

Hamburg díszpolgára, díszdoktor stb.,  
a próféták és matrózok közé.  
Aztán egy mély regiszterben mindent felejtett.

Pörtschachban csönd lett.

Arnold Schoenberg

---

## BRAHMS, A HALADÓ

Csengery Kristóf fordítása

### I

Azt mondják, Brahms viselkedését a társasági érintkezésben gyakorta bizonyos nyereség jellemezte. Ez a figura aligha „az ismeretlen Brahms” volt. Bécs jól ismerte a módszert, mellyel a zeneszerző a durvaság oltalmazó falát vonta maga köré egy nyálasan pökhendi, csöpögősen hízelkedő és mézesmázosan szégyentelen emberfajta tolakodó támadásai ellen védekezvén. Köztudott, hogy az efféle kellemetlen alkalmatlankodók, szenzációéhes anekdotavadászok és tapintatlan betolakodók a magánéletben alig tapasztaltak egyebet Brahms részéről, mint száraz elutasítást. Hiszen ha egyszer megnyíltak a fecsegés zsilipjei, és megindult a mindent elborító áradat, a szárazság nem nyújthatott védelmet többé. Ezért kényszerült Brahms gyakran a durvaság menedékét választani. Áldozatai hallgatólagosan megegyeztek abban, hogy ami velük magukkal esett meg, azt tréfásan Brahms „száraz modoraként” aposztrofálják; jól megfigyelhető az is, hogy míg egyfelől lelke mélyén mindegyikük örült a másik balszerencséjének, másfelől viszont mindenkinek mély meggyőződése volt, hogy vele magával igazságtalanság történt.

Szárazság vagy durvaság, egy bizonyos: ily módon Brahms nem a nagyrabecsülését óhajtotta kifejezésre juttatni.

Bosszantására kortársai számos lehetőséget találtak. Egy alkalommal egy muzsikusz zenebarát bizonyítani kívánta nagyfokú zeneértését, kitűnő ítélőképességét, s egyúttal fitogtatni akarta „bizonyos” Brahms-művekkel kapcsolatos ismereteit is. Azt merészelt mondani: megfigyelése szerint az ELSŐ ZONGORASZONÁTA rendkívüli mértékben hasonlít Beethoven HAMMERKLAVIER-SZONÁTÁ-jára. Nem csoda, ha Brahms kertelés nélkül kivágta a ríposztot: „ezt minden számár észreveszi”.

Egy látogatója bóknak szánta a következőket: „ön az egyik legnagyobb ma élő zeneszerző”. Mily gyűlöletes volt Brahms számára ez az „egyik”! Akad-e, aki nem érti, hogy mindez annyit tesz: „némelyek nagyobbak önnél, számosan pedig önnel egyenrangúak”.

A legelviselhetlenebb látogatók azonban kétségkívül azok voltak, akik (mint például egy berlini zeneszerző) ilyen vallomást tettek: „csodálom Wagnert, a haladót, az újítót, és Brahmsot, az akadémikust, a klasszicistát”. Nem emlékszem, Brahms ez esetben mely száraz vagy durva válasz fegyveréhez folyamodott, tény azonban, hogy Bécsben pompás történet keringett arról, miképp fejezte ki véleményét az effajta hízelkedésről.

De hát végtére is ez volt a kor álláspontja: akik nem szenvedhették Wagnert, rácsimpaszkodtak Brahmsra – és fordítva. Sokan akadtak, akiknek egyikük sem kellett. Talán egyedül ők voltak pártatlanok. Csak kevesen tudták tisztán átlátni a két egymással szembeszegülő jelenség poláris ellentétét, s egyszersmind örömmel fogadni mindkettejük zenéjének szépségeit.

Ami 1883-ban még áthidalhatatlan szakadéknak látszott, 1897-re megszűnt probléma lenni. A kor legnagyobb muzsikusi, Mahler, Strauss, Reger és sokan mások mindkét mester hatásait befogadva váltak naggyá. Valamennyiük zenéje az előző korszak szellemi, érzelmi, stilisztikai és technikai vívmányait tükrözte. Ami korábban vizsgálva adott okot, mostanra összezsugorodott két személyiség és két kifejezőmód közti különbséggé, mely még ahhoz sem elég éles, hogy elkerülhető legyen mindkét-féle jellegzetességnek egy és ugyanazon műre gyakorolt egyidejű hatása.

## 2

*A forma a zenében* arra való, hogy az érthetőséget az emlékezet által eszközölje ki. Ki-egyenlítetttség, szabályszerűség, szimmetria, tagoltság, ismétlődés, egység, ritmikai és harmóniai összefüggések, sőt maga a logika – emez alkotóelemek egyike sem teremt szépséget, de még csak nem is játszik közre annak megszületésekor. Mindannyian közrejátszanak azonban egyfajta szervezetség létrejöttében, mely a zenei gondolat bemutatását érthetővé teszi. A nyelv, melyben zenei gondolatokat hangok fejeznek ki, megfelel ama nyelvnek, mely az érzéseknek vagy gondolatoknak szavakkal ad kifejezést, amennyiben szókincse igazodni kénytelen az értelemhez, melynek megfelel, és amennyiben szervezetségének fent említett alapelemei úgy funkcionálnak, miként a rím, ritmus, metrum vagy miként a költészetben és prózában a strófákra, mondatokra, szakaszokra, fejezetekre való tagolódás.

Az említett alkotóelemek által magukba foglalt lehetőségek többé vagy kevésbé tökéletes kiaknázása határozza meg a stílus esztétikai értékét és besorolását népszerűség vagy mélység tekintetében. A tudománynak minden tényt kutatnia és vizsgálnia kell; a művészet csupán egyes jellegzetes tények ábrázolására szorítkozik. Sőt még Antonius is belátja, hogy kijelentését: „... *s Brutus derék, becsületes férfit*” [Vörösmarty Mihály fordítása – *a ford.*] újra meg újra el kell ismételnie annak érdekében, hogy a szavak mögött megbúvó ellentétes értelem beleférjen az egyszerű polgárköponyákba. Gyermekdalokban persze az ismétlődések más szinten mozognak, s ez alkotja a népzene szerkezetét is. Itt számos csekély mértékben variált ismétlődés figyelhető meg, mint például az egyébként igen szép KÉK DUNA-KERINGŐ-ben is.



1. kottapélda

A példa hat ismétlést tartalmaz, majdnem valamennyinek a tonika és domináns közti ingázás képezi alapját.

Noha harmóniai tekintetben gazdagabb, nem képvisel magasabb szintet az alábbi részlet sem Verdi TRUBADÚR-jából.



2. kottapélda

Egy művész vagy alkotó nem kell tudatában legyen annak, hogy stílusát a hallgató felfogóképességéhez igazítja. Egy művésznak egyáltalán nincs szüksége sok gondolkodásra – elég, ha helyesen és egyenesen gondolkodik. Úgy érzi, egy belső mozgatóerőnek, az önkifejezés kényszerének engedelmeskedik – éppen úgy, miként az óra, mely naponta huszonnégyszer jelez anélkül, hogy megkérdené, milyen nap, hónap, év vagy évszázad is van tulajdonképpen. Azt mindenki tudja, kivéve az órát. A művésznak a belső motor mozgására adott válasza önműködően és haladéktalanul történik, akár egy jól olajozott szerkezet esetében.

Nyilvánvaló, hogy az ember nem beszélgethet atommaghasadásról olyasvalakivel, akinek fogalma sincs arról, mi is az atom. Másfelől azonban egy kiművelt emberfőhöz nem szólhatunk gügyöve vagy épp abban a stílusban, melyet a hollywoodiak „lyrics”-nek neveznek. A műzene szférájában a szerző tekintetbe veszi közönségét. Nem szeretné megsérteni azzal, hogy folyvást megismételje, ami már első hallásra is tökéletesen felfogható, még akkor sem, ha a gondolat újszerű – és persze végképp nem, ha valami elnyűtt, ósdi kacatrol van szó. Tapasztalt sakkjátékos számára egyetlen diagram alkalmas egy egész játszma menetének ábrázolására; egy kémikusnak elég rápillantania néhány jelre, hogy tudja, amire szüksége van; egy matematikai képletben azonban összekapcsolódik a régmúlt, a jelen pillanat és a legtávolibb jövő.

Újra és újra meghallgatni, ami tetszik – ez kellemes és korántsem kigúnyolnivaló. Öntudatlanul munkál bennünk a vágy: befogadni és jobban megérteni a szépség minél több részecskéjét. A friss és művelt szellem azonban arra is áhítozik, hogy messzi dolgokról halljon, s hogy az általa immár megemésztett egyszerű jelenségek legtávolabbi következményeiről is tudomást szerezhessen. Az éber és pallérozott szellem megvonja figyelmét a gyerekes fecsegéstől, nyomatékosan megkövetelvé a rövid és közvetlen fogalmazást.

### 3

A haladás a zenében nem egyéb, mint az imént leírt feltételeknek megfelelő ábrázolásmódok fejlődése. Jelen tanulmány célja bizonyítani, hogy Brahms, a klasszicista, az akadémikus nagy újító – igen, a zenei nyelv világának jelentős úttörője volt.

Mindez támadhatóan csenghet egy megcsontosodott „őswagneriánus” fülében, függetlenül attól, hogy az illető a hajdani s mára megvénült wagneriánusok egyike-e vagy csupán egyszerűen születésétől fogva „őswagneriánus”. A törőlmetszett „őswagneriánusokat” még a magam korosztálya adta e világnak, később pedig legfeljebb további tíz esztendőn át születtek hasonlóké. Ezek egyrészt a zenei haladás úttörőiként,

másrészt az igaz művészet Szent Gráljának őrzőiként érezték magukat feljogosítva arra, hogy lenézzék Brahmsot, a klasszicistát, az akadémikust.

Elsőként Gustav Mahler és Richard Strauss tisztázta e fogalmakat. Mindkettejüket jellemzi, hogy egyformán nevelkedtek a hagyományhű és a haladó, a brahmsi és a wagneri világnézet elvei szerint. Az ő példájuk segítette a mi generációnkat annak tudatosításában, hogy Wagnernél a zenei szervezethez bőségesen kínálja a rend – ha ugyan nem a pedantéria – példáját, mint ahogyan Brahms műveiben is gyakorta találkozunk merészséggel, olykor akár bizarr fantáziára valló ötletekkel is. Vagy talán élettrajzi évszámok misztikus egybeesése nem valamiféle titokteljes kapcsolatot enged feltételezni kettejük között? 1933-ban Brahms születésének centenáriuma egybeesett Wagner halálának félszázados évfordulójával. Ma pedig, midőn e tanulmányt írom, Brahms halálának ötvenedik évfordulójáról emlékezünk meg. A titkok elrejtik az igazságot, ám egyúttal ösztönzőként is hatnak a kíváncsiságra, hogy felfedje az igazságot.

## 4

Hogy Brahms a zene harmóniavilágának milyen nagy újítója volt, megvilágítja az op. 51. no 1-es C-MOLL VONÓSNEGYES alábbi részlete (11–23. ütem).

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with notes and rests. Below the notes, Roman numerals indicate the harmonic structure. The first system shows chords: I: IV, I: I, IV, I, and V: II. The second system shows: I: F, IV, I, and II. The third system shows: I: V, b min: I, V, II, V, I, and V. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets.

## 3. kottapélda

Ez egy háromrésztes forma kontrasztot alkotó középszakasza: az A-rész harmóniai tekintetben már elég gazdag a Brahmsot megelőző korszak főként I–V. vagy I–IV–V. harmóniameneteihez képest, melyeket csak olykor fűszerez egy-egy VI. vagy III. fok,





7. kottapélda

sem távolodik messzebbre az alaphangnemtől, mint Brahms imént idézett C-MOLL VONÓSNÉGYES-ében az A-rész vége:



8. kottapélda

Ez a kromatikusan, többnyire megfordításban ereszkedő hármashangzatok jellegzetessége: kezelésük hasonlatos a nápolyi szextakkordokéhoz. Az efféle kromatikus modulációknak a klasszikus zenében való felbukkanását szemlélteti a 9/a, b és c kottapélda.

a) Beethoven, Streichquartett, op. 59, Nr. 2

b) Beethoven, Streichquartett, op. 95

c) Bach, Matthäus-Passion, Nr. 48

9/a, b és c kottapélda

Noha Brahms és Wagner között az azonos hangnemen belüli harmóniai összefüggésrendszer kitágítása tekintetében nem mutatkozik döntő különbség, afölött mégsem lehet átsiklani, hogy Wagner harmóniavilága gazdagabb a mellékhangzatokban és az alterált akkordokban, valamint kiváltképp az előkészítetlen disszonanciák szabad kezelésében. Másrészt azonban ama strofikus, dalszerű formákban és ezekhez hasonló képződményekben, melyek Wagnernál az ária helyébe lépnek, a harmóniak korántsem távolodnak el oly messze az alaphangnemtől, s mozgásuk is jóval lassabb ritmusú, mint amilyent Brahms hasonló formáinak tanulmányozásakor tapasztalhatunk. Ha-

sonlítsuk össze például a „*Winterstürme wichen dem Wonnemond*”-ot, az „*Als zullendes Kind zog ich dich auf*”-ot vagy esetleg a GESANG DER REINTÖCHTER-t Brahms MEINE LIEBE IST GRÜN című dalával vagy az op. 111-es G-DÚR VONÓSÖTÖS nyitótételének főtémájával, mely mindjárt a harmadik ütemben elkalandozik, vagy esetleg a zongorára komponált op. 79. no. 2-es RAPSZÓDIÁ-val, melyben a hangnem meghatározása kis híján elmarad.

## 5

Háromszakaszos formák, rondók és más zárt szerkezetek a drámai zenében csupán szórványosan bukkannak fel kőjáték gyanánt, főként lírai nyugvópontokon, ahol a cselekmény megtorpan vagy legalábbis lelassul – olyan pillanatokban tehát, melyekben a zeneszerzőnek alkalma nyílik formai elképzelések szerint kezelni anyagát, ismételni és fejleszteni, szabadulván az előrehaladó cselekmény nyomásától, mentesülvén a zene anyagán kívüli hangulatok és események visszatükrözésének kényszere alól.

Modulatív jellegével a drámai zene szimfónia, szonátaszerkezet vagy egyéb zárt forma feldolgozási szakaszához hasonlatos. Wagner vezérmotívumai rendszerint tartalmaznak olyan, fejlesztésre alkalmas harmóniakat, melyekben eleve benne rejlik a modulatív átalakulás hajlama. Ám ezzel egyidejűleg e motívumok másfajta, szervező típusú feladatot is betöltenek, Wagner géniuszának formai oldalára mutatva.

A recitativo a Wagnert megelőző korok operáiban is modulált. A tematikus vagy akár csupán motivikus követelmények tekintetében azonban nem volt szerves – bizonyos esetekben kifejezetten összefüggéstelennek nevezhetjük. A vezérmotívum-technika ama nagyszerű szándékot szemlélteti, mely egy teljes opera vagy akár egy egész tetralógia tematikus anyagának egységesítését célozza. Az ilyen kiterjedt összefüggésrendszer megérdemli, hogy esztétikailag a lehető legmagasabbra értékeljük. Ha azonban az előrelátás Brahms esetében formálisnak bélyegeztetik, úgy a wagneri vezérmotívumok rendszerét éppoly formálisnak kell tartanunk, lévén mindkettő a szellem azonos állapotának származéka – nevezetesen amaz állapoté, mely egy teljes művet egyetlen teremtő pillantással fog át s annak megfelelően kezel.

Ha Brahms a NEGYEDIK SZIMFÓNIA fináléjának vége felé, a variációk egyikében egymást követő tercek láncolatából építkezik,



10. kottapélda

ezáltal a Passacaglia-téma és az első tétel főtémája közti rokonságról lebbenti fel a fátylat. A Passacaglia-téma egy kvinttel felfelé transzponálva



11. kottapélda

a főtéma első nyolc hangjával azonos,



12. kottapélda

első fele pedig lehetővé teszi az ereszkedő tercekkel történő kontrapunktikus összekapcsolást.



13. kottapélda

Az emberek általában nem tudják, hogy a szerencse az ég ajándéka, a tehetséggel, szépséggel, erővel és hasonlókval azonos rangú és fajtájú. Nem ingyen kapjuk, ellenkezőleg: ki kell érdemelnünk. A kételkedők persze megpróbálhatják mindezt „szerencsés véletlenné” lefokozni. Ezek az emberek a szerencsét éppoly tévesen ítélik meg, akár az ihletet, és nem tudják elképzelni, e kettő mit vihet végbe.

Ha az iménti példában ábrázoltakat a zeneszerző a kompozíciós folyamatot megelőzően, tudatosan „megkonstruálta” volna, a dolog igencsak emlékeztetne valamiféle virtuóz agytornára. Mindazok azonban, akik megtapasztalták és ismerik az erőt, mely által az ihlet soha senki által előre nem látott kombinációk létrehozására képes, azt is tudják, hogy Wagner vezérmotívum-használata az esetek nagy többségében az ihletett spontaneitás esetét példázza. Valahányszor eszébe ötlött Siegfried alakja, lelki szemei előtt és belső hallásában pontosan úgy jelent meg a hős, ahogyan motívuma ábrázolja:



14/a, b és c kottapélda



## 6

Vállalom: az első olyan zeneszerző vagyok, aki önmaga számára alapvetet határozott meg. Ez az elv négy évtizede irányítja és szabályozza zenei gondolkodásomat, gondolataim megformálását, és persze meghatározó szerepet játszik önkritikám fejlődésében is.

Gondolatokat szeretnék gondolatokkal egybefűzni. Ami mármost egy gondolatnak az egészben vállalt szerepét vagy jelentését illeti – tökéletesen függetlenül attól, hogy e szerep bevezető, megszilárdító, változatképző, előkészítő, feldolgozó, átvezető, fejelesztő, lezáró, tagoló, alárendelt vagy alapvető –, olyannak kell lennie, hogy helyét minden esetben betölthesse, akkor is, ha eredetileg nem kifejezetten a szóban forgó cél, jelentés vagy funkció szolgálatára rendeltetett. És e gondolatnak szerkezet és tartalom felől szemlélve úgy kell hatnia, mintha nem azért volna jelen, hogy strukturális feladatot töltsön be. Más szóval: egy átvezetésnek, codettának, feldolgozási szakasznak nem olyasmiként kell érvényesülnie, mint ami csupán önmaga kedvéért van ott. Ha nem a mű gondolatvilágát fejleszti, alakítja, mélyíti el, tisztítja meg vagy élénkíti, akkor eleve nem is szabad megjelennie.

Ez persze nem jelenti azt, hogy az efféle funkciók hiányozhatnának egy kompozícióból. Azt azonban jelenti, hogy tisztán formai céloknak nem szabad teret áldoznunk. Jelenti továbbá azt is, hogy az olyan szakaszok és részek, melyek szerkezeti követelményeknek felelnek meg, nem állhatnak üres locsogásból.

Ez korántsem a klasszikus zene kritikája – csupán a magam személyes művészi becsületkódexe, melyet másnak nem kell figyelembe vennie. Nekem azonban úgy tetszik, hogy az a haladás, melynek érdekében Brahms munkálkodott, arra kellett volna ösztönözze a zeneszerzőket, hogy felnőtteknek komponáljanak. Az érett ember bonyolultabb komplexumokban képes otthonosan eligazodni. Egyszerűen felfoghatatlan, hogy bizonyos zeneszerzők „komoly muzsikának” neveznek idejétmúlt stílusú, hosszadalmas darabokat, melyeknek terjedelme nem arányos a belső tartalommal, hiszen e művek háromszor vagy akár hétszer is képesek elismételni, amit a hallgató azonnal megért. Miért nem lehet a zenében nagyobb tömbökként, feszes formában elmondani, amit a megelőző korszakok, mielőtt kifejthettek volna, előbb kénytelenek voltak több ízben elismételni, csekély változtatásokkal? Hát nem olyan ez az egész, mint ha egy elbeszélésben, melyben „a hős háza a folyóparton áll”, az írónak először el kellene magyaráznia, micsoda is valójában a ház, mi cél érdekében és minő anyagból építenek effélet, majd pedig a folyó fogalmát is hasonlóképp kellene tisztáznia?

Némelyek a zene „haldokló romantikájáról” beszélnek. Tényleg azt hiszik, hogy a zeneszerzés, a hangokkal folytatott játék valamiféle realiztikus dolog vagy mifene? Nem sokkal inkább arról van-e szó, hogy a romantika hanyatlását az értelmetlen bőbeszédűség okozta?

## 7

Hogy a Bachtól Brahmsig terjedő időszak zenei szerkesztésmódjának fejlődését alapjaiban ragadhassuk meg, vissza kell térnünk ahhoz a korhoz, mely elfordult az ellentéttől, és rendszerbe foglalta a homofon-melodikus stílus esztétikáját. Összevetvén a kor által az új esztétikára adott feleletként gyártott kompozíciókat egyfelől Johann Sebastian Bach, másfelől Haydn, Mozart, Beethoven és Schubert műveivel, megért-

hetjük, miért volt szükség oly gátlástalan propagandára ahhoz, hogy Bachot a zene virágoskertjéből mint gyomot ki lehessen irtani, ám elgondolkozhatunk azon is, hogy e szegényes talaj milyen gyümölcsöket érlelt.

Keyser, Telemann és Mattheson vezérletével szózat intéztetett a zeneszerzőkhöz: pihentessék az úgynevezett „magas művészet” műfajait, törekedjenek könnyű (értsd: fáradság nélkül megemészthető) zene komponálására. Arra kellett ügyelniük, hogy a téma magában rejtse valamit, ami mindenki számára ismerősnek tűnik; a franciák könnyed modorában kellett írniuk. Mattheson úgy vélte, az ellenpont nem egyéb, mint érzelmektől mentes, pusztá agytorna. Mint az gyakorta megesik, e férfiút a maga idejében nagyra értékelték, miközben Bachról csak kevesen tudtak. Ám mégis kétséges, hogy azok, akik traktátusok alapján úgy komponáltak, ahogyan a szakács főz a receptkönyvből, az ihlet géniuszaik lettek volna-e – ha igen, úgy zenéjükben is fenn kellett volna maradnia valaminek. Ez bizony minden volt, csak nem természetes fejlődés. Nem evolúció, csupán emberek által csinált revolúció. Kifejezést az ember csakis annak adhat, amit bensőleg birtokol. Egy stílus aligha gazdagíthat valakit. Ezért e zeneszerzőket csupán a muzikológusok érdeklődése élteti – a halott, szétkorhadó anyag felé forduló figyelem. Ismeretes, hogy Mozart és Beethoven nagy csodálattal tekintett némelyik elődjére. E mestereket azonban szerencsére – hála sokoldalúságuknak, találékonyságuknak és érzelmviláguk erejének – soha nem béklyózta holmi népszerű tetszetősség esztétikája.

## 8

A klasszikus zene szerkezetéről sok mindent elárul szabályossága, szimmetriája, egyszerű harmóniakészlete és rokonsága a népi vagy tánczenével – már amikor nem épp teljes egészében e kettő egyikéből származik. Az egyező hosszúságú frázisokból felépülő szerkezet nagyban hozzájárul ahhoz, hogy e zene könnyen az emlékezetbe vésődik, kiváltképp, ha az ütemek száma kétszer, négyszer vagy nyolcszor kettő, és ha a két egyenlő hosszúságú szakaszra történő felosztás bizonyosfajta szimmetriát eredményez. Ha az ember a dallam első felét ismeri, abból akár a másodikat is kitalálhatja. A szabályszerűségtől vagy a szimmetriától való eltérés nem szükségszerűen veszélyezteti az érthetőséget. Ennek alapján megkérdeshetnénk: vajon a haydni és mozarti formákban miért sokkal gyakoribbak a szabálytalanságok, mint Beethovennél? Talán azért történik mindez így, hogy a formai finomságok ne tereljék el a hallgató figyelmét, melynek itt az érzelmi kifejezés roppant erejére kell összpontosulnia? Egyáltalán nem gyakran találkozunk olyasmivel, amire az op. 95-ös F-MOLL VONÓSNÉGYES kínál példát (lásd a 9/b kottapéldát).

Haydn és Mozart zenéjének számos szabálytalanságát az eltérő hosszúságú frázisokban gondolkodó szerkesztésmód okozza. Ezek a különbségek egyes szakaszok belső ismétlés vagy épp rövidítés és sűrítés általi kiterjesztésére vezethetők vissza. Haydn és Mozart sok művétjében ez a helyzet, amiért is hajlamosak volnánk magát a menüettet mint műfajt inkább dalszerű formaként, mintsem a tánczene leszármazottjaként értékelni.

A 15. kottapélda, egy Haydn-zongoraszonáta részlete, két szakaszból áll, a szakaszok pedig két- és háromütemes egységekre tagolódnak: 2 + 3; 2 + 3.

15. kottapélda

Mozart B-DÚR VONÓSNÉGYES-ének a 16. kottapéldában bemutatott részlete bonyolultabb szerzettségű: 3 + 1 + 1 + 3 (az utolsó egységet talán 2 + 1-ként értelmezhetjük).

16. kottapélda

A teljes téma terjedelme nyolcütemnyi, ennél fogva a szabálytalanság úgyszólván szubkutánnak nevezhető, azaz nem mutatkozik meg a felszínen.

Haydn példája még szimmetrikus, ez utóbbi azonban tökéletesen aszimmetrikus, s ily módon megvonja a hallgatótól a megértéshez szükséges leghatékonyabb segítségek egyikét. Ám e részlet még mindig nem nevezhető „zenei prózának”. Sokkal inkább hajlamosak volnánk a szabálytalanság e fajtáját barokk formaöszönnel társítani – nevezetesen azzal a törekvéssel, mely egyenlőtlen (ha ugyan nem épp tökéletesen különböző) elemeket kíván egyazon formai egységbe foglalni. Bár e feltételezés nem megalapozatlan, úgy tetszik, akad más magyarázat is, a művészet és a pszichológia területéről.

Mozartot mindenekelőtt drámai zeneszerzőnek kell tekintenünk.

A zene anyagi vagy lélektani illeszkedése a hangulat vagy a cselekmény minden apró változásához – alapvető probléma ez, melyet az operaszerzőnek uralnia kell. Az e téren jelentkező ügyetlenség elkeni az összefüggéseket, rosszabb esetben unalmat eredményez. A recitativók e veszélyt úgy kerülik el, hogy kibújnak a motivikus és harmóniai kötetmek, valamint azok következményei alól. Az arioso ugyanezen kötöttségeket gyorsan és gondtalanul a lehetséges minimumra csökkenti. A finálék és együt-

tesek azonban (sőt az áriák is) számos olyan, egymástól eltérő alkotóelemet tartalmaznak, melyek esetében a lírai sűrítés módszere nem alkalmazható. Az effajta tételek komponálásakor a zeneszerző számára csupán a legszűkebb mozgástér adott. Előrelátva e szükségszerűséget, Mozart e tételeket rendszerint olyan dallammal indítja, mely számos különféle hosszúságú és karakterű frázisból áll – ezek mindegyike a cselekmény más és más szakaszát és hangulatát képviseli. Első megfogalmazásukkor e frázisok csupán lazán kapcsolódnak egymáshoz, vagy gyakorta egymással szembeállítva szólalnak meg, így aztán könnyen szétválaszthatók, és egymástól függetlenül, motívikus nyersanyagként kisebb formaszakaszokban is felhasználhatók.

Az imént vázolt eljárás frappáns példáját kínálja a FIGARO LAKODALMA második felvonásának fináléja (15. szám). E finálé harmadik szakasza – egy Allegro – Susanna „Guardate, guardate, già scoso sarà” sorait követően kezdődik azzal a B-dúr témával, mely a 17. kottapélda a), b) és c) pontjaiban ábrázolt három frázisból áll.

17/a, b és c kottapélda

Ehhez csatlakozik a d) frázis a 22–23., majd az e) a 25–29. ütemben.

18/d és e kottapélda

E 160 ütemes Allegro bámulatatosan sok szakaszra tagolódik, ezek kivétel nélkül az imént bemutatott öt kis frázis variációi, sorrendjük pedig folytonosan változik.

Hasonló szerkezetekre bukkanunk a FIGARO számos együttesében, melyek közül kiemelkedik a tercett (7. szám) és a szextett (18. szám). Ám még bizonyos duettekben is – noha itt aligha számítanánk ilyen laza formálásra – minden illusztratív funkciójú szegmensekből vezethető le: olyanokból, melyek egymással kevés külsőleg felfedezhető rokon vonást mutatnak. Csodálatra méltó, hogy a nyitóduettben (1. szám) a zene milyen pontosan ábrázolja a cselekményt és a hangulatot. Mind Figarót, mind Susannát alaposan lefoglalja a saját dolga. Figaro eljövendő lakásuk falát méricskéli, Susanna felpróbál és megcsodál egy fejdísz – egyikük sem figyel a másikra. Így aztán, miközben Figaro a colstokkal bajlódik: elhelyezi (19. kottapélda, a frázis), továbblökdösi (b frázis, szinkópa a basszusban) és a megmért hosszúságokat számolja („cinque”, c frázis),



19. kottapélda

Susanna hiába próbálja csinosságára terelni leendő férjének figyelmét.



20. kottapélda

Ezt Wagner vagy Strauss sem csinálhatta volna különül.

Egy szerkezet, mely különböző fajtájú és formájú alapelemekből áll, az előrelátás megjelenési formájaként értelmezhető. Egy opera- vagy oratóriumkomponista (mint azt Albert Schweitzer Bach vokális zenéjének elemzésekor kimutatja), de még egy dalszerző is, ha nem készül fel előre a folyamat legmesszebb mutató követelményeire, oly ostobán és fejtellenül cselekszik, mint az a pedáns hangszeres muzsikos, aki ragaszkodik ahhoz, hogy a klasszikus zenét metronómszerűen állandó hangsúlyokkal kell játszani – mintha csak tánczene volna. Egy Prokrasztész-ágy merev szűkösségéhez persze semmiféle módosítás nem illik, sőt így még azok a ritardandók vagy accelerandók sem sikerülhetnek megfelelően, melyeket maguk a zeneszerzők írnak elő (lásd Schumann utasítását: „*immer schneller werdend*” – folytonosan gyorsítva).

Az okos előadó, aki valóban „a mű szolgája” – akinek tehát szellemi mozgékonyága egyenrangú egy zenei gondolkodóval –, Mozarthoz vagy Schuberthez hasonlóan jár el. Rendszerbe foglalja a szabálytalanságot, amennyiben a teljes szerkezet részét alkotó elvév avatja azt.

Zeném elemzőinek világosan kell látniuk, személy szerint mily sokat köszönhetek Mozartnak. Akik hitetlennek tekintettek, s úgy vélték, rossz tréfát űzök, most felfoghatják, miért neveztem magamat „Mozart tanítványának”, s meg kell értsék szempontjaimat. Mindez nem az én zeném értékeléséhez, hanem Mozart megértéséhez nyújthat segítséget számukra. Fiatal zeneszerzők megtanulhatják, mit a leglényegesebb elsajátítanunk a mesterek művészetéből, s hogy e leckéket miképp fordíthatjuk hasznunkra a személyiség elvesztése nélkül.

Maga Mozart is tanult olasz és francia zeneszerzőktől. Valószínűleg tanult volna Carl Philipp Emanuel Bachtól is. Ám az imént bemutatott szerkezethez hasonlók megalkotására minden bizonnyal saját egyéni zenei gondolkodása tette képessé.

A fenti elemzés azt az elképzelést sugallhatja, hogy a szabálytalan és aszimmetrikus szerkesztés feltétlenül és elkerülhetetlenül a drámai komponálás eredménye. Ha így volna, gyakrabban kellene e jelenségre bukkannunk Wagner zenéjében. Wagner azonban, aki fejlődésének első szakaszában kortárs olasz szerzők erős hatása alatt állt, ritkán adja fel a két- plusz kétütemes szerkesztés módszerét, viszont hatalmas lépést tesz előre a zenei próza területén, vagyis ugyanazon cél felé haladva, mely felé Brahms is törekedett, csak épp más úton. E két férfiú között a különbség nem az, amit a kortársak annak tartottak. Nem a dionüszoszi és apollóni művészet ellentétéről van szó, ahogyan Nietzsche is fogalmazhatta volna. E különbség egyáltalán nem oly egyszerű, mint a Dionüszosz és Apollón közti, tudniillik hogy az egyik mámorában eltöri a poharakat, amelyeket a másik a képzelet mámorában alkotott. Így a dolgok csak egy életrajzíró vagy zenetudós fantáziájában eshetnek meg (ha ugyan a fantázia szó nem túl fellengzős e szegényes és lassú szellemi működés esetében). Egy művész mámoros képzelőereje, legyen bár dionüszoszi vagy apollóni, csak fokozhatja látásának tisztaságát.

A nagy művészet pontosságra és rövidsége törekszik. Számít a művelt hallgató élénk szellemére, mely a gondolkodás egyetlen mozzanatában egy fogalmat valamenynyire hozzá tartozó asszociációval együtt képes áttekinteni. Ez lehetővé teszi, hogy a muzsikusként a szellem felső rétege számára komponáljon, nemcsak grammatika és idióma követelményeinek téve eleget, hanem más szempontból minden egyes mondatot valamilyen maxima, közmondás vagy aforizma jelentésének teljes súlyával terhelve. Ez volna hát a zenei próza – a gondolatok közvetlen és kertelés nélküli megfogalmazása, mindenfajta toldás-foldás, cifrázat és üres ismétlés nélkül.

A textúra sűrítettsége nyilvánvalóan akadályt gördít a népszerűség útjába; a szószátyárság azonban önmagában aligha szavatolja az általánosan kedvező fogadtatást. Igazi, tartós népszerűség csak ama ritka esetekben érhető el, mikor a megnyilatkozó kifejezőerő olyan alkotóé, aki intenzíven az elemi emberi érzelmek szférájában él. Schubertnél és Verdinél egy-két ilyen eset akad, Johann Straussnál azonban sok. Maga Mozart sem járt mindig sikerrel, midőn *A VARÁZSFUVOLA* rendkívül kifinomult és művészi ábrázolásmódját átmenetileg feladta ama félig-meddig népies figurák kedvéért, melyeket zenei eszközökkel jellemezni kívánt. Ebben az operában a népies szerepek soha nem arattak a komolyakéhoz mérhető sikert. Mozart Sarastro és papjai oldalán állt.

A Mozart és Wagner közötti korban nem sok szabálytalanul megformált témára bukkanunk. Ám a következő példa – Mozart *D-MOLL VONÓSNÉGYES-ÉNEK* nyitótételéből a főtéma befejezése és a melléktéma közti átvezető szakasz – bizonnyal megérdemli, hogy a zenei próza osztályába soroljuk.

## 21. kottapélda

Kilenc, egymástól eltérő terjedelmű és karakterű kis frázist számolhatunk meg itt mindössze nyolcüteményi területen, még ha figyelmen kívül hagyjuk is a főtémát lezáró első négy apró frázist, valamint a (14-es és 17-es számmal jelzett) imitációkat, melyekkel a moduláció befejeződik. A legapróbb frázisok (5., 6. és 7.) hossza csupán három nyolcad, mégis oly kifejezésteliek, hogy már-már kísértésbe esnénk szöveget írni a kottafejek alá. Az ember sajnálja, hogy nem rendelkezik egy költő tehetségével, mely szakvakba önthetné mindazt, mit e frázisok sugallnak. A költészet aligha fosztaná meg e zenét prózaszerű minőségétől, mely ritmusának felülmúlhatatlan szabadságában és a formális szimmetriától való tökéletes függetlenségében nyilatkozik meg.

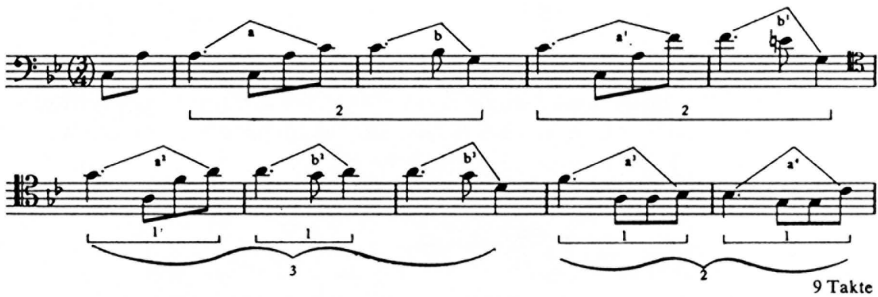
Azszimmetria, eltérő hosszúságú frázisok kombinációja, nyolccal, négyvel vagy kettővel nem osztható (azaz páratlan) ütemszámok – ilyen és másféle szabálytalanságok már Brahms legkorábbi munkáiban is megjelennek. Az ELSŐ VONÓSHATOS (op. 18.,

B-dúr) nyitótételének fő témája kilenc ütemből áll – jobban mondva tízből, tekintettel arra az ütemelőzőhöz hasonló (\*-gal jelzett) taktusra, mely a témának az első hegedű szólamában való megismétlését vezeti be.



22. kottapélda

A képlet tehát:  $3$  (vagy  $1 + 2$ ) +  $2 + 2 + 2 + 1 = 10$ . Ugyanezen tétel melléktémája mindenekelőtt egybekapcsolja a 23. kottapéldában a-val és b-vel jelölt motívumalakat, így módon két kétütemes frázist alkotva, melyet egy három- és egy kétütemes követ. Az összeg: kilenc ütem.



23. kottapélda

A MÁSODIK VONÓSHATOS (op. 36.) Scherzo-tétele élén felhangzó téma terjedelme tizenhét ütem, noha a befejező tizenhetedik átfedéssel egy újabb frázist is elindít.



24. kottapélda

A \*-gal jelzett pontokon két ízben tapasztalunk hangsúlyeltolást, a téma legérdekesebb jellegzetessége azonban a második frázis kétértelmű befejezése. Felvetődik a kérdés: vajon a kilencedik ütem és folytatása egyáltalán ehhez a frázishoz tartozik-e?

Jóllehet e szabálytalanságok művészi kifinomultság dolgában nem kelhetnek versenyre a Mozarttól idézett példákkal, előrehaladott szakaszában szemléltetik ama fejlődést, mely a zenei gondolatnak a formai kötöttségekből való kiszabadítását célozta.



Brahms szabálytalanságai ugyanis a drámai zenével ellentétben nem a barokk érzékenységéből vagy a szövegértelmezés szükségességéből vezethetők le.

Brahmsnál a dalokban is találunk aszimmetrikus szerkezeteket. Ezek részben feltehetően az alapul szolgáló költemény ritmikai különlegességeire vezethetők vissza. Mint ismeretes, Brahms esztétikai elvei megkövetelték: egy dal melódiája, így vagy úgy, tükrözze a költeményben szereplő verslábakat. Ha tehát három, négy vagy öt verslábrol van szó, a dallamnak ugyanannyi ütemből vagy félütemből kell állnia. A MEERFAHRT című Heine-dal első fele például kizárólag háromütemes frázisokból építkezik, a költemény három verslábos metruma alapján.

„Mein Liebchen, wir sassen beisammen  
traulich im leichten Kahn”

*Meerfahrt*

15 16 17 18 19 20

Mein Lieb-chen, wir sas-sen bei-sam-men treu-lich im leich-ten Kahn \_\_\_\_\_

25. kottapélda

A FELDEINSAMKEIT alapjául szolgáló vers öt verslábos sorokra tagolódik; ebből következően arra számíthatnánk, hogy a megfelelő első két frázis ötütemnyi vagy félütemnyi hosszúságú lesz. Brahms azonban az első frázist két taktusba sűriti, ehhez a második frázis három taktussal kapcsolódik, így adván vissza a verssorok metrumát.

*Feldeinsamkeit*

3 4 5 6 7

Ich lie-ge still im ho-hen grü-nen Gras, und sen-de lan-ge

2 Takte

Erweiterung

mei-nen Blick nach o-ben; (nach o-ben)

3 Takte

26. kottapélda

AZ AM SONNTAGMORGEN ZIERLICH ANGETAN kezdetű költemény sorai öt verslábát számlálnak, a dallam azonban háromütemes (azaz félütemes) frázisokból építkezik. Az eredmény: meghosszabbodik a frázisok közti szünet, mely egyébként csupán egytizenhatod értékű lehetne.

Am Sonn-tag Mor-gen zier-lich an-ge-tan, wohl

3 Takte

weiss ich wo du da bist hin-ge-gan-gen etc.

27. kottapélda

„Geuss nicht so laut der liebentflammten Lieder  
Tonreichen Schall  
Vom blütenast des Apfelbaums hernieder  
Ó Nachtigall”

Érdekes e költemény metruma: 5 + 3 + 5 + 3 versláb. Érdemes megfigyelni a páros számú sorok spondeusait is. Az első frázis hat vagy még inkább hét féltaktusnyivá történő bővítését a második ütembeli pontozott félkotta okozza. Ilyen eljárás mellett a páros számú sorok terjedelme mintegy négy félütemnyi lehetne, e sorok azonban a félütemnyi szünet következtében öt félütemnyire bővülnek.

*An die Nachtigall*



Geuss' nicht so laut der liebe-ent-flammten Lie-der ton - rei - chen Schall.

28. kottapélda

E szabálytalanságok meghaladják a költemények metruma által támasztott követelményeket. A frázishosszúság sok más példában is eltér a verslábak számától, így a 29. kottapélda kétszer három verslába jól illeszkedik a hét, illetve nyolc félütemhez a szabványos tizenhét helyett.



Wie Me - lo - di - en zieht es mir lei - se durch den Sinn, wie Früh - lings - blu - men blüht es, und schwebt wie Duft da - hin und schwebt wie Duft da - hin.

29. kottapélda

A maga négy verslábás sorokra tagolódnak szabályos ritmusával az AN DEN MOND című vers is aligha igényli a háromütemes dallamszerkezetet.

*An den Mond*



Sil - ber-mond mit blei-chen Strah-len pflegst du Wald und Feld zu ma - len etc.

30. kottapélda

A BEIM ABSCHIED négy verslábás sorokból áll, a dal frázisai azonban ötütemenként tagolódnak.

*Beim Abschied*

Ich müh' mich ab und kann's nicht ver - schmer - zen und kann's nicht ver -  
 - win - den in mei - nem Her - zen.

## 31. kottapélda

A költemény (négy verslábás) metruma a MÄDCHENLIED-ben sem kiált szabálytalanság után. Csupán a beékelt ötödik ütem, a mozgás elnyújtása a nyolcadik és kilencedik ütemben, valamint két kiegészítő, együtemes frázis növeli tíz-, illetve tizenkét ütemesé azt, ami nyolc ütembe is befért volna.

*Mädchenlied*

Am jüngsten Tag, ich auf-er-steh' und gleich nach mei - nem\_ Lieb - sten\_ seh'  
 (Einfügung) und wenn ich ihn nicht fin - den\_ kann, leg' wie - der mich\_  
 — zum Schla - fen\_ dann, — leg' wie - der mich zum Schla - fen dann.  
 (Dehnung) (Wiederholung)

## 32. kottapélda

Az IMMER LEISER WIRD MEIN SCHLUMMER szabálytalanságai részben a költemény változó metrumával magyarázhatók.

Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer, nur wie Schlei - er liegt mein  
 Kum - mer zit - ternd ü - ber mir, — ü - ber mir. —

## 33. kottapélda

Egy kísérlet azonban, mely e frázisok tömörítésére irányul,

Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer und wie Schlei - er liegt mein Kum - mer  
zit - ternd ü - ber mir.

## 34. kottapélda

azonnal megvilágítja, hogy a frázisokat egymástól elválasztó s egyszersmind megnyújtó, rövid zongoraközjátékokat a költemény hangulata inspirálta. Ez a lazább szerkesztésmód a frázisépítkezésnek egy, a későbbiekben tovább gazdagodó szabadságát készíti elő.

Hasonló előrelátás lehet a VERRAT című dalban (35. kottapélda) megfigyelhető nyújtások alapja. Semmiféle metrikai jellegzetesség nem indokolja az ötödik és a tizedik ütemet – mindkettő zongoraközjáték. A költemény későbbi szakaszaiban a szabályos metrumtól való eltérésekre bukkanunk – és éppen e részletekben sokasodik meg a páros struktúráktól való eltérések száma. A 35/a kottapélda bemutat néhány esetet. A frázisok hossza különböző, az ezeket bevezető (^ jellel jelölt) ütemelőzők pedig váltakozva egy-, három- és ötnyelcadnyi hosszúságúak.

Ich stand in ei - ner lau - en Nacht an ei - ner grü - nen  
Lin - de der Mond schien hell, der Wind ging sacht, der  
Gieß - bach floß ge - schwin - de, ge - schwin - de.

## 35. kottapélda

6 Viertel 7 7 4

## 35/a kottapélda

Egy zeneszerző legfontosabb képessége pillantást vetni témáinak és motívumainak legmesszibb jövőjére. Szükséges, hogy a komponista előre átlássa a munkája nyersanyagában rejlő problémák legtávolabbi következményeit, és mindent ezeknek megfelelően szervezzon. Mellékes, hogy ez tudatosan vagy öntudatlanul történik-e. Elengedő, ha az eredmény igazol.

Így hát nem kell valamiféle zsenialitás megnyilatkozásaként csodálnunk, ha egy zeneszerző, érezvén, hogy a későbbiekben szabálytalanság következik, már kezdetben eltér a szabálytól. A szerkesztési elvekben történő előkészítetlen és hirtelen váltás a mű egyensúlyát veszélyeztetheti.

Nem hagyhatom kihasználatlanul a lehetőséget, érzékeltetnem kell a zseniális előre-látás egy kivételes megnyilvánulásának távlatait. A 36/a jelzésű kottapéllda (Beethoven: F-MOLL VONÓSNÉGYES, op. 95.) első ütemében többek közt a desz, a c és a d hang fordul elő (36/a és 36/b kottapéllda).

36/a, b, c, d, e, f, g kottapéllda

A 36/c jelzésű kottapéldában a sorrend megfordul – d, c, desz –, majd ugyanezen hangközlépések egy kis szeptimmal feljebb transzponálva megismétlődnek.

Összehasonlítva a 37/a, 37/b és 37/c jelzésű kottapéldákat a 36/d, 36/e, 36/f és 36/g jelzésű kottapéldákkal, feltárul a 7–9. ütem felső és alsó szólamában megfigyelhető rejtélyes mozgás eredete, s egyszersmind nyilvánvalóvá válik az is, miképpen áll rokonságban a 36. ütem különös alakzata (37/b kottapéllda) a tétel alapgondolatával.

37/a, b és c kottapéllda

Ugyanezekből a 38–43. (majd később a 49–54.) ütemek még rejtélyesebb részleteinek a főtémával való rokonsága is kimutatható. A hangközlépések ugyanezen sorrendje,

előre- és visszafelé olvasva, a következő tételek folyamán is több ízben előfordul. Mégis kihívó túlzás volna azt állítani, hogy e hangsor a mű szerkezetének alapvető jellegzetessége, vagy hogy e vonósnégyes szervezethez jelentős befolyást gyakorolt; szerepe talán csupán egy „összekötő kapocs”. Úgy vélem, ismételt megjelenése, újjászülése más témákban éppoly könnyen lehet öntudatlan folyamat eredménye is; egy zeneszerző szellemét az általa létrehozott gondolat minden apró egysége uralja; ennélfogva a következmények öntudatlanul és váratlanul mutatkoznak meg. Természetesen csakis az önmagában, saját forma- és egyensúlyérképében biztos mester mondhat le az alkotóerő parancsszavára hallgatva a tudatos önkontrollról.

## 12

A Wagner utáni korszak zeneszerzőinek munkásságában igen gyakran bukkanunk az aszimmetrikus szerkesztés hajlamát jelző példákra. Noha a két- vagy négyütemes frázisépítkezés természetes ösztöne még jelen van, a kettes szám többszöröseitől való eltérés sokféle módon megmutatkozik.

Anton Bruckner HETEDIK SZIMFÓNIA-jának főtémája például egy öt- (3 + 2) és egy háromütemes szakaszra osztható. A két háromütemes szakasz közül egyik sem értelmezhető kiszélesített kétütemes vagy tömörített négyütemes egységként. Mindkettő „természeti képződmény”.

The image shows four staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff has a bracket under the first four measures labeled "4 Takte" and a bracket under the last three measures labeled "3". The second staff has brackets under the first two measures labeled "2", the next two measures labeled "2", and the last two measures labeled "2", with a "+" sign between the first and second brackets, and another "+" sign between the last two brackets. The third staff has brackets under the first two measures labeled "2", the next three measures labeled "3", and the last two measures labeled "2", with a "+" sign between the second and third brackets. The fourth staff has a bracket under the first two measures, a bracket under the next four measures labeled "4 Takte", and a bracket under the last two measures, with a "8" above the last two measures and "etc." at the end.

38. kottapélda

Gustav Mahler MÁSODIK SZIMFÓNIA-jának nyitótételében a főtéma aszimmetriája együtemes egységek szabálytalan felbukkanásának következménye.

The image shows two staves of musical notation in D major (two sharps) and 4/4 time. The first staff is labeled "Mahler, Zweite Symphonie" and has measures 1, 2, 3, and 4. A bracket under measures 3 and 4 is labeled "1 Takt". The second staff has measures 5, 6, and 7. A bracket under measures 6 and 7 is labeled "1 Takt".

39. kottapélda

Mahler HATODIK SZIMFÓNIA-jának Scherzójában a melléktéma szabálytalanságait csak részben okozza a 3/8-os, 4/8-os és 6/8-os metrum váltakozása. Maguk az egységek is különböző hosszúságúak. Az első kettő hét-, a harmadik tíznyolcadnyi terjedelmű, a továbbiakban pedig még nagyobb különbségek is tapasztalhatók. E szabálytalanságok is aligha vezethetők vissza páros számokra.

40. kottapélda

Kivételes esetnek számít, még kortárs zeneszerzők munkásságában is, az alábbi dal, Mahler DAL A FÖLDRŐL szimfóniájának BÚCSÚ című utolsó tételéből. Valamennyi egysége erőteljesen különbözik a többitől: alakban, terjedelemben és tartalomban egyaránt – mintha nem is egy és ugyanazon melodikus egész motivikus részei volnának, hanem szavak, melyek közül a mondatban mindegyik más és más célt szolgál.

41. kottapélda

Richard Strauss SINFONIA DOMESTICÁ-jában a főtéma világosan öt ütem feloszthatatlan egységét alkotja. A téma vége egybeolvad az oboaszólam belépésével.

(♩ = 104)

Oboe

(Überlappung)

42. kottapélda

Ugyanezen mű egy másik témája két- és együtemes egységekből áll.

2 Takte

2 Takte

1 Takt

2 Takte

1 Takt

2 Takte

2 Takte

etc.

43. kottapélda

Hasonlóképpen egyetlen feloszthatatlan ötütemes egységet alkot Max Reger HEGE-DÜVERSENY-ének első frázisa is. A tétel e részét háromütemes frázis teszi teljessé.

5 Takte

etc.

44. kottapélda

A SZERENÁD csellószóljója (Schoenberg: PIERROT LUNAIRE, op. 21.) szabálytalanul váltakozó egy- és kétütemes egységekből áll.

1 Takt

2 Takte

5

2 Takte

1 Takt

2 Takte

etc.

45. kottapélda



## 13

Miképp eddigi fejtegetéseink bemutatták, a Haydn, Mozart és Brahms zenéjéből idézett példák némelyik szabálytalanságát úgy is értelmezhetnénk, mintha meghatározott célt szolgálnának, amilyen például a barokkos formaigény kielégítésének szándéka, a frázisok egymástól való egyértelműbb elválasztása „interpunkció” segítségével, különféle operafigurák drámai jellemzésének megerősítése, vagy épp alkalmazkodás egy költemény metrikai sajátosságaihoz.

Am mindezen okok közül egyik sem ad magyarázatot ama szabálytalanságokra, melyeket a Wagner utáni zeneszerző-nemzedék műveiben találtunk. Ezek az eltérések az egyszerű szerkesztéstől immár nyilvánvalóan nem vezethetők vissza pusztán technikai feltételekre, mint ahogyan arra sem valók, hogy egy meghatározott stílusideál megjelenítését szolgálják. E szabálytalanságok talán minden későbbi zenei struktúra szintaxisának és grammatikájának szilárd alapjává váltak. Ennek megfelelően többé nem tekinthetők valamely kompozíció érdemének – akkor sem, ha sajnálatos módon még ma is számos műveletlen zeneszerző ír változatlanul kettő plusz kettő, négy plusz négyes vagy nyolc plusz nyolcas szerkezeteket.

## 14

Még egyszer: nem számít, hogy egy művész a maga legnagyobb eredményeit tudatosan, előre rögzített tervhez igazodva éri-e el, avagy öntudatlanul, vaktában botorkálva egyik stílusjegytől a másikig. Tán az Úristen némelyik alkotónak kivételes teljesítőképességű agyat ajándékozott? Vagy olykor-olykor egy kissé besegített a saját ötleteivel? A mi Urunk kiváló sakkjátékos. Az esetek többségében billiónyi lépést tervez előre – ezért nem könnyű őt megérteni. Úgy látszik azonban, kedvére való, ha kiválasztottjait a szellemi problémák megoldásában segítheti – jóllehet e segítség a pusztán anyagi természetű kérdések esetében nem bizonyul elégségesnek.

Még egyszer: a kortárs zenében nem csodálnivaló és nem számít érdemnek sem az aszimmetria, sem a szerkezeti elemek egyenlőtlensége. Korunk zeneszerzője a frázisokat terjedelemre és alakra való tekintet nélkül kapcsolja össze. Csupán harmóniamenetre, ritmikai és motívikus tartalomra, folyamatosságra és logikára ügyel. Egyébiránt azonban úgy halad útján, miként aki kirándul: szabadon és gondtalanul, ha úgy érzi, van elegendő ideje, szigorúan és aggályosan, ha nyomás alatt cselekszik. Csak célját ne veszítse szem elől soha!

A kortárs zeneszerzők érdemei másfajta formai kifinomultságokban nyilvánulnak meg. Ilyen a gondolatok sokfélesége és sokasága; az, ahogyan e gondolatok önmagukat kifejlesztik, és csírasejtekből kibontakoznak; ahogyan egymással ellentétet alkotnak, és egymást kiegészítik; a zeneszerzői érdemek közé tartozhat e gondolatok érzelmi minősége, mely lehet romantikus vagy romantikától mentes, szubjektív vagy tárgyilagos; s végül ilyen lehet az is, ahogyan e zenei gondolatokban hangulatok és karakterek fejeződnek ki.

A kortárs zene kompozíciós technikája még nem érte el a szerkesztés ama szabadságát, mely egy nyelv szabadságához hasonlítható. A mai zenében mégis érzékelhetőn szerényebb szerepet játszik megfelelés és szimmetria, mint a korábbi technikákban. Ritka az olyan törekvés, mely a hexametert és pentametert jellemző pontosság elérésére vagy a szonetthez és a versszakhoz hasonló struktúrák létrehozására irányul.

Sőt akadnak olyan komponisták is, akik a téma jellegzetességeiből a variációkban keveset őriznek meg – furcsa ötlet: miért választ valaki ennyire szigorú formát, ha azután épp annak hajlamai ellen dolgozik? Hát nem olyan ez, mintha egy hegedű e-húrját nagybőgőre feszítenénk? Persze az ember más területeken elért lenyűgöző eredmények láttán készséggel szemet huny az ilyen jellegű és rangú diszkrpanciák felett. Ám egy igazságos és általános érvényű értékítélet esztétikai feltételei korunkban igen-csak kérdéssé váltak.

## 15

Zárjuk fejtegetéseinket két olyan példával, mely Brahmsnak a zenei nyelv fejlődéséhez való hozzájárulását világítja meg. Az első az A-MOLL VONÓSNÉGYES (op. 51. no. 2.) Andante-tétele, a második a NÉGY KOMOLY ÉNEK (op. 121.) harmadikja, az „*O Tod, o Tod, wie bitter bist du*”.

Ami a motívikus kidolgozást és a belső szervezetséget illeti, mindkét témát talán egyedülálló művészi minőség elérésére irányuló kísérletnek tekinthetjük.

46. kottapélda

Mint az elemzés feltárja, az A-dúr Andante kizárólag olyan motívumalakzatokból áll, amelyeket az *a* kapcsolattal jelölt szekundlépésből vezethetünk le.

A  $b$  tehát  $a$  megfordítása;

$c = a + b$ ;

$a$   $d$  a  $c$  egy része;

$e = b + b$ : kvart távolságot átfogó, lefelé lépő szekundok;

$f =$  az  $e$ -ből elvonatkoztatott kvarthangközzel, megfordításban.

Az első frázis  $c$  – tehát  $a$  és  $b$  összege. Tartalmazza azonban  $d$ -t is (lásd a kapcsot az alulról számított második kottasorban), mely az első és második frázis közti összekötő tagként funkcionál (a \*-gal jelölt részletnél).

A második frázis  $e$  és  $d$  összege. Ez a felütés (az  $e$  nyolcadhang), valamint a  $c$ isz és  $h$  hangok kivételével az első frázis egy hanggal magasabbra transzponált alakja (lásd a legelső kottasorban a § jelet). Tartalmazza az  $f$  kapcsolással jelölt kvarthangközt is.

A harmadik frázisban kétszer halljuk  $e$ -t, másodjára egy szekunddal felfelé transzponálva.

A negyedik frázis egyértelműen  $c$  variált transzpozíciója.

Bár az ötödik frázis a megelőző változatának látszik, voltaképpen csak  $e$ -t tartalmazza, melyet  $f$  köt össze a korábbi frázissal.

A hatodik frázis, mely az  $e$ ,  $d$  és  $b$  összege, kromatikus összekötőhangként a hisz-t tartalmazza, ez utóbbi pedig az  $a$  egy megjelenési formájának második hangjaként értékelhető. Ez a hisz az egész téma egyetlen olyan hangja, melynek levezetése vitatható.

A kételkedők persze előhozakodhatnak azzal az érveléssel, miszerint szekundlépések vagy akár skálakivágatok bármely témában előfordulhatnak anélkül, hogy tematikus anyagot alkotnának. Hatalmas tömegű szerkesztési módszer és elv létezik, melyek közül mindaddig keveset vizsgáltak meg. Valószínűnek tartom, hogy számos muzsikusi ismeri azt a két elemzést, melyet 1933-ban, Brahms születése századik évfordulójának ünnepére készítettem. Ám akinek gondolatmenetemmel kapcsolatban ellenvetése van, ne feledje, hogy a második példa az elsőhöz hasonlatos titkot tár fel – ez alkalommal tercekről lesz szó.

The image shows a musical score for Brahms' 'Wie bit-ter, wie bit-'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three phrases of the vocal line and their accompaniment. The first phrase is 'O Tod, o Tod, wie bit-ter, wie bit-'. The second phrase is 'wie bit-ter, wie bit-'. The third phrase is 'wie bit-'. The score includes a piano part with a forte (f) dynamic and a bass line. The vocal line is marked with '1. Phrase', '2. Phrase', and '3. Phrase'. The piano part has markings 'a', 'b', and 'c' under the notes, and '1', '2', '3', '4' above the measures. The bass line has markings 'c' and 'a' under the notes.

4. Phrase

- ter bist du, wenn an dich ge-den-ke ein Mensch, ge-denket ein Mensch, der

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

5. Phrase

6. Phrase

gu - te Ta - ge und ge - nug hat und oh - ne Sor - ge le - bet

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

7. Phrase

und dem es wohl geht in al - len Din - gen und noch wohl es - sen mag!

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Ez a példa bizonyos hasonlóságot mutat a NEGYEDIK SZIMFÓNIA főtémájával – mindkét esetben a terc a szerkezeti egység. Az első frázis három terclépésből áll: h–g, g–e és e–c. Ezeket minden előfordulásukkor *a*-val jelöljük.

A második frázisnak két alkotóeleme van. Az első *a* megfordítása: cisz–e – ezt *b*-nek nevezzük. A második, melyet *c*-vel jelölünk, valójában *a*, egy közbeiktatott átmenő *c* hanggal.

A harmadik frázis (jellemző módon!) terccel mélyebben, szekvenciálisan ismétli a másodikat.

A negyedik frázis – melyben az énekszólam kis, kánonszerű imitációval követi a zongorát –, a h–g és ennek megfelelően az e–c terceket megfordításban, szextként tartalmazza. Ezt *d*-vel jelöljük. Érdeemes megfigyelni a két \*-gal jelzett szakasz közötti terckapcsolatot is a 6–7. ütemben – a zongorában éppúgy, mint az énekszólamban.

Az ötödik és hatodik frázis, valamint a hetedik egy része az *f*-fel jelzett g–h–d–fisz hangközlépéseken alapul – ezek az emelkedő tercek az első frázis ereszkedő terclépéseinek megfordításai. Ezenkívül a zongora balkéz-szólama a 8–9. ütemekben az eredeti tercláncot is tartalmazza, jóllehet az első két hang helyet cserélt (lásd a \*-gal jelzett két részletet). Továbbá a 10. ütemben, a bal kéz szólamában hat olyan hang szólal meg, mely egy irányban összeolvasva – *e*-vel jelzett – tercláncot alkot. Az énekszólam főként tercekből áll, melyek közül némelyik átmenő hangot tartalmaz. Mindezek felül e területen, ahol egy kadencia csúcspont jellegű koncentrációjához közeledünk, a terc hangköz igen nagy számban fordul elő, és az *e*-vel jelölt terclánc is többször ismétlődik.

Tekintsék át a 48/a és 48/b kottapéldákat is! Itt az énekszólamban a terc ismét fordításként, mint szext jelentkezik (48/a), és a zongora basszusa imitálja (48/b).

The image shows two musical examples, labeled a) and b), from Brahms' 'O Tod, o Tod wie wohl tust du;'. Example a) shows measures 18-20, with the vocal line and piano accompaniment. The piano part has annotations 'd' and 'etc.' under measures 18 and 19. Example b) shows measures 31-35, with the vocal line and piano accompaniment. The piano part has annotations 'd', 'd1', and 'b' under measures 31, 32, and 34 respectively. The lyrics are: 'O Tod, o Tod wie wohl tust du;'.

48/a és b kottapélda

A logika és ökonómia iránti érzék, valamint a találékonyság, melyek együttesen oly természetes folyamatosságú dallamokat alkotnak, megérdemlik mindazon zenebarátok csodálatát, akik a zenétől többet várnak, mint amit édesség és szépség önmagában nyújtani képes. Ám noha a Brahmsot megelőző korszak zeneszerzőinek alkotásai kö-

zül az összetettség hasonló példajaként rögtönözve csupán egyetlen művet említhetek – természetesen Mozarttól (a G-MOLL ZONGORANÉGYES-ből, lásd az 51. kottapéldát) – le kell szögezmem, hogy a szerkezeti elemzés az eddig ábrázoltaknál még sokkal jelentősebbeket segíthet felszínre.

Az A-MOLL VONÓSNÉGYES Andante-tételének fő témája (lásd a 46. kottapéldát) nyolc ütemben hat frázist tartalmaz. Ezek  $6 + 6 + 6 + 4 + 4 + 6$  negyedértéknyi hosszúságúak. Az első három frázis négy ütemet és három nyolcadot (vagy négy és fél ütemet) foglal el. Az első frázis gyakorlatilag a második ütem első súlyán ér véget. Hogy a második frázis hangsúlyeltolással kezdetének művészi értékét kellőképp méltányoljuk, végig kell gondolnunk, hogy a Brahmsot megelőző korokban alighanem még a legnagyobb zeneszerzők közül is néhányan a 49. kottapéldában ábrázolt módon haladtak volna tovább – vagyis a második frázist a harmadik ütemben indították volna.



49. kottapélda

Brahms megkísérelhette volna az első három frázist három 6/4-es ütemben elrendezni.



50. kottapélda

Így a következő két frázis csak két 4/4-es ütemben fért volna el, és kétségesse vált volna, hogy vajon az utolsó frázis hangsúlyozása (\*-gal jelölve) megfelelő-e, tekintettel arra, hogy az összes megelőző frázis főhangsúlyja az ütemsúlyra esett. Ám ezenfelül e lejegyzési mód a témaszerkezet egyenlőtlenségét még nyilvánvalóbbá tenné, mivel a téma így hétütemessé válna.

A Brahms által választott lejegyzési mód e felszín alatt megbúvó szépségeket nyolc ütemben rendez el; amennyiben pedig a nyolcütemesség esztétikai elvet tételez, úgy az e helyt a szerkesztés nagyfokú szabadsága ellenére is felismerhető.

Mozart példája (51. kottapélda) rejtvény – nem az előadó, hanem a zene nyelvtana, szintaxisa és nyelvészeti problémái iránt érdeklődő elemző számára.

a)

1. Phrase

2. Phrase

1. Phrase

2. Phrase

3. Phrase

b) Vic.

c)

d)

e)

51/a, b, c, d és e kottapélda

Példánk három, metrikailag meglehetősen összetett rövid szakaszból vagy frázisból áll. Az első frázis kezdetét az ütem harmadik negyedén Mozart sforzatóval jelöli, ami erősebb hangsúlyt követel, mint amilyen ezen az ütemrészen általában előfordul. Az ezt követő ütem súlyra eső dinamikai előírás piano, ha pedig ez az e ponton máskülönben esedékes hangsúly érvénytelenítését jelenti,\* úgy elfogadhatjuk, hogy mindez együtt metrumváltással egyenlő, mint ahogyan azt az 51/d és az 51/e példa a megfelelő helyeken ábrázolja. Ám a második ütem negyedik negyedére szintén sforzato-utasítás esik, és az ezt követő ütem első negyedének hangsúlyát az előzőkhöz hasonlóan piano érvényteleníti vagy legalábbis gyengíti. Ennek alapján elfogadhatjuk, hogy a második frázis, ellentétben azzal, amit a felső kapocs jelez, nem a harmadik ütem második negyedén, hanem az alsó kapocs által megjelölt ponton, a második ütem negyedik negyedén, a sforzatóval kezdődik. Ugyanígy lehetséges, hogy a második ütem harmadik negyedére eső fíz hang megőrizze hangsúlyát, ami által spondeus keletkezik.

Az eddigi problémákhoz a cselló is hozzáadja a magáét azzal, hogy egy olyan rövidke szegmenst ismételtet, melynek sforzato-hangsúlyai a főszólam hangsúlyainak

\* A magam zenéjében hasonló célokra a prozódiaiból kölcsönzött / és ◡ jeleket alkalmazom. Ezekkel jelezhetők a hangsúlyváltások és hangsúlyeltolások. Lásd az 51/c kottapéldát.

részben ellentmondanak (51/b kottapélda). E példa szerkezeti összetettsége felér a D-MOLL VONÓSNÉGYES zárótételének második variációjában megfigyelhető poliritmikus konstrukciókkal (52/a kottapélda). Manapság ezt úgy jegyeznék le, mint ahogyan az az 52/b kottapéldában áll. A C-DÚR VONÓSNÉGYES Menüettjének egy részlete újabb magyarázattal szolgálhat arra, miért vállalkozom ilyen bonyolult és kényes problémák vizsgálatára. Az 52/c kottapélda a metrumnak ellentmondó frazeálásra tesz javaslatot. Itt ötnegyednyi egység ismétlődik oly módon, hogy újbóli megjelenése az előzőtől eltérő ütemhelyre esik, miközben a kíséret változatlan marad.

The image displays three musical examples (a, b, and c) from Brahms's Menuetto in C major, Op. 119, No. 1. Example a shows the first system with dynamics *fp* and *f*. Example b shows the second system with a 3/4 time signature and a 3/8 time signature. Example c shows the third system with fingerings 1-5 and 1-2-3-4-5.

52/a, b és c kottapélda

Beethoven a ritmus nagy újtója. Emlékezzünk csupán az ESZ-DÚR ZONGORAVERSENY zárótételére vagy a B-DÚR VONÓSNÉGYES (op. 18. no. 6.) Menüettjére. Szerkezetileg azonban, mint azt korábban már jeleztük, zenéje általában meglehetősen egyszerű. Bár az áttekinthetőség, mellyel a zenei gondolatokra nehezedő érzelmek súlyát ábrázolja, kellőképpen kiegyenlített összhatást eredményez, mégis felületesség volna azt állítani, hogy a beethoveni elfordulás az egyenlőtlen és aszimmetrikus szerkesztés mozartai fajtájától e zenének különösen súlyos veszteséget okozott volna. Nem hárítható el azonban az állítás, mely szerint a szellemi, a szerkezeti szépség által előidézett gyönyörűség éppoly nagy lehet, mint az, mely az érzelmi minőségekben gyökerezik. E tekintetben Brahms érdemei felmérhetetlenek, még akkor is, ha ő e gondolkodásmóddhoz csupán mint egyfajta technikai eszközhöz folyamodott. Ám – és ez rangját jelzi – túllépett e fokon.

Midőn az ember a közelgő halál tudatában elkészíti számvetését égiekkel és földiekkel, felvértezi lelkét az útra, szembeállítva egymással, amit elveszíteni meg amit elnyerni készül, megeshet – ha a legnagyobbak közül való –, hogy felébred benne a vágy: egyetlen szóba sűriteni mindazt, mit az emberiség tudásából valaha is megemésztett. Az élet értelmében kezdhetnénk kételkedni, ha a mű, mely e helyzetben születik, a



pályát berekesztő munka, nem volna egyéb, mint pusztá véletlen, nem nyújtana többet, mint akármely újabb opus a korábbiak után. Alighanem elfogadhatjuk, hogy az immár fél lábbal odaát álló ember üzenete a kifejezhetőség legszélső határai felé törekszik. Vajon nem várhatjuk-e el az ilyen műtől a tökéletesség kivételes fokát? Hiszen a Mesterség, ez az égi adomány, mely még a leglelkiismeretesebb szorgalom és leglelkiismeretesebb gyakorlás árán sem sajátítható el egészen, csupán egyszer, egyetlenegy alkalommal tárul fel – akkor, ha ilyen fontosságú üzenet megfogalmazása a tét.

Úgy képzem, a fejtegetések e pontján, száraz modorának védőburkában maga Brahms lép színre, félbeszakítván e sorok íróját: „Elég a szép szavakból. Ha önnek mondandója van, ki vele, röviden és tárgyyszerűen – hagyjuk a szentimentális fontoskodást.”

Mielőtt engedelmeskednék e parancsnak, meg kell vallanom: a NÉGY KOMOLY ÉNEK harmadik tétele, az „*O Tod, o Tod, wie bitter bist du*” – tökéletessége ellenére vagy éppen amiatt – számomra a teljes ciklus legmegragadóbb darabjának tűnik. Alkotás közben a ráérzés, az ihletettség és a közvetlenség – jellemző módon – általában sietőséggel párosul. De ne feledjük: „azt képzelem, a maga nyomorult hegedűjére gondolok, mikor a Szellem ragad el?” – így érez a művész, függetlenül attól, hogy nehézkesen vagy játékos könnyedséggel alkot-e.

Brahms kétségkívül sokra becsülte az általa „kegyelmi ajándéknak” nevezett zenei gondolatok megmunkálását. Gyakorlott szellem számára nem kín, sokkal inkább kény a nagy erőfeszítés. Mint azt már más vonatkozásban hangsúlyoztam: ha egy matematikus vagy sakkjátékos agya csodákra lehet képes, miért ne tételeznénk fel hasonlót egy muzsikusról? Elvégre a rögtönzőnek is előre kell gondolkodnia, mielőtt játékba kezd, a komponálás pedig aligha egyéb, mint hosszúra nyújtott improvizáció; az ember gyakran nem képes elég sebesen írni ahhoz, hogy lépést tarthasson a gondolatok áramával. Ám a kézműves szereti tudni, mit is alkotott; büszke kezűgyességére, szelleme mozgékonyaságára, a kiegyenlítettség iránti kifinomult érzékére, kudarcot soha nem valló logikájára, a rendelkezésére álló variációs lehetőségek sokaságára, nem utolsósorban pedig gondolatainak mélységére és arra a képességére, mellyel egy gondolat legtávolabbi következményeit is tisztán látja. Az effajta előrettekintésre nem hajlamos az ember átlagos ötlet esetén, hajlik azonban rá mélyebb gondolat megfogalmazásakor – akkor az előrettekintés *elengedhetetlen*.

Fontos megvilágítanunk: anélkül, hogy lemondott volna szépségről és érzelemről, egy olyan korszakban, mikor mindenki a „kifejezésben” hitt, Brahms a zene ama területén bizonyult élenjárónak, mely az idő tájt immár fél évszázada parlagon hevert. Úttörő volt már akkor is, mikor csupán egyszerűen visszatért Mozarthoz. Ám nem csak öröklött javakból élt: maga is vagyont teremtett. A zenei szerkesztés fejlődéséhez kétségkívül Wagner is hozzájárult a variált vagy változatlan ismétlések technikájával, hiszen ez mentesítette ama kényszertől, hogy egy már világosan körvonalazott témát a szükségesnél terjedelmesebben kifejtsen. Így vált lehetővé a zenei nyelv számára, hogy új témák felé forduljon, mikor a színpadai cselekmény ezt megkívánta.

Brahms soha nem alkotott drámai zenét, bécsi pletykákban pedig elterjedt az az állítólagos kijelentése, mely szerint inkább komponálna Mozart stílusában, mint az „újnémet iskola” nyelvén. Persze bizonyosak lehetünk afelől, hogy a szóban forgó zene nem Mozart-stílusú lett volna, hanem szintiszta Brahms; s még ha szerzőnk egyes szavakat vagy egész mondatokat a Wagner előtti operák modorában ismételt volna is meg, a drámai ábrázolásmód iránti kortársi érzéket akkor sem hagyta volna teljesen

figyelmen kívül – egyetlen énekesének sem kellett volna egy da capo ária kellős közepén meghalnia, hogy ezt követően az ária kezdetét szerzői utasításra kénytelen legyen megismételni. Másrészt igen tanulságos lett volna megfigyelni, miképp valósulnak meg a drámai zene követelményei Brahms hihetetlenül fejlett harmóniavilágának feltételei között.

Eldöntetlen, vajon talált volna-e Brahms neki tetsző s az általa kifejezni kívánt érzésekhez illő szövegkönyvet. Vajon ez vígopera, komédia, lírai darab vagy tragédia lett volna? Brahms sokoldalú volt, zenéjében könnyen fellelhetjük a kifejezés valamennyi fajtáját, talán csupán a Wagnernál és Verdinél előforduló heves drámai kitörések kivételével. Ki tudja? Gondoljunk Beethoven FIDELIÓ-jára, erre a jellegét tekintve egyértelműen szimfonikus operára, idézzük emlékezetünkbe a második felvonásvégi „*O namenlose Freude*” nagyszabású kitörését, majd hasonlítsuk össze mindezt a harmadik felvonás nagyobb részének szigorúan szimfonikus stílusával – nos, ily módon képet alkothatunk arról, mire képes egy zseni, „ha a Szellem ragadja el”.

Az „*O Tod, o Tod, wie bitter bist du*” elemzésekor szem előtt tartottuk a tétel rendkívüli logikáját. A 47. kottapélda a frazeálás szépségeire is felhívja a figyelmet. Alighanem felesleges mindeme jellegzetességeket e helyt egyenként taglalni. Elegendő néhány megjegyzés annak megvilágítására, minek védelmében is szálltunk síkra vizsgálódásaink során.

E dal teljes első része tizenkét ütemben harminchat félkottát tartalmaz. Az ének-szólamban az első frázis hat, a második négy, a harmadik öt, a negyedik öt és fél, az ötödik három és fél, a hatodik három, a hetedik négy és fél, az utolsó pedig öt és fél félkotta hosszúságú – az ötödik frázishoz hozzá kell számolni egy nyolcad felütést. Vegyük figyelembe a harmadik frázis hangsúlyeltolását, mely más ütemtípusba vezet át, majd egy további hangsúlyeltolást, melyet a 6. és 7. ütembeli kis kánon kezdete eredményez.

Brahms életművének dalok, kamarazene és szimfóniák által körülhatárolt területét epikus-lirikusként jellemezhetjük. Ha drámai szerző lett volna, nyelvének szabadsága kevésbé lepné meg az elemzőt. Műveinek hatására a zenei nyelv a gondolatok korlátotlan, ugyanakkor kiegyensúlyozott kifejtésének irányában fejlődött tovább. Vív-mányai azonban – sajátos módon – annál világosabban érzékelhetők, minél beljebb hatolunk a drámai technikák területén. E vívmányok jóvoltából az operaszerzők számára lehetségessé válik, hogy túllépjenek a zenei nyersanyag szervezésének ama módszerén, mely nemcsak a Wagner előtti nagyok műhelyében bizonyult elégtelennek. E hajdani módszer értelmében az énekes színésznek a drámai kifejezéshez való hozzájárulása csupán a dráma egy részét alkotta, mivel a zenekar, mely korábban csak kísérő feladatot látott el, addigra a mű uralkodó tényezőjévé fejlődött. Nemcsak a hangulatot, a jellemeket és a cselekményt ábrázolta, de megadta a cselekmény tempóját, továbbá saját formai feltételei révén meghatározott mindent, ami csak az operában történt. Hogy a zenekar egyeduralmának következményeit felismerhessük, a Wagner előtti korszak operáinak gyakori szövegismétléseire kell emlékeznünk. Ezek arra szolgáltak, hogy megfeleljenek a forma kibővítésére irányuló – a zenekarban gyökerező – hajlamnak. Akadnak ezenkívül alkalmak, mikor a dallam nem illeszkedik a szöveghez. Ezek az olyan részletek, melyekben például az énekes kitarthatja az akkord kvintjét, miközben a zenekar tovább muzsikál, kibontakoztatván saját nyersanyagának formai és tematikus feldolgozását. Az újabb művekben ezek azok a részletek, ahol a zenekar

úgy játszik, mint valami szimfóniában: anélkül, hogy törődne az énekes igényeivel, és anélkül – ez már valóban ultramodern, álhaladó vívmány –, hogy a legcsekélyebb mértékben is zavartatva érezné magát azáltal, amit a színpad szóval és hangulattal kifejezni próbál, sőt néha e törekvést kifejezetten gátolva is.

Ha ilyen esetekben az operaszerző felhasználja azt, amivel Brahms a korlátai közül kiszabadított zenei nyelv fejlődéséhez hozzájárult, túlléphet szövegekönyvének metrikai akadályain; a dallamalkotás és más szerkezeti elemek létrehozása többé nem kell függjön a vers felépítéstől, a metrumtól vagy a hiányzó ismétlési lehetőségektől. Nem lesz szükség pusztá formai okokkal indokolt terjedelelnövelésre; a hangulat és a karakter megváltozása nem károsíthatja a zene szervezettségét. Az énekesnek módja nyílik énekelni – úgy, hogy éneke hallható is legyen. Nem lesz kénytelen egy hangon recitálni, ehelyett a mű izgalmas dallamvonalakat kínál fel számára. Röviden szólva: többé már nem csupán az lesz a dolga, hogy szavakat mondjon ki a cselekmény értetthetővé tétele érdekében. A megvalósulás éneklő eszközévé válhat.

Úgy tetszik – ha ugyan nem csupán vágyálom mindez –, hogy néhány lépést már tetünk ez irányban; történt némi haladás a korlátozatlan zenei nyelv felé. Aki az utat mutatta, Brahms volt, a haladó.

Martin Gregor-Dellin

---

## BRAHMS ÉS A NORMALITÁS

Szegárdy-Csengery Klára fordítása

Bármilyen alaposan kutatja is át az ember Johannes Brahms életét, bármilyen kíváncsian és gonddal rendszerezi is az életrajzi dokumentumokat, semmilyen botrányra nem derül fény, még csak nyoma sincs sehol valami eddig lappangó ügynek. Sehol semmi kompromittáló, hacsak a nőtlenséget nem tekintjük hibának; semmi csalás vagy hűtlenség, nincsenek adósságok vagy lovagias ügyek, amelyek már-már hozzátartoztak a szalonokban zajló társasági élethez. A sikerhajhász korrupciónak sem volt mit eltitkolnia az életműben vagy levelezésben, ami ne esett volna már korábban áldozatul a művész diszkréciójának, önmaga és környezete iránt tanúsított kíméletes tapintatának. A legszemélyesebb, legbensőbb szférában semmi izgalmasnak nem bukkanhatni nyomára, hiányoznak a jellegzetes zsenibetegségek, a rendőrségi nyilvántartásba vétel. A tréfálkozás és a felvágás – hiszen Brahmsnak volt érzéke a humor és a helyzetkomikum iránt – korlátok közé szorult vagy megnyugtatóan ártalmatlannak bizonyult, s mégoly rosszkedvű formájában sem ijesztette el a művész polgártársait, akik tiszteletteljes csodálkozással vették tudomásul a különnc sajátos auráját. Nos, a zsenitől bizonyára nem várható el egy bécsi cukrász lekötelező kedvessége. De Brahms megjelenésében és jellemében semmi zavaró nem volt, semmi, ami megbocsátásra