

10.18132/LFZE.2017.5

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

**A „SPRECHGESANG”
KÖZÉPPONTBAN ARNOLD SCHÖNBERG
PIERROT LUNAIRE C. DARABJA**

MELÁTH ANDREA

TÉMAVEZETŐ: TIHANYI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Budapest, 2017.

Tartalom

Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés.....	V
I. A beszéd és a zene kapcsolatának kialakulása	1
Az antik görög színjátszás	1
A beszéd és zene az Erzsébet-kori színpadon Angliában.....	4
A recitar cantando kialakulása Itáliában.....	6
Tragedie lyrique, a francia opera kialakulása	12
Konklúzió	17
II. Pierrot lunaire.....	18
Arnold Schönberg önéletrajzi adatok	18
Előzmények	20
A kabaré jelentősége a Sprechgesang létrejöttében	24
A kabaré története	24
A kabaré helyszínei	25
A kabaré művészei	26
A kabaré műfaji meghatározhatatlansága	26
A kabaréstílus elemei	27
A kabaré és a közönség	27
A kabarészövegek	28
A kabaré az énekbeszéd előzménye?	29
Összegzés	29
Szerkezeti felépítés	31
III. Pierrot lunaire – dalok elemzése	37
I. rész (1-7. melodráma)	37
II. rész (8-14. melodráma).....	60
III. rész (15-21. melodráma).....	81
IV. A Sprechgesang	102
Mint előadói kihívás.....	102
Technikai megvalósítások	105
Lemezfelvételek összehasonlítása.....	111
Függelék.....	115
Interjú Sziklay Erika énekművésszel	116
Interjú Lax Éva barokk specialistával	120

Interjú Földes Imre zenetörténésszel.....	125
Interjú Eötvös Péter zeneszerzővel	130
Interjú Kocsis Zoltán zongoraművész-karmester úrral	136
Kritikák	143
Bibliográfia.....	146

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom elsősorban **Tihanyi László** zeneszerzőnek, tanár úrnak, aki hasznos információival, személyes tanácsaival segítette munkámat.

Külön köszönet és hála illeti az alább felsorolt művészeket, akik áldoztak az idejükből, az interjúk elkészítéséhez:

Sziklay Erika énekművész, professzor

Lax Éva énekművész

Földes Imre zenetörténész, professzor

Eötvös Péter zeneszerző, karmester

Kocsis Zoltán zongoraművész, karmester, zeneszerző

Meláth Andrea

2015.

Bevezetés

Disszertációm témaválasztását, előadó művészi pályám első találkozása a Sprechgesang gyakorlati megvalósításával, Arnold Schönberg: Pierrot lunaire c. műve determinálta. Olyan témát találtam, mely előadóművészként is közel áll hozzám. A tanulási folyamat revelációként hatott addigi pályámon. Előadó művészként mindig a szöveget tartottam az elsőrendű kiinduló pontnak, a szavak mögötti tartalom, hangszínekkel való ábrázolását. A dallamot a szöveg textúrája határozza meg. Ebben a műben találkoztam először a beszéd ilyen mértékű kifejezési lehetőségeivel. A színpadon és a tanteremben egyaránt fontosnak tartom a művek részletes elemzését, az adott stílus ismeretét, a darab keletkezésének gondolatát, valamint a kotta által nyújtott információk maradéktalan betartását, a kottahűséget. A partitúra minden adatot az előadó szolgálatába állít, melyek figyelembe vételével és alkalmazásával jöhet létre a leghitelesebb előadás. A schönbergi kotta, az előszó ismeretében, minden részletre kiterjedően tájékozódást nyújt az énekes számára. A partitúra tanulmányozása mellett, a szakirodalom ismerete is elengedhetetlen. Arnold Schönberg életével és munkájával kapcsolatban az irodalom szinte kimeríthetetlen, így nagyon nehéz új gondolatokkal gyarapítani a már meglevő, gazdag forrásmunkákat.

A publikációk jelentős része német és angol nyelven íródott. Egyrészt tárgyilagos hangvételű, analitikus tanulmányok, másrészt életrajzi adatokkal kapcsolatos témájúak. Számomra kiemelkedő jelentőséggel bírnak, a szerző leveleire és naplóira támaszkodó kiadványok. Ezek valóban a szerző gondolatait tartalmazzák, bármilyen értelmezés, átalakítás nélkül. Disszertációmban állításaimat kottapéldákkal igyekszem igazolni, a melodramák elemzésekor. A Sprechgesang megismeréséhez elengedhetetlen tanulmányozni a beszéd és a zene kialakulását, egészen a kezdetektől. Arnold Schönberg egyfajta Wagner ellenes beszédstílust hozott létre, melynek gyökerei a kabaréban keresendők. A Sprechgesang gyakorlati megvalósítása, mindig is nagy kihívást jelentett az előadók számára. A technikai problémák akadálymentes megvalósításához, a saját gyakorlati tapasztalataimat írom le dolgozatomban. A függelékben található interjúk készítésekor, rengeteg inspirációt és segítséget kaptam az íráshoz, a legnagyobb művészekről, akiknek ez a téma meghatározó jelentőségű pályájukon, hitelességük megkérdőjelezhetetlen.

I. A beszéd és a zene kapcsolatának kialakulása

„Fogd beszédre a dolgot, mintha egy túl erős érzés feszítene szét és mintha ez vinne rá, hogy énekelj!”

– Luciano Berio –

Antropológiailag bizonyított tény, miszerint a zene hamarabb született, mint a beszéd. Az izmokat a csontokhoz kapcsoló inak ugyanis nyomot hagynak a csontvázon, így ezek sokat elárulhatnak az adott izom használatáról. A hangképző mechanizmusunk összetett: az énekléshez a tüdő és a hangszalag, a beszédhez az előbbiek mellett még a nyelv és a száj is szükségeltetik. Az ősember csontvázának maradványai pedig arra adnak következtetést, hogy kb. 80 ezer évvel ezelőtt kezdtünk beszélni, ám ezt megelőzve félmillió évvel már énekeltünk.

Az alapvető különbség a zene és a beszéd között abban rejlik, míg a szavak tőlünk függetlenül egyfajta, a körülöttünk levő világról alkotott szimbólumok, addig a zene a legbensőbb énünkre hat, alkotnak különleges szimbiózist. A beszédközpont a bal agyféltekében helyezkedik el, ahol a logikai készség is, míg a zene a jobb féltekében születik ahol az érzelmi központok is találhatóak.

Az elmúlt évezredek során a zene is kialakította a maga szerkezetét, struktúráját, nyelvezetét, a beszédhez hasonlóan.

Az antik görög színjátszás

Az ókori görög kultúra kialakulása jelentette az európai kultúra kezdetét is. Az egyetemes európai kultúra, mint múltjára tekint vissza a görög irodalomra, színházművészetre, építészetre és szobrászatra, az ezekből áradó világ- és emberszemléletre. Világszemléletük legnagyobb újdonsága az ember felfedezése: az a felismerés, hogy minden élőlény között a leghatalmasabb az ember, ő lett minden dolgok legfőbb mércéje és végső célja. Ebből az emberközpontúságból következik, hogy isteneiket is emberi formában ábrázolták.

A görög dráma kialakulása vallásos szertartásokhoz, elsősorban Dionüszosz¹ ünnepeihez kapcsolódott. A kardalból² és az istentiszteleti táncokból született. A dráma kialakulásához

1. Dionüszosz görög isten, a római mitológiában Bacchus, a bor és mámor megtestesítője, aki értett a mezőgazdasághoz és termékenységet is hozhatott. Ő volt a görög színjátszás patrónusa is.

2. A kardal az ókori görög lírának a kultikus körtáncokból kifejlődött egyik fontos ága, a dráma egyik forrása, illetve a görög színjátszásban a kórus éneke a dráma elején, végén és az egyes jelenetek között.

vezető első lépés az tekinthető, mikor a karvezető kivált a kórusból, az isten oltárához lépve elmondta érzéseit, mire a kar énekléssel válaszolt. Első ízben Kr.e.535-ben egyesítették a táncot és a kardalokat, majd minden évben bemutattak ehhez hasonlókat. Ebben az időben a kardalok és dialógusok váltakozásaiból épült fel minden színpadi mű. Ebből fejlődött ki a tragédia.

A görög dráma különleges helyet foglal el, hiszen a társadalom és a művészet találkozásáról beszélhetünk. A dráma virágkorát Periklész³ idejére tehetjük. Eleinte a cselekmény nem volt fontos, szerepe később értékelődött fel. A kórus szerepe emellett már a kezdeteknél is óriási, akik nem szavaltak, hanem énekeltek. A főszereplő a kórus, mely a közösséget testesítette meg. Ezt követően két, majd három színész jelent meg a színpadon és az ő párbeszédük már bonyolult cselekménysor megjelenítésére adott lehetőséget.

Megváltozott a dráma tárgya is. Dionüszosz helyét egy idő után a trójai, mükénéi, thébai mondakörök hősei foglalták el. Fontos szerepe volt a kórusnak a szerkezeti tagolásban: a felvonásoknak megfelelő részeket választották el egymástól.

A dráma már érdekelte az átlagpolgárt is, előadásra járni egyébként állampolgári jog és kötelesség volt. Mivel az ünnepeken hatalmas tömeg vett részt, a színház is ennek megfelelően alakították ki. Az előadás egész nap tartott, a nap folyamán 3 drámaíró 3 drámát mutatott be. Domboldalra épített, félkör alakú, lépcsőzetesen emelt padsorokat képeztek ki a nézők számára. Ahol 20-30 ezer ember is helyet foglalhatott.

A szereplők álarcban játszottak, melyek a legfontosabb jellemvonásokat emelték ki. Ezek a maszkok tették lehetővé azt is, hogy a nő szerepeket férfiak játszhasák el. Mivel az álarc fix volt, a mondanivalót gesztikulációval és hangleyjtéssel fejezték ki. A tragikus hős csak hosszú, gazdagon díszített jelmezben játszott. A színház a görög szellemi életnek nemcsak egyik lényeges központja lett, hanem az állam rendkívül fontos nevelő intézménye is. Az athéni demokrácia erkölcsi-politikai eszméit közvetítette.

Az ének és beszéd egysége a színpadi cselekmény minden formájában jelen van, együttlétük hol feldúl, hol lecsendesít. A beszélő hős és az éneklő kórus váltakozásában a tragédia lényege válik érthetővé a hallgató számára. A beszéd és az ének válaszolat egymásnak, rámutatva a tömeg és egyén közötti ellentétre.

Ám nem egyszerűen csak változtatásról beszélhetünk a mondott beszéd és az énekelt beszéd között. Előfordul, hogy az ének, a beszéd és a párbeszéd egyszerre lép be. A tragédiát általában az ellentétek sora alakítja, a rendkívül heves párbeszéd, másrészt az énekelt részek, melyek megtörik az előbbiek folytonosságát.

Egyes énekelt részek hagyományokat elevenítenek fel, mint pl. háború, szerelem. Dallamuk, ritmusuk olyan ünnepek, társasági összejövetelek hagyományának része, melyek meglehetősen

3. Periklész i.e.495-i.e.429, görög hadvezér, államférfi, uralkodó. Olyan nagy hatással volt az athéni társadalomra, hogy „Athén első polgárának” nevezték. Az athéni demokrácia egyik úttörője. Támogatta az irodalmat és a művészeteket, aminek köszönhetően Athén kulturális és oktatási központtá vált. (Britannica Hungarica világciklopédia)

különböznek egymástól. Az énekek keretet adnak a tragikus cselekmény kommentálásának. Ezeknek az énekeknek ismerjük a ritmusát, a formáját, valamint műfaját, ám kísérőzenéjüket sajnos nem. Nem tudjuk rekonstruálni milyen feltételek között hallgatták és értették a lírai betéteket.

A görögök rendelkeztek betű kottairás-rendszerrel, ezt azonban csak különleges, nagyon fontos dallamok rögzítésére használták. A néhány megmaradt töredékből, mely a görög zenéről ránk maradt, némi képet alkothatunk a melódiáról és a ritmikáról, természetesen a szövegből következtetve, az előadói hagyomány azonban a virágzó kultúrájukkal együtt megsemmisült.

„Egyetlen civilizáció sem tartotta olyan megbecsülésben a zenét, mint Görögország. A vallást, művészeteket, tudományt és az erkölcsi életet is egyaránt uralta a zene. Ha valaki művelt és előkelő volt, azt gyűjtőnéven „muzikális” embernek nevezték. A „nem muzikális” megjelölés pedig szinte állati sorba degradálta viselőjét. A zene és költészet egyet jelentett.”⁴

Az ókori görögöknél mindig is fontos szerephez jutott a nyelv művelése, a beszéd tanítása. Erre a homéroszi eposzokból lehet következtetni, az Iliászból⁵ jelentősége vetekszik a fegyverekével. A szónoklattant retorikának is nevezik, a görög szó „rhétoriké” után. A szónoklat tudománya, eredetileg díszes külsőségek között előadott beszédet, ékes stílusú, nyilvános megszólalásokat jelentett. Kialakulása az antik görög tulajdonjogi perekből alakult ki. A retorika klasszikusa, Arisztotelész⁶ egyik fő műve a Retorika, melyben meghatározza fogalmát, foglalkozik a beszéd lélektani és etikai vonatkozásaival. Arisztotelész szerint:

„A retorika olyan képesség, mely minden egyes tárgyban feltárja a meggyőzés lehetőségét.”

Számunkra, ma élő embereknek hihetetlen kincs, mennyi építészeti műretek, képzőművészeti alkotás, színdarab maradt ránk. De ismerhetjük filozófiai értekezéseiket, technikai újításaikat, ám zenei anyag nagyon csekély mértékben maradt az utókorra.

4. Yehudi Menuhin: Az ember zenéje c. könyv, 50.

5. Az Iliász Homérosz műve, a legnagyobb tekintélyű ókori görög eposz, a világirodalom egyik legjelentősebb alkotásaként tartják számon.

6. Arisztotelész i.e.384-i.e.322, görög tudós és filozófus, a modern európai tudomány atyja és előfutára. Mesterével, Platónnal együtt a nyugati kultúra legnagyobb hatású gondolkodói közé tartozik.

A beszéd és zene az Erzsébet-kori színpadon Angliában

A reneszánszkori oktatásban az ókori és korabeli retorikai tudás a tananyag szerves részévé vált. A retorikai gondolkodásmód a XV. századtól hatással bírt a zenére, irodalomra és a képzőművészetekre is. A zenei retorika - mint kompozíciós technika és hallgatói elvárás – igazi nagy területe a barokk kor, de a zene és retorika közt fennálló szoros kapcsolat, a retorikai kifejezésmód a XV. századi vokális komponisták művészetéig vezethető vissza.

Az antikvitásból örökölt retorikai tudás és tanterv a reneszánsz korára átkerült a zenetanításba is. A retorikai vonatkozású zenei fogalmak is arra a szónoklattani irodalomra vezethetők vissza, amely az ókori görög (Platón, Arisztotelész) és római (Cicero, Quintilianus) szerzők nevéhez fűződik. Minden zenészerző számára nyilvánvaló cél volt, műveikkel - a szónokhoz hasonlóan - érzelmi állapotok keltése a hallgatóban. A reneszánsz kori lantdalok esetében feltétlenül fontos tudnunk arról, hogy ezeket a műveket a retorikai elvek mentén komponálták.

Ifjabb Henry Peacham „The Compleat Gentleman (A tökéletes úriember) című könyvében e szavakkal kezdi a zenének az úriember életében betöltött helyével foglalkozó részt: „A zene a költészet testvére”⁷. Hogy ez a megállapítás ilyen megkülönböztetett helyet kapott, az csak újra megerősíti a retorika és zene közt fennálló kapcsolatot. Peacham a zenével kapcsolatos fejtegetései során pontosan megnevezi a költészet és zene közötti összefüggések némelyikét:

„Bizony, véleményem szerint, semminemű retorika nem meggyőzőbb nála, és nincs nagyobb hatalma a szellem fölött: vagy talán nincsenek még a zenének is ugyanazok az alakzatai, mint a retorikának? Egy revert mi lenne más, mint a zene antisztrophája? Reportjai mi mások, mint édes anaphorák? Szenvedélyes air-ek, mint proszopopoiák? Ellenpontjai, mint antimetabolák? S még számtalan ehhez hasonlót találunk.”⁸

Aligha vonható kétségbe: Peacham párhuzamot von retorikai terminusok és zenei megoldások között, melyek azt a mindenütt jelenlévő hatást reprezentálják, amit a reneszánsz idején a retorikai gondolkodás gyakorolt a két testvérművészetre, a költészetre és a zenére.

Közvetlen hivatkozása a szenvedélyes air-re, mint proszopopoiára, nemcsak e műfaj retorikai alapját veti meg, hanem utal az énekestől megkívánt szuggesztív vagy affektív előadási stílusra is. Ebben az esetben az előadó eljátsza a szövegben szereplő képzeletbeli személy érzelmeit, felidézve az illető uralkodó szenvedélyét. Tehát az énekesnek előadásmódja révén kell a hallgatóban szenvedélyeket ébreszteni. Ennek érdekében először is ugyanolyan módon kell értenie a szöveget a hozzá tartozó zenével együtt, ahogyan az Erzsébet-kori iskolákban tanították

7. (1622.London). G. S. Gordon Peacham's Compleat Gentleman címmel (Oxford, 1906). Az 1634-es kiadás zenével foglalkozó része teljes egészében megtalálható O. Strunk: Source Readings in Music History c. művében 331-37.

8. G. G. Butler: Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century (Zene és Retorika a korai 17. században) English Sources c. könyvéből 53-64. ezeknek és más angol szerzők által tárgyalt alakzatoknak az ismertetésével.

a szónoki beszéd megértését. Fel kell ismernie minden szóképet, alakzatot, a retorikus kiejtést és a szavakhoz tartozó gesztusrendszert.⁹ Ha az énekes mindezt megvalósította, akkor tudta a hallgatóban felkelteni a szövegben rejlő szenvedélyeket. Éppen ez volt a nyelvi művészetek oktatásának egyik közös célja.

Bárki, aki egy tipikus grammar-school-ban¹⁰ tanult az Erzsébet-kori Angliában, igen képzett volt a retorikai alakzatok felismerésében, melyeknek ismeretét különösen fontosnak tartották a költemények olvasásának és írásának megkönnyítése szempontjából. Quintilianus¹¹ a retorikai alakzatot a mindennapos használattól művészi módon eltérő beszédformaként határozza meg¹², George Puttenham pedig úgy tartotta, hogy „az alakzat maga egy bizonyos élénk vagy jó ékítmény, mellyel szavakat, fordulatokat és mondatokat ruházunk fel”¹³.

Hasonlóképpen a zenében azért használtak alakzatokat, hogy a szöveget felékesítsék és magasztosabbá emeljék a mindennapostól, stílusának és így meggyőző erejének fokozása végett¹⁴.

A szenvedélyes air-ek az Erzsébet-kor legemelkedettebb és legérzelmesebb zenei megnyilvánulásai voltak.

A kor színpadán különbséget kell tenni hangszeres zene és ének között, a kettő ugyanis zenei értelemben nem ugyanazt a jelenséget, esztétikai értelemben pedig nem ugyanazt a kategóriát jelöli. A reneszánsz, ezen belül az Erzsébet-kori művészet tele van elméleti vitákkal, melyek a nyelv és a többi művészeti forma kapcsolatáról szólnak. Kötelezővé vált, mint fentebb írtam, a megfeleltetés hajszolása a szófestés esetében, ahol a zenei retorika kiszolgálója az énekelt szövegnek, a szöveg értelme pedig elsőbbséget élvez a másodlagos dallammal, olykor ritmussal szemben. William Byrd¹⁵ is arra törekedett világi és egyházi műveiben, hogy „a szavak életét formálja”.

A beszéd és ének közötti váltás másik vonatkozása a zene és a dramaturgia sajátos viszonya e kor színházában. Már törvény, hogy ez a váltás az áttérés a fikció egyik szintjéről a másikra. A kétértelműség többszörösen is felmerül a színpadon előadott ének kapcsán. Az egyik a tér, hiszen az ének sokszor máshonnan jön, de ez a „máshonnan”, nem feltétlenül térbeli, hanem metafizikus jelleget is ölthet, ha az ének természetfeletti, mágikus lényekhez kötődik és csodákat idéz elő. A tragikus hősök az örületet is énekelve fejezik ki. Lear király a téboly végső határán a pusztában énekel, Desdemona,¹⁶ a szorongás tetőfokán megakad a régi ballada szövegében, melyet öreg

9. W. Kempe: *The Education of children in learning* (Gyerekek tanulásra oktatása) (London, 1588.) Szóképek, szóalakzatok és mondatalakzatok közötti különbségeket vizsgálja.

10. Grammar-school: gimnáziumnak megfelelő, hagyományos angol középiskola.

11. Marcus Fabius Quintilianus Kr. u. 35/40 – Kr. u. 96 római szónok. Fő műve: *Institutio oratoria* (A szónok nevelése vagy Szónoklattan)

12. *Institutio oratoria*, IX. i. 10-14. angol fordítás: H. E. Butler

13. George Puttenham (1529-1590) angol író, kritikus. *The Arte of English Poesie* (London, 1589)

14. Fentebbi Ifj. Peacham idézetet: „talán nincsenek meg a zenének is ugyanazok az alakzatai, mint a retorikának?” Id. Peacham a nyelvtan és a retorika alakzatait „különböző színű virágok”-hoz hasonlítja.

15. William Byrd 1540-1623. angol zeneszerző, „az angol zene atyja” – kortársai szerint.

16. W. Shakespeare: *Othello* c. művében a tragikus sorsú feleség Desdemona

szolgálójától tanult. Ofélia¹⁷ is a dalhoz folyamodik zavaros gyászát kifejezni, amelyben két egymással vetélkedő motívum is találkozik: a halott apa és az elveszett szerető.

Legyen patetikus vagy örömteli, méreg vagy gyógyír, a zene a szó mindkét értelmében eltol: megszakítva a beszéd logikáját az örület jele, de a drámai idő sűrítésére is szolgálhat. A zenei dramaturgia majdnem úgy működik, mint egy színre vitt tükörkép, mint a dramaturgia működésének metaforája. A tragédiában a végsőig feszített illúziót jelképezi, miközben a végső szorongást és a halált sejteti.

Az Erzsébet-kori színházaknak eleinte nem volt állandó épületük: fogadók udvarán tartották a társulatok előadásait. Az első állandó színházak is csak a városfalakon kívül épülhettek.

A Shakespeare-színpad embermagasságú, széles dobogó, amely mélyen benyúlt a földszinti nézőtér közepébe. E korban függönyt nem alkalmaztak. Nem volt díszlet sem. Általában erkély jelezte a felső színpadot. A női szerepeket is férfiak játszották, ugyan úgy, mint a görögöknél. A színészek díszes jelmezben szerepeltek.

A recitar cantando kialakulása Itáliában

Véleményem szerint a sprechgesang-ot megelőző legfontosabb részhez értünk. Meggyőződésem ez a stílus határozza meg dolgozatom témájának gyökereit.

Miért éppen ebben az országban, miért Itáliában lett az emberi hang a legdallamosabb kifejezőeszköz a beszélt nyelvben és az éneken egyaránt? Lehet éghajlat, temperamentum, az életben való szerepjáték előbbi kérdéseimre a válasz, egy biztos, sosem törekedtek a tökéletesség elérésére, nem fanatikus elszántsággal akarták az ideális társadalmat elérni. Nagyon is világosan látták a realitást, mindig lesznek elnyomók és elnyomottak, lesznek jók és rosszak. Tisztában voltak vele ezek a szerepek hol erősödnek, hol váltakoznak, hol cserélődnek. Mérhetetlen tehetséggel rendelkeztek a művészetek irányába.

1600 körül, a felfedezések évszázada után új tengeri kereskedelmi utak nyíltak meg Kelet és Nyugat felé. A Földközi-tenger többé már nem a „világ közepe”. Anglia Erzsébet királynő uralkodásának utolsó éveiben fénykorát éli, a Habsburg család uralkodott számos német állam fölött, hatalma nyugati irányba Flandriáig, déli irányba Spanyolországig terjedt. Az itáliai államoknak ebben az időben nem maradt más terület a fejlődésre, mint a művészetek, ezen belül is most a zenei irányt tárgyaljuk.

Itáliában eddig a naturalisztikus kifejezés, vagy dialógus nem volt ismert, a zeneszerzők egyházi, vagy világi motettákat, madrigálokat írtak. Nem is merült fel a kimondott szó közvetítésének a hallgatóhoz. A versek hangulata inspirálta a zeneszerzőket.

17. W. Shakespeare: Hamlet c. művében Polonius főkamrás leánya

Az antik szerzők irányába mutatott szenvedélyes vonzalom létrehozott olyan művészeti csoportokat, akik az antik tragédiák hiteles újraélesztésén fáradoztak. A leghíresebb kör Corsi és Bardi gróf Firenzei Camerata-ja volt. Tagjai között megtalálhatjuk az alábbi zenészeket: Caccini, Peri, Galilei (a csillagász édesapját)¹⁸. (12)

Caccini így nyilatkozik: „A kontrapunkt¹⁹ az ördög műve, érthetlenné teszi a szöveget. A kíséretnek olyan egyszerűnek kell lennie, hogy ne lehessen észrevenni, disszonanciákat csak bizonyos szavaknál, a kifejezés hangsúlyozására szabad használni.”

Caccini az énekbeszéd három fajtáját különbözteti meg:

- recitar cantando (énekelve beszélni)
- cantar recitando (beszélve énekelni)
- cantare (énekelni)

A recitar cantando a mai értelemben is használatos recitativónak felel meg, tehát a beszéd áll az elsősorban, a cantar recitando esetében inkább az ének áll előtérben, a cantare pedig tulajdonképp az ária megfelelője.

A recitar cantando más erővel fejezi ki azokat az ingadozásokat, melyeket a közönséges beszédhang is tartalmaz, hangmagasság, dinamika és ritmus vonatkozásában. Az előadónak ugyanakkor a légzésre is nagyon nagy szüksége van, az éneklés folytonosságának fenntartása érdekében.

A szó és a zene viszonyának kérdése az ellenreformáció idején is felmerült, mikor az egyház megkövetelte, hogy az templomokban előadott énekek szövegét az emberek jobban értsék.

1580-ban Alfonso d'Este herceg egy szórakoztató műfajt tervelt ki jegyese, Margherita Gonzaga²⁰ számára, aki a herceg harmadik feleségeként az utolsó reményt jelentette a herceg számára trónörökös kérdésében. Biztosítania kellett a család számára a Ferrara feletti uralmat. Kiváló énekesnőket kért fel, hogy előadásokat prezentáljanak felesége részére, magánlakosztályában.

E koncertek musica secreta (titkos koncert) néven váltak ismertté.²¹ Sajnos az áhított utód nem született meg és a herceg halála után pápai fennhatóság alá került Ferrara.

A kudarc ellenére a herceg felbecsülhetetlen jelentőségű örökséget hagyott hátra a jövő generációjának. A felkért és kiképzett hölgyek – Laura Peverara, Anna Guarini, Livia D'Arco és

18. Hivatkozás Lax Évával készült interjúra

19. Kontrapunkt elnevezés a „punctus contra punctum”-ból ered (kottafej kottafej ellenében). Jelentése: ellenpont. A polifon többszólamú szerkesztésmód, mely a szólamokat önállóan és egyenrangúnak tekinti, ellentétben a főként hangzatokban gondolkodó polifóniával.

20. Előző két felesége: Anna Sforza és Lucrezia Borgia

21. Susan McClary tanulmányának a fordítás alapjául szolgáló változata a Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music (Vágy és Élvezet a 17. századi zenében) című kötetének „Gendering Voice”(Nemek hangja) c. 2. fejezetéből származik (79-103).

Tarquinia Molza – forradalmi módon alakították át a nyugati kultúrában az emberi hanghoz fűződő viszonyt. Megalapozták azokat a kifejezési eszközöket, melyek a következő száz évben fejlődtek ki.

Ma természetesnek vesszük a hivatásos operaénekesek hosszú sorát és azt, hogy vokális képességeiknek köszönhetik magasan fizetett, nemzetközi elismertségüket. Nem várjuk el tőlük, hogy új zenét írjanak, vagy hangjuk segítségével retorikai fogásokkal fejtsék ki véleményüket a politika területén. Hírnevük abban rejlik, hogy kizárólag a zeneszerző által papírra vetett zenei helyek kivitelezésével tesznek szert megkérdőjelezhetetlen dicsőségükre.

Alfonso herceg privát „concerto delle donne” előadásai révén komoly befolyást gyakorolt a szubjektivitásról alkotott kulturális fogalmakra, a testre, a zenei műfajokra, az előadói gyakorlat típusaira és a nevelési módszerekre. Eddig az ideig a professzionális énekesnők eszméje a kultúrában mélyen meghúzódó tabut sértett.

Érdemes megemlíteni, miszerint a hang üzletszerű kiárusítása – nemtől függetlenül – a XIV. századig visszamenően ellenállásba ütközött. Egy 1400 körül keletkezett motettaszöveg világosan fejt ki aggályait:

„Bizonyos kereskedők most emelkednek ki a népből. Finom aranyat vegyítenek ólommal és édes illatú virágokat dögletes bűzűekre cserélnek. Ezeknek a férfiaknak, ha nem tévedek, hivatásos énekes a nevük. Ha egy előkelő ember nyilvánosan megjelenik, legjobb dalukat keresik elő, azt, amelyet igazán szeretnek. Majd eléneklik sok-sok burjánzó apró hanggal, s hencegnek énekükkel. Gondolom, nem Isten dicsőségére énekelnek, de bizony amaz előkelőség számára. Ó, mily álszentek is vagytok! Hát sosem pillantottatok a Szentírásba, hogy elolvasnátok az Úr szavát eme dolgokról? Ám legyen, megéritek a pénzeteket!”²²

A motetta szövege rávilágít arra az elutasításra, amelyet a pénzért művelt énekes gyakorlat váltott ki, nevezetesen arra a felfogásra, hogy a hang megvehető, miáltal nem az Én, Isten vagy a közösség autentikus kifejezése. A fent említett szöveg a veszedelmes kereskedőkre mint férfiakra utal, de a fenyegetés exponenciálisan emelkedik, ha a szóban forgó énekesek nők.

Alfonso herceg az előbb említett „concerto delle donne” ötletét onnan vehette, hogy felfigyelt a Ferrarában lévő tehetségesebb udvarhölgyek kastélybeli előadásaira. De a ferrarai zenei életben az ő részvételük udvarhölgyi státuszukból eredt. Alfonso udvari zeneszerzői különleges zenét írtak, a Ferrarai Hölgyek kirakatba állítása végett. Hosszú, fárasztó próbákat tartottak, melyek során a legfőbb cél elsősorban a hangmagasság és a gyorsaság tekintetében soha nem hallott virtuozitás elérése volt. Külön oktatók tervezték meg a Hölgyek mozgásának koreográfiáját, előre meghatározva minden egyes arckifejezést és kéztartást, a vizualitás megteremtése érdekében. Bár ahogy már említettem ezek az előadások zártkörűek voltak, mégis hamar híre ment és a nemesség Itália minden részéről bebocsátást kért az előadásokra. Később más udvarok is saját női együttest

22. Részlet az „Arae post labamina” motettából, Old Hall kézirat, 1400 körül; angol fordítása Weiss és Taruskin 1984: 71-72

alapítottak, ehhez hasonlóan. Egyedül a mantovai Gonzaga herceg gúnyolódott: „A Hölgyek valóban bámulatosak – de szó, mi szó, inkább lennék számár, mint hölgy!”²³ Ám a következő évben már ő is egy saját női trió összeállításán fáradozott.

A Három hölgy előadásairól egy korabeli beszámoló:

„Mantova és Ferrara hölgyei nagy szakértelemmel rendelkeztek és nem csak a hangszínükkel, képzett hangjukkal, hanem bizonyos helyeken a díszítések kifinomult és soha nem erőszakos előadásában is versengtek egymással. Továbbá halkították vagy felerősítették hangjukat, hol hangosan, vagy lágyan, hol erősen vagy könnyedén énekeltek aszerint, hogy mit kívánt meg az éppen előadott darab. Most lassítanak, és egy finom sóhajjal törik meg a folyamatot, majd egyszer csak hosszú futamokat kötve vagy szaggatottan énekelnek, egyszer gruppit szólaltatnak meg, aztán hosszú trillákkal felszökkennek, majd rövid és édes futamokkal lágyan énekelnek. A zenéhez és az érzelemhez illő arckifejezéssel, pillantásokkal és mozdulatokkal kísérték éneküket és a dal érzelmi kifejezését nem rontotta egyetlen suta grimasz, kézmozdulat vagy testtartás sem.”²⁴

Nyilvánvaló okokból e művek komponistái kottáikat üzleti titokként kezelték és csak a herceg halála és a ferrarai udvar feloszlatása után jelentek meg nyomtatásban.²⁵

Ezzel szemben a fiúkat az esetleges jövőbeli sztárság miatt csonkították meg és közülük korábban nem részesültek zenei képzésben. Sokukat konzervatóriumokban helyezték el, ahol a vokális előadás, a díszítés, az blattolás, valamint a színpadi magatartásra nevelték őket.²⁶ Viszonylag kevesen jutottak el a sztárság csúcsáig, mely mindannyiuk célja volt, de akinek sikerült, azokat kulturális idolként csodálták. A „hang” abszolút fétistárggyá vált, melyet a közönség az „Evviva il coltello!” (Éljen a kés!) felkiáltással üdvözölt.

Ma már nincsenek sebészeti beavatkozások azért, hogy olyan hangot hozzunk létre, melyet szeretnénk, de zenepedagógiai modelljeink a ferrarai udvar passzív előadóinak énekmesterek általi gondos kineveléséből és a kasztrált énekeseknek a tömegprodukciókra szakosodott konzervatóriumaiból származnak. A zeneszerzők, zenetanárok és az előadók közötti munkamegosztás átörökítési normává vált mai világunkban. E megosztás segítségével az előadó kizárólag virtuozitása tökéletesítésére koncentrálhat, míg a zeneszerzőnek nem kell azért aggódnia, hogy az előadó képes lesz-e megszólítani a papírra vetett hangjegyeket. Ám ennek az ára, hogy az előadó hangja és a szerző hangja kettévált egymástól. Próbáljunk meg rábeszélni egy konzervatóriumi növendéket az improvizálásra, vagy egy komponistát az

23. Theodore Newcomb: *The Love of Ideas (Ötletek szeretete)* /1980/, 24.

24. Vincenzo Giustiniani (1564-1637) bankár, műgyűjtő és gondolkodó. Legfontosabb szemtanúja a zene átalakulásának e korszakában.

25. Luzzasco Luzzaschi „Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani” című gyűjteménye például 1601-ben jelent meg. A kiadás egyetlen példánya maradt csak fenn. A Ferrarai Hölgyek első számú komponistája.

26. Robert Gjerdingen elemzi azoknak a sémáknak sokaságát, amelyet maga gyűjtött össze a nápolyi konzervatóriumok pedagógiai tananyagaiból. E befolyásos intézményekben kifejlesztett tanítási módszereket lásd Gjerdingen: *Building Musical Minds in Naples (Zenei gondolkodásmód fejlesztése Nápolyban)* 2007.

éneklésre, máris világossá válik, mennyire mély gyökerei vannak e kulturális magatartásnak az utóbbi négyszáz évben. E hagyománynak köszönhetjük az Éj Királynőjének koloratúráit, vagy Lammermoori Lucia örülési jelenetét és a dívákat, mint Maria Malibrant, Maria Callast vagy Joan Sutherlandet.²⁷

Az opera születése Claudio Monteverdi nevéhez fűződik. A cremonai születésű muzsikusz az előbb említett Vincenzo Gonzaga mantovai herceg szolgálatába lépett nagyon fiatalon és egészen a herceg haláláig, 1612-ig Mantovában maradt. Itt írta meg mesterműveit. Az itáliai nép egy újfajta mulatságban találja magát, ami nem más, mint, az opera, s melyért a mai napig úgy lelkesednek, mint a futballért vagy a gasztronómiáért.

Monteverdi nevéhez fűződik a *seconda pratica* kialakulása is, mely kifejezést nem csak a szófestés eszközeinek gyűjtőfogalmaként használja, hanem sokkal inkább az affektusok kifejezésbeli megjelenítésére. Alessandro Strigginnek írt levelében a *seconda pratica* leggyakrabban idézett mondata is helyet kapott:

„...szükség lenne egy azon kéznek a munkájára, vagyis, ha az énekelt beszédre (*parlar cantando*) törekedne és nem a beszélt énekletre (*cantar parlando*), mint ez.”²⁸

A *seconda pratica* elveivel kapcsolatos szöveges megnyilvánulások közül időben még korábban került elő, pontosan 1569-ben, Marc’Antonio Mazzzone írása, első madrigálkötetének ajánlásában jelent meg. Így fogalmaz:

„A hangjegyek a zene teste, míg a szöveg a lélek és éppen úgy, ahogy a lélek nemesebb, mint a test... a hangjegyeknek követni kell a szöveget és utánozniuk és a zeneszerzőnek az azt megillető figyelmet kell ráfordítania, kifejezve azt a jelentést, amit mond, vidám, vagy keserű zenével, amint azt a szöveg igényli és még néha a szabályokat is figyelmen kívül kell hagynia.”²⁹

Monteverdi első operája az Orfeo, az opera történetében kezdet és csúcspont egyszerre. Zenei mélységgel töltötte meg az énekbeszédet. Nála is uralkodó a szó, a zene csak kiszolgál. A ritmika és harmónia világ, valamint a dallamvezetés azonban hamar önálló nyelvezetet kapott, ami zenei szövegmagyarázattá vált, sosem hallott zenei nyelvvé. A mű a szövegíró, Alessandro Striggio és Monteverdi közötti kialakult, szoros barátság eredményeképp született meg, Orfeusz témája kézenfekvő volt, nem lehetett kétségbe vonni sikerét, ezzel tisztában lehettek mindketten. Egyfelől mint görög dráma, az antikvitásnak kedvezett, másfelől a zene mindent legyőző

27. Wayne Koestenbaum (1958) amerikai író, zenekritikus. Leghíresebb kritikái összegzése a „The Queen’s Throat” (A királynő torka) c. tanulmány 1993.

28. ifj. Alessandro Striggio (kb.1573-1630) jogász, diplomata. A mantovai udvar követeként több helyen szolgált.

29. Marc’Antonio Mazzzone (1540/50-1593 után) költő, zeneszerző, a Római iskola szerzőivel tartott fenn szorosabb kapcsolatot. Idézet: W. Allan: Atlas in Renaissance Music (Térkép a reneszánsz zenében) W.W.Norton, New York 1998, 620.

hatalmát érezhetjük belőle. Első helyen a költemény áll, de a zene önmagában is annyi újat mutat, melyek a későbbi századok operáiban is ugyan úgy tovább élnek. Akár az ária, a strófikus dal, a vezérmotívum és természetesen a recitativo.

Monteverdi nem értett mindenben egyet a Caccini-kör elméleteivel. Muzsikusként nem mondhatta azt, hogy a kontrapunkt az ördög műve és hogy a zene nem lehet érdekes, mert akkor eltereli a figyelmet a zenéről. Ő a dogmák helyett az új kifejezési eszközöket kereste. Nagyon széleskörű tudással rendelkezett, jártas volt a klasszikus és a kortárs filozófiában. Pontosan tudta mit és miért csinál. Állandóan kereste a szavak, indulatok és kapcsolatrendszerek zenei megfogalmazását.

Az 1624-ben komponált Combattimento di Tankredi e Clorinda (Tankréd és Klorinda párviadala) ennek a keresésnek egy nagyszerű példája. Monteverdi így írt róla:

„...Mivel azonban a régebbi komponisták zenéjében nem találhattam példát az izgatott lelkiállapotra, továbbá mivel tudom, hogy az ellentétek a legtöbbször megmozgatják lelkünket, s a jó zenének ezt a célt kell szolgálnia... minden erőmmel az izgatottság kifejezési formájának a keresésébe fogtam... A Tankréd és Klorinda közti küzdelem leírásában megtaláltam azokat az ellentéteket, amelyek megfelelőnek látszottak számomra ahhoz, hogy a zenébe átültessem őket: háború, ima, halál.”³⁰

A drámai műfajban szükséges haragos kitörésekre, felfokozott izgalmi állapotokra Platon: Állam c. művét olvasva rátalált a hangismétlésre, ezt írja:

„...Megvizsgáltam a gyors tempókat, amelyekről a legjobb filozófusok egybehangzóan kijelentik, hogy azok izgatott, harci hangulatban keletkeztek... azután megtaláltam a keresett effektust abban, hogy az egészhangot tizenhatodokra osztottam fel, melyeket egyenként ütünk meg, amikor haragot kifejező szöveget kísérnek...”³¹

Ezt az általa létrehozott lehetőségét az izgalmi állapot kifejezésére hívják „stile concitato”-nak azaz, izgatott stílusnak. Ettől kezdve a hangismétlés kifejezőeszközzé, a „concitato” bevett eljárássá vált.

Végül egy idézet Monteverditől, mikor megtámadták, miszerint zenéje nem eléggé követi az esztétika szabályait:

„...Minden zeneértő gondolja végig újra a harmónia szabályait és higgye el nekem, hogy a modern zeneszerző számára csak az igazság szolgál zsinórmértékül.”³²

30. Nikolaus Harnoncourt: A zene, mint párbeszéd c. könyve 145.

31. Nikolaus Harnoncourt: A zene, mint párbeszéd c. könyve 146.

32. Az idézet olvasásakor eszembe jutott egy Schönberg tollából ránk maradt mondat:

„Az egyedül boldogító technikába vetett hitet el kell fojtani és az igazság utáni törekvést kell megkövetelni!”

Tragedie lyrique, a francia opera kialakulása

A tipikus francia operát, a „Tragédie lyrique”-et az itáliai származású Jean Baptiste Lully teremtette meg az olasz opera ellentétéként. 1646-ban 14 éves korában telepedett le Párizsban. 20 évesen már a királyi zenekar vezetője. 39 évesen pedig a francia zenei élet vitathatatlan uralkodója.

Romain Rolland írását³³ olvasva meg kell állapítanom, a kor hallgatói a recitativót nem unatkozva hallgatták, mint ma, hanem gyönyörködtek benne! Leszögezem, szerintem a közönség nagy része számára akár unalmas is ez a deklamációs stílus, az még nem jelenti azt, hogy méltatlan lenne a figyelmünkre is.

A francia előadó művészet sajátos utat járt be, mely gyökeresen eltér az itáliaitól, főleg zenei felfogásban más. A legfontosabb különbségek pont a vokális művek között vannak. Monteverdi után az olasz opera egyértelműen a recitativo és az ária kettős formájára épül, - ami dramaturgiailag tekintve egyértelmű visszalépés Monteverdi és kortársai gyakorlatához képest - a drámai akciót a recitativo képviseli, erre ad választ az ária. Evvel ellentétben a francia opera folyamatos recitativóként végigkomponálja a librettót, itt a zenei anyag egységes marad. Ez részben visszavezethető Monteverdi és tanítványai dramaturgiai gondolkodására, de az előadásmód, a színpadi kivitelezés és a dikció gyökerei elsősorban a (mégis olasz) Giacomo Carissimi³⁴ féle recitálásban keresendő, melyet Marc-Antoine Charpentier³⁵, mint Carissimi tanítvány honosított meg Franciaországban. A dallamorientált, kifejezetten táncos jellegű részek megtalálhatók a francia operában is, különösen duettek esetében, de ezek is szervesen beépülnek a recitálás menetébe. Zárt ária ebben a műfajban nem létezik.

A francia opera elmaradhatatlan részét képezi a balett, mely egy már korábbi műfajt, a balett de court-t³⁶ olvasztja be a tragédie lyrique-be.

Amit Lully kért az énekesektől, az sosem rontja a szövegértést, nem merevíti a szereplőt egy érzésbe vagy tartásba. A zenét mindig a szövegnek rendelte alá, némiképp visszafordult a zenedráma kezdeteihez, feléleszteni az szavalt-énekelt antik tragédia elveszett művészetét. Mindez már merő ellentéte Rossini, vagy Verdi világának. Ezért a mai előadók úgy érezhetik, hogy meg kell mozgatniuk Lullyt, kiváltképp a recitativókban és ezt a mozgást a hangnak is

Fogalmaz Schönberg 1911-ben, „A művészet-oktatás problémái” c. tanulmányában. 300 év elteltével is ugyanarra szólítanak fel.

33. Romain Rolland 1866-1944, író, gondolkodó és politikus, ifjúkorától a zene volt életének legfontosabb része. Doktori disszertációja: „Az opera fejlődése Lullytól Scarlattiig”.

34. Giacomo Carissimi 1605-1674. Barokk zeneszerző, a római iskola egyik legjelentősebb képviselője és vezéregyénisége, az oratórium műfajának első igazán jelentős mestere.

35. Marc-Antoine Charpentier 1643-1704. Barokk zeneszerző, Lully mellett a francia középbarokk zeneművészet másik kimagasló mestere.

36. A francia balett létrejött XIV. Lajos, Jean-Baptiste Lully, Pierre Beauchamps és Moliere nevéhez köthető.

tükröznie kell. Az énekesek a teljes testüket használhatják anélkül, hogy a virtuozitás nehézségei meggátolná őket ebben. Azt hiszem, az izmok munkája itt több lehet pusztá megjátszásnál.

Az énekes az énekelt és beszélt hang együttes használatával,³⁷ rugalmas testével, kiteljesedett képet nyújt az emberről. Nem egy kivételes lényt jelenít meg, hanem egy átlagosat. Ezért úgy fogalmaznék, a tragédie lyrique inkább egy jobb emberiség képét mutatja, mintsem egy negatív, másféle populációt.

Amikor a firenzei Lullynek francia nyelvre kellett zenét írnia, a Bourgogne-palotában igyekezett minél több ihletet meríteni.³⁸ Ezért hajlamosak lehetnének azt hinni, hogy a recitativóiban tetten érhető, miként szavalhatott Champmeslé,³⁹ akinek maga Racine „diktálta a hanglejtést.”

A hangfelvételek megjelenéséig az előadó színész, vagy énekes hangja eltűnt és semmi nem maradt az általa képviselt előadásmódnak. Voltaire⁴⁰ írja 1764-ben:

„Bauval kisasszony, Corneille, Racine és Moliere idejének színésznője körülbelül hatvan évvel ezelőtt elszavalta nekem Emilia szerepének elejét a Cinná-ból úgy, ahogyan azt az első előadásokon La Beau alakította. Ez a melopeia éppoly kevésbé hasonlított napjaink deklamációjához, mint amennyire az újság felolvasása emlékeztet mai recitálásunkra... A tragédiát ma szárazon adják elő. Ha a látványosság és a cselekmény szenvedélye nem hevítene fel bennünket, akkor a tragédia előadása nagyon vérszegény lenne. Korunk a szárazság kora.”⁴¹

A melopeia egy előadásmód, a melosz és a poiein összetételéből származik, az „ének megcsinálását” jelenti. Mely a mi fogalmaink szerint a zenélés valamennyi megnyilvánulására vonatkozik. Voltaire erről így vélekedik:

„Nagyon valószínű, hogy a melopoeia, amit Arisztotelész a költészet lényegi részének tekintett Poétikájában, egyszerű ének volt, valami olyasmi, amit mi a misében prefációnak nevezünk. Ez véleményem szerint a gregorián ének, amely valódi melopoia”⁴²

1670. októberében Molierék Chambord-ban előadták Az Úrhatnám polgár-t Lully zenéjével és balettjével. Mlle Bauval alakította Nicole szerepét, nagy sikerrel.⁴³ 1671 májusában pedig Mlle Bauval játszotta Zerbinette szerepét a Scapin furfangjainak Palais Royal-beli előadásán.⁴⁴

37. Ez a lényeg Schönbergnél is.

38. A Hotel de Bourgogne a burgundi hercegek párizsi székhelye volt, és a 16-17. századi színelőadások fő központja.

39. Marie de Champmeslé korának legnagyobb tragikája volt, Racine neki írta legjelentősebb szerepeit.

40. Voltaire születési neve Francois-Marie Arouet 1694-1778. Francia felvilágosodás kori író, költő és filozófus.

41. Voltaire: Dictionnaire philosophique, „Chant, musique, mélopée, gesticulation, saltation. Questions sur ces objets” szócikk, 11. (Filozófiai Szótár, „Szöveg, zene, ének, gesztikuláció, tánc. Kérdések e tárgykörben”)

42. A katolikus liturgia szerinti bevonulás első részéről van szó. Introitus.

43. Larocque (1888: 248-249). Jeanne de Bauval alakjához érdekes adalék, hogy Francois Couperin La Fine Madelon és La Douce Janneton című csembaló-karakterdarabjainak mintája minden bizonnyal ő volt. madelon Molière Kényeskedőjének Magdija, akit Mlle Bauval nagy sikerrel alakított.

Corneille Cinnáját 1639-ben a Theatre du Marais-ban mutatták be és Mlle La Beau alakította Emiliát. A két színésznő két generációnak a tagja, figyelemre méltó azonban hogy Voltaire elbeszélésében Mlle Bauval hasonló módon jellemzi Mlle La Beau alakítását, mint a Versailles-i rögtönzés színészei pályatársaikét, azzal a különbséggel, hogy itt, legalábbis Voltaire szerint nyoma sincs paródiának.

Voltaire abban a hagyományban áll, amely a színpadi előadást éneknek tekinti és ez fejeződik ki a recitálás, a deklamáció és a dikció fogalmában. Voltaire a tragédie lyrique korának végén élt, de ő az, aki búcsúzik a patetikus deklamációtól, amely után csak a szárazság maradt - D.H. Jory megfogalmazásában.⁴⁵

„A 18. századi színpadi világban egyre növekvő figyelmet kapott a látványosság, a dekoráció és az erős érzelm kifejezés a költészet kárára. Mindezek révén végül tönkrement maga a műfaj is.... Az azonban bizonyos, hogy a legjobb és a leghosszabb ideig sikeres francia klasszicista tragédiák elsődlegesen aurálisan voltak vonzóak.”⁴⁶

Az „aurálisan vonzó” a melopoeia deklamáló művészetének a hallgatóra kifejtett zenei hatása. A színpadi deklamáció és a zenei recitativo kapcsolatát Voltaire tisztán érzékeli a már említett színésznők szavalatában: „az ének és a melopoeia e fajtáját csak Lully csodás recitativoival tudom összevetni”.⁴⁷ Lully valóban a színpadi deklamáció gyakorlatát ültette át a zene nyelvére. A Le Cerf de la Viéville számol be arról, hogy Lully, mikor a végigkomponált francia opera számára mintát keresett, Racine-tragédiák előadására ült be kottapapírral a kezében és az elhangzott színpadi dikciót lejegyezte.⁴⁸ Ez a „tragédie lyrique” születése. A Moliere-rel közösen jegyzett comédie-ballet-k⁴⁹ zenei rétege kimerül a kísérőzenében és a betétdalokban. A végigkomponált színpadi dráma, az 1673-as „Cadmus és Hermioné”-val veszi kezdetét, a szerzői kapcsolat Lully és Philippe Quinault között is ekkortól mélyül el. Azonban a drámai dikció mintakövetésében valójában nem Racine a kulcsszereplő, hanem annak leghíresebb színésznője, Mlle Champmeslé.⁵⁰ Lully rajongott a színésznő előadasmódjáért.

Lullyt bosszantotta az a szóbeszéd, hogy minden sikerét Quinault könnyedebb hangulatú témáinak köszönheti és képtelen jó zenét írni energikus szövegekre. Egy napon leült a csemlalóhoz, s rögtönözve, önmagát kísérve énekelte el az Iphigenia következő sorait:

44. Molière 1827: 474

45. D. H. Jory amerikai publicista

46. Jory 1975: 515

47. Voltaire 1829: 11

48. Le Cerf de la Viéville (1704). Lásd Anthony Burgess angol író „The Pianoplayers” 1986: 22

49. Le mariage forcé (1664); Georges Dandin (1668); Le bourgeois gentilhomme (1670); Psyché (1670) – ez utóbbi szövegírója Thomas Corneille, Philippe Quinault és Molière

50. Marie Desmares (1644-1698), Charles Chevillet Sieur de Champeslé felesége, korábban Racine szeretője.

„Egy pap, mivel dühödt tömegek így akarják, / Bűnösen emeli leányomra a karját, / Föltépi keblét és kíváncsian kutat: / Dobogó szíven át mutat az ég utat!”

A hallgatók mind úgy érezték, mintha jelen volnának a borzalmas látványnál, azoktól a hangoktól, amelyeket Lully a szavakhoz fűzött, a hajuk az égnek meredt.⁵¹

Diderot⁵² a Beszélgetések a törvénytelen fiúról (1757) című dialógusában az Iphigenia hasonló jellegű helyét idézi, mely csak megzenésítőjére vár:

„Azt mondják, maga Lully is felfigyelt a részletre, melyet idézni fogok; ami talán bizonyítja, hogy e művésznek csak másfajta költeményekre lett volna szüksége, s hogy olyan lángelmét érzett magában, mely igazi nagy művek megalkotására képes. Klytamnestra, akitől az imént szakították el leányát, hogy feláldozzák, látja, amint a szertartásvezető kése Iphigenia keble fölé emelkedik, patakzik a vér, s egy pap a dobogó szívből próbálja kiolvasni az istenek rendelését, akaratát. A látványtól elborzadva felkiált: " Anyai szívemet a sors, jaj, összezúzza! / Leányom a gyűlölt füzérrel koszorúzva / Hajlik a kés alá, melyet apja fog, / S Kalchas a vérbe márt...Barbárok! Álljatok! / Az isten vére ez, azé, ki ott dörög fenn... / Csattan a menny köve, és megremeg a rög lenn: / Egy isten bosszút áll, egy isten védi meg!..." Sem Quinault-nál, sem más költőnél nem találtam ennél líraibb sorokat, sem olyan helyzetet, mely alkalmasabb volna a zenei utánpótlásra. Klytamnestra lelkiállapotából következik, hogy a királynéból a természet kiáltása szakad fel; a zeneszerző pedig ennek összes árnyalatát eljuttatja fülemhez.”⁵³

Ezt követően Diderot leírja a számára ideális operajelenet megzenésítését, majd visszatérve a deklamáló színházi előadásmódhoz, ezzel zárja gondolatmenetét:

„Bízzák e sorokat Dumesnil kisasszonyra,⁵⁴ és vagy alapvető tévedésben vagyok, vagy íme, ilyen zűrzavart festene elénk, ezek az érzések kavarnának lelkében; íme, ezt sugallná a színésznő lángelméje; s a zeneszerzőnek azt kell elképzelnie és lejegyeznie, ahogy ő szavalná el e sorokat. Tegyük csak próbát; és látni fogjuk, hogy a természet ugyanazokat a gondolatokat juttatja a színésznő és a zeneszerző eszébe.”⁵⁵

E zeneszerző közel két évtizeddel később Christoph Willibald Gluck.⁵⁶

51. A történet Louis Racine nyomán Francois de Prévost d'Exmes közli (1779), idézi Rolland (1960: 147) A Racine idézet Iphigenia IV. felv. 4. jel.

52. Denis Diderot 1713-1784, francia filozófus és író. Deista gondolkodó, a francia Enciklopédia főszerkesztője, szervezője, a felvilágosodás egyik kiemelkedő alakja.

53. Diderot 116-117. Racine idézet Iphigenia V. felv. 4. jel.

54. Marie Françoise Dumesnil (1713-1803) színésznő. 1737-ben debütált Racine Iphigeniájának Klytamnestrájaként.

55. Diderot 118.

56. Iphigénia Auliszban III. felv. 6. jel. (1744)

Louis Racine, a költő fia ír arról, hogy apja miként tanította be Mlle Champmeslének a szerepeket:

„Champmeslé kisasszony nem született színésznőnek. A természet csak szépséggel, hanggal és emlékezőtehetséggel áldotta meg; egyébiránt oly kevés szellem lakozott benne, hogy fel kellett olvasni neki az elmondandó verseket s megadni a hangot. Mindenki tudja, mekkora tehetsége volt atyámnak a deklamációra: beoltotta az igazi ízlést a színészekbe, akik képesek voltak befogadni. Akik azt képzelik, hogy ő dagályos és éneklő deklamációt vitt be a színházba, azt hiszem tévednek. Duclos kisasszonyról, Champmeslé kisasszony növendékéről ítélnék, s nem veszik figyelembe, hogy Champmeslé, mikor mesterét elveszítette, nem volt többé a régi, s hogy idősebb korában hangosan kiáltozott, ami rontotta a színészek ízlését. Előbb megértette vele (Champmeslével) a sorokat, amelyeket el kellett mondania, megmutatta a mozdulatokat és diktálta a hangokat, sőt le is kottázta. Tanítványa, aki híven ragaszkodott a leckéhez, a színészi művészet ellenére a színpadon olyan hatást tett, mintha a természet ihlette volna...”⁵⁷

Ezekből a sorokból arra lehet következtetni, hogy ez a fajta dikció teljes mértékben alkalmas zenei lejegyzésre. Lully tényleg abból alkotott egy új műfajt, mely Racine mindennapi gyakorlata volt: a hang megadásából és a deklamáció kiénekléséből, azaz a francia klasszicizmus felfogása szerinti arisztotelészi melopoeiából. A tény, miszerint Racine a zenei formulákkal instruálta színésznőjét még erőteljesebb alakot ölt abban az elbeszélésben, amely Dubos⁵⁸-nál olvasható:

„A színészekről olykor megkövetelték, hogy egy-egy sort a megadott hangokhoz képest az értelemszerűen mélyebben szólaltassanak meg. Így két sorral később érték el a magasabb hangot, s ez nagyobb benyomást keltett. Ily módon járt el az a színésznő, akit Racine maga tanított be Monima szerepére a Mithridatészben. Racine, aki ugyanakkora szavaló volt, mint költő, arra kérte a színésznőt, hogy a következő verssorok kiejtésekor sokkalta jobban mélyítse el a hangját, mint az ésszerű lenne: "Ha tán nem néked ad az ég, / Boldogságot az ő szerelme adna még. / Mielőtt zálogát szívednek nékem adta, / Egymást szerettük..." Mindezt azért, hogy az "egymást szerettük" helynél könnyebben foghasson egy oktávval magasabb hangot ezt mondva: "Ó uram, minő sápadt vagy!" A deklamáció e rendkívüli hanghordozása csodálatosan fejezi ki azt a lelki zavarodottságot, amelyben Monimának lennie kell e pillanatban.”⁵⁹

Az előbbi idézetet tulajdonképp már a Pierrot lunaire tanulásakor is lehet alkalmazni. Schönberg előtt közel 300 évvel is hasonlóképpen alkalmazták a sprechgesang technikát.

57. Louis Racine (1808: 69-70), magyarul idézi Rolland (1961: 143-144) A „mesterét elveszítette” kifejezés nem Racine halálára utal, ahogy azt ma gondolnánk, hanem finom, kétértelmű megfogalmazás Racine és a színésznő szerelmi viszonya megszakadásának jelzésére.

58. Jean-Baptiste Dubos 1670-1742, francia ügyvéd, publicista, politikus. „Histoire critique de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules” „Kritikai történetek a francia királyság intézményeiről Galliában”.

59. Dubos 1733: 144-145. Racine: Mithridatesz, III. felv. 5. jel.

A klasszika, a romantika és a későromantika éveiben a síkszerű zenei festészet lép a beszédszerű zenei látásmód helyére. A dialógusszerűen beszélő zenében sosem egyedül a szépségről van szó, ez a zene szenvedélyekkel és konfliktusokkal teli. Már-már közmondássá vált, hogy ott, ahol a beszéd már nem tudja kifejezni az érzelmeket, az ének lép közbe, hogy közvetítse és megtestesítse azt. De be kell érünk annak az élménynek a hitelességével, amelyet ez a mozgás hoz létre. Csodálatos, ahogy a beszéd, amely már nem tud érzést kifejezni, énekre vált, mely egy időre átveszi a közvetítő terhet, hogy aztán segítsen visszatérni a beszédhez és szavakba foglalni a valóságot.

„Amiről már nem lehet beszélni, azt el kell énekelni.” – Heiner Müller

Konklúzió

Ebben a fejezetben leírtak alapján okkal feltételezhetem, míg minden kor a saját művészetének megszólaltatásával foglalkozott, addig nekünk XXI. századi művészeknek az előadói gyakorlatot a teljes zenetörténetre ki kell terjeszteni. Erre azt is mondhatjuk szerencsések vagyunk, minden stílus ismerete a kezünkben van, bátran válogathatunk szerepek és műfajok között. Probléma akkor van, ha nem vállaljuk fel a különböző stílusok énekesekre vonatkozó kívánalmait és ugyanúgy éneklünk mindent. Ez nem is probléma, ez már baj! Főleg a historikus látásmód és annak elsajátításának igénye hiányzik ma a vokális előadóművészek mindennapjaiból. A hangszerek változtak az elmúlt századok során, egy hegedűművészek ma tényleg gondot okozhat egy barokkhegedű megszólaltatása. Ám a gége nem változott, csak új funkciókat kellett elsajátítani. Ugyanazzal a "hangszerrel" éneklünk Monteverdit, mint Puccinit, vagy Sztravinszkijt. Minden zenetörténeti stílusnak megtalálhatjuk azon követelményeit, melyek betartásával elérhetjük a hitelességet. Ha dolgozatom témájánál maradok, abszolút a szöveg elsőrendű fontosságát emelném ki. Nem a pusztán érthető szövegre gondolok, hanem a kifejezéssel megtelített, indulatokban, érzelmekben gazdag előadásmódot értem. A gondolat, amelyet a szavak hordoznak - Il concetto delle parole - ez a leglényegesebb. Giuseppe Di Stefano a L'arte del cantare (Az éneklés művészete) című könyvében is nyomatékosan a beszéd mindenekfeletti fontosságát hangsúlyozza. (Pedig azt gondolnánk, az olasz énekesek a hangjuk szépségét tartják a legfontosabbnak.)

A stílus, a technika és a kifejező előadás elválaszthatatlanok egymástól. Bármelyik hiánya veszteség, torzul a megvalósítás hitelessége.

II. Pierrot lunaire



1. kép – Arnold Schönberg

Arnold Schönberg önéletrajzi adatok

Arnold Schönberg 1909-ben komponálta az op. 11-es Három zongoradarabot, hatását tekintve a XX. század talán egyik legnagyobb jelentőségű kompozícióját. E három epigrammaszerű darabban Schönberg felhagyott a zenei kifejezés hagyományos eszközeinek az alkalmazásával, és egy olyan rendszert dolgozott ki, amelyben a kromatikus skála minden egyes hangja azonos súllyal szerepel. Ez volt a hagyománytól való legradikálisabb eltávolodás a nyugati zene történetében és sokan még ma is erőszakoltnak és érthetetlennek tartják az ezután keletkezett műveit. Schönberg zenéje nagy figyelem-összpontosítást követel hallgatójától. Legegyszerűbben két legfontosabb operáján, az „Erwartung” és a „Mózes és Áron” c. darabokon férkőzhetünk hozzá a legközelebb. Mindkettő megdöbbentő közvetlenséggel és erővel hat. Éppúgy, mint Pierrot lunaire-je.

A Bécsben, 1874. szeptember 13-án, zsidó szülőktől született Schönberg először hegedűt és gordonkát, valamint zeneelméletet tanult 1894-ig, amikor Alexander Zemlinsky, kinek nővérét később feleségül vette, ellenpontra kezdte tanítani. Huszonöt éves korára húsznál többször látta Wagner operáit, és noha korai műveire inkább Brahms hatása jellemző, Richard Wagner mindent elsöprő hatással lesz rá. A „Verklärte Nacht” (Megdicsőült éj) és a nagyszabású „Guerrelider”, erről tesz bizonyosságot. Ez utóbbi mű első részével pályázott egy berlini tanári állásra. Richard Strauss ajánlására fel is vették a Stern féle konzervatóriumba, ahol egy évig dolgozott. Ez idő alatt fejezte be a Strauss stílusát idéző szimfonikus költeményét, a „Pelléas und Melisande” c. művét. Schönberg számára világossá vált, hogy a wagneri kromatika kimerítette a hagyományos nyelvezetet és immár semmilyen lehetséges utat nem mutatott. 1900-1910 között új irányba indult el. Olyan stílust dolgozott ki, amelyből fokozatosan haladt az egyre személyesebb zenei nyelv felé.

A XX. század első évtizedének végére, az egymástól addigra elhidegült Richard Strauss és Arnold Schönberg volt az európai zene meghatározó alakja. Strauss óriási sikereket aratott, Schönberget nem értették. Két tanítványa, a később második bécsi iskola néven híressé vált csoport másik két tagja, Anton Webern és Alban Berg, odaadó támogatása ellenére sem válhatott ez idő tájt népszerűvé. Az I. Világháborúban közkatonaként szolgált, majd visszatért Bécsbe, ahol Berggel és Webernnel az új zenét bemutató koncertek szervezői és előadói voltak, amelyekről a kritikusokat kitiltották. 1924-ig keveset komponált. Ez alatt érlelődött meg benne a dodekafon, azaz tizenkét fokú kompozíciós technika, mely rendet vitt az atonalitás káoszába. Míg a tiszta atonalitás teljes szabadságot engedett a zeneszerzőnek, a teljes kromatikus skálából, tetszőlegesen választhatott, addig a dodekafon technika a tizenkét hangot minden darabban egy meghatározott „sorba” rendezte, ez volt a „Reihe”. A sor hangjait minden formában lehetett használni, de egyetlen hang sem ismétlődhetett meg addig, míg mind a tizenkettő el nem hangzott.

Schönberg 1925-ben Berlinbe ment, ahol a Művészeti Akadémián zeneszerzést tanított, ám a hatalomra kerülő nácik eltávolították állásából. 1933-ban hagyta el Németországot, az Egyesült Államokba emigrált. Los Angelesben telepedett le, ahol a Kalifornia Egyetemen tanított.

Az Egyesült Államokba való áttelepüléskor a zeneszerző megváltoztatta nevének írásmódját, így élete hátralévő részében a Schoenberg volt használatban.

A UCLA-n zeneszerző szakon tanított, ellenpontot, összhangzattant és formatant. Ebben az időszakban írt tankönyvei: „Mintapéldák kezdő zeneszerzők számára”¹, „A harmónia formaalkotó funkciói”², „Előkészítő ellenpont-gyakorlatok”³, „A zeneszerzés alapjai”⁴. Schönberg arra is hangsúlyt fektetett, hogy példaként szolgáljon tanítványainak.

1. Arnold Schoenberg: Models for Beginners in Composition. Syllabus and Glossary. New York: Schirmer, 1942.

2. Arnold Schoenberg: Structural Functions of Harmony, New York: Norton, 1954.

3. Arnold Schoenberg: Preliminary Exercises in Counterpoint, Leonard Stein, London: Faber&Faber, 1963.

Életének hátralévő részében igen termékeny volt, mint zeneszerző. 1944-ben megpályázott egy Guggenheim-ösztöndíjat, hogy befejezhesse az 1930-ban elkezdett Mózes és Áron c. operáját. Pályázatát azonban elutasították, így Schönberg az opera III. felvonását befejezetlenül hagyva halt meg 1951. július 13-án, Los Angelesben.

Előzmények

A szöveg fontosságának visszatérése a zenetörténetben, Richard Wagner (1813–1883) nevéhez fűződik. Egyszemélyes művészeti mozgalom volt, alakja olyan jelentős, hogy hatását minden kortársa és valamennyi jelentős utóda érezte. Egyesek utánozták, mások elutasították, de volt, akit megbénított életművének súlya. Egyetlen más zeneszerző sem váltotta ki az ellenszenv és a rajongás ilyen szélsőségeit. A wagneri „Gesamtkunstwerk” (összművészeti alkotás), melyben egyesül a zene, a költészet, a dráma és a képzőművészet, hogy e művészeti formában minden részlet, a drámai célt szolgálja. Teljesen átformálta az operarendezést, ahogyan zenéje, a felbomlás határáig tágította a romantika zenei szótárát, megelőlegezve a Schönberg-féle forradalmat.

Webern azon művei, melyben beszédhangot használt, hosszú ideig ismeretlenek voltak. Nem publikálta azon műveit, melyekben a Sprechgesang használata jelen volt. Az „O sanftes Glühn der Berge” c. dala, melyet zenekar kísér, csak 1966. október 30-án hangzott el először Buffalóban, Lukas Foss vezényletével. A művet Webern 1913-ban komponálta, végül csak 1968-ban jelent meg nyomtatott formában.⁵ A Trakl-dalokban érződik Schönberg hatása, mindenekelőtt a figurációk használatában, szerkesztésben.

Alban Berg nem csupán egy átlagos, buzgó komponista, aki a büchneri dráma 1914-es bécsi előadásának hatására, rajongó felindulásában, a darab zenei köntösbe öltöztetésére vállalkozott, hanem méltó követője a drámaírónak. 1922-ben Alban Berg, az általa ismert 26 részből álló darabból egy három felvonásos, 15 jelenetet tartalmazó verziót készített. A felvonások az expozícióra, a bonyodalomra és a katasztrófára tagolhatók, melyek zenei szempontból nem voltak variálhatók, tömörítenie kellett bizonyos jeleneteket.⁶ A dráma kéziratán alapuló újabb változatai még az opera elkészülte után is napvilágot láttak, ezekből tudjuk egyebek mellett azt is, hogy a darab címe helyesen: Woyzeck.⁷ Berg célja, hogy Büchner költői nyelvezetét zenei gondolatokra fordítsa. A szöveg megzenésítéséhez három kifejezésmódot választott. A legárnyaltabb zenei közlést a melódiában találta meg, visszahelyezve a bel canto-t korábbi helyére. Erre a stílusra, már tanuló éveiben ráérezett. Ezt bizonyítja Hugo Wolf és Gustav

4. Arnold Schoenberg: Fundamentals of Musical Composition, Gerald Strang, Leonard Stein, London: Faber&Faber, 1967.

Magyarul: A zeneszerzés alapjai, Ford: Tallián Tibor, Budapest, Zeneműkiadó, 1971.

5. Musik Konzepte 112/113. Schönberg und der Sprechgesang, 87.

6. Alban Berg, Néhány szó a Wozzeckről, A XX. század zenéje, Fábián Imre (1966) Gondolat Kiadó, Budapest, 326. o.

7. Kovács Sándor, Alban Berg: Wozzeck, A hét zeneműve, Kroó György (1986) Zeneműkiadó, Budapest, 431. o.

Mahler vonásait is magán viselő csaknem 80 dala. A második réteg, a recitativo műfajának új formáját jelenti, amit a szerző ritmikus deklamációnak nevez és amit Schönberg Pierrot lunaire-ének melodramatikus előadói stílusával hoz kapcsolatba. A harmadik kifejezési lehetőség hangszeres szólamokkal együtt hallható közönséges prózai beszéd.⁸ E három réteg következetes használata történik végig az operában. A beszédhang alkalmazása, mint legkevésbé zenei elem, többek között Wozzeck halálakor a tóparton sétáló Doktor és Kapitány beszélgetésében hallható. A hétköznapi hangon folyó társalgás eszköze közömbösségüket hangsúlyozza. Berg itt eltér a Büchner darabtól, hiszen két ismeretlen járókelő helyett a Wozzecket megnyomorító két személyt állítja színpadra, akik személyükben az embertelen társadalmat képviselik.

A Sprechgesang-szerű réteg, amikor Wozzeck alakjával kötődik össze, mindig egyfajta zaklatott, örület-közei állapotot fejez ki, se nem énekes, sem nem prózai, hanem a kettő között álló, kissé természetellenes vokális jelleggel.

A melodikus kifejezés ereje, különösen az első felvonásban mutatkozik meg hatásosan, ahol a szereplők szólamaikon keresztül is pontos jellemzést nyernek. A Kapitány nyugalomra intő, mégis kapkodóan gyors hektikussága éles kontrasztot alkot Wozzeck „Igenis Kapitány Úr” egyhangon elénekelt, tárgyilagos válaszával.

A Berlinbe költözés jó döntésnek bizonyult. 1911. október 31-én büszkén írja Schönberg Emil Hertzkanak: „Maga el sem hiszi, milyen híres vagyok én itt. Szinte szégyellem ezt bevallani. Mindenhol ismernek engem. A fényképeim alapján ismernek fel. Az emberek ismerik az életemet, egyes dolgaimat, tudnak a „botrányaimról” és majdnem többet, mint én, mert én azokat rögtön elfelejtem.”⁹

1912. év kezdetén, jan. 28-án, két nappal a Henri Hinrichsennel¹⁰ való találkozás előtt azt írja naplójában. „Ajánlat, Frau Dr. Zehme szándékaihoz, egy ciklust komponálni, Bolond Pierrot címmel. Magas honoráriumot (1000 Márka) ígérek. Elolvastam az előszót, megnéztem a verseket, tele vagyok lelkesedéssel. Briliáns ötlet, teljesen az én ízlésem szerint. Honorárium nélkül is megírnám.”¹¹

Majdnem így is történt, mivel a honoráriummal kapcsolatos tárgyalások a vártnál bonyolultabban alakultak. Mindez azért, mert Schönberg, előadások utáni jutalékot kívánt 20-30 alkalomra. Az ő kezdeti lelkesedése – „el fogják fogadni”¹² – hamarosan szertefoszlott. Zehme asszony ugyan késlekedett, de március 9-én mégis megkötötték a szerződést. Az akkor 55 éves színésznő, Albertine Zehme született bécsi, a híres lipcsei ügyvéd, Dr. Felix Zehme válóperes ügyvéd felesége volt.

8. Kárpáti János, Alban Berg: Wozzeck, Miért szép századunk operája? (1979) Gondolat Kiadó, Budapest, 138. o.

9. Emil Hertzka 1869–1932, Budapesten született, tanulmányait Bécsben végezte. Az Universal Edition-nál 1907-től igazgatói státuszt töltött be egészen haláláig. Idézet: Schönberg levelezése, 26.

10. Henri Hinrichsen 1868–1942, német származású zeneműkiadó, (C. F. Peters), mecénás.

11. Schönberg Berlini naplója: 12.

12. Schönberg Berlini naplója: 13.



2. kép – Albertine Zehme

A Pierrot lunaire megértéséhez igen fontos a kompozíció időbeli beágyazódását megvizsgálni, amelyről leginkább Schönberg berlini naplója és más források tájékoztatnak. Először a szerző nem is foglalkozott a megbízással. Február 10-én ezt írja naplójában a Zehme-vel történt beszélgetésről, aki „már nagyon izgatott volt a darabom irányába”¹³, melyből azonban ekkor még semmi nem született meg. Egy héttel később a tárgyalások akadoztak. De Schönberg ebben az időben lelkileg szintén nem volt az írásra ráhangolódva. Egy előadás, melyet Bécsben Gustav Mahlerről kellett volna tartania, ez foglalkoztatta. Melyet végül Bécs irányába történő, egyre erősebb elutasítása miatt lemondott.

Azon kívül igénybe vették, egy Prágában tartandó koncert előkészületei, melyre Alexander von Zemlinsky,¹⁴ az ottani Deutches Theater zeneigazgatója hívta meg. Érdekes megjegyezni, ezen együttműködés során merült fel Schönbergben a karmesterség gondolata is. A részletek arra engednek következtetni, miszerint a zeneszerzői tevékenységét összehasonlításban a rendezettebb karmesteri pálya alá kívánta rendelni. Zemlinsky volt erre a kitűnő példa, akit Schönberg a prágai tartózkodása alatt is megfigyelhetett. Valószínű nagyon kíváncsúnak látszott a karmesterség. Az is biztos azonban, hogy nem lett volna ez az ötlete, ha bízott volna saját zeneszerzői képességében, mint ahogy ebben az időben még nem. Március 9-én, egy héttel visszatérése után

13. Schönberg Berlini naplója: 22.

14. Alexander von Zemlinsky 1871–1942, osztrák zeneszerző, karmester és tanár

megtörtént a szerződés kötése a Holdbéli Pierrot megzenésítésére. Másnap, Schönberg ezt írta: „Erős indítást érzek a komponálásra. Hosszú, nagyon hosszú idő óta először! Már arra a lehetőségre is gondoltam, soha többé nem írok zenét. Úgy tűnt több okom is van erre. A tanítványaim, akik kitartóan üldöznek, akik az általam bírhatónál többet követelnek, veszélybe sodor, végül mégis őket választom. Ez megakadályoz abban, hogy nyugodtan kiépítsem a saját utamat. Ők rögtön mindent a 10. hatványra emelnek. Ez igaz és valóban jó! De nem tudom szükségem van-e erre. Így aztán most még jobban rá vagyok kényszerítve, hogy eldöntsem komponálnom kell-e, mint korábban.”¹⁵

Még ezen a napon megírta az első darabot, mely később a 9. sorszámot kapta, Gebet an Pierrot címmel. Micsoda egy meglepő naplóbejegyzés, mióta nem írhatott vajon? Az utolsó kilenc kis zongoradarabja 1911. június 17-én készült el, azután következett a Herzgewächse megzenésítése, magas szopránra, hárfára, cselesztára és harmóniumra (op. 20.), melynek befejezését 1911. december 9-re teszik.¹⁶ Így tehát ez utóbbi Berlinben kellett hogy elkészüljön. Ezt megelőzően, novemberben befejezte a Guerrelieder-t, míg a Glückliche Hand befejezetlenül maradt. Valószínű tévedhetett Schönberg, hiszen majdnem pontosan egy negyed év volt az az idő, mikor nem komponált. Ha ez számára egy „nagyon hosszú” időnek tűnt, az valószínűleg egy szubjektív vélemény. A gondolat, miszerint annak a határán volt, hogy nem komponál többet, az azonban elgondolkodtató.

Március 13-án azt írja naplójában, hogy ideje lenne készülnie a prágai Mahler előadásra: „De a következő napokban mindenképp komponálni akarok”. Visszatekintve az ezt megelőző napra, még egy megjegyzést fűzött az első megírt dalhoz, „Úgy gondolom ez nagyon jól sikerült, sok javaslatot kaptam, úgy érzem, egy új kifejezésforma irányába haladok. A hangok itt a lelki és érzelmi mozdulatoknak egyenesen állati, azonnali kifejezőjévé válnak. Mintha csak minden direkt tevődne át. Nagyon várom, hogy megy ez tovább. Ellenben: most már tudom, honnan jön ez: tavasz!!! Mindig az én legjobb időszakom. Érzem a mozgást önmagamban. Olyan vagyok benne, mint egy növény. Minden évben ugyanaz. Tavasszal, majdnem mindig komponáltam valamit.”¹⁷

Itt megszakad a napló írásában. Még két bejegyzés következik, 1912. október 23-án és az utolsó, 1915. május 24-én. De a Pierrot megírásáról Schönberg részletes feljegyzései tájékoztatják az utókort.

Április 1-én és 2-án írta meg a Dandy-t. A következő hétvégén volt Húsvét. Április 17-én kezdődött a fő zeneszerzői periódus, mely június 6-ig tartott. Majdnem minden nap dolgozott a cikluson. Gyakran naponta írt egy darabot. Egyik nap akár kettőt, de előfordult, hogy hármát is komponált egy nap leforgása alatt. Nagyobb szüneteket április 29. és május 4. között tartott,

15. Schönberg Berlini naplója: 33.

16. Rufer: Das Werk Arnold Schönbergs (Arnold Schönberg munkássága): 18.

17. Schönberg Berlini naplója: 34.

valamint május 12. és 21. között. Az utolsó darab, mely a Die Kreuze volt, július 9-én készült el.¹⁸

A mű bemutatója 1912. október 16-án a berlini Choralion-Saal-ban volt. A premiért közel 40 próba előzte meg.



3. kép – A Pierrot lunaire bemutatója

A kabaré jelentősége a Sprechgesang létrejöttében

Ha a Pierrot lunaire közvetlen előzményét keressük, akkor elegendő az 1901-ben alapított berlini Überbrettl nevű kabaréig visszatekintenünk, ahol Arnold Schönberg dolgozott és alkotott. Schönberg 1975-ig ki nem adott hét kabarédala ugyanis ezen intézményben készült alkalmi, használati zeneként. A témánkhoz tartozó sanzonok, vaudevillek, songok illetve kuplék, mind a kabaré jelenség elemei.

A kabaré története

A kabaré műfaja alig ötven évig virágozhatott Európában. Hivatalos szakirodalmak szerint az első, modern értelemben vett kabaré az 1881. november 18-án Párizsban megnyitott Chat Noir

18. Dátumok, Rufer: Das Werk Arnold Schönbergs: 19.

volt.¹⁹ Ezt követte számos franciaországi, illetve a francia gyarmatokon nyílt hasonló szórakoztató hely. Német nyelvterületen először Berlinben jött létre, a már említett *Übrebrettl*, amelyet Ernst von Wolzogen hozott létre. Ezzel egyidőben nyitott ki az *Appignanesi* kabaré Münchenben.²⁰ A kabaré végig francia-német kulturális intézmény maradt, noha mind Angliában, mind az Osztrák-Magyar Monarchiában divattá vált. Mindkét civilizációban a zenés kávéházak hódítottak, de Angliában a night clubok is nyújtottak zenés műsort. A kabaré térhódítása az első dizőzhöz köthető, Yvette Guilbert 1902-es németországi turnéjához köthető. Az eladdig igen szigorú erkölcsi és stílári kötöttségek között működő német zenés szórakozó helyek alapvetően kikísérletezték azt az egyedi stílust, amely majd a weimári köztársaságot végig jellemezni fogja.

A kabarét szókimondásáért, politikai felhangjaiért és irányíthatatlan esztétikai magatartásért a politika sosem igazán kedvelte, de a militáris csoportok kormányszata idején végképp megpecsételődött a sorsuk. Az 1933-ban Németországban hatalomra jut NSDAP könyörtelen harcot hirdetett a kabarék ellen, így a művészeknek fel kellett hagyniuk ilyen tevékenységükkel, vagy az országot kellett elhagyniuk. A kabarééneklés sztárjai közül Marlene Dietrich az USA-ba emigrált, de a szanjonait tovább énekelte, míg Edith Piaf némileg stílust váltott, és így maradhatott odahaza Párizsban. A zenés kabaré műfaja azonban megszűnt az 1930-as évtizedekben, noha az örökségéből még sokáig merített mind az amerikai táncvilág, a hollywoodi filmipar, mind a brit tévészatíra.²¹

A kabaré helyszínei

Ha a kabaré helyszínét meg akarjuk határozni, akkor csupán körülírást tudunk alkalmazni: zenés kávéházak, vendéglők, kamaraszínházak, varieték, esetenként cirkuszok.²² Mindegyik jellemző együtt és külön-külön is. Az Osztrák-Magyar Monarchiában a kabarék színhelyére az orfeum szót használták, illetve más szempontból a kávéház egy-egy helyiségét.

A kabaré célja az volt, hogy a legjelentősebb alkotók, főként költők, zenészek és festők, összefogjanak és merész, provokatív, polgárpukkasztó előadásokkal rázzák fel a társadalmat. Ezért van az, hogy kabarénak hívják azokat az intézményeket, ahol kis színpadon néhány zenész és egy vonzó külsejű énekesnő sikamlós, kényes, tabudöntögető dalt ad elő, de az volt például a „progrm nélküli” Café Momust is.²³ Giocomo Puccini *La Bohème* című operájának kedvelt kávézója – az operalibrettó és a zene szerint tehát egy kabaré volt (a szó eredeti értelmében) és a giccses kerülő rendezéseknek ezt az oldalt is ki kellene emelnie a színrevitel közben.

19. Wachsmann, Klaus, „Cabaret”, In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed by Stanley Sadie, 1980, London, 3rd volume, 570.

20. Wachsmann (1980), 571.

21. Wachsmann (1980), 572.

22. Simon Géza Gábor – Thuróczy Gergely, „Dzsessz te még az én utcámba!”, In: Irodalmi Múzeum, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2006/11., 7.

23. Wachsmann (1980), 570.

A kabaré művészei

A kabarét művelő művészeknek csupán egyik csoportját alkotják a zenészek. Amíg a francia kabarékban a „componiste-chansonnier” eszménye hódított, azaz a zeneszerző maga ment fel a színpadra és adta elő szerzeményeit, mint nálunk sokkal később majd Seress Rezső tette, addig Németországban éppen ezt az egyszemélyes színházat nem engedték működni.²⁴ A zenészek, legtöbbször zongorán, hegedűn vagy gitáron kísérték saját előadásukat. A kabaré termelt ki két olyan kulturális szerepet, amelyek a mai napig élnek és a mindenkori showman-ek valódi előképei.²⁵ Az egyik a diseuse, magyarul dizőz, azaz a személyes báját is használó, bűgőhangú, alt-énekesnő. A másik pedig az estet levezénylő, és a nagyérdemű megszólító műsorvezető, a konferanszié. Ez a szerep a cirkusz világában éppenúgy elterjedt, mint a zenés esteken, pódiumrendezvényeken.

A kabaré műfaji meghatározhatatlansága

A kabaré műfaji meghatározása szintén csak körülírással lehetséges, hiszen konkrét leírás csupán egy adott előadást jellemezne. A kabarét minden esetben zenés színházi jelenségként őrizte meg az európai kulturális emlékezet. A zenés színház tág kategóriáján belül viszont már nincs releváns tovább bontható kategória, az előadók száma és összetétele folyamatosan változott. A gitáron önmagát kísérő Elsa Laura Seemann éppenúgy a kabaré halhatatlanjai közé tartozik, de a kórusművet író és vezénylő Debussy is, noha ezt az oldalát ugyanakkor nem ismerjük. Kamarazenekari összeállítások éppen úgy jellemzőek, mint a zongorakíséretes dalok. Jellemző a kabarédalokra, hogy a kottakiadásban is megjelenő népszerű darabokra nemcsak a szerzőt és a szövegírókat tüntették fel, hanem sokkal inkább kiemelve az előadókat és az előadás helyszínét.²⁶

A kabaré műfaji osztályozása azért is nehézkes, mert maga a Cabaret szó eredetileg a műsorfajtát, illetve a helyiséget jelölte, s nem műfajt. A műfajot ma rendszeresen sanzónként fordítják, főként a három legnagyobb előadója esetén: Josephine Baker, Edith Piaf és Marlene Dietrich. A szon kifejezéssel azonban szintén nem sikerült újat mondani, mert annak eredeti jelentése a megzenésített vers volt.²⁷ Később énekként, egy bizonyos énekként kezdték ezt a kifejezést használni, de nem történt sosem szakmai igényű definiálás. Másik kifejezés a kuplé, amelynek ismét csak tág zenetörténeti jelentősége van. A kuplé, vagy eredeti alakjában: couplet,

24. Hiába írja meg Julius Bierbaum a „*Deutsche Chansons*” előszavában (1900, Berlin), hogy itt az ideje, hogy kitörjenek a német zenészek is a färiszeusok hamis pätoszából és a tingli-tangli dalocskákából.

25. Wachsmann (1980), 571.

26. Simon-Thuróczy (2006), 8.

27. Winkler Gábor, *Operett* – Szubjektív kalauz egy varázslatos világban, Tudomány K, 2013, Bp, 32.

a rondó műfajban az intermezzo szerepét töltötte be, vagyis átvezető zene volt. Ebben az értelemben átvezető zene is maradt a kuplé: két poén, harsányság, konkrét kijelentés között átvezető jelleggel énekelt valamiről az énekes.

A sanzon, mint a nagyvárosi dal átvette a „vaudeville” jelentéskörét (amely konkrétan városi dalt jelent), és annak gúnyos, pimasz, tekintélyromboló témáit, stílusát. Más területeken a népies műdal, népszínmű-dalok, zarzuélák és komikus zenés jelenetek képezhettek előképet, kiindulópontot, inspirációt a kuplékhoz.²⁸ Szintén sokat adott hozzá a kabaré kialakulásához a cirkusz világa, műsorvezetőstül, kikiáltóstul és bohócdalostul. Végül nincs rá hely kitérni, hogy a 18. századtól jellemző utcai zenélés milyen mértékben befolyásolta a kabaré (sőt, a klasszikus műfajok) alakulását. Az utcát werklit, kintornát tekerő „zenészek” hozzájárulása ma még feltáratlan, de jelentőségüket számos anekdota őrzi.

A kabaréstílus elemei

Ha pedig a stílust, és a zenét szeretnénk kicsit is megfogni, akkor végképp kicsúszik a kutató kezéből az anyag, hiszen, az nemcsak előadónként, de előadásonként változott. Noha már a kezdet kezdetén szembementek a kísérletező, avantgárd zenészek a nagyoperai / szimfonikus stílussal, mégis viszonylag sokáig keresték a legmegfelelőbb stílust. A negédes, operettes hangvétel sok esetben terjedt el a kabaré műfajon belül. Ez az állítás ugyanakkor csak azzal a kitéttel igaz, ha azt is hozzátesszük, hogy a kabarédal, mindig rájátszott a szentimentalizmusra. Úgy szólalt meg g-mollban az egyes kabaréének, hogy közben parodizálta is a moll-hangnem szomorkás hangkörét.

Maguk az énekesek képzettségük és ismereteik fényében emeltek be ismert vagy kevésbé ismert elemeket, stílusrétegeket a kabarédalaikba. Voltak olyan magyar, spanyol és német szerzők, akik a helyi folklór impresszív, jól karakterizálható elemeit használták fel (pl. a kasztanyettát, vagy cigányzenét). Mások felhasználták a kor legkorszerűbb európai zenei kísérleteit, ez figyelhető meg Eric Satie ötven kabarédarabjában. Végül megjelent a kabarében a „négerzene” is, azaz a dzsessz.²⁹ A dzsessz amerikai zenészek európai útja révén terjedt el, de főként a kor legismertebb afroamerikai standardja, a ragtime hódított.

A kabaré és a közönség

A kabaré az énekesnek a közönséggel való együttlélegzése történt meg – jó esetben. A közönség és az előadó(k) összeforrtak a ritmussal, a refrénnel, a csattanóval, vagy akár csak egy

28. Winkler (2013), 36.

29. Simon-Thuróczy (2006), 7.

mindkét fél által értett kacsintással. A kabaré műfaja éppen azért jött létre, hogy intim közelségben kerüljön egymással a művész és a közönség. Az igazán nívós, szinte artisztikus kabaréra is volt példa, ahol a legnevesebb alkotók és a belépőt megfizetni tudó polgárok találkoztak egymással: ez volt a „Le Bouf sur le Toit”, amely 1920-ban nyitotta meg kapuit Párizsban. De bármelyik ismert szórakozóhelyről lett legyen is szó, a cél közös volt: a művész és a közönség nem otthon, a négy fal között olvasson verseget, hanem közösen, egy térben együtt énekeljék el azt.

A kabaré jelentőségét mi sem bizonyítja jobban, mint Kurt Weill és Bertold Brecht együttműködése révén létrejövő színház V-Effektjei. A Verfremdungseffekt-ek, az elidegenítő eszközök túlnyomó részét Brecht a kabaréból emelte át a radikális polgári színházi gyakorlatba. A közönséget a kabaré is, és Brechték is be akarták vonni a darabba, az előadás jelenébe. Amíg Brechték a V-effektekkel főként egy-egy cselekményelem kettősségére akarták felhívni a figyelmet, addig a kabaré viszont éppen, hogy valami érzelmi reakciót szeretett volna elérni a közönségtől. A kabarénak persze voltak sokkal ősből módszerei is a közönség aktivizálására. Így például a refrének közös éneklésén túl rendszeresen lehetővé tették a táncot is. Josefina Baker fellépései során a tánc olykor orgiasztikus jelleget is öltött. Más esetekben is gyakori volt a lábdobbantás, csusszantás vagy bekiabálás, s főként a hangos közbetapsolás.³⁰

A kabarészövegek

A zene és szöveg egyértelmű és el nem téveszthető egymásra utaltsága miatt fontos azt is látni, hogy milyen szövegek kerültek megzenésítésre. Noha Heltai Jenő, Ady Endre, Tóth Árpád, Kosztolányi Dezső és Szép Ernő is írtak örömmel és élvezettel kuplészövegeket, azok nyelvisége a lehető legtávolabbra estek az Ős-Kaján vagy a Hajnali részegség nyelviségétől. Az említett szerzők sok esetben a „néger-zenéhez” írtak négerként szöveget.³¹ A téma mindig adta magát – ahogy a pesti utca ezt mondta abban a korban. Pletykák, a városi lét jellegzetes karakterei, a divat, vagy akár csak a fogyókúra is alkalmas volt arra, hogy kabarédal legyen belőle. Természetesen, a szokásos intim témakör: szerelem, szakítás, búcsú éppenúgy megéneklésre, kifigurázásra került, mint az aktuális közéleti események és szereplők. Ma, a legtöbb esetben éppen ezért nem értjük jól a kuplétat, mert azok olyan tiszavirágéletű jelenségre utalnak, amelyeket ma csak hosszas kutatással lehetne feltárni.

Összegezve, a kabarédalok sikamlós stílusban, csipkelődő szellemességgel, szándékosan blőd szentimentalizmussal és esetenként keserű hanggal rázták fel a közönséget.

30. Simon Géza Gábor, „A ragtime és előjazz előadói, közönsége, színterei”, In: Irodalmi Múzeum, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, VI/1-2. (2006), 9.

31. Simon-Thuróczy (2006), 8.

A kabaré az énekbeszéd előzménye?

A kabarééneklés központi eleme a dikció volt. A kabarééneklés lényege ugyanis a szövegmondás mikéntje. A sanzon, a kuplé egy megadott szűk hangtartományban mozog speciális, de nem kirívó dallamvonal mentén. Amitől a kabarédal éneklése eltér egy korabeli Hugo Wolff-dal előadásától, az a hangszínek és a hangalfajok közötti tudatos lebegtetés, illetve ezek szándékolt keverése. A kuplékat nem az ütemvonalak tagolják, és még csak nem is a harmóniai fordulatok, hanem a hangsúlyozás- a szöveget előtérbe helyező akcentusok. A kabaréhoz hozzátartozó szatíra, ironia és élc stílusértékek következtében a zenei kifejezőeszközök között a groteszk hangzást keltő eszközök előkelő szerepet játszanak.

A dizőzök énekbeszéde az egyik legésszerűbb megoldás arra, hogy a kuplé legfontosabb gondolatát kihangsúlyozzák. Nem recitativot alkalmaznak, s nem is sotto vocet, hanem melodramatikusan rábeszélnek az éppen aktuális dallamra – de megőrzik közben a hangnemet. A kabaré énekbeszéde éppen fordítottja a Pierott luniere-ben megfigyelhető technikának: az énekes igenis az egyes szavak hangulatát fordítja le a zenére. Közelítés szintjén azt mondhatnánk, hogy a sanzonok énekbeszéde egy sajátos madrigalizmus, amely esetenként a zene ellenében szólal meg.

A kabaré énekbeszéde tehát a leghangsúlyosabb, legütősebb, legcinikusabb tartalmi elemet emeli ki. Más szóval, a kabaré énekbeszéde ugyan a csattanóhoz, a dal tartalmi csúcspontjához kötődik. Ezáltal a kuplék, sanzonok, songok esetében az próza és ének határának alkalmazása összekapcsolódott az „igazság” pillanatával, hiszen még a zene is levetkőzte a dallamosságát. Sok esetben az énekes egyszerűen prózára vált át, vagyis a reneszánsz színház nézőtérrel való kiszólásait idézi meg. A dizőz ilyen jellegű kiszólásaival még tovább csökkenti a közönség és előadó közötti különbséget, ezzel az énekbeszéddel szinte átlép a közönséghez. a gondolat befejezése után viszont következni szokott a közönség által harsogva ordított nosztalgikus hangulatot keltő refrén.

Összegzés

A kabaré műfaj a maga köztes művészi helyzetével, szókimondó tartalmával és szentimentalitásában is szatirikus stílusával kifejezetten alkalmas volt arra, hogy a művészet közvetítsen olyan gondolatokat, amelyeket a társadalom nem akart meghallani. A kényes üzenetek átadásában pedig elsődleges szerep hárult az énekbeszéd-technikára, amely sikeresen átütötte az esztétikai határokat. Ennyiben és csak ennyiben, de a kabaré énekbeszéde mindenképp előzménye és példaképe is a schönbergi Sprechgesang-nak.

DER ERSTEN INTERPRETIN
FRAU ALBERTINE ZEIME
IN HERZLICHER FREIENDSCHAFT

DREIMAL SIEBEN GEDICHTE

AUS ALBERT GIRAUDS

PIERROT LUNAIRE

(DEUTSCH VON OTTO ERICH HARTLEBEN)

Für eine Sprechstimme
Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Bass-
Klarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncell

(MELODRAMEN)

von

ARNOLD SCHÖNBERG

Op. 21

4. kép – Az első kiadás címlapja

Szerkezeti felépítés

Azon lehet töprengeni, vajon ez az impulzív erő valóban a tavasznak volt-e köszönhető. Sokkal inkább, maga a szöveg volt az, amely Schönbergnek komponálási ihletet adott. Ez a versgyűjtemény, ami természetesen nem egy holdkóros, hanem egy megbolondult Pierrot-ról szól, a belga Albert Giraud költő nyomán íródtak 1884-ben „Holdbéli Pierrot: ötven kis bergamói rondó” címmel,³² melyek Otto Erich Hartleben³³ fordításában készültek el német nyelvre, aki a saját ízlése szerint újjáalkotva remekművé tette. Épp ezzel a fordításával keltett feltűnést (1893).

Schönberg első spontán lelkesedése először nem igazán érthető, ha az ember a költemény szigorú, formális oldalát vizsgálja. Minden vers három versszakból áll, amelyek 4-5 sorból tevődnek össze. Ebben a 13 sorban újra visszatérnek, az első és a második visszajön a hetedik és nyolcadik sorban. Ezen felül a nyolcadik, mint tizenharmadik sor. Tehát a szerkezeti rendszer:

A - B - C - D E - F - A - B G - H - I - K - A³⁴

- I. rész: szerelem, szexualitás, vallás
- II. rész: erőszak, bűnözés, istenkáromlás
- III. rész: a múlt kísértése, hazatérés

Valószínű a groteszk tartalom az, amely Schönberg figyelmét leginkább felkeltette. Az 50 versből 21-et választott ki, melyet háromszor hét versben foglal össze (op.21.). Ezen belül a sorrendet is átrendezte. A versek az ő zenéje által váltak igazán művészi értékűvé. A költemények szimbolista és olykor szecessziós légköréből biztos kézzel választotta ki a maga számára fontos anyagot és abból alakította ki művének szilárd szerkezetű építményét.

Így született meg a régi olasz vásártéri színpadok sokszor megvert, kinevetett, ám szerethető figurája. Az a századvégi bohóc-alak, aki a maga tragikus magányában, sírás és kacagás állandó váltakozása közepette, hordozójává vált a schönbergi világképnek.

Pierrot állandó szereplő a nagy múltú, félig-meddig rögtönzött olasz bohózatban, a „commedia dell’arte”-ban. Az olaszok inkább Pulcinellának vagy Pagliaccionak (Bajazzo) nevezték. Jelmeze a bő, fehér selyem bohócruha, nagy, piros vagy fekete gombokkal és legtöbbször fehér, hegyes süveggel.

A beszédhanghoz zenekar társul: zongora, fuvola, (piccolo), klarinét, (basszusklarinét), hegedű, (brácsa) és cselló. A zenekar összetétele a dalokban:

32. Albert Giraud 1860–1929, belga származású költő, francia nyelven írt.

33. Otto Erich Harleben 1864-1905, német költő és drámaíró.

34. Stuckenschmidt: Schönberg: 182

1. Mondestrunken – fuvola, hegedű, cselló, zongora
2. Colombine – fuvola, klarinét, hegedű, zongora
3. Der Dandy – piccolo, klarinét, zongora
4. Eine blasse Wäscherin – fuvola, klarinét, hegedű
5. Valse de Chopin – fuvola, klarinét/basszklarinét, zongora
6. Madonna – fuvola, basszklarinét, hegedű, cselló, zongora
7. Der kranke Mond – fuvola
8. Nacht – basszklarinét, cselló, zongora
9. Gebet am Pierrot – klarinét, zongora
10. Raub – fuvola, klarinét, hegedű, cselló, zongora
11. Rote Messe – piccolo, basszklarinét, brácsa, cselló, zongora
12. Galgenlied – piccolo, brácsa, cselló
13. Enthauptung – fuvola, klarinét/basszklarinét, brácsa, cselló, zongora
14. Die Kreuze – fuvola, klarinét, hegedű, cselló, zongora
15. Heimweh – piccolo, klarinét, hegedű, cselló, zongora
16. Gemeinheit – piccolo, klarinét, hegedű, cselló, zongora
17. Parodie – piccolo/fuvola, klarinét, brácsa, zongora
18. Der Mondfleck – piccolo, klarinét, hegedű, cselló, zongora
19. Serenade – fuvola, klarinét, hegedű, cselló, zongora
20. Heimfahrt – fuvola, klarinét, hegedű, cselló, zongora
21. O alter Duft – piccolo/fuvola, klarinét/basszklarinét, hegedű/brácsa, cselló, zongora

Különböző, klasszikus zenei formákat alkalmaz a szerző, mint: kánon, fuga, rondó, ellenpont. A teljes apparátus csak a 11., 14., valamint az utolsó négy dalban játszik együtt.

A műben szereplő ellentmondások meghatározóak, már maga a főszereplő, Pierrot egyszerre hős és bolond. Nemét illetően férfi, mégis nők adják elő.

Schönberg ebben a korszakában, mikor a Pierrot íródott, még nem használta a dodekafon kompozíciós technikát.

Cselekményről, összefüggő tartalomról nem beszélhetünk, a ciklust csupán rejtett gondolati szálak tartják össze. Maga Pierrot nem szerepel, a versek Pierrot-hoz és Pierrot-ról szólnak. A groteszk humorú, mélyen tragikus figura csak közvetve jelenik meg a dalokban.

Az énekbeszéd előadásáról Schönbergnek konkrét elképzelése volt, melyet a partitúra előszavában olvashatunk:

„A beszédszólamban (Sprechstimme) hangjegyekkel megadott dallam (néhány, külön jelzett kivételtől eltekintve) nem éneklésre van szánva. Az előadó feladata, hogy ezt [a dallamot] a lejegyzett hangjegyek figyelembe vételével beszéddallammá (Sprechmelodie) alakítsa át. Méghozzá úgy, hogy

- I. a ritmust hajszálpontosan úgy tartja be, mintha énekelne, azaz nem több szabadsággal, mint amennyit egy énekelt dallamnál megengedne magának,
- II. pontosan tudatában van az énekelt hang (Gesangston) és beszélt hang (Sprehton) közötti különbségnek: az énekelt hang változatlanul megtartja a hangmagasságot, a beszélt hang éppenséggel megadja azt, de azonnal el is hagyja eséssel vagy emelkedéssel. Az előadónak azonban nagyon kell óvakodnia attól, hogy az „éneklő” beszédmód (Sprechweise) kísértésébe essen. Egyáltalán nem erről van szó. Semmiképpen sem a realiztikus, természetes beszéd a cél. Ellenkezőleg, egyértelművé kell tenni a különbséget a szokásos beszéd és az olyan beszéd között, amely zenei formában valósul meg. De soha nem emlékeztethet éneklésre.

Ezen kívül az alábbiak érvényesek az előadásmódra:

Az előadónak nem az a feladata, hogy a szavak értelme alapján teremtsen meg az egyes darabok hangulatát és karakterét, hanem mindig pusztán a zenéből kiindulva. Amennyiben a szerzőnek a szövegben előforduló történések és érzések hangfestéses ábrázolása fontos volt, ez úgyis megtalálható a zenében. Ahol ezt az előadó hiányolja, tartózkodjon attól, hogy olyasmit hozzáadjon, amit a szerző nem akart. Az itt nem hozzáadna, hanem elvenne.

Arnold Schönberg”

Bár Schönbergnek az előírása valójában igen egyértelmű, az Albertine Zehme-féle ősbemutató óta nem némul el a vita a Pierrot lunaire előadásmódjáról. Még ha úgy is tűnhet, hogy ezek az utasítások mindent érthetően megfogalmaznak, valójában nem kívánták a bizonytalanságot kizárni, néhány közülük valójában inkább a probléma összezavarásához, mint tisztázásához járult hozzá.

A melodráma, a szöveg és zene kapcsolata szempontjából egy teljesen más műfaj, csupán beszédhangot használt. Az első legismertebb példa erre Jean-Jacques Rousseau Pigmalionja (1762), ismertebbek ezen felül, Beethoven: Fidelio - zárkajelenet, Carl Maria Von Weber: Bűvös vadászából Samuel felhívása a farkasverem jelenetben. Ezen kívül meg kell említeni a kései XIX. század nagyon népszerű melodrámaíait, melyek közül a legismertebbek, Richard Strauss: Enoch Arden, Das Schloß am Meer, Liszt Ferenc: Der traurige Mönch, Der blinde Sänger, vagy Max von Schilling: Cassandra, Hexenlied, mely műveket narrátorra és zongorára írtak.

1. kottapélda (Max von Schilling: Cassandra Hexenlied)

Bewegt
Con moto

Wie gehen leise hört uns nicht die Fackel erlischt uns verrät kein Licht die Turmes-
We'll walk so softly tip-toe light no torch shall betray our secret flight the turret-

(*pp sempre*)
p (aber deutlich singend) (una cantando distintamente)

Feltűnő az említett dalokban, az expresszív, hangfestésre törekvő szövegek, valamint a ritmus, ami inkább az eltúlzott deklamációhoz állnak közel és semmiképp sem követik a természetes hanglejtést.³⁵

Schönberg rajongott a kabaré és az operett műfaja iránt. Csodálta Fritzi Massary előadó művészetét.³⁶ Gyakran idézték Schönbergnek a berlini irodalmi kabaréhoz fűződő kapcsolatait, mint a Sprechgesang szempontjából fontos tapasztalatokat. 1900-ban jelent meg Deutsche Chansons című gyűjteménye, Brettli-Lieder vagy Kabaré-dalok alcímmel. Ami ebből az atmoszférából lényeges dolgozatomból szempontjából, az az előadói stílus, amiről vannak leírások, de nincsenek felvételek. A pimasz, frivol, bohókásan ironikus mentalitás.

A századforduló híres, zeneileg is képzett színészei nemcsak előadták, hanem meg is rendelték a melodramákat, amelyek hatásos színészi és önábrázolási feladatot biztosítottak számukra. Albertine Zehme, ahogy azt már említettem, is ezt az utat választotta, egy korszakra jellemző kéréssel fordult a zeneszerzőhöz.

Schönberg egy kottázott énekbeszédet írt elő, melyre jó példa volt Engelbert Humperdinck: Königskinder melodramája (1897), de Humperdinck ezt a lejegyzést egy későbbi átiratban szokásos énekkottává változtatta, 1910-ben.

2. kottapélda (Engelbert Humperdinck: Der Königskinder)

Mei - ne wei - ßen Blu - men tra - gen Tau in den Glök-ken, Mächt' ei - ne tau - wei - ße Blu - me

Flöte

sein, die Schön-ste von al - len. Im Brun-nen-spie-gel sah ich mich ein. Hab mir wohl ge - fäl-len.

35. Pl. Liszt: Der traurige Mönch c. dalában Schreck und Grausen szavak alatt szótagonként egy negyedhang és egy negyed szünet váltakozik, ami a szöveg skandálását eredményezi.

36. Fritzi Massary 1882–1969, osztrák-magyar származású énekes- és színésznő, operett primadonna

A Pierrot keletkezése előtt Schönberg már alkalmazta a Sprechgesang technikát a Gurreliedern-ben, mindazonáltal a Pierrot komponálásának idejében ez a műve még nem került bemutatásra, úgyhogy a szerzőnek nem volt lehetősége gyakorlati tapasztalatok vizsgálatához. Ezen túlmenően a Gurreliedern-ben csak epizodikus részletekben használja a sprechgesangot, míg a Pierrot végig így komponált.

Schönberg szándékozott további művekben is alkalmazni, az op.18. Die Glückliche Hand című operában (mely ebben az időben még nem volt befejezve), Mózes és Áron (1930-32) című operájában,³⁷ Napóleon óda, op.41 (1942) és a Varsói menekült, op.46 (1947). Az énekbeszéd kezdettől fogva bonyodalmakat okozott technikai megvalósításban a Pierrot előadásakor; Schönberg sosem volt elégedett az előadás kivitelezésével.³⁸

Friedrich Cerha azt mondta, a Pierrot recitativ elbeszélését ma egyáltalán nem, vagy nagyon bonyolultnak tudjuk megérteni. A szerző elképzelése szerint: „A kompozíció írásának idejében (...) jelen volt egy olyan beszéd megkülönböztetési technika, amely egyrészt fekvés szerinti, másrészt hanghosszúság szerinti megkülönböztetést jelentett. A 30-as évek óta ez a technika nincs jelen.”³⁹ Az énekbeszéd két különböző funkciót lát el a teljes darabban: a drámai részekben a főhangsúly a kifejezésen van, ahol a helyes intonáció kevésbé jelentős, a többi részben „a hang a zenekari játékba belesimul, annak szerves részévé válik.”⁴⁰

Mindez csupán azon keresztül valósulhat meg, ha az énekbeszéd képes a kromatikus skála minden magasságának intonálására. Ezen felül mindezt egy két és fél oktávós hangterjedelemben, mely a színésznőknek, akik az első előadók voltak, egy hatalmas és valószínűleg megoldhatatlan technikai feladatot jelentett. Az énekesnőknél egy ellentétes probléma jelentkezett: eltekintve attól, hogy a Pierrot-hang egyáltalán nem éneklésre szánt, az énekesnők azonban érthető módon belemerültek az éneklésbe, ezért aztán gyakran hiányzott az előadói, expresszív oldal. Mindez a Pierrot lunaire előadásaiban még jobban determinálható, mint bármikor korábban.

Így a kifejező költemény, nagyon különböző módon, a zene által kerül bemutatásra, melyet a darabok egyenkénti bemutatásakor szeretnék megemlíteni.

A Pierrot lunaire sajátossága, hogy az énekbeszéd rögtön hatással bír hallgatójára, ugyanakkor egy belső törést, ellentmondást okoz. Az énekbeszédnek van egy pontos, kromatikus leírása. Mire szolgál ez, mikor a zenei háttér ehhez nem kapcsolódik egyértelműen. Az a nagyszámú hangszín-skála, melyet a szerző ilyen csekély hangszerrel elér, az jelentős, korszakalkotó.

Ezen összes ellentmondás mellett, a Pierrot lunaire teljesen új módon fogja meg az embert. Egy elsődleges értelmezési szinten, amely az egyedüli, expresszív szöveg alapján történő megzenésítésben jelentkezik. Schönberg ezt a kifejezési módot a darab megírása előtt fogalmazta

37. Kocsis Zoltánnal készített interjú kimerítően foglalkozik az operával e témakörben

38. Friedrich Cerha, Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs „Pierrot lunaire” (A beszédhang használata Schönberg „Pierrot lunaire” c. darabjában), I. Nemzetközi Schönberg Társaság Kongresszusa 1974: 32.

39. F. Cerha, Zur Interpretation der Sprechstimme: 28.

40. F. Cerha, Zur Interpretation der Sprechstimme: 30.

meg: „a lelki és érzelmi mozgások kifejezése”. Ennek a közvetlenségét egészen „állatinak” érezte. „Olyan, mintha direkt módon hatna .”

A Pierrot lunaire ezen egyedülisége rögtön a saját ismertetőjele. Schönberg nem gondolkozott logikai megközelítésben mikor a darabot írta. Csak örömet jelentett számára ez az időszak. Egy szóval sem utal arra a gondolatra, mely az egyenes irányú fejlődést jelezné, mely addig az ő tevékenységét korábban mindig karakterizálta. Úgy tűnik, mintha kételkedne korábbi saját elgondolásában.

III. Pierrot lunaire – dalok elemzése

I. rész

1) *Mondestrunken*

*Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.*

*Gelüste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst nachts der Mond in Wogen nieder.*

*Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.*

1) *Holdtól ittasan*

*A bort, mit csak szemünk ihat,
a holdas éj özönnel ontja
hogymint szökőár öntse el
a néma szemhatárt.*

*Borzongató édes gyönyört
hoz számolatlanul a sodrás:
a bort, mit csak szemünk ihat,
a holdas éj özönnel ontja.*

*Költőnk, kit áhítat vezet,
megrészegül a szent italtól,
elrévült arccal égre néz,
és tántorogva szopja, szíja
a bort, mit csak szemünk ihat.*

A „Mondestrunken” a 16. vers Giraud kötetében. 1912. április 17-én kezdete Schönberg a komponálását, ekkor már két dal, a „Gebet an Pierrot” és a „Der Dandy” készen voltak. Néhány előkészítő munka után félretette, majd öt másik vers kidolgozását követően, április 29-én fejezte be az I. rész nyitó dalát.

A zongora magas regiszterében lebegő hármashangzatok sora, a fuvola és hegedű széles futamai, szeszélyes szólamai kiegészülve a sutogó recitálással azonnal megéretteti a hallgatóval a mű különös karakterét.

Mint a melodramákban általában, itt is a három zenei rész a három versszakhoz illeszkedik. Az első két ütem karaktere, a zongora hét hangból álló-, valamint a hegedű három hangból álló motívuma megadja a ritmikai és metrum rendszert, mely Pierrot alakjának, a figura mélyebb megismerésére szolgálhat.

3. kottapéllda (1-4. ütem)

Flöte. *Bewegt* (ca 66 - 76)

Geige. *pizz.* *pp mit Dämpfer*

Violoncell.

Rezitation. *Bewegt* (ca 66 - 76) *p*

Klavier. *Bewegt* (ca 66 - 76) *pp*

Den Weinden man mit Au-gen trinkt, gießt

A misztikumot a 7. ütem hirtelen hangos dinamikája töri meg az „und eine Springflut” szövegrésszel.

4. kottapéllda (7-8. ütem)

Fl. *f* *fpp* *pp*

G. *f*

Klavier. *f* *tr* *sf* *pp*

und ei-ne Spring-flut ü-ber-

A 10. ütemben láthatjuk az első példát az ének- és beszélt hang direkt módon történő váltására, természetes átmenet egyikből a másikba.

5. kottapéllda (10-11. ütem)

pp
arco Flage

10 (gesungen) (gesprochen)
p
stil - len Ho - ri - zont.

10
pp

A 15. ütemtől az „a tempo”, valamint a zenei anyag megváltozása vezet át a második versszakra. A 29. ütem elején a Sprechgesang kulminációja a „Dichter” (költő) szóra esik.

6. kottapéllda (28-29. ütem)

immer pizz.
f

Der

Tempo
Fl.
G.
Vel.
f molto espress.

Tempo
Dich - ter, dendie An -

Tempo
f espress.

Nem csak a zenei anyag, hanem a szöveg is direkt módon nyitja fel előttünk a lehetetlen világot, a mérgező bor, mely éjszaka hat, nem más, mint a holdfény. A vágyak, melyek „keserűek és édesek”, „schauerlich und süß” a szavak festése kitűnően fejezi ki az ellentétet.

7. kottapéllda (19-20. ütem)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 19-20) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "D-Saite hervor - lü - ste, schau - er - lich und süß -, durch -". The piano accompaniment includes a bass line with a forte (f) dynamic and a treble line with a piano (p) dynamic. The second system (measures 21-22) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "D-Saite hervor - lü - ste, schau - er - lich und süß -, durch -". The piano accompaniment includes a bass line with a forte (f) dynamic and a treble line with a piano (p) dynamic. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Ez az összeegyeztethetetlen fantázia világ tovább fokozódik a perzselő „Mondestrunken” és a fagyos „Colombine” közötti kontraszttal.

2) *Colombine*

*Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weissen Wunderrosen,
Blüht in den Julinächten –
O bräch ich eine nur!*

*Mein banges Leid zu lindern,
Such ich am dunklen Strome
Des Mondlichts bleiche Blüten
Die weissen Wunderrosen.*

*Gestillt wär all mein Sehnen,
Dürft ich so märchenheimlich,
So selig leis – entblättern
Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!*

2) *Colombina*

*Sápadt holdfény-virágok,
csodás fehérlő rózsák
nyílnak a nyári éjben:
vágyom szakítani.*

*Kínzó félelmem enyhül
sötét folyón ha gyűjtök
sápadt holdfény-virágot,
csodás fehérlő rózsát.*

*Betelne minden vágyam,
mesés titkon ha mernék
szirmonkint szórni csendben
barnálló szép hajadra
sápadt holdfény-virágot.*

Columbine a 10. vers Giraud gyűjteményéből. A narráció egyes szám első személyben beszél, úgy is tűnhet Pierrot elbeszélő hangja. Vágyik Columbine után, egy szolgatárs, de akár Cassander lányaként is lehetne ábrázolni.

A komponálási fázisban ez a hatodik befejezett melodráma volt. Az első, melyben Schönberg négy hangszert is használ (fuvola, klarinét, hegedű és zongora), ekkor még a „Mondestrunken” nem volt befejezve.

Ebben a részben waltzer tánc foglalja keretbe a három zenei és szövegi részt. Az első két rész homogén szerkezetű, míg a harmadik rész karakterben, textúrájában megváltozik. A hagyományos waltzer ritmus folyamatosan variálódik a darabban. A nyitó sor végén található „Wunderrosen” gyönyörű magánhangzóival, előkészíti, kiemeli a 25-26. ütem analóg szövegét.

8. kottapélda (4-6. és 25-26. ütemek)

The image displays a musical score for two songs, 'Colombine' and 'Colombina'. It features vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in German and Hungarian. The score includes measures 4-6 and 25-26, with dynamic markings like 'espr.' and 'pp'.

Colombine (German):

wei - ßen Wun - der - ro - sen, blü - hen

Colombina (Hungarian):

Wun - der - ro - sen.

Az első rész a Sprechgesang és hegedű egymás kiegészítői, mely az „O bräch ich eine nur” szövegrésznél kulminálódik. Schönberg melizmákat ír a „bräch” és „eine” szavakra, melyet ugyancsak követ a hegedű játéka is.

9. kottapélda (9-12. ütem)

9. kottapélda (9-12. ütem)

o ———, bräch ich ei - - ne nur!

pizz.

espr.

pp stacc.

A második rész zenei anyaga követi az elsőt.

A harmadik rész hirtelen vált mind zenei anyagban, mind tempóban. Egy kadenciával kezdődik a beszédhang és a hegedű között. A hegedű itt líraian legato, míg a beszéd visszaállt a kezdeti akadozó közlésformába. A kettőjük közti kommunikáció ritartandóban és dinamikai váltásban történik.

10. kottapélda (28-32. ütem)

stilt wür all mein Seh-nen, 30 dürft ich so mör-chen - heim - lich, so - lig leis-

rit.

pp

30

A 33. ütem ismét új zenei anyagot hoz. A hegedű folytatja a legato melódiát, a beszéd szólam tartja a tempót, hangjai csak kicsit hosszabbak, mint a kíséret staccatói. A „Mondlichts” első hangja (Bé) egy fontos hangmagasság, melyet énekelni kell, a második szótag móviszont ismét beszélt hang.

11. kottapélda (35-37. ütem)

Haa-re des Mond - - lights blei - - - che

pp

pp(gesungen)

(gesprochen)

35

A 39. ütemben a hegedű megtöri az addigi folytonosságot, hirtelen feltűnik Pierrot alakja.
12. kottapéllda (38. ütem)

The musical score for the 38th measure is presented in two systems. The first system consists of three staves. The top staff features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody starting with a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then a half note A4. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melody starting with a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then a half note A4. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melody starting with a quarter note G2, followed by a quarter rest, and then a half note A2. The dynamic marking *pp* is placed below the bottom staff. The second system consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melody starting with a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then a half note A4. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melody starting with a quarter note G2, followed by a quarter rest, and then a half note A2. The dynamic marking *pp* is placed below the bottom staff. The lyrics "Blü - - - ten!" are written below the second staff of the second system.

Schönberg végig hűséges Hartleben fordításához, csak az utolsó szót változtatta meg, „Lichtstrahl” helyett „Mondstrahl” kerül a záró mondat végére. A hold szó zenei ábrázolása nyomatékosabb jelen esetben.

14. kottapéllda (30. ütem)

rasch

Pic.

Kl. (A)

ppp

ppp

rasch

(tonlos geflüstert)

30

mit einem phanta..stischen Mond..strahl.

rasch

30

ppp

A zenekar: piccolo, klarinét, zongora. A fuvola, vagy piccolo szerepe jelentős, hiszen a hold szerepét ábrázolja, testesíti meg végig a melodrámban. Ebben a darabban is egy játékos, fantasztikus holdfényt kapunk a piccolo szólamán keresztül.

Az indítás azonnali erős hatás a hallgató irányába, az alla breve tempó és a magas regiszter miatt az együttes minden tagjánál.

Az első részben Schönberg dinamikai effektusokkal játszik, így adva portrét Pierrot-ról. Az első két ütemben a dinamika egyfolytában erősödik, a 3-5. ütemben állandóan változik. A zongora játsza a főszólamot, a magas regiszterben pianissimo. A Sprechstimme ezzel párhuzamosan, mint kontraszt, gyakran két oktávval mélyebben beszél, mint a zongora szólama. Ezért indokolt a pianissimo a magas regiszterben, az egyensúly megőrzése végett.

15. kottapélda (1-5. ütem)

Rasch ($\text{♩} = 76$)

Piccolo.

Klarinette in A.

Rasch ($\text{♩} = 76$)

Rezitation.

Mit ei - nem phan - ta - - - stischen

Rasch ($\text{♩} = 76$)

Klavier.

Pic.

Kl. (A)

poco rit.

ff **p** **f** **breit** **poco rit.** **p**

Licht - strahl er - leuch.tet der Mond die kry - stall - nen Flakons auf dem

pp **pp** **poco rit.**

A szöveg lefesti a fekete mosdót a néma dendivel, a piccolo a holdfény, a klarinét tipikus hangszínével Pierrot bohóckodási képességeit ábrázolja gyászos dallammal.

Az első rész előadása nagyon extrém lehet a hallgató számára. Schönberg hirtelen dinamikai váltásai minden részben és a részek között is ezt az érzést fokozza. Extrém regisztereket használ, a gyors váltások énekről beszédre és suttogásra. A tempóváltozás fokozatosan tart a gyorstól a lassúig. Ezek a szélsőséges megoldások kombinálva a főszólam staccato játékaival a zongorában, ez ad egy zenei képet Pierrot ideges, bizonytalan személyiségéről, melankolikus rohamairól.

A vers végén Pierrot eldönti, hogy a holdfényt használja sminkje készítéséhez. (14. kottapélda)

3) *Eine blasse Wäscherin*

*Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;
Nackte, silberweisse Arme
Streckt sie nieder in die Flut.*

*Durch die Lichtung schleichen Winde,
Leis bewegen sie den Strom.
Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.*

*Und die sanfte Magd des Himmels,
Von den Zweigen zart umschmeichelt,
Breitet auf die dunklen Wiesen
Ihre lichtgewobnen Linnen –
Eine blasse Wäscherin.*

4) *Halvány mosónő*

*Halvány mosó nőszemély
kendőket mos éjjelben:
ezüstfehér csupasz karja
sodró árban megmerül.*

*Szellő kél a tisztás mélyén,
tőle fodros lesz a víz;
halvány mosó nőszemély
kendőket mos éjjelben.*

*És a kedves égi lányzó,
kit az ágak elbecéznek,
éjszín réteken teríti
sugárszötte keszkenőit:
halvány mosó nőszemély.*

A mosónő az ötödik vers a Giraud gyűjteményben. Schönberg a negyedik helyre tette véglegesen, az első rész közepére, mely egy szimmetriát hozott létre : az első, a negyedik és a hetedik melodráma a holdat karakterizálja. Itt a hold egy fiatal szobalányt ábrázol fehér karokkal, utalás a holdra és a fiatalságra egyaránt.¹

A „Mondestrunken” c. darabban a hold, mint múzsa jelenik meg, itt sokkal prózaibb módon, egy mosónő személyében és végül a hold, egy halálosan beteg, tuberkolózusos képében tér vissza a „Der kranke Mond” c. dalban.

Az „Eine blasse Wäscherin” az ötödik, amit megzenésített Schönberg, egy napon fejezte be a „Der kranke Mond” c. dallal, április 18-án.

Fuvola, klarinét és hegedű alkotja az együttest, zongora nem szerepel a darabban.

Egy nagyon különleges funkciót használ a strukturális kontrasztokra minden részben. Az első és harmadik szakaszban a hangszerek akkordokat játszanak, állandóan változó megszólaltatásban. A szoprán, tenor és belső hang kapcsolja össze a hangszereket. Ezt a technikát ismerhetjük a Schönberg utáni időszakból „Klangfarbenmelodie” (hangfestés) elnevezéssel. Schönberg tisztán végig viszi szándékát és pianora redukálja a hangerőt. A kotta jól mutatja, a hangszereknek végig egy hangerővel kell játszaniuk, érzelemmentesen, az énekbeszéd pedig kíséri a hangszereket. Így születik meg az „a capella” korál zene.

1. v.ö. Schönberg: Erwartung c. operájában a nő így írja le vetélytársát: „az nő fehér karokkal”. Marie Pappenheim szövegében az Erwartung világa egy beteg hold által megvilágított, nem mint a Giraud/Hartleben féle világban.

16. kottapélda (1-5. ütem)

Die drei Instrumente in vollständig gleicher Klangstärke, alle ohne jeden Ausdruck.

Flöte. *ppp*

Klarinette in A. *ppp*

Geige. mit Dämpfer *ppp* pizz

Fließend, aber abwechslungsreich (♩ = 60 – 92)
Die Rezitation soll hier durchaus wie eine Begleitung zu den Instrumenten klingen; sie ist Nebenstimme, Hauptstimme sind die Instrumente.

Rezitation.

Klavier-Auszug.
(Das Klavier pausiert in diesem Stück) *ppp*

Fl. *pp*
Ei - ne blas - se

Kl. (A) arco

G. *pp*

Az első részben a beszédhang a mély regiszterben marad és a dinamikai utasítás részére egy kicsit erősebb [nem *ppp*, hanem *pp*]

A második rész, mely a kilencedik ütem harmadik ütésére indul, a szél suhogását festi a tisztáson keresztül, ezt a képet Schönberg sűrűbb ritmikával ábrázolja a zenekari részben. A hangszerek kottaképe nagy változáson ment át a bevezető, valamint az első részhez képest.

17. kottapélda (9-10. ütem)

Fl. *immer ppp*

Kl. (A) *immer ppp*

G. pizz. *immer ppp* arco

am Steg - - - - -

Flut. Durch die Lichtung schleichen Win - de, leis be - we - gen sie den Strom.

10

10

Az énekbeszéd meghatározóbb szerepet játszik a második részben, itt négy, abszolút egyenlő hangot hallhatunk. A szakasz végén a beszéd és a hangszerek kombinációja együtt érkezik meg a szöveg refrénjéhez.

18. kottapéllda (11. ütem)

Fl.
Kl.
(A)
G.

(sehr ruhig)

Ei - ne blas - se Wä -

A harmadik rész a tizenharmadik ütem, második ütésével indul. A zenei textúra visszatér az elsőhöz.

A zenei tetőpont a tizennegyedik ütemben található, mely azonnal két megvilágítás ad: változatos és drámai, de másfelől tükrözi az alkalmazások végtelen számát, melyet a teljes melodráma megírásához használ Schönberg. A csúcspont a „breitet” (szétteríti) szóra esik, mely ének hangot kap, majd rögtön visszavált beszédhangra.

19. kottapéllda (14-15. ütem)

Fl.
Kl.
(A)
G.

Flag.
o

(gesungen)

pp

Zweigen zart umschmeichelt, brei - tet

15 (gesprochen)

15 auf die dunk-len Wie-sen

A csúcsponti ütem a holdat ábrázolja, ahogy fényét szétszórja a mezőn. Az utolsó négy ütem ezt a hangulatot viszi tovább. Az énekbeszéd a végén újra megérkezik a refrén szövegére, ez alatt a zenészek a záróakkordjukat háromszor megismétlik.

20. kottapélda (16-18. ütem)

F1.
 K1.
 (A)
 G.

ih - re licht - ge - wo - be - nen Lin - nen -
 ei - ne blas - se Wä - scher - in.

4) *Valse de Chopin*

*Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken,
Also ruht auf diesen Tönen
Ein vernichtungssüchtiger Reiz.*

*Wilder Luft Akkorde stören
Der Verzweiflung eisigen Traum –
Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken.*

*Heiss und jauchzend, süß und schmachtend,
Melancholisch düsterer Walzer,
Kommst mir nimmer aus den Sinnen,
Haftest mir an den Gedanken,
Wie ein blasser Tropfen Bluts!*

5) *Valse de Chopin*

*Mint egy halvány cseppnyi vér
lázbeteg lányajkat színez,
úgy van itt e néhány hangban
szépség, mely halált eped.*

*Hangzatok szélvészre űzi
kárhozott álmok fagyát,
mint egy halvány cseppnyi vér
lázbeteg lányajkat színez.*

*Forró, lelkes, vággyal teljes
édes-bús sötét keringő,
nem bírlak már elfeledni:
úgy tapadsz a lelkem mélyén,
mint egy halvány cseppnyi vér.*

A „Valse de Chopin” 26. vers a Giraud gyűjteményben. A „Madonna”-val együtt, mely azonnal követi ezt a dalt, az első négy melodrámatól enyhe eltávolodást képviselnek. Nincsenek hold iránti érzelmek, vagy más meghatározó karakterek. Ez a két dal a már korábban említett szimmetriában vesz részt. Az első, a negyedik, és hetedik melodráma a holddal kapcsolatos; a második és harmadik olyan karaktereket személyesítenek meg, mint Pierrot és Columbine; az ötödik és hatodik pedig egyfajta szimbolikus lenyomat.

Schönberg május 7-én készült el ezzel a résszel, a „Madonna” két nappal később öltött végleges formát. A „Valse” volt a tizenharmadik melodráma, melynek komponálásába kezdett.

Mint a korábbi „Columbine”, ez a dal is egy valtzer, de lassabb tempójú, mely ugyanúgy három részt kapcsol össze.

A zenekar felállása: fuvola, klarinét, basszusklarinét és zongora. A főmotívumot a klarinét szólamában találhatjuk a 2-3. ütemben, mely három hangból áll, egy lépéssel lefelé és még egy további ugrással lefelé.

21. kottapélda (2-3. ütem)

(♩ = 46 – 50)

(♩ = 46 – 50)

p legato espress.

A „Hauptstimme” (főtéma) a legkövetkezősebben vannak jelölve ebben a darabban, sokkal jobban, mint bármely más melodrázában. A 3-6. ütemben Schönberg négy különböző főtémára vonatkozó zárójelet vázol fel.

22. kottapélá (3-6. ütem)

22. kottapélá (3-6. ütem)

Ráadásul, a zárójelek átfedések a 14-15, 22-27 és 32-33 ütemekkel, így megteremtve a főtémát és melléktémát.

23. kottapélá (14-15., 22-27. és 32-33. ütemek)

23. kottapélá (14-15., 22-27. és 32-33. ütemek)

Schönberg a zárójelekbe feltüntetett főtémákat hangsúlyozva, mély érzelmi töltéssel kéri egészen a zárójel bezárásáig.

A Sprechstimme az ötödik ütemben lép be, biztosítva a következő fontos elemet, kiemelését a repetáló hangoknak. Jelen esetben az „A” hang hangsúlyozása, melyet lentől közelít, ismétli és ad egy fentebbi szomszédhangot, mielőtt visszatér a 7. ütem elején levő „A” hangra.

24. kottapélda (5-7. ütem)

Fl.
Kl.
(A)

⑤ *pp*
Wie ein blas...ser Tropfen Bluts färbt die

⑤ *pp*
begleitend

p espress.