesque choruses – the miners’, peasants’ and soldiers’ songs – function as musical extension of the stage décor”. Uott, 66.

nagyoperáiban.⁷ A 19. századi modellek pregnáns jelenlétére is utalhatott a Budapesten élő olasz zeneszerző, Alessio Elia, amikor a *Valuskát* posztmodern operaként írta le, olyan darabként, mely „a zeneművészet posztmodern korszakának csúcsteljesítménye, és egyben le is zár egy korszakot”. Az opera zenei nyelvének markáns vonásait ő „erőtéljes figyelmeztetésnek” hallotta, mely „minden olyan hatalmi manipulációra kívánja felhívni a figyelmet, mely látszatintézkedésekkel igyekszik hamis biztonságérzetet adni.”⁸

Eötvös Péter *Valuska* című operája⁹ 12 jelenetből áll, 7 jelenetben mind zeneileg, mind a színpadi akció tekintetében döntő szerepet játszik a 28 tagú férfiak, melynek színpadi-dramaturgiai funkciója a fentebb említett példákhoz hasonlóan kettős: a kóruszámok hol a jelenetek atmoszféráját karakterizálják (Parakilas: *scene-setting choruses*), nemegyszer igen festői módon (Dahlhaus: *picturesque choruses*), máskor maga a kórus válik a cselekmény főszereplőjévé (Parakilas: *action choruses*), de valamennyi esetben igen plasztikusan jelenítve meg a drámai cselekmény miliójét.

A 18–19. századi repertoárból hivatkozott művekben a kórus természetesen énekel, Eötvös operájában az éneklésen túl még beszél, kiáltozik is, hangszereket helyettesítve sajátos hangokat ad ki, zajt kelt és effektusokat hoz létre. A darab akusztikájának megteremtésében tehát kulcsszerepet játszanak maguk az énekesek, gyakran nem is az adott színpadi szituációhoz illeszkedve, mintegy zsánerszereplőként, hanem a zenei tér megteremtőjeként, kvázi hangszeres színelemek kialakítójaként.

7 „In grand opera the crowd pressing onto the stage had more than a decorative function to fulfil; indeed, it was crucial to the dramaturgy, its many changes of mood making it the hero's actual antagonist.” Uott, 129.

8 „Posso dire senza esitazione che siamo di fronte a un capolavoro dell'arte musicale postmoderna, e rappresentandone il picco più alto, chiude di fatto un'epoca storica. Valuska, tratta dal romanzo 'Melancolia della resistenza' di László Krasznahorkai, è inoltre un potente monito verso i rischi della manipolazione attuata con apparenti fini di miglioramento e di tutela da un potere che si manifesta in tutte le epoche della storia, inclusa la nostra.” <https://www.facebook.com/alessioelia> (utolsó megtekintés: 2023. december 10.).

9 Az opera Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regénye alapján készült. A szövegkönyvet Mezei Mari és Keszthelyi Kinga írta. A művet Eötvös két változatban, magyar és német szövegre dolgozta ki. A magyar változat bemutatójára Budapesten, 2023. december 2-án került sor. A vokális szövegekben számos eltérést tartalmazó német szövegű változat bemutatója Regensburgban volt, 2024. február 3-án. Az opera cselekménye egy szürke, álmatag, elképzelt kisvárosban játszódik. A darab címszereplője, Valuska János a kisváros nemes lelkű bolondja, újságkihordó a postahivatalnál, tiszta, ártatlan és ártalmatlan lélek, akit lenyűgöznek a világ természeti csodái, gyermeki naivitással csodálkozik rá a világegyetem törvényszerűségeire, a bolygók mozgására, és az ezzel kapcsolatos tudását szívesen osztja meg a helyi kocsmákkal. A város polgármestere, Tünde egy vándorcirkusz-társulatot hív a városba, abban bízva, hogy a cirkuszi mutatványok majd kellően felizgatják, s ezáltal manipulálhatóvá teszik a kisváros lakóit. A cirkusz egyik attrakciója a világ legnagyobb kitömött bálnája, a másik egy rejtélyes, háromszemű, csipogó Herceg. Ez utóbbi létezéséről jobbra csak a róla terjedő szóbeszéd alapján van az embereknek tudomása. Egy ideológia szimbóluma ő, egy olyan ideológiáé, amely mögé bárki beállhat, amelybe bárki belekapaszkodhat. A város rettenetes erőszakot, fosztogatást, gyújtogatásokat kénytelen átélni, majd a polgármesterasszony vezetésével feláll az új, immár katonai erővel meg támogatott rend. Valuska János csak úgy tudja túlélni mindezt, hogy bolondnak nyilvánítják és bezárják. Korábban ő látogatta rendszeresen a nyugdíjba vonult, megkeseredett, Bach zenéjéről filozofáló értelmiségit, Tünde férjét, a Tanár urat, most a Tanár úr látogatja őt az elmeegógyintézetben.

A zenekari hangszerek által megteremtett hangzó tér csak részben áll „hagyományos” zenei hangokból, működésükben legalább ilyen meghatározók a zajok és a neszek. Egy interjúban Eötvös így fogalmazott: „[a]hogy a ’Tragikomédia zenével’ alcím is utal rá, ennek az operának a zenéjét átmenetnek érzem a prózai színház és az opera mint színház között. [...] A zenekarra inkább a színházi zene-zaj-zörej jellemző.”¹⁰ Eötvös az „átmenetiség” hangsúlyozásával tehát a *Valuskát* – mások mellett – a szemiopera és az *opéra comique* (közele?, távoli?) rokonaként határozta meg. A színpadi akciót kísérő, zenévé transzformált zajelemek számos példája közül a színpadi látványt uraló teherautó nyikorogva leereszkedő platójának vonósokra hangszerelt hangja a préselt, lassú glissándóval különösen jellegzetes:

Handwritten musical score for the opera *Valuska*, Act 5, Scene 1, measures 67-70. The score is for a vocal soloist (V) and a chorus (KÓRUS). The vocal part includes lyrics in Hungarian and English. The chorus part is marked 'CSENDE' (Silence) and 'KÓRUS CSENDE'. The score is written on staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

1. fakszimile. *Valuska*, 5. jelenet, „A bálna”, 67–70. ütem. A nyomtatott partitúrában a 128. oldalon.

A kéziratoldal bal oldalán olvasható bekeretezett, négyszólamú kórusanyagra mint az opera egyik legfontosabb „vezérmotívumára” (A tömeg veszélyes csendje) a tanulmány egy későbbi pontján térek vissza.

Az Eötvös által „zaj-effektnek” nevezett anyagokat természetesen nemcsak a hangszeres együttes, hanem a kórus is létrehozhatja. Az 5. jelenet elején a kórus a mássalhangzók erőteljes hangsúlyozásával teremt sajátos, akár a titokzatos Herceg csipogását, akár a városban terjedő pletykát, sutyorgást, akár az emberek elfojtott dühét, fogcsikorgató frusztráltságát felidéző effektust (1. kotta a 336. oldalon).

10 Eötvös Péter: *Valuska*. Szerk. Mátrai Diána Eszter. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2023, 11.

Hasonló hangeffektusok (*stage whisper*) tűnnek fel a darab 2. jelenetében is („A vonaton”, 108–114. ütem), közvetlenül a Herceg említése előtt: „Te láttad a herceget? Azt mondják, három szeme van. Hát te se láttad? Ezek itt valami hercegről fecsegnek.” Magából a kéziratoldalból (2. *fakszimile*) az is egyértelműen látszik, hogy Eötvös a darabot egy időben dolgozta ki magyar és német librettó-szövegre.¹¹



2. fakszimile. 2. jelenet, a nyomtatott partitúrában 48–49. oldal, 107–112. ütem

A mássalhangzók zenéjéből létrehozott, sajátos hangzású textúrák a hangszeres anyagokban is megjelennek, és ugyanígy minden egyéb, a későbbiekben tárgyalt kórushangképnek megtalálhatjuk a hangszeres-zenekari transzformációját.

A „csipogó” vagy „sutyorgó” kórusok Eötvösnek természetesen nemcsak az izgalmas hangzáslehetőség miatt lehettek érdekesek, ezekkel a kórusszínekkel a Krasznahorkai-regény egyik fontos „szólamát” jelenítette meg, egy olyan szólamot, mely a drámai események „zajában” – paradox módon annak dacára, hogy szinte folyamatosan jelen van – tulajdonképpen hallhatatlan marad. Éppen úgy, mint maga a Herceg, aki talán nem is létezik, de mégis rendelkezik hatalommal. Uralja és irányítja az emberek képzeletét, pusztításra, rombolásra ösztönzi őket. A Herceg személye körüli bizonytalanság, a Herceg létezését övező titok tehát a cselekmény láthatatlan mozgatója, vagy ha tetszik, az elbeszélés alaphangja. És ugyanígy alaphangja Eötvös operájának is: a Herceg csipogását az emberek közötti pletyka erősíti fel, ezt reprezentálják a csipogó kórusok. A Herceg egy neki tulajdonított titokzatos mondattal – „a romban minden dolog Egész” – képes hatni az emberek ösztöneire.¹²

11 Mivel a zenekari anyag a két változatban szinte azonos, a 4. jelenettől kezdve (2022 októberétől) Eötvös a német vokális/deklamált szólamokat már külön partitúraoldalon, de lényegében továbbra is a magyar változattal egy időben készítette el.

12 A darab szempontjából kulcsfontosságú mondat – „a romban minden dolog Egész” – ebben a formában sem Krasznahorkai László regényében, sem a regény angol fordításában nem szerepel. A librettóban előforduló formulához legközelebb a regény német fordításában szereplő mondat áll: „In Trümmern alle Dinge ist Ganz.” Ld. angolul: László Krasznahorkai: *The Melancholy of Resistance*. Transl. George Szirtes. New York: New Directions Book, 1998; németül: László Krasznahorkai: *Melancholie des Widerstands*. Übers.: Hans Skiecki. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.

Márpedig – bolyongott Valuska az üres utcákon – a Herceg létezik, és ettől józanul megítélni már semmit nem lehet, mert nem a hazug ámitással, hogy minek a hírnöke ő, nem az embertelen vágygal, hogy ártson, hanem pusztá létezésével átalakítja maga körül a világot, arra kényszerítve azt, hogy ne a saját természete szerint mérlegeljen, és arra biztatván, hogy higgye el: vannak más törvények is a földön, mint azok, amikkel őt az emberek megátkozott csalóként megbélyegezhetik.

Pusztá létezésének ugyanakkor – száguldott Valuska tovább – része ez a hazug ámitás és ez az embertelen vágy is, a megtévesztő színlelés és a rombolás dühe, amiket a Direktőr úr előtt gőgjében még csak nem is leplezett, része, ám mégsem azonos vele, hiszen lényének nyilvánvaló rendkívülségéből mindez föltehetően csak következett – a nyilván ijesztő rendkívülségből, aminek mértékéről, s hogy egyáltalán mit takar, határozott elképzelése azonkívül, amire egy-egy elejtett megjegyzés eddig utalt, természetesen nem lehetett.¹³

A *Valuskában* a férfikar beszél (szaval), énekel, effektusokat kelt, és mindezen felül hangoskodik, óbégat, miként egy kocsmában a részeg társaság. Eötvös partitúrájában speciális „instrukcióként” ez áll: GAJDOL (3. fakszimile). A magyar nyelvű változat nyomtatott partitúrájában még a „gajdol” kifejezés Wikipedia-magyarázata is megtalálható (2. kotta).

4. jelenet: HAGELMAYER KOCSMÁJA (magyar verzió) (2022 szept 30)

(4) Enekbeszéd * (12-100) (*: mindegyik tenor más hangon gajdot, nem unisono.)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Körny: Haa- Haa- Haa- Haa- Haa- Haa- Haa-

Ki tudja azt, hogy mi lesz ebből, ki tudja azt, hogy mi ké-szül még idején a 'szól a rádió', ami alul van

3. fakszimile. 4. jelenet, „Hagelmayer kocsmája”

A gajdolásra jellemző zenei gesztikát imitálják a rézfúvósok (3. kotta a 340. oldalon), de nemcsak magában a kocsmajelenetben, a kompozíció más pontjain is találkozhattunk ezekkel a jellegzetes fúvóseffektusokkal. A szerzői kéziratban a „kopistának”¹⁴ szóló figyelmeztetés szerepel: „még idején a 'szól a rádió', ami alul van”.

13 A regény szövege megtalálható a Digitális Irodalmi Akadémia gyűjteményében: https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/KRASZNAHORKAI/krasznahorkai00014_kv.html (utolsó megtekintés: 2024. július 1.).

14 Eötvös Péter kéziratából Csengery Dániel (1974) zeneszerző készítette el a partitúra digitális változatát.

Hagelmayer italkinésében bizonytalanul imbolygó és hangosan gajdoló törzsvendégek, valamint Valtuska János. (Wikipédia -- Gajdoló: Lármás hangon énekel; csúnyán vagy kellemetlenül hangosan, rendszerint elnyújtva vagy részeg ember módjára kurjongatva környékét.)

KÓRUS

1 2 3 4 5

Énekbeszéd* *f* *gliss.* *ff* *gliss.* *gliss.*

Haa - ja Ki tud - ja azt, hogy mi lesz eb - ből, ki tud - ja azt, hogy

Énekbeszéd* *f* *gliss.* *ff* *gliss.* *gliss.*

Haa - - ja Ki tud - ja azt, hogy mi lesz eb - ből, ki tud - ja azt, hogy

Énekbeszéd* *f* *gliss.* *ff* *gliss.* *gliss.*

Haa - - ja Ki tud - ja azt, hogy mi lesz eb - ből, ki tud - ja azt, hogy

Énekbeszéd* *f* *gliss.* *ff* *gliss.* *gliss.*

Haa - - ja Ki tud - ja azt, hogy mi lesz eb - ből, ki tud - ja azt, hogy

Énekbeszéd* *f* *gliss.* *ff* *gliss.* *gliss.*

Haa - - - - ja Ki tud - ja azt, hogy mi lesz eb - ből, ki tud - ja azt, hogy

(*mindegyik tenor más hangon gajdoló, nem unisono)

2. kotta. 4. jelenet, „Hagelmayer kocsmája”, 95. oldal (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

18 **MÁDAI** 19 20 21 22

(kissé spiccato, üvölt) *ff* Te Já - nos, mi-képp is van az a do-log a Főd - - del,

gliss.

KÓRUS
(1,2,5,6,7) i - té - let i-dőt.

LEFT

Hr. 1 *ff* *open* *gliss.* *b* *f* *mf* *f* *mf*

Trb. 1 *f* *mf* *f* *mf*

Tuba 1 *ff* *f* *mf* *f* *mf*

RIGHT

Hr. 2 *ff* *open* *gliss.* *b* *f* *mf* *f* *mf*

Trb. 2 *f* *mf* *f* *mf*

Tuba 2 *ff* *f* *mf* *f* *mf*

3. kotta. 4. jelenet, 18-22. ütem, 96. oldal (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

A „festői kórusként” hangoskodó kocsmai társaság feltehetőleg nem veszi észre, hogy a bekapcsolva maradt rádióból mi szól. A vonósokon felhangzó zenei anyag (4. faksimile) kvartakkordok sorozata. Az egymásra tornyosuló kvartokból álló harmóniamenethez Eötvös később önálló jelentést társít, a negyedik jelenetben tehát még csak előérzetként, megelőlegezésként, halkan, a háttérbe húzódva (hotel-szordínó) van jelen.

4. faksimile. 4. jelenet a 3. ütemtől, a nyomtatott partitúrában a 95. oldalon

A kvarthangközökből felépített, a partitúrában immár névvel ellátott akkordstruktúrák a bálnát szállító teherautó platójának nyikorgó leereszkedése után (1. faksimile) jelennek meg különösen plasztikusan. Mint fentebb láthattuk, a szövegtelen kórus „a tömeg veszélyes csendje” elnevezést kapta. Tulajdonképpen Eötvös már a 2. jelenetben, a 2. faksimilén bemutatott részlethez kapcsolódva előrevetíti ezeket a jellegzetes akkordokat (2. jelenet, 113-121 ütem, 49–50. oldal). A férfikórust itt osztott kórusként halljuk, az egyik fele „csipog”, a másik egy konvencionális harmóniasort énekel (az 'N' hangot kitartva, kvázi *bocca chiusa*), melyben a kvartakkordok „még” tradicionálisan oldódnak (4. kotta a 342. oldalon).

Később „a tömeg veszélyes csendje” (5. kotta a 342. oldalon) a címszereplő, Valuska és a bálna találkozásakor (8. jelenet, „A Herceg”) a vonósenekaron szólal meg.

Amikor Valuska végre közelről megnézheti a teherautóban a bálna tetemét, az állat formalinos üvegben tárolt szemével jön ki. Az üveget „úgy tartja maga elé, mint Hamlet a koponyát”, olvashatjuk a partitúra instrukciójában. Itt a kvartokból álló hangsorozat egy ötöshangzattá áll össze (6. kotta a 343. oldalon).

A megszokott módon, tehát énekelve, több szólabban előadott kórusok nem egyszer a barokk oratóriumok, passiók stílusát idézve, turbaként jelenítik meg a tömeget, de Eötvös ezekben a turbajelenetekben is előszeretettel használ kvart-építkezésű akkordokat. Egy hosszabb, a rombolás szenvedélyét kifejező, kemény hangzású szakaszban a négy szólam következetesen, mixtúraszerűen kvarthangközökben halad. „Rettegés jön, nincs türelem” (7. kotta a 344. oldalon).

Eötvös első magyar nyelvű operájának műfaja tragikomédia zenével, avagy egy groteszk opera. A komponista magyarázata szerint „a groteszk mindig az arányok jelentős eltolódását jelzi, hogy semmi sem akkora, hogy semmi sem az, ami; ez jellemzi jelenlegi korunkat is. Az arányok megváltoztatásában segít a zenekar szokatlan összeállítása, amely a fúvósokat tükörszimmetrikusan az árok két szélére

KÓRUS

7

8

9

10

Azt mond-ják

há-rom sze-me van.

p

p

4. kotta. 2. jelenet, a 113. ütemtől (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

A tőmeg veszélyes csendje (ca. = ca. 2 sec.)

p

p

bocca chiusa

bocca chiusa

5. kotta. 5. jelenet, „A bálna”, 128. oldal, a 70. ütemtől (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

(Valuska kijön a kocsiból a kezében tartva a bálna formalinos ívegbe helyezett szemét és úgy tartja maga elé, mint Hamlet a koponyát. Előre jön. Csak őt halljuk.)

21 VALUSKA
22 in 1
23 lunga VALUSKA 4/4 (♩ = 60)
24 in 1
25 3/4 4/4
Lá - tod, meny-nyi bajt csi - nálisz,
Mi-lyen a-pró sze-med van.
Solo parlendo
3 VI. *sond.* in 1 4/4 (♩ = 60)
3 VIa. *sond.*
3 Vc. *sond.*
Cb. 1 3 2 4

20 21

Ten 1-2

KÓRUS

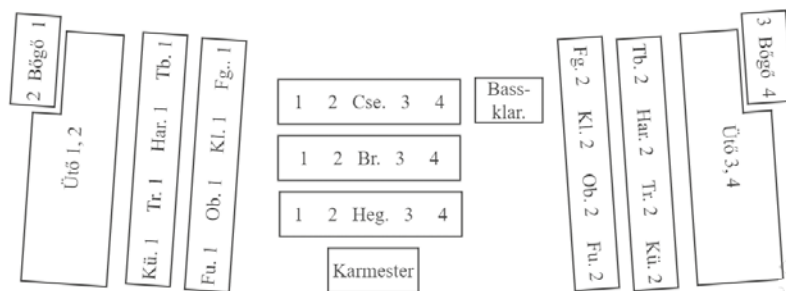
Bar
Bass

Ret-te-gés jön, nincs tü-re-lem, ret-te-gés jön, nincs tü-re-lem,

Ret-te-gés jön, nincs tü-re-lem, ret-te-gés jön, nincs tü-re-lem,

7. kotta. 9. jelenet, „Elkezdődik a pusztítás”, 20–21. ütem, 221. oldal (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

helyezi, és csak középen ad helyet a lírai hangzású vonósoknak. Bal és jobb oldalon két tuba uralja a hangzásképet, a basszusklarinét pedig Valuska kísérlőjeként az egész darabban önálló szerepet kap.”¹⁵ A zenekar elrendezése a torz arányokat jelzi.



1. ábra. A zenekari ülésrend

A protagonistává előlépő kórus változatos megszólalásai – mint amilyen a beszéd, a gajdolás, az éneklés, a szöveg nélküli vokalizálás – a reprezentálni kívánt tömeg sokféle vonását mutatja meg. A zenei ábrázolás jellemzően karikatúraszerű, és a karikatúraszerű vonások hangszeres transzformációi, igen változatos módon, szinte a teljes operai anyagban jelen vannak. Ez a karikatúraszerűség a szó leg-szorosabban vett értelmében válik az opera zenéjének alaphangjává, alapintonációjává. Ugyanakkor az opera uralkodó hangzása, zenei stílusa és a groteszk mint esztétikai minőség közötti kapcsolat sem Eötvös operájában, sem Krasznahorkai László regényében nem evidens.

Maga a groteszk igen komplex, összetett esztétikai minőség. Eötvös Péter ezzel kapcsolatban „az arányok jelentős eltolódásáról” beszélt; arról, hogy a dolgok mérete és jelentősége nem akkora, mint a valóságban. „És semmi sem az, ami.”

Az általános esztétikai jellemzés szerint azok a művek, melyekben a groteszk látásmód az uralkodó, ötvöződik a félelmetes, a torz és a fenséges. Mindezek

15 Ur Máté: „Azonos korban élünk: irodalom, zene és közönség” – Eötvös Péter a Valuskáról, *Opera. A Magyar Állami Operaház Magazinja*, 2023. ősz, 16–18., ide: 17.

mellett a groteszkben jelen vannak a kicsinyes, a komikus és a tragikus elemek, azaz a groteszk a rémület és a nevetés együttes hatásában mutatkozik meg.¹⁶

Egy közkeletű meghatározás szerint a „groteszk a hátborzongatónak a szabályozását foglalja magában a komikum által. Ha maga az anyag elsősorban fenyegető, a komikus technikák, mint amilyen a karikatúraszerű ábrázolás, a lekicsinylés vagy a nevetségessé tétel, csökkentik a fenyegetést. Ugyanakkor a fenyegető figuráknak kölcsönzött idegenség fokozhatja a szorongást.”¹⁷

Erre rímel az, amikor a regénybéli Valuska a Herceg „ijesztő rendkívüliségéről” és a rendkívüliség mértékének felmérhetetlenségéről morfondírozik.¹⁸

Talán meglepő, de Krasznahorkai László regényének (*Az ellenállás melankóliájának*) kritikai recepciójában, a regény megjelenésének idejében a groteszk esztétikai minőségének elemzése egyáltalán nincs jelen.¹⁹ Maga a kifejezés – groteszk – szinte elő sem fordul ezekben az elemzésekben, értékelésekben és kritikákban. Mindez aligha véletlen. A regényben megjelenített kisváros, a város jellegzetes figurái az ábrázolás túlzásaival együtt is nagyon valóságosak. Horkay Hörcher Ferenc szerint a „környezetrajz egyszerre naturális, sőt hipernaturális igényű”. Ami Krasznahorkai leírásaiban karikatúraszerű lehetne, az a magyar olvasó számára maga a hétköznapi valóság, legalábbis a 20. század második felében biztosan. „Miért annyira idegen, és mégis, mitől oly ismerős? Mitől az az érzés, hogy elviselhetetlenül otthon vagyunk ebben a végső otthontalanságban?” – kérdezte Alexa Károly. Csuhai István úgy vélte, hogy a regényben ugyan „itt-ott megjelenik az ironia”, de a groteszk látásmód jegyeit nem regisztrálta. Dérczy Péter elsősorban az elbeszélés technikáját elemezte kritikájában, a groteszk nézőpontra ő sem utalt, viszont dicsérte az író „tragikus látásmódját”. Károlyi Csaba már a regényről írt recenziója legelején leszögezte, hogy *Az ellenállás melankóliájának* teljes világábrázolásra törekvő, minden részletében a konkrétumokon túlmutató rém-

16 Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*. Transl. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993; Wolfgang Kayser: *The Grottesque in Art and Literature*. Transl. Ulrich Weisstein New York–Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1966; Francis K. Barasch: *The Grottesque. A Study in Meanings*. The Hague: Mouton, 1971; Philip John Thomson: *The Grottesque (Critical Idiom)*. London: Methuen, 1979; Karl S. Guthke: *Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre*. New York: Random House, 1966.

17 “The grotesque involves the management of the uncanny by the comic. When the infantile material is primarily threatening, comic techniques, including caricature, diminish the threat through degradation or ridicule; but at the same time, they may also enhance anxiety through their aggressive implications and through the strangeness they lend to the threatening figure.” Michael Steig: „Defining the Grottesque. An Attempt at Synthesis”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29/2. (Winter 1970), 253–260., ide: 259.

18 Az operában Valuska ekként ismeri fel a Herceg figurájában rejlő veszélyt: „Ne hallgassanak a Hercegre! Amit a Herceg művel, gonosz szélhámosság.” 9. jelenet, 227. oldal.

19 Alexa Károly: „Dél-alföldi Apokalipszis”, *Hítel* 4. (1990), 52–53.; Csuhai István: „A melankólia ellenállása”, *Magyar Napló* 2/6. (1990), 12.; Dérczy Péter: „Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája”, *Kritika* 8/8. (1990), 41–42.; Földényi F. László: „Egy beteljesedő jóslat”, *Jelenkor* 33/12. (1990), 1046–1051.; Horkay Hörcher Ferenc: „A pusztulás anatómiája”, *Holmi* 2/5. (1990), 576–580.; Károlyi Csaba: „Csődöt mondtunk?”, *Alföld*, 41. (1990)/1, 41–47.

álomszerű története valójában nem más, mint egy konkrét földrajzi helyen és történelmi időben játszódó, minden részletében szociológiai-lélektani hitelességű, reális eseménysor [...]”. Földényi F. László szerint az elbeszélői hang „szenvtelen”, az „éjszakai városban előbukkanó hatalmas kocsi, a cirkusz körül ólálkodó sötét alakok, s végül maga a bálna megannyi szurreális ’kellék’, egy misztériumjáték rekvizitumai, amelyek a ’valódi irrealitást’ (a város világát) kozmikussá növelik”.

Sajátos módon ugyanakkor a groteszk látásmód meghatározó jelenlétét a Krasznahorkai-regény német olvasói magától értőddően vették tudomásul, hiszen *Az ellenállás melankóliájának* német kiadása azonnal világossá teszi, hogy a regényben leírt világ nem a valóság, hanem csak a valóság groteszk képe. A Fischer Verlag gondozásában megjelent regény fülszövegének első mondata így szól: „Sok út vezet *Az ellenállás melankóliája* groteszk panoptikumába”.²⁰

Eötvös operastílusától természetesen nem áll távol a groteszk látásmód. Grabócz Márta már az első opera, a *Három nővér* esetében felhívta a figyelmet erre. A *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident* című tanulmánykötet előszavában a *Három nővér* egyik szereplőjének, Tuzenbach áriájának elemzésében a groteszket összekapcsolta a „megkérdőjelezés”, a „megcáfolás”, a „meghazudtolás” fogalmaival. A hangszerelés egyes effektusait az énekelt szöveg „zenei cáfolatának” nevezte.²¹

20 „Viele Wege führen in das groteske Panoptikum der Melancholie des Widerstands”. Krasznahorkai: *Melancholie des Widerstands*.

21 „En simplifiant à l’extrême, dans *Trois soeurs* l’effet catartique exceptionnel surgit grâce à deux moyens compositionnels, grâce à deux types d’intervention musicale du compositeur. D’une part, les rêves, les souvenirs, les déclarations d’amour, les proclamations d’idéaux sont tous ‘interrogés’, tous remis en question, ou plutôt démentis ou encore parfois quasiment niés à l’aide d’une écriture musicale spécifique [...]” „Ce chant [monologue de Tuzenbach] est accompagné d’effets de cluster dans l’orchestre: effets de bruitage ou de ‘brouillage’, correspondant musicalement au démenti, à la négation du contenu sémantique du texte prononcé. La suite de cet air utilise d’autres effets répétitifs et grotesques (effets *wa-wa* des cuivres pour imiter des rires) au moment où Tuzenbach annonce: ‘Et dans vingt-cinq ans, tout le monde travaillera.’ Parmi les nombreux autres cas de ces ‘démentis musicaux’, on peut mentionner la scène I/7 où la déclaration d’amour de Soliony se fait entendre pardessus une musique d’orchestre imitant une marche funèbre.” *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Márta Grabócz. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. [1-6] ide: 4. (Végsőként leegyszerűsítve: a *Három nővér*-ben a kivételes katartikus mozzanat a zeneszerző által alkalmazott kétkompozíciós eszköz révén születik meg. Egyfelől, a sajátos zenei írásmód segítségével az álmok, az emlékezések, a szerelmi vallomások és az eszmények kinyilatkoztatása sorra „megkérdőjeleződik”, megcáfolódik, sőt néha meghazudtolódik, olykor pedig valósággal tagadva lesz. Lássunk erre két példát: az I/6 jelenetben Tuzenbach monológját halljuk a jövőről szőtt álomról, a társadalmi változásokról. Az éneket a zenekarban cluster-effektusok kísérik: zajjal teli, „zörejes” hangzások, amelyek zenei tekintetben megfelelnek a „cáfolatnak” illetve a „tagadásnak”, hiszen e „megzavaró” hanghatások meghazudtolják a kimondott szöveg szemantikai tartalmát. Ennek az áriának a folytatásában más vissza-visszatérő, groteszk hangeffektussal találkozunk (ilyen a rézfúvók *wa-wa* effektusa a nevetés imitálásakor) abban a pillanatban, amikor Tuzenbach fennköltlen hirdeti: „Huszonöt-harminc év múlva minden ember dolgozni fog!” A „zenei cáfolatok” számos egyéb példája közül említhetjük az I/7. jelenetet: ebben Soljonij szerelmi vallomása egy gyászindulóra emlékeztető zenekari kíséréssel szólal meg. [Balázs István fordítása]) https://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.htm#_ftn19 (utolsó megtekintés: 2024. július 1.).

A *Valuska* című opera groteszk zenei stílusa persze csak részben hasonlít a *Három nővér* zenei nyelvéhez, miközben nem lehet nem megemlíteni, hogy a kettős zenekari elrendezés mindkét opera jellegzetes vonása. A groteszk stílus a *Három nővér* esetében egyfajta kettős beszédre adott lehetőséget; a *Valuskában* épp ellenkezőleg: a groteszk stílus a figurák és a drámai szituációk kontúrajait erősítette fel.

Eötvös Péter az ezredforduló után komponált operáiban újra és újra kiszolgáltatott, tehetetlen, a körülmények áldozatává váló fiatalembereket állított a cselekmény középpontjába. Sierva Maria (*Love and Other Demons*, 2007) a babonás félelmek és a vallási fanatizmus áldozatává válik. Az illegálisan munkát vállaló kínai bevándorló (*The Golden Dragon*, 2013–2014) megpróbáltatásai és halála a szociális egyenlőtlenségek következménye. A tizennyolc éves Alida és a 20 éves Asle (*Sleepless*, 2020) a kitaszítottságukat övező közöny miatt válnak áldozattá. A két fiatal története egyszerű, már-már bibliai – olvashatjuk az opera szinopsziséban. A *Valuska* e három opera folytatásának tekinthető, ugyanúgy a tehetetlenség és a reménytelenség példázata, mint a megelőző három, és ugyanúgy bibliai asz-szociációkat kelt. A librettó több esetben utal *Valuska* ártatlanságára és áldozati szerepére.

1. jelenet (13. oldal, 64–71. ütem)

Valuska János romlatlanságával az angyaliság jelenlétének bizonyítéka a degeneráció pusztító viszonyai között. / Unverdorbenen Valuschka, der inmitten der verheerenden Degeneration die Gegenwart der Engelhaftigkeit beweist.

3. jelenet (89–90. oldal, 176–177. ütem)

Csillagokba belebolondult fiú, ez a csupaszív *Valuska* / Der sternenv verliebte Sohn, dieser weichherzige János Valuschka.

11. jelenet (261–261. oldal, 23–30. ütem)

Valuska ártatlanságára biztosíték az egész élete. Tekintsék áldozatnak, mentsék fel azonnal! / Ich will ihnen sagen, wer er ist, und dass sein ganzes Leben Zeugnis für seine Unschuld ablegt. Sehen sie ihn als Opfer! Entlasten sie ihn gleich!

Valuska, a földre szállt angyal eszköze és egyben áldozata is a felfoghatatlan (a szürreális?) erőknél. Az opera cselekményét követve a néző arra a folyamatra ismerhet rá, hogy ezek az erők miként válnak mindinkább meghatározóvá a tömeg magatartásában. E folyamatot különösen szenzuálisan és színpadiasan érzékeltetik a kórusok különböző típusai. Mindeközben *Valuska* mind magányosabbá és a cselekmény sodrásában mindinkább kívülállóvá válik. Az opera zenedramaturgiája tehát két ellentétes zenei narratívára épül, *Valuska* egységesen lírai hangvételű monológjaival a változatos kórustételek állnak szemben. Az opera utolsó jelenetének Eötvösre oly jellemző *diminiuendo*-ja ezért is válhat oly hatásossá. Talán a leghatásosabb *diminiuendo* a zeneszerző egész operai életművében.

IRODALOMJEGYZÉK

- Alexa Károly: „Dél-alföldi Apokalipszis”, *Hitel* 4. (1990), 52–53.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*. Transl. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Barasch, Francis K.: *The Grotesque. A Study in Meanings*. The Hague: Mouton, 1971. <https://doi.org/10.1515/9783111715100>
- Csuhai István: „A melankólia ellenállása”, *Magyar Napló* 2/6. (1990), 12.
- Dahlhaus, Carl: *Nineteenth-Century Music*. Transl. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Dérczy Péter: „Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája”, *Kritika* 8/8. (1990), 41–42.
- Földényi F. László: „Egy beteljesedő jóslat”, *Jelenkor* 33 /12. (1990), 1046–1051.
- Gossett, Philip: „Becoming a Citizen. The Chorus in *Risorgimento* Opera”, *Cambridge Opera Journal* 2. (1990), 41–64. <https://doi.org/10.1017/S0954586700003104>
- Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, (2012), 1–6.
- Grabócz Márta (szerk.): Eötvös Péter operái – Kelet és nyugat között. Bevezetés, ford.: Balázs István, Parlando, 2013, https://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.htm#_ftn1
- Guthke, Karl S.: *Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre*. New York: Random House, 1966.
- Hamilton, David (ed.): *The Metropolitan Opera Encyclopedia*. New York: Simon and Schuster, 1987.
- Horkay Hörcher Ferenc: „A pusztulás anatómiája”, *Holmi* 2/5. (1990), 576–580.
- Károlyi Csaba: „Csődöt mondtunk?”, *Alföld*, 41. (1990)/1, 41–47.
- Kayser, Wolfgang: *The Grotesque in Art and Literature*. Transl. Ulrich Weisstein New York–Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*, Digitális Irodalmi Akadémia, https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/KRASZNAHORKAI/krasznahorkai00014_kv.html
- Krasznahorkai László: *The Melancholy of Resistance*. Transl. George Szirtes. New York: New Directions Book, 1998.
- Krasznahorkai László: *Melancholie des Widerstands*. Übers.: Hans Skiecki. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
- Mátrai Diána Eszter (szerk.): Eötvös Péter: *Valuska*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2023, 11.
- Parakilas, James: „Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera”, *19th-Century Music* 16/2. (1992), 181–202. <https://doi.org/10.2307/746265>
- Steig, Michael: „Defining the Grotesque. An Attempt at Synthesis”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29/2. (Winter 1970), 253–260. <https://doi.org/10.2307/428606>
- Thomson, Philip John: *The Grotesque (Critical Idiom)*. London: Methuen, 1979.
- Ur Máté: „Azonos korban élünk: irodalom, zene és közönsége” – Eötvös Péter a Valuskáról, *Opera. A Magyar Állami Operaház Magazinja*, 2023. ősz, 16–18.

ABSTRACT

SZABOLCS MOLNÁR

VALUSKA: THE ROLE OF THE CHORUS AND THE INTONATION OF THE GROTESQUE IN EÖTVÖS'S MUSICAL TRAGICOMEDY

The opera composer Péter Eötvös has set to music libretti written in various languages over the past decades. After having composed operas to Russian, French, English and German libretti, he completed his new opera (*Valuska*) in the spring of 2023, which was based on a Hungarian and German libretto from the novel by László Krasznahorkai (*The Melancholy of Resistance*). *Valuska* thus occupies an exceptional place in the oeuvre of Péter Eötvös not only because it is his first opera in Hungarian, but also because it was written simultaneously in a language other than his own, German. Despite all this, there are elements of natural language in the music of *Valuska*, and things that might be characteristic of the compositional style of a musical tragicomedy or a grotesque opera. There are grotesque elements in the orchestration, in the distorted sound of the text, and sometimes the grotesque effect is created by the fact that the plot unfolds within the genre of opera. The choral scenes are fundamental to the overall picture of *Valuska*. At the same time, the choral numbers are not only of crucial importance in creating the musical profile, but also in the dramaturgy of the music. The first part of the paper examines the role of different choral techniques in music dramaturgy and attempts to examine *Valuska* in the light of the tradition of 19th-century choral operas in which the chorus became the protagonist. The various sounds produced by the choir (speaking, bellowing, singing, vocalizing without words) indicate the many different traits of the crowd to be represented. The musical representation is largely caricatural, and the instrumental transformations of caricatural features appear in a wide variety of ways throughout. This caricatural quality becomes, in the strictest sense of the word, the fundamental musical layer of the opera. At the same time, there is no obvious connection between the predominant tone and musical style of the opera on the one hand and the grotesque as an aesthetic category on the other.

Szabolcs Molnár (1969) graduated in musicology in 1998 from the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. As a music critic, he is primarily interested in the music of the 20th-21st centuries. He currently teaches music history at the Academy of Music in Budapest and at the Eszterházy Károly Catholic University (Eger). He has contributed to several films as a composer and music editor. His PhD research focuses on the relationship between musical literacy and language, and his doctoral thesis is *Language and musical culture in Hungary in the 1830s* (2024).

RECENZIO

Varga László Dávid

MONOGRÁFIA A MAGYAR PROTESTÁNS LITURGIA ÚJKORI ZENEI EMLÉKEIRŐL

Ferenczi Ilona: A bölcsesség kezdete az Úr félelme. Magyar nyelvű antifónák 16–17. századi kéziratokban és nyomtatványokban, énekeskönyvekben és graduálokban. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2021

Ferenczi Ilona magyar nyelvű antifónákat közreadó kötete nemcsak a reformáció kori gregorián ének kutatása történetében sarkalatos és megkerülhetetlen pont, de szerzője immáron több mint negyven éve folyó tudományos kutató-rendszerző munkájának is méltó összefoglalása. Neve alatt a Magyar Tudományos Művek Tára 1975-től fogva 142 publikációt jegyez, amelyek címei arról tanúskodnak, hogy Ferenczi pályájának már a kezdetekor rátalált az őt legjobban vonzó zenetudományi diszciplínára. Zeneakadémiai tanulóévei alatt bekapcsolódhatott a frissen alakult Zenetudományi Intézet Dallamtörténeti Osztályának Rajeczky Benjamin által irányított munkájába, ahol Dobszay László és Szendrei Janka mellett többek között a latin nyelvű zsolozsmaantifónák összkiadását megalapozó dallamátíráásokat készített. Mindezen tapasztalat – kötetének bevezetőjében tett visszaemlékezése szerint – „jó alapot jelentett a magyar nyelvű ’utódok’ kutatásához” (12.).

E magyar nyelvű utódokat a reformáció hittételei hívták életre, ugyanis lehetővé tették az anyanyelv használatát a protestáns liturgiában. Ferenczi, amint korábbi munkáiban, e kötetben is hangsúlyozza: a magyarországi protestáns gyakorlatot – részben jellegének megváltozásánál fogva (tudniillik hogy a gyülekezet is részt vesz az éneklésben), részben a középkori szertartásrend fellazulása miatt – jóval kevesebb énektétel, valamint könyv- és zenei műfaj jellemzi latin elődjéhez képest. S mivel a 16–17. századi graduálokban, énekeskönyvekben fennmaradt tételek jelentős része az antifónák műfajához tartozik,¹ azok a magyar nyelvű gregorián legrepresentatívabb képviselői, tudományos igényű közreadásuk igen fontos vállalkozás, amelynek gondolata évtizedekkel korábban megfogalmazódott.²

A kötet születését tehát jelentős munka előzte meg, hiszen a vizsgált zenei repertoár – szűkössége ellenére – többféle (egyház- és liturgiátörténeti, nyelvtörténeti és paleográfiai) megközelítést igényelt. Mindezen nézőpontok érvényesülését

1 Ferenczi Ilona: „Magyar nyelvű gregorián a 16–17. században”. In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1985*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985, 61–71., ide: 67.

2 Uott, 40. jegyzet.

támogatta egyfelől a Csomasz Tóth Kálmán és Bárdos Kornél nevéhez fűződő, a témában végzett korábbi kutatások módszereinek felülvizsgálata és meghaladása,³ másfelől egyes protestáns források dallamátírásokkal kísért tudományos közreadása.⁴ Jelen kiadás azonban nem csupán egy-egy kiválasztott énekeskönyv antifónáit gyűjti egybe, hanem a ma rendelkezésre álló graduálok jó része tartalmának és dallamainak gondos, filológiai szempontból is megbízható összevetésén alapul.

A kiadvány bevezetőjét követően, amely alapos áttekintést nyújt a protestáns liturgia magyarországi meghonosításának folyamatáról, valamint a magyar nyelvű gregorián intézményes kutatásának történetéről, az I. fejezetben a dallamkiadás alapjául szolgáló források csoportosítását, részletes leírását olvashatjuk. A különféle nyomtatványok és kéziratok leírásának illusztrálásaképp faksimile oldalakat is tanulmányozhatunk az erre a célra létrehozott weboldalon,⁵ elősegítve például az egyes hangjegyzírások sajátosságairól szóló magyarázatok értelmezését. A kisebb számban fennmaradt nyomtatványok közül Huszár Gál két, a 16. század második feléből származó énekeskönyve, valamint a 17. század elejéről való gyulafehérvári *Öreg graduál* kapott szerepet, míg a kéziratok források csoportjában mintegy 14 énekeskönyvet találunk. A sor kiegészül néhány unitárius énekeskönyvvel, valamint antifónákat csak nagyon kis számban, esetleg mindössze szöveggel vagy incipittel közlő dokumentummal. A dallamok közreadásánál Ferenczi egytől egyig figyelembe vette a bemutatott forrásokat, ami azért is elismerésre méltó teljesítmény, mert tartalmuk a szerteágazó liturgikus gyakorlat miatt közel sem egységes. Az antifónák legrepresentatívabb protestáns könyve a nyomtatott *Öreg graduál* a maga 312 tételével, mellette a kéziratok közül az *Eperjesi graduál* tartalmazza a legtöbb, 265 dallammal jegyzett tételt. A közreadás összesen 517 antifónát listáz, ebből következtethetünk a források tartalmának különbözőségére s az unikális, csak egy-egy könyvre jellemző tételek létezésére.

A több mint félezer antifónát rendszerező anyagban való tájékozódást különféle vizsgálati szempontok szerint kialakított magyarázó fejezetek, listák és táblázatcsoportok segítik. A II. fejezetben a magyar nyelvű szövegincipiteket az egyházi év ünnepeihez sorolva alfabetikus rendben találjuk meg. A III. fejezet célja, hogy meghatározza, miképpen viszonyulnak a protestáns tételek a latin nyelvű elődökhöz, hogyan kategorizálható a kapcsolatuk. A IV. fejezetben az antifónák tónusok szerinti zenei jellegzetességeiről olvashatunk, s itt világossá válik, milyen dallami és motívikus adottságok alapján kapták a tételek egyéni azonosítószámaikat (MNyA – *Magyar Nyelvű Antifónák*). Az V. fejezetben Ferenczi a bibliai szövegforrások, fordítások visszafejtésére, valamint a korban romló zenei helyes-

3 Ld. uő: „Zenei helyesírás és 'variálás' a XVI–XVII. századi graduálokban”. In: Felföldi László–Lázár Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1988*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, 61–72.

4 Ld. pl. az Eperjesi és a Ráday graduálok tanulmánnyal, faksimilével és átirással kísért kiadásait: Ferenczi Ilona (szerk.): *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988 (Musicalia Danubiana, 9.); illetve uő: *Graduale Ráday saeculi XVII*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997 (Musicalia Danubiana, 16.).

5 https://mzo.zti.hu/konyv/ferenczi_magyar_nyelvu_antifonak/ (utolsó megtekintés: 2024. július. 20.).

írás problematikájára összpontosít, hogy az ezt követő részekben az addig tárgyalt kérdéskörök tanulságait szinoptikus táblázatokba foglalva jelenítse meg.

Így a VI. fejezetben a magyar nyelvű antifónákat betűrendben találjuk meg, az incipitek mellett tónusszámmal, a szöveg bibliai pozícióját, a latin analógia (vagy annak hiányában a Vulgata megfelelő helyének) szövegkezdetét, illetve MMAe⁶ és MNyA azonosítószámait. A VII. fejezet ezt megfordítva a latin szövegkezdetekhez rendeli a nemzetközi CAO⁷ és a magyarországi latin MMAe azonosítószámait, s azokhoz fűzi a magyar szövegváltozatokat, MNyA-kat. Ezekből egyfelől kiderül, melyik protestáns antifónának regisztrálható középkori latin előzménye, s az egyaránt tetten érhető-e magyar (MMAe) és nemzetközi (CAO) gregorián forrásokban. Másfelől vizsgálható, hogyan viszonyul a magyar szöveg latin eredetijéhez, hány egymástól független, mégis közös latin prototípusból származó változat jött létre a protestáns liturgiában.

A magyar nyelvű antifónák monografikus földolgozásának gerincét természetesen a kötet második felében elhelyezett, komoly kritikai és jegyzetapparátussal ellátott dallamtár jelenti. A tónusonként elkülönített, az egyes tételeket a MNyA-számokkal jelző kottaanyag, amelyet Meszéna Beáta gondos munkával készített, kellően szellős és jól áttekinthető, egyházi gyakorlatban éneklésre is praktikusán használható. Az átírás módszere Huszár Gál menzurális notációval leírt könyveiből indul ki: az önálló hangokat szár nélküli kottafejek, a ligatúrákat kötőívvel kapcsolt, egymáshoz közelebb írt kottafejek jelölik.

A közölt dallamok mindig „az első megjelenésből” (ha jól értem, az időben legkorábbi változatból) indulnak ki (130.), a jegyzetek pedig az átírásban megjelenített alakhoz képest az egyes források közötti eltéréseket mutatják meg, szöveges formában. Ez a jelölésforma nem teszi lehetővé az olvasó számára, hogy a dallamokat bármely graduálból egykönnyen rekonstruálja és visszaénekelhetővé tegye, ám ez nem is lehet célja a kiadásnak. A források dallamai közti különbségek ugyanis különféle természetűek: lehetnek variánsok, de éppígy előfordulnak olyan notációs hibák, amelyek a graduálirodalmat általában jellemző romlott zenei helyesírásból fakadnak. Minden eltérést külön mérlegelni kellett, s ahogyan Ferenczi fogalmaz, „elsősorban arra törekedtünk, hogy ne tüntessük fel hibának azt, ami variáns, és ne tekintsük variánsnak azt, ami hibás lejegyzésből ered” (130.). Hibák nem csak a hangok egymáshoz való viszonyában jelentkeztek: a kéziratokból gyakran hiányoznak a kulcsok, sok esetben a kulcsváltások jelzése is elmaradt. Emiatt a helyes dallamok, de általában az antifónák hangnemeinek a meghatározása is komoly munkának bizonyult.

Mindezek ismeretében nem okoz különösebb meglepetést, hogy a szerző elvetette az átírásnak azt a módszerét, amely a tételeknek különböző forrásokban felbukkanó alakzatait egymás alá rendezve jeleníti meg. Hogy ez a fajta közlés

6 A magyarországi latin nyelvű gregoriánium antifónáinak egyedi azonosítószámai. Ld. Dobszay László–Szendrei Janka: *Antiphonen*. Kassel: Bärenreiter, 1999 (Monumenta Monodica Medii Aevi, V/1-II-III).

7 A René-Jean Hesbert szerkesztette, középkori gregorián források katalógusának azonosítószámai. Ld. René-Jean Hesbert: *Corpus antiphonalium officii*, III.: *Invitatoria et antiphonae*. Róma: Herder, 1968.

mennyire megnehezítené egy összkiadás szerkesztését, már 1988-ban felmerült, amikor Ferenczi a következő megállapításokkal élt:

A magyar nyelvű graduálok antifonáinak összkiadásra előkészítése több évvel ezelőtt kezdődött meg. Tervünk szerint a legelső előfordulást kottával közöltük volna, a változatokat pedig táblázatban, a variáns hangok feltüntetésével. Mivel azonban többszáz antifona romlott alakban, nem pedig elfogadható változatban került leírásra, ez a többéves vizsgálaton alapuló megállapítás megkérdőjelezi egy antifona-összkiadás létjogosultságát. Mi tenné ugyanis szükségessé, hogy az antifonákat olyan táblázatba foglaljuk, mint történt ez az eperjesi tanulmány himnusz-táblázata esetében?⁸ Vagy mi indokolná, hogy romlott változatokat variánsként közöljünk, mint ahogyan a himnuszok közreadásakor jártak el?⁹ A variánsok feltüntetésekor minden egyes esetben el kell döntenünk, vajon az adott dallamközlés létező vagy romlott alakzatot takar; a romlott alakzatot variánsként nem értékelhetjük.¹⁰

A módszer, amelyet már ekkor elvetett, az elődök, Bárdos Kornél és Csomasz Tóth Kálmán himnuszkiadásait jellemezték. Ők ugyanis anélkül jelölték kottákkal az egyébként nehezen áttekinthető változatokat, hogy variáns- vagy hibajellegüket tisztázták volna, annak ellenére, hogy a lejegyzések jó részének romlott voltáról addigra tudomásuk volt.

S ami a Ferenczi által végzett filológiai munka, a *variáns* vagy *hiba* kérdésben hozott döntéseinek mindenkori érvényességét illeti, elmondható: a közreadott dallamokon végzett módosítások az alapvető zenei logika szabályait követik, mind a hangnemekre jellemző ambitus és motivika megőrzését, mind a szöveg zenére illesztésének helyes módját illetően. A szövegeket a kötet mai, modern átírásban közli ott, ahol a zene azt másképp nem kívánja. A szerző munkája így nem csupán a tudományos igényességgel készített dallamkiadások sorát gyarapítja, de szemlélete miatt gyakorlati kiadvány is. Ez utóbbi bizonyára kezdettől fogva kitűzött cél volt, amely a hasonló szempontok szerint kiadásra tervezett *Csáti graduállal* kapcsolatosan is megfogalmazódott egy évtizeddel ezelőtt: „arra törekedtünk, hogy az olvasó némileg értelmezett olvasatot kapjon kézhez, amely a tételek előadásához is segítséget nyújt”.¹¹

Noha úgy tűnik, a magyar nyelvű antifonák összkiadásának ötlete egy időben megvalósíthatatlan és talán értelmetlen vállalkozásnak tűnt, amiért tételek százait romlott alakban jegyezték le, igazán örömteli, hogy a hosszú évtizedek munkája alatt szerzett tapasztalatok Ferenczi Ilonát mégis egy olyan kiadvány összeállítására sarkallták, amelyet zenetörténész, irodalomtörténész, nyelvtörténész és egyházzénész egyaránt haszonnal forgathat.

8 Utalás a következőre: Bárdos Kornél–Csomasz Tóth Kálmán: „Az eperjesi graduál. I. Gregorián kapcsolatok”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957 (Zenetudományi Tanulmányok, VI.), 165–198.

9 Utalás a következőre: uők: „A magyar protestáns graduálok himnuszai”. In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet*, III. Budapest: Editio Musica, 1977, 134–256.

10 Ferenczi: *Zenei helyesírás és 'variálás' a XVI–XVII. századi graduálokban*, 67.

11 Uő: „Variáns vagy hiba? Mit, miért és hogyan egészítsünk ki vagy javítsunk? A legelső kéziratoss graduál kiadása elé”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2014, 83–95., ide: 85.

Jonathan Kregor

LISZT FERENC *GRAND DUÓJA* ÉS FRANZ SCHUBERT *FANTASIE*-JA KÉT ZONGORÁRA

Franz Liszt: Grand Duo and Franz Schuberts Grosse Fantasie, for two pianos. Edited by Ágnes Sas, preface by Adrienne Kaczmarczyk. Budapest: Editio Musica, 2022 (New Liszt Edition of the Complete Works, Series III, Volume 1)

Liszt Ferenc „transzcendens” etűdjeinek 1970-ben megjelent, Gárdonyi Zoltán és Szelényi István által közreadott kiadása fordulópontot jelentett a Liszt-összkiadás történetében. Lehet, hogy maga Liszt volt az első, akiben felötlött egy ilyen vállalkozás gondolata, s ennek érdekében állította össze műveinek jegyzékét 1855-ben, majd még egyszer 1877-ben.¹ Ezek a dokumentumok hozzájárultak az 1907 és 1946 között megjelent, Ferruccio Busoni, Peter Raabe, José Vianna da Motta és mások által koordinált kiadás profiljának kialakításához. A megjelent 34 kötet tartalmazta Liszt zongoraműveinek jelentős részét, továbbá versenyműveket, dalokat, kórusműveket, szimfonikus költeményeket, szimfóniákat és színpadi zenéket, a sorozat azonban távolról sem volt teljes. Ennél is fontosabb azonban, hogy jóllehet ez a kiadás a legkorszerűbb eljárásokat alkalmazta a megfelelő források azonosítása, rangsorolása és szintetizálása során – beleértve a közvetlenül Liszt egyes tanítványaitól származó információkat –, mégis napnál világosabbá vált, hogy ezek a módszerek nem bizonyulnak elégségeseknek a Liszt-művek esetében, amelyek újra meg újra kihívást jelentenek a „mű” fogalmának esztétikai, történeti és közreadói elvei számára.²

A Liszt-művek új kiadásai, amelyek az 1970-es években *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* gyűjtőnév alatt kezdtek megjelenni, megkíséreltek eleget tenni ezeknek a kihívásoknak. Az „új Liszt-összkiadás” [New Liszt Edition – NLE], ahogy többnyire emlegetik, amely a műveket az előadóapparátust és a tartalmi szempontokat egyaránt figyelembe vevő kategóriákra osztja, létezésének első fél évszázadában Lisztnek kizárólag a szólózongorára írt darabjaira koncentrált.³ E hatalmas meny-

1 Ld. mindenekelőtt: Michele Calella: „Reckoning with the Past. Strategies of Musical Authorship in Liszt’s Thematic Catalogue (1855/1877)”, *Music & Letters* 101/1. (February 2020), 30–70.

2 Ld. Jim Samson: *Virtuosity and the Musical Work. The „Transcendental Studies” of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

3 Annak ellenére, hogy az Editio Musica Budapest is megjelentette őket nemzetközi formátumú közreadókkal, egyes nem szólózongorára komponált daraboknak az NLE-ével azonos kiadási színvonalon történő közreadásai máshol, külön-külön is napvilágot láttak ebben az időszakban. Ld. például a *Les préludes* Rena Charnin által, vagy a posztumusz *Esz-dúr zongoraverseny* Jay Rosenblatt által jegyzett kiadását.

nyiségű mű kiadása során az NLE közreadói szembesülni kényszerültek azzal a rendkívül sok problémával, amelyeket Liszt művei – melyek közül sok a lezáratlanság és a rögzítettség között húzódó széles és finoman differenciált spektrum valamelyik pontján helyezkedik el – a „Fassung letzter Hand” (a szerzőtől származó utolsó változat) jól bevált közreadói gyakorlatában felvetettek. Ezért, bár az NLE I. és II. sorozata, amely Liszt „eredeti” zongoraműveit, illetve „átiratait” tartalmazza, kínált ugyan egyedi megoldásokat az egyes kötetek esetében, az általános problémák olyannyira súlyosak voltak, hogy az I. és II. sorozat pótkötetei, amelyek új műveket, illetve már kiadott művek újabb verzióit tartalmazzák, csak 2005-ben kezdtek megjelenni.

Az I. és a II. sorozat, illetve szinte összes pótkötetük megjelenésével lényegében lezárult az NLE Liszt szólószongorára írott műveivel kapcsolatos tevékenysége. Ez a mérőöldkő nem csupán az elvégzett munkára való visszatekintésre ad alkalmat, hanem annak a lehetőségnek a felmérésére is, amely az NLE előtt nyílik a Liszt-életmű hátralevő részének gondozására, különös tekintettel azokra a kompozíciókra, amelyek a „régí Liszt-összkiadásban” sohasem jelentek meg.

Vitán felül áll, hogy a négykezes zongoraművek megkülönböztetetten fontosak. Ez a műforma, amely lényegében ismeretlen a nagyközönség és a legtöbb zongorista számára is, a III. sorozatban fog megjelenni, melynek címe: *Művek és átdolgozások négy kézre és két zongorára*. A III. sorozat magába foglalja:

- a Liszt jóváhagyásával publikált művek összes nyomtatott változatát és azok jelentősen eltérő kiadatlan változatait;
- a Liszt életében ki nem adott befejezett kompozíciókat;
- az albumlapokat;
- az olyan befejezetlen vagy töredékes kompozíciókat, amelyeknek nem maradt fenn befejezett változata;
- a Liszt életében kiadott kétes hitelességű műveket.

A III. sorozatot nyitó, Sas Ágnes által közreadott 1. kötet kitűnő lehetőséget kínál arra, hogy megítéljük azoknak a közreadói alapelveknek a stabilitását, amelyek az I. és a II. sorozatban és pótköteteiben kovácsolódtak ki. A kötetben közölt két darab nem is lehetne különbözőbb. Közülük az első a Mendelssohn *Lieder ohne Worte* ciklusának témáira írott *Grand Duo*, amely 1834-ben keletkezett, annak az évnek a karácsonyán Liszt és Chopin (!) adta elő, s amelyre Liszt és Marie d'Agoult ismételtlen hivatkozott kapcsolatuk virágzása idején, egyetlen (nem teljes) kéziratban maradt fenn, és sohasem jelent meg nyomtatásban. A második, egy Franz Schubert „*Wanderer*” *fantáziájának* Liszt által zongorára és zenekarra szánt átiratából készített átirat, a zeneszerző weimari korszakában keletkezett, 1862-ben köteleességszerűen publikálták, és bizonyára Liszt virtuóz tanítványi köre számára készült.

Mint szinte minden modern kritikai kiadásban, a III. sorozat 1. kötetében is megtalálható a sorozat általános bevezetője egy terjedelmes előszó formájában, amely ismerteti a hátteret, és tartalmaz egy nem túlságosan mélyreható analízist, aprólékos kiadási megoldásokat, továbbá befogadástörténetet, kiválasztott fak-

szimilét, kottát és kritikai jegyzeteket.⁴ Ahogyan a Liszt-kutatás előrehaladt az évtizedek során, úgy növekedett az NLE előszavainak minősége és használhatósága. A *Grand Duo* bevezetése például erősen támaszkodik a Liszt–d’Agoult-levelezésre, a zenei folyóiratokban megjelent koncertbeszámolókra és a másodlagos irodalomból készült válogatásra. És miután a *Grand Duo* Liszt egyik kortársának már létező művein alapul, az Előszó foglalkozik a *Lieder ohne Worte* kiadástörténetével és recepciójával, valamint Mendelssohnnek a Liszttel, játékával, műveivel kapcsolatos benyomásaival is. Liszt Nagy fantáziájával kapcsolatban az Előszónak egy még kuszább csomót kell kibogoznia, hiszen Liszt gyermekkorától fogva behatóan foglalkozott Schubert zenéjével. Amint Kaczmarczyk kimutatja,⁵ Schubert általában, a *Fantázia* pedig különösen nagy hatással volt Liszt zeneszerzői arculatára, akár a korai, 1834–35-ös *De profundis, psaume instrumental* „kétfunkciós formája ... és tématranszformációja”, akár az 1835-ös harmadik *Apparition* schuberti táncidézete révén, illetve Liszt csípős hangú beszámolójában, amelyet Thalberg Op. 22-es *Grande fantaisie*-jéről írt 1837-ben, vagy akár a Schubert-dalok átiratainak tanúsága szerint, amelyek Liszt virtuóz éveinek kiindulópontjául szolgáltak az 1830-as évek végén (xiii–xiv.). Amint Kaczmarczyk beszámol róla, a *Fantázia* – különböző megjelenési formáiban – Liszt egyik kedvence maradt egészen az élete végéig.

Különös élmény végigjátszani a Schubert–Liszt–*Fantázia* kézzongorás változatát. Mivel Schubert darabja oly közismert, Liszt verziója pedig olyan közel áll az eredetihez formailag, hangnemileg, témáiban és általános karakterében, a kettő közötti eltérések annál meghökkentőbbek. Liszt alterációi részben megfelelnek annak az általános szokásának, hogy „modernizál” különféle pianisztikus mozgásformákat. Így például a szűkítettseptim-felbontások, amelyek Schubertnél mindkét kézben egy szólamban jelennek meg (32. skk. ü.), tört „liszti” oktávokká változnak. A harmadik és a negyedik szakaszban pedig (303. skk. ü., illetve 639. skk. ü.) Liszt szétdobálja Schubert hangzatfelbontásait a klaviatúrán. Ezek a momentumok vizuálisan még látványosabbak, bár technikailag nem feltétlenül nehezebbek. Ebben a szerepében Schubert eredetije olyan alapként szolgál Liszt számára, amelybe kénye-kedve szerint átülteti saját egyedülálló előadói és hangzásbeli egyéniségét.

Liszt még ahhoz is talál rejtett zugokat Schubert *Fantáziájában*, hogy tovább tágítsa legendás monotematikus és fejlesztő hajlamának hatókörét. Amikor a II. zongorában a 32. skk. és 225. skk. ütemben behozza a *daktiluszi* motívumot, akkor az messze túlmegegy a felületes színezésen – ezek a helyek visszaütnek a mű kezdetére is, elmosva a határvonalat a témabemutatás és a kidolgozás között. De ennél eredetibb anyagok is megjelennek a *Fantáziában*, mint például egy elendallam a II. zongorában a 35. skk. ütemekben, amely az első ízben a 3. ütem-

4 Az előszó anyagai és a közreadónak a kottában található megjegyzései angol, német és magyar nyelvek; a kritikai jegyzetek csupán angolul olvashatók.

5 A közreadói feladatokat szokatlanul osztották meg: az előszót Kaczmarczyk jegyzi, a kottát Sas, a kritikai jegyzeteket pedig mindketten.

ben hallott pikáns alsó váltóhangon alapul, vagy a 109. ütem cadenzája, amely nem csupán Liszt saját alkotói gyakorlatának improvizatív örökségét tükrözi, hanem a fantázia műfaját is. Schubert *Fantáziájának* ezek a csillogó díszei arra emlékeztetnek bennünket, hogy Liszt legérdekesebb kompozíciós ötleteinek egyike-másika a mű szerkezetileg legjelentéktelenebb pontjaihoz kapcsolódik.

A „jelentőség” az a fogalom, amelyet a *Grand Duo* a szemlélőben felidéz. A maga 463 ütemével a mű jelentős mind terjedelme, mind pedig ambíciója révén. Azzal, hogy 1834 nyarán keletkezett, jelentőséggel bír Liszt kifejlődőben lévő zeneszerzői hangjának megértése szempontjából is. Mint kézzongorás kompozíció jelentős hozzájárulás ehhez a kis előadó-apparátushoz. Azáltal, hogy Mendelssohn zenéjén alapul, a befogadás jelentős dokumentuma. Mégis úgy tűnik, hogy a *Grand Duo* az utak találkozási pontján fekszik, s benne a Hummeltől és Czernytől származó modell alakul át a Paganini által ihletett virtuozitás és a romantikus ego kettős terhe alatt.

A mű minőségi jelentősége Liszt életének ezt az átmeneti pillanatát tükrözi. A *Grand Duo* a Liszt előtti zongorafigurációk és kifejezőeszközök nagyszerű tárházával szolgál, anélkül, hogy azok valódi tapasztalattá állnának össze. Ez a technikai bőség a mű alapvető szerkezeti ambivalenciáját is látni engedi. Nevezetesen: bár Liszt fennmaradt kéziratának elején nem szerepel cím, a témáknak, variációknak, improvizációknak és recitativóknak, továbbá a tematikus fejlesztés és visszatevés pillanatainak nehezen kivívott egyensúlya a fantázia műfaját idézi. Ha viszont Liszt ugyanebben az időszakban írt más műveire – az *Apparitions*-ra, az *Harmonies poétiques et religieuses*-re vagy a *Malédiction*-ra – tekintünk, akkor felmerül bennünk a kérdés, hogy ha befejezte volna a darabot, akkor nem adott volna-e neki olyan címet, amely jobban kifejezi kísérleti jellegét, és inkább megfelel temperamentumos karakterének.

A tudósok és a zenészek csak akkor próbálhatnak meg közel kerülni egy olyan műhöz, mint a *Grand duo*, ha bemutathatóvá válik. Szerencsére a Liszt-kéziratok veszélyeit olyan jól ismerő, tapasztalt közreadók, Liszt kompozíciós szövevényességét olyan jól követő szakemberek, mint Kaczmarczyk és Sas, kiemelkedően jól olvasható zenei szöveget hoztak létre. Sőt, a legutóbbi pótkötetekkel összehasonlítva a III. sorozat 1. kötete rendkívül levegős, lapról lejátszható.⁶ Azok számára, akiket érdekel, hogy Liszt mit hagyott ki a kész műből annak fogalmazása során, a Kritikai jegyzetek kitűnő forrást jelent. A közreadók annyi korábbi és/vagy alternatív olvasattal szolgálnak, amennyit csak biztonsággal azonosítani tudnak a kéziratban. Ezeknek az olvasatoknak egy része korábbi zenei elképzelésekkel (például elhagyott ütemekkel) kapcsolatos, mások megváltoztatott anyagokkal, ismét mások pedig apró előadói vagy írásmódbeli dolgokkal függnek össze. Egé-

6 Bár a kötet megőrzi az NLE következetesen magas színvonalát a tördelés, nyomtatás és kötés tekintetében, a kotta fokozatának kisebbre váltása a 204–242. ütemben (a „Wanderer” fantázia Adagio szakaszának csaknem az egészében) indokolatlan. Ezt a döntést talán a harminckettő- és hatvannegyedik értékek hirtelen elburjánzása sugallta, de a távollátó zongoristákat bizonyára megviseli a kottafejek méretének hirtelen megváltozása.

szében véve a kötet mindkét darabjának kritikai jegyzetei kitűnőek, ami a közreadók rátermettségének és az NLE jó fél évszázados története során felhalmozott szakértelemnek tudható be.

A *Művek és átdolgozások négy kézre és két zongorára* című sorozat első kötetének megjelenése két okból is lelkesen üdvözlendő. Egyfelől azért, mert illusztrálja az NLE kritikai apparátusának érettségét. Másfelől pedig mert tükrözi az összkiadás elkötelezettségét a Liszt-művek valóban teljes kiadása iránt. Ez a vállalkozás, amelynek gondolata sok évtizeden át nyugtalanította a zeneszerzőt, tanítványait és csodálóit, immár lehetségesnek látszik. Sőt, az NLE utolsó kötetei azt is megmutatták, hogy egy ilyen vállalkozás értéke messze túlmutat Liszten és körén,⁷ hiszen minden egyes megjelent kötet sokat elmond nemcsak a zene alkotójáról, hanem arról a világról is, amelyben élt és alkotott.

Malina János fordítása

⁷ Jól szemlélteti ezt David Trippett kitűnő közreadói munkája, amelyet a *Sardanapalo* I. felvonásának kiadása során (New Edition of the Complete Works, Series IX, Volume 2) végzett.

SZERZŐINK

Farkas Zoltán (1964) a Liszt Ferenc Zeneakadémián (ma Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem) tanult muzikológiát 1982 és 1987 között, ahol 1987-ben szerzett diplomát. 1987 és 2006 között az MTA Zenetudományi Intézetben dolgozott, 2006 és 2015 között a Bartók Rádió főszerkesztője, majd intendánsa volt. 1991 óta zenekritikusként is tevékenykedett, elsősorban kortárs zenére specializálódva. 2017 óta a Bartók Béla Emlékház igazgatója, 2022 márciusától a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumának vezetője. Tudományos érdeklődése a 18. századi egyházi zenére illetve a kortárs magyar zenére irányul. Tanulmányokat és kismonográfiákat publikált Ligeti György, Kurtág György, Jeney Zoltán, Szöllősy András, Sári József és Eötvös Péter munkásságáról.

Grabócz Márta a Strasbourgi Egyetem (UFR Arts/Művészeti Fakultás: ACCRA, ITI CREA) professor emeritája, az IUF tiszteletbeli tagja, a Magyar Tudományos Akadémia külső tagja. Tizenöt könyve (köztük öt monográfia) jelent meg a zenei jelentés, a narratológia és a kortárs zene témájában. Válogatás: *Musique, narrativité, signification* (2009); *Les Opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident* (2012); *Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de F. Liszt* (2018); *F.-B. Mâche. Le compositeur et le savant face à l'univers sonore* (G. Mathonnel, 2018); *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös, F.-B. Mâche et J.-C. Risset* (2020); *Narratologie musicale. Topiques, théories, stratégies analytiques* (2021); *György Kurtág: les œuvres et leurs interprétation* (dir. M. Grabócz, J.-P. Olive, Á. Oviedo, 2021) ; *Zenei jelentés és narratív stratégiák 18-20. századi zeneművekben*, 2023. Továbbá kortárs zeneszerzők és zenetudósok (Mâche, Risset, Floros, Hauer, stb.) írásait adta ki egy könyvsorozat keretében.

Könyves-Tóth Zsuzsanna 1990-ben született Budapesten. 2014-ben szerezte meg mesterdiplomáját a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudomány szakán. Már egyetemi éveitől elkezdett különböző zenei lapokban publikálni műismertetőket írni, így zenei újságírói munkáját folytatva rövid ideig dolgozott a *Fidelio* és a *Gramofon* folyóiratoknál. Később a Zeneakadémia Koncertközpont Kommunikációs Igazgatóságának munkatársa volt. 2024-ben szerezte meg a doktori fokozatot, disszertációjának címe *Átdolgozás, újraalkotás vagy folytatás? Eötvös Péter Die Tragödie des Teufels és Paradise Reloaded (Lilith)*. Doktoriskolás éveitől zenetörténetet tanított a Szent István Király Zeneművészeti Szakgimnáziumban, az ELTE BTK Zenei Tanszékén és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen is. Tudományos munkásságát ez idáig elsősorban a 20. századi és kortárs zene kutatásának szentelte, de érdeklődik a jazz iránt is.

Ifj. Kurtág György a budapesti Zeneakadémián Petrovics Emil osztályában végzett, de az Új Zenei Stúdió volt rá legnagyobb hatással, amelynek már aktív tagja volt ez idő tájt. Mestereinek Eötvös Pétert, Mesias Maiguashcát és Grünwalsky Ferencet, valamint David Wesselt és Barre Phillips-et tartja. A párizsi IRCAM-ban dolgozott, és részt vett Pierre Boulez *Repons* című darabjának amerikai turnéján. A bordeaux-i egyetemhez tartozó computer zenei laboratórium, a SCRIME alapító tagja. Zenepedagógiai kutatásai egy zenei kommunikációs módszer kidolgozása felé orientáltak, az ebből készülő doktori disszertáció folyamatban van. Napjainkban a Barre Phillips által alapított európai improvizációs központ, a CEPI elnökeként a szabad improvizáció mint autonóm művészet elismerését és egy interaktív archívum koncepcióját tartja legfontosabb tevékenységének. Felvételei a müncheni ECM-nél és a budapesti BMC Recordsnál jelentek meg.

Laki Péter Budapesten született, és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola (ma Egyetem) zenetudományi szakán végzett 1979-ben. A Pennsylvanai Egyetemen szerzett doktorátust 1989-ben, majd 1990-től 2005-ig a Clevelandi Zenekarnál dolgozott mint műsorismertető

szerzője, miközben több amerikai egyetemen tanított. 2007 óta a New York állambeli Bard College tanári karának tagja. Számos zenetudományi cikket publikált. A Princeton University Pressnél 1995-ben jelent meg az általa szerkesztett *Bartók and His World* című tanulmánykötet. Több zenekar és művészeti intézmény számára ír ismertetőket, és számos nemzetközi konferencián adott elő.

Molnár Szabolcs (1969) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és az egeri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem oktatója. 1998-ban diplomázott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola muzikológia szakán. Zeneszerzőként, szerkesztőként számos magyar film társalkotója, zene-kritikusként elsősorban a 20–21. század zenéje iránt érdeklődik. Doktori tanulmányait 2024-ben fejezte be, *Nyelv és zenei műveltség az 1830-as évek Magyarországon* című disszertációját summa cum laude minősítéssel védte meg.

Thomka Beáta irodalomkutató, a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának alapító vezetője (1996–2018), emeritált professzor. Tizenhat értekezéskötet, monográfia szerzője, harmincnál is több tanulmánykötet szerkesztője (*Az irodalom elméletei* 1–5., *Narratívák* 1–12., *Kritikai Zsebkönyvtár* 1–16.) Legutóbbi kötete: *Regénytápaszतालत. Kor-élmény, hovartozás, nyelvváltás* (2018).