

10.18132/LFZE.2010.8

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola

A HINDEMITH DALOK KÖLTŐI VILÁGA
ÉS ZENEI ESZKÖZEI

ALSZÁSZY GÁBOR

DLA ÉRTEKEZÉS

BUDAPEST

2009

Tartalom

Köszönet	2
Bevezetés	3
I. A műfaj kitágítása és a dalok általános zenei jellemzői	8
II. A dalok szövegválasztásáról	13
III. Az elemzés módjáról	17
IV. A 10-es évek végének zongorakísértéses dalai	20
Zwei Lieder für Alt und Klavier	20
Drei Hymnen von Walt Whitman Op.14	26
V. Lieder mit Klavier, Op. 18 (1920)	35
VI. A kamaradalok	67
Des Todes Tod Op. 23a (1922)	70
Die Junge Magd Op. 23b (1922)	78
Die Serenaden Op. 35 (1924)	83
VII. Das Marienleben Op.27 (1922-23), Neue Fassung (1948)	110
VIII. A harmincas évek dalai	133
Sechs Lieder nach Gedichten von Friedrich Hölderlin (1933/35)	136
IX. Az amerikai évek dalai (1941-44 és 1955)	148
A német dalok	150
A francia és latin dalok	158
Az angol dalok	165
X. A motetták	175
Bibliográfia	179
Függelék I. : Szövegek	182
A 20-as években megzenésített versek	182
A harmincas évek megzenésített verseiből	194
A 40-es években megzenésített versek	197
Hindemith: <i>Das Marienleben</i> , Bevezető észrevételek az új változathoz	213

Köszönet

E pár sorban szeretném megköszönni mindazoknak a segítségét, akik önzetlenül és áldozatot vállalva közreműködtek abban, hogy e munka létrejöhetett. Köszönet illeti volt, és jelenlegi tanítványaimat, akik a csak külföldön fellelhető kották, cikkek és hanglemezek beszerzésében segítettek. Hálával tartozom azoknak, akik a versek fordításait készítették, vagy lektorálták: Feleségemnek, Telbisz Ágnesnek, aki az angol nyelvű verseket fordította, Alszászy Juditnak, aki a német versek fordításában segített, illetve elkészítette Rilke *Das Marienleben* című versciklusának első fordítását, Nemeshegyi Péternek, aki a *Marienleben* és a *Des Todes Tod* fordításait ellenőrizte és mélyreható javításokkal kiigazította, Balogh Katalinnak, aki a francia versek fordításait ellenőrizte. Köszönet illeti a frankfurti Hindemith-Institut munkatársait, akik felajánlották, hogy személyesen is megtekinthetem a rendelkezésükre álló Hindemith-kéziratokat, illetve fontos szakirodalmat ajánlottak témámhoz. Hálásan köszönök minden támogatást – anyagit és erkölcsit – amivel a Győri Széchenyi István Egyetem és az ott tanító kollégáim áldozatkészen segítették munkámat az elmúlt időszakban. Utoljára, de nem utolsó sorban köszönöm családomnak a sok-sok segítséget és türelmet, amely nélkül e dolgozat nem születhetett volna meg.

Alszászy Gábor
Budapest, 2009 április

Bevezetés

„...minden zenében, amit írok, vagy játszom,
semmi többre nem törekszem,
csak érthetőségre és őszinteségre.”¹
(Paul Hindemith)

Hindemith műveit, néhány kivételtől eltekintve, manapság ritkán játszá. Dalai pedig még ritkábban kerülnek terítékre. A Deutsche Gramophon katalógusában mindössze két lemez fémjelzi a zeneszerző munkásságát, igaz, ezek közül az egyik igazi kuriózum: a három cd-t megtöltő felvételeken Hindemith saját műveit vezényli. Zenekari művei mellett hangszeres szonátái a legnépszerűbbek, ez utóbbiak leginkább azért, mert a közép- és felsőfokú zeneoktatás tananyagaként nélkülözhetetlenek. Vokális művei közül operái a legismertebbek, bár a 9 műből csak kettőt játszanak viszonylag gyakrabban.² Kórusművei közül a könnyebben énekelhető gyönyörű *Six chanson* miniatűrjei élveznek valamelyes népszerűséget.

Ahogy a brácsisták legtöbbje szívesen nyúl Hindemith brácsaműveihez, melyek egy nagy előadóművész műveiként nemcsak hangszeres kihívást jelentenek, de rendkívül mély zeneiséget is rejtenek, ugyanúgy fordulhatnának az énekesek is a dalok felé, melyeknek kivételesen sokszínű világáról e dolgozat szól. Az énekeseket ezek a dalok olyan világba kalauzolják, amely alapvetően hangszeres ihletésű, amelyben az énekszólam véglegesen szakít a romantikus dikcióval, helyébe a szövegből kiinduló deklamációt helyezve. E dallamok dramaturgiája a hangszeres dallam sajátosságait ülteti vokális szólamba. Ez az attitűd a Hindemith dalokat a kamarazene területe felé közelíti, az énekestől és partnereitől olyan együttműködést várva, amelyben az előadók teljesen egyenrangúak. Ez a barokk zenére emlékeztető vonás az énekes szerepét lényegileg változtatja meg; a romantikus érzelem-kifejezés helyett, a szöveg tudatos formálását, deklamációját kívánja meg tőle, olyan zenei gondolat szolgáltatában, amely a vers sajátos lényegét meghagyva, önállóan, saját törvényei szerint formálódik. Ilyen módon az énekszólam különleges teret enged a kíséretnek, amelyet éppen ebből kifolyólag - legalábbis a zongorás dalokban - inkább zongoraszólamnak kell neveznünk. Az így létrejött hindemithi dalstílus ennél fogva nemcsak önmagában érdekes, hanem egy olyan énekes kultúrát folytat, amely ma is

¹ Levélfogalmazvány Heinrich Schenkernek. In: Briner/R./Sch.: *Paul Hindemith*. (Zürich, Schott, 1988): 87.

² A *Cardillac*-ot (1926) és a *Mathis der Maler*-t (1935).

elengedhetetlen része egy énekes iskolázottságának: a barokk zene hangszeres jellegű éneklését. Anna Reynolds fogalmazta meg egyik mesterkurzusán, hogy a bachi hangszeres vonalvezetés elsajátítása nem hiányozhat egy kultúrált énekes iskolázottságából. Talán ezt hallva fogalmazódott meg bennem először, hogy kell legyen 20.századi stílus is, mely ezt szolgálhatja.

Hindemith zenéjével, valamikor középiskolás éveim alatt ismerkedtem meg. Az első művet az *Echo*-t még fuvolatanárom adta a kezembe. Különös élmény volt most más összefüggésben újra találkozni vele, hiszen a kis fuvola-zongora darab nem más mint az angol dalok egyikének átírata. Nemsokkal később ismertem meg néhány részletet a *Ludus tonalis*-ból, melynek különös, fanyar dallamai és harmóniai azonnal megragadták képzeletemet. Úgy kötődtek akkor számomra a régebbi zenéhez, hogy közben valami egészen mást üzentek. A 20-as évek Hindemithjének rapszódikusan csapongó, vitális zenéjét még akkor nem ismertem, sem nagy zenekari és vokális műveit; gazdag kamarazenei termésének is csak töredékével találkoztam, mint ahogy ma is csak elenyésző részét ismerheti meg az érdeklődő a ritkán kapható kevés felvételtől. A döntő benyomást azonban a Rilke versekre írt *Six Chanson* tette rám, amelynek lélegzetelállítóan finom miniatűrjeit nemcsak nagyon szerettem énekelni, hanem valami rendkívülivel egészítették ki amúgy is hiányos képemet a német zeneszerzőről. Ezek a művek ízig-vérig franciák, pedig német költő és német zeneszerző művei. Olyan zenei sokoldalúságról tettek tanúságot, ami érdekelni kezdett. Később, mikor egyre többet dolgoztam énekesekkel, lassan megismerkedtem a Hindemith dalok sokszínű világának egy-egy újabb szegletével; az ismerkedés végül is csak e dolgozat kapcsán fejeződött be s igazából még most sem teljes, hiszen a 30-as évek dalainak többsége a mai napig kiadatlan.³

Hindemithet alapvetően hangszeres művek alkotójaként ismerjük. Vokális munkássága azonban meglepően kiterjedt. Az operákon⁴ kívül számos kórusművet, öt oratóriumot⁵ és a dalok három nagy csoportját alkotta meg. A zongorás dalok, kamara dalok és zenekari dalok csoportjai közül e dolgozat csak az első kettővel foglalkozik. A következő táblázat azonban időrendben sorolja fel a dalok mindhárom típusát.

³ Ann-Katrin Heimer a 30-as évek dalairól szóló kimerítő könyve szerencsére jónehány faximilét is közöl, ezenkívül néhány dal az Orfeo kiadó két cd lemezén, F.-Diskau/A. Reimann ill. J. Banse/A. Bauni előadásában meghallgatható.

⁴ A korábban említett 9 opera még egy hangjátékkal és a különleges műfajú *Lehrstück*-kel, ill. két opera Cardillac, Neues vom Tage) 50-es évek elején írt második változatával bővül.

⁵ Az utóbbi két műfajt német, angol, francia és latin szövegekre.

[Zongora-kíséretes dalok * *Kamaradalok* * **Zenekari dalok**]

- 1908/1909 Sieben Lieder für Sopran
1914 Nähe des Geliebten
- 1916 Lustige Lieder in Argauer Mundart Op. 5
1917 Zwei Lieder für Alt und Klavier (Else Lasker-Schüler, G. Gezelle)
Drei Gesänge für Sopran und Orchester Op. 9
1918 *Wie es wär', wenn's anders wär' (v. Miris)*
1919 *Melancholie, 4 Lieder von Chr. Morgenstern, Ms und Streichquartett Op.13*
- Drei Hymnen von Walt Whitman für Bar. und Klavier Op.14
1920 Lieder Op. 18 (Bock, Morgenstern, Lasker-Schüler, Schilling, Trakl)
1922 Das Kind (Hagedorn)
 Des Todes Tod; Ms, 2 Viola, 2 Violoncello Op. 23a (E. Reinacher)
 Die junge Magd; Alt, Flöte, Klarinette und Streichquartett Op.23b (Trakl)
- 1922/23 Das Marienleben Op. 27 (Rilke)
1924 *Die Serenaden; Sopran, Oboe, Bratsche, Violoncello Op.35(Licht, Gleim, Tieck, Eichendorff, Meinhold, Mahlmann)*
- 1933 5 Lieder (Claudius) [csak 2 maradt fenn]
 4 Lieder (Rückert) [csak 1 rekonstruálható]
 4 Lieder (Hölderlin)
 4 Lieder (Novalis)
 3 Lieder (W.Busch) [nem maradtak fenn]
1935 4 Lieder (Angelus Silesius)
 4 Lieder (Hölderlin)
1936 3 Lieder (Brentano) [csak 2 maradt fenn]
 Das Köhlerweib ist trunken (Keller)
1939 Der Einsiedler (A.da Cruz)
 2 Lieder (Nietzsche)
- 1935-48 Marienleben /Neufassung
1940-44 6 Motetten nach Bibeltexten (lateinisch)
1941-44 11 német, 8 francia, 2 latin, 11 angol dal
- 1955 Two Songs (O. Cox) S/T pf.
1939-59 **Sechs Lieder aus Marienleben mit Orchester**
1958-60 9 Motetten (folytatás)

Zongora-kíséretes dalokat egész életében írt; kezdetben ezek apró alkalmi darabok voltak, később olyan kísérletek, melyek nagyban segítették saját zenei nyelvének megtalálásában-kialakításában. A daloknak ebben az első, 1908-1924-ig tartó korszakában több határvonal húzható. A romantikus stílusú első dalok után a továbblépés a posztromantika Strauss-i, Mahler-i világa felé történik, melybe némi impresszionista hatás is vegyül (Zwei Lieder,

Melancholie). A vokális útkeresésnek ebben a korszakában született az első három opera⁶ és a hatalmas zenekari apparátust foglalkoztató Három zenekari dal is. Az új, egyénien expresszív zenei nyelv megjelenése a Whitman dalokhoz köthető. Ez a stílus gyorsan és látványosan fordul át a *Marienleben* objektív, neobarokk stílusába, amely a korszak dalainak betetőzése. Az érett zeneszerző 30-as, 40-es években komponált dalai elsősorban az otthoni házimuzsikálás privát kedvtelését szolgálták, lévén hogy Hindemith felesége, Gertrud, tulajdonképpen énekes volt. E dalok közül az 1933/35-ben született Hölderlin dalok, a 40-es évek elején, Amerikában komponált angol nyelvű dalok és az 1948-ban befejezett *Marienleben*-átdolgozás léptek ki először a privát szférából. A többi csak jóval Hindemith halála után jelent meg. A zeneszerző késői stílusát reprezentálják a egyházi szövegre komponált motetták 1958 és 1960 között született darabjai.

Hindemith zeneszerzői útja a tudatos újításból a morálisan elkötelezett zenefelfogás felé vezetett. A zene morális üzenetére és az ezzel kapcsolatos zeneszerzői köteleességvállalásra éppen a *Marienleben* sikere ébresztette rá. Az 1948-as változat előszavában így ír erről: „Az erős benyomás, amit már az első előadás tett a hallgatókra – egyáltalán semmit nem vártam – muzsikuskéntem először tudatosította bennem a zene és a zenészek morális elkötelezettségének etikus szükségszerűségét[...]”. Ez az etikus szükségszerűség számos dologra ébresztette rá a dalokkal kapcsolatban, melyekről részletesebben a következő fejezetekben lesz szó. A Hindemith dalok üzenete mindenesetre, hogy az önfékező zenei nyelvújítás nem vezet feltétlenül egysíkúshoz, sem pedig ötlettelenséghez, sőt bár más utakon, mint a század legtöbb zeneszerzője, mégis találhat újat, elgondolkodtatót és érvényeset. A ma énekese számára e dalok szövegei a költészet legnagyobbjainak vagy éppen elfeledettjeinek, értékes és szép gondolatait közvetítik, változatos sokszínű zenei nyelvbe öltöztetve és az éneklés természetes egyszerűségét megőrizve. A dalok megkövetelte előadásmódot filmszerű lepergéshez lehetne hasonlítani, melynek dimenziókat - teret, időt és ezeket összefogó hangulatot - a zene ad. Az érzelmesség sallangjától megtisztított dallamok előadói lényege a láttatás (expresszionista líra, *Marienleben*, evangéliumi motetták), vagy az egyszerű elbeszélés, kommentálás, vagy akár csevegés.

Amikor Hindemith a *Komponist in seiner Welt*-ben az *Érzelemhangsúlyos zeneérzékelés*⁷ című fejezet alapgondolatául Augustinus azon mondatát veszi, miszerint „Musica est scientia bene modulandi”, vagyis hogy a zene a jó formálás tudománya, ezzel

⁶ *Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1919; *Das Nusch-Nuschi*, 1920; *Sancta Susanna*, 1921.

⁷ Paul Hindemith: *Komponist in seiner Welt*, (Zürich, Atlantis Musikbuch Verlag, 1994): 41-68.old.

arra is céloz, hogy a zene felfogásának és megértésének bonyolult pszichológiája mögött, mindig ott húzódik alapvető lényegként a formálás tisztasága. Ez az a vezérfonal, melynek mentén a dalok is megérthetők. E dolgozat azt tűzte ki céljául, hogy e művek gazdag költőiségén és színes zenei nyelvezetén keresztül feltárja egy olyan zeneszerző gondolkodását, aki vallotta, hogy „[...]a zene nem ködös valami,[...] Azt mondja nekünk: állj meg két lábbal a földön, ha zenét alkotsz és zenét fogadsz be, ugyanakkor a fantáziáddal bekóborolhatod az univerzumot.”⁸

⁸ Paul Hindemith: *Komponist in seiner Welt*, (Zürich, Atlantis Musikbuch Verlag, 1994): 42.old.

I. A műfaj kitágítása és a dalok általános zenei jellemzői

A dal Hindemith számára, sok más 20. századi zeneszerzőhöz hasonlóan, kezdetben a kísérletezés terepe is volt. A szöveg nemcsak formát ad az alakuló, egyéni zenei nyelvnek, hanem inspirációs forrás is, amely egymástól igen különböző zenei megoldásokat generálhat. Így volt ez Hindemith esetében is. Stilisztikus fejlődésének egyes fázisai azonban nemcsak nyelvi, hanem műfaji kérdéseket is felvetnek. Mindenekelőtt adódik a kérdés, mennyire tágítható a dal műfaja? A korai és késői zongora ill. hangszeregyüttes kísérete szólóénekek adják meg rá a választ. A korai művek azért, mert zenei nyelvezetükön túl, pontosan ez a műfaj-tágítási attitűdjük az, ami a kísérletezés eme korszakának egyik lényeges eredménye (*Des Todes Tod*, *Die junge Magd*, *Die Serenaden*). A dal tehát lehet kamarazene⁹, sőt kantáta-szerű jelleget is ölthet (*Die Serenaden*), fontos, hogy a megzenésített szövegek lírai versek. A késői művek témaválasztásukkal tágítják a műfajt, mivel latin nyelvű bibliai szövegek¹⁰, amit Hindemith az alcímben műfajmegjelöléssel kívánt érzékeltetni – Motetten – ami eredetileg leginkább többszólamú kóruszenét jelentett. A megjelölés tehát latin nyelvű egyházi szöveg megzenésítésére utal a kíséret viszont egyértelműen zongora, a szerző egyik motetta esetében sem utalt pl. az orgonával való megszólaltatás lehetséges alternatívájára. Ebben az esetben tehát a hangszerelés hagyományos, a tartalom rendhagyó.

A kíséret "objektíválása" – ahogy Strobel fogalmaz¹¹ – azaz a zongora romantikus kísérettípusainak felváltása újszerű, kezdetben impresszionisztikus, majd stilizált hangzás-szimbólumokat alkalmazó zongora- ill. hangszeregyüttes kísérettel, majd a *Marientleben* és a *Motetten* esetében, a zongora zengésére számító, mégis barokkosan merev polifónia alkalmazása ugyanúgy hozzájárul a műfaj kitágításához, mint az előadóapparátus, vagy a szöveg különlegessége. A *Melancholie* még a kamarázó Hindemith kézenfekvő ötletéből született,¹² a *Des Todes Tod*, a *Junge Magd* és a *Serenaden* már újfajta, önállósodó partnerként állítja a hangszereket az ének mellé. Érdekes a zongora szerepének a

⁹ Erre a korábbi korokban is akad számos példa, Schubert *Der Hirt auf dem Felsen*-jétől Brahms Brácsadalaig (*Zwei Gesänge*, op.91).

¹⁰ Ezek előzményeként pl. J.S.Bach *Geistliche Lieder*-jét, Ph.E.Bach Cramer zsoltárfordításaira írt dalait vagy Beethoven *Sechs Lieder von Gellert* op.48 című sorozatát lehet megemlíteni, amelyeknek azonban egyike sem latin nyelvű és csak egyikük íródott bibliai szövegekre.

¹¹ Heinrich Strobel: *Paul Hindemith*. (Mainz, B. Schott's Söhne, 1948): 28.old.

¹² Párhuzamként ide állítható Respighi 1914-ben komponált *Il tramonto*-ja, mely szintén vonósnegyest állít a szólóének mellé.

megváltozása is. Az „objektív”, barokkos hang, ami a Marienleben-ben jelenik meg – közel sem egy csapásra –, ugyanezen mű 1948-as 2.vázlatával együtt készíti elő a hangszer szakralizálását a Motettákban.

Hindemith rendkívül eredeti zenei nyelvet beszél: Általánosabb jellemzői a vitalitás, áttekinthetőség, gondolatiság; a primér (hangzási) hatások mellett szimbólikus hatások; az expresszionista korszak végefelé (1922 Kammermusik op.24) észlelhető művein a barokk zene erős hatása (motorikusság). Az ekkor született folyamatosság, egyfajta zenei áradás, ha változó jelleggel is de későbbi műveire is jellemző marad. „[...] Hindemith,akinek művészi karakterisztikumához provokáló közvetlenség, vitális eredetiség és a mondanivaló világos arcéle is hozzátartozott, feltűnő affinitást mutatott a melankóliára, az éjszakai- és álomjelenetekre, a titokzatosra és rejtélyesre.”¹³ Ez mutatkozik meg e korszak két főművében, a Marienlebenben és a Cardillac című operában. A Cardillac sok különböző karaktert állít egymásmellé, a dalciklusban is hasonló figyelhető meg. Hindemith daltermésében jól megfigyelhető a szöveghű, ábrázoló-megzenésítéstől, az önálló zenei megjelenésen keresztül, a koherens, organikus, kiforrott dalmegzenésítésig vezető út. Az első fennmaradt próbálkozások, még a romantikusoktól örökölt zenei nyelvet beszélik, a későbbiek között akadnak a R. Strauss-i romantikára emlékeztető majd az impresszionisták hangvételét is magábaolvasztó dalok. A legnagyobb váltás a kamaradalk idején következik be, amelyek az Op. 22 expresszionista stílusától a *Serenaden* rendkívül erőteljesen stilizált, objektív hangvételéig nagy utat járnak be. Az utóbbi, a neue Sachlichkeit eszméjének hódol, a Marienlebennel kapcsolatban pedig maga Hindemith említi a Gebrauchsgegenstand kifejezést¹⁴. Mindez nem más mint az expresszionizmus legyőzése; a zene „érzelemeskedéstől mentes, tárgyilagos hang”¹⁵-jának megszületése. Ha dolgozatomban használok is olykor a „kifejez” igét, ennek jelentése már nem érzelmi központú, hanem szimbólikus, vagy hangfestő. A 30-as évek dalainak hangvétele bizonyos visszafordulás a hagyományosabb Lied műfaj felé, puhább, átlátszóbban tonális stílus felé. Ezt folytatják a 40-es években keletkezett dalok is; ezekben új hangként az idegen nyelvű versekkel együtt a különböző nemzeti zenék sajátosságai is megjelennek. A motetták komponálásának két periódusát másfél évtized választja el egymástól. A 40-es évek dalaival szemben az első periódus motettái – a témának megfelelő – ünnepélyes, ismét

¹³ Briner/Rexroth/Schubert: *Paul Hindemith*. (Zürich, Atlantis/ Schott's Söhne,1988):87.

¹⁴ „Használati tárgy”; a Gebrauchsmusik kifejezés analógiája, Bevezető észrevételek/1 lsd. Függelék.

¹⁵ Kovács Sándor: *A XX. Század zenéje. Egységes jegyzet*. (Nemz. Tankönyvkiadó, 1995):73.old.

objektívabb hangot ütnek meg, a motetták második csoportja viszont a tonális felbomlás irányába mutató (de nem atonális), disszonáns, kései stílus képviselői.

Minden dalnak van egy sajátos **dramaturgiája**. E dramaturgia eszközei jelentősen változnak a Hindemith dalok történetében, közös bennük viszont, hogy mindig a vers adta keretből indulnak ki. A dramaturgia zenei eszközei a forma, a dallam felépítése és duktusza, a kíséret jellege és formálása, a tonalitás és harmóniai jelenségek, a metrum és ritmus megválasztása a dinamika és hangszínek stb. Következzen ezek néhány főbb jellemzője a Hindemith dalok esetében:

Forma: Leggyakoribbnak az ABA_(v) forma tekinthető, melyet gyakran a kíséret épít, fölötté az énekszólam olykor tőle függetlenül, nagyjából szabadon deklamál. Bár a szimmetrikus formák iránti előszeretete mindegyik korszakában megmutatkozik, szép számmal találunk más megoldásokat is. A *Marienleben* formái között, ABCA, és az AABA népdalforma mellett különféle rondóformák, pl. a Bar formával kevert ABACAC is előfordul(No.4.). Ebben a ciklusban találkozunk már híd formával, passacagliaival, basso ostinato-val, fugatovel, variációs formával és a sajátos „soroló-formával”. Ez utóbbi a motetták gyakori technikája lesz, amelyben az énekszólam és a kíséret kaleidoszkópszerűen, horizontálisan és vertikálisan keveri, vagy csak egymásmellé sorolja a motívumokat, tematikus szakaszokat. A 30-as években a ritornell forma jelenik meg, a 40-es évek dalaira az egyszerű ABA formán kívül a Bar forma, a nagylélegzetű híd-forma, az ostinato, és az aszimmetrikus AB, ABAB és ABAC mellett újdonságként a strófikus forma jellemző. E korszak nagy balladáiban a hídforma mellett a sorolóformával is találkozunk.

Dallam, énekszólam: Hindemith dallamai már kezdettől eltérnek a posztromantika szélesívű melódiáitól. Bár az Op.9-ben találkozunk nagyvonalú, érzelemmel átitott dallamokkal, az egykorú *Zwei Lieder*-ben már megjelenik a sajátos hindemithi deklamáció és a töredékes dallamvezetés. Bár az Op.18 dallamvilágára jellemzőek a nagy ívek, ezeket az íveket a szövegből kiinduló, értelmező deklamáció tördeli szét. Amikor hosszabb egybefüggő melódiát ír, átüt rajta valami népdalszerű egyszerűség, mellyel már az Op.18-ban is találkozunk, de a 30-as, 40-es évek dalaira lesz elsősorban jellemző. Minden korszakában gyakran alkalmazott eszköze volt a szillabikus hang-repetíció és az apró motívumokat ismételtető variáló, vagy szekvenciázó technika. Énekdallamai a *Marienleben* után jelentősen diatonizálódtak, ez szándékos váltás volt az énekelhetőség 30-as évekbeli célkitűzése miatt. A Hindemith énekszólamokra általában jellemző az

emelkedést és ereszkedést összefogó, tehát a kupola-, vagy völgy-ívek hosszú szerkezetének megtervezettsége. Ez árulkodik legjobban dallamainak hatásmechanizmusáról, mely ezzel reagál a szöveg finom érzelmi és gondolati árnyalataira. A Hindemith-dallamok nagyrésze alapvetően hangszeres természetű, függetlenül attól, hogy a kíséret témáját imitálja-e (*Marienleben* Op.27/No.8), vagy önálló tematikus anyagot hoz. Ez a tulajdonság a *Marienleben* dallamaira a legjellemzőbb, a 30-as, 40-es évek dalaiban „dalszerűbbé” oldódik. A motetták ebből a szempontból összefoglaló jellegűek, az ünnepélyes dikció, egész tárháza e dallamvilág összes kellékeinek. Ezekben a művekben (és a *Marienleben* mindkét változatában) kíván Hindemith a legtöbbet az énekhangtól, a szoprán hangterjedelme átlagosan d' alá és a" fölé nem megy, ha igen, kis h a legmélyebb és egy extrém esettől eltekintve (*Cum natus esset*, c'') h" a legmagasabb hang. Az énekszólam a dalok többségében nagy állóképességet is kíván.

Kíséret: A Hindemith-dalok nyitja több szempontból is a kíséretben van. Egyrészt, mert a kíséretet nem kíséretnek tekinti, hanem önálló szólamoknak, másrészt, mert éppen ebből kifolyólag – különös tekintettel a *Serenaden*-ig terjedő, első időszakra – gyakran teljesen önálló formálást kap, ezáltal biztosítva énekszólam deklamatorikus szabadságát (Op.18,22), vagy az összetett kamarazenei szerkezetet (Op.27,35). Ez a tendencia odáig megy, hogy a *Marienleben* némelyik tételében és a *Serenaden* egészében az énekszólam a polifón zongoraszólam ill. hangszeregyüttes egyik szólamaként hat. Ez a dalformálás a 30-as évektől kezdve egyszerűbb letétnak adja át a helyét, megőrizve a formálás önállóságát, de természetesebb, hagyományosabb egységbe forrva az énekszólammal. Ezekben a dalokban az érett zeneszerző természetes írásmódja, szinte kimeríthetetlenül sokszínű, sokféle kísérettípust állít az énekszólam mellé. A motetták ezen a téren is enciklopédikusak, bár alapvetően eltérő jellegük a *Marienleben*-ben bevált szimbólikus motívumrendszert hozza vissza, megújult harmóniai és dallami nyelvvel ötvözve.

Tonalitás, harmónia: Hindemith zenei szimbolikájának megértéséhez alapvető fontosságú hangközstruktúráinak és harmóniavilágának elemzése. Harmóniavilága alapvetően tonális, de a tonalitás sajátos módon nyilvánul meg benne. Az Op.18 kísérletező ötleteiben többféle módon tágitja a tonális határait. A distanciális egészhangúság komplementer keverése, az egymástól idegen hangzások egy akkordon belüli ütköztetése, a tercépítkezés túlfokozása, a hagyományosan tonális akkordok megmerevült disszonanciákkal való színezése, a gyors modális váltások, a bitonalitás, mind mind ennek a tendenciának a részei. A modalitás újszerű kromatikus használata hasonlít valamelyest arra, amit Bartók polimodális kromaticizmusnak nevez, de talán

megfordítva, kromatikus polimodalitásnak nevezve jobban illik a Hindemith zenének erre a vonulatára. A hangnemiség gyorsan – kromatikusan – változó modalitások összessége Hindemithnél. A modális sorok ilyen kaleidoszkóp-szerű vegyítése új hangnem-érzetet hoz létre, benne mindig dominál egy-egy jellemzőbb modalitás, mint pl. a gyakori fríg, amely köthető a k2 távolságú akkord- vagy hangnemváltás jellemző jelenségéhez is. Ahogy Bartók, Hindemith is kedvelte az irizáló – színjátészó – harmóniákat (dúr3-moll3, k7-N7, stb.). A legjellemzőbb harmóniai mégis kvartokból, kvintekből, szeptimekből és szekundokból épülnek, gyakran elkerülve a hangzást dúrrá vagy mollá egyértelműsítő tercet. Ezeknek a harmóniaknak és a benne rejlő intervallumstruktúráknak megvan a maguk sajátos kifejezőereje, mely, elsősorban a kromatikus vagy diatónikus eltolás révén vált ki tonálisan értékelhető harmóniamozgást. Nem ritka egy-egy diatónia, hexatónia vagy pentatónia teljes hangkészletét foglalkoztató harmóniasor, amely vagy vertikálisan, vagy horizontálisan keveredik más tonalitásokkal. Egész daltermésére jellemző, hogy az adott dal egy harmónikus (és/vagy motívikus) alapötletből nő ki, a variáció és az elemek különféle összeillesztése révén. Feltűnő a kései motetták egyre disszonánsabb harmóniavilága, melyben alaptulajdonság, hogy a hangkészlet, rövid időtartam alatt (1-2 ütem) bejárja a 12 fokúságot.

Kiragadva a művek vagy korszakok főbb sajátosságait, újdonságait, elmondhatjuk, hogy az Op.18 akkordokban és feszültségi vonalakban, az Op.22: hangszínekben, az Op.27 formákban és zenei szimbolizmusban gondolkodik. Az utóbbiban „a szóból nő ki a dallam, a hangszerkíséret teljesen önálló, de finoman kiegyensúlyozott.”¹⁶ A 30-as évek dalai a vers ünnepi dikciójában és a zongorakíséret karakterében felülbírálta mindazt, amit a 19.sz.-ban kárhoztatott, megvetett. Jellemző a ritornell technika, a régi, hagyományos kísérettípusok és egyszerűbb tonalitás, sziporkázó ötletek a kíséretben (inkább, mint a dallamban), a pontozott ritmus, a kvartot lépő motívum, a kvintet, kvartot, szekundot, 7-et tartalmazó harmóniak intervallum-struktúrája és annak kifejezőereje. A 40-es évek dalaira jellemző a puhuló dallamiság, (a Mathis hatására), és a népdalfeldolgozások ill. az idegen nyelvek zenei hatása. A motetták jellemzője a pasztorális stílus, mely a latin nyelv objektív hűvösségével és elbeszélő, vallásos karakterével társul. A kezdeti diatónikus stílus a kései motettákban avantgard hangzású 12 fokú struktúrákká alakul, melyek szabad tonalitását a hangközök rendje és a tonális körvonalak adják.

¹⁶ Prahács Margit: A modern zene. (Budapest, Különlenyomat A Mai világ képe I kötetéből, ?):560.old.

II. A dalok szövegválasztásáról

Hindemith szövegválasztása már első rátekintésre is két kérdést vet fel. Egyfelől a sokféleség mértékét, másfelől a tartalmi változás okát és mikéntjét az életműben. Közelebbről vizsgálva további kérdések merülnek föl; például hogy milyen szempontok alapján választotta ki a megzenésítendő verseket, hogy hogyan tükröződnek zenéjében a különböző szövegek és végül van-e mindennek valamilyen üzenet értéke?

Hindemith és az irodalom kapcsolatáról részletesen ír Ann-Katrin Heimer a 30-as évek dalairól szóló monográfiájában.¹⁷ Ebből megtudhatjuk, hogy a korabeli kritika értetlenül állt a zeneszerző szövegválasztásainak kaleidoszkóp-szerű sokfélesége előtt, hol azzal érvelve, hogy természetének nem megfelelően választott, hol egyszerűen kispolgárnak bélyegezve azt. Heimer levelekkel és emlékezésekkel történetileg dokumentált leírást ad Hindemith irodalmi érdeklődésének fejlődéséről. Ebből világosan kirajzolódik egy irodalom iránt nagyon fogékony művész képe, aki több költővel és íróval tartott személyes barátságot, és aki számára az olvasás és a költészetről, irodalomról való eszmecsere illetve vita fontos volt.¹⁸ A kor amelyben Hindemith élt, a szélsőséges változások kora volt. A társadalmi átalakulás, a háborúk a nők emancipációjának kora. Hindemith – bár mindig azt hangoztatta, hogy ő csak egy mesterember (zeneszerzés óráin gyakran komponált a hallgatók szeme láttára a táblán alkalmilag megadott szövegre) – valójában mindezen változásokra fogékony volt, gondolkodásában és művészetében érzékenyen reagálva a társadalmi viszonyokra. Ehhez köthető nemcsak az etikai okokra visszavezethető társadalmi szerepvállalása, nevezetesen az amatőrök zenei mozgalmában való részvétele a 30-as években és a tanításhoz való viszonya is, ami élete végéig fontos szerepet töltött be az életében,¹⁹ hanem a 20-as évekbeli szellemi-erkölcsi útkeresése is, amelyet pontosan tárnak fel ez időszakban írt operái és dalai. Ez a szoros kapcsolat a társadalmi problémákkal, jelentkezik a 30-as évek válságában is, amikor a bontakozó nemzeti szocializmus Németországában nem találja helyét. Ahogy a *Cardillac* című operában a 20-as évek vad expresszionista légkörében keresi a művész helyét a világban, úgy teszi ugyanezt már egészen más síkon, a *Mathis der Maler*-ben, a 30-as évek közepén. A 20-as évek második felében – amikor érdekes módon egyáltalán nem írt dalokat – a *Cardillac*

¹⁷ Ann-Katrin Heimer: *Paul Hindemiths Klavierlieder aus den dreißiger Jahren. Quellen, Entstehungsgeschichte, Analysen.* (Schliengen: Argus, 1998):38-55.old.

¹⁸ Szabadidejét a természetjárás és az olvasás töltötte ki elsősorban.

¹⁹ Vagy a Törökországi zeneélet európai mintára való felépítése, amire a 30-as évek közepén vállalkozott.

mellett megfértek a groteszk vígoperaszüzsék is (*Hin und Zurück, Neues vom Tage*) és két Brecht mű is (*Lindberghflug, Lehrstück*). Az 1935-ben befejezett Mathis mellett már nem találunk ilyen jellegű műveket. Ezt az évtizedet jellemzően indítja az 1931-ben keletkezett hatalmas oratórium, melyet Gottfried Benn filozófikus szövegére írt²⁰ és érdekesen zárják a romantikus költők verseire írt szintén filozófikus dalok és kórusok (Nietzsche, da Cruz, Keller), illetve a Rilke versekre írt Six Chansons (1939)²¹, mely utóbbi talán inkább a 40-es évek hangvételt készíti elő. Még a 20-as évek szellemi-zenei útkeresése közben fordul Hindemith vissza a középkor, majd a 18.-19.század költőihöz (*Lieder nach alten Texten* 1923²², *Serenaden* 1924). Ez a visszafordulás akkor válik jellemzővé, amikor a 30-as 40-es évek dalaiban állandósul. Az önkéntes emigrációba vonuló Hindemith, először belső száműzetésbe vonul (30-as évek), majd később valóságosan is elhagyja hazáját (1940). Az Amerikában töltött első években keletkezett a dalok következő csoportja, ami az evangéliumi szövegekre írt motettákkal egészült ki. Így kettős folyamatnak lehetünk tanúi. Egyrészt a belső magán-szférába való visszavonulásnak, másrészt ezzel egyidejűleg mind inkább filozófikus, majd vallásos témák felé fordulásnak. A Rilke versekre írt *Marienleben* ciklus a 20-as évek speciális útkeresésében is fontos állomás volt, ugyanígy jelentős szerepet tulajdoníthatunk neki a későbbi időszak vallásos témájú műveinek előkészítésében is.

A 13-14 éves Hindemith Fr. Hebbel, Goethe és 3 kis költő verseit zenésítette meg a 7 *Lieder*-ben. A hagyományosan romantikus témáknak széles palettáját találhatjuk meg ezekben is, a következő címekkel: *Nachtlied*, *Die Rosen*, *Sommerbild* (Hebbel természeti versei), *Georgslied* (kis groteszk dal Goethe *Götz von Berlichingen*-jéből), *Frühlingstraum* (A. Ott), *Heimatsklänge* (H.v. Matt), és a kissé morbid *Mein Sterben* (R.J Hodel)²³. Ezekhez csatlakozik szintén romantikus zenei nyelvezetével a nagy dalkomponisták által már sokszor megzenésített Goethe-vers a *Nähe des Geliebten*, illetőleg az aargau-i svájci nyelvjárásban írt humors-versekre született könnyed, néha groteszk, R. Strauss hangütéséhez közelítő *Lustige Lieder in Aargauer Mundart*.

A korai időszak után, már 1917-ben kortárs költőhöz fordult; a *Zwei Lieder* egyike Else Lasker-Schüler versre íródott. Innen datálható érdeklődése az expresszionista líra iránt,

²⁰ Das Unaufhörliche. (A szüntelen v. szakadatlan). Alapgondolata a világ folyásának örök egyformasága.

²¹ A cappella vegyeskarok.

²² A cappella vegyeskarok, op.33.

²³ Utóbbiak egy 1903-ban megjelent Svájci költők antológiájából. Ott (1840-1910), Matt (1869-1932), Hodel (1881-1978!). Kurt von Fischer közlése alapján: K.v. Fischer: *Einleitung*. Hindemith: *Sämtliche Werke*, VI, 1 Klavierlieder. (Mainz, Schott's Söhne, 1983): IX. old.

amely egészen 1922-ig foglalkoztatja. Itt kell említést tenni, opera szövegkönyveiről is, amelyeknek írói 1919 és 1921 között Oskar Kokoschka, Franz Blei, és August Stramm voltak. Az expresszionista líra tehát az expresszionista drámával is kiegészült. Az így kialakuló képben jelentős szerepet kap a nő és a férfi-nő viszony tematikája. Az erotikának és szexualitásnak a dalokban azonban jóval kevesebb és szublimáltabb nyomát találjuk, mint a színpadi művekben. Az Op.18 szerelmi lírája az Op.22-ben bizonyos misztikummal egészül ki, egyes értelmezők szerint a *Marienleben* mögött is a férfi-nő kapcsolat megértésének újabb mozzanata húzódik.²⁴ A *Marienleben* azonban tartalmilag és zenei szempontból is jóval több ennél és az 1948-ban publikált új változata mutatja, milyen szellemi perspektívát rejtett Hindemith számára e versciklus. Általánosságban elmondható, hogy e versek többségében valami képszerű, szituációs elem van, ami megragadta Hindemith képzeletét és megzenésítésre ösztönözte. A *Marienleben*-ben, sőt e dolgozat elemzései szerint már a *Des Todes Tod*-ban is emellett valami meghatározott tartalom, mondanivaló, vagy állítás szimbólikus zenei megjelenítése áll az előtérben.

A 30-as 40-es évek világi dalaiban szinte kizárólag romantikus verseket zenésített meg. Ennek egyik oka az etikai mondanivaló, amely a kiválasztott versek egy-egy lényeges gondolatát állítja a megzenésítés központjába, másrészt egyfajta kultúrális átmentés, ami a 40-es évek dalainak többnyelvűségét is magyarázza. Heimer megfigyelése szerint a 30-as években feldolgozott versekben a lényegi gondolat a költemény egy bizonyos pontján (elején, közepén, vagy végén) áll²⁵, a zenei forma efelé tendál. A 30-as évek dalainak legnagyobbbrészt filozófiai-etikai témái után a 40-es évek dalaiban ezek mellett ismét előkerülnek a hagyományos Lied-témák: szerelmi dal, természetpoézis, ballada, zene.

A motetták evangéliumi részletek által ihletett világra eleinte hatással volt a 40-es évek világi dalainak hagyományosabb, festői attitűdje, később az egyre szigorúbbá és keményebbé váló zenei nyelvezet, megint inkább szimbólikus megragadása lesz a történeteknek, és gondolatoknak. A vallásos téma és a közösségi gondolat lassan egyesül az életmű vége felé, a líra végül is abban a jellegzetes késői látásmódban oldódik fel, amely az utolsó operákban – *Harmonie der Welt* (1956-57), *The Long Christmas Dinner* (1960-61) –, oratóriumban – *Ite angeli veloces* (1953/55) –, az a cappella *Misében* (1963) és a *Motettákban* összegződik.²⁶

²⁴ Richard Exner: Rilkes *Marien-leben* - eine Dichtung der Zwischen-Welt. *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV: 33.-59. oldal.

²⁵ Lsd. 1. lábjegyzet: 50-51. oldal.

²⁶ Hindemith emellett mindvégig megőrizte természetének vitális és jókedvű vonását is, ezt bizonyítja az 1962-ben komponált „Volksvergnügen” (népi mulatság), a *Mainzer Umzug*.

Mindezekből egy olyan zeneszerző képe bontakozik ki, aki szövegválasztásának fiatalkori extravaganciái után, fokozatosan fordul a filozófiai, etikai, végül vallásos témákhoz. A bejárt út szellemi út és tisztán felfedezhető benne az etikai elköteleződés folyamata és megszilárdulása. A sokféleség pedig Hindemith érdeklődésének valóságos sokoldalúságát mutatja; szellemi horizontja nemcsak azért ennyire tág, mert befogadó és nyitott, hanem mert mindenben a zenei inspirációt keresi.

Ami a versek kiválasztásának alaki szempontjait illeti, úgy tűnik, Hindemith a szabálytalan metrumú és sorszerkezetű verseket előnyben részesítette a szabályosakkal szemben. Ez mentesítette a zárt formájú dallami frázisok kényszerétől és az énekszólam szabad deklamációját tette lehetővé. Ez a tény nagyon fontos a dalok stílárís értelmezésében, hiszen a 19.században kialakult nagyívű, érzelmekkel teli, romantikus dallamvezetés helyébe így, az újszerű, sajátosan hindemithi deklamáció lép. Ez valamennyire mégis visszafordul a 40-es évek világi dalaiban, melyekben Hindemith a régi, sokszor többszáz éves versekkel ismét hagyományosan dallamosabb stílusba fordul, átadva magát a különböző nyelvű és atmoszférájú versek által diktált formáknak, magától értetődő természetességgel szóltatva meg azokat, immár érett zenei nyelvén.

A szöveg és zene kapcsolatát egy levelében egymást kiegészítőnek tartotta.²⁷ Heimer idézi egy másik levelét, melyben egy (meg nem született) operával kapcsolatban beszél a szükséges „knappe Diktion”-ról, azaz a tömör, feszes dikcióról, amelyre a megzenésítéshez szüksége van.²⁸ Ez kevés kötő- és töltelékszót jelent és a hasonlatok lehetségszerinti kerülését, stb. Ez a tömör nyelvi kifejezés azonban nem kizárólagos az általa választott szövegekben, ellenpélda mindjárt a *Marienleben* sokszínű, olykor szélesen hullámzó rilkei költészete.

²⁷ Erről a Reinachernek írt levélről a későbbiekben még részletesebben lesz szó.

²⁸ Ann-Katrin Heimer: *Paul Hindemiths Klavierlieder aus den dreißiger Jahren*.(1.lbj.):45-46.old.

III. Az elemzés módjáról

E dolgozat igyekszik úgy tekinteni a dalokra, mint önálló műalkotásokra, amelyeket önmagukból is meg lehet érteni, vagy értelmezni. Ez nem jelenti azt, hogy megkerüli az esztétikai, vagy történeti kérdéseket, de nem azok mentén, hanem elsősorban a versek és zenei eszközök összefüggéseinek mentén értelmezi azokat. Olyan kompozíciós megoldásokra akar rávilágítani, amelyek segítenek a dalok értelmezésében, és körvonalazzák Hindemith – dalokon keresztül megismerhető – költői világát.

A Hindemith irodalomban található elemzési metódusok alig lépnek túl a szerző maga szabta útján, ami érdekes és jellegzetes, de nem tudja felfedni egyrésről a korai művek expresszív zenei eszközei mögött rejlő rendet és kompozíciós találékonyságot, másrészt pontosan a dalok esetében nem fejt meg a szöveg mondanivalója és a zenei eszközök közötti összefüggést, melyet a szerző egyes korszakaitól függően más és más stilizálással valósít meg. Hindemith egy zeneszerző szemszögéből elemmez, mi megkíséreljük az előadó, vagy hallgató szemszögéből megközelíteni a műveket. Hindemith *Unterweisung im Tonsatz* című könyvében²⁹, elsősorban a tonalitás általa bevezetett értelmezését írja le a 12 hangú harmóniai történések értelmezésére. E dolgozat elemzései azonban nem azt akarják elsősorban megmutatni, hogy a zene a dalokban milyen önálló törvényszerűségek szerint épül, hanem, hogy a bennük található eszközök hogyan kapcsolódnak a megzenésített szöveg tartalmához és formájához, vagy mi módon közvetítik azt, mit adnak hozzá a vers mondanivalójához. A cél tehát a szöveg és zene sokrétűen és színesen változó kapcsolatának megvilágítása, a daltermés stílus-változásainak tükrében.

Mint ahogy a *Komponist in seiner Welt*-ben kifejti, a zenének nincsen általános érvényű szótára. Annyiféle jelentés létezik, ahány zeneszerző vagy ahány muzsik, sőt zenehallgató létezik. Ezek alapján még érdekesebb azt vizsgálni, hogy a különböző irodalmi szövegek milyen zenei megoldást váltottak ki Hindemithből. Így az analízis jellege és mélysége függ a dal jellegétől, de az életműben elfoglalt helyétől és jelentőségétől is. A legrészletesebb analízist az Op.18-as sorozat igényelte, amit az életművön belüli jelentősége indokol. Ez a jelentőség abban áll, hogy kortárs költők, nagyon különböző karakterű verseit társítja a zenei útkeresés kísérletező sokszínűségével. E dalok elemzése rávilágít a Hindemith-i dalköltészet lényegi vonásaira, az énekszólam és

²⁹ P.Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil.*(Mainz, B.Schott's Söhne, 1940).

a zenei alapötlet kezelésére, a szöveg és zene jellegzetes kapcsolatára. A további, sok tekintetben nagyon eltérő dalkomponálási periódusok stílusjegyeinek feltárása egyrésről az elemzés alá vett dalok nagy mennyiségén, másrésről néhány jellegzetes példa részletesebb elemzésén keresztül történik. Az elemzés ezenkívül – jellegükből adódóan – másként közelíti meg a rövid, aforizma-szerű dalokat és a nagylélegzetű összetett formákat. Hindemith életművében egy bizonyos korszakra jellemző a dalciklus, vagy a kamaradal műfaja, megint más korszakra a nagylélegzetű motetták írása. Ebből a tényből kifolyólag és mert a stílári változás csak így nyomunkkövethető, választottuk a kronológikus sorrendet, amit csak két esetben mellőzünk, mindkét esetben műfaji okokból. Első esetben a kamaradalkok csoportjának egysége miatt az 1924-ben keletkezett *Die Serenaden*³⁰ megelőzi az 1922/23-as *Marienleben*-t, az utolsó fejezet pedig együtt tárgyalja a motetták két, időben távoleső periódusát.

Az elemzés általában a következő metódust követi: A dal szöveges műfaj lévén a kiindulópont a versek elemzése-értelmezése kell legyen. A szövegek értelmezése különösen az első időszak dalaival kapcsolatban fontos, a versek nem mindig könnyen érthető szimbolikája, vagy nyelvezete miatt. Egyes versek, mint pl. Rilke *Das Marienleben* ciklusa, hosszabb bevezető magyarázatot igényelt, de a többi esetben is rövidebb-hosszabb ismertetés volt szükséges a versek stílusáról. A szövegek magyar fordítása mindig az eredetivel együtt szerepel, jellegétől és hosszúságától függően vagy az adott dalelemzés elején, vagy a Függelékben. A fordítások a korai dalok, illetve a 30-as évek dalai kivételével – mely utóbbiak közül a Hölderlin dalokon túl csak egy rövid válogatást közlünk – és a motetták kivételével Hindemith összes többi dalának szövegét tartalmazzák. Maga az elemzés a szöveg és a zenei forma összevetésével kezdődik. Ezt követi az énekszólam, a dallam, a kíséret, ill. ezek egymáshoz való viszonya, a ritmika, a hangkészlet, hangközstruktúrák, harmónia elemzése, melyek mellett egyéb szempontok is megjelenhetnek egyes esetekben. A sorrendet az egyes dalok jellege határozza meg; pl. az Op.18 no.6 dalban a dallam és kíséret tárgyalásánál magasabb rendű az az összefüggő harmóniai-dallami folyamat, amely a dal egész zenei megnyilvánulását meghatározza. Speciális eset a *Marienleben* áttekintő elemzése, melyhez segítségül az egyetlen olyan Hindemith írást használtuk, mely elemző szinten foglalkozik a dalokkal. A mű új változata elé írt, Hindemith munkamódszerét és zenei gondolkodását egyedülállóan megvilágító

³⁰ E mű és a *Das Marienleben* további említéseinél elhagyjuk a német névelőt.

*Bevezető észrevételek*³¹ -nek eddig csak töredéke volt hozzáférhető magyarul, így e sorok írója vállalkozott a fordításra, mely a I. számú Függelékben található.

Amint a dolgozat címe is jelzi, a fordítások, szövegelemzések és zenei elemzések a Hindemith dalok költői világát és annak zenei eszközeit szeretnék változásaiban és heterogenitásában is egységgént bemutatni és ha az egyáltalán lehetséges, leírni egy a vokalitásról nagyon egyénien gondolkodó zeneszerző dalkötészetének jellemző vonásait.

³¹ P.Hindemith: *Das Marienleben.Einleitende Bemerkungen zur neuen Fassung*. (Mainz,Ed. Schott, 1948):III-X

IV. A 10-es évek végének zongorakíséretes dalai

Zwei Lieder für Alt und Klavier Else Lasker Schüler és Guido Gezelle verseire

Hindemith 1917-ben fejezte be konzervatóriumi tanulmányait. Röviddel ezután, 1917 augusztusában keletkeztek ezek a dalok, egyidőben az op.8-as Csellódarabokkal és röviddel a korszakot betetőző op.9-es zenekari dalok után. E dalokban tetten érhető a romantikus örökség, a szövegválasztás és a zenei nyelv tekintetében is; itt elsősorban Hugo Wolfrá és a századforduló dalstílusára gondolhatunk. A bevezető fejezetekben említett korai zongorakíséretes dalok stílárius betetőzésének tekinthetőek, ugyanakkor néhány olyan elemet is tartalmaznak, melyek előrevetítik a későbbi Hindemith dalok némely zenei megoldását. Később egy ideig foglalkoztatta a gondolat, hogy az op.14-es Whitman himnuszokkal egy ciklusban fogja össze e dalokat.³²

1917-ben döntő változás állt be Hindemith szövegválasztásának tekintetében. Olvasmányai közé tartoztak a kortárs irodalmi lapok és almanachok; ezekben ismerkedett meg az expresszionista lírával.³³ Ezután nagyjából törésnélküli a fejlődés a *Marienlebenig*. Else Lasker-Schüler(1876-1945) nevével az op.9-es zenekari dalokban találkozhatunk először, ezt követően még két versét zenésítette meg 1920-ban, az op.18 dalokban. E verse egy olyan ciklus része, melyet a költő Gottfried Bennek ajánlott, akire a vers eredeti címe is utal: *Giselheer dem König/ Giselheer királynak*.

A második dal költője a flamand Guido Gezelle(1830-1899). Versét Hindemith egy olyan válogatásból vette, melyben flamand lelkészek és költők verseit közölték német fordításban.³⁴ Úgy tűnik itt jelenik meg először vallásos tematika a Hindemith dalokban talán már valamiféle előképeként annak az érdeklődésnek, amely pár év múlva a *Marienleben*hez vezet.

Nr.1 Ich bin so allein (E.Lasker-Schüler)

(Ich bin so allein)
Fänd' ich den Schatten
eines süßen Herzens.

Nr.1 Olyan egyedül vagyok

Oly egyedül vagyok.
Bár egy édes szív
árnyára lennék.

³² Kurt von Fischer, Einleitung, Hindemith Összkiadás VI/I, Klavierlieder, X old.

³³ Stefanie Steiner: Hindemiths Lieder Op.18. *Hindemith-Jahrbuch* (Mainz, Schott, 2001/XXX):86-87.o.

³⁴ Kurt von Fischer: *Nachwort*. In: Hindemith: *Zwei Lieder für Alt und Klavier*. (Mainz, Schott, 1995)

- Oder mir jemand
einen Stern schenkte -

Immer fingen ihn
die Engel auf
so hin und her.

Ich fürchte mich
vor der schwarzen Erde.
Wie soll ich fort?

Möchte in den Wolken
begraben sein,
überall wo Sonne wächst.

Liebe dich so!
Du mich auch?
Sag` es doch - - -

- Vagy egy csillagot adna
valaki ajándékba.

Az angyalok mindig
fölfogják őket,
oda meg vissza.

Félve félek
a fekete földtől.
Hogy menjek el hát?

Inkább lennék a felhők
közé temetve, bárhol,
ahol nap fénye sarjad,

úgy szeretlek!
Te is engem?
Ó, mondd hát - - -
(Rónay György)

Lasker-Schüler rímnélküli, kis tömondatokból álló verse igen szűkszavú, amellet monológ jellegével erősíti a magány, az egyedüllét érzését az olvasóban. A záróstrófa váratlan fordulata a 4.szakasz halálra való utalása és az 5.versszak elvágyódása után egy zavarodott, kétségbeesett és tanácstalan szerelmes ember vívódását tükrözi.

A zeneszerző követi a versszakok általi **tagolást**, de ezenkívül két cezúrát is iktat a zenei folyamatba, elválasztva vele a középrész más karakterű zenéjét, ill. szétszabdálja az utolsó versszak sorait. Hindemith legjellegzetesebb **formája** a visszatérő háromtagúság, ezt variálja dalainak legtöbbszörében. Jellegzetes formatípust alakít ki azáltal, hogy a háromtagúság a kíséretben tk. önálló életet él, az énekszólam az 1.tag valamely pontján lép be, ill. a 3.(visszatérő) tag valamely pontján hallgat el. A közbeeső pontokon természetesen összeesnek a formai határok, ill. a kíséret a hagyományos közjátékok szerepét is betölti.

Az első ilyen formai megoldást az 1914 és 1916 között keletkezett *Lustige Lieder in Aargauer Mundart* op.5 című humoros, svájci tájszólásban írt 7 dal negyedikében³⁵ találjuk. Ott még Hindemith a visszatérő 1.tag végét utójátékká formálja, az *Ich bin so allein*-ban azonban az utolsó verssor sóhajtozó énekmotívumai kerülnek a 3. tag vége fölé.

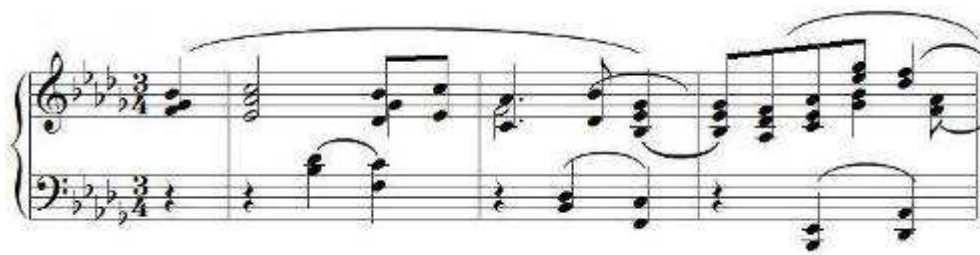
1.ábra

Éneksz.	1.-2.vsz.	3.-4.vsz.	5.-6.vsz.
Zongorasz.	A	B	A

³⁵ Op.5, Nr.4: Dä liess ig y! (Josef Reinhart)

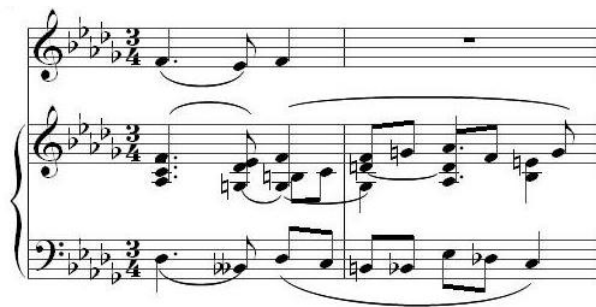
Ehhez a zongoraszólamon nyugvó formáláshoz kapcsolódik, hogy ez a dal elsősorban **harmóniai** fogantatású. Ez persze nem azt jelenti, hogy ne lenne benne jellegzetes dallami történés, hiszen mindjárt a kezdő melódia későromantikus módon a nyugodt elbeszélő hang után a harmadik ütemben hirtelen, szinte szenvedélyesen emelkedik a két vonalas oktávba. Az egész dal hangulatában és szövésében azonban fontosabb szerepet tölt be a harmóniával való modális kísérletezés. Hindemith harmóniavilágának olykor impresszionista puhasága ebből a modális talajból származik. Mindkét dal elején még előjegyzés áll. A *Nr. 1* 5b előjegyzése a modális *f*-fríget takarja, bár az "A" rész 3.ütemében a harmónia *Desz*-dúron nyugszik meg s a záróakkord is mintegy *sixte ajoutée*-ként³⁶ *desz*-t vegyít az *f*-mollba.

1.kottapélda (1-3.ü.)



A dal elejének összetett harmóniai olvadékonyan keverik egymással a különböző diatónikus hármashangzatokat. Ennek eredményeképpen, már a harmadik akkordig bezárólag megszólal mind a 7 hang. Az első alterált hangot csak a 8.ütemben halljuk, ekkor fordul a debussysen kanyargó-kóválygó harmóniamenet az *f*-moll dominánsába. Feloldásként, ill. ezzel egyidejűleg az énekszólam indulása alatt halljuk a fent említett *sixte ajoutée*-s *f*-moll akkordot. A középrész *f*-molljába egy kromatikus zárlat vezet, melynek különös hangzása a belső szólamok hirtelen kiburjánzó, önálló vezetésének köszönhető, amely ugyanakkor nem riad vissza egy hatásos oktávpárhuzamtól sem.

2.kottapélda (21-22.ü.)

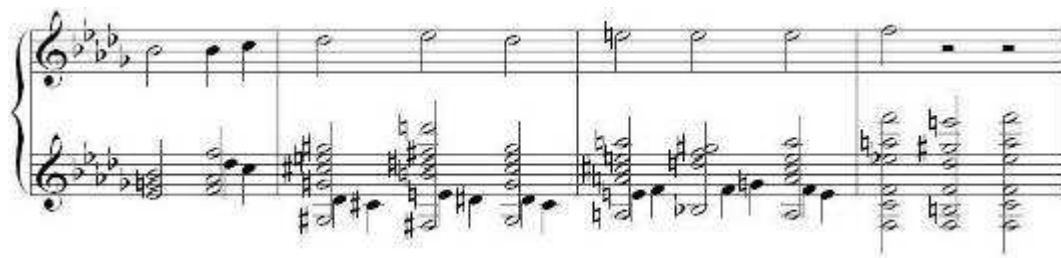


³⁶ A rameau kifejezés N6-re vonatkozik, itt a moll hhangzathoz k6 kapcsolódik, felrakásában összetett akkordként, tehát alul *Desz*-dúr, felül *f*-moll. Korai előzménye Chopin híres a-moll mazurkája Op.17 Nr.4, ahol Chopin az a-moll harmóniát egy F-dúr⁶-el helyettesíti.

A középrész *f*-molljának karakterét a zongora dús, de puha felrakású, lassú triolákban mozduló kopulázó harmóniai adják. A szélső regiszterek alkalmazása az angyalokról szóló szöveg misztikus ábrázolása. Ebben már a *Marienleben* zenekari zongorahangzására ismerhetünk.³⁷

A középrész második felének izgalmas enharmónikusan továbblendülő modalitásában az énekszólam kétségbeesett kiáltásba emelkedő dallama játszik vezetőszerepet. Az összetett harmóniak hangnemileg végül is egy *f* alapú Dom⁷-hez vezetnek. Vázlatosan:

3. kottapélda



A dallam vége *f*-moll trichord, az utolsó sorok harmóniai keverik az *f* alapú fríg, dallamos moll, ill. természetes moll hangnemeket.

A **énekszólam** mindefölött beszédesen deklamál, kiemelve a dallamívvel a fontos szavakat: *Schatten* (árnyék), *süßen* (édes), *Stern* (csillag), *Engel* (angyal), *Wolken* (felhők), *Sonne* (nap). A *Sonne* szó melizmája a visszatérés debussysen magasban kanyargó akkordsora fölé kerül, amely az első részben még a zongora előjáték funkcióját hordozta.

Nr.2 Schlaflied (G. Gezelle)

Weh mir nun sachte, du seufzender Wind
Wieg mir und schauke das schläfernde Kind,
spiel um sein wichtelich Antlitz gelaß;
Leise! Da schlummert mein Jesulein baß.

Palmen, die rührend und wogende seid,
stillt um mein Kindchen die Zweige`ne Zeit.
Engelchen, leise, ach Jesulein will
schlafen, eur Zungen und Harfen nu(n) still!

Vögelchen schweigt, die da hüpfet und springt,
Tautröpfchen, leise, nicht läutet noch blinkt!
csillogjatok!
Sonne verhalte die sengenden Schäft, -
Kindelein Jesu will schlafen, es schläft!

Nr.2 Altatódal

Fújj nékem most csendesen, te sóhajtozó szél,
ringasd és hintáztasd bóbiskoló gyermekemet,
játsz pöttöm arca körül higgadtan;
Halkan! Ott szunnyad Jézuskám mélyen.

Pálmák, kik kavarogtok és hullámoztok,
csendesítsétek el gyermekem körül az ágaitok egy időre.
Angyalkák, halkan, ó... Jézuska aludni akar
Nyelvetek s hárfáitok most csendesedjenek!

Madárcák - kik ott szökdécseltek s ugráltok - hallgassatok,
Harmatcseppecskék, halkan, ne csengjete, ne is

Nap tartsd vissza perzselő sugaraidat,
Jézus gyermek aludni akar, alszik is már!

³⁷ Pl.a Nr.2 *Mariä Verkündigung*, vagy a Nr.6 *Verkündigung über den Hirten* stb. tételekben.

A Nr.1 misztikába hajló szerelmes témája itt vallásos témába vált. A kis Jézust ringató Szűzanya képe sok zeneszerzőt és még több festőt megihletett a századok során. A pálmákat s madarakat csendesítő Mária motívumával már Brahms Brácsadalaiban is találkozhatunk.³⁸ Brahms ott egy régi népdalt használ fel, hangneme *F*-dúr a metrum pedig 6/8. Hindemith a magasabban fekvő *B*-dúrt választja, mert a brahmsi meleg pasztorális hangvétellel szemben ő a jelenet halk szellőjét akarja megragadni. A zongoraszólam ritkán megy kis *b* alá, ám olyankor valami váratlant készít elő. Ilyen szép pillanat két, számára fontos szó előtt van: *Leise!* - kéri a Szűzanya, és *Engelchen*, mikor az angyalokat szólítja meg. A metrum is hasonló, mint Brahmsnál, bár Hindemith egészen másképp kezeli. A dal elején 6/8 van kiírva, de az énekszólam alapülktetéséhez idomulva legnagyobb részben 3/8-ra vált és néhány 7/8-os, 5/8-os, sőt 4/8 ill. 2/8-os ütemet is hallunk. Ezek az alapmetrumtól eltérő ütemek valamiféle kiírt cezúrát takarnak, mindig egy 8-ad szünettel kezdődnek, kedvesen billentve föl a ringatás ütemét, mintha Mária elgondolkodna egy pillanatig.

A dal **formája** a három versszaknak megfelelően variált strófikus módon háromtagú, melyhez hagyományos módon előjáték és utójáték csatlakozik. Az előjáték rafinált módon megkeverve hozza a későbbi fő motívumokat, ilyen formában nem tér vissza a dalban, de frappáns harmóniai ötlete, nevezetesen a nápolyi hangzat betoldása a 2.ütemben, másként ugyan, de jellegzetes szerephez jut a versszakok végén található refrénszerű szakaszban.

A 3.versszak madárkái új **hangnemben** szólnak. A *desz* hang megjelenése a 2.vszk. végén éppolyan váratlan, mint az 1.és 2. vszk. elején. Ott a szél sóhajtozását, a pálmák hullámozását festi a hirtelen fellépő modális moduláció *Asz*-dúrba³⁹,

4. kottapélda



emitt az angyalok hárfáit csendesíti el ill. a madárkák csiripelését ábrázolja a zongoraközijáték hirtelen megjelenő *Desz*-dúrja. A belépő énekszólam még tovább lép: *Gesz*-dúrba, majd a *Tautröpfchen, leise, nicht läutet noch blinkt!* szöveg alatt a zene varázslatos csilingelésbe kezd. *Desz*-dúr után *E*-dúr⁷ és *F*-dúr² váltakoznak, a hozzájuk csapott pien

³⁸ Zwei Gesänge, Op.91 Nr.2, Geistliches Wiegenlied Geibel német átköltése, Lope de Vega verséből.

³⁹ Tk. egy álzárlati szo-moll akkordot hallunk a *d* és *f* átmenő hangokkal megszólaló *Fa*-dúr után.

hangokkal: Hindemith kedvelt kvart ill.kvint hangközei révén. A dal finom kromatikával átszőtt diatoniája megejtő bájjal és kedvességgel ábrázolja a jelenetet. A záróharmónia azért érdemel említést, mert benne jellegzetes hindemithi felrakásban szól a *B*-dúr; az utolsó 2 ütem hangjai szinte funkció-semlegesen rendeződnek ingamozgásba *b* basszushang nélkül. Jellegzetes két hangzót hallunk itt: a *k7*-et és a *t4*-ot.

5. kottapélda (záró ütemek)



Drei Hymnen von Walt Whitman Op.14 für Bariton und Klavier

(Johannes Schlaf német fordítására)

Walt Whitman (1819-1892) amerikai költő versei Hindemith számára több okból is döntő fontosságúak voltak. Pusztán stiláris szempontból összekötőkapocs voltak az expresszionista költők világához. Whitman harsány, heroikus hangvétele, olyan szubjektív kisugárzást és energiát tükröz, amely nemcsak a zeneszerző, hanem a kortárs költők számára is becsülendő előképnek számított törekvéseikben. A XIX.században hallatlan újításnak számító rímtelen szabadverseit az expresszionista költők százai utánozták a XX.század tizes éveitől kezdve.

Az alábbiakban hosszaban idézünk Szerb Antal, *A világirodalom története* című könyvéből, mert amit ő Whitmannal kapcsolatosan megfogalmaz, kísértetiesen áll a fiatal Hindemithre is, aki pontosan az 1919-es év műveivel kezdi meg első kiforrott zenei korszakát, mely az 1926-ban komponált *Cardillac* című operában éri el tetőpontját.

Whitman elsődleges mondanivalója a demokrácia. Nem mint politikai elv, hanem mint életérzés. Szerb Antal szerint Whitman a közösségi érzés legnagyobb költője. Az általa sugárzott demokratikus érzés „nem hadakozás a demokrácia ellenségeivel, hanem élmény, pátosz, szenvedély”.⁴⁰ Virágos Zsolt írja róla: „Romantikusan kitárulkozó, sodró erejű lírája a kozmikus tágitott énteremtés és az emberi méltóság kiteljesedését ünnepli. Áradó romantikus szertelensége, hedonizmusa, puritanizmusellenessége, vallomásos és prófétai hangvétele, az önközpontúságig és öntörvényűségig hajtott individualizmus whitmani eszménye a 20.században számos követőre lelt.”⁴¹ „Whitman önmagáért is éppúgy lelkesedik, mint a világért. [...]olykor ripacsos nagyszájúsággal mondja el önmagáról való óriási véleményét, diadalittasan dicséri költészetét, férfiasságát, szépségét,[...]nem tud betelni önmagával. Modern kritikusai általában szemére vetik ízléstelenségeit,[...]és főképp ripacsos vonásait; de vannak ripacskodások, melyek az őszinteségnél is meggyőzőbben hatnak, Whitmané is ezek közé tartozik.”⁴²

Verseinek alapsémája a lelkendező, rajongó felsorolás. Emberek, tájak, tárgyak, jelenetek, vagy gondolatok, emlékek suhannak el szemünk előtt, melyek áradó felsorolását

⁴⁰ Szerb Antal: *A világirodalom története*. Magvető Könyvkiadó 1980, 576.old.

⁴¹ 21.századi enciklopédia, Világirodalom, Pannonica Kiadó, 2004, 379.old.

⁴² Szerb A.: *A világirodalom története*. (Magvető Könyvkiadó, 1980): 577.old.

az összetartozás nyomatékos kifejezése zárja. Ismét Szerb Antal kifejezésével élve versei „ kozmikus képeslapok ”.⁴³

Ez az ugyanúgy befelé az Én felé is rajongó költészet és nem utolsósorban annak sajátos ritmikája nyilvánvalóan hozzájárulhatott ahhoz az új zenei kifejezéshez, melynek jellegzetes eszközei, lényeges szerepet játszanak Hindemith 20-as évekbeli zenéjének egyéni hangjában.⁴⁴ Ennek az új, egyéni hangnak egyik első megnyilvánulása éppen az Op.14-es Whitman himnuszok.

A himnuszok címen ciklussá formált három versben, három jól elkülöníthető karaktert ragad meg Hindemith. Az 1.dal a himnikus hangütése, a 2.a líráé, végül a 3.forradalmi agresszivitást ábrázol. A verseket Keszthelyi Zoltán műfordításában közlöm, figyelembe véve Hartmut Lück tanulmányát,⁴⁵ melyben ő az eredeti angol szöveget is hozza.

1

Der ich, in Zwischenräumen,
In Aonen und Aonen wiederkehre,
Ein unzerstörbarer, unsterblicher Wanderer,
Lustvoll, geschlechtlich, mit ursprünglichen zeugenden Lenden, in süßer Fülle;
Der ich, Sänger adamitischer Gesänge,
Durch den neuen Garten des Westens, durch die großen Städte rufe;
Und trunken das verkünde, was im Werden ist, dies darbiere und mich selbst,
Und mich selbst bade und meine Lieder im Zeugenden,
Meine Lieder, die Sprößlinge meiner Lenden.

*

Korok és korszakok, vissza-visszatérők,
Halhatatlan vándorlók, elpusztíthatatlanok,
Kéjtől duzzadók, fallosziak, eredeti lágyékukban erő, tökéletes édesség,
Én, az ádami dalok énekese,
Az új kerten, a Nyugaton át hívom a nagy városokat,
Ittasan, így vezetem be, ami megszületett, s felajánlom ezeket a dalokat, felajánlom magamat,
A nemiségben fürdetem meg magam és dalaim,
Az én ágyékom sarjait.

Az első dal szövege a szexuális ösztön hatalmát ünneplő rövid költemény. Whitman által gyakran alkalmazott szerkezeti elv szerint épül: A kezdő sorok⁴⁶ kevés hangsúlyos

⁴³ Szerb A.: A világirodalom története. (Magvető Könyvkiadó, 1980): 577.old.

⁴⁴ Whitman versre íródott az 1929/30-ból származó férfikarok egyik tétele is.

⁴⁵ Hartmut Lück: Paul Hindemith und Walt Whitman. *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV: 9.-25.old.

⁴⁶ Úgy tűnik a németbe átvett Johannes Schlaf betoldásának tekinthető a vers első sora.

eleme a középső szakaszban sokszorozódik, majd a zárósorokban ismét ritkul a nyomaték.⁴⁷

A vers himnikusan lelkesedő karakterét hatalmasan felrakott, erőteljes zongoraszólam segít megjeleníteni, három alapvető eszközzel. A szélesen felrakott oktávban kettőzött kvintakkordokhoz vastag forte dinamika társul és a lüktetés méltóságteljes jambusai. A dal **formája** a vers fent említett felépítésén nyugszik; a zenei formálás révén strófákra tagolódik a vers. A Hindemith által kedvelt visszatérő háromtagúságnak azt a speciális modelljét látjuk újabb variációban, melyet a *Zwei Lieder* első dalával kapcsolatosan már említettünk. A zongora előjáték úgy tűnik kettős funkciójú; a karakter tisztán hangszeres megfogalmazása – tehát előjáték funkciója mellett – meghosszabbítja a sűrítő fokozás időtartamát, amely a *Der ich, Sänger* szavakkal kezdődő középrészhez vezet. Az előjáték zenéjét a 10. ütemben belépő énekszólam alatt, variálva és újabb anyagokkal kibővítve ugyan, de még egyszer halljuk. A középrész a lüktetést negyedekre bontja, a tempó gyorsul, egyre sürgetőbbé válnak a zongora dübörgő oktávmenetei. A zárószakasz az előjáték változatlan zongoraszólama fölé helyezi a dallamot. A formai határokat Hindemith egy lelépő oktáv motívummal is megerősíti, melyet az 1. és 2. rész végén is hallunk, először mindig az énekszólamban, azután a kíséretben (az előjáték végén természetesen nem).

2. ábra

Éneksz.		1.-4. sor	5.-7. sor	8.-9. sor
Zongorasz.	A	A _v	B	A

Ebben a dalban jól megfigyelhető, hogy a zongoraszólam nem kíséret többé, hanem önálló "hangszeres vélemény" a témáról. Ilyen módon a Hindemith dalok a hangszeres kamarazene sajátosságait plántálják a dal műfajába. Az énekhangot, a szöveget deklamáló szólamná alakítja, amelyből ilyen módon számúzi a romantikus dalok szubjektív intimitását, és közvetlenségét; egyfajta tárgyilagosságot visz az éneklésbe. Mintha Hindemith számára nem a szöveg dallamba ültetése volna a szándék, hanem inkább a vers karakterének és alapvető zenei paramétereinek zenévé válása. Ez a nagy lépés közvetlenül vezet a *Marienleben* lenyűgöző szimbólikus elbeszélő világához. A zongora szerepe nem megnövekedik, mint mondjuk Schumann esetében,⁴⁸ hanem átvállalja a formai és tematikus meghatározó szerepet, így teret engedve az énekszólam szabad deklamációjának. Ezért nem találunk ebben a ciklusban, és az ezt következő dalokban sem egyértelműen

⁴⁷ Ország László: Jegyzetek. In: Walt Whitman. *Fűszálak*. Magyar Helikon 1964:725-744.o.

⁴⁸ Werner Oehlmann: *Reclams Liedführer*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2000: 339.old.

visszatérő hosszabb dallamot. Egyes dallami motívumok visszatérnek ugyan, de csak a szöveg hasonló deklamációi révén, ezért az énekszólamot elsősorban szövegkezelésében, ritmikájában és dallamlejtésében illetve a zongoraszólamhoz való viszonyában tudjuk értelmezni.

A dalban – és az egész ciklusban – alapvetően három hangköz határozza meg a **dallam** motívumait, a szekund, a kis terc és a kvart. A dal első "strófája" folyamatosan emelkedik egyfelől hangmagasságban (a *disz'*-ig), másfelől dinamikában (*ff*-ig). A dallamot a föllépő tercek lendítik előre, két esetben a k3-et N3 emeli kromatikusán tovább.

6. kottapélda



A második strófa folyamatos hullámvázú énekszólama dalszerűségével kontrasztál az első szakasszal, ugyanakkor éppen ezáltal emeli tovább a feszültséget, persze a hangmagassággal (*fisz'*-ig) és a dinamikával (*fff*-ig) együtt. A zárószakasz énekszólama ünnepélyes recitálással társul a zongora-visszatérés dallamához, utolsó harsogó gesztusként háromszor ismétli a föllépő N6 hangközöt. A záróakkord dinamikai jelzése a szélsősége négyszeres forte (*ffff*). Említést érdemel a ciklus szélső dalainak sok rubatója és tempóváltása, amelyek nyilván a Whitman versek szertelen deklamációjából erednek.

A dal **harmóniavilágát** a modális kvint- ill. kvartfelrakás, az unisono oktávmenetek és a modulációs technika határozzák meg. A kezdőütemek bitonális felrakása megkettőzi a szubtonális fordulat erejét:

7. kottapélda



Ez a felrakás a továbbiakban a kvartakkordok révén lép tovább újabb hangzásokba:

8. kottapélda (3-7.ü)



A tritonusz fordulat vezet *e*-be, amely aztán továbblendíti a *b* tonikát. Érdekes a 9.ütem *e* kvintakkord és az *f*-moll akkord találkozása; a dal végén a váratlan de frappáns C-dúr előkészítője is lesz ez a kombináció. A befejezés is azt támasztja alá amit a 23. ütem *g* hangja ("domináns félzárlata") mutat: a kezdő ütemek bitonális felrakása éppúgy oldható C, mint B felé. A középrész modulációit a kvintkörrel lehet legjobban ábrázolni:

6b (<i>esz</i> -moll) ⁴⁹	3# (<i>fisz</i> -moll, <i>A</i> -dur)	0e.j. majd <i>fisz</i> + <i>b</i>
6 ütem	6 ütem	6 ütem

Az utolsó formahatároló *gisz-gisz* oktavlépés egészhangú sorra egészíti ki az utolsó hangkészletet. Erről lendül a visszatérésbe a dallam.

2

O, nun heb du an, dort in deinem Moor,
 Lieber scheuer Sänger! Ich höre dein Lied, ich vernehme deinen Ruf!
 Ich höre; ich bin da; Ich verstehe dich.
 Einen Augenblick nur säumte ich, weil der glänzende Stern mich zurückhielt;
 Der Stern, mein scheidender Gefährte machte mich säumen.

*

Dalolj csak tovább a zombékban!
 Te szégyenlős, gyengéd énekes! Hallom dalaidat, hallom hívásod;
 Hallgatlak, - csak egy pillanat és jövök - megértelek;
 Várj rám egy kicsikét, az a ragyogó csillag tart még vissza,
 Távozó bajtársam az a csillag, ő marasztal.

A 2. dal szövege a Lincoln elnök emlékére írt híres versből való⁵⁰ – *When Lilacs Last in the dooryard bloom'd* – melyet Hindemith 1946-ban oratórium formájában,⁵¹ teljes

⁴⁹ Az *esz*-szel már az 5.ü.-ben találkoztunk.

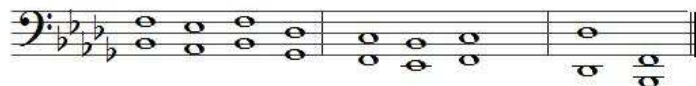
⁵⁰ A 9.szakasz, lsd. Walt Whitman, Fűszálak, Magyar Helikon 1964, 394. oldal.

egészében megzenésített a második világháború elesett amerikai katonáinak emlékére. A Requiem előtt azonban zongorás dalként is feldolgozta még egyszer ezt a részletet, az 1942 és 1944 között írt *Nine English Songs*-ban.⁵² Ez a vers a teljes versfolyam visszatérő motívumainak egyike, nevezetesen a megnyugvás jelképe: a magányban elrejtőzve éneklő madár, a remeterigó, melyet éneke vált meg a haláltól. A szövegben szereplő csillag – a vers egy másik visszatérő motívuma – a merénylet áldozatává lett Lincoln elnökre utal.⁵³

A dal egyszerű **motívumokra** épülő anyaga részletes előadói utasításokkal van ellátva. *Ganz langsam und äußerst zart, ganz frei vorzutragen* - szól a tétel felirata.⁵⁴ A lejegyzés b-mollban van, a zene dinamikája néhány mf helytől eltekintve a p és a ppp között mozog. A zongora kezdőütemeihez újabb két sornyi instrukciót írt Hindemith: "zart, wie eine Vogelstimme, das letzte Viertel immer ein wenig abziehen",⁵⁵ amely megerősíti, hogy a zongora a dalon végig vonuló háromhangú kezdőmotívuma (c-desz-f) stilizált madárhang. E motívumnak és a dallam egész későbbi lefutásának alaphangköze az emelkedő vagy ereszkedő terc. Az előjáték madárhang-motívumában ehhez egy k2 csatlakozik (c-desz), a dal első részének énekszólama pedig szinte csak ebből épül: f-asz, desz-b, és később is meghatározó.

A dal **harmóniavilága** megint csak tiszta kvintek köré épül. A hosszan szóló, orgonapont-szerű kvintek a b-moll különböző fokain megszólalva támasztják alá az **énekszólam** kétféle dikcióját, a deklamált első (7.-21.ü.) és utolsó (41.-47.ü.), illetve a középső arioso jellegű szakaszt.

9. kottapélda



A dallam lejtése és deklamációja rendkívül pontosan tükrözi a vers jelenetszerű beszédességét. A "Lieber, scheuer Sänger!" rész magasabbra kerül (dinamikailag is), az "Ich höre dein Lied" kezdetű szakasz ismét lejjebb kerül, halkuló dinamikával, jelezve bánatosan, hogy "hallom dalodat, de nem mehetek még". Ennek f-asz hangjai alatt halljuk a gesz-desz kvintet a kíséretben. Mintha mégis meggondolná magát a költő, a következő szakaszban meleg (mf, *mit Wärme*) ariosoba kezd. Ezalatt szól a puha fríges V fok f-c kvintje. A zárórész deklamációjához a zongora az újabb, desz-fesz kis terccel járul hozzá,

⁵¹ Alcime: *A Requiem -For those we love-* (Requiem -azokért, akiket szeretünk-)

⁵² 1943-ban és itt már eredeti nyelven. Ennek transzponált hangszerelése kerül a Requiembe (V. tétel, Arioso).

⁵³ Országh László: "Jegyzetek". In: Walt Whitman: *Fűszálak*. (Magyar Helikon, 1964), 725-744. old.

⁵⁴ Egészen lassan, rendkívül gyengéden, teljesen szabadon előadni.

⁵⁵ Gyengéden, mint egy madárhang, az utolsó negyedek mindig egy kicsit elhúzni.

amit az énekszólam echo-szerűen utánoz. A dal a *b* alaphang fellett megszólaló madárhang motívummal ér véget.

3

Schlagt! Schlagt! Trommeln! Blast, blast, Hörner!
 Durch Fenster brecht und Türen mit unbarmherziger Gewalt;
 Und in der stillen Kirche löst die Andacht auf.
 Stört den Studenten im Hörsaal.
 Stört das Glück des harmlosen Bräutigams bei seiner Braut
 Den friedlichen Farmer bei Pflug und Ernte laßt nicht in Ruh.
 So grimmig schlagt und rasselt, Trommeln! So schrill, ihr Hörner , blast!

Schlagt! Schlagt! Trommeln! Blast, Hörner blast!
 Durch Handel und Wandel der Städte, durch Rädergedröhn der Straßen;
 Sind in den Häusern nächstens die Betten bereitet?
 Die Schläfer dürfen in diesen Betten nicht schlafen.
 Die Händler dürfen Handel nicht treiben bei Tage; nicht Makler und nicht Spekulanten!
 Wollen sie ihre Geschäfte betreiben?
 Die Redner, wollen sie reden? Schikken die Sänger sich an zu singen?
 Dann wirbelt schneller, lauter, Trommeln! Und wilder, Hörner,blast!

Schlagt! Schlagt! Trommeln! Blast, Hörner blast!
 Was da Verhandlung, und was da Beschwerde!
 Achtet nicht der Zagen,auf Klagen nicht und Tränen!
 Nicht der Bitten des Vaters für den Sohn!
 Überdröhnt des Kindes Stimme und der Mutter Flehn!
 Bahn macht für die Bahren, die Toten schütten sollen für den Leichenwagen!
 So rauh euer Dröhnen, schreckliche Trommeln! Ihr Hörner, so hart euer Blasen!

*

Döngjetek , dobok, döngjetek! Ti, kürtök, harsanjatok!
 Hatoljatok át az ablakokon, az ajtókon, mint könyörtelen had,
 Törjetek be az ünnepi templomba és szórjátok szét a híveket;
 Törjetek be az iskolába is, ahol a diák tanul,
 Ne hagyjátok nyugton a vőlegényt - ne legyen boldog menyasszonyával,
 Ne hagyjátok békén a farmert sem, amikor szánt vagy arat,
 Oly hevesen peregjetek és döngjetek,dobok - oly hevesen harsogjatok ti kürtök.

Döngjetek , dobok, döngjetek! Harsogjatok, ti, kürtök!
 A városok forgatagában - a kerekek zörömbölésében az utcán;

Megvetve az ágyak az alvóknak? Senkise hajtsa fejét álmra,
 Ne kössön üzletet a kalmár nappal - sem az alkusz, sem a tőzsdei
 spekuláns - még most is folytatni akarják?
 Még most is pereg a fecsegők nyelve? Még most is dalolni merészel az énekes?
 Most is szólásra emelkedik az ügyvéd, hogy a bíró elé terjessze ügyét?
 Akkor szaporábban, keményebben peregjete, ti, dobok - vadabbul harsogjatok, ti, kürtök.

Döngjete, dobok, döngjete! - Kürtök, harsanjatok!
 Sutba a vitát - ne álljatok meg tiltakozásra;
 Ne törődjete a gyávákkal - sem a sírókkal, sem az imádkozókkal,
 Ügyet se vessete az ifjú embert kérlelő vénre,
 Ne hangozzék a gyermek szava, sem az anya könyörgése,
 Döntséte le az állványokat, hogy ledobják magukról a gyászokcsira váró halottakat,
 Úgy döngjete, dübörögjete, ti, rettenetes dobok - úgy harsanjatok, ti kürtök.

(angol eredetiből fordította: Keszthelyi Zoltán)

A 3.dal szövege 1861-ben keletkezett, harcra mozgósító hazafias költemény. A vers lelkesítő szándéka az Észak megdöbbenését tükrözi a háború első időszakában elszenvedett kudarcokon. Hindemith számára nyilván a vers gazdag képiséggel társuló, magával ragadó, harcias lüktetése volt fontos.

A dal terjedelme miatt, csak néhány fontosabb stílusjegyet emelnénk ki. **Formálás** szempontjából a dal keretes szerkezetet alkot. Ebben a nagy visszatérő szerkezetben megint a zongoraszólam az irányadó. Karakterben, dinamikában és tempóban olyan részeket állít egymásmellé, amelyet a szöveg hangulati felépítése magyaráz. A három versszakhoz tartozó három nagy formarész ABA_v-ként írható fel s az egyes részek önmagukban is szimmetrikus 3 részes tagolást mutatnak. A 3. ábrában látható A jelölésű részek sohasem változatlan visszatérést mutatnak, hanem egyszerűsítve arra utalnak, hogy ezek a részek egy jellegzetes, csak ezekben a szakaszokban előforduló motívumot dolgoznak föl. A motívumot a 10.kottapélda mutatja.

3.ábra A B A_v

A ₁	B	A ₂	C	D	C	A ₃	a	A ₄
1.ü.	15.ü.		34.ü.	45.ü.		92.ü.	111.ü.	

10. kottapélda



Ez a motívum a dal elején b-mollban indul, a 25. ütemben g-mollban tér vissza, a 92.ütemben fisz-mollban és 9/4-es metrummal indul újra, a 111. ütem rövid recitativo-szerű betoldása után, amit a zongora három k3 távolságú dúr akkorddal kísér (A-Fisz-Esz), ismét *b*-ről tér vissza az eredeti ritmusban, immár alla breve és fff. **Harmóniai** szempontból a dal modális és kromatikus fordulatai mellett két szembeszökő jelenséggel találkozunk: az egyik a vissza-visszatérő tritonusz fordulat, amelyet az **A**₁ részben *b* és *e*, ill. *cisz* és *g* között, a **A**₂ részben *esz* és *a*, ill. *fisz* és *c* között, a **D** részben *c* és *fisz*, *g* és *cisz*, ill. *d* és *gisz*, az **A**₃ részben *a* és *esz* hangok között találunk, az **A**₄ rész pedig teljes egészében a *b* - *e* viszonyra épül.⁵⁶ A másik jellegzetes fordulat a kis terchez kötődik az **A** részekben, egyfelől a dallam - akár az ének- akár a zongoraszólamban - maga is ezt hangsúlyozza, másfelől számos kisterc emelkedést hallhatunk az egymást követő hangnemek sorában: **A**₁ rész: b-moll és cisz-moll, az **A**₂-ben ettől eltérően N3 távolságban emelkedik: g-moll és h-moll, az **A**₃-ban fisz-moll és a-moll, az **a** részben a már említett három dúr akkordot halljuk, az utolsó szakasz pedig kitágítja ezt a kapcsolatot a tritonuszig.

Az **énekszólam** folyamatos emelkedésében és változatos deklamációjában a jellegzetes "Schlagt! Schlagt! kis terc motívum csak az első két nagy formarész elejét kapcsolja össze motívikus egyezéssel.

⁵⁶ A tükör-szerűen bezáródó tritonuszok sora így látható szisztematikussággal van elhelyezve.

V. Lieder mit Klavier, Op. 18 (1920)

Az Op. 18 Hindemith első nyomtatásban megjelent dalai. Expresszív lírájával az Op. 14-et folytatja, de annál differenciáltabb. A szerző maga is meg volt elégedve ezzel a művével. 1920 április 11.-ei levelében írja a Schott kiadónak: „Sokkal jobb lett egy sorozat zongoradarab (Op.15), és az új quartettem (Op.16), és mindenekelőtt az új dalaím (Op.18), amelyekben először sikerült amit mindig is akartam, de nem tudtam.”⁵⁷ Az első dal 1920 március 4.-én, a többi március 29.-e és április 7.között született (elsőként a no.1, utolsóként a no.8). A dalok eredeti (keletkezési)sorrendje más volt (a mai számozás szerint:no.1,3,2,4,5,7,6,8), ezt nyilvánvalóan a kiadóban rendezték a mai sorrendbe; ezt Hindemith egy levelezőlapjáról tudjuk, amit 1922 június 7.-én írt a Schott kiadónak: „Mit den neuen Anordnung der Lieder bin ich einverstanden.”⁵⁸

A sorozat öt költő verseire készült: Kurt Bock, Heinar Schilling, Else Lasker-Schüler, Christian Morgenstern és Georg Trakl. A versek költői tartalma az expresszionizmus és az impresszionizmus határán mozog. Egyik-másik verse nem áll messze a szürrealizmustól sem (no.1, 4, 8). Témája a szerelem hétköznapi valóságon túli, varázslatos, olykor sötét birodalma (kifejezésben némileg rokon Bartók op.15 és op.16 dalaival), ill. a halál. Olyan képeket, metaforákat vagy látomásokat használnak a versek, mint: álom, mámor vagy bódulat (no.1), lebegés (no.2), kertek, síkság (no.3), fülek, szívecskék, szellemecske (no.4), zene (no.5), éjszaka (no.6), temető, zászlók, trombiták (no.8). Az utolsó vers írójának, Trakl-nak baljós költészete még megihleti Hindemithet 2 év múlva a *Die Junge Magd* ciklusban.

Az op.18 -ban erősebben érezhető a konvenció és az újítás közötti ingadozás, mint az op. 14-ben.⁵⁹ Ezek a dalok közvetlen módon erősebben reflektálnak a szövegre. A no.6 pl. a szenvedés mellé a hagyományos sóhajmotívumot állítja. A merész alterált harmóniak ellenére a világosan felismerhető esz-moll a mű magja. Ennél jóval avantgardabb pl. a 3.dal a maga bitonálisan egymásra helyezett terc ill. kvartépítkezésű akkordjaival, melyek

⁵⁷ Kurt von Fischer: Einleitung. In:Hindemith: Sämtliche Werke VI/I, Klavierlieder I (Mainz, Schott, 1983):XI.o.

⁵⁸ Kurt von Fischer: Einleitung. In:Hindemith: Sämtliche Werke VI/I, Klavierlieder I (Mainz, Schott, 1983):XII.o.

⁵⁹ Klaus Veltin: Paul Hindemits frühes Liedschaffen.*Hindemith-Jahrbuch* 1992/XXI:87.-96.old.

feltehetően az álom különös valóságának (az elidegenedett élet) szimbólumai, vagy a 8 fokú skála használata a no. 7 dalban (1:2 modell).⁶⁰

Ahogy Debussynél és Schönbergnél, Hindemithnél is a kompozitórius felfedezés szolgálatában állt a dal műfaja. Az útkeresés időszakában a kötött szöveg formai kohéziót biztosít, a versek tartalma és kifejezésmódja a szellemi útkeresésben orientálja a zeneszerzőt. Ebben a szellemi útkeresésben, ahogy a Whitman-ciklusnál már sejthető volt, az expresszionizmus költői irányzata lett a zeneszerző számára az útjelző. Ez vezette olyan zenei megoldásokhoz, melyekben a dallamot elsősorban a szöveg lejtése, deklamációja alapján alakította ki, a harmóniát pedig a hangzáscentrum, számára akkoriban rendkívül jellegzetes technikájával dolgozta ki.

Az Op.18, hasonlóan Schönberg *Das Buch der hängenden Gärten*-jéhez, szabad atonális kompozíciók sora, saját törvényszerűségekkkel. A dalok egy-egy alapötletből sarjadnak ki és statikus módon oda térnek minduntalan vissza, a motivikus fejlesztés régi módszere helyett.

1. Die trunkene Tänzerin (Curt Bock)

Sieh, an letzten Himmels Saum
schwebt die Blume voller Süße
und die Schwingen meiner Füße
kosen wolkenarten Traum.

Trinke meine Gluten aus,
führ den Taumelkelch zum Munde,
und du tanzst mit mir zur Stunde
aus dem lebenshellen Haus.

Singt der Sterne Silberchor
überm trunknen Mondesnachen,
gleiten wir mit leisem Lachen
in des Schlafes dunk'les Tor.

1. A mámoros táncosnő

Nézd, az utolsó égszegélyen
lebeg a virág édességtől duzzadón
és lábaim lengése becézgeti
a felhőfinom álmat.

Idd ki szenvedélyemet,
vezesd a mámor kelyhét ajkaidhoz,
s akkor kitáncolsz most velem
az élet mámoros házából.

A csillagok ezüstkórusa énekel
a mámoros holdsajka fölött,
síklunk halk nevetéssel,
az alvás sötét kapujába.

A három versszak egy mámoros táncosnő talán utolsó éjszakai gondolatát írja körül: felemelkedni és lassan átlebegni a bódult ébrenlétből az alvás sötét kapujába. A mámort a vers különböző szimbólikus mondatokkal írja körül: az édességtől duzzadó virág, a lábak lengése, kitáncolás az "élet házából" (tk.lefordíthatatlan szóösszetétel: *aus lebenshellen Haus*=életvidám házból). Úgy tűnik a táncosnő a hosszú végigtáncolt este után egy asztal vagy bárpult szélén ül és lóbálja a lábát, miközben a tánc (vagy alkohol) bódulatának

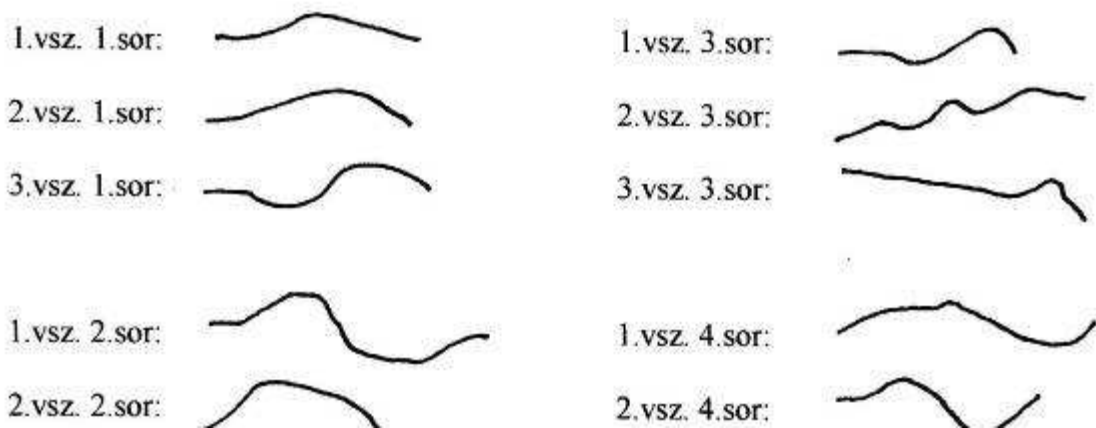
⁶⁰ Ezt a skálát Rimszkij Korsakov írta le Harmóniatanában (1884-85), és mint 2. modusz jelent meg Messiaen 1944-es *Technique de mon langage musical* című művében. hivatkozik: Stefanie Steiner: Hindemiths Lieder op.18 Hindemith-Jahrbuch 2001/XXX:83.-102.old.

hatása alatt az álom szélére sodródik, quasi az álom és ébrenlét között ingadozik. Vajon tekinthető-e ez a vers a művészet egyfajta metaforájának, melyben a művészet mámora (tánc, tulajdonképpen zene) egy másik világba (alvás, álom) vezeti az embert? A táncosnő a versolvasót szólítja fel, hogy igyon ebből a szenvedélyből, a "mámor kelyhéből", így lesz képes kitáncolni vele „aus lebenshellen Haus”. Vagy másképpen, a táncosnő talán a művész, akit szenvedélyes élete a hétköznapi valóság fölé emel. Az alvás sötét kapuja a nyugalom vagy halál szimbóluma is lehet, mely utóbbi különös síkra terelné az értelmezést. Ez az álom és ébrenlét határmezsgyéjén játszódó jelenet mindenesetre meglehetősen szürrealisztikus hatású.

Hindemith zenéjében a vers háromrészessége **formai háromrészességben** tükröződik. A vers triószerűen megszólaló középrészét az álomszerű látomás megjelenítése keretezi. Ezt a keretes formát a zeneszerző rafinált visszatéréssel oldja meg, mely a vers ismét leíró jellegű, de célba érkező harmadik versszakát ugyanazzal a harmóniasorral kíséri, mint amelyet a zongora-előjátékban hallottunk. A variálás módja pedig a második versszakra vezethető vissza: a harmincketted ill. tizenhatod értékű forgómotívumok álomszerű csillámlással oldják az első versszak tiszta akkordjait. Ugyan a dallam csak nyomokban tér vissza, de annál jellemzőbb módon: az első sorok dallami variációja könnyen felismerhető, hangkészlete többek között az 1. versszakban még nem szereplő *a'* hanggal bővül, a *c''-esz''* kistercet alulról kiegészítendő (fölfelé a *gesz'* csúcshangig megy a dallam!). Megjegyzendő, hogy az 1. versszak alatt eleinte az előjátékból származó akkordsor variációját halljuk, majd az akkordok eltűnnek s egy unisono – majd N9, később N10 távolságú – N7-es dallamváltozat kíséri, a versszak végének zongoraszólama pedig már a 2. versszak előkészítéseként funkcionál. Ezt nagyon szabad és az átkomponáltságot még a kíséret szintjén is külön utakra vezető formai leleményességnek kell tartanunk.

A dalt összetartó további egyezéseket, variációkat érdemes többoldalról megvizsgálni. A **dallamlejtés** tekintetében érdemes a teljes dalt áttekinteni, soronként összehasonlítva a versszakok dallamait. A dikció hasonlóságait – ezáltal variációit – az egyes versszakok dallamlejtésében lehet felfedezni:

4. ábra



Hindemith mindazonáltal a forma szintjén, nagyobb léptékben kiegyensúlyozza a dallamlejtést. Az első versszak emelkedő és lehanyatló íveket egyaránt tartalmaz, kezdő és záróhangja azonos(c"). A második versszak három hullámban felfelé tendál (*cisz'*-től *f''*-ig), egyértelműen a felszólítás karakterével, a harmadik ereszkedik (*a'*-tól kis *b*-ig), nyilván az alvás szimbólumaként (11a,b,c kottapélda).

Jellemző továbbá egyes kiemelt szavak **ritmusának** ismétlődése az első szótag megnyújtásával (trocheus): 1.vsz.: Himmels, Blume, Süße, Füße, 2.vsz.: Gluten, Taumelkelch, Stunde, 3.vsz.: Sterne, Silberchor, trunknen, (Mondes)nachen, gleiten, lachen. Ennek fokozásaként, összefoglalásaként minden versszak végén egy hosszabb szó vagy szóösszetétel kapja ezt a ritmust, ezáltal emelve ki a versszakvégi csúcs- vagy mélypontokat: "wolkenzarten", "lebenshellen", "Sclafes dunk'les Tor".

A dallam **hangkészletének** alakulása is érdekes. Az első versszak 10 fokú, hangkészletéből az *a* és *cisz* hangok hiányoznak, ezek hangsúlyos helyen a 2. ill. 3. versszak elején jelennek meg. Az első versszak elején szereplő motívum a versszak végén bővítve megismétlődik de *h-c-esz* hangkészlet helyett *b-c-esz-e-asz* hangokkal. Erről a változásról még lesz szó. A 2. és 3. versszak dallama 12 fokú. A két szélső versszakra jellemzőek a hangismétlő motívumok egyfajta elvarázsoltságot érzékeltetve (hálás feladatot adva az énekes színtantáziájának), ez a középső szakaszból egy apró kivételtől eltekintve hiányzik; itt nyilvánvalóan a jelenet mozgalmas, "tettre hívó" jellege áll kontrasztban a szélső szakaszok bódult merengésével.

A dallam **hangközstruktúrája** jellegzetesen váltogatja a kromatika (k3, k2, t4, tritonusz) és az egészhangúság ill. nyitottabb diatónia hangközeit (n2, n3, t5, k6).

Az első versszaknak csak a közepén találunk igazi kromatikát egy jellegzetes fellépő tritonusz motívum körül ("Süße"), második fele különböző egészhangú motívumokat ír körül; a 2. vsz. kromatikája csak a vége felé tisztul ki az első, jellegzetes lelépő t5 lépést is megszólaltatva, míg a 3.vsz. pont fordított módon, az elején diatónikus, majd a 4. ütemétől lényegében végig egy ereszkedő kromatikus skákán mozog.

11a,b,c kottapélda

A mondanivalóbeli kapcsolatot hangsúlyozza a két lelépő t5 a dallamban a 2. és a 3. vsz. végén a "lebenshellen Haus" (*gisz*"-cis") ill. a "dunk'les Tor" (*f'*-*b*) kifejezésekben a honnan és hová "kérdésekre" válaszolva. A dallamban továbbá kulcs szerepet kap egy hangsúlyozott tritonusz lépés, mely mindhárom versszakban szinte felezi a dallamot. Először a "Süße" szón felfelé lépve (*d'*-*gisz'*), a 2.vsz.-ban a "Munde" szón lefelé lépve (*b'*-*e'*), végül ismét lefelé a "Lachen" szón. Ha a három szót egybe olvassuk, újabb síkja tűnik elő a versnek, amelyet Hindemith talán tudat alatt kapcsolt össze ezáltal.

A **kíséret** és az énekszólam különleges módon önálló életet élnek. Formailag elcsúsztatással fedik egymást; ritmikailag komplementer ill. szinkópázó technika jellemzi viszonyukat, harmóniailag a legbonyolultabb az összefüggés. Egészében véve a kíséret jellege R. Strauss némely zongora vagy zenekari kíséretére emlékeztet, különösen a 2. versszakban a maga mozgó-nyüzsgő-szárnyaló-körülfonó jellegével. Az énekszólam kényelmes prozódiaja is a későromantikus dallamvezetés modorával társul (kromatika, nagy ívű dallamok sok szekund-mozgással és azt kiegészítő erőteljesen nagy ugrásokkal). A zongora hangulati kísérője az énekszólamnak, **harmóniailag** izgalmas "ellendrukkerként" csillámlik a háttérben. Amint már a dallam egynémely fordulatából kimutattuk, az egészhangúság nemcsak jelen van hanem meg is határozza a dal harmóniavilágát. Az egészhangú hangrendszer jelenlétére a dalban már Stefanie Steiner rámutatott a ciklusról szóló cikkében.⁶¹ Lendvai Ernő egyszerű jelölését használva,⁶² az ω_2 és ω_1 kombinációjából tevődik össze a zongorabevezető harmóniasora. Ez a hol szukcesszív, hol szimultán kombináció alkotja a dal harmóniavilágának magvát. Ezért válik oly könnyen az eredetileg egészhangú dallamból és a harmóniákból is kromatika. A hiányos 6_5 -akkord két transzpozíciójával együtt járja be a hatfokú rendszert. 5_4 és 3_4 ütemű aszimmetrikus frázisokat (1+1+2+1+2+2 ütem) alkot ez a mindig ugyanahoz a motívumhoz visszatérő ω -kombináció. A vezérszerepet az ω_2 viszi. Váltakozásuk is hozzájárul a zene lebegő karakteréhez. Az ω_2 először tiszta-kintakkordokba oldódik a 3.ütemben, ez 2-parallel kromatikával jön létre:

12. kottapélda



Az ω_1 akkord az 5.ütemben váltja először az ω_2 -t. A 6.ütemben ereszkedő kromatikus menetté állnak össze. A belépő énekszólam a kísérettel együtt az ω_1 -hez tartozik, rögtön

⁶¹ Stefanie Steiner: Hindemiths Lieder op.18. *Hindemith-Jahrbuch* 2001/XXX:83.old.

⁶² Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (BP.,AKKORD, 1996):131.old.

elkezdődik azonban a kromatikus játék a kíséret és az énekszólam között, amelyben a kíséret változtatja a két ω -hoz tartozó akkordokat, amelyek hol ütköznek, hol egyeznek az énekszólam ω -ival, hol pedig az ω -tól független konszonanciákat hoznak létre. Az első versszak végén kezd változni ez a kép, mivel a zongoraszólam is kétrétegű lesz. A disszonancia foka egyre nő, ezt a zongora magas, 4 vonalas regisztere puhítja valamennyire, ezzel ábrázolva a "wolkenzarten Traum" kifejezést.

13. kottapéllda



A második versszakban a basszusban megszólaló nagy tercek sorozata veszi át a harmóniai vezető szerepet; három és fél ütemig az ω_2 -höz, a következő öt és fél ütemben az ω_1 -hez tartozó tercek között kalandozva, követve a dallam emelkedő tendenciáját a kétvonalas oktávig. A nyolcad felütések ellépő váltóhangnak tekinthetők. A dal legdisszonánsabb⁶³ szakasza éppen ez; a tercek logikus menetéhez mindig változó ötletű disszonáns hangok társulnak, olykor konszonánsabb akkordokon megpihenve, de a jobb kéz girlandjainak állandó irritációival:

14. kottapéllda (23-26.ü.)



Míg végül is a versszak végére a két ω -rendszer keverésével jut holtpontra a harmóniai folyamat (15. kottapéllda).

Érdekes a már említett, az első versszak énekszólamából kihagyott két hang szerepe a 2. versszakban. A cisz kezdés és az azt követő első sor a' csúcshangja, majd a kíséretben az

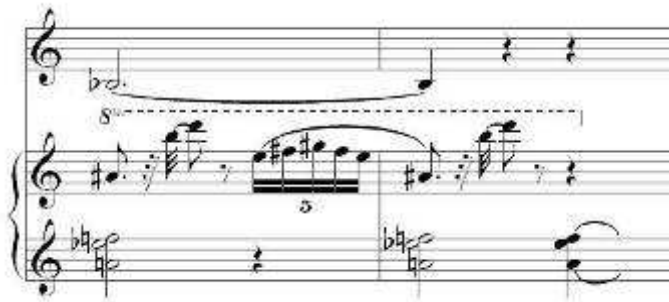
⁶³ v.ö. a szöveg tartalmával...

utolsó sorban állandósuló *a'-cisz*" nagyterc, amely az *f* " hanggal, az énekszólamban is zárlatot alkot (bővített hármast az ω_2 -ből). A harmadik versszakról már esett szó, a visszatérés itt tk. az *a'* basszus ω_1 képlet orgonapontjára épül, kb.két ütemenként fölötté szól egy ω_1 girland. Zárlati formulája szintén sokat mondó (16.kottapélda).

15. kottapélda (29.-32.ü.)



16. kottapélda (46-47.ü.)



Elég, ha utalunk az 1.vsz.-ban szereplő *h-c-esz* motívumra ami a vsz.-végén egy *b* hozzáadásával tér vissza, itt pedig távoli váltóhangok módján jelenik meg, a kíséretül szolgáló *a* alapu ω_2 akkord fölött. A *b* itt *aisz*, és szerves része az ω_1 forgómotívumnak("girlandnak"), amely a versszakot súlyos,disszonáns nyugvópontként kísérte végig.

2. Wie Sankt Franciscus...(Morgenstern)

Mint Szent Ferenc lebeg a levegőben

Wie Sankt Franciscus schweb`ich in der Luft
mit beiden Füßen,fühle nicht den Grund
der Erde mehr,weiß nicht mehr, was das ist.

Mint Szent Ferenc lebeg a levegőben
mindkét lábammal, nem érzem
a föld alapját már, nem tudom mi ez.

Seid still! Nein,- redet, singt, jedweder Mund!
Sonst wird die Ewigkeit ganz meine Gruft
und nimmt mich auf wie einst den tiefen Christ.

Legyetek csendben! Nem,- mondja s énekel minden száj!
Különben az örökkévalóság lesz a sírom egészen
és befogad ahogy egykor az eltemetett Krisztust.

Az op.18-ban három Morgenstern vers található. Érdekességük, hogy Hindemith egy nagyobb ciklusból választotta ki mindhárom szöveget. A versfolyam kettős címet visel: Ich und Du - Ritornell.

A vers külső **formája**, szövegszerkezete – két strófa, 3-3 sorral – nem egészen egyezik a mondatszerkezetével, amint ez gyakran megfigyelhető a rímes költeményeknél. A gondolati összefüggés a 2.sor közepén választja ketté az első versszakot; Hindemith, ezt a tagolást hangsúlyozza a megzenésítésben. A második versszak három sora három gondolat, melyeket kétféleképpen is lehetne tagolni (1.-2.sor és 3.sor vagy 1. és 2.-3.sor). Itt Hindemith az előbbi mellett dönt, hogy a 2.sor okozta felhevülést a 4 ütemes közjátékkal oldani tudja. A dal mikro-tagolása nagyon gazdag és deklamatorikus szempontból nagyon kifejező. Mindazonáltal két nagy kupolás fokozás uralkodik a formában, amit a dallam két csúcspontja (25.-26. és 48.-51.ütem), a dinamika és a faktúra is érzékeltet.⁶⁴ A két versszak közé nyilván a hatás kedvéért nem került nagyobb cezúra, ezt a hatást a hirtelen hangnembváltás is alátámasztja.⁶⁵

A dalt önálló mondatszerkezetű elő- és utójáték keretezi. Nemcsak az alaphangulatot – egyfajta távolságtartó, nyugodt lebegést – hanem a tonális viszonyokat is megadja. Ebben a keret-témában – mint egy ritornellben – minden motívum benne van, ami a dal alapanyagát szolgáltatja:

17a, b, c kottapéllda



A három motívum melodikus-ritmikus természetű, Hindemith különböző harmóniai környezetbe ágyazza őket a tartalomtól függően. Részben az énekszólam anyagát is ezek adják, így a dal igen homogénnek hat a no.1-hez viszonyítva. Ennek ellenére, vagy talán ennek ellensúlyozásául a zongorakíséret mégis egyfajta ellenpontként működik, amely áll, vagy monoton módon ismétlődik, mikor az énekszólam nagyobb lépésekkel deklamál (pl.12.-19.ü., 34.-43.ü, 59.-64.ü.). A 26.ütemben egy ütem késéssel, az 51.ütemben pedig három ütem késéssel követi a zongora az énekszólam csúcspontjait. Ez a polifon hatású elcsúsztatás Hindemith jellemző eszköze.⁶⁶

A frázisformálás a *Die trunkene Tänzerin*-ben egészen szabad volt, bizonyos kiemelt szavak hangsúlyozott trocheusai adtak ívet az aszimmetrikus egységeknek. Ebben a dalban

⁶⁴ A szólamok száma e pontok felé nő, utánuk csökken.

⁶⁵ lsd. majd alább.

⁶⁶ Találkozunk vele többször az op.11-es szonátákban is.

a klasszikusan metrizált frázisok többnyire 4 ütemes egységekbe rendeződnek. Lüktetésüket a 3/4-es ütemmutató folyamatossága is szabályozza. Finom tömörítések, sűrítések (lassan eluralkodó 3-ütemesség) teszik a nagy lüktetést aszimmetrikussá.

5. ábra

	1.versszak			2.versszak			
Előjáték	1.gondolat	2.gondolat	3.gondolat	4. gondolat	5.gondolat	utójáték	
	4+3+4	/ 4+3+4	/ 4+4+3	// 3+3 3+2+3	4+3+4 ⁶⁷	/ 3+3+3+	
	4+3+2+3+2+4+2						

Az **a** motívum a szöveg jellegzetes pontjaira reagál a **kíséretben**: "mit beiden Füßen", "weiß nicht mehr", "Nein, redet", "Mund", "Ewigkeit", és az egész utolsó verssor alatt. Ezeket a helyeket tartotta a zeneszerző a dramaturgia szempontjából fontosnak.

Mint feljebb utaltunk rá, a **dallam** két nagy ívbe rendeződik. Az első versszak első fele népdalszerűen egyszerű, kissé talán régies hatású hexatónia (tk. egy *fisz* alapú dūr hexachord modusza).⁶⁸ A második fele a hangrendszert egy *ti* fokkal egészíti ki, elhagyva az előbbi *fa* fokot, így a hangkészlet ismét csak hatfokú. A kvint emelkedés azonban nyilvánvaló, ezt a kíséret is érzékelteti (*fisz-gisz-aisz-h-cisz-disz*, ill. *cisz- disz-eisz-fisz-gisz-aisz*). Ez az egyszerű népdalhang a második versszakban széttöredezik, a diatónia pedig kromatizálódik. A versszakok közötti ellentét a dal fő dramaturgiai eszköze.

A dal egyértelműen **tonális**, bár a 2.versszak egyre inkább utat nyit a parttalan kromatikának, a tiltakozás szimbólumaként. Az előjáték három frázisú ABA képlet, amely középészében az újabb két motívum bemutatásán túl,⁶⁹ a *gisz* "tonikáról" *disz* "dominánsra" vezeti a visszatérő **a** motívumot. Az 5# előjegyzésnek megfelelő diatónikus hangkészletet modálisan kezeli, - *la* sorban indulva, plagálisan a fríg *mi* fokon megpihenve. A lebegést egy egyszerű ötlet biztosítja: a *la* (*gisz*) fokkal a szimultán megszólaló kvint (*disz*) és kvart (*cisz*) alkot ingamozgást. A zene megfoghatatlan karakterének ez a tonális kétértelműség a legfőbb oka.⁷⁰ Persze éppen ilyen nyilvánvaló eszköze az előjátéknak a tükörfordítás is, amit az alapvetően polifón gondolkodású Hindemith gyakran alkalmazott. A dalvégi *esz* alaphangú zárás (jellegzetes két kvinttel a

⁶⁷ Ezen a ponton, ugyanúgy, ahogy a 21. és 33. ütemek között a kíséret frázisszerkezete elcsúszik ill. el is tér a dallamétól. A két csúcspont ezzel a formai disszonanciával is kiemeli a két szakasz dramaturgiai fontosságát.

⁶⁸ Erről a hangsorról lsd. Bárdos Lajos kitűnő eszmefuttatását: Természetes hangrendszerek, Harminc Írás, 55. old.

⁶⁹ b) és c) motívum, lsd. fent

⁷⁰ próbáljuk meg csak *disz*-szel, vagy csak *cisz*-szel váltani a *gisz*-t, a hatás mégcsak nem is hasonlít!

tetején) beigazolja a sejtésünket, hogy ez a fríges kicsengés nem véletlen.⁷¹ A *gisz* talán a lebegés, az *esz* a földet érés szimbóluma?

A hatfokú dallamot a 20.ütemtől már a 6#-es diatónia kíséri. A hangzás előbb kvartakkordokba sűrűsödik, majd tercek és szeptimek tágan összerakott csoportjaiba, amelyek *c* motívumból származó skálameneteit hirtelen vad disszonancia szakítja meg a 27.ütemben. Az alsó három szólam kromatikus váltóhangokból álló üres kvint, ami frappánsan oldódik a meglepő melegséggel megszólaló újabb kvartakkordba:

18. kottapélda (26-28.ü.)



Ez az oldás ismét fríg modalitást jelent (*aisz*), amit a dallammenet is egyértelműsít. A versszak végének dallama ennek kvintjére emelkedik (*eisz*). A kvint emelkedés gyorsan süllyed a következő ütemekben; először az *eisz*-t (31.ütem), majd az *aisz*-t (33.ütem) szállítja le, így érkezik meg a zene a 34.ütemben a *c* motívum tükörmozgású akkordsorával a 2. versszakhoz: "Seid still!". A 34.ü. összetett akkordja már csak 3#-t sugall. A 3#-es körből váratlan fordulat a 40.ütem *esz*-mollja.⁷² A kottakép azonban csalóka, az *esz*-moll valójában *disz*-moll, a belekapcsolódó négyszólamú akkord meg visszahozza az *aisz* mellé az *eisz*-t sőt a *hisz*-t is! A csönd (still!) tehát a teljes lebegés a 7# magasságában? Itt nem érdemes tovább követni az enharmóniát, hiszen az akkordok jellege is megváltozik. A kvartokból tercépítkezés lesz; a 33.ütem tükörmozgású kvartjai helyett kromatikus tercek ellenmozgása vezet a "Mund" szó erőteljes akkordjáig,

19. kottapélda



amely tulajdonképpen egy moll' szűk kvinttel, amely először *gisz* alapon nyugszik, majd az "Ewigkeit" szó alatt két lépcsőben is halljuk nagytercekkkel felfelétranszponált ismétléseit. A keretül szolgáló k7 hangköz vezeti a lépcsők közötti mozgást és N7-é tárgulva jellegzetes szerepe lesz majd a zongora közjáték akkordjaiban. A N3 szerepe is

⁷¹ Az *esz* hangot megelőző utolsó basszus az *e(fesz)*!

⁷² A felső szólamok poláris kapcsolatot hangsúlyoznak.

érdekes; először a "Nein, redet" szövegrész alatt dominál egy *Asz*-dúr akkordban (41-43.ütem), majd a tükörmenetben (43-44.ü.), aztán a fent említett akkordok basszusának sorában, aminek folyományaként vezeti a "meine Gruft" szövegrész basszusát is, végül megint harmóniai meghatározóként szerepel a zongoraközjáték akkordjaiban.

20. kottapélda (45-59.ü.)



Az utolsó verssor előtt fájdalmasan mászik fel az akkordsor a *d-fisz* nagytercig, ahol a XX. század elejének jellegzetes disszonanciáit megszólaltató harmóniamenet (21.kottapélda: két7-ű, lid4-os, bő5-es akkordok, undecim- és tredecim-akkordok stb.) vezet a konkluzióhoz: az **a** motívum sajgóan fájdalmas harmonizációjához (nónakkord-fordítás, vagy α -akkord).

21. kottapélda (54-68.ü.)



Az utolsó verssor alatt először *d-asz* tritonuszt hallunk, majd mintha az otthagyt N3-szál folytatódna: *asz*-ről *e*-re lép az akkord-basszus, hogy a megnyugtató fríg oldásban pihenjen meg *esz*-en, tiszta oktávban. A verssor első két harmóniája érdekes ellentetjei egymásnak: az első N3-re épül amit az "alaphang"(*d*) fölötti k2-ra épülő t5 színez, fölötté a dallam *desz* hangja kettős szeptim szerepét tölti be: *d-desz*, ill. *esz-desz*. A második k3-re épül, amit az "alaphang"(*asz*) alatti t5 kvart fordítása színez.

Mint láttuk a 2. versszak minden szempontból összetettebb. A zene rafinált eszközökkel követi ezt a dramaturgiát. Meg kell említeni egy apróságot, amivel már az előző dalban is találkoztunk, nevezetesen azt a néhány helyet ahol a kíséret erősebb disszonanciák között, unisono, vagy váratlan, nagyon tiszta konszonanciában találkozik az énekszólammal. *no.1*: 23.ü.vége, 28.ü., 30.ü., 31.ü., *no.2*: 61.ü., 66-68.ü.

3. Traum (Else Lasker-Schüler)

Der Schlaf entführte mich in deine Gärten,
in deinen Traum. Die Nacht war wolkenschwarz um wunden.
Wie düstere Erden starteten deine Augenrunden,
und deine Blikke waren Härten.

Und zwischen uns lag eine weite, steife
tonlose Ebene.
Und meine Sehnsucht, hingegebene,
küßt deinen Mund, die blassen Lippenstreife.

Álom

Az alvás elszóktetett engem kertjeidbe,
az álmodba. Az éj felhőfeketén körülhajgott.
Mint borús föld meredtek szemkarikáid,
és pillantásod volt a kérlelhetetlenség.

És köztünk feküdt egy távoli, merev,
hangtalan síkság.
És vágyam odaadón csókolja szádat,
a sápadt ajkakat.

Meglepő hangulatú, kissé borús szerelmesvers. A sorozat több verse is érinti az álom témáját⁷³, ami az expresszionizmus egyik jellemző eszköze a bennünk rejlő, olykor tudatalatti érzések, szenvedélyek kifejezésére. Az álom ebben a versben tudatalatti tükröződése a szerelem ellentmondásos érzésének. A dal annak a lelkiállapotnak a kifejezése, mely a vágy és a másik személy elérhetetlensége között vergődik. Ez az oka nemcsak a vers rövidségének, de a zene egy töről metszettségének is, értve ezalatt azt a jellegzetes harmóniai-melodikus motívumot, amely a dal minden momentumát meghatározza.

A dal **formálása** emlékeztet kissé az első dalra, amennyiben a zongora előjáték anyagát a 2. versszak utolsó két sora alatt halljuk újra, eképpen teremtve egyfajta visszatérő háromtagúságot. A fent vázolt lelkiállapot zenei szimbóluma a zongora bevezető, és ugyanezen lelkiállapot legárulkodóbb verssorai pontosan az utolsó sorok: „És vágyam odaadón csókolja szádat, a sápadt ajkakat.” Ez már nem metafora, mint a vers középső része, hanem a reménytelenség vallomása. Ennek állóképszerű zenei szimbóluma tehát a különös, összetett harmóniasor.

A **dallam** formálása négy ívbe rendezi a verset. Az 1. és 3. rövidebb a 2. és 4. hosszabb. Ez a vers gondolati ritmusából fakad, és nem a külső formájából, a 4+4 verssorból.⁷⁴ Ahogy az 1. versszakban az *"in deinen Traum"* szöveg a 2. sorba kerül, úgy tart Hindemith is egy ütemnyi hatásszünetet a mondatvégi lényegi információ előtt. A négy dallamív közül az első három emelkedő, vágyakozó. Közülük a ténylegesen csúcshangon befejeződő csak a legelső, a többinél a Nr.2-es dalra is jellemző lehajló sorvégeket hallunk. Az utolsó ív két vágyakozó felfelé törekvéssel induló hullámban hanyatlik lefelé. Az első három dallamívet a hangnemi kiindulóbázisuk hasonlósága is összeköti. *E-gisz* között ingázik az első, *e-*

⁷³ Nr. 1, 5, 6,

⁷⁴ A költőnő szép keretrimet használ, ami némiképp átszeng a dalban is, bár közel sem meghatározó. Ugyanígy nem érvényesül a költemény "ABAB" gondolati csoportosítása sem (csak részben, lsd. később): A: kert, ill. síkság; B: a szemek ill. az ajkak személyes közelsége.

mollban kezd a második és harmadik, sőt tk. a negyedik ív eleje is *e*-mollba hanyatlik.⁷⁵ Az első ill. harmadik ív gondolati párhuzama⁷⁶ megnyilvánul a kíséret álló, üres jellegében, ellentéte pedig a két dallam hangnemi környezetében. Ugyanis az 1.sor *disz* basszuson a világos és álomszerű egészhangúsággal operál,⁷⁷ a 3.ív *e* basszus fölött a szomorú, elhagyatott *e*-moll hangjait énekli.

A zongorakíséret felső szólamának meghatározó **dallami elemei** a tercek, szekundok, és kvartok; ez utóbbi leginkább a dal középső részében szerepel. A tercek közül a N3-é a vezető szerep de a kis és nagy terc váltakozása fontos eleme a 3.-4., a 22.-25.ütemek dramaturgiájának. A énekszólam dallama szintén él ezzel az eszközzel, a dal elejei *e-gisz*-szel áll szemben a továbbiakban makacsul megmaradó *e-g* terc! A 18.ütemben válik a horizontális jelenségből vertikális, a kísérő harmónia révén a dúr-tercből moll terc lesz.⁷⁸

Ritmikailag az énekszólamnak a többi dalhoz hasonló kényelmes prozodiájú (tulajdonképpen romantikus) deklamáló jellege van. A dallam **dinamikájának** érdekessége viszont, a 3.ív emelkedő dallamhoz társuló decrescendoja, amely rendkívül kifejező hatású, és idegen mindenféle romantikus dallamvezetéstől.⁷⁹

A dal **harmóniavilága** élesen szembeállított elemekből áll, amelyek mégis különös álomszerű egységbe olvadnak össze az érzés kifejezésének szolgálatában. Ez az akkordvilág lebeg, mintha fel volna függesztve; nincs alapja, csak mélysége és magassága. A bitonalitás érzését nemcsak a két kéz által megszólaltatott hangzatok ill. hangközök hangnemi eltérése erősíti, hanem a két szimultán hangzásterület hangközstruktúrájának különbözősége is. A terc-építkezés (bal kéz) és a kvart építkezés (jobb kéz) szembeállításáról van szó.⁸⁰ Az első ütemek és az analóg helyek két kistercrokon Dom⁶₅-et⁸¹ állítanak szembe egy N3 ingamozgású k7 hangközzel, ill. kvarttávolságú tercek és tercetávolságú kvartok ingamozgásait.

22. kottapélda (2.-4.ü.)



⁷⁵ Mindez persze a kísérettel összevetve más harmóniai képet mutat.

⁷⁶ Lsd. 18.lábjegyzetet.

⁷⁷ Itt az előadói utasítás: *leicht fließend*, könnyed folyamatossággal.

⁷⁸ Harmóniai szempontból a *fisz, gesz*-nek olvasandó.

⁷⁹ Jellegzetesen expresszionista. Megtalálható pl. Schönberg, Erwartung-jának 52.ü., 129.ü., a Buch der hängenden Gärten XI. dalának 9.ütemében stb.

⁸⁰ Átjárás természetesen van; mindjárt a 3.-4.ütem alsó szólamában, amellyel az utójátékban is találkozunk, majd a 16.ütemtől a balkéz kvart-akkordjaiban, ill. a jobb kéz kvint-hangközeiben!

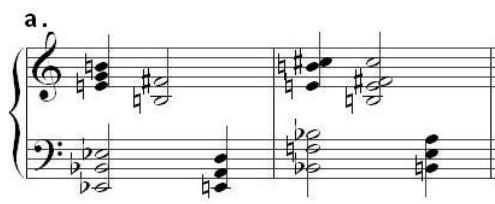
⁸¹ A zongora balkezének tercrokon ingáját mintha Debussytól kölcsönözte volna a szerző.

Érdekes a két hangköz amely meghatározza a kíséret jobb kezének hangzását: a k7 és a t4. E két Hindemithre oly jellemző hangköz egymást kvartakkorddá egészíti ki. Először a 3.-4. ütem alsó szólamában dallamszerűen; a 16. ütemben a balkézben, majd a 23. ütemtől a felső szólamokban akkordként halljuk, sőt a dal végső kicsengésében, mintegy összegezve a dal kvarthangzásait, 6 szólamú kvartakkordban egyesül a basszus dallama és a jobb kéz 3 szólamú akkordja.

Az egész dalon végig vonul a *disz* és *e* hang kettőssége. Leginkább a basszust határozzák meg, mintha minden alsó-szólambeli mozgás e két hang valamelyikére tendálna. Mint k9-együtthangzás ott van az előjáték elején és végén, mintegy a kezdő frázisok harmóniai céljaként, meghatározza a "*Traum*" szó hangulatát és ott lebeg a dal végén a ellebbenő álom egyre halkuló kvart dallamának és kvartakkordjainak kereteként. A basszus egészen lényegében a *disz* uralkodik, csak a "*Und zwischen uns lag eine weite*" szövegrészhez érkezte halljuk a talpára állított *e-moll*-t, mint a két ember közti, már megkérdőjelezhetetlen távolság zenei kifejezőjét. A *disz* uralma eszerint csakis az álom lebegése lehet. A 9.-13. ütemek közötti szakasz *disz-e* együttállásra épülő harmóniasora különben érdekes módon értelmezhető volna az 5#-es fríg keretein belül is. Sokatmondó de egyszerű ötlettel vált Hindemith hangulatot a 15-16. ütemben. A *disz* (*esz-ként*) és az *e* is t5-et kap, ezzel a hangzás teltebb, "feketébb" lesz. A fent említett kvartakkord (*e-a-d*) az *esz-b* kvintek váltóakkordjaként egyrészt hangnemileg az énekszólamhoz oldja az ütemeleji disszonanciát, másrészt mégis keményné, kérlelhetetlenné teszi a hangzást. Ezeknek az ütemeknek egyébként a XX. század elejére jellemző disszonancia-sorát érdemes közelebbről megfigyelni. (23a kottap.) A 22. ütemben elkezdődő harmóniasor az „Augenrunden, und deine Blikke” szövegrész alatt, hirtelen bensőségebbé válik. Ez nyilván a szekundokat lépő basszus és kvartokból-kvintekből épülő felső szólamok puha összecsengéseinek köszönhető. (23b kottap.)

23a (16-21.ü.), 23b (22-23.ü.) kottapélda

a.



b.



A tekintet keménységét – ...*waren Härten* – a visszatérő *e* ill. *disz* basszuson egy egymásra montírozott, zárt poláris-autentikus harmóniasor érzékelteti (24. kottap.), amely a dal csúcspontjaként, szélsőségesen tág regisztereket használ⁸².

24. kottapélda (26-29.ü.)



A dal harmóniai aspektusainak itt még közel sincs vége. A kezdő akkord jellemző együtthangzásai a lid értelmű tritonusz, *b-e*, amely a *fisz*-szel együtt az ω_1 öt hangját adja ki. Itt látszik, hogy milyen összefüggés jött létre a Dom⁷ ill. ⁹ hangzás és az egészhangúság között.⁸³

4. Auf der Treppe sitzen meine Öhrchen (Morgenstern)

Auf der Treppe sitzen meine Öhrchen,
wie zwei Kätzchen, die die Milch erwarten...
Auf der treppe sitzt mein Herz und harret,
wie ein Geistchen, Kinn in Hand gestützt.

Doch der Bote mit den Briefen kommt nicht.
Taub und ohne Seele drin im Zimmer
lieg ich. Wünsche nichts zurück zu haben.
Nicht die rosa Kätzchen, nicht das Geistchen.

A lépcsőn ülnek fülecskéim

A lépcsőn ülnek fülecskéim,
mint két cica akik a tejre várnak...
A lépcsőn ül a szívem és vár,
mint egy szellemecske, állát a kezén támasztva.

De a küldönc a levelekkel nem jön.
Süketen és lélek nélkül fekszem bent a szobámban.
Nem akarok semmit se vissza.
A rózsaszín cicákat sem, a szellemecskéket sem.

A reménytelen várakozás. Lehetne akár ez is a vers címe. Az abszurd, a groteszk és az önirónia is szóhoz jut ebben a versben. Az abszurd, a lehetetlen, valami olyasmit fejez ki, ami hagyományos költői eszközökkel nem kifejezhető. Az *én*-t kettébontja. Lelkileg is, testileg is. Olyan paradoxon, amely áthatja a várakozó, reménykedő embert. A groteszk vonás a vers képisége, mindjárt a költemény első soraiban. Az indító kép a kicsinyítő képző ellenére – *Öhrchen* – kissé riasztó, ám a 2. sor feloldja és humorossá teszi, az 1. versszak vége pedig már együttérzésünket váltja ki. A versben ott bújkál az önirónia: tudván hogy a postás nem fog jönni a válasszal, a költő mégis megmarad a "skizofrén" állapotban. Könnyebb a reménytelenség fájdalmát ezzel a magatartással elviselni.

A versből Hindemith a két versszaknak megfelelően egy pici kéttagú scherzot **formál**,⁸⁴ az előadói utasítás: capriccioso, szeszélyesen. A zene is groteszk. Disszonáns, sok staccato hanggal, tonális momentumait pedig megmerevült váltóhangok, ill. N2-al eltolt imitáció

⁸² A kontra *disz*-től a *gesz*"-ig.

⁸³ Ez nyilván Debussy műveire vezethető vissza.

⁸⁴ Az egész dal mindössze 23 ütem.

(bitonalitás)⁸⁵ zavarja. A kíséret mindkét versszakban azonos sorrendben hozza a motívumokat (témákról aligha lehet beszélni). Az énekszólam a hangsúlyosan hasonló versszak kezdéseken kívül – ami végül is két nagy ívet formál a dallamból – nem alkalmazkodik ehhez a formáláshoz, hanem a szöveg nyújtotta dramaturgiai helyzeteket követi.

Az **énekszólamot**, az előző dalokban hallott nagy lélegzetű dallamok helyett, itt nagyon kifejező, többnyire rövid, szaggatott, szinte recitáló frázisok alkotják. Egyetlen zenei gesztus határozza meg a dallam majd minden frázisát. Ez a gesztus egy fellépő tercből és egy lelépő kvartból vagy szextből áll:

25. kottapélda (1.ü.)



Ezt a gesztust fejleszti tovább, egészíti ki, transzponálja a zeneszerző a szövegnek megfelelően.

Jellemző a motívum ritmikus arcéle. Az első hang gyakran repetáló tizenhatodok sora, a második súlyos, hosszú érték, a harmadik súlytalan rövid. A motívum lefelé hajló végében akkor jelenik meg a szext, amikor a lélekről van szó: 13. ütem „und ohne Seele...”. Ezen a ponton a kíséret **harmóniája**, mintha teljesen a lélek szó eme irónikusan érzelmes k6-jéből volna összeállítva:

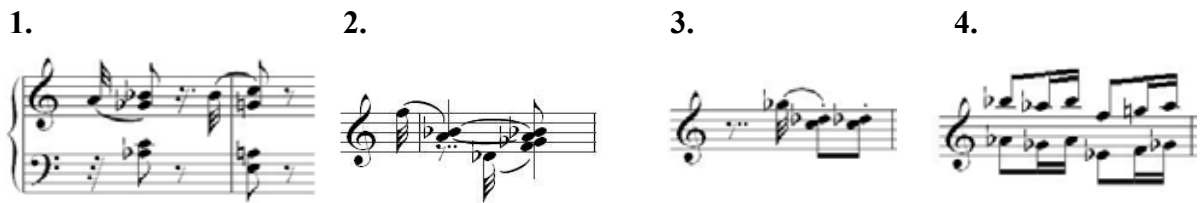
26. kottapélda (12-15.ü.)



A dal végén a 20. ütem „nicht das Geistchen” -je ismét k6-el szól, mutatva a groteszk azonosságot a fájo lélek és a kis "szellemecskék" között. Egyébként a dal kíséretét alkotó 4 motívum közül csak az elsőre jellemző a harmóniai gondolkodás, a többi inkább hangközök és dallamok játéka. Ime a motívumok:

⁸⁵ 9-10. és 19-20. ütemek ill. az utolsó 2 ütem.

27. kottapéllda



Az 1.motívum ötször hangzik el a dal folyamán, a korai Hindemithre jellemző csapongó (mindig más) harmóniai felrakással. Domináns⁹-akkord, moll⁴₃, kéttercü akkord, kvartakkord, Dúr⁴₃, Dúr⁷ mind-mind előfordul. Mindegyiket csak egy pillanatra halljuk felcsillanni. A 2.motívum a k2-súrlódások⁸⁶ játéka, amelyet először t5-ek (4.-6.ü.:f-b, *desz-gesz, h-e, g-c, esz-b, d-a, asz-desz*), másodszor a már korábban említett k6-ek vezetnek. A 6.ütem elejére ki lehetne írni 6b előjegyzést, nem tudni Hindemith notációja miatt tér el a kíséret alsó szólamában az énekszólamtól. Ebben a tonális, pontosabban modális (*asz-dór*) szakaszban a *c* hang tekinthető vendégnek, elsősorban a 2. motívumból megmaradt 2-súrlódás miatt. A 3. motívum a 7.-8.ütemben közvetlenül csatlakozik a 4.-hez (9-10.ütem), amelynek játékos bitonalitásáról már volt szó. Remek Hindemith ötlete, ahogy a 2. versszakban a 4. motívumot szólamcserével variálja, hiszen a szöveg tartalmát teszi kézzelfoghatóvá ezzel. A "*harret*" (vár) szó mondja ki az első versszakban a lényegét, itt mélyről föltörő basszusokat hallunk; a "*nem akarom a rózsaszín cicákat se vissza*" szöveg fölött ez a motívum úgy repül fel, mintha mégiscsak el akarna szállni velük a lélek.

A dal egységes zenei képéhez hozzátartozik, hogy a **kíséret** 1. és 2., majd később a 3.motívuma is mintha az énekszólamot meghatározó fel-lehajló gesztusnak a kiterjesztése lenne. Ettől lényegesen különbözik a 4. motívum, a maga felkiáltójeles daktilusaival, amely kellő kontrasztot és mintha valamiféle külső, objektív szemléletet adna a zenének. Ez az "objektív", tárgyilagos szemlélet Hindemith zenéjében mindig egészséges humorral társul, itt láthatjuk, hogy némi öniróniával is, s ez az amellyel olyan egyedülálló a XX. század elejének természetesen joggal borús világszemléletében.

5. Vor dir schein' ich aufgewacht (Morgenstern) Ébernek tűnök előtted

Vor dir schein' ich aufgewacht,
und ich küsse dich am Halse,
und du, ohne Lid zu heben,

legst den Arm um mich, und sacht,
wie nach einer Chopin Valse,
meinst du mit mir hinzuschweben...

Ébernek tűnök előtted,⁸⁷
és megcsókollak a nyakadon,
és te, anélkül, hogy szemhéjadat felemelnéd,

körém fonod karodat, és csendesen
mint egy Chopin valcer után
úgy véled, velem lebegsz.

⁸⁶ Egy N2 található köztük az 5.ütem elején, *d-e*.

⁸⁷ Úgy látsz,mintha ébren volnék,

A sorozat utolsó Morgenstern verse megint az álom világába kalauzol. Ebben a versben minden csak látszat, "mintha". Az egymásra hangolódott szerelmesek szép képe, amelybe ez a "mintha" bizonytalanságot csempész. A XX.század eleji ember nem hisz már olyan szenvedéllyel abban, hogy a szerelem két embert tökéletesen eggyé forraszthat. Még a legintimebb együttlétben is ott lappang a két ember magánya. Innen a vers csendes melankóliája.

A zenei melankóliát Hindemith a versben említett Chopin valcer emlékével idézi meg. A mély basszuson ülő dús harmóniák persze már Brahms és Richard Strauss faktúrájával is gazdagodnak. A zene lágyan ringó ritmusában és jócskán "feldúsított" kromatikus harmóniáiban, a Chopin keringők és mazurkák hangja keveredik.

Formailag ismét olyan háromtagúsággal találkozunk, amelynek nincs köze a vers két strófás külső formájához, de az énekszólam motívikus ill. frázis elrendezéséhez sem. A dal kísérete szinte önálló zongoradarabként is funkcionálhatna. Az előjáték egyik dalban sem ilyen komplett és tematikusan kerek, mint ebben. Ez képezi a forma 14 ütemes első tagját. A középrészben az A rész erősen variált ismétlését és továbbfejlesztését halljuk szintén 14 ütemben ill. itt lép be az énekszólam. Az A rész ismét 14 ütemes visszatérését Hindemith pontosan a „*wie nach einer Chopin Valse*” szövegrészre tartogatja a 29. ütemtől. Így cseng össze a zongoraszólam karaktere és megformálása a vers zenei utalásával. Utójátékként az A rész bővítményét halljuk melyet egy álzárlat vált ki a 42.ütemben.

6.ábra

Éneksz.

1.-2.sor

3.-4.-5. sor

6. sor

Zongorasz.

A

A_v

A

Böv.

Előjáték

14.ü

29.ü

Utójáték

Az **énekszólam** mintha improvizálná a dallamot, hagyja magát vezetni a zongoraszólam által, de csak kevésbé osztozik annak frázisaiban és motívumaiban.⁸⁸ Egyfajta formai polifónia jön így létre. Hasonlítsuk össze a zongora-bevezető és a második formarész frázisfelépítését! Az előjáték (A) 3 ütemes frázissal kezdődik, amelyet az A_v-ban az énekszólam hűen követ (14.-16.ü.); majd 2+2 ütemes k₂-nyit emelkedő szekvenciával folytatódik, amit az A_v-ban a kíséret megtart, de az énekszólam folytatásából kiderül, hogy

⁸⁸ Az énekszólam két motívumot vesz át a zongorától: a fölfelészálló tercet (21. ütem), amelyből az elhaló utójáték is épül, és a N2-os váltóhangmotívumot (36.-39.ü.) ez utóbbinál a zg.szólammal unisonoban.

az már nem követi ezt a frazeálást. Az "und" szócskával továbbfűzött gondolat⁸⁹ az előző három ütem formai értelmét is átértékeli, hiszen megváltoztatja a súlyviszonyokat, azaz tk. 2+2+2 ütemessé alakítja és ezzel összefűzi az első két verssort, sőt a zongoraszólamban változatlanul megjelenő hemiolát⁹⁰ is 1/4 eltolással szinkópálja. A további formai lefutás hasonló egyezéseket és eltéréseket mutat; ez a századelejei kabarédalokra emlékeztető lezser, improvizatív stílus, mely még a dallamlejtés könnyeden hullámszó dikciójára is rányomja a bélyegét⁹¹ remekül szolgálja a vers mögött húzódó zeneiség és a kor eme jellemző hangjának megjelenítését. Persze a hindemithi harmóniavilág nem olyan behízelgő, mint egy jól sikerült kuplé csepegős hangzatsorai, pont ez a tulajdonsága ad ismét valami távolságtartó objektív hangot ennek a stilizálásnak. Hindemith zenéjében mindig megmarad valami izgalmasan szögletes, valami, ami inkább intellektuális oldalról közelít minden érzelmet a zene sajátos stilizálásával. Ezek a motívumok inkább XVIII. századi módon beszélnek, mint XIX. századi módon éreznek.

Mindazonáltal érdemes egy pár szót szólni a dal **harmóniavilágáról** is, amely éppenséggel sok izgalmas akkordot rejt. Úgy látszik a dal valamiféle bázishangja, kromatikus harmóniameneteinek célja a *cisz* hang. Ez óhatatlanul az ember eszébe juttatja Chopin melankólikus *cisz*-moll keringőjét, és annak kezdő k6-jeit. Ebben a dalban úgy tűnik a *cisz-a* k6 (olykor N3) jut fontos szerephez. Innen indul az első ütem két szélső szólama, ezt halljuk az **A** rész csúcspontjaként a felső szólamokban végül ez cseng a dal végén is a *cisz-gisz* kvintre oldódva. Íme előfordulásai:

28. kottapélda



A *cisz* ebből kifolyólag is mindvégig domináns jelentésű marad; legjobban ez a második formarész végén érezhető, ahol egyértelműen *fisz*-mollban köt ki a zene, persze félzárlatot hozva.⁹² Ez bizonyítja egyebek mellett a kezdő harmóniák domináns jellegét. Mindezek mellett néhány bitonális pillanattal is találkozunk⁹³, ill. egészhangúsággal az

⁸⁹ azaz a 2.verssor

⁹⁰ két 3/4-es ütemben három 2/4-es

⁹¹ Legjellemzőbb momentumai talán a kezdés lefele hajló k7-e a 14.ütemben, ill. a "wie nach einer Chopin Valse" szövegrész lefelé hanyatló kromatikája.

⁹² A dal végén is feloldó hatású lenne egy *fisz*-moll akkord.

⁹³ A 4.-5.ütem dallama k2-al lejjebb illeszkedne a harmóniához; a 8.ütem *e*-moll akkordja, amelynek szerepe mindig változik a környezethez képest; végül a 21.-24.ütemek izgalmas tercpárhuzamai.

akkordfelrakásokban, és kromatikával az akkordkapcsolatokban; ezek mind a vers fent vázolt tartalmának zenei szimbólumai. Néhány akkordmenet ill. akkordtípus a dalból:⁹⁴

29. kottapélda

E¹¹ ω² Gesz⁹ Dom⁶₅ ω² Dúr/Dom⁴₃ stb. E¹³ Fisz¹¹ (moll⁷ ford.-ok) ti⁴₃

6. Du machst mich traurig - hör' (Lasker-Schüler)

Bin so müde.
Alle Nächte trag' ich dich auf dem Rücken
Auch deine Nacht, die du so schwer umträumst
Hast du mich lieb? Hast du mich lieb?
Ich blies dir arge Wolken von der Stirn und tat ihr blau.

Was tust du mir in meiner Todesstunde?

Elszomorítasz, hallod -

Olyan fáradt vagyok.
Minden éjjel hátamon hordozlak téged
Az éjszakádat is, melyet oly nehezen álmodsz át
Szeretsz engem, kedves? Szeretsz engem?
Elfűjtam a gonosz felhőket homlokodról és kékké tettem.

Te vajon mit teszel velem halálom óráján?

A sorozat igazi mélypontja ez a dal. Az első, egymagában álló verssor nemcsak depressziót sugall, hanem a mögötte húzódó, egészen meg nem fejthető történetre is rávilágít. Az egyik ember (a költőnőre való tekintettel ez a nő lehet), hordozza a másik terheit, ebben megfáradt, és attól tart, hogy szeretete nem nyer viszonzást. A fáradságot és a fájdalmat mégsem a félelem, hanem - ahogy a vers címéből kiderül - a szomorúság tetézi.

A dal megrázó költőisége, magas rendű zenei szervezettséggel párosul. Hindemith pontosan követi a verssorok által létrejövő mikro-**tagolást**, a dallamsorok közé beiktatott szünetekkel. Ezekben zongora közjátékokat hallunk (maximum másfél ütem terjedelmű), melyek hol kommentálják az előbb elhangzottakat (7.ü.), hol előkészítik a következő sor hangvételét (10.-11., 21-22.ü.), hol a sorokon átívelő fokozás (15.,18.ü.) részei. Egy esetben tér el a zeneszerző ettől, amikor a 22.ütem végén, az utolsó verssorba hatásszünetet iktat; a frappáns formai megoldás ebben az, hogy ez a pár hang a visszatérő, lényegében változatlanul hagyott zongora előjáték anyagának második sóhajmotívuma. A visszatérő háromtagúságnak ezzel a **formai** megoldásával már találkoztunk a no.1, no.3, és no.5 dalokban. Itt az előjáték anyagának visszatérése a 21.ütemben, az utolsóelőtti verssor „tat

⁹⁴ A notáció ill. az értelmezés szándékosan következtetlen, hogy rávilágítson a hangnemi vagy harmóniai összefüggésre.

ihr blau” szakasza alatt indul, kíséri az utolsó sor megrázó kérdését, majd oktávval mélyebben folytatódva utójátékként vezet a szomorú, sötét, tonális kicsengéshez. Ez a formai képlet tehát a dalok több mint felének meghatározó eleme. Különbő módon találkozunk vele még az utolsó két dalban is.

Ebben a dalban a vertikális történés szorosan összefügg a horizontálissal. A **dallam** levezethető a **harmóniából**. A harmónia viszont gyakorlatilag egyetlen alapötletből. Az alapötlet megértéséhez elengedhetetlen a dal zárótonalitásának (*esz-moll*) figyelembevétele. A hangok, melyekből a kezdőakkord és az azt követő sóhajmotívum épül, valamilyen módon mind az *esz-moll*-ra tendálnak; fölülről lefelé sorolva: alaphang, VI fok,⁹⁵ nápolyi hang, IV fok, és alteráció nélküli II fok. Az ebben mindjárt megjelenő kettősség, nevezetesen a kétféle II fok fontos eleme az akkord kifejezőerejének és disszonanciájának. Az első pillanatban természetesen nem tudjuk az akkordot egy hangnem valamely fokaként azonosítani; fogodzt a két terc (kis és nagy terc: *f-asz* ill. *cesz-esz*) és a két nagy szeptim (*f-e* ill. *e-esz*) által meghatározott harmónia után, a fríg sóhajmotívum ad. A motívum ismétlésekor az *f-”fesz”* viszony jól hallható (30.kottap.).

30. kottapélda (1.-5.ü.)



A 4.ütem antitonikája⁹⁶ után az 5.ütem deklamatorikus unisonójában halljuk a tonális gondolat folytatását: a *b*-től *asz*-ig menetelő dallam *cisz-c* (azaz *desz-c*) sóhajhoz vezet, ami így szépen rímel a harmadik ütem *d-cisz* motívumára.⁹⁷ Az antitonika tk. domináns jelentésű lehetne. Az ω_1 minden hangját tartalmazza, a *b* hangot megkettőzve. Basszusában a *d* hangot halljuk, ez a hang később a dal középrészében, az *esz* hanggal nona-viszonyba feszülve, kiindulópontja lesz a nagy fokozásnak.⁹⁸ Ha megfigyeljük a ráépülő harmóniát, ismét az egészhangúsággal találkozunk. Az "antitonikai" akkord egy másik hangja, a *c* lesz a középrész végének, a dal csúcspontjának a bázisa, ezen a hangon is az ω_1 harsog (18.ütemtől). A zongorakíséret jobbkezének felrakása feltűnően ragaszkodik a 7 hangközbe foglalt terchez; már az első akkord szerkezetét is ez a felrakás határozta meg. A

⁹⁵ A fokok itt természetesen csak hangokat és nem akkordokat jelölnek.

⁹⁶ Ez a kifejezés csak a kezdőakkordhoz való viszonyát tükrözi, hiszen a dalt záró harmóniában ez az akkord is szubdominánsként fog oldódni a tonikára. A lehetséges funkciós értelmezésről lsd. fent.

⁹⁷ A relatív szolmizáció itt jól megvilágítja e motívumok helyét a hangnemből: si-so-si; mi-ri (4.ü.); so-fi.

⁹⁸ A 11. ütemtől.

szeptim keretben többnyire N3-et hallunk, de k3 is előfordul, és hol a 7 felső, hol alsó hangjához csatlakoznak. A kezdőakkordban N7 keretben, a teljes "választékot" láthatjuk: N3 fönt, k3 lent.

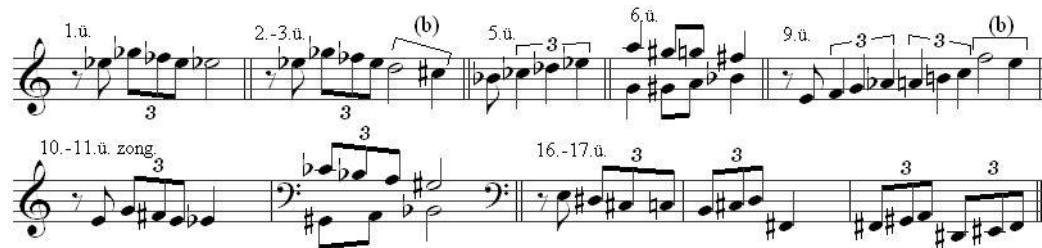
A dal középrészében ez a N7 keret k7-mé változik, s alapvetően a félszűk7-akkord alakját ölti fel. A dal költői tartalmának ez a harmóniai megvilágítása - az azonos hangköz-szerkezet metamorfózisa - érteti meg a hallgatóval, hogy a költő fáradtsága, szomorúsága, éjjele (tehát a költemény 1.,2. és utolsó sora), milyen viszonyban áll a kedves éjszakáival, gonosz felhőivel, stb. A költő fájdalma végleges, úgy tűnik megváltoztathatatlan, tehát statikus, a kedvese kínjai, és az általuk az elbeszélőnek okozott kínok dinamikusán, fájdalmas, nehéz k9-lüktetéseken⁹⁹ (11.-13.ü.), kromatikus akkordmeneteken¹⁰⁰, oktávmenetekkel dúsitott basszusmotívumokon keresztül jutnak el a kétségbeesett kérdésig: „Hast du mich lieb?”. Hogy a bázisul szolgáló basszus szólam milyen fázisokon megy keresztül - kezdési alap, ettől való eltérés, majd visszatérés - jól mutatja a következő fő hangokat kiemelő vázlat.

31. kottapélda



Mint említettük a **dallam** a harmóniával szoros összefüggésben bontakozik ki. A harmóniai alapötletben található terc dallammá alakul már az első ütem végén, ez a dal legalapvetőbb melodikus motívuma: egy sóhajmotívum, mely folyamatos variációival teljesen átszővi, mind az éneksszólam mind a kíséret anyagát. Nevezzük "a"-nak és nézzük át röviden metamorfózisait:

32. kottapélda



A másik dallami mag **(b)** a hagyományos sóhajmotívum, a lefeléhajló k2. Ott találjuk mindjárt a 3. és 4. ütemben is, az első motívum folyományaképp; a 10. ütemben kerül át az

⁹⁹ Erőteljesebb szóval élve, "vonagló".

¹⁰⁰ Pl. 13.ü.: fszűk7-mixtura, amely szonórus basszusokon lépked az ütemvégi dom7 mixturán át a köv. ü.fszűk7-éig.

énekszólamba. A középrészben majdnem minden frázis végén halljuk. Mikor az énekszólamban más a dallam (19-20-21.ü.) a kíséret ezzel ellenpontozza. Az **a** és **b** motívum a középrésztől kezdve jól hallhatóan kiegészítik egymást, eggyé kapcsolódnak, sőt később ellenpontozzák is egymást.¹⁰¹ Mindehhez beszédesen kifejező gesztusként csatlakozik a harmóniából származó 7-lépés motívum (**c**), ezzel azonban csak két alkalommal találkozunk, az énekszólam 8. és 22. ütemében, először az "Alle Nächte", majd a dal végén a "Was tust du mir" szavakhoz kapcsolódva.

Az énekszólam hangjai a zongoraszólam harmóniai folyamataiból erednek, nem nehéz elhelyezni hangjait a harmóniakban. Mindazonáltal egyik-másik hang tonálisan is kiemelt szerepet visz benne olykor az írásmódtól függetlenül is érezzük a "tonális helyét". Ilyenek a IV fok (*asz*), a nápolyi hang, gyakran a diatonikus II fokkal együtt (*fesz* és *f*, vagy *f-e!*), az alaphang (*esz*) és vezetőhang (*d*), ill. a V fok hangja (*b*), amely gyakran kerül összefüggésbe kromatikus szomszédjaival (*a*, *cesz*). A 7. és a 21. ütem dallama funkciós megközelítéssel is emblematis, mindkét motívum a II fok és a nápolyi fok közti kromatikus kapcsolatot hangsúlyozza, és alapvetően szubdomináns jelentést sugall.¹⁰²

A dallami elemek visszahatnak a harmóniai történetre. A 7-keretben megszólaló harmóniak színváltásaira, pulzáló előrehaladására, jellemző szólamvezetést alkalmazott Hindemith: mikor a 7 hangköz mozdulatlan, a belső szólamok az **a** motívum szerint mozdulnak el, olykor tükörmozgásban, egyszerre akár 3 szólamban is. A 7-keret elmozdulásait a **b** motívum irányítja.

Az énekszólam **dallamlejtése** a vers tömörségével összhangban szinte beszédszerűen kifejező.¹⁰³ A rövidebb frázisok a középrész végén válnak hosszabb egybefüggő dallammá: itt a homlok szó, amit "kékké tettem" a mély *d'*-ről emelkedik *cesz*"-ig.

7. Durch die abendlichen Gärten (Heinar Schilling)

Durch die abendlichen Gärten,
über glänzende Asphalte
wirbelt mich die Mondesfülle.
Auf dem naßgetropften Laube
schimmern Kerzen, Mondlichtaugen.
O, lunare Visionen. Eingetaucht in Gaslaternen,
Blendekreise schüttelt sich die Seele.
Das Gefühl perlt Wasser wie von Entenfedern.
Bis befreundet gelbe Aureole der Laterne

Az esti kerteken át

Az esti kerteken át,
a síkos aszfalt fölött
forгат engem a holdtölte.
A csepegően nedves lombokon
gyertyák csillannak, holdfényeszemek.
Ó, holdviziók! Belemártva a gázlámpákba,
fénykörökbe, megrázza magát a lélek.
Az érzés vizet gyöngyöz, mint kacsatollak.
Míg a lámpák barátságos sárga aurája

¹⁰¹ 16.-20. ütem.

¹⁰² Megjegyzendő, hogy a 7. ütem még csak a vertikális, a 21. ütem már a horizontális találkozást is hangsúlyozza.

¹⁰³ Akár Sprechgesang szólamként is elképzelhető lenne.

brüderlich dir naht, Aug in Auge harrend,
Du gebannt Arme spannst in Nacht, in Nacht.

testvérien hozzád közelít, szemtől szembe
várakozva,
karodat megígézve kifeszítéd az éjbe(n).

Első olvasáskor a vers impresszionisztikusnak tűnik. Egy érzés egy hangulat leírása amely az esti kerteken áthaladó ember benyomásait rögzíti. A víz (talán eső vagy esti harmat után), éppúgy része az élménynek, mint a fény (hold, gázlámpa). Ha figyelünk az igékre is, más megvilágításba kerül mindez. "Forgat", "megrázza magát", "kifeszítéd": dinamikus cselekvést jelentenek, nem passzív megfigyelést. Valamiféle mámor, mint a no.1-ben, ebben a versben is érezhető, de a gazdag képiség itt jól megfogható pillanatnyi hangulatot ábrázol s nem azt a különös élettérzést amit az első vers sugall. Ez a mámoros lelkesedés, ez a szinte részeg bódulat Hindemith számára fontosabb a versben, mint az impresszionista kép, s ezzel némileg oldani is tudja az előző dal nyomasztó szomorúságát. A dal leginkább viharosnak mondható zenéjében a zongora uralkodik, márcsak virtuóz voltánál fogva is. Ez a zene erősen emlékeztet az 1924 -es Kammermusik No.2 toccata-szerű zongoraszólamára. Tempó és vitalitás szempontjából a ciklus csúcspontjának tekinthető és remekül készíti elő a sorozat ismét nyugodt tempójú, lélegzetelállítóan szuggesztív záródalát.

Formálás szempontjából a dal több síkon is értelmezhető. Az egyes síkok ellentmondani látszanak egymásnak, végeredményében azonban hagyományosan ugyan nehezen értelmezhető, de nagyon dinamikus forma képe bontakozik ki.

A vers alakilag egy strófába írt mondatait lényegében háromsoros versszakokba lehet tagolni. Ezek adják a vers gondolati egységeit. Ha a kottából akarnánk rekonstruálni a vers strófa-tagolását, hasonló eredményre jutunk, de ez a felosztás két ponton tér el a zenei formától. Az "O, lunare Visionen." mondat¹⁰⁴ egyfajta átvezetőszerepet tölt be az előtte ill. utána álló mondatok között és Hindemith az eredeti versforma által sugalt összefüggésnek megfelelően a következő mondathoz időben közelebb huzza azt.¹⁰⁵ Az utolsóelőtti verssor közepén található a dal csúcspontja¹⁰⁶; ennek okán ill. az utolsó sor hatásos hangulati leválasztása miatt bontja meg a zeneszerző e sorok gondolati egységét. A zene tagolása a következőképpen néz ki:

¹⁰⁴ Tk. felkiáltás; ilyen értelemben szól a zene is.

¹⁰⁵ A "Visionen" szó alatt már indítja a következő mondatot bevezető kíséretet, ez mégsem jelenti feltétlenül azt, hogy formailag ahhoz tartozik. A felkiáltás előtti elválasztás inkább hatásszünet.

¹⁰⁶ Érdekes, hogy pontosan a dal aranyetszésében.

7. ábra

1.rész	kj.	2.rész	3.rész	kj.	4.rész	kj.	5.rész
1.mondat		2.,3."átv."m.	4.-5.mondat		6.mondat első fele		6.m.második fele

A 4. és 5.rész közötti tagoló közjátéknak az "Aug in Auge" rész előtti ütem látszik, míg az utolsó verssor előtti jóval hosszabb zongoraközjáték érdekes módon nem elválasztja, hanem inkább egybeköti a gondolatot.¹⁰⁷ E formai összkép mögé a dal motívikus megoldásai újabb formai síkokat rejtenek.

Az énekszólam **dallamlejtése** és visszatérő, vagy éppen ellentétes motívumai sajátosan világítják meg a vers költői tartalmát. Az 1.rész dallama három, gyors nyolcadokban felszaladó majd egyre lassabban aláhajló ívből áll. Az ívek csúcshangja egyre emelkedik. A 2.rész dallama is így kezdődik, de az aláhajlás több lépcsőben, szekvenciaszerűen megy végbe, egy jellegzetes kvart-motívummal. Az „átvezető” mondat (7. ábra) a csúcshangról (*fisz*) hull alá nagy lépésekben, látványos vokális virtuozitással. A 3.rész az átvezető mondat motívumából épít egyre magasabb és magasabb hangról induló, de minduntalan lefelé kanyargó dallamot, amelynek többlépcsős lefutása adja a szakasz végét. Végül is egy nagy kupolás dallamról van szó. A 4.rész a 2.rész variációja, lefutó kvart-motívumai a mondat második felében is folytatódnak, ezzel teremtve szoros kapcsolatot a két rész között. Az 5.rész - mint előbb utaltunk rá - a 4.rész gondolati folytatása, mégis az eddigiektől eltérő motívumot kap az énekszólama, egy utolsó hirtelen magasba emelkedő dallamív süllyed alá az éjszaka sötétjébe. Amilyen viharosan jött a látomás, úgy tűnik el valahol a sötétben. Az egyes motívumok tehát dallamlejtésükkel deklamálnak. Határozottan felfelé futó, vagy határozottan ereszkedő dallamívekből épül az énekszólam. Ezt foglalja össze valamiféle szintézisként a záró verssor dallama.

A felfelé futó **motívum** a mámoros lelkesedés kifejező gesztusa: "forgat engem a holdtölte". A visszatérő, lefelé hajló kvart-motívum a passzív leíró részek és az ámuló csodálkozás megjelenítői. A 2.rész végén megjelenő zuhanó motívum, mely azonnal forgómotívummá épül, a rajongó reflexió kifejeződéseként értelmezhető.

A **kíséretet** kezdő viharos k7 hangközben mozgó tizenhatod forgó motívumot (**a**) – "lendületzenét" – még három alkalommal halljuk, mindannyiszor hangulatfestésként. Utoljára azonban ez a hangulatfestés inkább a kontraszt hatását fokozza, mintegy

¹⁰⁷ Motívumai sorrendjében: reflektál, visszaidéz, és előkészít.

visszaidézi a zárósort előkészítő közjátékban a vad lelkesedést. E motívum záró ütemei (XXX) mindig a belépő énekszólamot készítik elő. Ez az egyezés újabb formai képletet eredményez:

8.ábra

1.mondat - XXX - 2.-3.-4.-5.mondat - XXX - 6.mondat 1.fele - XXX - 6.mondat 2.fele.
(7.-9.ü.) (28.-30.ü.) (44.-46.ü.)

A kíséret 9/8-os ill. 12/8-os üteme poliritmikusan mozog az énekszólam 3/4-es ill. 4/4-es beosztásával.¹⁰⁸ A következő, átkötött nyolcados kísérmotívum (b) repetáló szekundsurlódásai¹⁰⁹ a dal folyamán két alkalommal is ingamozgásba lendülnek. Harmadszor, az utolsó sor alatt, ill. utójátékként, már megmarad egyre sötétülő, szonorus repetíciójuk a mélyülő basszus lágében. A kíséretnek ez a motívikus rendje egy harmadik formai sémát alkot önmagában:

9.ábra

I.	II.	III.
a + b	a + b	a + b
1.-23.ütem	23.-42.ütem	43.-58.ütem

Ezen formai sémák közül egyik sem hat priméren, egyértelműen, úgy tűnik inkább, hogy egyfajta formai polifóniával állnak a kifejezés szolgálatába.

A dal **harmóniavilága** részben bitonális distancia jelenségeket mutat, részben modális reminiscenciákat hordoz. Az alsó k7 párhuzam nélkül az első taktus felső két szólama k3-kört ír le (az énekszólam 2:1 modellskála), a k7 paralellettel együtt Dom7-ek sorát halljuk. Ez a distancia jelenség a viharos hangvétel mellett is bizonyos lebegést eredményez. A zongoraszólam 3 ütemes egységekben gondolkodik, amit 2x hallunk, másodszor 8-val feljebb. Az énekszólam efölött 3 ívben lendül föl, másodjára elhagyja a 2:1 modellt, de harmadjára visszatér hozzá, sőt a g"-vel be is zárja a sort. A dallam csúcshangjaira érkezése pillanataiban minden esetben ω_1 -ben találkozik a kíséret hangjaival. Ez az ω_1 él tovább a 7.-9.ütem szekund surlódásaiban is. Egy ebből sarjadó e alapu mixolidként foghatjuk fel a 9.-12.ütemek dallamát és együtthangzásait, amely aztán a korábban említett kvartszekvenciával tágítja az amúgysem fix modális érzetet. Közben a kíséretbe újabb k2-

¹⁰⁸ A dalban négy 6/8-os (ill. 2/4-es) ütem is található.

¹⁰⁹ Az előző formai képlet XXX motívuma rávilágít a repetáló b motívum eredetére: a 16-od mozgású trillára.

súrlódás lép. Az "O, lunare Visionen" szakasz izgalmas harmóniája úgy látszik nem szakad még el az előbbi *e* modalitástól egészen: *e* alapu összetett harmóniaként értelmezhető (33.kottapélda).

33. kottapélda



A kis frázis vége ismét az ω_1 -be torkollik, az *e* basszushangot is megőrzi (17.ü vége-18.ü). A továbbiakban a quasi *E*-Dom7 fölött ismét szerepet kap a k3-kör: *e-g-b* hangok a dallamban. A *b* hang egyébként az E-dur jellegzetes líd kvartja, s a t4-al való együtthangzása adja részben a csillogó hangfestő karaktert. A szöveg sugallta változás a 23.ütemben következik be. A zongora gyors forgómotívuma újra indul, ezúttal lefelé, az első ütemek szólamcseréjével, azaz k7 helyett N2 párhuzamban. Így a felső szólam az énekszólammal együtt az *esz-c-a-fisz* k3 kört írja le. Az új basszus a *fisz* lesz, a 27.-28.ü.lefutása pedig a *d-h-asz-f* (basszus) és a *cisz-b-e-g* (jobb kéz+énekszólam) k3 kört vegyíti. A bitonális k3 körökből látszólag az *f* hangot tartalmazó kerül ki győztesen, ennek eredményeképp hallunk a 31.ü.elején egy *cisz* kéttercű akkordot. Az énekszólam ennek hangjaiból épül (34a kottap.). A következő harmóniasort egyrészt a basszusban, az énekszólamra replikázó kvartszekvencia, másrészt a kíséret felső szólamának ellentétes irányú kromatikája vezeti a csúcspont akkordjához. Ez az akkord végül is megint csak a *cisz* alaphangot sugallja: a líd 4-ot most a basszusában halljuk. Az ének további erőteljes diszszonanciát társít mellé, ami a következő "basszushangban" oldódik (34b kottap.).

34a (31-32.ü.), 34b (36-38.ü.) kottapélda



A „szemtől szembe várakozva” szakaszt Hindemith fontosnak tarhatta, mert nemcsak időben választotta el a környező szövegtől, hanem bár a dallama az előző kvart szekvencia szerves folytatása, kíséretétől meglehetősen elidegenített. Csak utolsó 2 hangja azonos a

zongora felső szolamának 2-surlódásával.¹¹⁰ A 42.ü.szekvenciája vezet a forgómotívum utolsó megjelenéséhez. Ez a motívum itt újabb konstellációban jelentkezik. Hogy mennyire szisztematikusan alkalmazza a zeneszerző ennek változatait a dalban, egymásmellé állítjuk őket a következő kottap-ban. A motívum felütés utáni, súlyos kezdőhangjai, a motívum irányát mutató nyilakkal:

35. kottapéllda



A 44.-45. ütemek jól mutatják, hogy nem véletlen összhangzás volt az első ütemek Dom7 sora. Itt N3 szekvenciát hallunk belőlük. A harmadik ismét lid4-al szól¹¹¹.

Az utolsó oldal akkordjai a bitonális forgómotívum k7 hangközéből építenek szonorus harmóniákat a **b** motívum ritmusára. Ezekbe az akkordokba szépen illeszkedik az énekszólam dallama, az utolsó "Nacht" szó *esz* hangja furcsa, távoli tonikaként oldódik az előző ütem dominánsáról. A késleltetve belépő akkord az ω_2 hangjaival veszi körül. Amíg a kezdetben 4 majd 5 szólamú akkordok lefelé süllyednek a legfelső szólamok csillámlásai emelkedve tűnnek el a magasban.

Az utolsó oldal akkordjainak jobb és bal kezében lévő k7-ek nem ugyanazzal a hangközzel lépnek le ezért többféle harmóniát hallunk. Kezdetben két hangzástípust felváltva hoznak (46.ü.=50.ü.ill. 48.ü.=52.ü.); az utolsó két akkord két újabb hangzás. Érdekes "poszttonális" megoldásként érzékelhető, hogy az 5 szólamú akkordok szopránja a *g-e-cisz* hangokból épít záróformulát.

8. Trompeten (Georg Trakl)

Unter verschnittenen Weiden, wo braune Kinder spielen
jászanak
und Blätter treiben, tönen Trompeten. Ein Kirchhofsschauer.
Fahnen von Scharlach stürzen durch des Ahorns Trauer,
Reiter entlang an Roggenfeldern, leeren Mühlen.

Oder Hirten singen nachts und Hirsche treten
in den Kreis ihrer Feuer, des Hains uralte Trauer,

Tanzende heben sich von einer schwarzen Mauer;
Fahnen von Scharlach, Lachen, Wahnsinn, Trompeten.

Trombiták

Levágott fűz alatt, hol barna gyerekek

s levelek kergetőznek, trombiták harsannak.
Temetői borzongás.

A skarlát zászlói zuhannak át a juharfák
szomorúságán,

Lovasok a rozsföld mentén, üres malmok.

Vagy pásztorok énekelnek éjjelente és
szarvasok lépnek be

tűzük körébe, ősrégi szomorúság mezején.

Táncosok lendülnek elő egy fekete falból;
a skarlát zászlói, nevetés, örület, trombiták.

¹¹⁰ A már említett tiszta és lid kvarttal.

¹¹¹ 46.ütem, enharmónikusan az f=eisz.

Meglepő a ciklus végén e vers témája, mert az egész dalkötet mondanivalóját valamiképpen más síkra helyezi. Új értelmet ad minden különös, szatirikus, elidegenített, szomorú érzésnek, amelyekkel a többi versben találkoztunk. Trakl expresszionista költészetének legfontosabb élménye a háború által elidegenített ember magánya és szenvedése. "Traklban a széthulló világból, társadalomból a szépségek után áhító, a közösségből kiszakadt Én, a magány, az emberi nyomorúság poétája szól."¹¹² Verseiben a költői éntől látszólag függetlenül, egymástól távoli képek sora kapcsolódik össze önkényesnek látszó módon, de mégis delejes erővel.¹¹³ Ezek a képek nagyjából állandó motívumokra épülnek, mint pl. az enyészet¹¹⁴ vagy bizonyos színek: kék, barna, piros és arany. Konkrétan nem igen érteni képeinek összefüggését, de azok oly szépen és magával ragadóan tudják kifejezni a szavakban különben alig kifejezhető hangulatokat és érzéseket - főként a mindent átható bánatot - hogy sajátos zeneiségről vagy festőiségről beszélhetünk velük kapcsolatban.

E versben is – mint a ciklus legtöbb versében – nagyon erős a képiség. A költemény gyakorlatilag képek pusztá egymásmellé állításából születik. Ezek a képek tk. nagyon dinamikusak – játék, kergetőzés, zuhanás, táncosok lendülése – szemlélőjük azonban mintha valami válaszfal mögül, vagy egy másik világból nézné azokat, nem tudván sem beleavatkozni e történésekbe, sem kommunikálni velük. „Hangulatok kaleidoszkópja keletkezik, amely a meghittet, a direktet rejtélyesen idegenül és már csaknem borzalmasan festi meg.”¹¹⁵ Érezhetően a cím fogja egységes mondanivalóvá a sorokat, ill. az egyetlen visszatérő motívum: „a skarlát zászlói”.¹¹⁶

Hindemith az előbbit érezte meg valószínűleg, amikor egyetlen zenei szimbólumot komponált a vers mögé, ezzel teremtve meg a vers által is megjelenített hangulat zenei dimenzióját. Ahogy a vers, a zene is szuggerál. A vers sok kép egymáshoz illesztésével, a zene egyetlen **motívum** kiépítésével.

Ez a motívum puhán zengő, hosszan szóló főképpen kvintekből és kvartokból épülő akkordok sorából és az ezek tetején megszólaló szordinált trombitaszignálból¹¹⁷ tevődik össze. A két összetevő sajátos - harmóniai szempontból mindig változó - kapcsolata adja

¹¹² Koczogh János: *Az expresszionizmus*. (Bp., Gondolat, 1964):69.old.

¹¹³ Györfly Miklós: *A német irodalom rövid története*. (Bp., Corvina, 1995):146.old.

¹¹⁴ lsd. a Junge Magd ciklus szövegét!

¹¹⁵ Giselher Schubert: Zufall und Notwendigkeit. Zur Genese der neusachlichen Ausdrucksgestaltung in Hindemiths frühen Liedern. *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV:60.-78.old.: 64.old.

¹¹⁶ A másik visszatérő szó a *Trauer* talán a hozzákapcsolódó rím, vagy a birtokos szókapcsolat miatt észrevétlenebb.

¹¹⁷ A kíséret elejéhez Hindemith odaírta: "Wie ein Signal"

vissza a versben oly fontos irrealitás érzését. „A trombitaszignál a valóságoshoz való homályos kapcsolódásként hat” - írja Giselher Schubert.¹¹⁸

A vers kétstrófás **formáját** Hindemith is követi, felfedezve benne a visszatérés formaalkotó lehetőségeit. A két versszak nagyjából azonos anyaggal kezdődik, a versszakok második fele különböző módon de tovább variálja a motívumot, amely a 2. versszak végén ismét visszatér. Mindehhez utójátékként coda csatlakozik. *Asz* alaphangú az akkordsor a dal elején, a 2. versszak elején és végén, az utójátékban viszont *f*-re épül s így is cseng ki, a párhuzamos moll érzetét keltve, mely nem kis mértékben fokozza a dal megrázó hatását. Ez az utójáték nem lekerekít, "inkább visszanyit a kezdéshez, amely a hangulatot tovább csengeti, anélkül, hogy valamilyen célba érne".¹¹⁹

10. ábra

	A	B	A	C	A	CODA(Utójáték)
Ütem:	8	8	7	9	7	7
Alaphg.:	<i>asz</i>	<i>~c</i>	<i>asz</i>	<i>~b</i>	<i>asz</i>	<i>f</i>

Ezt a formát a zongorakíséret anyaga adja, az **énekszólam** megint csak ettől quasi függetlenül alakul. Sajátos elbeszélő hangvétellel szól az ének, mintha valami ősi, rég elfeledett regét beszélne el. A dallam vissza-visszatérő exaltált felkiáltásai szabdalják a monoton elbeszélést. Ez a kiemelt, de csak két esetben forte dinamikájú, különben inkább suttogó, egészen a szélsőséges ppp-ig halk deklamáció, jellegzetes szavakat vagy képeket érint:

36. kottapélda



Ezeknek a felkiáltásoknak kétségtávol leghatásosabb csúcspontja a "Wahnsinn" szó Hindemithre nem jellemző ppp k9-ja. A forte dinamika amúgy is csak az első versszak zenéjében szól az elhagyatottság és magány világgá kiáltásának kifejezéseként.¹²⁰ A szöveget Hindemith többször megszakítja, ezek alatt a kíséret közjátékai mindig a fojtott

¹¹⁸ lsd. 59. lábjegyzet.

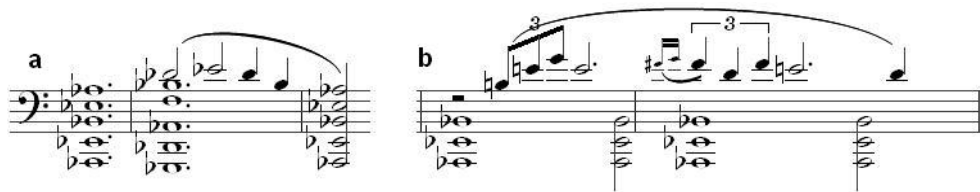
¹¹⁹ lsd. 59. lábjegyzet.

¹²⁰ "a juharfák szomorúsága", "üres malmok" a pusztulás eme szimbólumai a nézőben (olvasóban) az egyedülmaradottság szorongó érzését váltják ki.

trombitafanfárt visszhangozzák. Ebből a szempontból vizsgálva az énekszólamot, a töredezettség növekedése figyelhető meg. Az 1. versszakban egy nagyobb közjáték és két kisebb pauza, a 2. vszban két nagyobb közjáték és egy kisebb pauza van. A „Trompeten” szó első felhangzása a fanfármotívummal történik, itt kap megerősítést a motívum jelentése, szimbolikája annál is inkább, mivel maga a motívum is itt hangzik fel először végleges formájában.¹²¹ A dal zárószavaként halljuk másodízben, a legmélyebb *kis asz* hangra oktávot ugorva. Csodálatos ahogy ez az utolsó kulcsszó beleolvad az *asz* kvintakkord harangzúgásába, amely aztán ezt is otthagya, idézőjelbe téve, továbbsüllyed az *f-c* kvintre, megőrizve a halk fanfárok bitonális sóhajait maga fölött.

Van ebben a **harmóniában** valami monoton könyörtelenség, ahogy magához vonzza a dallam történéseit vagy ahogy annak disszonáns eltéréseivel relációba kerül. A dallam a fontosabb formai pontokon *asz*-ról indul, sőt egy jellegzetes szubtonális fordulat mindhárom esetben felhangzik (2-4.ütem, 20-22.ü., 34-36.ü.). (37a kottap.).

37a, b, kottapélda



Maga a harmóniavilág két fontos elemre épül; egyfelől a kvintakkordra, amelyből a 10.ütemben válik a Hindemithre annyira jellemző kvartakkordok sora, másfelől a bitonalitásra amit az elidegenített fanfár okoz, amely különben függetlenül az alatta húzódó harmóniától végig szól a kíséret felső szólamában. Az *asz*- majd a dal codájában az *f*-kvintakkordhoz társuló két 6_4 akkord az Asz-dur ill. az e-moll. A *c* pentatonakkordhoz¹²² *a*-moll és *h*-moll fanfár, a *b* kvintakkordhoz Asz-dur és esz moll csatlakozik. A dal közepén ez a bitonalitás egy sztravinszkis frázisban csúcsosodik ki, amely a *Sacre du Printemps* elejének fagott szólójára emlékeztet. (37b kottap.) Harmóniai szempontból a dal két, az előbbiekkal valamennyire kontrasztáló szakasza a 8. és 12. illetve a 24. és a 28. ütem között van. Az előbbi az ω_1 és az ω_2 kvartakkordokkal megszakított váltakozására épül:

38. kottapélda (8-12.ü. vázlatosan)



¹²¹ A kíséret kezdő ütemében csak két hangos előképét halljuk.

¹²² A *c*-akkord a 15.ütemben környezetével együtt tk. kvintekben és kvartokban felrakott líd modusszá válik.

Az utóbbi az állandósult *esz*-dór trombita fanfár alatt mozgó k3-kört bejáró kvartok sora. Ebben az érdekes, hogy hogyan változik az állandó fanfár viszonya a kvartokhoz (és a 24.ü.-ben még ott szóló *gesz-asz* basszushoz). Négy kvartot hallunk kettesével csoportosítva. Az első a disszonancia és oldás érzetét kelti, a második ennek fordítottját, ami így a következő *b*-kvintakkordra vezet.

39. kottapélda (24-28.ü. kivonat)



Mindez a kvart és kvint akkordok lehetőségeinek nagy tárházát tárja elénk, nem beszélve arról, hogy kifejezésben az egyhangú, homogén kvartakkordot milyen mélységek megszólaltatására tudja Hindemith rábírní.

Összességében az op. 18-as dalkötetet, amely tematikáját és zenei anyagát tekintve laza ciklusnak tekinthető, olyan zenei stílus és hangulat fogja eggyé, amelynek ismertetőjegyei - mind dallamvezetés, mind harmónia kezelés, mind kísérettípusok tekintetében - az expresszionizmus lélekelemző, bensőt feltáró törekvéseiben gyökereznek.

VI. A kamaradalok

A három neves Hindemith-kutató által a zeneszerző életéről és műveiről írt könyv függelékében található egy teljes műjegyzék, amely Hindemith négy, sajátkezűleg írt műjegyzékén alapul.¹²³ A műjegyzék műfajok szerint, 11 csoportban sorolja fel a zeneszerző műveit. A VII. számmal jelzett csoport a *Lieder* főcímet viseli és három alcsoportra oszlik: 1.Klavierlieder, 2.Sologesänge mit Instrumentalbegleitung, 3.Orchesterlieder. A 2.csoport öt művet foglal magába, ezek 1917 és 1924 között keletkeztek és stílusfejlődés szempontjából részben önálló utat járnak be, részben előkészítik vagy folytatják – tehát kiegészítik – a zongorásdalokban megfigyelhető stílusváltozást. Egy kivételével¹²⁴ mindegyik mű többtételű ciklus. Az utolsó ezek közül a *Serenaden*, némiképp kilóg a sorból. Nemcsak az erőteljes stílusváltás okán, hanem a műfajmegjelölés miatt is. Hindemith ugyanis alcímként műfajmeghatározást tüntetett fel: *Kleine Kantate nach romantischen Texten*. Mint látni fogjuk azonban - és itt nincs szándékunkban a zeneszerző műfaji megjelölését megkérdőjelezni - a *Serenaden* egyedülálló végpont a szólóénekek azon az útján, amelyen Hindemith a 20-as évek elején elindult, amelynek csúcspontja kétségtelenül a *Marienleben* és amelyet majdnem egy évtizedre otthagy, hogy a 30-as évek dalaiban új kifejezésforma felé forduljon.

A kamarakíséretes dalok változatos hangszerösszeállításúak. Kettő csak vonósokat alkalmaz (*Melancholie* op. 13 és *Des Todes Tod* op.23a), a többi három a vonósok mellett fafúvósokat is. A hangszeres együttesek kezelése is változáson megy át. A nagy kamaraegyüttest¹²⁵ foglalkoztató *Wie es wäre', wenn's anders wäre'* című egytételű alkalmi darab, és a *Melancholie* vonósnégyese még egységes hangzássá hangszereli az együtteseket. Ezekben a művekben a hagyományos vonósnégyes hangzás dominál, az első darabban a fúvósok hozzátételével. Az op.23 két műve (a *Des Todes Tod* "mélyvonósnégyese"¹²⁶ és a *Junge Magd* fuvolával és klarinétal kiegészített vonósnégyese) már áttörtebben kezeli az együttest, a hagyományos harmóniakíséretet gyakran váltja fel az egyes szólamok lineáris önállósága, lehetőséget nyújtva a vers pszichológiai mélységének hangszeres megjelenítésére is. A *Serenaden* még tovább lép.

¹²³ Briner/Rexroth/Schubert: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text.* (Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich / B.Schott's Söhne, Mainz, 1988):274.old-283.old.

¹²⁴ *Wie es wäre', wenn's anders wäre'* (1918) Rudolf bátyjának írt alkalmi darab

¹²⁵ Fuvola, oboa, fagott, 2 hegedű, brácsa, 2 cselló.

¹²⁶ 2 brácsa és 2 cselló.

Merev barokkos hangszerkezelésével és szólisztikus linearitásával az énekszólamot is magába olvasztja, hangszerként kezeli.

A *Wie es wär', wenn's anders wär'* című humoros szövegű alkalmi darabot öccsének, a cellista Rudolf-nak komponálta Hindemith 1918-ban v. Miris szövegére. Az egytétéles darab nem játszik szerepet Hindemith zenei nyelvének alakulásában, ezért tárgyalásától eltekintünk.

A Ch. Morgenstern versekre írt 4 tétéles *Melancholie* ciklus a 13-as opusz-számot kapta. Hindemith e kompozíciót Karl Köhler nevű barátja emlékének ajánlotta, aki 1918-ban esett el a nyugati fronton. A mű komponálását az 1917 karácsonyára írt *Traumwald* című dallal kezdte. A háború utolsó évében született a *Nebelweben*, majd az 1919-ben keletkezett további két Morgenstern megzenésítéssel (*Dunkler Tropfe* és *Die Primeln blühen und grüßen...*) együtt alkotott belőlük ciklust. A mezzoszopránt vonósnégyes kíséri.

Az 1.tételben, *Die Primeln blühen und grüßen...*(A kankalin virágzik és üdvözl...) a virágzó, madárcsicsergéses és napsütötte tavasz hoz vigaszt a bánatra. Erős kromatika tolja ki e dalban az amúgy tonális fogalmazásmód határait. A modulációktól eltekintve a dallam diatónikus vonalakban mozog, a harmónia pedig érzelmes és hangulatfestő módon támasztja alá váratlan kromatikus fordulatokkal. "Ezeket a harmóniai elemeket egyfajta szekvencia-technika szerkeszti és tartja össze."¹²⁷

A 2.tétel *Nebelweben* (Ködszövés). [A ködszövő élete párjának szó az erdőben egy fehér inget. Az mint egy nyírfá áll karcsún egy szürke sziklahasadékban. A szélben halkan borzong és reszket halványzöld lombja. Remegését neki (a ködszövőnek) engedi mint termést (vagy zsákmányt).A ködszövő szó és szó...]A lírai kép által inspirált alapötlet egy trió-szerű középrészt zár magába, mely a főrészt hangfestő motívumának augmentációjaként hat. Ebben a tételben az ostinato-technika biztosítja a folyamatosságot.¹²⁸

A 3.tétel *Dunkler Tropfe* (Sötét csepp) a halálról szóló megrázó meditáció. [„Sötét csepp, ami ma serlegembe esett, az élet, az öröm serlegébe: a halál...”] A halk pizzicato ostinato kíséret fölött az énekszólam is egy alapötletből bontja ki szakadozott dallamát. A

¹²⁷ Klaus Velten: Paul Hindemiths frühes Liedschaffen. In: Hindemith-Jahrbuch 1992/XXI:87.-96.old.89.old.

¹²⁸ lsd. 5. lábjegyzetet.

keretes szerkezet főrészenek szikár, néhány hangból álló ostinatoja modálisan integrálja a c-mollt és az Esz-dúr. A deklamáció a Wolf-dalok stílusához közelíti.¹²⁹

A 4.tétel *Traumwald* (Álomerdő) záró Fisz-dúrja a Richard Straussi módon a tonalitás határáig elmenő kromatikusan kezelt bőv⁴₃-ok halk, meghatott meneteinek eredményeképpen születik meg. Mintha ezzel a késő romantikus gesztussal bucsúzna Hindemith a 19.század zenéjétől is egyben.[A madár szeme elfátyolosodik; fáján álomba süpped. Az erdő álomba vándorol, oly mély lesz és ünnepélyes. A hold, a csendes felemelkedik. A kis torok bágyadtan énekel. Az egész erdőben nem lengedeznek a levelek, távolban hangzik a csillagok kórusa.]¹³⁰

A *Melancholie* ciklusban "a zajosan érzelmes hang enged az egyéni kemény dikciónak, amelyben az espressivo még megvan, de mintha befagyott volna és ennél fogva tárgyilagosságnak tűnik. Talán a háború által közvetített tapasztalatok révén fojtja el Hindemith a régi nyelvet. Mindenesetre figyelemreméltó, hogy zenei nyelvezete éppen azokban a művekben talál új kifejezési módot és új duktuszt, amelyeket 1918-ban a táborban komponált."¹³¹

Mikor Hindemith 1922-ben megírta két kamaradal-ciklusát (op.23a és b), már számos hangszeres szonáta, zongoradarab, 4 vonósnégyes, és 3 opera volt mögötte, sőt a *Marienlebenen* kívül - amit szintén ebben az évben kezdett el írni - korai korszakának összes dala. A vonós hangszer ebben az időben nagyon fontos volt Hindemith életében. A Rebner majd az Amar quartett tagjaként 1921-től turnézott szerte Európában. Bizonyára ez a vonós hangszerekkel való intenzív foglalkozás eredményezte, hogy kamarazenéjének túlnyomó többsége vonósokat foglalkoztat. Hindemith a vonósnégyeseiben és szonátaiban megtanította a hangszereket a maga sajátosan mély módján énekelni. Úgy tűnik, ebbe a hangszeres éneklésbe illesztette bele az emberi énekhangot, amely ehhez a tartalmas hangszeres poézishez hozzárendeli az emberi szót és éneket. Egyáltalán nem arról van szó, hogy rögtön az op.23-ban megszületett a 2 évvel későbbi *Serenaden* hangvétele, sőt a hangvétel itt még az op.18 -as dalokban látott expresszionizmusban gyökerezik, de azáltal, hogy négy külön hangszerről van szó, megnő az egyes kísérszólamok jelentősége, az énekhanghoz egyenrangú társként tudnak csatlakozni, mint linearitás lehetnek az ének kiegészítő partnerei. Ezzel a linearitással elsősorban a kétszólamú tételekben találkozunk,

¹²⁹ lsd. 5. lábjegyzet

¹³⁰ A [...] -ben a rövidebb dalok nyersfordítása található.

¹³¹ Briner/Rexroth/Schubert: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text.* (lsd.1.lábjegyzet):38.oldal.

ahol Hindemith csak egy vonóshangszert társít az énekhez (*Des Todes Tod* III.tétel, *Die junge Magd* II, III., V.tétel részletei), vagy ott ahol a vonósok polifón anyagot játszanak (*Des Todes Tod* I.tétel eleje és vége). A hangszereknek persze alapvetően hangulatfestői szerep jut, a *Des Todes Tod*-ban a reflektáló érzelmeket halljuk a vonóegyüttesben, a 3.tétel szólóbrácsája talán a magány kifejezője, a *Die junge Magd*-ban a szöveg számos hangfestésre ad módot, ami a versben is és a zenében is mély pszichológiai mondanivalót is hordoz.

A két ciklus ha más módon is, de ízig vérig expresszionista zene. Mindkét versciklus a halállal foglalkozik. A *Des Todes Tod* filozófiai síkon, a *Junge Magd* pedig egy, a lírai sorokon keresztül rekonstruálható szomorú történet keretein belül, amely a pusztulásról, az elmúlásról szól.

Des Todes Tod Op. 23a (1922)

*

A halál halála (Eduard Reinacher)

für Frauenstimme, 2 Bratschen und 2 Celli

I. Gesicht von Tod und Elend

In einer Dämmerung, nah von Morgenrot,
ging ich im feuchten Dunste durch das Land.
Tau meine Krone, Nebel das Gewand,
Wegweiser in mir meine arge Not.

Sie führte mich an einer Erdkluft Rand,
in deren Tiefen brütete der Tod,
aus deren Tiefe, dunkelrot umloht,
schöpfte das Elend Schmerzen Hand um Hand.

Und Tod und Elend mühten sich vor Tag,
um neu zu rüsten die bestimmten Qualen,
so wie der Fluch auf mir und allen lag.
Und ich ging weinend in den ersten Stahlen
der Sonne, weh-, die nicht verlöschen mag,
und ging, mein Teil der großen Schuld zu zahlen.

I. A halál és a nyomorúság arca

Derengéskor, röviddel pirkadat előtt,
a nedves párában mentem a vidéken át,
harmat a koronám, köd a köntösöm,
útmutató énbennem súlyos szorultságom.

E szorultság földhasadék szélére vezetett,
melynek mélyén a halál szötte sötét gondolatait,
melynek mélyéből, sötétvörösen körülángolva
a nyomorúság fájdalmakat merített, egyiket a
másik után.

És a halál és a nyomorúság hajnalhasadás előtt
azon fáradoztak,
hogy újra készítsék az elrendelt kínokat,
úgy, ahogy az átok ült rajtam és mindenkin.
És mentem sírva a nap első sugaraiban,
ó jaj, amely ki nem húnyhat,
és mentem, hogy megfizessem részemet a nagy
adósságból.

2. Gottes Tod

Seid still, ihr Vögelein in dem dunkeln Wald!
Ihr bienen, tragt jetzt nicht mehr ein und
schweiget euren Schall!
Die Welt soll stille stehen, denn Gott ist
entschlafen:
Man hört den leisen Atem deutlich gehen.

Gott ist des Sinnes müd, ganz in die Welt
getaucht,
Worin er verglüht, seinen Atem aushaucht
Und das große Auge schließt: Gott will auch
leben Und sterben, drum er sich ein uns gießt.

Wir empfangen dich, du Fluß, mit unsrer offenen
Brust,
Wir schwimmen armbreit in dir liebem Guß,
Goldstrom der Lust, worin wir müssen sein
und in deinem Tod sterben, ertrinken als in Wein!

Nun gib uns deine Hand, ziehe uns zu dir,
Sei als wir, uns zum süßen Tand, o du Wesen
Zier,
Du Todes Preis und Wesens Thron
und aller Seelen Sonne und Lebenslohn!

3. Des Todes Tod

Der Tod ist müde worden,
er strecket sich zur Ruh
In einem Sommergarten,
Die Blumen wachsen ob ihm zu.

Sie wachsen hoch empor,
Aus seinen Elfenbeinern
Leuchten die frühen Asten vor.

Der Tod liegt ausgestreckt,
Die Blumen steigen auf:
Mit Rosenrot bedeckt,
Endet er seinen Lauf.

Die Knochen bleichen ganz,
Verwesen und verwelken
Bei aller Sonnen Mittagsglanz.

Der Tod wird lauter Leben,
Er steigt erneut empor,
Ein Knabe, blumentumgeben
Aus den roten Asterblättern vor.

Er geht und leuchtet schön.
Alle Menschen sind gestorben.
Sein Haar fliegt goldig schön im Föhn!

2. Isten halála

Legyetek csendben madárcák a sötét erdőben!
Ti méhek, ne gyűjtsetek többé és hallgasson
zümmögésetek!
A világ csendben álljon, mert Isten
elszenderült:
pontosan hallani, ahogy halkán jár lélegzete.

Isten belefáradt a tudatosságba, egészen a világba
merült,
melyben kialszik egészen lángja, kileheli lelkét,
és nagy szemét lezárja: Isten is akar élni
és meghalni, ezért önti magát mibélénk

Befogadunk téged, te folyó, nyitott keblünkkel,
karszélességgel úszunk benned, kedves áradás,
az öröm aranyárama, amelyben lennünk kell,
és halálodban meg kell halnunk, meg kell
fulladnunk, mintha borba fulladnánk.

Most hát nyújtsd nekünk kezedet, vonj minket
magadhoz,
légy olyan mint mi, légy édes kacat, ó te, a lét
ékessége,
te, a halál díja és a lét trónja és minden
lelkek napja és életünknek jutalma!

3. Halálnak halála

A halál kifáradt,
Kinyújtózkodik, hogy elpihenjen.
Egy nyári kertben,
a virágok benövik.

Főlnőnek magasra,
Elefántcsontjaiból tündökölnek elő
a korai őszirózsák.

A halál kiterítve fekszik,
a virágok felnőnek:
A halál, rózsaszínnel betakarva,
befejezi pályafutását.

A csontok kifehérednek egészen,
Elporladnak és elfonnyadnak
sok-sok tűző nap déli verőfényében.

A halál csupa élet lesz,
újból fölemelkedik
a piros őszirózsaszirmok közül
virágokkal körülvett ifjúként.

Megy és világít szépen,
-Minden ember meghalt.-
Haja lobog aranyos szépen a szélben!

Reinacher (1892-1968) nem volt zeneileg képzett, mégis megfogta Hindemith muzsikája és valószínűleg személyesen hallott zenélése és kinyilvánította, hogy szívesen venné ha Hindemith valamit megzenésítene költeményeiből, amelyeket akkoriban „Gedichte und lyrischen Dramen” címen emlegetett.¹³² Hindemith felismerte Reinacher verseinek struktúráját és zenéjét de sokáig kellett győzködni mire végre kötélnek állt.

„Ezek a versek megszólítanak, de nem ingerelnek komponálásra. Ha egy szövegből dalt kell készítenem, úgy olyan szabad helyre van szükségem, melyet a költő bizonyos tekintetben szabadon hagy a komponista számára, oly módon, ahogy arra a zenének szüksége van. Te azonban a magas módján úgy dolgozol, mint egy muzsikusz; nem marad nekem tér, hogy a sajátomat hozzáfűzzem; a hangok konstrukciója és a kíséret kész. Kár, mert a témák vonzanak – mondta Hindemith egy beszélgetés során.”¹³³ Reinacher azonban nem tárgyalt s végül Hindemith 1922 januárjában 3 egymásutáni napon megkomponált három verset a *Haláltáncokból*.¹³⁴

A három vallásos karakterű vers panteisztikus módon, sajátos szemszögből dolgozza föl a halál témáját. Az első vers az emberi halálról szól, amelyben nekünk a mélység készít elkerülhetetlen nyomorúságot és szenvedést, és mellyel örök adósságunkat törlesztjük. A második vers az Isten halála, aki utánunk jön, hogy a halálban is osztozzon velünk. A harmadik vers a halál halála - ahogy a cím is mondja - vagyis az utolsó ember halála után megszűnik a halál, belőle is élet lesz. Nem nehéz felismerni ebben a háború utáni lelkiállapotot, ugyanakkor ez az elvont szimbólumrendszer vigasztalást hoz amelyet Hindemith a vers finomságához mérten visszafogott egyszerűséggel ábrázol az utolsó tétel szóló brácsájának "mennybe emelkedésével" és hangnemi kitisztulásával.¹³⁵ A három dal egymáshoz kapcsolása a versek transzcendencia felé való emelkedését is megjeleníti, amennyiben a ciklus folyamán a zene egyre anyagtalanabbá válik. Az 1.tétel szonorus tragikumát a 2.tétel áttörtebb meghatottabb hangzásai emelik a 3.tétel két szólamú transzcendenciájába.

A három vers tartalmi szempontból háromféle **formai** megoldást indukál. Az első vers visszatérő szerkezetű, az elejére és végére helyezett hajnali vándorlás-motívum révén. Ezt Hindemith tükörszerű szerkezetté növeli azáltal, hogy a hangszeres bevezetőt a dal végén változatlanul megismétli. A vándorlás-motívumot fedezi fel a 2.versszak elején is, így a versben három helyen szólal meg az ehhez csatolt zenei motívum:

¹³² Az 1923-ban megjelent kibővített megváltoztatott sorozat címe végül "Todestanz" lett.

¹³³ Idézet E. Reinacher "Am Abgrund hin. Fragmente der Lebenserinnerungen" című könyvéből (Weinheim 1972, 138.old) idézi: Reinhard Gerlach: *Einleitung*. In: Paul Hindemith: *Sämtliche Werke. Serie VI/IV* Schott, 1994: XI.old.

¹³⁴ Reinhard Gerlach: *Einleitung*. stb. lsd.11.lábjegyzet.

¹³⁵ A ciklus hangnemi szimbolikájáról alább esik szó.

40. kottapélda (18-22.ü.)



Így egy nagyjából szimmetrikus szerkezetet kapunk: Bevezető/Vándorlás-mot./epizód/Vándorlásmot/epizód/Vándorlásmot./Bev.megismétlése. A bevezetőben található a másik jellegzetes dallami motívum (41.kottap.), melynek megjelenései erős kohéziót biztosítanak a zenei anyagban.

41. kottapélda



Megjelenéseit a 11. ábra mutatja (az "A" jelöli a motívumot és körülbelüli helyét, a kis betű arra utal, hogy a hangszerekben vagy az énekszólamban jelenik-e meg):

11. ábra

Bev.		- Ván.		- Ep.		- Ván.		- Ep.		- Ván.		- Bev.	
A _h	A _h			A _é	A _h			A _h	A _h			A _h	A _h

Az énekszólamban való egyetlen megjelenése érdekes és sokatmondó; joggal feltételezhető, hogy a szöveg amelyet zenébe önt, el is árulja e motívum szimbolikáját: "Wegweiser in mir meine arge Not". A dal hangszeres közjátékai a versszakok között helyezkednek el. Érdekes, hogy az előjáték rövidített anyaga az első vándormotívum után, az 1.versszak utolsó sorával kezdődően elhangzik, ennek szimmetrikus párjaként lehetne értelmezni a 47.-51. ill. a 56.-59. ütemeket. Így a 11. ábrán az epizódok helyét részben lefedik ezek a témamegjelenések.

A második vers tartalmilag két részre osztható. Az első részben (1.és 2.versszak) Isten halálát szemléljük, a második részben (3. és 4.versszak) az ember dicsőítő és könyörgő imáját halljuk. Ennek megfelelően a 2.dal két különálló részre tagolódik, amelyek tematikusan csak áttételesen – egy transzformált motívumon keresztül (42. kottap.) – állnak egymással kapcsolatban. Hindemith e 2-részséget a két szakasz közötti generálpauzával is megerősíti.

42. kottapélda



A harmadik vers három képből áll. A fáradt, a kinyújtózva fekvő, majd az életté vált halál képe sorakozik egymás után. A zene kétszólamú lesz, jól elkülönült három szakaszban dolgozza fel a tétel fődallamát, amely szimbolikus módon az első tétel vezérdallamának mintha – legalábbis részben – a fordítottja lenne. (41. és 43. kottap.)

43. kottapélda (1.-3.ü.)



Ennek a témának más-más magasságba helyezett ill. hol az énekszólamban, hol a brácsában megszólaló variánsai tagolják a formát. Az egyes formarészek elején mindig hallhatjuk a témát, de minden alkalommal másféleképpen. A középrész zenei anyaga a vers képiségevel együtt, - triószerűen - kissé eltávolodik a szélső szakaszokétól.

Feltűnő a ciklust összetartó és szimbolikus jelentéssel is bíró **hangnemterv**. A *d* alaphanghoz köthető szélső tételek egy teljesen más hangnemi síkra helyezett középső tételt vesznek körül. Úgy tűnik Hindemith a *d* alaphangot kötötte az emberi nyomorúsághoz, mint szimbolikus tonalitást. Az első dal vezérdallamának kvintről az alaphangra leszálló tendenciája azonban a harmadik dalban nemcsak dallamilag fordul meg (*d*-ről *a*-ra tendál), hanem a dalvégi kvint emelkedés domináns jellege - felfelé mutató nyitottsága (*a*-moll) - a szövegben rejlő mondanivaló zenei szimbóluma lesz. A középső dal központi szerepe a „megváltás” szimbóluma. Ez más dimenzióba helyezi, felemeli az emberi nyomorúságot. Az Isten halálának leírását a *cisz-moll*¹³⁶ üres kvartjai kísérik, E-dúron át *e*-mollba jutva. Ez a folyamat a második versszakban még egyszer lejátszódik. A dal második részében az induló *cisz* kvartokhoz újabb hangok csatlakoznak, az ember imádságában rögtön ezután megjelenik a *d* alaphang (41.ü.-től), "Nun gib uns deine Hand, ziehe uns zu dir" szöveg alatt a *D*-dúrból kapaszkodik az ember Isten felé, ez a *fisz*-fokig vezet, de ismét csak a *d*-ig jut (67.ü.). A lelkesedés és a vágyakozás hangja vezet a *fff* csúcspontig (71.ü.), amely az egész ciklus dinamikai csúcspontja is. Innen hull alá a vonósok kromatikája a *Gesz* (*Fisz*) és *C*-dúr akkordokon át a záró *Esz*-dúrig.

Miért *Esz*-dúr? Ez a kérdés tovább feszegeti a ciklus hangnem-szimbolikáját. Hogy erre is választ kaphatunk, azért érdekes, mert ez a dalciklus igen messze esik még a *Marienleben* 1948-as átdolgozásától, amikor majd annak előszavában Hindemith részletesen kifejti, hogyan alkotta meg utólag a ciklus hangnemszimbolikájának rendszerét.

¹³⁶ Értelmezhető az *E*-dúr VI fokaként is.

Hogy ilyesmi korábban is foglalkoztatta, vagy akár ösztönösen érzett rá ilyen szimbolikus lehetőségekre, mindenesetre meglepő felfedezésnek tűnik.

A dalok zenéjének igen kromatikus - a tonalitás határáig menő - jellege nem enged hosszabb tartózkodást egy hangnemben, a szónak hagyományos, funkciós értelmében. Inkább olyan szakaszokról beszélhetnénk, melyek hosszabb rövidebb ideig egy alaphang vonzáskörében tartózkodnak. Sőt, úgy látszik Hindemith későbbi elmélete a fölé rendelt kétszólamúságról¹³⁷, érvényes korábbi zenéjére is, ugyanis a szimbolika olykor egyetlen jellegzetes hang megjelenéséhez is köthető a basszusban. Nemcsak akkordokról beszélhetünk tehát, melyek a hagyományos módon egy kiválasztott alaphangra épülnek, hanem inkább olyan hangszimbólumokról, amelyek elsősorban a basszusban való megjelenésük által hordoznak jelentést. Ugyanakkor akkordtípusok is hordozhatnak ilyen jelentést. E jelentések szimbolikáját - a dallamok szimbólum-rendszeréhez hasonlóan - a szöveg, illetve ezeknek a hangoknak, vagy akkordoknak a jellemző visszatérései segítenek megfejteni.

A hangzásszimbólumok megfejtéséhez nyilvánvalóan az első tétel a kulcs. A kezdő *Fisz-dúr* - *D-dúr* lépés előtérbe helyezi a *fisz*-re épülő hangzatokat. Lelépés a nyomorúságba, a szenvedésbe? Mindkét akkord a tétel két jellemző akkordtípusának egyikéhez tartozik. Kis szeptim (vagy sz8) surlódása miatt ez az akkord (kéttercű dom7) jól fejezi ki már az első pillanatokban az ember nyomorúságának, a halálra ítéltség állapotának fájdalmát.¹³⁸

44. kottapélda (1.-2.ü.)



A *fisz-d* lépés viszont ennél még többet sejtet. A fent említett vándormotívum alatt is mindig *fisz-aisz* terceket hallunk, s a dal kicsengése is *fisz*-ről *d*-re történik. Ehhez jön még a második dal már említett *Fisz-dúrja*. A *cisz* és az *e*, mintha az isteni eljövétel hangnemei volnának; vágyakozásként, már az első dal előjátékában ott vannak, a 2. dal már említett hangnemtervében pedig fontos szerepet játszanak. Mikor a 3.dal középrészében a tétel

¹³⁷ Übergeordnete Zweistimmigkeit. In: Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*. Abschnitt IV (Mainz: B.Schott's Söhne, 1940), 141.-144.old.

¹³⁸ A kéttercű akkord mellett van egy másik gyakori harmóniája a tételnek, a bő4-os dom7. Ezt először az 1.tétel 4.ütemében halljuk, majd az előbb említett E-akkord is ilyen.

vezérdallamát ebben a hangnemben halljuk énekelni, talán ismét a reményteljes vágy emelkedő hangulatát ábrázolja.

Az Esz-dúr akkord az 1.tétel előjátékának *d*-re állandóan visszasüppedő basszusai után a fff E-akkord csúcspontja előtt jelenik meg először. Hatalmas lendületet vesz itt a harmónia, hogy az amúgy fájdalmas diszsonanciákkal megrakott E-akkordra fellépjen. Legközelebb a tétel 60.ütemének második felében lép fel a hangsúlyos "Fluch" (átok) szó alatt. A 2. Tétel első felében az "Atem" (lélegzet) szó alatt halljuk, majd ezzel cseng ki ez a tétel. Átok ül tehát az emberen, a halál átka. A 3.tétel csúcspontján szólal meg utoljára, mikor a fiú az elmúlást jelképező őszirózsa levelek közül felemelkedik.

A ciklus utolsó következetesen értelmezhető szimbólum-hangja a *c*. Első látványos megszólalása a basszusban a 30.ütemben található, a versnek azon a pontján, ahol a halál látványához közelítünk. A megoldás azért is organikus, mert az 1.versszak utolsó sora alatt és az azt követő közjátékban, az előjáték anyagának rövidített változatát halljuk; ennek záróakkordjában változtatja meg Hindemith az alsó három szólamot, így kerül *c* a basszusba. Hogy ez a *c* valóban a halál jellegzetes szimbólumának tekinthető, kiderül abból, hogy a következő szakaszban minden ezzel a hanggal kerül valamilyen összefüggésbe, sőt úgy tűnik, ez a hang magához vonzza a harmóniai folyamatokat a második versszakban. A 39.ütem ütemelőzőjétől a 42.ütem végéig lekötözi a harmóniát és a dallamot is, a versszak utolsó akkordja is - mint alaphangra - erre épül, sőt a rákövetkező 3.versszak kezdőszavait, "Und Tod und" is *c*-n énekli az énekes (lsd.51-52.ütemeket).¹³⁹ A 2. tétel 12.ütemében a "Welt" szó alatt halljuk a kegyetlen "böv⁴₃" hangzás alapjaként, majd a 30.ütemben készíti elő a "Gott will auch leben und sterben" mondatot.¹⁴⁰ A tétel második részében, a 47.-49.ütemig megint az emberi halálra utaló szövegrész alatt szólal meg ("und in deinem Tod sterben"), és a tétel záróakkordjai között is ott van utolsóelőttiként. Az utolsó dal középső részében merül föl egy pillanatra, a 34.ütem "verwesen und verwelken" (elkorhadnak és elfonnyadnak) szavait kísérve.

A dalok **dallami** jellegzetességeiről részben már volt szó. Összefoglalóan azonban mégis érdemes végignézni a vonalvezetés és karakter összefüggésében.

Az 1.dal előjátékában tulajdonképpen még a későromantikus dikció érvényesül. A fődallam lefele tendáló jellegét az előjáték nagy kupolás fokozása eleinte eltakarja, a kicsengésekor a 13.ütemtől azonban már egyértelműen ez hat. A vándormotívum *d*-ről

¹³⁹ Elgondolkodtató, hogy ezután az 53.ütem fff *Desz-dúrja* (Cisz-dúr) vajon nem a nyugalom és az isteni megváltás után vágykozó lélek kifejezője-e.

¹⁴⁰ Emlékezzünk: az erre következő E-dúr az isteni halál szimbóluma.

induló egyhangú recitálása, frígesen lehajló k3-motívuma, majd *D-dúr*ba ívelő második fele, amely *fisz*-en záródik a kísérő tercekhez, lényegét tekintve mindig változatlanul hangzik fel. A tétel énekszólamában egyszer kerül előtérbe a tritonusz: a 43.-44.ütem lehajló hangközei az "Elend" és "Schmerzen" szavakon.

A szubtonális szekund-inga, amelyet a 2.dal kezdetének tonális szegmentumában hallunk, lesz az énekszólam kiindulópontja. Az *E-dúr* vonzásában a dallam *a-h-cisz-disz-e* hangkészlete a *h* hangon nyugszik meg többnyire (a formarész végein is: 17. és 36.ütem).

45. kottapélda



A tétel első részének tercet bejáró recitáló jellege és jellegzetes oktávleugrásai a tétel második részében is megmaradnak. Az előbbi Hindemith a kottában is jelzett módon konkrét recitativová teszi a formarész elején található két tartott akkord fölött (a 38. ill. a 41.ütemtől) és ebből a dallami gesztusból épül a tétel következő szakasza is (45.- 70.ü.).

46. kottapélda¹⁴¹



A 3. tétel fődallamát az 1. tételével összevetve, a kvintről alaphangra érkezés áll szemben annak fordítottjával. Ez tűnik a ciklus legalapvetőbb dallami szimbólumának. A lefelé tekintés a "halál szakadékába" az első tétel mondanivalója, felfelé tekintés az ég felé, a halál természetfölötti életté válása az utolsó tétel üzenete. Dallami és hangnemi hasonlóság áll fenn még a két tétel között a vándormotívum második fele és a 3. tétel énekszólambeli fődallamának második fele (9.-12. és 57.-58.ü.) közt. Ezek, és a fent említett rokonságok teszik a ciklust organikus egésszé.

¹⁴¹ A 46. kottapéldával kapcsolatban megjegyzendő, hogy az 1. és 2. tételben is van egy-egy terület, amelyben az *f* hang játszik fontos szerepet (I/43.-46.ü. és II./45.-48.ü.). Hogy ez köthető-e az elkerülhetetlenbe való belenyugvás kifejeződéséhez, amelyet a 2. tétel szövege sugall, az kérdéses.

Die junge Magd Op. 23 Nr.2 (1922)**Sechs Gedichte von Georg Trakl**

Für eine Altstimme mit Flöte, Klarinette und Streichquartett

Hindemith szimbolikus zenei nyelvére az előzőekben fényt derített a *Des Todes Tod* elemzése, ezért a *Junge Magd*-ot csak azokból a szempontokból vizsgálom, amelyekben eltér attól.

Ahogy e fejezet bevezetőjében már utaltam rá, ezek a dalok a *Todes Tod*-dal ellentétben epikus versciklusra íródtak. Georg Trakl (1887-1914) nevével már találkoztunk az Op.18 befejező dalában. Annak homályos és álomszerű képeihez képest a *Junge Magd* metaforái, és képzettársításai egyértelműbbek. A fiatal szolgálólány történetéből tulajdonképpen csak azokat a részleteket ismerjük meg a versből, amelyek a melankólia, a vígasztalanság és kétségbeesés között sodródó lány karakterét és szomorú sorsának pusztulást hozó okait írják le. "Ő nem csak a férfi agressziójának áldozata, hanem saját emlékeinek, sejtéseinek, félelmeinek és álmainak is" - ahogy azt Andres Briner írja.¹⁴² Briner szerint¹⁴³ a 2.versszakban megjelenő szolgáló, aki talán a csábítója volt, az erős szél a fák közt, a csöpögő eső, a kalapácsütéseivel fenyegető kovács és mindehhez ellentétként a felhőbe burkolt erdők, a szívbemarkoló romantikus dalok kellékei is lehetnének, ahol a megragadott külvilág mozdulatai a belső világ felindultságával összeesnek. De Hindemith nem ennyire megfogható, hanem absztraktabb kapcsolatot teremt ezekben a dalokban. Nyilvánvalóan inspirálták őt a cseléd lány világának dolgai, hiszen akusztikus, vizuális, és motorikus elképzeléseket is közvetít a zene karakterével, azonban az egyes képek zenei duktusza az énekszólamban és a hangszerekben nem pontos képmása azoknak. Hindemith szuverén zenei nyelvvel ragadja meg a költemények pszichológiáját, hangulatát, és összefüggéseit. Alapvetően hangszeres zenét hallunk, amely azonban megőrzi és magába integrálja az énekszerűen lágy melodikus vonalakat, magát az énekhangot is. Az op.18-ban megfigyelt prozódiai természetesség itt is vezérfonal a ritmusban és a dallamlejtésben. A hangszeresség attitűdje és a pszichológiai szimbolizmus azonban a zene minden vonzereje mellett valamiféle tárgyilagosságot – ahogy Briner fogalmaz, tudósításszerűt¹⁴⁴ – hoz a kifejezésbe; nem hűvösséget, hanem valami távolságtartást a szenvedő embertől, akinek

¹⁴² Andres Briner: Hindemiths Liedschaffen in der Umwelt des Cardillac. *Hindemith-Jahrbuch* 1988/XVII: 102.-113.old. 106.oldal.

¹⁴³ lsd. 20.lbj.

¹⁴⁴ lsd. 20.lbj.

története és egész helyzete volt a költemény születésének is indítóoka. Lírában elbeszélte miniatűr drámát hallunk tehát ezekben a dalokban, melyek nem szubjektív – romantikus – módon akarják a magány és elhagyatottság érzését szétkürtölni, hanem az érzések és a szituáció objektív leírásával váltják ki a hallgatóból a részvétet. A *Junge Magd* a költő szándéka szerint "a szenvedés szimbóluma a világon."¹⁴⁵

Az első dal 3/4-es lüktetésű, a belső szólammozgások ellenére mégis homofon-jellegű, modális (*gisz-fríg*) zenéje az elbeszélő karakterbe mindjárt melankóliát csempész. Hindemith tétel-felirata sokat elárul: In ruhiger Bewegung. Einfach und sanft.¹⁴⁶ A három versszakot híd-forma fogja össze, amelynek kérlelhetetlen, szinte himnikus előrehaladása, az érdekes archaizáló modalitással együtt – melyben a *gisz-fríg* mellett még számos módusz azonosítható, (ha csak a dallamot tekintjük, a középrészben pl. a *cisz-dór* és *gisz-eol*) – megadja az egész ciklus alaphangulatát, mely itt maga is sötétedésen megy keresztül mikor a bevezető fuvola-szólójához a klarinét sötétebb – baljósabb – színe társul. Ez a hangulat azonban sokat változik a ciklus utolsó daláig, amely ugyan keretes formájával és homofóniájával némiképp emlékeztet az első tételre, de modális énekszólamát és harmóniavilágát is a mindent átható kromatika¹⁴⁷ sötétíti el. Az első vers szövege közelít a történethez, az utolsó távolodik tőle, de ez utóbbinak középső versszaka – amely nem egyezik a dal zenei középrészével – példátlan naturalizmussal állítja eléink a haldokló lány képét, amelyhez Hindemith az előző dalokból vett motívumokat idéz vissza (a 2. dal fuvola-motívumát, amely az 1. dal középrészének *cisz-dór* orgonapontján nyugszik bitonálisan). A tánc és hegedűk hangjában az utolsó versszak elején pedig az 5. dal *a-b* kis szekundjai szólnak.

A közbeeső dalok egy-egy jellegzetes zenei karakterre épülnek. Az énekszólam inkább deklamál, hol recitativo-szerűen, hol hirtelen nagy hangközugrásokkal, vagy dinamikai hatásokkal, alapvetően töredezetten, mint a szélső tételekben. A hangszerek első dalban még homogén együttese változatos hanghatásokkal teremt az elbeszélés köré expresszív légkört. A négy dal bizonyos szempontból híd szerkezetet épít az egész ciklusnak. A 2. és 5. dal magányos bezárkózásban játszódik, ahonnan reménytelen a kitekintés, mindkettőben ott a külvilág kontrasztja (a 2. tételben a rigó, az ötödikben az ég kékje). A 3. és 4. dal a

¹⁴⁵ Reinhard Gerlach: *Einleitung*. In: Paul Hindemith: *Sämtliche Werke*. Serie VI/IV Schott, 1994: XII. old.

¹⁴⁶ Nyugodt mozgással. Egyszerűen és lágyan.

¹⁴⁷ Itt beszélhetünk a bartóki polimodális kromaticizmus jelenségéről, amely a mű ezen szakaszait közelíti is Bartók zenéjéhez.

szobán kívülre vezeti a lányt, de mindkét élmény csak visszaűzi őt az elkeserítő magányba (a természet pusztulása, ill. a kalapáló szolga elutasító nevetése).

A 2.dal a *d-a* kvintre épülő hangszeres duettjével alapvetően csöndet teremt, ahogy az első verssor szól.

47. kottapélda (2.dal:1-2.ü.)



A fuvola *a-h* motívuma a „szánalmas rigófütty” stilizálása is. Ez a *d* szó-pentaton duett a tétel kerete. A 2.versszakra jövő hangnembváltás ábrázolja az "ezüstösen figyelő pillantása a tükörben" szavakat, melynek gisz-frígje a klarinét és cselló unisonójába zárva nem a várt csillogást hozza, hanem a 24.ütem borzongató akkordjához vezet.

48. kottapélda (2.dal:23-25.ü.)

A tétel második felében a rigó éneke a szolga dalává változik (a 2.hegedűben), s a ciklus első hátborzongató jelenetében az előző "borzadó" akkord kvintolásan megtremolált változata surrog a fél hanggal eltolt "rigóének" (hegedű) alatt.

A 3. dal mogorva szélzúgásának ének-klarinét duójához a 6.ütemben a brácsa is csatlakozik. Ez a motívum nem hangutánzó elsősorban, bár záró kromatikus skálája festi a távoli kakaskukorékolást, inkább az egész jelenetet magába sűrítő ideges zenei szimbólum.

49. kottapélda (3.dal:1-3.ü.)



Keretszerűen fogja körül a tétel középrészének sóhajszerű dallamait, amelyek alatt már megjelenik az 5.tétel kék ég motívumának *H-dúrja*, amivel az énekszólám *c*-je félelmetesen disszonál, és amellyel szemben a föld unisono *c*-je komorul

győzedelmeskedik. A dal érdekesen markáns alaphangja az *f*. A tételek közötti leghosszabb szünetet itt kéri Hindemith.

A 3.tétel végi *pp* tremoló teremti meg a csöndet, melybe a 4.tétel pizzicato kalapácsütései és unisono fűvós sóhajmotívumai megszólalnak. Ez a motívum a tétel során rondószerűen tér vissza még kétszer. Briner szerint ezek nemcsak kalapácsütések - különös tekintettel figyelembe véve a sóhajmotívumot ami később a klarinét és fuvola 3 oktáv széles unisonójában önállósul - hanem szögek, melyek a lány lelkébe lettek verve, s onnan nem lehet már őket eltávolítani.¹⁴⁸

50. kottapélda (4. dal:1-2ü.)



A 12.ütem disszonáns vonósakkordjai ábrázolják a gúnyos nevetést, mely a lány lelkébe hatol. A fuvola szextolái kísérik a lány földrehullását. A tétel hangnemi érdekessége a bitonalitás, amely a hangszeres kíséret *fisz*-re oldódásával az énekszólam egyértelmű *f* alaphangját állítja szembe.

Az 5.tételben ritornellszerűen továbbélnék a 4.tétel sóhajmotívumának k2-jai, melyek ebben a dalban több képhez is társulnak, mindet a sajnó magányosság hangulatával itatva át. Elsőként a gyengeség, másodszor a távoli harangkongás, befejezésül a nehéz légzés és a sajnó fájdalom ábrázolásaként.

Klaus Velten írja erről a dalról: "A Junge Magd transzcendens látomását ebben a dalban Hindemith egy korálszerű vonósletéttel köti össze."¹⁴⁹ A magas regiszterben megszólaló vonósok a nap aranylófényű sugarait, a sixte ajoutée-s H-dúr akkord a kéklő eget jeleníti meg, mely utóbbi elérhetetlen messzeségben ragyog a rezedabokrok mögött. A lábnál játszandó tremolók különleges, *ppp* effektusa pedig: „Árnyak csúsznak a párna fölé, lassan

¹⁴⁸ Lsd.20.lábjegyzetet.

¹⁴⁹ Klaus Velten: Paul Hindemiths frühes Liedschaffen. In: Hindemith-Jahrbuch 1992/XXI:87.-96.old. 94.old.

delet üt az óra”. A tétel *a* nyugvóhangja a 2.tétel *d-a* kvint által meghatározott bázisára utal vissza valamiféle tonális reminiscenciaként.

Ennek fényében mutatkozik tonális lekerekítésnek a 6.dal záró E-dúrja, mely a komor e-fríg-ből tisztul csöndesen dúrrá. A tétel a maga keretes szerkezetével (a hangszeres előjátéka tér vissza epilógusként a végén), az első tétel formáját idézi. Ez a magába záruló híd-forma annak a kompozíciós stílusnak az eredménye, amelyben a kompozitórikus fantáziának a konstruktív rendre való törekvése képes a vers képeit és mondanivalóját szimbolikusan tükrözni.

A Junge Magd rafinált festői hangzáseffektusai nem térnek többé vissza a Hindemith-dalokban. A szimbolikus gondolkodás azonban megmarad és más, új utakat keres, méghozzá az op.23-as ciklusok hangszer-orientált karakterét tovább gondolva.

A Hindemith dalok stílusfejlődésének következő állomása a *Marienleben*. A kamara-dal műfaja azonban a *Serenaden*-ben jelentkezik újra és egyúttal utoljára az életműben. Ebben a ciklusban egészen új költői inspirációhoz folyamodik Hindemith.

Die Serenaden Op. 35 (1924)

Kleine Kantate nach romantischen Texten

Für Sopran, Oboe, Bratsche und Violoncello

A mű címe remek összefoglalása a megírásához vezető privát indítéknak, a benne feldolgozott versek tartalmának és az előadóegyüttes összeállításának. 1924 május 15.-én kötött házasságot a zeneszerző Gertrud Rottenberggel (1900-1967), aki a frankfurti Ludwig Rottenberg karmester legfiatalabb leánya volt.¹⁵⁰ A *Serenaden* az ő számára készült, ahogy ezt az ajánlás is mutatja - "für meine Frau Gertrud" - az 1925-ben megjelent partitúrában. Gertrud színészi, csellóművészi és énekesi képzésben is részesült, de nem csinált művészi karriert. A *Serenaden*-t viszont ő mutatta be, és előadási jogát is fenntartotta magának. Gertrud személyének fontos szerepet tulajdoníthatunk Hindemith későbbi dalainak keletkezését illetően is. Már ebben a ciklusban is érezhető a privát karakter, a személyesség egy új formája, aminek nyilván része lehetett a „Gebrauchsmusik” – „használati zene” – gondolatának kialakulásában. A pátosz, a színpadra nagyított kifejezés helyét felváltja az egyszerűbb, közvetlenebb hangra való törekvés; a tárgyilagosság zenei attitűdje pedig újabb költői inspirációt keres magának. A *Serenaden*-ben megzenésített verseket Hindemith romantikusnak mondja. Ez nem a konkrét irodalmi stílusra vonatkozik, hiszen a versek 1775 és 1835 között keletkeztek, különböző költők, különböző stílusú verseire¹⁵¹, hanem inkább az azonos műfajt jelzi, a szerelmesvers és az éjköltészet romantikáját. Az előadóegyüttes pedig a régi 18.századi utcai szerenád modern stilizálása.

A mű, alcímének megjelölése szerint „Kis kantáta”; ezzel Hindemith nyilvánvaló módon a barokk kantáta műfajára utal. A barokk szólókantátának valóban van egy kamarazenei vonulata¹⁵²; ennek tételtípusai a basso continuo-val kísért secco recitativo, a kötött vagy szabadabb Da capo-ária, és az arioso, szabad, vagy ostinato basszussal. Nem jellemző viszont rá a szigorú kontrapunktikus írásmód. Hindemith ezzel szemben nem alkalmaz a szó barokk értelmében recitativot, a tételeket pedig kifejezetten szigorú kontrapunktra építi. Az énekszólamot barokkos concertáló stílusban helyezi a hangszerekkel szembe, az éneklés hangszeres finomságán, a deklamáció örömein kívül kizárva belőle minden szubjektív érzelmet és a romantikus kifejezés lehetőségét. Itt rögtön felmerül a kérdés,

¹⁵⁰ Briner/Rexroth/Schubert: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text.* (Izd. 1. lábjegyzet): 82. oldal.

¹⁵¹ Reinhard Gerlach: *Einleitung.* In: Paul Hindemith: *Sämtliche Werke.* Serie VI/IV Schott, 1994: XV. oldal.

Gerlach itt az anakreontika, romantika és biedermeier stílusait sorolja fel.

¹⁵² Például Telemann kantátái.

miért választott akkor mindehhez éppen romantikus atmoszférájú költeményeket. A válasz pontosan a versek és a zenei stílus ellentmondásában rejtőzik. Hindemith útkeresése a 20-as évek első felétől, a tárgyilagosság irányába vezetett. Az új tárgyilagosság (neue Sachlichkeit) legfőbb mintája pedig a barokk zene volt¹⁵³. Ennek hatását, a motorikus ritmikát, és virtuóz polifóniát már beleépítette hangszeres zenéjébe¹⁵⁴, ugyanakkor a korábbi vokális művek szövegeinek expresszionizmusa már nem inspirálta. E korszakbeli zenéjének nagy részére a vitalitás, a játék, és a humor jellemző. A barokkos, tárgyilagossági zenei fogalmazásmód mellé szándékosan választotta a romantikus gondolatot, mert így a kettő sajátos, ellentmondásos világa szülte meg számára azt a közeget, amellyel legkönnyebben el tudta magát határolni az expresszionizmustól, a szubjektív énkifejezéstől. Ez az új karakter az ironia.

A *Die Serenaden* cím többszámra utal, hogy a mű három részből áll. A vokális tételek mellett tisztán hangszeres tételeket is hallunk. A mű felépítése a következő:

- I. rész: Barkarole (Adolf Licht): ének, oboa és cselló
 An Phyllis (J.L.W.Gleim): Toccata csellóra
 Corrente énekre és csellóra
 Nur Mut (Ludwig Tieck): ének, oboa és brácsa
- II. rész: Duett brácsára és csellóra
 Der Abend (J.v.Eichendorff): ének, oboa
 Der Wurm am Meer (J.W.Meinhold): ének, oboa, brácsa és cselló
- III. rész: Trio oboára, brácsára és csellóra
 Gute Nacht (S.Aug. Mahlmann): ének, Brácsa.

A ciklus áttekintése közben két, a mű dal-stílusát jól reprezentáló vokális tételt elemzek részletesebben. Csak ezeknek a verseknek közlöm a német eredetijét¹⁵⁵.

A ciklus alapelve a variáció. Ennek okán nincs két megegyező összeállítású tétel."Félreismerhetetlen a mű kapcsolata a régi szvit formával."¹⁵⁶ Több régi tánc köszön vissza a hangszeres és vokális tételekben.

¹⁵³ Kovács Sándor: *A XX.század zenéje*. Egységes jegyzet. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995):73.old.

¹⁵⁴ Pl. Kammermusik Nr.2, Op.36 Nr.1 (1924)

¹⁵⁵ A versek magyar fordítását Závodszy Zoltán készítette 1972-ben, a *Der Abend* című Fodor András fordításában közlöm (In: *Klasszikus német költők*. I. kötet (Bp., Európa Könyvkiadó, 1977): 648. old.

¹⁵⁶ Heinrich Strobel: *Paul Hindemith*. (Mainz: B.Schott's Söhne, 1948): 34. oldal.

Barcarole (Adolf Licht)

Treibe, treibe Schifflein schnelle
durch die leichtbewegte Flut
wiege, wiege süße Welle
In der Sterne goldner Glut.
Töne, Liedlein, durch die Nacht
wo die Liebe harrt und wacht.

Liebe, Liebe steht am Strande
neckend eilte sie voraus,
breitet sehnsuchtsvoll vom Lande
ihre treuen Arme aus.
Töne, Liedlein, durch die Nacht
wo die Liebe harrt und wacht.

Barkarola

Bárka, szállj a vízen lágyan,
Szárnyat ád a zúgó ár,
ringass, ringass víz hús ágya,
csillagfényes éjen át.
Vágyó ének hozzá szállj,
hol a párom ébren vár,

éjjel künn a parton állva,
könnyes szemmel távol néz,
Jöttöm láztól égve várja,
két karját úgy tárja szét.
Vágyó ének hozzá szállj,
hol a párom ébren vár.

Az első tétel 6/8-os barkarola (a mű egyetlen tétele, amelyben Hindemith kiírja az ütemmutatót). A velencei gondoladal ritmusához különös, hideg fényű politonális kalandozás társul. A dal szimmetrikus szerkezetű, az előjáték(x) után ettől eltérő témájú énekszólam lép be, melynek első versszaka **aab**, azaz bar-formájú, a második **a,xb** majd utójáték(x), melynek anyaga a tétel egyik pizzicato csellómotívumának ostinatoja fölött ereszkedik a záró *e* hangra. A formálás az énekszólam és hangszeres kíséret elrendezésén keresztül külsőleg így hat, de a korábbi Hindemith dalokban látott formai kétrétegűség – nevezetesen a kíséret énekszólamtól független formálása – itt a hangszerek önálló polifónikus vezetésével párosul és izgalmasan vetíti egymásra a három szólam önálló motívikus síkjait. A következő kottapéldák az egyes szólamok önálló motívumait-témáit mutatják. Az énekszólam (51a kottap.) és az oboa (51c kottap.) egy-egy saját témát exponálnak, a csellósólam (51b kottap.) nem tekinthető témának, inkább egy jellegzetes motívumból kibontott basszus ellenpontnak.

51a, b, c kottapélda

The image shows three musical staves labeled a, b, and c. Staff a is for voice, staff b is for cello, and staff c is for oboe. All are in 6/8 time. Staff a starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Staff b starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Staff c starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (mp, mf).

Ezek a témák és motívumok átjárják a három szólamot, de nem minden téma szólal meg azonban mindegyik szólamban. A hangszeres vezértémát egyszer veszi át az énekszólam, a második versszak közepén, a „kedvese hű karjait kitárja vágyakozón felé” szövegnél; itt ennek a dallamnak a széles kupolás, azaz vágyakozó, illetve a *treu* (hű) szóra eső melizmatikus jellegére volt szükség. Az expresszionista zenei kifejezőmódot itt tehát a barokk hangfestés váltotta föl. Az első és második versszak egymással teljesen megegyező

Abgesang-ja kontrapunktikusan és tematikusan is el van választva a versszakok többi részétől. A kíséret anyaga ugyanis nem más, mint az énekszólam imitációja az oboában, a tétel jellegzetes anapestusából szőtt ostinato basszuson (16.-21. ill. 35.-40. ü.).

A forma kétrétegűsége végül is abból áll, hogy az önmagukban is szabad motívum-felhasználású hangszeres szólamok tematikus fázisai szabálytalan eltolással illeszkednek az énekszólamhoz; a c1 és b3 motívumok pedig amúgy is rokonai egymásnak:

12. ábra

	a1		a1		a2 ~		a1..	b1-4		a2	
b1-4	b1-2 ~		b1-	~a..		b1-4	b4	b2-1 b2-1		b1-4	
c1-2	c2/c1 _v	~	c2 ~	c2	c1	c1	c1-2	c1 ~		c	c1
c1	c1-2	c1									

A dal láthatóan politonális elemekből van szöve, melyek lineárisan és vertikálisan is találkoznak. Két feltűnő hangnemi elem emelkedik ki ezek közül, a kezdések *h*-dúr-moll-jára jövő *d*-dúr-moll és a záratok 6b-s dallamának bitonális (poláris) keveredése a cselló *e*-re érkező (*e*-fríg leszálló tetrachordot kiadó) basszusaival. A dúr-moll gondolkodást már régóta színezi Hindemithnél a modalitás.¹⁵⁷ Ez keveredik ebben a dalban a humoros, ironikus politonális gondolkodással, amelyet így inkább polimodalitásnak nevezhetnénk. Az előjáték zenéjében megfigyelhető mindegyik jelenség:

52. kottapélda (Előjáték.1-6.ü.)

Az énekszólam ringatózó 2:1 osztású 6/8-a a maga barokkos puha legato rajzolatával azt az újfajta vokális kezelést mutatja amely először a *Marienleben*-ben jelenik meg. A „leicht” és a „Sterne” szavak szép *a*-fríg melizmái, vagy a *b* szakasz *d*-mollból induló, és a *b*-frígitig ereszkedő finom, szekvenciális modulációi pedig a későbbi Hindemith dalok vokális vonalvezetését sejtetik.(53. kottap.)

53. kottapélda (16-21ü.)

¹⁵⁷ lsd. Zwei Lieder, 1917.

Phyllishez (J.L.W. Gleim)

Phyllis, lombos fáknak árnyán
szedjünk íriszt, édes lánykám,
jőjj és tépjed úgy, mint én.

Phyllis, míg a tájra sűrű árny hull,
nem lesz mód, hogy leljünk rájuk,
s itt küld álmod ránk a hűs éj.

Az *An Phyllis* cselló-ének duettet, egy szólócselló toccata vezet be, ezt attacca követi az ének-cselló duett, amely a corrente feliratot viseli és a két versszak után a cselló fejezi be a corrente utójátékával. A toccata élénk 2/4-es A A_v A A_{vv} formájú bevezető, melynek nagy gesztusu kezdőmotívuma és sok kettősfogással tarkított viharos karaktere valamiféle kontrasztot alkot a dalok között. Az énekszólam a második versszakban az első variációját hozza, felváltva hol N2-al lejjebb, hol N2-al följebb vagy k2-al ismét lejjebb. Az egész duett az *f* alaphangra vezet a záratait, kivéve a legvégét, amely a 4b-s g-lokriszin nyugszik meg.

Csak bátran (Ludwig Tieck)

A felhőkből hull sok víg óra.
Végy példát róla.
Bú, bánat nincs és félelem,
ha párod csókját élvezed.¹⁵⁸

Az édes csók oly bűvös áldás,
hát csókolj, folyvást.
Nem rémít dörgés, bösz villám,
ha rózsás ajk nem duzzog már.

Az első rész zárótétele ismét trió, de most a brácsa szolgál basszusként. A vers patetikus vihar jelenete és szerelmi tanácsa közötti humoros ellentétet a zene is kifejezi, de az egészet bevonja a ciklusra jellemző irónia. A tempó és a hangsúlyozás megengedi, hogy esetleg sarabande-ra gondoljunk. A két versszak két többé-kevésbé megegyező zenei szakaszt hoz, melyek második sora a széles ívű kromatikus melizma (jellegzetes szavakon: Leiden, Bangigkeiten, fürchten, Donner) után az utolsó sorokban hetyke pentaton staccato-ra vált, amelyet a hangszerek is követnek, sőt a dal végén ostinato befejezésként, izgalmas kétrétegű hemiolával tetéznak. A tétel g-ről indul és H-dúrban cseng ki.

¹⁵⁸ Itt Závodszy Z. fordítását megváltoztattam az eredeti vers személyragjait visszahozva. Závodszy fordításában az utolsó sor: "ha párom csókját élvezem."

Der Abend (J. v. Eichendorff)

Schweigt der Menschen laute Lust:
 Rauscht die Erde wie in Träumen
 wunderbar mit allen Bäumen,
 was dem Herzen kaum bewußt.
 Alte Zeiten, linde Trauer,
 und es schweifen leise Schauer
 wetterleuchtend durch die Brust.

Az este

A házakban némaság.
 Az éj csodás álma boldog.
 Zsongva zúg a föld s a lombok:
 a szív sejt csak szavát,
 ahogy a lágy, ősi bánat
 csendes borzongása árad
 villámlón a keblen át.
 (Fodor András ford.)

A féreg a tengerben (J. W. Meinhold)

Mint féreg jő fel tenger mélyiből,
 kél ember létre anyja méhiből,
 s a végtelen titkát nem érti ő.

A vándor útja könnytől ázott rög,
 mert sírva jár,
 est jöttén fáradt bár, de küzd,
 hogy táplálékot gyűjtsön ő,
 mit éhségtől oly tikkadt száj úgy vár.

Bús emberélet vége síri éj,
 s a szív nem sejt még, mi várja őt.
 A végső úton Nirvánába ér,
 s ott vész a féreg, bős hullám ha jő.

A II. rész páros szerkezetű; két tételpárból áll. Az első felében a brácsa és a cselló kéttételes Duettjét halljuk, mely egy 11 ütemes dialógusból és egy gigue-re emlékeztető 12/8-os perpetuum mobile karakterű, **A B A+Coda** elrendezésű tételből áll. A második felében erre két dal rímel, az első, a *Der Abend* című, egy recitativo, melyet a basso continuo helyett egyedül az oboa támaszt alá egy a sorok között ismétlődő k7-re hanyatló szűk8-os sóhaj-motívummal.

54a, b kottapélda



Az énekszólam témája ugyanabból a felfelé ívelő szűk8 motívumból indul, amit a *Nur Mut* versszakainak közepén hallottunk. A kezdő lépés kromatikája után diatónikussá tisztuló dallam többnyire szűk4-ban (N3), találkozik az oboával.

A dalban a vers 7 sora 4+3 osztásban, két egymásra rímelő részből épül fel. A szűk8 motívummal kezdődő téma gyakorlatilag folyamatosan jelen van, a 3. és 7.verssor alatt

szakítja meg azokat egy magában körző motívum, amely végül is megint visszatorkollik ebbe a témába. Az 1. és 2., az 5. és 6. verssor alatt ill. a 7. verssor végén halljuk ezt a témát az énekszólamban, ahol, ha megnézzük a sorokat, sokféle szófestői értelme van.¹⁵⁹ A két formarész határán a 10. ütemben (a 4. verssor alatt), ahol „a szív sejt csak szavát” az oboa a maga hangmagasságáról eljátsza az ének témáját amit az, alsó 6-párhuzammal kísér, mint egy szerelmi kettősben, s végül *c* oktávban találkoznak. A tétel végén pedig, a 20. ütemtől az oboa bőbeszédűbb lesz, s az énekszólam is az utolsó sorra énekli leghosszabb melizmáját, akár csak egy Bach recitativóban.

Az oboa *fisz-f* hangjaival az ének *e-esz* hangköze áll szembe, ez, ha az oktáv váltást kiküszöböljük, egy lefelé haladó kromatikus tetrachord. A recitativo végén az oboa végül *e*-re kanyarítja az utolsó sóhajmotívumot.

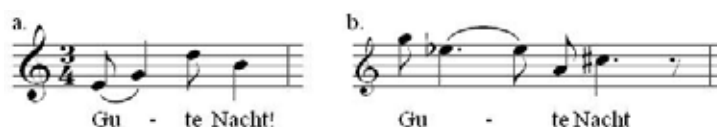
Ezzel vezet át a második dalra, mely nem más mint a brácsa-cselló duett pontos megismétlése, mely fölül korálfeldolgozás-szerű cantus-firmusként kapcsolódik az oboával megerősített énekszólam 4/4-es dallama. A tétel egész jellegének értelmet ad a vers, a mélyből föl kanyargó féreg metaforája. Ennek a tételnek formai megoldása polifónikus mestermű. A fent említett **A B A+Coda** formájú hangszeres duett fölül ugyanis olyan **C D C_v** formájú énekszólam került, melynek a visszatérő **C_v** részét motívikus variációval összekötött szabad augmentáció növeli **A+Coda** méretűre. A dallam a **C** szakasz *c* végződésű quasi dominánsára a tétel közepén a *g* orgonapont kvintjén (*d* hanggal), a tétel végén pedig az *f* tonikával válaszol. A tétel tonalitása azért izgalmas, mert tulajdonképpen kétértelmű. A kezdő hangszeres téma és a ráépülő dallam egyaránt a *c* tonika felé is mutathatna:

55. kottapélda (1-6.ü.)

¹⁵⁹ A háromféle szófestés közül az utolsó a műfordításból nem egyértelmű. A természetfestői jellegű "hallgat", "suhog", "villámlóan" ill. a filozófikus "régi idők", mellett a rajzos jellegű "schweifen" (kóborol, bolyong, stb.).

A kantáta harmadik része már csak két tételből áll. Az első egy hangszeres trió, ahol a cselló pizzicato basso ostinatoja fölött bontakozik ki az oboa és brácsa egy imitációs közzjátékot magában foglaló háromrészes (**A B A_v**) kánonja. Nyugodt nyolcadokban mozgó, elbeszélő jellegű, 4/4 metrumú zene. G-moll záróakkordja közvetlenül kapcsolódik az utolsó dalba a szépséges Gute Nachtba. Állítólag Hindemith ezt a dalt szánta eredetileg a mű elejére mottóul. David Neumeyer kutatásai Gertrud nevének betűit fedezte fel a témában, Hindemith egy vázlatja alapján.¹⁶⁰ Ennek megfordításai és permutációi szövik át az egész művet (56a,b kottapéllda).

56a, b kottapéllda



Áldott éj

Áldott éj!

Drága, nézd, fönn égi fény
csillag gyúlt, s a hold, mint égő
fáklya néz a kéklő égből.
Lágyan, vígan pillant ránk.
Áldott éj, szép álmot ad.

Drága, ó mily jó lesz még,
énekszóval járni táncot,
nap, ha tűnik lengő szárnyon,
más jön rá egy élten át.
Áldott éj, szép álmot ad.

Ó, mily boldog lettem én,
érezem azt, hogy bírlak téged,
értem élsz, én érted élek,
szíven szív, s oly jó e vágy.
Áldott éj, szép álmot ad.

Áldott éj!

Drága, hív a néma éj,
s hogyha téged újra látlak
két karom, ha átfon lágyan,
bűvös kék szem fénylik rám.
Áldott éj, szép álmot ad.

A dal intim jellegét fokozza, hogy az az ének és a brácsa duettje (a brácsa köztudottan Hindemith hangszere volt). Az énekszólámat körbe fonja a brácsa, imitálja vagy kommentálja dallamát. Az egész tételnek kupolás íve van. A közép-rész brácsaszólama 16-odokkal fonja körül az énekszólámat, csúcspontján jelenik meg a téma megfordítása (56b kottap). A variáltan visszatérő első szakasz végül csöndes D-dúr pizzicato fölött tűnik el.

¹⁶⁰ David Neumeyer: Letter-Name Mottoes in Hindemith's Gute Nacht. *Hindemith-Jahrbuch* 1977/VI:29.-46.

Más és más formában, de minden tételben megtalálhatjuk a záró tétel fő motívumának "kiegyenesített", a legtöbb esetben szűkített oktávós változatát. Ezeknek felsorolásától eltekintek, a kottában egyszerűen megtalálhatóak. Az általam részletesebben elemzett két tételből emelném csak ki. Az első tétel két pontján érhetőek tetten, a 8-10.ü. csellósólamában akkordfelbontásként és az 51c kottapélda c2 és c1 motívumaiban átmenőhangokkal kitöltve. A *Der Abend* tétel teljes egészében e motívum körül zajlik.

E kontrapunktikus játék nemcsak a mű keletkezésének okára, de Hindemith alkotótermészetének jellegére is fényt vet. Az énekszólam a kontrapunktikus szövet része lett, barokk rajzolatot kapott és kialakult sajátos természete, amely elveti az éneklés romantikus hagyományát, helyébe hozva a tiszta deklamációt és rajzosan plasztikus dallamot. Átjárja a 20.század kromatikája, de megőrzi a könnyen énekelhető diatónikus dallamvonalak emlékét.

Az expresszív "atonalitás" letisztul, az eredmény egy barokkos, lineáris politonalitás. Az ellenpontos polifon szólamvezetés, a basszus gyakori ostinato figurái, a barokkos ritmika tiszta és objektív stílust eredményeznek, ahogy Hindemith egy Schott kiadóhoz írt levelében fogalmaz: „*Sie werden bemerkt haben, dass ich mich in der letzten Zeit in meinem Sachen allergrösster Sauberkeit und Reinheit befleissige...*”¹⁶¹ „Észrevehették, hogy dolgaiban az utóbbi időben a lehető legnagyobb rendre és tisztaságra törekszem.”

¹⁶¹ Kiadatlan levél a Schott kiadóhoz, 1925 ápr. 2. idézi: Reinhard Gerlach: *Einleitung*. In: Hindemith: *Sämtliche Werke*, VI/4 Sologesänge mit Instrumenten. (Mainz, Schott's Söhne, 1994.): XVI. oldal.

VII. Das Marienleben Op.27 (1922-23), Neue Fassung (1948)

Hindemith és Rilke

Hindemithnek ezzel a művével megszámlálhatatlanul sok könyv, tanulmány és cikk foglalkozik. A tanulmányok nagy része a két változat összevetésével egyik vagy másik mellett foglal állást. Így például Rudolf Stephan és Glenn Gould az első változat mellett foglaltak állást, David Neumeyer az 1948-as új változat mellett állt ki.¹⁶² E dolgozatban nem tartom feladatommak, hogy pro vagy kontra érveket sorakoztassak fel valamelyik változat mellett. Hindemith egyértelműen a második változatot tartotta jobbnak, azért készítette el. Az első változat spontaneitása és újszerűsége, ezenkívül kétségtelen tömörsége viszont sok elemzőt és bírálót állított emennek a pártjára. Végül is az szűrhető le mindezekből, hogy míg az első változat, zenei nyelvezetének remekbe szabott, váratlan újszerűségével, addig a második változat, átgondolt ciklikus formálásával, szimbólumrendszerének teológiai következetességével és stílusbeli egységével hat. Így tulajdonképpen két műről beszélhetünk, és az alábbiakban megkísérlem a két változatot párhuzamosan, de a maga lényege szerint bemutatni. Ehhez alapvető segítségül Hindemith "Bevezető észrevételeit"¹⁶³ használok, amelyet az 1948-as Neue Fassung-hoz írt, és amely számos írása közül az egyetlen mely dalaival foglalkozik. Ennek a tanulmánynak tudomásom szerint – néhány részletől eltekintve, melyek Fábián Imre könyvében¹⁶⁴ jelentek meg – nem készült magyar fordítása. Ezt pótlendő az írás teljes fordítását a függelékben közlöm.

A *Marienleben* keletkezésének körülményeiről, pontosabban a megzenésítést kiváltó inspiráció forrásáról különböző elképzelések vannak. Lars Hedblad említi cikkében¹⁶⁵, hogy a dalciklus megírásához talán Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) *Mysteriensonaten für Violine und basso continuo* című műve adta az ötletet, amely megjelölése szerint "Mária életének 15 misztériuma dicsőítésére" íródott. Ez időtájt e mű, a brácsistaként és viola d'amore játékosként fellépő Hindemith kedvenc darabjai közé tartozott. Egy másik, kortársi elbeszélés szerint a gyakori baráti kirándulások egyikének

¹⁶² Lsd. Kurt von Fischer: *Einleitung*. Hindemith sämtliche Werke. VI, Klavierlieder I. (Schott, 1983)

¹⁶³ Einleitende Bemerkungen zur neuen Fassung (Schott, 1948)

¹⁶⁴ Fábián Imre: *A huszadik század zenéje. Muzsikások, esztéták századunk zenéjéről*. (Budapest: Gondolat, 1966): 82.-84. oldal.

¹⁶⁵ Lars Hedblad: *Das Marienleben - zwei Etappen in Hindemiths Schaffen. Hindemith-Jahrbuch 1985/XIV*: 129.-142. 130. oldal

alkalmával abba a templomba tértek be, melyben Grünewald úgynevezett Stuppach-i Madonnája volt látható. Az élmény lenyűgözte a zeneszerzőt.¹⁶⁶

A harmadik inspiráció természetesen a Rilke verseknek köszönhető. Rainer Maria Rilke (1875-1926) verseket a *Marienleben* után is megzenésített Hindemith; 1926-ból származik az Op.43-as kórusok egyike, 1939-ből a *Six Chansons* című vegyeskari ciklus hat francia nyelvű versre, az 1942-es dalok között pedig 4 francia és egy német Rilke verset találunk. Rilke költészetét a másik nagy 20.-ik századi német költőóriással szokták összevetni. Stefan George férfias, arisztokratikus lírájával szemben Rilke a nőies lágyság és szelídség, a szegények iránti keresztényi részvét – ahogy Szerb Antal írja¹⁶⁷ – szlávós-misztikus költője. „George a bátorság költője, Rilke a félelemé.”¹⁶⁸ Rilke Rodin hatására – akinél egy ideig titkár volt Párizsban – „úgy akart eljárni költőként, ahogy a szobrász Rodin és általában a modern képzőművészet: tiszta formát, dolgokat létrehozni, amelyeknek lelkük van.”¹⁶⁹ Kereste a dolgok mélyén megnyíló határtalanságot, a mindent összekötő mögöttes dallamot.¹⁷⁰ Oldott, lágy, utolérhetetlen zenéjű nyelve és rímeinek fantasztikus virtuozitása hordozza a formát. Egyik fő mondanivalója, hogy az élethez szervesen hozzátartozik a halál, mégpedig mindenkinek a maga halála. Saját halálunk, amelytől a modern kor meg akar fosztani bennünket. A Rilke versek számtalanszor visszatérő motívuma az Angyal, „[...]a nagy Távoli, a nagy Tárgyilagos, akinek a költő kell felmutassa a szép életet, esendő kicsiny ember voltunk igazolását rettenetes angyalszeme előtt.”¹⁷¹

Rilke a *Marienleben*-t 1912 januárjában írta sokféle e művét befolyásoló élménnyel a háta mögött. Oroszországi utazásainak egyikén látta a moszkvai Unszpenszkij székesegyház¹⁷² Mária életét ábrázoló ikonjait.¹⁷³ A misztikus benyomásai Velencében erősödtek meg, ahol az ott látott további festményeken túl, maga a város volt rá nagy hatással, itt érezte meg a „köztes-világ” létezését (Zwischen-Welt), mely a halálról alkotott, fent említett elképzelését megerősítette.¹⁷⁴ Mivel a *Marienleben* több ponton is

¹⁶⁶ Giselher Schubert: Zufall und Notwendigkeit. Zur Genese der neusachlichen Ausdrucksgestaltung in Hindemiths frühen Liedern. *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV: 60-78. 77. oldal.

¹⁶⁷ Szerb Antal: *A világirodalom története*, (Magvető Könyvkiadó 1980): 764. oldal.

¹⁶⁸ Szerb Antal: *A világirodalom története*, (Magvető Könyvkiadó 1980): 764. oldal.

¹⁶⁹ Györfy Miklós: A német irodalom rövid története. (Corvina, 1995):137. oldal.

¹⁷⁰ Itt *Jegyzetek a dolgok dallamához* című írásának szép metaforájára gondolok. (In: R.M. Rilke Válogatott prózai művek (Európa Könyvkiadó, 1990):398. old.

¹⁷¹ Szerb Antal: *A világirodalom története*, (Magvető Könyvkiadó 1980): 768. oldal.

¹⁷² Istenanya elszenderülése és mennybevitelének szentelt templom.

¹⁷³ Jenifer Cushman: „Dann Sang er”: *Das Marienleben* from Rilke to Hindemith. Literature and Musical Adaptation. MEYER, Michael J. (szerk.) (Amsterdam/New York, www.rodopi.nl, 2002, II):81-103. o.

¹⁷⁴ A *Marienleben* értelmezésében Richard Exner cikkére támaszkodok: Rilkes *Marien-leben* - eine Dichtung der Zwischen-Welt. *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV:33.-59. oldal.

eltér a bibliai Mária-képtől, megértéséhez szükséges más fogódzót is keresni. A ciklus magjában az élet és halál tematikája áll, pontosabban a szülés és „szülni többé nem tudás” témája. Az eredeti címben található kötőjel Exner szerint rendkívül fontos, mert ez mutatja, hogy itt nem csak a tradicionális Máriáról, az Istenanyáról van szó. „Ezt a kis művet egyszer úgy kellene tudni olvasni, mintha az egész keresztény ikonográfia teljesen idegen volna számunkra.”– írja. Minden anya része fia sorsának, vívmányainak, szenvedésének. Mária itt egyszerre szekularizált és spiritualizált, tehát átszellemül és az isteniből az emberi határok közé kerül vissza. Nem a Fiú a hős, hanem az anya. Megijed egy angyaltól, aki meglepi őt (férfi alakban), és aki tulajdonképpen az ő emberi és isteni mivolta között él. Mintha itt Rilke a maga kettősként (női és férfiként) felfogott életérzését jelenítené meg az angyal (férfi) és Mária (nő,anya) személyében. Az angyal így válhat a költő metaforájává, Mária alakja a mindenkori szülőanyáévá, mintha egyetlen ember bensőjének két oldalát testesítenék meg. Ebbe a képbe illeszkedik a ciklus többi sajátos rilkei motívuma is. A kánai menyegző (9.dal) az anyai büszkeségről beszél, mely „hiúsága vakságában kergette bele” a Fiút sorsába. A *Vor der Passion*-ban (10.dal) az anya szemrehányást tesz fiának, amiért el kell veszítenie őt. A Pietá (11.dal) szövegének vége tartalmazza a megrázó gondolatot: „...nem tudlak már megszülni többé”. A ciklus utolsó verseiben azonban az angyal és Mária, illetve a Feltámadott és anyja tudják, hogy egymásra vannak utalva, s a kötelék nem szakad el többé.

A verseciklus formai szempontból nagyon különböző verseket tartalmaz, de a költői nyelv és atmoszféra szempontjából mégis rendkívül egységes. A *Marienleben* arra az időszakra esett, amikor Rilke a lírai ciklus irodalmi formájával újra dolgozni kezdett. Ez lehetőséget adott neki prozódiai és formai kísérletezésre is.¹⁷⁵ Így a ciklust összekötő motívumokon kívül (az angyal, a szemek és a nézés), néhány epizódjelenet is belekerült a versekbe (a szarvasünő története a no.3-ban, a nagy kenyérfa a no.6-ban, a meghajló fa a no.8-ban), amelyek elmélyítik a költői mondanivalót.

Rilke versei tele vannak képekkel, metaforákkal, gondolatokkal, költői beszédformákkal, melyek nem sok „helyet engednek” a zenének. Hogy Hindemith mégis megpróbálkozott ezzel, azt mutatja, hogy túllépett a költészet expresszionista megjelenítésének módján, a tiszta rilkei formák mellé odaállította a zenei formákat, melyek konstruktív fantáziájukkal képesek a vers képeit szimbólikusan tükrözni. A *Marienleben* első változata ebből a szempontból valahol félúton helyezkedik el a *Junge Magd* és a

¹⁷⁵ A ciklushoz témájához - különben szokásától merőben eltérően - később még két verset írt: *Himmelfahrt Mariae I* és *II* címmel.

Serenaden között. Az utóbbi stilizált táncai, duo- és triószonátái és "korálfeldolgozása" a versekben található romantikus érzésektől függetlenül öntik zenébe a szerelmesek örömét vagy világfelfogását, ehhez éppen a romantikus versek kifejezőmódját és képeit használva szöveggént. A *Junge Magd* effektusgazdag, expresszionista stílusát a *Marienleben* neoklasszicizmusa váltja föl. Rilke gazdag német irodalmi nyelvezetéhez Hindemith megfelelő zenei nyelvet keresett. A szöveg képisége és gondolatisága mellé a zene gazdag formai, hangnemi és motívikus szimbólumait állította. Ez a zene még nem nélkülözi az érzelmi gesztusokat (Argwohn Josephs), az impresszionisztikus jelenetet (Geburt Mariä), a tragédiához kapcsolódó mély fájdalmat (Vor der Passion és Pietä), a pasztorális hangulatot (melyet persze átalakít, vagy elváltoztat az egyes jelenetek egyéb mondanivalója) és a hangfestői részeket (Rast auf der Flucht) sem, de mindez alapvetően mégsem az érzelmi oldalról közelít, hanem a versekben rejlő történések folyamatát és gondolatiságát akarja hangokkal elbeszélni. Strobel megfogalmazása szerint: „A szövegkezelésben alkalmazott alapelv a stilizálás. Ezzel végbemegy a végérvényes elfordulás a későromantika szóértelmező, »végtelen dallamától«. A versek festői és lelki tartalma tisztán zenei képződményekbe olvad.[...] Hindemithnél a dallami szerkezet mindent kifejez. Megadja a hangulatot és az érzelmi feszültséget. A forma felveszi a költemény tagolását.”¹⁷⁶ Nem kíván az énekszólamtól érzelmeket festő színezést, csak plasztikus szólamvezetést és értő deklamációt. Az énekszólam a zongora gyakran polifónikus szövetének részévé válik. Néhány megszólalás kivételével az énekszólam elbeszél, deklamál, kommentál, mint ahogy a versek is. Ezzel az attitűddel tudott Hindemith megszabadulni a romantika szubjektív Én-kifejezésétől, melyet az expresszionizmus csak fokozott.

Érdekes ebből a nézőpontból visszatekinteni a *Junge Magd* és a *Des Todes Tod* témaválasztására. Mindkettő gondolatisága közel áll a *Marienleben*éhez. Mindkét ciklus témája a halál és szenvedés, sőt a *Junge Magd* és vele együtt az 1921-es *Sancta Susanna* című opera középpontjában is a nő áll.¹⁷⁷ A *Des Todes Tod* halálfilozófiája az "Én" szubjektív látásmódjával kombinálódik (1.vers), a *Junge Magd* történetének külső szemlélő általi elbeszélése pedig hatványozza a részvét érzését, amely balladai hangulatot kölcsönöz a zenének. A *Marienleben*ben Hindemith olyan tárgyat választ, amelynek

¹⁷⁶ Heinrich Strobel: Paul Hindemith (Mainz, B.Schott's Söhne, 1948):28. oldal

¹⁷⁷ Ehhez a témakörhöz tartozik Hindemith első operája, a *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), amely a férfi-nő kapcsolat misztériumjátékszerű feldolgozása. Kokoschkának ez a drámája Schönberg *Die Glückliche Hand*-jával (1913) rokon.

gondolatai, képisége, misztikája és vallási jelentősége kiemeli a történetet a sajátmagunkról való gondolkodás börtönéből és ezzel megteremti a lehetőséget a téma objektív zenei ábrázolására. A transzcendencia irányába való nyitás, tehát a versek vallási értelmű zenei megfogalmazása csak a Marienleben 1948-as verziójában teljeseedik be. Az Op.27-ben ha lenyűgöző is a hatás, a tételek között érezhető némi stiláris különbség. Ez a hangvételben, a disszonancia kezelésében, a dallam jellegében és a formálásban is megmutatkozik. Ezeknél a különbségeknél azonban fontosabb a dal műfajának alapvetően új megközelítése. Ezt négy pontban lehetne összefoglalni:

1. A romantikus vagy expresszionista kifejezés érzelmi megközelítésének megszüntetése, egyfajta objektívabb zenei stílus kialakítása.
2. Az énekszólam és a kíséret viszonyának megváltozása.
3. A linearitás szerepének megnövekedése; polifónia és homofónia a dramaturgiában.
4. A költemények melletti önálló zenei formák létrehozása, melyek a megzenésítés szimbólumrendszerévé válnak.

E jellemzők figyelembevételével tekintjük végig a következőkben a Marienleben 15 dalát. A 15 dalt Hindemith 4 csoportba rendezte. A két szélső csoport keretes szerkezet szerűen csak Máriáról szól. Az első, születésétől Erzsébetnél tett látogatásáig követi életét, a negyedik Mária haláláról szól. A közbülső két csoport dolgozza fel Mária életének azokat az eseményeit amelyekbe Krisztus illetve más emberek lépnek be, így a második csoport a Krisztus születése körüli eseményeket dolgozza föl, a harmadik pedig a Passió köré rendeződik. A dalok szövegeit terjedelmük miatt a függelékben közlöm.

- I. a) (1) Geburt Mariä (Mária születése)
 b) (2) Darstellung Mariä im Tempel (Mária bemutatása a templomban)
 c) (3) Mariä Verkündigung (Az angyali üdvözlés)
 d) (4) Mariä Heimsuchung (Mária látogatása (Erzsébetnél))
- II. a) (5) Argwohn Josephs (József gyanúja)
 b) (6) Verkündigung über die Hirten (Hírüladás a pásztorok felett)
 c) (7) Geburt Christi (Krisztus születése)
 d) (8) Rast auf der Flucht nach Egypten (Pihenő az egyiptomi menekülés közben)
- III. a) (9) Vor der Hochzeit zu Kana (A kánai menyegző)
 b) (10) Vor der Passion (A Passió előtt)
 c) (11) Pieta (Piéta)
 d) (12) Stillung Mariä mit dem Auferstandenen (A Feltámadott kioltja Mária bánatát)

IV. a) (13) Vom Tode Mariä I (Mária halála)

b) (14) Vom Tode Mariä II

c) (15) Vom Tode Mariä III

A Marienleben-elemzések nagy száma miatt – beleértve Hindemith lényegét megvilágító előszavát is – és a két mű terjedelme okán, a tételek rövidre fogott áttekintése mellett, csak néhány dal részletesebb elemzésére van szükség a dalok költői világának és zenei eszközeinek megvilágításához. Ehhez előljáróban néhány információ szükséges. 1. A stílusváltozás szempontjából fontos a dalok keletkezési sorrendje¹⁷⁸: az Op.27-es első változaton Hindemith 1922 júniusától 1923 július 4.-éig dolgozott. A dalok a következő sorrendben születtek: Nr.11, 5, 1, 8, 6, 4, 10, 12, 3, 7, 2, 9, 13, 15, 14. Az elsőt és az utolsót tehát körülbelül egy év választja el egymástól. 2. Bár az Op.27 kiadása után nem sokkal már „bátortalan javítási kísérletek” következtek¹⁷⁹, az új változatot hosszú és aprólékos munkával, 1935-től 1948-ig írta. 3. Az új változat 15 dala a változtatás mértékét figyelembe véve három csoportra osztható¹⁸⁰:

1. Változatlanul átvett dal: 12. (a 11.-ben csak néhány hangnyi kiegészítés található)

2. Változtatások: a) csak egyes hangok megváltoztatása: 4, 5, 11.

b) átdolgozás, de megtartott tematikus anyaggal: 1, 2, 6, 8, 10, 13, 14, 15.

c) megváltoztatott szerkezet, de megtartott tematikus anyag: 9.

3. Teljesen új kompozíció: 3, 7.

4. A Hindemith előszó az első változat költői tartalmának megvilágítását is szolgálja, ezért célszerű röviden áttekinteni és kivonatolni fejezeteit. Az *1.fejezet* az átdolgozás mértékéről és történetéről szól. A *2.* az énekszólam átalakításának szükségességéről, és módjáról. Az énekszólam énekelhetőbbé tétele mellett azt is megemlíti, hogy ez a szólam volt a kompozíció kiindulópontja, és a dalok mondattechnikai megértéséhez a mindenkori basszus és az énekszólam által alkotott „übergeordnete Zweistimmigkeit” (főlérendelt kétszólamúság)¹⁸¹ megfigyelése segít hozzá. A *3.fejezet* a ciklikus forma létrehozását tárgyalja (laza potpourri-nak nevezve az első változatot), melyben a csoportoknak, a metrumnak, a dinamikai és expresszív csúcspontoknak¹⁸² van szerepe. A *4. fejezet*ben dalonként veszi sorra a változtatásokat, megindokolva azokat, különös tekintettel a két teljesen újraírt tételre. Az *5.fejezet* a ciklus dallami-motívikus összefüggéseiről, a *6.fejezet*

¹⁷⁸ Kurt von Fischer: *Einleitung*. In: Paul Hindemith: *Sämtliche Werke*. VI/I: XIII. oldal alapján.

¹⁷⁹ Lsd. Bevezető észrevételek az új változathoz: 1. fejezet, 2. bekezdés. (Függelék).

¹⁸⁰ Lars Hedblad: *Das Marienleben - zwei Etappen in Hindemiths Schaffen*. *Hindemith-Jahrbuch* 1985/XIV: 129.-142. 139. oldal.

¹⁸¹ Lásd a Kamaradalok című fejezet 15. lábjegyzetét.

¹⁸² Ezeket egy érdekes grafikonnal ábrázolja. Lsd. függelékben.

pedig a hangnemi összefüggésekről, a tonális tervről szól. Az egyszerűbb áttekintés végett kiemelem a 6.-ik fejezetben említett 12 hangnem szimbolikáját: az *E* tonalitás a centrum(nem a mű alaphangneme!) = Krisztus lény; *H* a domináns, mint a tonika előkészítője = Mária megjelenése; *A* a szubdomináns = az angyal aktív jelenléte, az isteni megnyilatkozás; *C* = a végtelen belépése fogalmainkba; *Cisz/Desz* = az elkerülhetetlen, a konok, a szilárd elszántság jelképe; *D* = a bizalom; *Esz* = a legnagyobb tisztaság; *F*, a *H* ellenpólusa = hamisság, rövidlátóság; *Fisz* = a megfoghatatlannal szembeni kicsiség tudata; *G* = az idillikus; *Asz/Gisz* = a felfogóképességünkön túli dolgok megértésére való képtelenségünk; *B* = a csodákkal szembeni emberi hitetlenség, és Mária minden hitet meghaladó fájalmának ábrázolása.

I. csoport

a) (1) Mária születése (Op.27)

A pasztorális hangvételű kezdő-dal nyugodt 3/4-es löktetése csendes elbeszélő karaktert kölcsönöz az első versnek. Hindemith nem a vers 3 versszakát veszi figyelembe a formáláskor, hanem a költői tartalmat. Így 4 hangnemi és tematikus területet hoz létre: az első 2 és $\frac{1}{2}$ verssor **A**, a 3.-4.sor **B**, az 5.-10.sor **C**, és a 11.-12.sor **A_v**. A **B** és **C** új, egymástól hangnemben és kísérettípusban is eltérő terület, a kettő közti közjáték amely a Megváltó születésére utaló szavak után kicseng (a záróakkord meghosszabítása révén), a dal középső cezúrájaként szolgál.

Az előjátékban megszólaló 4 hangú, egyszerű népdalszerű dallamot fríg akkordok kísérik mixtúrás jellegű menetekkel.(57.kottapélda) A dallam szimmetrikus **a b a** szerkezete nem hangsúlyozást jelent, amint az a beírt dinamikai jelekből is látszik; a dallam gregoriánra is emlékeztető egyszerűsége és a harmóniák fríg puhasága impresszionisztikus hatást kelt¹⁸³.

57.kottapélda



Ebben a dallamban ott vannak a tétel dallam-anyagának sejtjei, a N2 és a k3. Néhány kivételtől eltekintve nincs k2 mozgás a dalban, így a lineáris mozgás, mind az

¹⁸³ Ezt az érzésünket a dal 2.formaegysége is erősíti.

énekszólamban, mind a zongorakíséretben pentaton jelleget ölt. A **B** rész a k3-es motívumot fejleszti, sorolja modális modulációval egymásután (58a kottap.), a **C** rész a kezdőütemek 2-mozgásos motívumából indul ki (58b kottap.).

58a,b kottapélda

a. *dolce*
in die - ser Nacht wird dem Kna - ben die Mut - ter ge - bo - ren,

b. 42.-52. u.
Schwin gend ver schwie - gen sie sich...

A dal **A** részének akkordjaiban, bár alapvetően puha, moll⁷-ek, jellegzetes hatást ér el Hindemith a kvart-kvint felrakással, és azok mixtúrás mozgásával (előző kottap.). A **B** rész harmóniavilága visszatérő háromtagúságot mutat: elején *disz-eol* hármashangzatokkal (a kíséret felső szolamában bitonálisan ereszkedő kvint-szekvenciával), közepén *gisz-fríg* kvartakkordokkal (a kíséret felsőszolamában ennek hangjaiból alkotott kvart-szekund mixtúrával), végül visszatérő *disz-eollal*. A **C** rész uralkodó *g-frígjét* Hindemith üres kvartokból és kvintekből álló akkordokból hozza létre, a rész közepén gyönyörű modális moduláció vezet az „ach, sie fühlten in sich und im Raum die reinste Verdichtung” szöveg alatt F-dúrba. Mindezt a Debussy puhaságot, a visszatérő *g-fríg* kísérő harmóniai még csak tetézik. A dal eme hangnemtervében nem nehéz felismerni a distanciális szimmetriát: a H-Disz-G-H modalitások N3-sorát.

A dal nagyon változatosan használja a 3/4-es metrumot. A dallamnak és a kísérettípusoknak is részenként más és más ritmikai arcuk van. A prozódia megkívánta két, szinte észrevétlen ütemváltás az **A** részben egymást kompenzálja (4/4 és 2/4).

a) (1) **Mária születése** (Új változat)

Hindemith megőrzi a formát és a tematikus anyagot is, de különböző változtatásokkal. A **B** és **C** szakasz közti közjáték helyett, a Megváltóra utaló „Einen” szó nagy melizmája után az énekszólam kíséret nélkül egyedül marad, ez mindössze 3 ütem és közvetlenül csatlakozik a következő szakaszhoz. Mindkét eszköz tehát – a hosszabb közjáték az első változatban és a magára hagyott énekszólam a másodikban – ugyanazt a célt szolgálja költőileg, de formailag más hatású (lásd alább).

Dallami változtatás az **A** rész legvégétől eltekintve, csak a középrészekben történt, itt sem lényegi, hanem csak az új harmóniakhoz alkalmazkodik. Elsősorban a **B** rész változásai érdekesek: továbbra is megmaradt a dallam k3-motívum központúsága, de k2,

sőt kromatikus lépéssel gazdagodott. Ehhez kapcsolódóan a kíséret felső szólama is átalakult, a korábbi monoton egységességet ritmikában és motívikában összetettebb ellenpont váltotta föl, a bitonális jelleg azonban megmaradt.

Az alaphangnemet is meghagyta Hindemith, de a középső részek hangneme némileg módosult, illeszkedve a ciklus újonnan kialakított hangnemtervébe. Ennek formai aspektusáról Hindemith az előszó 4.-ik fejezetének elején beszél, mely szerint a **B** rész jelentőségét csökkenteni akarta. A **C** rész *G* tonalitása maradt, de az első változat kalandozó kvintakkordjait a *C* és *Asz* tonalitás felé tereli a középső szakaszban, ami a dallamban már eredetileg is meglevő *g*-fríg modalitást erősíti.

A eredeti verzió ritmikai arcéle maradéktalanul megmaradt.

b) (2) Mária bemutatása a templomban (Op.27)

Hindemith izgalmas formát állít a kifejezés szolgálatába. A tétel passacaglia formája ábrázolja a szakadatlan kóborlást a végtelennek tűnő gigantikus templom – szimbólikusan is értelmezett – dimenzióiban. Ennek a dalnak a formával együttjáró barokkos polifóniája teljesen új próbálkozás a dal műfajában. A vers képisége mellett a kislány Mária – mint a mindezt szemlélő ember – helyzetét is ábrázolja. Dramaturgiailag a fokozás szokásos, variációkat ösztartó elve híven simul a költemény menetéhez. A vers három szakasza tulajdonképpen két nagy ív; egy két lépcsős első fokozás (az első, hosszabb szakasz), melyben a templom grandiózus leírását halljuk, majd Mária természetes reakciója minderre, amely a gyönyörű utolsó két sorba torkollik: „kivonta magát minden kézből, a sorsa felé, amely már készen állt, és magasabb volt a csarnoknál, nehezebb a templomnál.” Hindemith ritmikai és faktúrabeli sűrítéssel oldja meg két dinamikai ívben az első szakaszt (1-28. ill. 29-84. ü.), ezalatt a passacaglia-téma 20-szori elhangzásából 12-t hallunk. A második szakasz meditatív hömpölygésű variációi a magasból a mélybe tartanak; a 13.téma-elhangzás az egyvonalas oktávból indul, és képszerűen süllyed a záróütemek mély basszus hangzataiig.

A dal hangszeres attitűdje, amely az énekszólamot a polifon szólamok közé sorolja újszerű módon áll a prozódia, a deklamáció szolgálatában is. Az egyes szavak hangsúlyozása a jellegzetes bachi súly-előrehozással történik, amely egy-egy nagyobb hangközugrással van kombinálva. Az énekszólam ritkán tartózkodik a zongora fölött. Egyetlen alkalommal halljuk a témát az énekszólamban: a 7.elhangzáskor, „Da glänzt es von ganz hohen Gegenständen[...]” („akkor ott tárul eléd a legfenségesebb tárgyakból...”).

b) (2) Mária bemutatása a templomban (Új változat)

Hindemith teljesen megtartotta a formát, sőt a passacaglia-témára írt variációk ritmikáját és rajzolatát is, de magát a témát a harmóniai-tonális egyértelműség kedvéért átírta és a második szakasz triolás mozgású variációját elhagyta egy témamegjelenéssel együtt. Így az új változatban csak 19-szer hangzik el a téma. A leglényegesebb változtatást az énekszólamon végezte, itt a természetesebb énekelhetőség és a tisztább harmóniai viszonyok elérése volt az ok. A C tonalitás maradt.

c) (3) Angyali üdvözet (Op.27)

A zenei forma visszatérési négytagúsággal oldja meg a vers tartalmi szerkezetét. Az ijesztő angyal képe keretezi a verset. Ennek ábrázolásához három témát exponál a zeneszerző. Az első kettő lényegében egy töről fakad, a zongora rövid előjátéka adja meg a dal alaphangulatát és alapmotívumát, a belépő énekszólam ennek továbbfejlesztett változatával folytatja az ívet. A zongorának és az éneknek így egy töről fakadó, de saját tematikus anyag jut (59a,b kottap.), amely a dal folyamán rondószerűen tér vissza a formahatároknál. Ezt követi a 3.téma a zongorában (59c kottap.), mely inkább csak egy minduntalan, különböző magasságokban ismétlődő motívum, mely a "wenn ein Sonnenstrahl oder der Mond bei Nacht in ihrem Zimmer [...]" szövegrész alatt hangfestő és pszichológiai hatású is egyben.

59a,b,c,d,e kottapélda



A második formarész szarvasünő epizódját Hindemith egy, az első 2 témából építkező recitativo-val oldja meg, jól érzékeltetve a költői zárójelet. Itt hallunk visszaköszönni egy egyszólamú zongora-motívumot a dal elejéről, mely az énekszólam belépését kísérte (59d kottap.). Ez a motívum az egyik kulcs a dal zenei szimbolikájához, ugyanis ez lesz az angyal dallama a dal végén. A harmadik formarész az első témák visszatérése után, új tematikus anyaggal folytatódik, mely az angyal és Mária pillantásának találkozásakor ostinatoba szilárdul (59e kottap.). A negyedik formarész variált visszatérés, amely polifónikusan indul az énekszólammal a „Schaun und Geschauts,” szövegrésznél a zongora első témájával, mialatt a kíséret még az előző formarész kísérmotívumát játsza. Erre válaszol quasi imitációsan ugyanezzel a témával a zongora 5 ütemmel később. A 3.motívum is megjelenik a „mindketten megijedtek” szövegrész alatt.

A jelenetet meglehetősen avantgard harmóniak kísérik, amelyek olykor – pl.a recitativóban vagy a dal végén – meglepően tiszta zárlatokba fordulnak. A bitonalitás és

egyértelmű tonális zárlatok mellett a darab alaptonalitása nyitott marad, mint ahogy az utójáték domináns értelmű *cisz-gisz* kvintje is az.

c) (3) Angyali üdvözet (Új változat)

Hindemith ezt a dalt teljesen újra komponálta. Néhány motívumrészlet – az angyal énekének lehajló moll_4^6 -je és a félelem k3 -ei – és a formálás körvonalai némiképp hasonlítanak az első változatra, de a hangsúlyok máshová kerültek.¹⁸⁴ Az új koncepció szerint a jelenet hordereje olyan nagy, hogy Hindemith hosszú előjátékkal vezeti be a dalt; ennek 6/8-os metrumú, szemlélődő karaktere foglalja keretbe a formát. A új formálás további aspektusairól világosan beszél az előszó 4.fejezetében. A forma végülis háromszakaszos lett. Az epizód az első szakasz végébe simul, a hozzátartozó Esz tonalitással. A második szakasz metrumot és tempót vált és nem statikus, hanem dinamikusan fejlődő ostinátóra épül; ennek végéhez csatlakozik a „Schaun und Geschautes...” szöveg alatti szélesítés, mely a visszatérésbe torkollik. A visszatérés az utójáték, melynek utolsó motívumából szövődik az angyal éneke, amely Hindemith szándéka szerint most teljes dallam, nemcsak motívum. A dal alaphangneme az *A*.

d) (4) Mária látogatása (Op.27)

Lassú tempójú 9/8 és 12/8 váltakozásával ringó bitonális előjáték vezeti be az idilli képet, Mária látogatását Erzsébetnél. A lassan baktató Máriát különös disszonanciák kísérik. A dal rondószerű. A 7 ütemes téma (**a**) után egy 3 ütemes szakasz jön (**b**) („és akkopr megállt, fellélegezve, Judea magas hegyein”), az **a** visszatérése után egy kvartokból épült staccato basszus-motívum következik (**c**), végül ez utóbbi két fázis (**a c**) megismétlődik. A külső táj(**b**) és a belső valóság(**a**), majd az vágykozó öröm(**c**) kap különböző zenei karaktereket ill. hangnemeket. Érdekes a téma kicsit fájdalmas bitonális kezdése, mely *c*-mollba torkollik a téma második részében:

60. kottapélda (3-5.ü.)



d) (4) Mária látogatása (Új változat)

Hindemith a formát és az alapmotívumokat, sőt még az énekszólam nagy részét is változatlanul hagyta. A változtatások elsősorban a harmónia puhítására irányultak a

¹⁸⁴ Az első dal esetéhez némiképp hasonlóan.

kíséretben, mivel a vers tartalma szerint nem indokolta a korábbi verzió fájdalmas disszonanciáit. A kezdő zongoramotívum így egy egész hanggal feljebb került, *h*-ról *e*-re nyílik a tonalitása, ezzel megfelelve a hangnemi szimbolikának is, majd az eredeti helyén folytatódik, így szekvenciálisan lejjebb kerülve. Az énekszólam vonalát a kezdeti kisebb hangterjedelemmel folyamatosan tudja emelni az utolsó "Freude" magas *g*-jéig. Az *esz* és *c* tonalitások maradtak, a dal szép moll^4_3 záróakkordjával együtt.

II. csoport

a) (5) József gyanakvása (Op.27)

A második csoport lendületes dallal kezdődik. A zongoraszólam egy tömbből faragott *f*-dór unisonója rondótémaként fogja közre két közjátékát, először egy moduláló változatot követő 2szólamú ostinatot, majd egy háromszólamu bartókosan ritmikus epizódot. Az első közjáték József konok maga elé mormogását kíséri (1.versszak első fele, 17.-23.ü.), a második az angyal 3.versszakbeli dörgedelmét. Az egész megformálás a jelenetben rejlő kontrasztot hangsúlyozza: a zongora dacos unisonója ellenében dörög az angyal hangja.

Az énekszólam dallama szabadon formált deklamáció, két jellegzetes gesztus uralkodik benne: a felfelé lépő terc (szekundokkal kitöltve, vagy anélkül) és a lelépő kvint (61.kottapélda). Az énekszólam két ütemnyi staccato repetíciója a József konokságát szimbolizáló két szövegrészt hozza zenei összfüggésbe: az első közjáték alattit és az utolsó versszakbeli sort, „akkor lassan levette vastag sapkáját”.

Az énekszólam és a zongora viszonyát izgalmas polifónia jellemzi, melyben a kánonszerkesztés (11.ü) mellett a legérdekesebb, hogy az énekszólam frázisai nem mindig esnek egybe a kíséret rondó formájával (23-24.ü., ill. 53.-54.ü.-től). Ez a külön lélegzés hatásos formai játékot eredményez.

61. kottapélda



a) (5) József gyanakvása (Új változat)

A tétel lényegéhez nem nyúlt Hindemith, kizárólag dallami, harmóniai változtatásokat eszközölt, melyek által jobban simul a dal az új ciklusba. Érdekes talán, hogy a *desz*-szel irizáló *f*-dórt a tritonuszok kiküszöbölésével változtatta meg, így a témában több, sűrűbben váltakozó modalitás kapott helyet (a dallam az *f*-líd kezdés után a *g* és *gesz*, ill. a *d* és *desz* irizálásával érkezik *f*-mollba).

62. kottapéllda

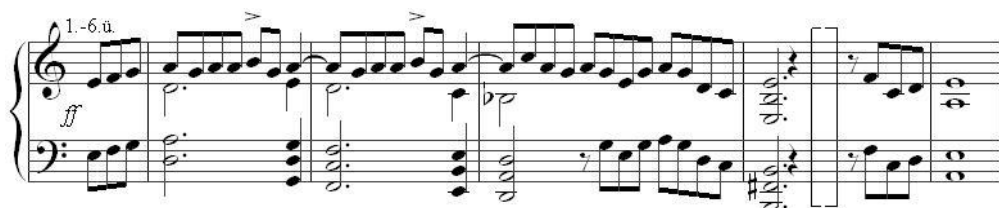


b) (6) Hírüladás a pásztorok felett (Op.27)

Mint azt az előszóban a zeneszerző elmondja, nem kis nehézség volt az angyal ünnepi beszédéhez muzsikát találni, kivált ha csak egy zongorakíséretes női hang áll ehhez rendelkezésre. Hindemith a hídformát választotta. **A:** a megszólítás (első két és fél sor), **B:** az angyal magáról beszél (3.sor második felétől az „Igen, ez tőlem jött.” mondatig), **C:** a tulajdonképpeni beszéd, a pásztorok befogadó szívére szól (a „kerubok” szóig), **B:** folytatódik az előző részben megkezdett gondolat: „ha az örökkévaló szólítana titeket,[...] nem csodálkoznátok”, **A:** a megszólításban emlegetett „határtalan ég” most leszáll közétek és „én vagyok az ő (mármint Mária) bensőségességének fénye, mely elkísér benneteket.” - mondja az angyal befejezésül. Az **A** rész méltóságteljes kvinteken nyugvó, pregnáns zongora-témájához nem tartozik jellegzetes ének-téma, visszatérő motívumként a zárlatoknál lelépő t5 és 8 figyelhető meg. A **B** részben ellenpontozva és imitálva szövi át a téma a két előadó zenei anyagát, e rész legjellemzőbb vonása a minduntalan felfelé futó dörge delmes skálamotívum; ezt a szakaszt egy ritmikában és tempóban kiszélesedő jellegzetes zárlat osztja két felé, ez a zárlat előzi meg a középrészt is. A **C** központi rész háromszólamú ellenpontja poliritmikus és artikulációs kontrasztokra épül; a 9 ütemes téma többször hangzik el egymásután, különféle harmonizálásban és kontextusban míg végül motívumokra esve, ritardandóval és crescendoval emelkedik a "Cherubim" kétvonalas *a*-jáig, hogy a megrövidült **B** részbe csatlakozzon.

A tétel kezdőtémája Hindemith jellegzetes kvintjeiből és kvartjaiból épül, sejthető az *a* alaphang, amelyet mindig emelkedés révén közelít meg, de csak a tétel-végi zárlatban lesz egyértelmű.

63. kottapéllda



b) (6) Hírüladás a pásztorok felett (Új változat)

A dal valamelyest megrövidült, tempóelőírása is gyorsabb lett, mindazonáltal a nagyforma megmaradt. A **B** részbe hosszabb közjátékok kerültek, a harmóniak lapidárisabbak lettek, Hindemith a fent említett dübörgő skálamenetet egy ellenkező irányúval egészítette ki, és szinkópákkal teátrálisabbá tette. A középrész poliritmusát megszüntette, a dal alapvetően homofónabbá vált. A hangnemszimbolikának megfelelően maradt az *a* tonalitás, de ezt a dal kezdőakkordjának *a-e* kvintjével (lényegében az első rész kvinttel feljebb transzponálásával) egyértelműbbé tette. Leglényegesebb változtatás azonban a középrész eredeti tematikus anyagának lecserélése, mely így kevésbé válik el karakterben a **B** rész anyagától. Ezt a körje írt terjedelmesebb közjátékok kompenzálják. Az **A** rész elejének énekszólamába Hindemith belecsempészi az angyal első dalbeli énekének témáját a „grenzenlosen Himmel kennt” („a határtalan eget ismeritek”) szavaknál. A ciklus új motívikus kapcsolatainak egyike ez.

c) (7) Krisztus születése (Op.27)

Monologizáló elmélkedés ez a vers Krisztus születése fölött. Úgy tűnik, az angyal beszél benne Máriához. Hogy a dal erőteljes bi- sőt politonalitása mit szimbolizál, nehéz eldönteni. A tétel felirata: *Freudig bewegt*, ami az olykor 2/4-es ütemekkel megtoldott 3/4-es metrumú, stilizált menuett jellegre vonatkozik. Terjedelmes előjáték indítja a dalt. Ennek mondatszerkezete érdekes felépítésű, a dal rendhagyó formáját előre vetíti:

13. ábra

a	bb	c	c_vc_v	d
4	2+2	5	2+2	3 (ütem)

A **d** rész az **a** indítomotívumával kezdődik, a **c** basszusában a **b** hosszított változatát halljuk, sőt maga a **b** is az **a** fejmotívumának variánsa. Ezek az összefüggések a dalban még tovább bonyolódnak. Hindemith eljárása a régi fejlesztéses mondatépítés, vagy szimmetrikus periódikus gondolkodás helyett a soroló-technika. Ez kaleidoszkóp-szerűen, horizontálisan és vertikálisan is keveri a motívumokat. Ebből újfajta tisztán zenei deklamáció jön létre, mely keveredve az énekszólam szövegritmusával igazi kontrapunktikus játékká válik. A tétel formája hasonló módon sorolja egymás mellé a kis formarészeket: 1. előjáték, 2. **a** és **d** anyag, 3. epizód, unisono témakezdéssel, 4. **a** új ellenponttal, majd **a** eredeti formájában, 5. **b** más metrikus helyzetben, új ellenponttal, 6. **c**, majd **c** és **b** egymásfölé vetítése, majd **c** **c_vc_v** **d** 7. az unisono epizód téma, majd **d** illetve **a** fejmotívuma.

Hangnemileg is hasonló fejlődő-soroló mozgás van: a kezdőütemek D-dúr/Fdúr bitonalitása után, az epizód-téma megjelenése első alkalommal F-líden indul (e-frígen nyugszik meg), másodszor Fisz-líden indul, a dal végi **a** motívum pedig a D-dúr/Fisz-dúr

bitonalitáson zár. Bizonyára e ragyogó (D-dúr, Fisz-dúr) és pasztorális (F-dúr) hangnemeknek is részük van a tétel hangulatának kialakításában.

c) (7) **Krisztus születése** (Új változat)

Hindemith ezt a dalt tartotta a legkevésbé sikerültnek, éppen ezért teljesen újrakomponálta. Új formájában egészen más szerepet tölt be a ciklusban. Az első változat epizód jellegét itt a ciklus egyik központi történésévé teszi. Hindemith azt írja: „a zene scherzando karaktere zavaró ellentétben állt a szemlélődő szöveg kissé rezignált tartalmával.” A dal tematikus találkozások gyűjtőhelye lesz, Hindemith új teologikus szemléletmódja a ciklus egyik központi mondanivalójaként tekint Krisztus születésére. Vallásos vonatkozásoktól függetlenül is, ez az esemény az, ami indokolja az angyal – az égi világ – megjelenését, és ami befolyásolja és a „mennyei” felé tereli Mária földi életét.

A *Krisztus születése* az első dallal tart tematikus rokonságot és további két dalból (nr.11 és 13) találunk benne téma-idézetet. Hindemith a két "születés-dalt" köti össze tematikusan,¹⁸⁵ az első dalbeli A rész dallamának átritmizált és harmóniailag feldúsított változatával kezdődik ez a tétel természetesen E tonalitásban. A 2.szakasz ugyanennek a témának 3/8-os gyorsított pasztorális változatára épül, kezdetben egy G-dúr hexachord hangkészletével, a szakasz később az E és Esz tonalitásokat is érinti. A 3.szakasz az első dal C része zongorakíséretének 2/4-es változatát hozza. A dal végén visszatérő kezdőmotívum foglalja magába előrelátó gondolatként – Krisztus születésének Mária életére kiható következményére gondolva – a két idézetet, elsőként a Pieta- akkordot a 11.dalból, másodikként a 13. dal (Vom Tode Mariä I) kezdő motívumát.

d) (8) **Pihenő az egyiptomi menekülés közben** (Op.27)

A dal szinkópáló ritmikus zenéje hasonló viharos karakterrel zárja a második csoportot, mint amivel kezdődött. Az első szakasz végének lefele dörgő basszusai Beethoven Op.111-es c-moll szonátája I.tételének hasonló állásaira emlékeztetnek. 14 ütemes recitativo szakasz a 4.versszak kommentárjának zseniális dramaturgiájával vezeti át a vers első viharos szakaszát a pihenő fa-epizódjába. A recitativo közben lassan ül el a viharos zene, hogy átadja helyét a pihenő jelenet basso ostinatojának. Ebben Hindemith a 3/4 és 2/4 metrumok folyamatos váltakozásával 5/4-et teremt. Ez a szakasz is a szöveg tartalmából eredően, növekvő feszültséget rejt magában, ezt követi az ostinato hatalmassá duzzadó felrakása, mely az egyre halkuló, magára maradó ostinato téma egyszólamu, Asz-líd hangnemű első felével ér véget a mélyben, ppp. Ez a megzenésítés nem a szavakhoz simul

¹⁸⁵ Ennek okát ld.a Bevezető Észrevételekben (Függelék).

hozzá szorosan, a basso ostinato az időzés és nyugalom, az áradó dallam pedig a kifelé forduló, felemelő belső meghatottság szimbóluma. A Nr.2 dal passacaglia formálása hasonló eszköz, a ciklus egyik fő újdonsága éppen ennek szimbólikus értelmében rejlik.

d) (8) Pihenő az egyiptomi menekülés közben (Új változat)

Hindemith változatlanul hagyta a dal formai dramaturgiáját és tematikus anyagát, de a dübörgő basszusokat megszüntette, miáltal a hektikus kíséretből, a mély regiszterből lassan felemelkedő fokozás lett; a harmóniak egy részét egyszerűsítette, ill. megváltoztatta, a meghosszabbított recitativo szakasz kifejező deklamációját inkább a dinamikára bízta, mint a rubato-ra. A legjelentősebb változtatást az énekszólam vezetésében találjuk, melyet két összehasonlító példa szemléltet (64a, b kottap.).

64a,b kottapélda

a. 1. vált.
auf ih-ren grau en Maul - tier gan-ze Städ - te in Ge- fahr, ___
2. vált.

b. 1. vált.
Der - sel - be Baum, ...
2. vált.

III. csoport

a) (9) A kánai menyegzőről (Op.27)

A dal alapötlete a fokozatos lassítás és halkulás. Ehhez a dal elején, a ciklus talán legobjektívebb karakterét társítja, a barokk fugatoét. Sajátos fugato ez, nem szigorú imitációban zajlik, hanem a 7.dal mozaik-technikájához hasonlóan kavarnak itt is a különböző, polifónikusan egymásra rakott jellegzetes tematikus anyagok. A háromütemes zongora témaexpozíció (a,b) után az énekszólam a maga témájával (c) lép be, melyet a következő 9 ütemben egy másik, kromatikus motívummal (d) kiegészítve kombinál tovább. Ezalatt a zongora a maga témakombinációit játsza. Ezt követően a zongora is exponálja az ének témáját, keverve a magáéval.65.kottap.

65.kottapélda

a. b. c. d.

A 4. versszaktól az énekszólam új témával lép be. A téma jellegzetes fölfelé kanyarodó kvart-végződése a ciklus több dalának énekszólamában is megtalálható, mint egyik jellemző ismertetőjegye a *Marienleben* énekdeklamációs vonalvezetésének.^{186, 187}

66. kottapélda



A zongora basszusában a **b** témát halljuk, a makacsság, az ellenkezés szimbólumaként, erőteljes basso ostinato jelleggel. Ezen a versszakon fordul a történet és indul a zene is a lassuló és halkuló befejezés felé. Ennek első fázisa egy újabb basso ostinato, amely majd az "Igen, meg volt írva" szavaknál recitativoba fordul. A recitativo az "in der Blindheit ihrer Eitelkeit" lényegi szavaknál arioso-szerűen panaszos lesz. Ez a fellépő hangközeit egyre növelő, majd mindig visszahulló dallam nagyon kifejező, egyfajta modern sirató. A zongora a kezdőtéma (a) fejmotívumának disszonáns harmonizációjú gesztusaival kíséri az éneket, végül megrázó harmóniasorban merül a mély basszus csendjébe. A záróütemek zenéje Hindemith expresszionizmusának legizgalmasabb harmóniai jelenetei közé tartozik. Az ω -kivágatok váltakozásának Op.18-ban kialakított technikája folytatódik itt.(67.kottap.)

67. kottapélda



a) (9) A kánai menyegzőről (Új változat)

A jelentős változtatás okáról és a megvalósítás alapötletéről részletesen beszél Hindemith a Bevezető Észrevételek 4.fejezetében. A ciklus leghosszabb zongora előjátéka vezeti be a dalt. Ebben három témával találkozunk; az első a régi változat első énektémájából keletkezett, ez lesz az énekszólam fő témája is, a második egy fokozó emelkedő skála-téma, a harmadik az eredeti fugato-téma kiegészített változata. A fugato szigorúbb kidolgozású lett; most inkább merev barokkos hatást kelt. A folyamat hosszúságát a számos közjáték is növeli. A dal vége előtt, az „Igen, meg volt írva” szavaknál a zongora

¹⁸⁶ No.1, No.4, No.6 (téma-közbeni gesztusként), No.7 végén, a No.9-ben k6-el,

¹⁸⁷ Ugyanilyen gyakori dallami mozzanatok, a fellépő k6 a témák elején vagy közepén, és a lelépő t4, vagy t5 a témák végén.

recitativo-szerű közbeszúrásai a 11.dal Pieta-témáját kombinálják a fugato-témával. Ahogy az első dal B részének végén is láttuk, itt is szólóénekre cseréli Hindemith az zongora utójátékot. A dal, hatalmas anti-fokozásával, amint az a Bevezető Észrevételekben olvasható, a ciklus dinamikai csúcspontja lett, lenyűgöző méreteivel és teológiai üzenetével fordulópont a műben.¹⁸⁸

b) (10) A passió előtt (Op.27)

Ahogy Strobel írja, a passióhoz közeledve a kifejezőerő megtöri a polifónikus kényszert. „A *Vor der Passion*-ban és a *Pieta*-ban az erős érzelmi feszültség kikergeti az énekszólamot a hangszer fölé, amely a plasztikusan kitágított énekíveket („O hast du dies gewollt”) csak kisebb, belőle levezetett motívumegységekkel képes követni. Csaknem rapszódikusan szabad folyamatosság uralkodik mindkét dalban.”¹⁸⁹

A négy versszakos dal népdal formát kap: **AABA_v**, melyben a **B** sor az **A** sor motívumaiból származik. Az első 2 versszak azonos zenei anyagra épül, a 3. versszak fájdalmas kérdéseit¹⁹⁰ arioso szerű folyamatosabb zongoraszólam kíséri. A dal záróakkordjában a kromatikus skála 9 hangja szól együtt. A ductus-ában a recitativo és az arioso közé tehető panaszos dallam kifejezőreje és formálása egészen különleges. A felfelé ívelő felkiáltást barokkos kettős-kötésekkel ereszkedő dallammenet egyensúlyozza ki. A kezdő harmónia és a fent említett arioso kísérő akkordjai a dal végén hatalmas ppp akkordtoronyban egyesülnek. 68a,b kottapéllda

68a,b kottapéllda

b) (10) A passió előtt (Új változat)

Az új változatban Hindemith a formát és a motívikus anyagok rajzolatát megtartotta, de utóbbiak hangközstruktúráját és ezzel együtt a kísérő akkordokat némileg megváltoztatta. A kezdőtéma N7- sóhajából k7 lett. A jóval hosszabb, a reménytelenség érzését oldó

¹⁸⁸ Érdekes adalék, hogy Hindemith 1944-ben, jóval az új változat megjelenése előtt, megzenésítette az evangéliumot is (Jn2. 1-11), a Nuptiae factae sunt című motettában.

¹⁸⁹ Heinrich Strobel: Paul Hindemith (Mainz, B.Schott's Söhne, 1948):28. oldal

¹⁹⁰ Ebben a változatban Rilke versszakvégi írásjelét (vessző), Hindemith kérdőjelre változtatja.

zongora-utójáték szerepéről szépen ír a Bevezető Észrevételek 4.fejezetében. A záróakkord fisz-mollja a hangnem-szimbolika része is.

c) (11) Pietà (Op.27, Új változat)

A *b-f* kvintre oldódó hatszólamú akkord, mely a dal mottójául szolgál és az új változatban, a szenvedésre való utalásként több dalban megjelenik, izgalmas funkciókeveredésként is fölfogható: basszusa a *b* tonalitás szubdominánsa, felső 3 szólama pedig a domináns szűk7. Mindazonáltal a hindemithi intervallum-gondolkodás ebben az akkordban is benne van, mint a ciklus többi hasonló összetett harmóniájában. Az akkord ugyanis tercekkel egymásra helyezett kvintekből épül, melyek közül a felső sz5. Az elemzés nem tud maradéktalanul elszámolni az akkord hatásának okával, annyi azonban bizonyos, hogy az énekszólam lineárisan különböző módon és különböző oldalról járja körül ezt a harmóniát. Egy példát kiragadva, jellemző a 4.ütem *e-h* kvintje, mely funkciós, vagy váltóhangos értelemben még egy lépéssel eltávolodik a *b-f* kvint adta tonalitástól. Ebben a dalban mindenesetre csodálatos ötvözetét halljuk az 1923-as hindemithi nyelvezet különböző harmóniai és dallami elemeinek; a kvintek, kvartok, tercek és szekundok csodálatos kompozitórikus egységben állnak a kifejezés szolgálatába. A vissza-vissza térő motto magányos monotóniájánál aligha lehetett volna jobb eszköz találni a Rilke versben tömör és kemény szavakba öntött anyai fájdalom e vígasztalhatatlan érzésének zenei ábrázolására. Nem véletlen, hogy a zeneszerző néhány apróbb kiegészítésen és prozódiai változtatáson kívül, csak az egyik lefutó énekmotívum hangjait változtatta meg az új változatban.

68c kottapélda

d) (12) A Feltámadott kioltja Mária bánatát (Op.27, Új változat)

Ez a dal megint egy állókép. Két oldalnyi zenéjének tömörsége, egyszerűsége, és kiegyensúlyozottsága világosan szimbolizálja a vers mondanivalóját. Günter Metz beható analízise¹⁹¹ a tétel számos olyan tulajdonságára mutatott rá, amely Hindemithet feltehetően arra vezette, hogy ezt a dalt tegye meg az új változat kiindulópontjává. Ebben a dalban a

¹⁹¹ Günter Metz: Hindemiths Lied Stellung Mariä mit dem Auferstandenen. *Hindemith-Jahrbuch* 1983/XII: 53-78.oldal.

tükörszimmetria harmóniai és motívikus jelensége társul a forma aranymetszés arányával. Az előjáték 3 üteme tartalmazza a dal tematikus anyagát. A dupla tercű E tonalitású kezdőakkord egy szintén szimmetrikus építésű – a domináns és szubdomináns kvintet magábafoglaló – akkorddal áll ingamozgásban. Az ingamozgások közötti kétszólamú anyag szintén tükör szerkezetű:

69. kottapéllda (1.vált:1-3.ü.)



A forma vázlata Metz negyed értékekben számoló vázlata alapján a 14. ábrán látható.

14. ábra

Forma	A	A_v	A_{vv}	B	A[*]
1/4-ek	37	28	12	32	37
Hangnem	E	E	E	Esz	

Központi énekszóló

Az aranymetszés a **B** rész közepén a „berühren” (megérinteni) szóra esik. A **B** rész Fesz pentaton-akkord formájában állítja az E alaphangot, Krisztus – egész dalon végighúzó – vigasztaló jelenlétét a teljes tisztaságot szimbolizáló Esz mellé.

A ciklus e pillanatában Mária és a Feltámadott egymásban tükröződnek, az égi és földi találkozása, földi végpontjához jut. A kezdő (és záró) dúrmoll akkord keserű íze feltűnésmentes egyszerűséggel vegyül a téma szárnyaló ritmikájába. A számunkra megfoghatatlan érzés és a racionális forma rendkívüli ötvöződése ez a dal.

III. csoport

a,b,c) (13,14,15) Vom Tode Mariä (Op.27, Új változat)

Az első vers szól Mária tulajdonképpen haláláról. Itt erősen érződik, hogy a Rilke versekre az Oroszországban látott ikonok nagy hatással lehettek. Hindemith az **ABA** forma A részeiben egy basso ostinátón nyugvó 3 szólamú polifónikus zenét alkalmaz, Bach trioszonátáinak modorában, a **B** részben az arioso-szerű énekszólókat homofon akkordokba sűrűsödő sóhajmotívumok kísérik. Az **A** rész Mária és az őt hívó angyal jelenete, a **B** szakasz Mária és az őt búcsúztató apostolok jelenete, a visszatérés pedig a

halál pillanatának, Mária elszenderülésének megragadása. Tehát égi hívás, földi búcsúzás, égi megérkezés hármasszimmetriáját halljuk a zenében. A basso ostinato itt a halál méltóságteljes nagyságának kifejeződése. Ez a struktúra az 1948-as változatban sem változott. Az énekszólam viszonya a kísérethez viszont igen. Eredetileg az első szakasz énekszólama a szólamok magassági rendjében végig középen helyezkedett el. Az új változatban az „Er aber strahlte,“ („De az angyal sugárzott,“) szavak előtti közjátékban a zongora az énekszólam alá megy. A középrészben olyan részleteket emel ki Hindemith az új dallamrajzollattal, amelyeket fontosabbnak tart: például amikor Mária, kiszakítva magát az angyalok énekének zengéséből, odaajándékozta még két ruháját a körülállókna:

69. kottapélda

1. változat



riss sie vom Übermass der Stimmen sich und schenkte noch von Herzen die beiden Kleider für die sie besass,

új változat



riss sie vom Übermass der Stimmen sich und schenkten noch von Herzen die beiden Kleider für die sie besass

A második vers Mária mennybe érkezéséről szól. Hindemith a variációs formát választotta. A 6 variációval a folyamatos változás, előrelépés van ábrázolva, amely a jelenetben Máriát Krisztus mellé vezet. A révbe érkezésnek ezt az útját a költemény is mintha többször bejárná, amikor az üres hely és a fény ellentétes képét, az érkező Mária és az őt várók leírását váltogatja. A variáció témája két vonal, melyek ritmikusan, kontrapunktikusan és hangnemileg variálódnak a dal során. Egyik ostinatoként is szerepel már az előjátékban, de később is. A 3. és 4. variáció kánonjai Bach Goldberg-variációit juttatják eszünkbe. A témák kontrapunktikus kiteljesedése az utolsó variációban a zongora magas regisztereibe emelkedik.

Az új változat az első két dal esetében csak a harmóniakon és a dallamvezetésen változtat. A témákat és a formát megőrzi. Ezen a ponton érdemes kissé megállni és a zongora által exponált témák összehasonlításával szemügyre venni a Vom Tode Mariä II két változata közötti különbséget, melynek lényege, hogy Hindemith az új harmóniai koncepciót illeszti az eredeti tematikus anyagba. Ennek eredménye nemcsak a puhább, egyszerűbb harmóniai folyamat, hanem érdekes módon a szólamok önálló lineáris hatásának csökkenése is. A bitonális sűrűlódások az első változatban kiemelték a szimultán vonalak önállóságát. A harmóniak puhább hömpölygése viszont megragadó szelídséggel festi alá a jelenetet, ami a hangnemszimbolika egyértelműségével ötvöződik (Esz-dúr = a

legnagyobb tisztaság). Az első változat D-dúr zárlatai nyilván ugyanennek a gondolatnak a szolgálatában állnak, de előkészítésük merevebb statikussággal történik: a basszus, végig azonos magasságban hangzó ostinato témájának *d* hangja orgonapontként fixálódik a 7.-8.ü.-ben, a 4.ütem D-dúrt körülíró dallama pedig megismétlődik a zárlat előtt két ütemmel. Hindemith a 2.változat témájában egyszer sem ismétli ugyanabban a hangmagasságban az ostinato-témát, ezáltal folyamatos tonális fejlődésnek téve ki azt. Összehasonlítva a két változat első két ostinato-elhangzását, látható, hogy az első változat bitonális elmozdulását, a 2.változat tényleges k2 modulációvá változtatja, összekötve a c-moll/cisz-moll és Esz-dúr/E-dúr hangnempárokat.

70. kottapélda

(1. változat)
THEMA, ruhige Viertel
stets deutlich

(2. változat)
Ruhige Viertel
mf

A téma végi zárlat ragyogó, fényes D-dúrjának elvesztéséért kárpótol a 2. változat Esz-dúrjának hagyományosan tonális(mbVI-mbIV⁶-V⁴₃-I), felrakása révén mégis lenyűgözően újszerű hangzású zárlata.

A harmadik dal ismét a földön jár, mintegy innen tekint vissza a történet lényegére, az égi és földi találkozására. Hindemith ünnepélyes hangvételt választ, melynek fortéját az 1948-as változatban ff-ra növeli. Ebben a versben is a háromrészességet fogja meg a zenei forma. Az ünnepélyes szélső, homofón részek közé ékelődik a polifón korálfeldolgozás-szerű középrész¹⁹², melyben az angyal Tamás apostolnak mutatja az égbe emelt Mária földi nyomát, a helyet ahol feküdt és amely olyan illatot áraszt mint egy levendulapárna.

Az új változat a középrész metrumán és tematikáján is változtat. Felidézi az első dal témáját – a születés témát – H-dúrban és ennek 3/4-es metruma uralkodó marad ebben a

¹⁹² A vers 6.sorától, az utolsó versszak 2.soráig.

részben.¹⁹³ A földi dolgokhoz („hogya a föld a jövőben...” és „ez a fény ebből a makulátlan holttestből” kezdetű szakaszokhoz) új imitációs indítású pasztorális Esz-dúr témát csatol. A dalok hangnemeit részben megváltoztatta. Az első dal idilli G-dúr záratai megmaradtak, a téma c-moll körül járó hangsorával együtt. A második dal bolyongó tonálisitását meghagyta, de a zárati D-dúrt a tisztaságot szimbolizáló Esz-dúrra változtatta. A harmadik dal – az első Whitman dalra emlékeztető – bitonális B-C kvintakkordjait az angyal megjelenését szimbolizáló tiszta A tonálisra cserélte fel.

Hindemith Bevezető Észrevételei kulcsot adnak az első változat szimbólumrendszeréhez is. 1948-ban a zeneszerző érvényteleníti az első változat számos megoldását, leginkább kifogásolva benne a ciklust összetartó hangnemi és motívikus kohézió hiányát. Az új változat mégis a régiek formai és tematikus bázisán nyugszik, amely bázis elég erős volt ahhoz, hogy egy új koncepciót is hordozzon. A Hindemith dalok stílusfejlődésében határkő a *Marienleben*. Egyrészt a hosszú és bonyolult Rilke-versek zenei dimenziójának megtalálása, másrészt az új, objektív zenei stílus kidolgozása okán. A dal műfaja nemcsak a nyelvi kísérletezés tere volt, hanem egy sajátos költői világ megnyilvánulása is, amely Hindemith személyiségéből fakadt. A dalokban nemcsak a saját egyéni és a kor problémáira reflektált, hanem örökérvényű témákhoz is nyúlt. A romantikából az expresszionizmuson keresztül a szimbolista zenei gondolkodásig vezetett ez az út. A szerelmes versektől a halálról és szenvedésről szóló lírán keresztül a misztikus képekig járta be a költészet témáit. A tiszta zenei formák kapcsolatát kereste a költői gondolattal.

Ezen az úton a *Serenaden* illetve a *Cardillac* című opera a végpont. Ezekben a művekben olyan fokát éri el a szöveggel való kapcsolat stilizálása és objektíválása, amelyet talán nem is lehetett volna felülmúlni. Mindenesetre Hindemith a későbbiekben más irányba indult el, dalaiban nem nyúlt többé ciklikus formához, sőt közel 10 évig nem is komponált dalokat.

¹⁹³ Később 2/2-el és 3/2-el váltakozik.

VIII. A harmincas évek dalai

E fejezet csak a teljesség kedvéért került a jelen dolgozatba. Hindemith harmincas években komponált dalai ugyanis egyetlen csoport kivételével mind ez ideig kiadatlanok.¹⁹⁴ A periódus dalterméséről azonban Ann-Katrin Heimer monográfiája¹⁹⁵ minden eddig feltárt adatot közöl, sőt a könyvben a dalok részletes analízise is megtalálható. Az ebben foglaltak rövid ismertetése után a dalkomponálási stílus megváltozását reprezentáló, nyomtatásban már megjelent Hölderlin dalok saját elemzését adom.

Amikor Hindemith 1933-ban újra dalok írásába fogott, már 9 év telt el a *Serenaden* óta. Ezalatt az idő alatt három opera, egy oratorium, számos zenekari és kamaramű keletkezett és Hindemith érdeklődése a laikusok és a fiatalok felé fordult. A nekik szánt zenekari, kamara és vokális zenét maga tanította be a diákoknak. A *Plöner Musiktag*¹⁹⁶ bemutatójának hatására gondolt újra házi vagy iskolai használatra szánt dalok írására. Egy 1930 május 8.-án írt levelében kifejezte, hogy "A komponálásnak ezt a módját fontosabbnak tartom, mint a hangversenycélokra való írást, mert ez utóbbi szinte csak technikai feladatot jelent a muzsikuskoknak, a zene továbbfejlődéséért alig tesz valamit."¹⁹⁷ A másik inspiráció bizonyára feleségétől Gertrud Hindemithtől származik, aki mindig is biztatta dalok írására és a dalok zömének fekvése (magas szoprán) is az ő hangfajának felelt meg.¹⁹⁸ Nemcsak ezek az okok játszottak közre azonban abban, hogy zeneszerzői tevékenysége más utakat keresett. A 30-as évek német kultúrpolitikája ferde szemmel nézett Hindemithre, különösen, hogy nem volt hajlandó propaganda céljaikban részt venni. „Kulturbolsevistának” bélyegezték és műveit újból és újból előadási tilalommal fenyegették. Ez a szellemi-társadalmi légkör befeléfordulásra kényszerítette a zeneszerzőt, a művész társadalmi és etikai-erkölcsi szerepének újra-átgondolására. 1935-ben elkészült *Mathis der Maler* című operája is ezt a kérdést járja körül.

Ez a befeléfordulás hozta magával nemcsak a dal privát, intim műfaja iránti új érdeklődést, hanem a teljesen új szövegválasztást is. Mint láttuk, az életmű első felében zömmel kortárs költőket zenésített meg. Az első mű, melyben tudatosan fordult az elmúlt századok lírájához, a *Serenaden*, amelynek szövegválasztása azonban részben privát

¹⁹⁴ A Hindemith Összkiadás VI. sorozatának II. kötete tartalmazza majd a 30-as évek dalait, a *Marienenleben* új változatával együtt. E kötet megjelenése a következő években várható.

¹⁹⁵ Ann-Katrin Heimer: *Paul Hindemiths Klavierlieder aus den dreißiger Jahren. Quellen, Entstehungsgeschichte, Analysen.* (Schliengen: Argus, 1998)

¹⁹⁶ Egy egész napra írt mindenféle összeállítású zene fiataloknak és műkedvelőknek.

¹⁹⁷ Közli: Ann-Katrin Heimer: *Paul Hindemiths Klavierlieder aus den dreißiger Jahren.* (lsd. I. lbj.): 16. oldal.

¹⁹⁸ A Silesius versekre írt kis ciklusról tudjuk, hogy Hindemith Gertrudnak írta karácsonyi ajándékkul.

részben stiláris okokra vezethető vissza. A 30-as években a 18.-19.századi költők¹⁹⁹ műveivel egy olyan korhoz fordul, amely számára nyilvánvalóan a hagyományos értékrendet foglalta magába és nyilván összefüggésben volt a jelen külső értékrend-válságával. Ez hangszeres műveire is befolyással volt. A Mathis után folytatja az 1923-ban abbamaradt szonáta-sorozatot, mely most irodalmi összefüggésekkel gazdagodik.²⁰⁰ Tartalmi szempontból a versekben megjelenik a morális igény, a felelősségvállalás (az egyén és társadalom viszonya), melyek olyan konkrét vers-témákban nyilvánulnak meg, mint ifjúság és öregség, mulandóság, halál, sors, alkotás, az élet értelme, hit, bizalom az isteni gondviselésben, stb. E feltűnést és látványosságot kerülő, moralizáló versek között akad egy-egy lírai kép is, humoros vagy melankólikus tanítóvers, a szerelmi líra viszont teljesen hiányzik. Az alaptézises szövegek továbbra is dominálnak, de ezek a tézisek a korai dalokban szubjektívebbek és képszerűbbek voltak, a 30-as években letisztulnak és morális értékekhez kapcsolódnak.

Kezdetben Hindemith a dalokat kis csoportokban komponálta, minden költőtől 4-4 verset zenésített meg. Ez a sor a Wilhelm Busch költemények kivételével²⁰¹ 1935-ig tartott. A következő pár sor áttekintést ad a 30-as években keletkezett fennmaradt dalokról²⁰² és költőikről, a Függelék I-ben pedig néhány szemelvény található a versekből.

1933 jan.: Claudius: Es ist etwas im Menschen (S); Der Tod (S)

1933 márc.: Rückert: Das ganze, nicht das Einzelne (S)

1933 máj.-jún.: Hölderlin: Fragment; Abendphantasie; Sonnenuntergang I; Ehmals und jetzt I (S,T)

1933 jún.: Novalis: Hymne; Gesang; Ich will nicht klagen mehr; Das Lied der Toten

1935 aug.: Silesius: Weg,weg, ihr Seraphim; Es kann in Ewigkeit; Du sprichst, das Grosse; Du sprichst, versetze dich (S)

1935 dec.: Hölderlin: An die Parzen; Ehmals und jetzt II; Des Morgens; Sonnenuntergang II (T)

1936: Brentano: Singet leise; Brautgesang; Keller: Das Köhlerweib ist trunken

1939: Agostinho da Cruz: Der Einsiedler(S); Nietzsche: Unter Feinden(T); Die Sonne sinkt(S vagy T)

A fel nem soroltakkal együtt összesen 35 dalt komponált, az ezekből fennmaradt 25 dal így is gazdag reprezentációja a korszaknak.

Hindemith szövegválasztása mindig is a szabálytalanabb metrumú verseket részesítette előnyben, melyekben a mondattani és metrikus tagolódás gyakran egymással szemben áll,

¹⁹⁹ Sőt két esetben barokk költők.

²⁰⁰ Egyrészt megszaporodnak a különböző művekben történő korál- vagy népdalfeldolgozások (Mathis, Schwanendreher, Trombitaszonáta,stb.); egyes hangszeres művek inspirációjául pedig versek szolgálnak (I.zongoraszonáta, Hárfaszonáta, 2 zongorás szonáta,stb.).

²⁰¹ 3 dal, 1933 jún., de nem maradt fenn egyik sem, csak vázlatokban.lsd. 9.lbj.

²⁰² A dalok egy része elveszett, más része csak töredékes vázlatokban maradt fenn,de a szövegeket ismerjük.

és ezért prózajelleget hordoz. A 30-as években ez a tendencia megmarad, sőt pl. a Claudius dalokban egyenesen prózarészletek megzenésítésével találkozhatunk. Az énekszólam kialakítása a versek adta ritmuson túlmutat, azaz különböző metrumokkal, nyújtásokkal és rövidítésekkel, a melizmás és szillabikus részek váltogatásával variálja az adott szövegritmust, de alapvetően annak adottságaiból indul ki. A dallamalkotásban ugyan valamennyire megmarad a hangszeresen meghatározott kompozíciós ideál²⁰³, de az op. 27 vagy op.35 neobarokk orientáltsága és kontrapunktikája nem folytatódik, bár az utóbbi átlényegülve, szerkezeti elemként jelen van. Az énekszólam énekelhetőnek mutatkozik, kerüli a nagy hangközugrásokat, a tritonuszt. Visszatérnek a dallamépítésbe a hármashangzatok, a belépések pedig többnyire elő vannak készítve.

Az énekszólam és a zongora közötti viszony átalakul, sokrétűbb lesz. Gyakori a dalok között a hagyományos Lied-re emlékeztető repetitív figurára épülő kíséret, amelyet pedig Hindemith, a korábbi dalaiban²⁰⁴ került. A zongoraszólam nagyon fontossá válik a karakter, a hangulat, a dallam értelmezése és a dal egész koncepciója szempontjából. A kíséretnek a szélesívű unisonóktól a 4-5 szólamú homofón vagy polifónikusabb faktúrákig széles skálán mozognak. A dalok előjátéka gyakran a ritornell szerepét tölti be a dalban.

A formálásban továbbra is a háromrészesség dominál, de a vers hosszúságától függően összetettebb formákkal is találkozhatunk. Hindemith egyik leghosszabb és legösszetettebb dala is ebben a periódusban keletkezett.²⁰⁵ A négyes csoportok közül csak egy ciklikus formálású, a Gertrudnak ajándéknak szánt 4 Silesius dal.

A hallgató számára is legfeltűnőbb változás harmóniai téren következett be. A dalok tonálisan zártak; a kezdés és befejezés vagy azonos hangnemben történik, vagy szoros kapcsolatban áll egymással. Gyakoriak a félhang-rokonságok, melyek sokszor a hagyományos tonika-domináns értelemben érvényesülnek. A zárlatokban a dúr akkordok dominálnak, vagy ritkábban az üres kvint. A tercépítkezésű akkordok megszorodnak, bár továbbra is a kvart-kvint-szekund építkezésű harmóniák jellemzőek. Kialakul Hindemith érettkori folyékony harmóniájú nyelve, mely egy-egy harmóniai ötletet variálva színes, sokszor varázslatos hangulatot teremt. Az egész komponálási koncepció a hangszeres művekben kidolgozott természetes írásmódból fakad és egyenesen mutat előre az amerikai évek stílusának irányába. Összefoglalva Hindemith eltávolodik a 20-as évek tárgyilagos

²⁰³ Ide kívánczik a Briner/Rexroth/Schubert könyv egy Marienlebenrel kapcsolatos megjegyzése: „Eretnek gondolat kísért: a Marienleben alapvetően elképzelhető brácsa-zongora ciklusként! A kompozíció nem szorul énekelt szavakra.” In: B/R/Sch: Paul Hindemith (Zürich, Schott, 1988): 78.

²⁰⁴ A fiatakkoriaktól eltekintve.

²⁰⁵ Das Lied der Toten (Novalis). E vers fordítása és néhány másik dalszöveg az I. Függelékben található.

stílusától és a Mathis a festő c. operával fémjelzett korszak elasztikusabb és puhább zenei stílusába fordul.

Sechs Lieder nach Gedichten von Friedrich Hölderlin (1933/35)

Hölderlin (1770-1843) versei mindig is közel álltak Hindemithhez.²⁰⁶ A költő panteizmusba hajló rendkívüli természetrajongása ahhoz a tájhoz kötődik, ahol a zeneszerző is felnőtt. A Neckar menti táj kezdettől fogva menedékkül kínálkozott számára a közvetlen környezet mostoha társadalmi valósága elől. Hölderlin a klasszikus költőóriások – Goethe és Schiller – mellől nőtt a romantika egyik legvarázslatosabb poétájává. Azok görögség-kultusza nála nem beteljesülés, hanem sóvárgás a tiszta isteni világ felé, melyben folyton ott ég a környező jelen sivárságának fájdalma. Az ő világa platonikus, vallásosan átélt kozmosz, az ősi egyszerű létezés és a majdan újra eljövendő aranykor természete. „Az aranykorban a természettel meghasonlott társadalom újra természetté válik, és az ember beleolvad abba a mindenségbe, amelyből vétetett, és amelyből kiszakadva éltető elemét veszítette el (Abendphantasie). [...] A természeti élmény mitizálása: ez a hölderlini vers alapképlete.”²⁰⁷ Hölderlint a romantikus nosztalgia vonzotta a görög tájakra, ahogy Szerb Antal írja, „[...] nem "értette a görögöket", nem vágyódott feléjük, nem követte őket, hanem görögnek tudta magát, [...] hitte, hogy Hellász kora újra el fog jönni a német dombokra. [...] A legodaadottabb, a legtisztább génusz, [...] nem akart mást, mint zengő szavakba foglalni a nagy világerőket”²⁰⁸

Hindemith a költő leghíresebb és legszebb verseiből válogatta dalainak szövegét. Mély érdeklődését mutatja, hogy 2 verset ezek közül 1935-ben újra megzenésített. A zeneszerző halála után a felesége által kiadásra átadott dalok a 2. változatot tartalmazzák.²⁰⁹

²⁰⁶ A 7.lbj.-ben említett I. zongoraszonátát a *Der Main* című Hölderlin vers inspirálta.

²⁰⁷ Györfly Miklós: *A német irodalom rövid története*. (Corvina, 1995): 67.

²⁰⁸ Szerb Antal: *A világirodalom története*. (Budapest, Magvető, 1980): 440.

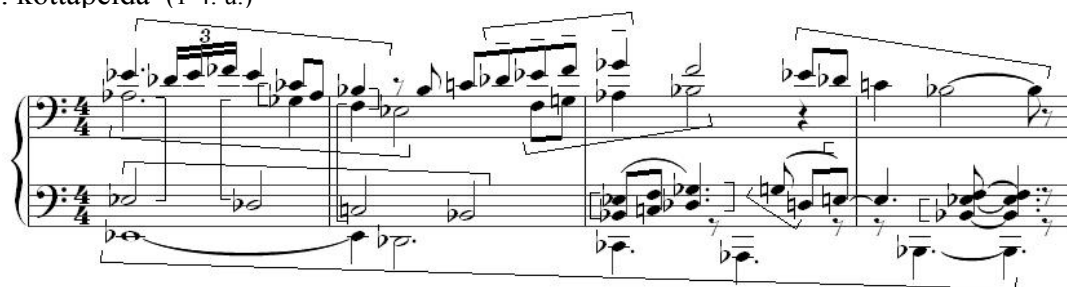
²⁰⁹ Azóta is ez a kiadás kapható.

²¹⁰ A nyolcad felütéssel induló összes többi kezdés, két csoportra osztható: a szélső szakaszokban fellépő kvinttel vagy kvartttal társul, a középrészben piano dinamikájú lelépő szekunddal.

hosszabbodáson kívül a "gerne" szóra eső záróformula variációján is átesik. Ez a sóhajtászerű, föllépő N2 a fríg oldás előtt, sokat elárul Hindemith vokális érzékenységről.

Az énekszólam ebben a dalban deklamatorikusan és vokális szempontból rendkívül kifejező és erőteljes. A zongora azonban nemcsak a ritornell motívum rideg sorszerűségét vagy a középrész finom ringatózásait és modulációit állítja emellé hanem a könyörtelen „megszerkesztettséget” is. A következő kottapélda azt próbálja megmutatni, hogy az A szakaszt miképpen határozza meg a kvart hangköz és az azt szekundokkal kitöltő tetrachord.

71. kottapélda (1-4. ü.)



A dal egész harmóniavilágán a t4-ok és 2-ok uralkodnak. A modalitás a 4b és 6b előjegyzés között mozog. Először a *cesz* és *c* azután a *gesz* és *g* közötti ingadozás figyelhető meg mindjárt az előjátékban.(71.kottap.) A tetrachord is hol fríg, hol moll, hol dúr, stb. A 3.ütem végi disszonancia jól elő van készítve a faktúra sűrűsödésével, a dinamikával és az akkordok erősödő disszonanciafokával.²¹¹ Az előjáték végi akkord domináns jellegét igazolja a dal végi zárlat *esz-mollja*. A középrész nagyobb modulációs amplitúdója (5b-2#), hozzátartozik a légies kifejezéshez; erre a dal utolsóelőtti ütemében még egy félütemnyi utalást találhatunk. Ez az "utalás" eredményezi a zárlat k2-mozgását (*d-a-e-h* kvintakkord oldódik *esz-b* kvintre).

Abendfantasie

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd.
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren jetzt die Schiffer zum Hafen auch,
In frenen Städten fröhlich verraucht des Markts
Geschäftiger Lärm; in stiller Laube
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Esti ábránd

Kunyhója árnyán csöndesen üldöglél
a pór, a jámbor tűzhelye füstölög,
s a vándor hallja, hogy szelíden
hívja a kis falu estharangja.

Pihenni révbe tér a hajós is, és
a városokban, távol, a víg piac
lármája elcsitul; terítve
lombok alatt a baráti asztal.

²¹¹ Az ilyen és ehhez hasonló jelenségeket a „harmonische Gefälle” (harmoniai fluktuáció) hindemithi kategóriájával is le lehetne írni, amennyiben az általa felállított akkord-csoportosítás szerint ábrázolnánk a harmóniak egymásutánjában létrejövő feszültségszökkenéseket és -növekedéseket. Hindemith: Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil, 1940: 144.o.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
 Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh und Ruh
 Ist alles freudig; warum schläft denn
 Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
 Unzählig blühen die Rosen, und ruhig scheint
 Die goldene Welt; o dorthin nehmt mich,
 Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerinnen mir Lieb und Leid! -
 Doch, wie verschuecht von törichter Bitte, flieht
 Der Zauber, dunkel wird's und einsam
 Unter dem Himmel, wie immer, bin ich -

Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel begehrt
 Das Herz; doch endlich Jugend! verglückst du ja,
 Du ruhelose, träumerische!
 Friedlich und heiter ist dann das Alter.

S velem mi lesz? Bér s munka ad életet
 az embereknek; fáradozik s pihen
 s így boldog minden; mért nem alszik
 épp csak az én szívem ösztökéje?

Az esti égen fölragyog a tavasz,
 rózsák virulnak, és az arany világ
 derengve ring; ó, bíbor felhő,
 vígy oda át, hadd omoljon ott fönn

párába, fénybe a szerelem s a kín! -
 De, mintegy balga vágyam elől, a szép
 varázs elszáll, s magam vagyok, mint
 mindig, az ég beborul fölöttem.

Hát jöjj el, csöndes álom! A szív sokat
 kíván; de végül, ifjúkorom, kihűlsz,
 te képzelődő, nyughatatlan,
 s béke köszönt az öregséggel rád.
 (Rónay György)

Ebben a versben a költő az öregedéstől várja a fiatal szív nyughatatlan vágyainak elcsitulását. A csendes táj békéjét Hindemith érdekes zenei eszközzel, halk 9/8-ban kóborló unisonoval kíséri a zongorában. Ez a zengő, kavargó unisono a puha mélységből indul, s az esti harangkongás (Abendglocke) említése körül jut a felső regiszterekbe, hogy megcsendítse a kétvonalas oktáv magasabb hangjait. A második versszakban az unisono akkordokba sűrűsödik, hogy átadja helyét a „Wohin denn ich” szavak határozott deklamációjú átvezető frázisa után az új karakterű formarésznek. Az ebben felhangzó téma, mintha a 20-as évek Hindemithjétől származna. Vajon utalás ez, hogy szabadulni akar a régi nyelvtől, a régebbi zenei "ösztökétől"? Mindenesetre ez a zene nem kizárólag a szerelmi fájdalom okozta békétlenségről szól.

72. kottapéllda



E rész hosszan húzódó bitonálissá váló zenéje kis rondót formáz két közjátékkal, melyek barokkos módon a témából származnak. A visszatérő unisono témát az utolsó versszak alatt halljuk. Nem hirtelen tér vissza, 9/8-os lüktetését a 4/4-es középrész végének halkuló unisonója vezeti be. A két rész közötti hangnemi feszültség is izgalmasan simul el (73.kottap.) s oldódik majd a dal végi magas Fisz-dúr⁶₄ sztoikus nyugalmaiba.

73. kottapélda

A dallam felépítése a szélső részekben nyugodt ritmikus ellenpontban folyik, hol hemiola, hol elcsúsztatott ütem beiktatásával (a kíséret 9/8-ával az énekszólam 3/4-e áll szemben); mindez a k2-onként emelkedő csúcshangokon és a 2.versszak ritmikus sűrítésén keresztül az elbeszélő karaktert a középrész hektikus hullámzásába emeli. A visszatérés jellemző zenei eszközzel nyújtja meg az időt, hogy a dal eleji 2 versszak a dal végi 1 versszakkal egyensúlyba kerüljön: augmentált értékekben hozza a variált énekszólámot. Ennek korálfeldolgozásra emlékeztető karaktere jól jellemzi a vers filozófikus konklúzióját: „s béke köszönt az öregséggel rád”.

An die Parzen

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch ist mir einst das Heilge, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht, gelungen:

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinabgeleitet; einmal
Lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

A párkákhoz

Csak egy nyarat még, óh, ti Hatalmasok,
s egy őszt az érett dalra, hogy a szívem
az édes játékkal betelve
kész legyen az örök elmúlásra!

Ha, míg élt, meg nem kapta igaz jogát,
a léleknek csak kín s dac az Orkus is;
de hogyha egyszer, ami fontos,
ha sikerült, ami szent, a versem:

üdvözlégy akkor, Csend, örök Árnyvilág!
Megnyugszom, még ha nem követ is zeném
a föld alá; úgy éltem egyszer
mint az olymposziak... s mi kell több?

(Szabó Lőrinc)

A dalt a Mathis-szal egyidőben fejezte be. Az operában a művész, saját helyét keresi a világban, küzd a benne rejlő kettősséggel, az alkotás szent hivatásával és a szolidáris ember társadalmi indíttatásával. Mathisnak a politika világában tett kirándulása katasztrófával végződik, így le kell vonnia a tanulságot, hogy nem a politikában való részvétellel, hanem az alkotással szolgálhatja legjobban embertársait, s már csak arra vágyik, hogy legszebb képét befejezhesse, azután megbékélve adja át magát a halálnak. Albert szavaival: „Das Werk wird ewig von dir zeugen, wenn dein Leib vergeht, dein

Name erlischt.”²¹² A Hölderlin vers zenei utalása még egyértelműbben vonatkoztatható Hindemith saját életére. A zeneszerző özvegye talán nem véletlenül állította a kötet élére a belőle készült dalt.

Az energikus kezdés első akkordjából szinte kitör az énekszólam, nincs sem előjáték sem utójáték a dalban. Ez és a zongoraszólam akkordikus, apró motívumokból építkező jellege emeli – Hindemithnél rendkívüli módon – előtérbe a dallamot. Ennél fogva ez az egyik legszemélyesebb, legszenvedélyesebb dal nemcsak a Hölderlin-dalok között, hanem talán az egész életműben. A határozott hangvétellű kezdőtéma fordított kupolás ívvel rajzolja meg az első verssort. Jellegzetes, dúrból minoréba hajló vonala a dal során ritornellként még háromszor visszatér.(74.kottap.) Állandó ellenszólamként egy kromatikusan ereszkedő szext-menet tartozik hozzá, amit egy felső g nyugvópont tart össze. Első két visszatérését a zongora basszusában halljuk, először az 1.versszak utáni közjáték gyanánt a kezdőhangnemben, másodszor C-dúrban a 2.versszak vége alatt, ahol így érdekesen idomul hozzá az eredeti magasságban maradó kísérőfigura. Utoljára, csak augmentált fejmotívumát halljuk a 3.versszak „mich nicht hinabgeleitet” szavai alatt, a versszak szekvenciális fokozásának csúcspontjaként. Itt a kísérőfigura nyugvópontja eltűnik, más harmóniai relációba is kerül a dallam. Ebbéli változásait érdemes egymásmellé állítani:

74a, b, c kottapélda (1.-6.ü, 42-45.ü., 57-59.ü.)

The image shows a musical score for a song by Hindemith. It is in 2/4 time and B-flat major. The score is divided into three parts: (a), (b), and (c). Part (a) shows the vocal line and the piano accompaniment. The vocal line is a simple melody that follows the text: "Nur ein Sommer gönnt ihr Gewaltigen!". The piano accompaniment consists of a descending chromatic sextad in the right hand and a more complex, rhythmic accompaniment in the left hand. Part (b) shows the piano accompaniment. Part (c) shows the vocal line and the piano accompaniment. The piano part consists of a descending chromatic sextad in the right hand and a more complex, rhythmic accompaniment in the left hand.

²¹² „A mű örökké tanúskodni fog rólad, ha tested megszűnt és neved kihűnyt”(Mathis der Maler:7.kép, 2.jel.)

A dal szélsőséges dinamikai felépítéséhez tartozik, hogy ezután az utolsó másfél sor újabb lendületet vesz és dinamikában ill. hangmagasságban minden eddigit túlszárnyalva, akaratos csúcspontot épít a legutolsó ütemekből: „úgy éltem egyszer, mint az olymposziak, s mi kell több?”

A dallam különben izgalmas variáló-fejlesztő technikával épül. Az egyes elemek azután Hindemith jellegzetes soroló-technikájával kerülnek egymás mellé.

75. kottapéllda

A 2.versszak elején található motívum (a_v), a kezdőtéma elejéből (a) is levezethető. Az **a** és **b** motívum hangköz-építőelemei nagyjából megegyeznek: a terc és kvart sorrendje azonos, csak irányuk más, illetve a **b** 2-hangközzel kombinálódik. A „daß williger mein Herz” (készségesebb szívet »az elmúlásra«) szavakon az újabb, tágasabb alakzat (**b**) hangnemváltással is párosul (Esz-dúr→a-moll), ennek kezdő kvartlépése a zongora fellépő kvartját imitálja k₂-al feljebb. A kromatikus-poláris váltás után tovább emelkedik a hangnem a kvintkörön (a-moll→fisz-moll). A versszakvégi "sterbe" szóra reagálva a közjáték ritornelltemája visszahull az eredeti Esz tonalitásra. A közjáték szólamcseréje hatásos dramaturgiai eszköz: erőteljes gesztussal keretezi a 3 részes dal első formarészét.

A középrészen a kíséret túlpontozott kis-nyújtott ritmusa uralkodik.²¹³ A dallam folyamatosan emelkedik a versszak végéig, gyakorlatilag egyetlen kis téma szekvenciális ismétlésével(c_{1,2}). Ennek első motívuma(c₁) a fellépő kvart, a második(c₂) az (a) továbbvariálása. A c₂ a 35.ütemtől a zongorába is átkerül. A kíséret tölcsekszerűen egyre távoluló ambitusa fokozódó disszonanciáival²¹⁴ és az önállóan vezetett szólamok gyarapodásával is növeli a feszültséget. A folyamat végén egy G^{9b} akkord oldódik a visszatérő ritornell kéttercű C dúrmoll akkordjába. A tonális területek egymásutánja előnyben részesíti a k2 távolságú hangnemeket.

A harmadik versszak újabb motívumvariánsát (a b rákfordítása) ismét távoluló tendenciájú homofon akkordok kísérik. A harmadik tag visszatérő jellegét erősíti, hogy a ritornell után a zongora első részben exponált saját motívuma kíséri a dalt záró himnikus fokozást.²¹⁵

Ehmals und Jetzt (II)

In jüng'ren Tagen war ich des Morgens froh,
Des Abends weint ich; jetzt, da ich älter bin,
Beginn ich zweifelnd meinen Tag, doch
Heilig und heiter ist mir sein Ende.

Egykor és most

Míg ifjú voltam, reggel örültem én
és este sírtam; most, hogy idős vagyok,
kételkedve kezdem a napot, de
szent nekem és vidító a vége.
(Rónay György)

A mindössze kétoldalmi dal csendes, melankólikus hangulatot áraszt. Minden zenei eszköz ennek a hangulatnak szolgálatában áll. A nyugodtan ringatózó 12/8-os metrum és a gisz-moll hangnem adják a dal alapkarakterét. A zongora 3/8-os daktilusa és jambusa fölött egyszerű természetességgel szólal meg a szélesebb lüktetésű énekszólam. A egész dal egyetlen nagy „kupolás fokozásra” épül, amely a tetőpontig, majd vissza fokozatos dinamikai, harmóniai és faktúrabeli változással teremti meg a két ellentétes ívet. A tetőpont előtt belépő basso ostinato a visszatérésig kíséri a folyamatot. Egyébként megfigyelhető a basszus fokozatos kiválása, önállósodása a zenei folyamat alatt. Ez, a dalhoz képest különösen disszonáns utójátékban csúcsosodik ki. A visszatérésnek nevezhető anyag igazából csak két ütem; magányos szomorúsággal áll az „ist mir sein Ende” szavak alatt.

²¹³ Hindemith jellemző hangütése ez. Az indulószerű nyújtott ritmusok szövik át az I zongoraszonáta 2.tételét, a Schwanendreher első részét is, stb.

²¹⁴ A kezdeti moll⁷-Dúr⁷-félszűk⁷ után fellép egy ω-akkord, majd egy tredecim akkord, végül egy 2kvintű akkord (tisztá és bő5).

²¹⁵ Különleges hatást kelt és igen ritka eszköz a Hindemith dalokban az a légies ütemelőző arpeggio, amit már a 2.ütemtől hallunk a kíséretben és amely augmentált felnagyítással a dal zárószakaszát is bevezeti.

A dallam melankóliája részben a k3 és t4 hangközök túlsúlyának köszönhető. Hindemith olyan szavakon énekeltet hosszabb melizmát, mint „Abends weint”, „älter”, „zweifeln meinen”, „sein Ende”.

Meglepő, de nagyon kifejező az utójáték *cisz* tonalitású zárata. Ha azonban jobban megfigyeljük a dal hangnemi tendenciáját, logikus lépések vezetnek ebbe az irányba. A *gisz*-moll kezdőtonalitást a 2. ütem végi dallamfordulat frígesíti, a egész következő szakasz fokozatos süllyedéssel vezet az ostinato *E*-re támaszkodó harmóniaihoz. Egy további modális terclépés vezet a zárati *cisz-gisz* kvinthez. A dal legkülönlegesebb harmóniai fordulata viszont a *c*-hez kötődik. A téma *gisz*-moll akkordja a második ütem elején egy *C* dom⁹ fordítással képez ingamozgást (R.Starussra emlékeztető 3-rokon fordulattal), mindeközben a felső szólamban *disz* nyugvópontot hallunk. A középrész végén pedig szintén *C*-dúr készíti elő a visszatérést.

76. kottapélda

11.-13.ü.
und heiter ist mir sein Ende.

Des Morgens

Vom Taue glänzt der Rasen; beweglicher
Eilt schon die wache Quelle; die Birke neigt
Ihr schwankes Haupt, und im Geblätter
Rauscht es und schimmert, und um die grauen

Gewölke streifen rötliche Flammen dort,
Verkündende, sie wallen geräuschlos auf;
Wie Fluten am Gestade, wogen,
Höher und höher die Wandelbaren.

Komm nun, o komm, und eile mir nicht zu schnell,
Du goldner Tag, zum Gipfel des Himmels fort!
Denn offner fliegt, vertrauter dir mein
Auge, du Freudiger! zu, solange du

In deiner Schöne jugendlich blickst und noch
Zu herrlich nicht, zu stolz mir geworden bist;
Du möchtest immer eilen, könnt ich,
Göttlicher Wanderer! mit dir: doch lächelst

Des frohen Übermutigen du, daß er
Dir gleichen möchte; segne mir lieber dann
Mein sterblich Tun und heitre wieder
Gütiger! heute den stillen Pfad mir!

Reggel

A füben harmat gyöngyei; ébred és
szökik a forrás; ejti szelíd fejét
a lenge nyír és tündökölve
zizeg a lombja; s amott a szürke

felhők körül már lángkoszorú remeg,
hirdetve, némán, hogy tör elő a fény;
mint parti hullám, úgy özőnlík
mind magasabbra a szent gomolygás.

Jöjj hát, óh Nappal, jöjj, te arany, s ne szállj,
ne törj túlgyorsan fel a zenitre, mert
bátrabban és bizakodóbban
mer szemem a mosolyodba nézni,

amíg szépséged ifjú tekintete
még nem túlbüszke, még nem oly isteni;
vihetnél, persze, égi vándor
engemet is!...- De te csak nevetsz a

víg vakmerőn, ki társnak ajánlkozik;
áldd meg hát inkább kegyesen a mai
nap földi művét, és ragyogd be,
amin a sors visz, a csendes ösvényt!

(Szabó Lőrinc)

Schumanni rajongás hajtja a dal első részének az érkező reggelt köszöntő, lelkenedező zenéjét. Az előjáték hatalmas richard straussos *E*-dúr akkordjai az ének belépése előtt *Desz*-dúrba vezetnek, előre sejtetve a dal befejezésének hangnemi dramaturgiáját. A lendületes dallamot állandó 8-ad mozgású akkordrepetíció kíséri, amely csak kétszer szakad meg, először a harmadik versszak hívó szavai alatt, amelyet az előjáték anyagának ritornellszerű visszatérése vezet be; másodszor az utolsó versszaknál ahol a vers áradó, rajongó karaktere a szelíd alázatban pihen meg. A ritornellként funkcionáló előjáték belső szólamai meglepő utóéletet élnek: első vissztérésük alkalmával a domináns *H*-dúrból *Asz*-dúrba modulálva, megoszlanak az énekszólam és a zongora között, a dal befejezésekor pedig az énekszólam *asz* nyugvópontja alatt szólamcserével vezetik a dalt a záróakkordhoz. Ezek a tercrokon modulációk érdekes újjászűletései a romantikus harmóniavilágnak Hindemith dalaiban.

Sonnenuntergang (II)

Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir
Von aller Wonne; denn eben ist's,
Daß ich gelauscht, wie, goldner Töne
Voll, der entzückende Sonnenjüngling

Sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt;
Es tönten rings die Wälder und Hügel nach.
Doch fern ist er zu frommen Völkern,
Die ihn noch ehren hinweggegangen.

* 216

Naplemente

Hol jársz? a lelkem mámorosan mereng
édes gyönyörrel telve; csak épp imént
hallgattam én, arany zenéjét
ontva, az elbűvölő Napifű

hogy játsza égi lanton az esti dalt,
hogy halmok, erdők mind vele zengenek.
De jámborabb népek közé ment,
Messzire, hol ma is értik, áldják.*

(Lator László nyomán)

Az utolsó két Hölderlin dal teljesen más karakterű. A *Des Morgens* áradó, dús fortéjával szemben a *Sonnenuntergang* rendkívül egyszerű faktúrájú.²¹⁷ Az előjáték jellegzetes két tonalitású unisonóján (77. kottap.) kívül, ami ebben a dalban is ritornellszerűen tér vissza még kétszer, a zongorakíséret többnyire áttetsző három szólamra redukálódott.

77. kottapélda (1.-7.ü.)



²¹⁶ A pontos fordítás ez volna: De ő már messzi vidékre tért./Hol jámbor népek még tisztelik.

²¹⁷ Heimer könyvében hozza az első változat faximiléjét. A nagyszerű dal teljesen más, sokkal drámaibb alakot öltött az 1933-as verzióban. Egyszólamú kanyargós dallamban végződő, hatalmas hárfaszerű zongora-akkordok tagolják a két egymástól teljesen eltérő formarészt.

A dallam végig követi a trocheus verslábakat, motívumai kromatikus félhanglépésekkel színezett hármashangzat-felbontások. Formailag a legegyszerűbb a Hölderlin dalok között, a második versszak az első variált ismétlése. A megejtő szépségű dal a versben levő, szinte elsuhanó jelenetet ragadja meg, mely a nap leszálltával oly hamar eltűnik, mégis otthagyja lelkekben mély nyomát. Itt nem a lantszerűséget fogja meg, mint az első változatban, hanem a légiességet. Ez az unisono a magas regiszterből suhanó kvartokban száll alá a kvint akkordok puha mélységébe, melyből líraian merül föl a kérdés a dal elején: „Wo bist du?”. A versben rejlő enyhén szomorkás hangulatot a kísérő harmóniák kromatikája érzékelteti, amely, mint a Hölderlin dalok egy jó részében, nyugvópontok alatt végez tölcészerűen táguló, vagy inga-mozgást.

A Hölderlin dalok az Op. 18-ban megszületett sajátos hindemithi deklamációt teljesítik ki; harmóniai és hangnemi struktúrájuk szervezettsége kihat a dallam és a ritmus organikus egységére is. Ezek a harmóniák nem elsősorban egyszerűbbek, vagy puhábbak, mint például a *Marienleben* első változatának legtöbb akkord-kombinációja, hanem szerves részei a dallamnak. Dallam és harmónia, faktúra és vonalvezetés, ritmika és forma úgy alkotnak egységet, hogy egyik a másikban él, egyik a másikat indokolja. Az intonációnak ez a szonorús és természetes kifejezőereje képes a filozófiai gondolatok megszólaltatására anélkül, hogy távolságtartóan objektív lenne, ugyanakkor képes az általános emberi érzések megjelenítésére anélkül, hogy a zenei expresszionizmus eszközeit alkalmazná.

Az, hogy Hindemith zenei nyelvezete visszatalált a régi német romantikus Lied-hagyományhoz, jelzi a mélyreható változást, amely életében és gondolkodásában bekövetkezett. A *Marienleben* látványos újító tendenciájától és koncert-attitűdjétől mindinkább elfordul, és a bensőségesebb, intimebb kompozíciós inspiráció nyomán születnek meg majd tollából, a 40-es évek kezdetben csak házi használatra szánt a dalai.

IX. Az amerikai évek dalai

1941-44 és 1955

A zeneszerző életében bekövetkező nagy változás hatással volt dalköltészetére is. A németországi politikai és kulturális helyzet a kezdeti „innere Emigration”²¹⁸ után tényleges emigrációra kényszerítette. 1937-ben végleg feladta berlini tanári állását, majd 1938-ban berlini lakását is és november 29-én, feleségével együtt Svájcba költözött.²¹⁹ Amerikába történő emigrálását – ahogy például Bartók esetében is – koncertkörutak előzték meg. 1937 tavaszán utazott először, majd 1938 tavaszán másodszor az Egyesült Államokba. 1939 januárjától már majdnem egy fél évet töltött ott, hogy a következő évben aztán hosszú időre elbúcsúzzon Európától. 1940 februárjában érkezett New York-ba, Gertrud kalandos utazás után csak szeptemberben tudott csatlakozni hozzá. Az Egyesült Államokban tanárként dolgozott tovább, a művek számából és fajsúlyából ítélve alkotókedve kezdetben töretlen volt. 1941-től azonban jól érezhető a befelé fordulás.²²⁰ Jóval a háború után, 1947-ben tért vissza Európába először. Évente utazott a két földrész között, végül 1953-ban adta fel tanári állását a Yale Egyetemen és feleségével Svájcba települt vissza.

1940 Karácsonyára születik az első énekhangra és zongorára írt motetta az *Exiit edictum*. Ez a mű nyitja meg a 40-es évek dalainak sorát, melyet 1941-ben követ egy kis szerelmi dal, a *Du bist mein*. Ez fémjelzi a kettősséget ami a következő időszak daltermésére jellemző: az egyházi és világi szövegekből eredő műfaji különbség megszületését. Ebben a fejezetben a világi dalokról lesz szó.

Az 1942-es évet a schumanni „dalok évéhez” szokták hasonlítani, mivel ebben az esztendőben született a 40-es évek dalainak zöme, 25 mű. 1943-ban csak 2 dalt írt, ezt követte 1944-ben még 4. A világi dalok sorához hosszú szünet után, 1955-ben csatlakozik az utolsó kettő. A 14 motettából 6 mű készült el a 40-es évek első felében, a sorozatot²²¹ 1958 és 1960 között folytatta.

²¹⁸ „Belső emigráció”. Briner/Rexroth/Schubert: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*. (Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich / B. Schott's Söhne, Mainz, 1988):138.

²¹⁹ Egy Bluche ob Sierre kis faluba, mely Muzot közelében van, Wallis kantonban, ahol Rilke is hosszabb ideig élt.

²²⁰ Briner/Rexroth/Schubert: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*. (I. kötet):185.

²²¹ A motettákról a következő fejezetben lesz szó.

A 40-es évek dalaiban először fordult Hindemith másnyelvű versekhez. Gertrud romanisztikai tanulmányainak köszönhetően bukkant a francia és latin nyelvű versekre,²²² az

angol nyelvű dalok pedig az Amerikában való tartózkodás természetes velejárói voltak.²²³ Az utolsó német nyelvű dalokat 1942 júliusában írta.

A zeneszerző által kiválasztott versek egy része folytatja a 30-as években feldolgozott gondolati líra filozófikus tendenciáját. Az e témában korábban feldolgozott versek azonban inkább a dolgok értelmét keresték, emezek inkább a magány és elhagyatottság melankólikus, nosztalgikus szomorúságát szólaltatják meg. Emellett a szövegek közt találunk néhány szerelmes verset²²⁴, ill. humoros vagy morbid költeményt is (A tücsök és a hangya, Ranae ad Solem, Akasztottak bálja), a hagyományos Loreley témával találkozhatunk a Keats versre írt *La Belle Dame sans Merci* balladában. A szövegeket Hindemith az ókortól a XX.század elejéig terjedő időszakból válogatta, közöttük jelentős súllyal szerepelnek a 19.századi költők. „Ezekben a dalokban, ellentétben a 30-as években komponált dalokkal, úgy tűnik, egy olyan gazdag kulturális hagyományról akart megbizonyosodni, amelyet Európában a háborúban, megsemmisítettnek látott.”²²⁵ Ez a fajta „kulturális átmentés” vagy nosztalgia bizonyára a hazátlanná vált zeneszerző legfőbb vígasza volt ezekben az években. Hindemith már a harmincas évek bőséges daltermését is legnagyobbbrészt titokban tartotta és ez lett a sorsa a 40-es években komponált dalok többségének is. A magánéletbe való visszavonulás természetszerűleg folytatódott az Egyesült Államokban. Új környezet, új emberek, lecsökkent aktivitás a kulturális közéletben, csak mind erősítették benne a háború alatti elszigeteltség érzését. Ezen időszak dalai közvetlen születésüket többnyire Gertrud-nak köszönhetik, akit Hindemith ezeken túl egy vagy két motettával is meglepett évente, karácsony táján.²²⁶

A 40-es évek dalainak alapvető jellemzője a stilizálással való játék, újdonsága pedig a strófikus dalforma megjelenése. A dalok stílusa érdekesen tükrözi a különböző nyelvű versek karakter-különbségeit. A következőkben nyelvek szerint csoportosítva tekintjük végig röviden a világi dalokat, csoportonként egy-két dal elemzésével megvilágítva

²²² Briner/Rexroth/Schubert: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text.* (Isd.1.lbj.):185.

²²³ Két német dal is kapott angol szöveget: a *Du bist mein (I am of thee)*, és a *Frauenklage (Lady's Lament)*.

²²⁴ Ez a téma teljesen hiányzott a 30-as évek dalaiból.

²²⁵ Briner/Rexroth/Schubert: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text.* (Isd.1.lbj.):185.

²²⁶ Howard Boatwright: *Einleitung.* In: Paul Hindemith: *Sämtliche Werke.* Serie VI/III Schott, 1999: XI-XIII

jellegzetességeiket és ezen keresztül a 40-es évek hindemithi dalstílusát. A dalok szövegei 3 esetet kivéve, ahol a főszövegbe illesztettük azokat, az I. Függelékben találhatók.

A német dalok

A 11 német dal stílusban meglehetősen eltérő versekre íródott. A sor elején három középkori vers áll, közöttük a *Du bist mein*, mely a legrégebbi német szerelmi dal. A három dal közül csak egynek (*Frauenklage*) tudjuk a szerzőjét, aki a nem könnyen azonosítható Minnesänger, Burggraf zu Regensburg. A szövegek legnagyobb részét Hindemith 19.századi költők – C. Brentano, Eichendorff, A.von Platen, G. Keller, C.F.Meyer és M. Dauthendey – versei közül válogatta. A legkésőbbi szöveg pedig Rilke 1922 és 26 között keletkezett verse, a *Tränenkrüglein*.

Jellegzetes archaizáló diatónia és szándékosan egyszerű faktúra teremt kapcsolatot a három középkori vers megzenésítése között. Ehhez az egyszerűbb, középkori zenét idéző írásmódhoz kapcsolódik még két dal, az Eichendorff versére készült *Zum Abschiede meiner Tochter* és a Meyer költeményre íródott *Nach einer alten Skizze*. Ez utóbbiban Hindemith nyilván szándékosan változtatta meg a címet, felváltva a vers csattanójára utaló eredeti címet – *Ja* – az alcímmel, amely egy – különben fiktív – „régí vázlatra” utal. A dalok a következők:

1. Ich will Trauern lassen stehn (Anonym)
2. Du bist mein (Anonym)
3. Frauenklage (Burggraf zu Regensburg)
4. Zum Abschiede meiner Tochter (Eichendorff)
5. Nach einer alten Skizze (C.F. Meyer)

Az 5 versből kettő szerelmes vers (2.,3.), kettő a baráthoz ill. a költő leányához szól (1.,4.), egy pedig teologizáló (5.).²²⁷

Az *Ich will Trauern lassen stehn* a jellegzetes hindemithi 3 tagúságba rendeződik. A két versszakos, strófikus, népdalszerű dallamot egy játékos staccato-kíséretes figura veszi körül (ill. kíséri a visszatérésben) A-részként. Az előjátékban megszólaló anyag diatónikus diszszonanciái, Stravinsky hasonló ötleteire emlékeztetnek. A félütemnyi, finom modális hangnemi kitérés (a 0 előjegyzésből a 3b-be), mellyel az énekelt részekben is találkozunk, a főbb zárlatokban G-mixolidbe oldódik.

²²⁷ Az utóbbi, a Mallarmé-versre írt (francia nyelvű) *Sainte*-el együtt, tematikáját tekintve eltér a többi daltól.

78a, b kottapéllda



Az egyszerű énekszólamnak nemcsak a dallama középkori jellegű, de frázisszerkezete is: a $b^x c d^x e f^x$, ahol az "x" egy 4 hangú visszatérő motívumot rejt az egyes frázisokba, melyek zárlati rendje 5, 5, alsó5, 2, 8, 1. A frázisok cezúrái aszimmetrikusak: a-b-c| d || ef (ef=refrén).

A csöppnyi *Du bist mein* dalocska középkori táncokra emlékeztető dallamát a kíséret ritmikai ötlete teszi elbűvölően vidámmá. A 3/8-os, ritmikailag önmagában is sokszínű, G-mixolid dallamot a zongora változó súlyozású nyolcadpárokkal kíséri (79.kottap.). A dallam variált BAR formáját a zongora úgy vegyíti a visszatérő háromtagúsággal, hogy az utolsó szakasz alatt az énekszólam kezdőtagját játsza kíséretként, sőt annak fejmotívuma szolgáltatja az utójáték középszólamát is.²²⁸ A dal a ta hanggal színezett c-dór üres kvintjén zár.

79. kottapéllda (1-6.ü.)



A *Frauenklage* című dal az 1923/25-ben keletkezett *Lieder nach alten Texten* Op.33 a cappella kórusok II. tételének egyszerűsített változata. Dallamában a kora-reneszánsz motetták, a protestáns korál és a barokk melizmák hangja keveredik. A kórusmű az utolsó verssorig nőikar, ott lép be lány nyomatékosítás gyanánt a vegyeskar. A dal sajátos hangulatát a modális zárlatokon túl, ez a női karból formált vékony polifón zongoraletét is meghatározza. A dallam és a kíséret középkorias hűvösségével rendkívüli módon keveredik a harmóniák néhány 20.századi disszonanciája.

²²⁸ A vers 3 mondatának aránytalanságát tipikus megoldásban tükrözi a forma: tkp. kéttagúság, amelyben az első két mondat (tematikailag Stollen-Stollen) felel meg az első tagnak, a harmadik mondat (Abgesang) pedig a második tagnak. A kíséret a 2.tag alatt megváltozik, a "visszatérés" csak a mondat 2.fele alatt van.

A két romantikus versre írt dal annyiban különbözik az előzőektől, hogy a versek tartalma itt megkívánja a belső színezést, dramaturgiai karakterváltást. A *Zum Abschiede meiner Tochter* a lányát búcsúztató apa fájdalmát énekli meg. Az eltávozó utáni üresség érzésének szimbóluma a versszakokat kezdő és záró üres kvintpárhuzamokból álló motívum. Ez a lemondó hangulatot árasztó homofón kíséret a dal harmadik versszakában a dallammal együtt megváltozik. Az első 2 versszak strófikus ismétlése után a harmadik versszak első részében trióyszerű új anyagot hallunk, ami a versben megbújó, elválástól való félelem képe egy hideg őszi reggelen (borzadás a csendes háztól, sötét utca stb.). A dal végét rövidített, variált visszatérés adja, amely alatt az eltávozó kocsi élénkülő zörgésének festéseként, zaklatott, pontozott ritmusú dübörgő basszus-kíséret szól. A változatlanul visszatérő búcsúztató refrén zárja a dalt. A vers témája akár középkori is lehetne, a megfogalmazása és nyelvezete viszont romantikus. A 4/4-es metrum kimért negyedei, a kíséret halk, de határozott üres kvintpárhuzamai érdekesen ellenpontozzák a korai romantikára emlékeztető dallamvezetést. Úgy tűnik, Hindemith szándékosan élt a zenei karakterek ilyen keverésével, a végeredmény azonban mégis jellegzetesen hindemithi hangütés. Nyilvánvaló ez, ha megfigyeljük a dallam első, 3 frázisú mondatának lefutását:

80. kottapéllda (1-7.ü.)



A *Nach einer alten Skizze* variált strófikus dal, melybe a harmadik versszak alatt trióyszerű új anyag épül. Az új anyag vastag, méltóságteljes akkordjai az Úr megszólalását kísérik. A strófikus részek dallamának tág ambitusú, 6/4-ben mozgó szélesen hullámzó deklamációját a kíséret diatónikus hullámmozgása támasztja alá. A vershez illő ünnepélyes C-dúr, hatalmas *ff* fríg zárlattal oldódik, súlytalan helyen az utolsó szó előtt, amit az énekes egyedül mond ki az egyvonalas *c*-n. A vers erős képességét Danuser a Sixtusi kápolna Michelangelo freskójának egy részletéhez hasonlítja, amely Meyer-re is mély benyomást gyakorolt.²²⁹ A vers összevethető Jób könyvének bevezető soraival is.

A többi dal – egy kivételével – nem archaizál, a témáik is többnyire súlyosabbak, mint az eddig tárgyaltaké. Brentano *Abendständchen*-jére és Meyer *Abendwolke* című versére írt dalok nosztalgikus melankóliája a romantika világát idézi vissza a 20.század zenei eszközeivel. Brentano híres verse eredetileg egy párbeszéd, ami a *Die lustigen Musikanten* című Singspielhez készült, később Brentano versgyűjteményben is publikálta. A színpadi

²²⁹ Hermann Danuser: Paul Hindemiths amerikanische Lieder. Hindemith-Jahrbuch 1998/XXVII:155.-180.

műben, Fabiola és a vak öregember, Piast dialógusa ez, akik együtt hallgatják a panaszos fuvolaszót. Hindemith számára a vers utolsó sorai nyilvánvalóan átvitt értelemben fejezték ki, amit ekkoriban érezhetett.

Abendständchen (Clemens Brentano)

Hör, es klagt die Flöte wieder,
und die kühlen Brunnen rauschen;
golden wehn die Töne nieder;
stille, stille lass uns lauschen!

Holdes Bitten, mild Verlangen,
wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfängen,
blickt zu mir der Töne Licht.

Éji zene

Hangja sír a fuvolának,
Hűs források csörgedeznek.
Arany hangok ringva szállnak,
Hallga, hallga, hadd figyeljek!

Szende kérés, halk kívánság
Szól a szívhez édesen!
A rám hulló éjszakán át
Hangok fénye int nekem.
(Kálnoky László)

A párbeszéd-szerűség helyett a vers sorai a dalban híd-formába rendeződnek (**ABCBA**). A zongorában megszólaló stilizált, panaszos fuvolaszó felhangzásai keretezik a dalt, kíséretükkel recitativo-szerűen szólal meg a vers első illetve utolsó két sora. A két elhangzás belső elrendezése annyiban különbözik egymástól, hogy a dal eleje a fuvolaszólóval kezd, a dal vége pedig azzal zár. Hindemithnél meglehetősen ritka jambikus élesritmus adja meg a kezdő, töredék pentaton-akkordot. A híd forma külső gyűrűje ennek a harmóniának tartott orgonapontján nyugszik. A dallam és a kíséret törzshangjai a *d-f-g-a-c* hangokból álló la-pentatóniát adják ki, ezt a bázis-akkordot színezi kromatikusan a *d* és *a* váltóhangjai a dallamban. Az énekszólam szintén kromatikusan megoldott kéttercűsége (vagy az akkordhoz viszonyítva kétszeptiműsége) érezteti a panaszos karaktert (81. kottap)

81. kottapélda (1-5. ü.)

The image shows a musical score for the first five measures of the song 'Abendständchen'. It is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The voice part (soprano line) begins with a rest in the first measure, then enters in the second measure with the lyrics 'Hör, es klagt die Flöte wie - der'. The piano accompaniment features a stylized flute melody in the right hand and a more complex, arpeggiated accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

82. kottapéllda



Az *Abendwolke* csendes esti képét egy jellegzetes harmónia-ostinato kíséri végig. Debussyre emlékeztető lágyan zsongó de statikus, már-már monoton hatása egyszerre festi a vízben tükröződő, úszó felhőt és a vers mögött bújkáló elgondolkodó szomorúságot. A dal szabályos háromtagú formájában (ABA) az énekszólam középrészének új dallamát, az új hangnembe helyezett és más akkordfelépítésű ostinato kíséri.

e-„dór” hexatónia (e-fríg) g^2

A további német dalok a borús idő kiváltotta kétely és remény közötti hányódásról, a mélységes bánatról, az elérhetetlen boldogság utáni vágyról filozofálnak. A Keller versre írt *Trübes Wetter* szintén hagyományos visszatérő forma. A 4 strófás vers azonos zenei anyagú 2. és 3.versszaka képezi a középrészt. A strófikus, vagy pontosabban részben

strófikus dalok megjelenése jellemző, nosztalgikus vonása a 40-es évek dalainak. A *Trübes Wetter* főrése is változatlanul tér vissza, a középrészből vett motívumok képeznek utójátékot a dal végén. Kemény, szikár, szinkópált basszus-akkordok kísérik a szélső strófákat. A borús égből vígasztalanul csepegő eső valamiféle komor stilizálása ez. A monotóniát a ritmus-ostinátón túl a basszus tonikai, *h*-orgonapontja is fokozza. A dallam barokkos jellege, mely leginkább ritmikájából fakad, a középrészben a kíséretre is áttérjed: a kezdeti unisonot invenció-szerű letét követi.

Dauthendey *O Grille sing* című versének megzenésítéséről, a stilizált tücsök-ciripelést hallva a zongorában, először nem gondolnánk, hogy tragikusan szomorú a témája. Pedig a vers melankóliáját csak fokozza a kedves természeti zöreij, amely feltehetően nosztalgikus érzéseket ébreszthetett Hindemithben. A dal középrészének viharos harmóniai kitörése legalábbis erre enged következtetni. „Az ablak nyitva áll, //nem tudom nézelődhetem-e, //míg véget ér ez az éj.” Ismét az éjszaka nyomasztó képe; vajon megérjük-e a végét. A zongorában bemutatott és az énekszólamban is megszólaló széles ívű dallam, amelyet a tücsök-ciripelés k2-jai kísérnek, itt teljesen eltűnik, helyét egy *f* dinamikájú, többször ismétlődő plagális akkordsor váltja fel, melynek harmóniai a sötétedés tendenciáját mutatják: dúr-moll-moll^{7#}.

84. kottapélda



Az első két versszak variációs formája a zenében a dallami zárlatok azonosságában tükröződik. A 3. strófa a versben is keretes szerkezetet alkot, ezt követi a dal is, az utolsó verssorok alatt azonban a középrész anyaga tér vissza röviden („Und Lust im Leid mehr bringt sie nicht”)²³⁰; a dalt az utójáték elhaló ciripelése zárja le.

Rilke *Tränenkrüglein*-ja és Platen *Wer wußte je das Leben* kezdetű verse a német dalok két legfajszínűsabb darabja. A *Tränenkrüglein* korsója (a németben kicsinyítő képzővel: korsócska), a szenvedő, könnyeit gyűjtő ember metaforája. A dal egyszerűségében hatásos deklamáció rejlik, melyben a zongora szinte ostinato-szerűen ismétlődő motívumára felelget az énekszólám kifejezéstelen hullámzó dallama. Az elégia-hang a 12/8-os

²³⁰ Az utolsó félsoron az előzőversszakok zárlatának egyszerűsített, sűrített változatát halljuk, az énekszólám itt másfél ütemre magára marad.

metrumnak, a dúrt és mollt elkerülő, semlegesen lebegő tonalitásnak és a dallamívek, magas hangról mindig lefelé eső vonalának köszönhető. Mindez különös, Hindemithnél szokatlan – a vers gondolataira nagyon reagáló – zenei formába rendeződik (ABA_vC).

Tränenkrüglein (R.M. Rilke)

Andere fassen den Wein, andere fassen die Öle
in dem gehöhlten Gewölbe, das ihre Wandung umschrieb.
Ich, als ein kleineres Maß, und als schlankestes, höhle
mich einem andern Bedarf, stürzenden Tränen zulieb.

Wein wird reicher, und Öl klärt sich noch weiter im Krüge.
Was mit den Tränen geschieht? - Sie machten mich schwer,
machten mich blinder und machten mich schillern am Buge,
machten mich brüchig zuletzt und machten mich leer.

Könny-korsó

Más a borokra való, más olajat fog a mélyén,
Vájt üregében alatt, mesteri máza megett.
Kisded öbölke, szegény, karcsú, törékeny edény én,
Övtam az elzuhogó könnyet, a permetegyet.

Érik a bor s az olaj tisztul a kőben, a korsón.
Mit tesz a könny mivelünk? - Életem elnehezült,
Egy darabig ragyogott, fénybe borult a koporsóm,
Végülis összeropdolt s őrzöm a semmit, az űrt.

(Kosztolányi Dezső)

A dallam kezdeti elbeszélő jellege a dal vége felé egyre lemondóbbá válik, amit a dallamív változásai mutatnak:

85. kottapélda



A harmónia alapvetően kvintekből, kvartokból, szekundokból és szeptimekből épül, kerülve a dúr vagy moll tercek egyértelmű kimondását. Ez a harmóniai technika a figyelmünket az új harmóniaképző hangközökre irányítja, melyeknek áttetsző és mégis kifejező hangzása messze áll már az op.18 harmóniai rafinériáitól. A kvart nemcsak lebegést, áttetsző hangzást teremt, hanem a fel nem oldott késleltetés vibráló, olykor nyugtalanító érzését hagyja maga után (86. kottap.).

86. kottapélda



A változás az első versszak utolsó sora alatt következik be: „Höhle mich einem andern Bedarf, stürzenden Tränen zulieb.” A ritmus és a harmóniak éleesebbek, zaklatottabbak lesznek, megjelenik a N7 és a tritonusz is (87. kottap.).

87. kottapélda (9-11.ü.)



88. kottapélda (20.ü.)



A versszakok elejének tartalmi hasonlósága jelenik meg a zenében is a rövidített visszatérés révén. Ez mindössze 4 ütemnyi és a B rész ritmikus motívumával vezet a recitativo-szerűen megformált kérdést alátámasztó *pp* akkordba. A kérdés harmóniai megjelenítése, a kezdéshez *fisz*-éhez viszonyított domináns értelmű basszus: a *cisz*. A zárómondat felsorolása (lásd a verset) tördeli darabokra az egyre mélyebbre ereszkedő dallamot a mély basszusban kongó ostinato kísérő-figura felett (88. kottapélda). Ez a különös hanghatású motívum kódolva volt már a dal kezdő-frázisában (86. kottapélda). A dallam zárófordulata szimbolikus értelemben fogja össze egyetlen lefele-hajló kvartban az egész dal szomorúságát.

Van egy-két motívum és dallamfordulat, ami a német dalok dikcióját összeköti – némileg rokonítja – egymással. Ilyen az a motívum is, amellyel a Platen versre írt *Wer wußte je das Leben recht zu fassen* kezdődik:

89. kottapélda (1-3.ü.)



A lefelé tartó akkordfelbontással találkozunk az *Ich will Trauern lassen stehn* közepén, a *Zum Abschiede meiner Tochter*-ben, a *Nach einer alten Skizze* kezdődallamában, a *Tränenkrüglein* B szakaszának basszusában, és a *Trübes Wetter*-ben több helyen is. A hasonlóság érzékeltetésére szolgál itt a *Trübes Wetter* visszatérés előtti közjátéka (90. kp.).

90. kottapélda (21-22.ü.)



91. kottapélda (34.ü.)



A Platen-dalban ezt a motívumot Hindemith vertikálisan egyetlen undecim-akkorddá fogja össze az arpeggio kezdő-harmóniában. A dal, a Phaedrus mesére írt *Ranae ad solem*-mel együtt a legdiszsonánsabb az 1942-ben komponáltak között. Visszatér benne a rég mellőzött tritonusz-keretű egészhangúság, sőt a ff csúcsponton egy 9 hangú harmóniát is hallhatunk (91. kottap.). A filozófikus vers szónoki fogásait, mint például az első versszak két kérdését, melyek közül a második hosszabban kifejtve a versszak végéig nyúlik, vagy a szonett első három-soros strófájának szentencia-szerű kijelentéseit Hindemith hasonlóan retorikus gesztussal zenésíti meg. A három ütemes dallam-frázisokhoz a fent említett vertikális-horizontális tercépítmény társul. A kérdések és kijelentések azonos anyaga így zenei visszatérést formál. A hozzájuk tartozó látványosan zuhanó, majd felkunkorodó dallamvonallal is több helyen találkozhatunk a dalok között, legfeltűnőbb hasonlóságot a *Tränenkrüglein* kezdő frázisával mutat (85. kottap.). Az 1. vszk.-végi, kérdést kifejtő sorok alatt jelennek meg azok a ritmikus kísérő-motívumok, amelyek meghatározzák a dal zaklatott hangvételét. Ez fokozódik zajos kitöréssé a dal vége előtti fokozásban (91. kottap.). Amíg az első frázis dallamában a tercek, ezekben a határozott kvart-gesztusok uralkodnak.²³¹

A francia és latin dalok

Egész más világba kalauzol a nyolc, francia dal. A karakter-paletta még szélsőséesebb különbségeket mutat, mint a német dalok esetében. Az elragadó zenei humor a Tücsök és a hangya című *La Fontaine* mesében és a hátborzongató haláltánc Rimbaud *Akasztottak bálja* című versében a két véglet. 1944-ben Hindemith három nagy francia költő versét zenésítette meg pár nap alatt. A Rimbaud verssel kezdte, ezt követte Mallarmé teljesen ellentétes mondanivalójú, gyönyörű verse a *Sainte*, melyet többek között Ravel is megzenésített már, végül Baudlaire *Le Revenant*-ja, amely egyben az utolsó a francia dalok sorában.²³²

Ha a *Serenaden*-ben Hindemith a barokk szvitek álarcát öltötte, ezekben a dalokban a francia nyelv és zene öltözetébe bújt. Érdekes, hogy az első mű amelynek szövegében a francia nyelvhez nyúlt, éppen Rilke e nyelven írt versei voltak. Az 1939-ben, a cappella vegyeskarra komponált *Six chansons* szövege is azokból az apró, virtuóz „vers-etűdökből

²³¹ A lefelé-hajló kvart jellegzetes motívuma számtalan karakterhez kapcsolódik a Hindemith dalokban.

²³² Howard Boatwright: *Einleitung*. In: Paul Hindemith: *Sämtliche Werke*. Serie VI/III Schott, 1999: XII.

való, melyekből 1942 nyarán egy kis csokorra való dalt komponált. A négy kis dal aforizma-szerű gondolatokat fogalmaz meg, kecses, pergő, francia bájjal, óhatatlanul eszünkbe juttatva Fauré, Chabrier, vagy Ravel hasonló apróságait. A gyorsan elfutó szerelemről, a versírás vagy alkotás visszásságáról, az olvasólámpa fényéről és a női létről és halálról szóló kis versek mellé, jelentősen eltérő zenei karaktereket állít a zeneszerző. Közös bennük a rövidség és tömörség, amivel a dalok elején felhangzó alapotívum kidolgozásra kerül. A leghosszabb közülük 2 percig tart; ez, a jellege miatt lassú tempót (Lent) kívánó *Lampe du soir*.

Lampe du soir (R. M. Rilke)

Lampe du soir, ma calme confidente,
mon cœur n'est point par toi dévoilé;
on s'y perdrait peut-être; mais sa pente
du côté sud est doucement éclairée.

C'est encore toi, ô lampe d'étudiant,
Qui veut que le liseur de temps en temps
S'arrête étonné et se dérange
Sur son bouquin, te regardant.

(Et ta simplicité supprime un Ange.)

Esti lámpa

Esti lámpa, csendes bizalmasom,
szívemről nem rántod le leplét;
az ember elveszve érezhetné magát ott,
de déli lejtői halványan fénylenek.

Csak te, ó tanulók lámpája,
Mely kényszerít az olvasót, időről időre,
Hogy csodálkozva megálljon és megzavarva
könyvében, rád nézzon.

(És egyszerűséged elhomályosít egy angyalt.)

A lámpafény ragyogását önti hangokba az *asz* orgonaponton megszólaló csillogó akkordsor a dal elején és végén. A kvintekből és szekundokból álló akkordok Hindemith egyik legszebb – népdal-egyszerűségű – dallamát hordozzák. A dallam első felének minore-maggiore irizálása is a békés esti lámpafény zenei megjelenítése. A téma második felének k2-emelkedése a második verssor reflexiója.

92. kottapélda



A francia nyelv lüktetéséből eredő kisnyújtott ritmusok akkor válnak expresszív, amikor túlpontozva, a zongorakíséretbe kerülnek (7-8. ütem és utána).²³³ A 2. versszak elején ritornellként visszatérő kezdő frázis, a dallammal együtt a zongoraszólamba kerül, fölötté

²³³ Itt megint egy Hindemithre nagyon jellemző motívumról van szó. A nyújtott ritmus stílusjegy, de korántsem csak az indulószerűséghez kötődik, pontosan az arról való leválása és ezáltal sajátos kiejezőereje adja jellemző expresszivitását. Hasonló ez a 5-ekből, 4-okból és 2-okból építkező harmóniak jelenségéhez.

olyan új melódia szól, melynek recitativ dikciója, ebben a kontextusban, a megszólítás zenei megfelelője (10-11.ü.). A második részben a zongora puha kromatikájú, kvartokra épülő akkordsorral hívja fel a figyelmet a nyújtott ritmusokra. Ezek terelik a mf csúcspont felé a zenét a 2.versszak vége alatt. A dal eleji *asz-esz* kvinthez *sixte* ajoutée-ként már ott is csatlakozó *f* hang tonális jelentősége itt egyre nő, a csúcsponton (16.ü.) k2-al eltolt kvartakkordba vezet. A dal végén – az angyalokkal való összehasonlításban – a fény dimenziója megnő; az *f* már a mély basszusban is szól, ezzel egyben tonálisan is nyitva hagyva a harmóniai hatást.

A ritmikusan guruló francia nyelv vonzza a hármas metrumot. Hindemith dalaiban is túlsúlyban van ez az ütemfajta. Az előző dal, és a *Bal des Pendus* kivételével mindegyik ilyen metrumú, igaz a *Sainte* 3/4-es ütemei nem nyomnak ritmikus bélyeget a dallamra, az egész dal ugyanis recitativ-stílusú, szabad ritmikus frázisokban mozog. A további három Rilke-dal három igazi miniatűr. Az *Eau qui se presse* gisz-fríg kíséző figurája úgy csörgedezik, mint a versben a tenyerünkből elszökő víz. A variált strófikus forma, az új motívumoknak és harmóniai váltásoknak a versszakok 3.-4.soraiban ad helyet, a zárlati formula azonban ugyanaz. Ezeken a pontokon az új harmóniai történésnek a domináns disz-fríg nyit kaput. A második versszakbeli tercrokön váltások mutatják, hogyan lehet új mondanivalóval megtölteni a jól ismert romantikus fordulatot (93. kottap.).

93. kottapélda (15-16 ü.)



A szabályosan strófikus *C'est de la côte d'Adam* Fauré-ra emlékeztető barokkos nyolcad figurációja, a végig legato kettedekben lépegető basszust és a rafináltan formált dallamot ellenpontozza. Tiszta háromszólamúság ez, melyben az időértékek és dallamvonalak mesterien egészítik ki egymást. Az énekszólam frázisai a kíséret egyenletességével szemben minden esetben nagyobb értékek felé szélesednek (8-ad, 4-ed, fél, egész). A rilkei gondolat talán mégis a kromatikusan irizáló fisz-moll harmóniavilágában rejlik.

Az *On arrange et on compose* csak egy rövid, melankólikus sóhajtás az alkotásnak, a természet tökéletességét soha el nem érő volta felett. A lemondó pentaton²³⁴ gesztus alapmotívumként szövi át a dalocskát, az embernek az az érzése, hogy folyamatosan hallja

²³⁴ A gisz mi-pentatont a dal vége *e* orgonaponton pentaton ízű E-dúrban zárja. A záró ütembe még a *ta* hang is belekerül.

valahol. A forma rendhagyó; a dal második felében a zongora megismétli a kezdő témát, új ellenszólammal és új énekszólammal; a dal végét szintén ez a téma zárja.

A Baudlaire versre írt viharosan rövid *Le Revenant*-ban,²³⁵ a fiatal Hindemith sziporkázó, rapszódikus stílusa tér vissza. Úgy látszik a vers morbid ijesztgetése újra kiváltotta belőle az egykori vad vitalitást. Maga a tételfelirat (*aufgeregt*) és a rövid 3/8 metrumú alapotívum sokat elárul a dal karakteréről. A jellemzően trochaikus lüktetésű „fagott-dallamot” vagy pattogó 16-odok staccatoja kíséri a magas regiszterben (94a kottap.), vagy legato 16-odok kanyargó vonala a középlageban. Ez a regiszterek között kanyargó kísérőfigura, az énekszólam jambikussá váló, kromatikus oktáv-töréseit ellenpontozza.(94b kottap.)

94a kottapélda



94b kottapélda (13.-19.ü.)



A szonett négy versszaka a zenében **AABA_v** formát kap. Az **A** rész két szakasza tritonusz távolságot zár be, az *asz*-dór indítás²³⁶ átesve különböző altrációkon (*bebé, fesz*, stb.) és a kromatikus oktávokon, a zongora domináns *esz-b* kvintje után az énekszólam frígesen oldódó *d* hangján áll meg. Az ezt követő staccato unisono passzázs izgalmas kaleidoszkópja a különböző kvart- és szekundlépésekkel kombinált hármashangzat-sornak.

²³⁵ Ez a dal is mindössze 1 perc. A függelékben két - karakterben némileg eltérő - fordítás is található.

²³⁶ A kíséret *asz*-dórja eleve keveredik a dallam *asz*-eoljával.

(94b kottap.)²³⁷ A **B** részben és a visszatérésben Hindemith új meglepetést tartogat. A t5 és k6 hangok váltogatása a középszólamban, már Mozart Don Giovanni Nyitányának lassú bevezetésében hátborzongató hatást ért el. Ehhez az eszközhöz folyamodik itt Hindemith is. A h-moll/dúr harmóniasor három akkordjában más és más szerepet tölt be ez a váltóhang:

95. kottapélda (35-38.ü.)



A k7-párhuzammal már az **A** rész 2.felében találkoztunk, ez az ötlet sűrűsödik az utolsó versszak végén vadul ismételtetett, szonórus akkordokba, melyek az utolsó szóra tartogatott csúcsponthoz vezetnek. Az utójáték ritmikai (hemiola), harmóniai (növekvő diszszonancia) és dallami (szélesedő ambitus) eszközei fergetegessé fokozzák a dal kicsengését. Mindehhez frappáns megoldásként járul az utolsó pillanat, amelyben a zongora egyetlen marcato szólamban harsogva ismétli meg a dal alapmotívumát, az *asz* alaphanghoz képest fél hanggal eltolva, *a*-ról. Az énekszólam frázis-szerkezete is tükrözi a zaklatott karaktert. Az **A** rész 7+8 üteme 4+3, ill. 3+5 ütem tagolású, az ehhez társuló ritmikai eltolásokkal, melyek a szöveg egyes hangsúlyos pontjait helyezik – előrehozott súlyként – előbbre.

Mallarmé remekművé verse, a *Sainte*, a zenészek védőszentjét, szent Ceciliát idézi fel. A múzeumi tárgyakból – a Szent hangszereiből – előhívott kép az égi zene földöntúli szépségét érzékelteti. Utolsó sorának antagonistikus kifejezésén sokat gondolkodnak az esztéták. Ha a vers alapüzenetét vesszük alapul, nem tűnik ellentmondásnak a csönd és a zene égi egysége. Akárhogyan is értelmezzük, a vers tiszta zeneisége csábítja a megzenésítést. Hindemith a legegyszerűbb, **ABAB** strófikus formát választotta ehhez és a rá egyáltalán nem jellemző zongoratremoló-kíséretet. A zsongó magas regiszterű *asz*-mollt a **B** szakaszban (a 2. és 4.versszakban) a D-líd bársonyosan zengő harmóniai váltják fel; a dal legvége az utójáték éteri *Asz*-dúrjában cseng ki. Az egész, Debussy előtt hódoló dal

²³⁷ Az unisonóból több hármashangzat is kiolvasható-kihallható, mint pl.: b-moll, a-moll, E-dúr, c-moll, dallamilag azonban elsősorban a kvartok és szekundok dominálnak. Tulajdonképpen a kezdő b-moll ⁶₄ fokozódik a következő ütemekben két kvartakkord-felbontássá.

szépsége a forma természetes egyszerűségében rejlik: az ismétlés szívet gyönyörködtető varázsában.

Írónia – megkockáztathatjuk: önírónia – bújkál a *La cigale et la fourmi* másfél perces kis jelenetében. A híres La Fontaine mese humorát több zenei eszköz is szolgálja. A gyors tarantella-lüktetést a kíséret üresen kopogó k3-ei adják meg. A kezdő-frázis tenyeres-talpas akkordjai a g-mollt sugalló g-b tercet álzárlatszerű Esz-dúrba fordítják. Ez az Esz-dúr lesz minden harmóniai folyamat célpontja a dalban. A táncos lejtésű dallamot a „Pas un seul petit morceau” sor alatt szélesebb lejtésű dikció váltja föl, amit a várakozást keltő orgonaponton, staccato figura ellenpontoz. A szakasz lokriszi zárlattal éri el az *esz*-t. Az esdeklő kérést „La priant de lui preter...” a reneszánsz zene magas-moll⁶-jeire is emlékeztető, váratlan ultratercron fordulatok kísérik. A középrészben, ahol a tücsök megszólal, újabb hindemithi tücsök-motívumot hallunk: 16-od N3-tremolót, melyek kétércű akkordot eredményező tercron párokban állnak. A dalvégi csattanó a haragos és kárörvendő hangya szavait egy hemiolás, disszonáns akkordokon ülő, minduntalan ismételtetett dallammotívummal társítja.

A *Bal des Pendus* méltán nevezhető Hindemith legvadabb dalának. A kb. 5 perces haláltánc nagy kihívást jelent énekesnek és zongoristának egyaránt. Ez a zene a 40-es évek világi dalai között a leggrandiózusabb, a benne alkalmazott disszonancia mértéke, a zongorakíséret zenekari jellege – mint ahogy a feldolgozott vers karaktere is – kiemelkedik a többi megzenésítés közül. A 11 strófás balladát Hindemith nagyméretű híd-formával fogja össze. Ezt sugallja a keretstrófa is, amely a költeményben statikus keretbe foglalja a vad jelenetet. Hindemith ezt a keretstrófát a zenében dramatizálja. Az **AB₁B₂CD**C_{B₂}B₁A_v forma lassú bevezetésként szolgáló **A** része úgy tér vissza a dal végén, hogy az énekszólam tempója strettává gyorsul, a kísérete pedig a B témát ötvözi a központi rész basszus ostinato-figurájával. A kezdő **A** rész hatalmas, összetett, forte zongora akkordja sem marad el: ez lesz a szólóban elénekelt utolsó verssor után a piano záróakkord, ami így halkan még ijesztőbb. Az egyes formarészek 1-1 versszaknak felelnek meg, kivéve a középrészt (**D**) és a közvetlenül utána következő, visszatérő **C** szakaszt, ezek 2-2 strófát foglalnak magukba. Az **A** rész *fisz*-moll recitativo-dallama irdatlan akkordkolosszuson ül. A *fisz-c* tritonusz-alapon nyugvó 10-szólamú építmény a zongora szinte teljes hangterjedelmét kitölti (96a kottap.). A 8 hangból álló akkord középső része a domináns *cisz*-moll⁷, vijjogó teteje pedig az *esz-f* szekund²³⁸. Hogy a dal összetett tonalitása a *fisz-c* tritonuszra épül, kiderül a **B**

²³⁸ *Disz-eisz*-nek értelmezve a dallamos-moll vezetőhang-fordulata.

részek *C* alaphangjából, és a zárórész *c*-t (ostinato) és *fisz*-t (dallam ill. akkordok) vegyítő bitonális hangnem-kombinációjából. A **B** részek jellegzetes harmóniai-ritmikai arcélú témával kezdődnek²³⁹ (96b,c kottap.), és az énekszólamban azonos a zárófrázisuk.

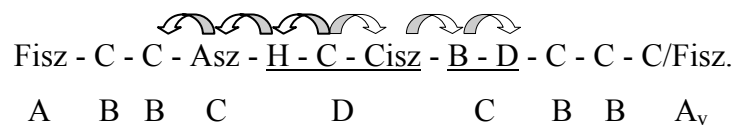
96a,b,c kottapélda

14-15.ü.

(19.)

A **C** részeket aszimmetrikusan ritmizált ostinato-motívumok kísérik, melyek mellett első alkalommal, a szövegben említett hegedű-nyiszálás hangfestő részlete is megfér (53.ü.-től). A **C** ritmikus ostinatója először *Asz* tonalitásról lép tovább a **D** részbe, visszatéréskor kétszer hangzik el, a *B* majd *D* hangnemi pilléreire állva; utóbbiból hatalmas 4 oktávós unisino terc-zuhatag vezet vissza a **B** részek *C*-tonalitásába. A központi rész az eddigi metrumot poliritmizálja, az énekszólam és a jobb kéz 2/2-e alá folyamatos, nyolcad szextolákban mozgó 6/4-es basszus-ostinato kerül. A hangzatok plagális ingája k2-onként emelkedik(*h-e*, *c-f*, *cisz-fisz*). A tonális terv vázlatán jól látható az összetett középrész modulációs tükörtengelye a központi – különben 2 ütemes – *C* mag körül:

16. ábra



A formarészekre vetítve ez nem alkot szimmetriát, ám nyilván nem is ez volt a cél; a *C* körüli tonális bázisok szisztematikus bejárása itt dramaturgiai tényező.²⁴⁰ Az énekszólam elsődleges jellemzője a szillabikus ritmikusság, mely végig a súlytalan kezdés különböző variációival társul. A gyakori szinkópák a Hindemithre egyébként kevésbé jellemző éles

²³⁹ Ez egyfajta korlátozott ritornellnek is tekinthető, az utánuk jövő zenei anyag eltér tőlük.

²⁴⁰ Az apróbb tonális összekötőkapcsokat - mint pl. a visszatérő *C* előtti *esz*-területet - ebben a vázlatban nem érintettük.

ritmusokkal együtt, meghatározói ennek a ritmusvilágnak. A sok kromatikával fűszerezett dallamvezetésre a szekund-menetekkel kombinált kvart-motívumok a legjellemzőbbek.

A két latin nyelvű dal egyike, a *Levis exurgit Zephyrus* a Carmina cantabrigiensis-ből való szerelmi ének. Hűvös fényű kvartakkodjai és hol pentatonizáló hol modális dallama középkori hangulatot stilizál. A *Ranae ad Solem*-ben, mely Phaedrus tanmeséje a napot szapuló oktondi békákról, Hindemith meglepő diszsonanciákba öltözteti a kuruttyolást és vartyogást. A latin nyelv érdekes távolságtartással stilizálja a dalban megjelenő humort (97. kottap.).

97. kottapélda (1-3.ü.)



Az angol dalok

A 13 angol dal megint új színeket hoz Hindemith dalköltészetébe. A dalok jellegzetes hangvételét többféle dolog határozza meg. Elsősorban az angol nyelv hangzása, amely, mivel túlnyomórészt rövid szavakból áll, nyilván kihatással volt a dallamalkotásra. A dallamok és harmóniák egy részét úgy tűnik a jazz és az amerikai zene befolyásolta, más részére a régi ír dallamok lehettek hatással. Az 1941-ben keletkezett harsona szonátában először dolgozott fel amerikai dalt.²⁴¹ Számos amerikai dalgyűjteményt tanulmányozott ebben az időszakban.²⁴² Az ugyanebben az évben, csellóra és zongorára komponált variációk is egy amerikai népdalon alapulnak.²⁴³ Jelentősen alakította dal-stílusát a ballada műfaja, melyből kettőt is találunk az angol dalok között. Az irodalmi mélyfeltárás is folytatódik az angol versek kiválogatásában. A költők többsége angol, de van közöttük két ír és két amerikai is. A legrégebbi közülük a 17.sz.-ban élt barokk költő, Robert Herrick,

²⁴¹ A szonáta III.tételében:Swashbuckler's song, Allegro pesante.

²⁴² Briner/Rexroth/Schubert: *Paul Hindemith.Leben und Werk in Bild und Text.*(lsd.1.lbj.): 174.o.

²⁴³ A frog he went a-courting.

ill. a 18.sz.-i William Oldys, a legkésőbbi pedig Oscar Cox, aki Hindemith amerikai baráti köréhez tartozott. A költők többsége azonban ez esetben is 19.századi.

Elsőként a kedves *To a Snowflake*²⁴⁴ keletkezett. A vers a költő és a hópehely párbeszéde. A kérdés és a felelet nagyjából két egyenlő részre osztja a verset, amit a dalban Hindemith – mivel a két rész ugyanazt mondja el kérdés és válasz formájában – sajátos formálással követ: a 2.rész, az 1.rész oktávon túli N9-val feljebb transzponált variációja. A dallam jól példázza, hogyan keveredik a népdalhang a jazz beütéssel, főként, ha a dal két (a és b) motívuma közül a **b** -t és a kíséretében lévő 6 és 9 hangok kromatikus irizálását tartalmazó harmóniakat megfigyeljük (98. kottap.).

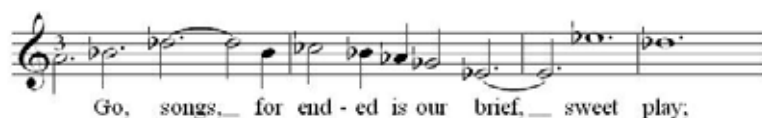
98. kottapélda (6-8.ü.)



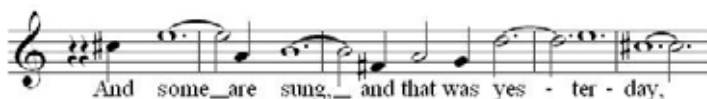
Az dal-eleji **a** motívum vége recitativ ütemekbe torkollik; zárójeles sor ilyen megoldásával már a *Mariä Verkündigung*-ban találkozhattunk. Az **a** nyújtottritmusait és a **b** *pp* sataccatoit megragadó egységbe fogja a basszuson végighúzódnó változó orgonapont: *B-Esz-B/C-F-C-F*. Az *Esz*-en szubdomináns, az *F*-en domináns ül. A dal *B* tonalitása B-dúr⁶-en oldódik.

1942-ben még további 8 angol dal született. Az *Envoy* szintén Thompson versre készült. Az *Esz* tonalitású elégikus hangvételű dalban hosszú, szárnyaló témájú előjáték vezeti be a telt, puha akkordok fölött megszólaló népdalszerű dallamot, mely a dal végén a G-dúr pentachordot bejáró, széttöredezett frázisokban oldódik fel. Ezt illusztrálja a szép dallam első és harmadik frázisa:

99a kottapélda (14-17.ü.)



99b kottapélda (22-26.ü.)



Thomas Moore, az írek egyik legnagyobb költője 1808 és 1834 között publikálta *Irish Melodies* címen, híres versgyűjteményét, melynek verseit nem sokkal később, Sir John

²⁴⁴ A *Nine English Songs* című gyűjtemény ezt a dalt nem tartalmazza. Csak az Összkiadásban lelhető fel.

Stevenson látta el ír dallamokkal.²⁴⁵ A *The Last Rose of Summer* című Moore vershez illesztett régi ír dallamot idézi²⁴⁶ Hindemith abban a dalban, melyet Charles Wolfe (szintén ír költő) *On hearing "The Last Rose of Summer"* című költeményére komponált (100.k.p.).

100. kottapélda



A szép ír dallamot Hindemith először a zongorába helyezi, ahol az énekszólam rövid, szaggatott recitativo-szerű kezdőfrázisait kíséri. A dal középrészében nem játszik szerepet, a zárórészben azonban a zongora intonációja után az énekszólamba kerül, az utolsó 2 verssor alatt. Hindemith az F-dúr dallamot d-mollban harmonizálja, és különös, fríges

101. kottapélda (9-11.ü.)



színezetű D-dúr-moll zárlattal oldja. A dal híd formájának (**ABCB_vA_v**) **B** részében a szűkmozgású, melankólikus dallam, jellegzetes harmóniákat kap (101. kottap.)

Moore versre keletkezett az *Echo* című dal.²⁴⁷ Ennek témájában nem található nyoma az ír dallamnak, viszont így is meglehetősen népdalszerű; kissé átalakítva, akár népdal is lehetne:

102. kottapélda



A dalocska, a visszhang ábrázolásaként, szabad kánon szerkezetben van megkomponálva, **ABA** formában. A középrészben, ahol a 2. versszak három hangszert is említ, háromszólamú kánont hallunk, amelyet az ének indít. Az **A** részben hol a zongora, hol az ének kezd.

Shelley gyönyörű kétrészes verse a *The Moon*, Hindemith egyik legkülönösebb dalává lett. A vers a romantika kedvelt témáját, a holdat állítja középpontba, melynek antropomorfizált képe a végtelen magányt tükrözi. A felkelő hold első szakaszbeli képébe az Ophelia-motívum van beleszöve, a második szakaszban, a hold az örömtelen magány

²⁴⁵ Lewis Foreman: Cd-füzet-tanulmány In: Britten: Complete Folk Song Arrangements. (London, Hyperion Records Ltd, 1994):9.o.

²⁴⁶ A dallamot Hindemith 4/4-be teszi, és az értékek megnyújtásával kissé átritmizálja.

²⁴⁷ A dalnak fuvola-zongora változata is van (1942), amelyben a fuvola egy oktávval feljebb van helyezve.

metaforája lesz. Ennek megfelelően a dal, két egymástól teljesen különböző szakaszból áll. Az első, a tébolyultan kóválygó, haldokló lányka képét, a 12/8-os ütemű 16-od tremolók ötször elhangzó ostinato-témájával és egy kis ambitusú kromatikus dallammal jeleníti meg.

103. kottapélda (5-9.ü.)



Az ostinato-téma kromatikus színezett frígje mellett a kezdetben csak sz4-ot bejáró dallam egyre tágul, majd visszaszűkül a kezdő frázisba. Az első rész *ff*-ig növelt, folyamatos crescendo-ja a második részre *pp*-ba halkanul. A második rész lassú tempót állít szembe az első rész gyors tempójával, ezzel egyfajta fordított rapszódia-formát hozva létre. A 9/8-os "Slow", jazzes hangzását egy orgonaponton ülő, leverten botorkáló harmóniasornak²⁴⁸ köszönheti (104. kottap.), amely az első részhez hasonlóan szintén ostinatóként kíséri az ismétlődő két frázisú aszimmetrikus dallamot. A monoton ostinato és a letargikus dallam csak az „And ever changing, like a joyless eye” sor alatti rövid középrészben adja át helyét fokozás céljából, egy másik motívumnak. A dallam a dal végére kisebb egységekre esik szét.

104. kottapélda (24-28.ü.)



A dal egységét így három dolog biztosítja: 1. a kontraszt, 2. a cisz-tonalitás, 3. az ostinato szerkezet.

²⁴⁸ A físz-moll és az ω_2 egymásutánja cisz orgonaponton felívelő dallamvéggel, melyre az ének ugyanazzal a hangközzel válaszol fordított irányba lépve (k7).

Vidám pillanatában írhatta Hindemith a S. Lover író költő által lejegyzett kedves író balladát. A *The Whistling Thief* is ismert témát dolgoz fel. Hogy a dalt befolyásolta-e népzenei motívum, nem sikerült kideríteni; mindenestre a kerettéma egyértelműen népdalszerű:

105. kottapélda (1-4.ü.)



A téma a kísérettel együtt az *e* alaphangú *d* hexaton hangkészletében mozog, (a hiányzó *g* nyomatókos helyen társul ehhez: Pat fütty-motívumában²⁴⁹). E dallamocska szolgálja az első versszak vándormotívumát és az utolsó két sor anyai dörgedelmét is. Mindez egyszerre népies és vidám. A dal formálása a ballada 10 strófájának dramaturgiáját követi, egymásután sorakoztatva az újabb és újabb motívumokat és hangfestő ötleteket.

17. ábra

Versszak:	1.	2.	3. - 4.	5. - 6.	7. - 8.	9.	10.	
Temat. anyag:	a	b	c	c_v	d - d_v	d - d_v	e	a utójáték
Hangfestő mot.:	fütty	fütty		röfögés	ugatás		fütty	

A hangfestő részleteket Hindemith még a kottába írt apró megjegyzésekkel is ellátja („Pat füttyül” „Pat egy népszerű dal részletét füttyüli” „a malac röfög” „a kutya ugat”), (106.k.p.).

106a,b,c kottapélda

a.

b. (The pig grunts)

c. (The dog barks)

A második esetben még arra is volt gondja a zeneszerzőnek, hogy Pat füttyülését jellegzetesen elhamisítsa (106a kottapélda). A **b** szakaszban váratlan kromatikus csúsztatás és triolás ritmikai ötlet kíséri Mary első hazugságát. A **c** rész, spirituáléra emlékeztető elégikus melegséget társít (a lánya csalárdsága felett szomorkodó anya), a gyanakvás tercfiguráival (42.-51.ü.). A **d** szakasz strófikusan megzenésített 2-2 versszakát az állatjelenetek szellemes scherzando-ja szövi át. A röfögés mély basszusbeli ω_1 -e és a

²⁴⁹ Ezt a pillanatot készíti elő a korábban, már a 12.ü.elején is megjelenő *g*-t tartalmazó akkord.

kutyaugatás C-dúr/Fisz-dúr poláris akkordpárja jól kontrasztálnak a szakasz könnyed staccatoival. A dal legkülönlegesebb pillanatát a *e* rész tartogatja, amelyben az anya elárulja, hogy mindent tud, majd végül haragosan elkergeti a fiút. Itt Hindemith a *h* nyugvópont körül forgó jazz-es harmóniasort (melynek hallgatása közben az ember szinte felhúzza a szemöldökét: na most mi lesz?)²⁵⁰, Pat utolsó füttye után, lefelé zúduló, dörgelemes akkordsorral vezeti a poláris *f*-orgonapontba, amelyhez a versszak végi strettában még a *b* alaphang is társul. Az *e* tonalitás, ily módon poláris visszatérése ezek után, ironikus hatást biztosít a visszatérő *a* résznek. Az utójáték egy 12-hangú, mélybe ereszkedő kvart-sorral teszi fel a pontot a dalra.

A híres Blake-versre komponált *The Wild Flower's Song* a zeneszerző által is „Quasi recitativo”-ként jelzett szakasszal kezdődik. A dallam végének jazz-es harmóniái puha melegséggel készítik elő a vadvirág dalát (107a kottap.). A 1.versszak *d* tonalitása oldódik a dal gazdag *b*-modalitásába (107b kottap.).

107a kottapéllda (6-12.ü.)



107b kottapéllda (11-18.ü.)



A 3. versszak új anyagot hoz, amely fokozással a „Joy” szó melizmájáig terjed, itt tér vissza a zongorában a 2.versszak témája, mely fél hanggal feljebb modulálva készíti elő a zárósor panaszos melódiáját, melyet fanyar akkordokkal old a zongora a dalvégi üres *b-f* kvintbe.

Az Oldys versre írt elégikus *On a Fly Drinking out of his Cup* című dal a hangszeres szonáták moderato tételeinek hangvételét juttatja eszünkbe. Jazzes fordulatai mellett ebben a dalban is fellelhetők az angol dalokra jellemző irizáló kromatikus terc-menetek.

Keats Loreley-balladája, a *La Belle Dame sans Merci*²⁵¹ – melynek feltehetően a jó hangzás miatt választott a költő francia címet – a *Bal des Pendus* megzenésítéséhez

²⁵⁰ 104.-112.ü.

²⁵¹ Fordítása: A számalomnélküli - vagy kegyetlen - szép hölgy.

hasonlóan, nagylélegzetű kompozíció lett. A vers keretes strófáinál többet fog össze Hindemith egy tematikus anyaggal, ugyanis a fiú elbeszélése csak a 4.versszakban kezdődik. Így az 1.-2.-3. és az utolsó versszak kapja, a c-moll hangnemű, súlyos kvartakkordokból és a félelmet kifejező, kromatikusan ereszkedő moll⁶-mixtúrából felépített, lassú 4/4 metrumú zenei anyagot (A). Ennek epizódjaként a 3.versszak első felében hallhatjuk a lázas ifjú remegő képét megjelenítő disszonanciákat, melyek egy distanciális k3-kört bejáró moll-hármas sorral süllyednek a mélybe(B).

108. kottapélda



A dal *e*-tonalitású, 12/8-os középső része három tematikus anyagot sorakoztat föl, versszakokra lebontva a következőképpen: **CC_vDD_vC_{vv}C_{vvv}EE_v**. Az álomszerűen suhanó középrész irtózatossá kezd a 10.versszakától („I saw pale...”), ahol az álom rémálommá válik. Hindemith rendkívüli harmóniai, ritmikai és dallami eszközöket sorakoztat föl a robbanásszerű „La belle Dame sans Merci Hath thee in thrall!” szövegrésznél, bőven túlszárnyalva Schumann vagy Liszt romantikus megoldásait. A dal hatása mindazonáltal nem az énekszólam dallamában rejlik – ami néhány másik Hindemith dalhoz hasonlóan nem tartalmaz jelentékeny melodikus ötletet – hanem a kíséret tobzódó hangszerezési ötleteiben. (a vad harmóniakon és ritmikán túl az ének és zongora szólam tükörmozgása figyelhető meg).

1943 és 1944-ben már csak 1-1 dalt írt angol nyelvű szövegre, az utóbbi, a *To music, to be calm his Fever* zárja a 40-es évek világi dalainak sorát. 1943-ban újra megkomponálja – most már az eredeti angol nyelven – Whitman *Sing on, there in the Swamp* kezdetű versét.²⁵² A dal időtartama az új megzenésítésben közel felére csökkent. Az előző változat stilizált madárhang-motívumát itt folyamatos ostinato váltja fel, ami jóval több, mint madárhang stilizálás. A 3-hangot kerülő 7-5-4 hangzást és éles ritmust alkalmazó motívum az egész dal atmoszféráját meghatározza.

²⁵² Az első német nyelvű dalról **A 10-es évek végének zongorakíséretes dalai** c.fejezetben volt szó.

109. kottapéllda (1-3.ü.)



A dallam a fellépő kvart-motívum köré épül; deklamatorikus vonalvezetése jellegzetesen hindemithi. Az emelkedő és süllyedő, variálva ismételt, de alapvetően egymástól elkülönülten lélegző frázisok szaggatottságát csodálatos egységbe olvasztja a verset hűen követő dramaturgiai koncepció. A moduláció lassan indul, először a harmadik verssort kísérő akkordok lépnek kvinttel lejjebb(e). Majd az első kisebb fokozás alatt felgyorsul a modulálás (pár kvint esést bejáró körrel), végül a dal csúcspontján egy új, kvart-ingamozgású harmónia-ostinato fölött áll meg a távoli, 6#-es tonalitáson (*disz*). A dalban a visszatérés rejtett módon van megoldva. A csúcspont dallamában halljuk újra az „O singer bashful and tender” frázisát, a visszatérő ostinato alsó szólamai pedig a dallam nyújtott-ritmusú kezdőmotívumát sóhajtozzák (ami a dal alap kvart-motívuma).

A *To music, to becalm his Fever*-rel és a két 1955-ben keletkezett kis dallal egyszerűen búcsúzik Hindemith a műfajtól. A *To a Snowflake* és a *To music, to becalm his Fever* között eltelt néhány esztendőben sokat köszönhetett Amerikának, amely befogadta és munkát adott neki. Hindemith megszerette az amerikaiakat és a intenzív tanítás mellett zenéjével viszonzta mindazt, amit kapott. A 40-es évek dalai azt a rendkívüli beleérzőképességét mutatják, amivel más népek és nyelvek lélegzését és költői-zenei gondolkodását magáévá tudta tenni.²⁵³ Utolsóként 1944-ben viszont olyan költeményt választott, amelynek megzenésítésében össze tudta kapcsolni az Amerikaiak iránt érzett háláját a – háborús években nyilván különösen vígasztaló – zene iránti szeretetével. Ez a zenéhez szóló kérés – avagy dicsérő vallomás – amerikai hangon szólal meg Hindemith muzsikájában. A Bar formájú (**AAB**) dal alapmotívuma a terc. Az **A** rész első felében a dallam hármashangzat felbontások köré rendeződik, a kíséretben a már ismert kromatikusan irizáló terc-motívummal (110a kottap.). A 8-11. ütemek jazzesen váltakozó

²⁵³ Itt adódik a Bartókkal való párhuzam, aki a népzene gyűjtése és annak zenéjébe való integrálása révén teremtett kohéziót - ha más jelleggel is - különböző népek zenéi között.

moll⁷-jei és nónakkordjai a „...melyek oly elragadók, hogy könnyen elszenderülök” szövegrészre esnek (110b kottap.).

110a,b kottapélda

a. (3-5.ü.)

b. 8-11.ü.

A dallam iránya ellentétesre fordul az A rész második felének kezdetén: hasonlítsuk össze az 1.versszak első és negyedik sorának szövegét! Ezt a dallamot már a magas fekvés lágy 9/8-os trocheusai kísérik.

111. kottapélda (13-14.ü.)

A versszak második felében csodálatos enharmónikus moduláció vezet a gyógyulás reményét kefejező sorokba, mely szomorkás fríg fordulattal oldódik a tétel eddig csak rejtetten jelenlévő *a* alaphangjára.

112. kottapélda

énekszólam

kivonat

A E f E esz. f Gesz F fisz Fisz g Fisz g a

A B részben új dallamot hallunk, mely szinte már egy amerikai song dikciójával él. A *cisz* tonalitású szárnyaló 9/8 és a nagy ívű dallam nagy dinamikai hullámmal halad a második rész *b* tonalitása felé, amelyben a zongora kilép a kísérő funkcióból, hogy az együttes

fokozás vezessen el a dal szinte eufórikus csúcspontjához (42.ü.), ahol a zongora alaphangnemű ostinatoja felett a dallam kitartott kvinten énekli : „elhagyom ezt a fényt, és repülök az égbe”. Az oktávugrás ritka pillanata a Hindemith dalok énekszólamának, itt ötöt is hallunk egymás után. A dallam végül elcsendesedve, a tercen zár (*cisz*), ezzel nemcsak nyitva hagyva a dallamot, hanem utalva az alapmotívumra is.

Az utolsó két dal költője a műkedvelő Oscar Cox, aki Hindemith ügyvédjeként sokat segített a zeneszerző állampolgárság-váltással kapcsolatos ügyeiben.²⁵⁴ Az *Image* röpke képe a hőésés. Hindemith a mindössze másfél perces dalban varázslatos hangulatot teremt a magas fekvésű Dúr⁶₄-ek kromatikusan villódzó sorával kísért halk melódiával, amely fölött végig a f'''-g''' szinkópázó szekundsúrlódása szól. A *Beauty touch me* a szépség érintése utáni vágyról szól, melyet a dalon végigvonuló akaratos daktílusok kísérnek. A kettős dallam az ének és a zongora balkezének duettje. A halk E-dúr zárlat Hindemith utolsó világi dalára tesz pontot.

²⁵⁴ Howard Boatwright: *Einleitung*. In: Paul Hindemith: *Sämtliche Werke. Serie VI/III* Schott, 1999: XII.

X. A motetták

E vázlatos utolsó fejezetben megkíséreljük bemutatni, hogy a hagyományos dal műfajától elütő motetták csoportja milyen utat járt be a nyelvezet váltás idején, ami jóval az utolsó világi dalok után, a késői korszakban, egészen avantgard zenei eszközökhöz vezetett. Az első motetta 1940 Karácsonyára született, ajándéku Getrud számára. Ezzel a művel egy olyan sorozat vette kezdetét, ami Hindemithet, hosszú megszakítással ugyan, de 1960-ig foglalkoztatta. A szopránra és zongorára íródott latinnyelvű egyházi dalokban összesen 14 evangéliumi helyet ültetett zenébe Hindemith, ezek a 2. Vatikáni Zsinat előtti katolikus liturgia szerint, a karácsonyi ünnepkörhöz kötődő szövegek.²⁵⁵ Az összkiadás a korabeli liturgikus sorrend szerint rendezte a motettákat²⁵⁶; az alábbiakban, keletkezési sorrendjük szerint soroljuk fel azokat. (A *-gal jelzett művek kottái a Függelékben találhatók.)

- *1940 **Exiit edictum** (Lk 2, 1-14) Jézus születése, az angyalok híradása a pásztoroknak
- 1941 **Cum natus esset** (Mt 2, 1-12) A napkeleti bölcsek
- 1941 **In principio erat verbum** (Jn 1, 1-14) „Előszó”
- *1943 **Ascendente Jesu in naviculam** (Mt 8, 23-27) A vihar lecsendesítése
- 1944 **Pastores loquebantur** (Lk 2, 15-20) Pásztorok látogatása
- *1944 **Nuptiae factae sunt** (Jn 2, 1-11) A kánai menyegző
- 1958 máj. **Defuncto Herode** (Mt 2, 19-23) Visszatérés Egyiptomból
- *1958 máj. **Angelus Domini apparuit** (Mt 2, 13-18) Menekülés Egyiptomba
- 1959 júl. **Dicebat Jesus scribis et pharisaeis** (Mt 23, 34-39) Az írástudók és farizeusok
- 1959 júl. **Dixit Jesus Petro** (Jn 21, 19-24) A feltámadott szavai Péterhez
- 1959 júl. **Erat Joseph et Maria** (Lk 2, 33-40) Simeon és Anna tanúsága Jézusról (2.rész)
- 1959 okt. **Vidit Joannes Jesum** (Jn 1, 29-34) Keresztelő János tanúságtétele
- *1959 **Cum factus esset Jesus** (Lk 2, 42-52) A tizenkét éves Jézus a templomban
- 1960 **Cum descendisset** (Mt 8, 1-13) A leprás meggyógyítása; A kafarnaumi százados
- *1960 **Exiit edictum** (2.változat)

A dal műfajának hindemithi kitágításával már a 20-as évek kamaradalaiban is találkoztunk. A kamaradal nem volt előzmény nélküli műfaj, de új attitűdöt kapott az alkalmazott hangszerek és a megzenésített versek révén. Kivált közülük a *Serenaden*, mely a romantikus versek barokk stilizálása révén objektív irányba terelte a zenei kifejezés módját. A motettákban úgy tűnik, mintha Hindemith visszanyúlt volna ezekhez az eszközökhöz, melyek alapvetően a különböző stílusok keveredéséből keletkeztek. A *motetta* műfaj-meghatározás a latin nyelvű egyházi szövegre és a soroló-technikával egymásmellé illesztett részekből álló nagyformára utal,²⁵⁷ a zongorakíséret és a zenei

²⁵⁵ A dec.25.-ei éjféli misétől a Vízkereszt utáni 4. vasárnapig terjedő időszak evangéliumi olvasmányai.

²⁵⁶ Howard Boatwright: *Einleitung*. In: Paul Hindemith: *Sämtliche Werke*. Serie VI/III Schott, 1999: IX-XI.

²⁵⁷ Párhuzamként a 17.sz.-i szóló motetták mellett Mozart zenekari kís. *Exultate Jubilate*-ja juthat eszünkbe.

nyelvezet viszont előzmények nélküli és ebben az összefüggésben, tipikusan 20. századi. A zongora „objektív”, fém hangzása adott volt a kezdetben házi használatra készült dalok kíséretéhez. A latin nyelvet a motetták írása idején a katolikus egyház még általánosan használta, zenei hangzását éppen az első motettában próbálta ki először Hindemith. Ehhez a holt nyelvhez nyúlt az objektiválás másfajta szándékával korábban már Stravinsky is, az *Oedipus Rex*-ben. Az előző fejezetben privát okát adtuk Hindemith nyelvválasztásának, az ihlető, Gertrud személyében. A későbbiekben azonban úgy tűnik Hindemithet egyéb megfontolások is vezették, hogy a sorozatot befejezze. A korábbi dalok esetében láthattuk, milyen gyakran nyúlt szabálytalan ritmusú versekhez, szabad strófákhoz, vagy egyenesen prózához. A latin nyelvű evangéliumi részletek izgalmas, minden esetben más és más gondolati lüktetése, dramaturgiája igazi kihívást jelenthetett számára.

A motetták keletkezésének 20 éves intervalluma, jelentős stíláriális változást rejt. Az első 6 motetta a 30-as és 40-es évek dalainak ill. hangszeres szonátáinak dallam- és harmóniavilágából sarjadzik, bár alapkarakterük jelentősen elüt azokétól, a később keletkezettek pedig Hindemith késői stílusát reprezentálják. Ezt a stíláriális különbséget jól példázza az *Exiit edictum*, amelynek két változata keretbe foglalja a többi motettát. A következő szövegelrendezés a két változat eltérő formálását mutatja be; az egyes bekezdések az új tempóval és karakterrel elválasztott részeket jelzik, a /, vagy // jel a kisebb vagy nagyobb belső cezúrát (újabb termatikus anyagot, stb).

1. változat 1940

Exiit edictum a Caesare Augusto, ut describeretur universus orbis.
Haec descriptio prima facta est a praeside Syriae Cyrino:
Et ibant omnes út profiterentur singuli in suam civitatem.

Ascendit autem et Joseph a Galilaea de civitate Nazareth,
In Judaeam in civitatem David, quae vocatur Bethlehem:
Eo quod esset de domo et familia David,
ut profiteretur cum Maria desponsata sibi uxore praegnante.

Factum est autem, cum essent ibi, impleti sunt dies ut pareret.

Et peperit filium suum primogenitum, et pannis eum involvit,
Et reclinavit eum in praesepio: quia non erat eis locus in
diversorio.

Et pastores erant in regione eadem vigilantes,
et custodientes vigilias noctis super gregem suum.

Et ecce Angelus Domini stetit juxta illos,
Et claritas Dei circumfulsit illos,
Et timuerunt timore magno. Et dixit illis Angelus:
Nolite timere: ecce enim, evangelizo vobis gaudium magnum,
Quod erit omni populo: //quia natus est, vobis hodie Salvator,
Qui est Christus Dominus, in civitate David.
//Et hoc vobis signum: Invenietis infantem pannis involutum,
Et positum in praesepio.
// Et subito facta est cum Angelo multitudo militiae caelestis,
//laudantium Deum, et dicentium:
Gloria in altissimis Deo, et in terra pax, hominibus bonae
voluntatis.

2. változat 1960

Exiit edictum a Caesare Augusto, ut describeretur universus orbis.
Haec descriptio prima facta est a praeside Syriae Cyrino:
Et ibant omnes út profiterentur singuli in suam civitatem.

Ascendit autem et Joseph a Galilaea de civitate Nazareth,
In Judaeam in civitatem David, quae vocatur Bethlehem:
Eo quod esset de domo et familia David,
ut profiteretur cum Maria desponsata sibi uxore praegnante.
//Factum est autem, cum essent ibi, impleti sunt dies ut pareret.
//Et peperit filium suum primogenitum, // et pannis eum involvit,
Et reclinavit eum in praesepio: // quia non erat eis locus in
diversorio.

Et pastores erant in regione eadem vigilantes,
et custodientes vigilias noctis super gregem suum.
/Et ecce Angelus Domini stetit juxta illos,
Et claritas Dei circumfulsit illos,
Et timuerunt timore magno. Et dixit illis Angelus:

Nolite timere: ecce enim, evangelizo vobis gaudium magnum,
Quod erit omni populo: /quia natus est, vobis hodie Salvator,
Qui est Christus Dominus, in civitate David.
Et hoc vobis signum: Invenietis infantem pannis involutum,
Et positum in praesepio.
Et subito facta est cum Angelo multitudo militiae caelestis,
laudantium Deum, et dicentium:
Gloria in altissimis Deo, et in terra pax, hominibus bonae
voluntatis.

Az evangéliumi szakasz két, független helyszínen zajló történés, melyet Jézus születésének eseménye köt össze. A első rész Jézus születésének története, a második az angyalok híradása a pásztoroknak. A két változat anyag-elrendezése ugyan mutat hasonlóságokat, de az 1960-as változat formai szempontból alapvetően egyszerűsödött. A zenei nyelvezet viszont mélyreható változáson ment keresztül, az *Exiit edictum* 2. változata teljesen új kompozíció. Az első változat még jobban reagált a szöveg apróbb változásaira, a 7 különböző tempó-karakter töredezettebb formát hoz létre. Az első szakasz a történet bevezetése, melyet **aba** elrendezésű, 2/2-es, *F* tonalitású, a fő-kvint és fő-kvart között méltóságteljesen deklamáló dallam szólaltat meg. Kíséretében, a szélesen felrakott, dörgő, tercnélküli undecim-akkordok között ereszkedő kromatikájú fájdalmas hármasharmad- és négyeshangzatokat hallunk (böv⁵-ű akk., Dúr⁷, bőv⁴₃, stb). Az *F* tonalitású dallam az **a** részekben *g*-re nyit. Mindez a szövegben rejlő tényekre és másodlagos üzenetre is érzelmi módon reagál. A hatalmas tömegeket megmozgató népszámlálás, és Krisztus csendes közénk-jövele egybeesésének ellentmondásos ténye így ölt zenei alakot.²⁵⁸ A késői változatban ennek a szakasznak csak a dallami dikciójában fedezhető fel némi hasonlóság, amennyiben, az ünnepélyes, leszálló kvart és kvint melodika itt is fontos elem. Az ehhez csatlakozó felfelé ívelő motívumok azonban a szakasznak nem a középrészét képezik, mint az első változatban, hanem **aba, b_v** formát hoznak létre. A zongoraszólam egy háromhangú motívum(a továbbiakban:**x**) folyamatos transzpozíciói köré épül: először a négyvonalas oktávban halljuk (*c-esz-b*).

Hatalmas, főként kvartokból álló akkordkolosszus háromszori arpeggio-ja indítja a motettát.²⁵⁹ Rendkívüli hatását a ff-pp váltás erősíti. Az énekszólammal együtt 11 hangot szólaltat meg, a 12. - a *d* - az első dallami frázis záróhangjaként társul hozzá. A dodekafón zene tanulmányozása és elemzése – ha Hindemithet megerősítette is saját elképzelésének igazában – hatással volt kései stílusára, legalábbis abban a vonatkozásban, hogy bizonyos darabjaiban felhagyott a 40-es évek konszonáns stílusával, hogy tonális elképzelését disszonánsabb – a 12 hangot sűrűbben bejáró – harmóniavilágban is kipróbálja. Ennek tanúi a kései motetták is. Az *Exiit edictum* bevezető részének harmadik motívuma, mely tk. az **x** motívumból épít hosszú, regisztereket behálózó folyondár-dallamot, szintén gyorsan, 2/4-nyi időtartam alatt járja be a 12 hangot, sőt ha csak magának az **x** motívumnak kezdőhangjait végignézzük, egy híjával (*f*), megtaláljuk a teljes kromatikus hangkészletet. Az **x** többször tömörül szimultán k7-hangközökbe, sőt dom⁷-ekbe is (16.ü.). Az

²⁵⁸ A *Marienleben* átdolgozásánál, már láttuk Hindemith teologizáló zenei koncepciójának megnyilvánulásait.

²⁵⁹ Az akkord a kontra-oktávban indul és igen szisztematikusan épül: alulról: 4-4-N3-k3-4-4-N3-k3-4-4-4.

együtthangzások is túltesznek a 20-as évek legtöbb művének disszonancia-fokán. A tonalitás mindazonáltal erősen őrzi a kereteket, meghatározza a részek egymáshoz való viszonyát, de a kiterjedtebb kromatika sokkal tovább hagyja a hallgatót tonális fogódzó nélkül. A dallam – bár rapszódikusabbá válik és merészebb lépések, menetek²⁶⁰ szép számmal fordulnak elő benne – megőrzi alapvetően diatónikus jellegét.

Az 1940-es változat folytatásában Mária és József engedelmes útrakelésének csöndes, pasztorális, 10/8-os (!) szakasz felel meg. A 2+3+3+2 osztású ütemekbe rendezett rész szintén **aba** felépítését ostinato-szerű dallamegységek kísérik. Csöndes, de feszültségkeltő crescendóval megszólaló recitativo jellegű átvezető szakasz érzékelteti Mária szülésének közeledtét. Szélesebb dikciójú, nyugodt 6/8-os esz-dór/esz-moll zene következik: „megszülte elsőszülött fiát”. Ezt a részt hosszan tartott *esz-b* kvint zárja csöndes méltósággal. Friggé váló élénk zene indítja a motetta 2. részét, mely néhány motívikus váltástól eltekintve egy tömbből faragott fokozás a tempóban is elkülönülő Gloria-ig. Az egész második rész alapvetően modálisan kezelt hármas- és négyeshangzatokra épül, ebből a szempontból a legkonzervatívabb hangzású az összes motetta között. Az „Et ecce” zongora-bevezetése és a „Nolite timere” szakaszok kis háromtagú forma szélső tagjai; az ebben található zongora 16-od motívumot koloratúraként az énekszólam is átveszi, változatait a motetta végéig bele-bele szöve a dallamba.

Az 1960-as változat ezekből az eszközökből semmit nem tart meg. 2+3-as tagolású 5 szakaszos nagyforma jellemzi, melynek tömörszerű dramaturgiája nem emlékeztet az első változat elasztikusan változékony, szubjektíven lelkesedő formálására. Az első rész második szakasza *Leicht bewegt, dolce* feliratú rapszódikusan váltakozó ütemű zene. A folyamatosan változó zongorakíséret fölött, a dallam érdekes fogódzót ad frázisainak soroló szerkezetű ismétlés-technikájával: a 6 tagú zenei anyag **a-a-a-b-b_v-b-c-c-c-d-e-f** frázisokat állít egymás mellé. A „Factum est” kezdetű (**c**) és az „eo quod esset” kezdetű **b** tagok kezdőmotívumai egymás rák-fordításai. A születést leíró **d** tag egybe pedálozott harmóniái kísérik majd a motetta végi Gloria szakaszt is.²⁶¹ Az angyalok és pásztorok jelenete halk, de energikusan kalapáló zenével kezdődik. Az ijedt pásztorokat egyre disszonánsabbá váló sóhajmotívumok szimbolizálják (102-117.ü.), a megszólaló angyalok képe egy emelkedő, majd visszaereszkedő zongora-frázis a 118. és 126.ü. között. A dallam

²⁶⁰ Leggyakoribb a k2 eltolású motívum-egymásután. Az Exiit edictum a kései motetták közül ilyen tekintetben az egyik legviszafogottabb.

²⁶¹ Itt az A-líd hangkészletét adják ki, melyet a d hangra épülő két váltóakkord színez (59. és 62.ü.).

soroló szerkezete: **a-a-b-b-c**.²⁶² A **b** frázis kis bővítménye (az utolsó motívum szekvenciálisan süllyedő ismételtetése), szimbolikájával előkészíti a pásztorokban félelmet keltő angyalok lebegő képét (114-117.ü.). A 4. szakasz az angyalok szózata, szélesebb ívű dallammal és visszatérő, 3 tagú szerkezettel, melynek végéhez motívumismétlő bővítmény járul, mely a záró Gloriába vezet. A fokozás növekvő disszonanciával és dinamikával történik; az *Et subito* kezdetű szakasz kíséretének sűrűn feszülő disszonáns sóhajmotívumai mintha az angyalok növekvő seregét érzékeltetné, mely betöltötte az eget. Az *esz-asz/e-a* kvintek kromatikus szembeszegülése a záró Gloria dallamában arról tanúskodnak, hogy Hindemith ezen alapvető stílusjegye hogyan illeszkedik bele a megújult harmóniai környezetbe. A 174.ü. a 4b-s diatóniát, a 175.ü. a 12 fokúságot, a 176.ü. a desz hexatóniát adja ki, a 177.ü. a kvintkörön negatív irányú fordulattal készíti elő a dallami váltást, amely a 179.ü. végétől visszaoldódik az *esz-re*.(113. kottapélda)

113. kottapélda (1.)



A 40-es évek motettáiban újra megjelenik a motorikusság és a polifón eszközök barokk attitűdje. A darabok soroló-technikájában a kontraszthatás és a motívum-kombináció elve működik: az egyes részekben belül meghatározott motívumok ismétlődése, imitációja, transzpozíciója és transzformációja biztosítja a zenei anyag kohézióját. A egymásmellé sorolt részek kontraszthatását az ütemmutatók, a frázishosszúságok, a ritmikai arcélek, a faktúra, a dinamika és a harmóniai tulajdonságok különbözősége hozza létre.

A *Cum natus esset* 5 nagy részből áll, melyek között nincs visszatérés; a nagyon változatosan kezelt, de végig hármass metrumok végül mégis lekerekítik a karakter-változásokat: 3/8-3/4-3/2-9/8-(3/4)-6/8. A János evangélium csodálatos bevezetését megzenésítő *In Principio erat Verbum* c. motetta követi a szöveg felosztását, de a kezdőszavakra szerkesztett fuga témáját más megvilágításban - dübörgő oktáv basszusok ostinato-ja fölött - visszahozza az „*Et Verbum caro factum est...*” kezdetű zárószakaszban. Az ABA_v szerkezet kifejezi a szöveg alapvető teológiai üzenetének súlyát, amelynek méltóságát a C alaphangnem is érzékelteti.²⁶³ Érdekes, hogy a fugatémát Hindemith mégegyszer felhasználja, a *Harmonie der Welt* c. operájának záró passacaglia-témájaként,

²⁶² Az jobb áttekinthetőség kedvéért újra kezdett betűzés nem az előző szakasszal való rokonságokat mutatja.

²⁶³ A középész ismét a k2 viszonyt, h-tonalitást választ kontrasztként.

²⁶⁵ Ez a felépítése az *Erat Joseph et Maria* motettának is.

19. ábra

Formarész:	I	II	III	IV	V	VI	VII
Angelus:	A	B	C	D:Def/Vtranszp.	X:(aba)	D: IV transzp.	Y
Defuncto:	A	B/rák	C/rák	Z:(aa_v)*	D:Ang/IVtranszp.	 	

* A **Z** jelű szakasz rokonságot mutat – legalábbis kíséretében – az **X** anyaggal, mely a heródesi gyermekgyilkosságot festi disszonáns ritmus-ostinatoval, a család visszatérésekor pedig arra utal, hogy József félt visszamenni Názáretbe, mivel Heródes halála után fia uralkodott Júdeában (Mt 2, 22.). A recitativo jellegű **D** szakasz minden helyen a prófétai hivatkozásokhoz kötődik. Az **Y** szakasz pedig a prófétai szövegre énekel siratót, melyben a bevezető (**A**) élesritmusai ismétlődnek avantgard monotóniával. Az utóbbi két hely (**A,Y**) a dallam olyan dikciójának nyit utat, amely teljesen új és amelyet a későbbi motettákban Hindemith még tovább fejleszt. A dallamvonal elhagyja a diatóniát, a hangközök önálló életet élő kombinációi Hindemithnél szokatlan kromatikus merészséggel szárnyalnak (Angelus 1-12.ü., 82-94.ü., 112-130.ü.).

Az utolsó motetták sűrűsödő 12 fokú zenéjében Hindemith erősebb tematikus kapcsolatokkal teremt fogódzókat. A *Dicebat Jesus-ban* pl. a szabad recitativ szakaszokat olyan arioso szakaszok kötik össze, melyekben ugyanaz az a hosszú alapidallam szól, csak mindig más szólamban (ének, zongora/jobbsz. basszus, ének). A *Dixit Jesus Petro-ban* kis motívumok vannak elrejtve, melyeknek látszólag rapszódikus megjelenései fűzik össze a zenei szövetet. A dodekafón művek hangvételére emlékeztető első részt, meglepő kvintpárhuzamok és hagyományosabban harmónikus szakaszok váltják fel a második részben. Ez a szöveg János evangéliumának záróverseiből való; a záróhangnem az *In principio*-hoz hasonlóan C-dúr. Érdemes megemlíteni e motettának két részletét, a kezdő ütemeket és egy későbbi dallamot. Az első alig 3 ütem alatt bejárja a 12 hangot.(a részleteket lásd Függelék II/B 650.o.) Felépítésében többféle logikát lehet sejteni a hangok elrendezését illetően (imitációt, rák-kánont, stb), azonban egyik sem nyújt kimerítő megoldást a hangok rendszerét illetően. A megoldás úgy tűnik a rákövetkező dallamban van, mely diatonikus melódiaként jelenik meg az énekszólamban, rávilágítva ezzel a kezdőtéma hangnemi aspektusaira. A második motívum az 1:3 modellskála, mely ebben a formájában az énekszólamban is előfordul.²⁶⁶

²⁶⁶ Néhány motettában még találkozunk vele. Pl. Cum factus esset.

Az avantgard irány a *Cum factus esset*-ben mintha visszafordulna az előző két motetta rendkívüli disszonanciái után, de a *Cum descendisset Jesus*-ban végül tetőfokára hág.

A *Cum factus esset* jó példa arra, miként teremt Hindemith a szöveg belső összefüggései által zenei kapcsolatokat, néhány tematikus anyag visszatérésével (20. ábra).

20. ábra

abac	d (d1)	e	f ₁	f ₂	g	d d1	h(rec.)	g	abac
felmentek	elmentek	nem	3 nap	mindenki	szülei	miért tetted ezt?	Jézus	a nekik	hazaindultak.
Jeruzsálembe,	keresni	találták	múlva	csodálkozott	megdöb-	kerestünk téged	szavai	adott választ	
hazaindultak.		megtalálták	feleletein	bentek				nem értették	

A motetta visszatérő főrészeiben mikro-imitációkat hallhatunk a zongoraszólamon belül ill. a zongora- és énekszólam között. Az egyszerű, stilizáltan pasztorális hangvételű rész a szakaszai azonos motívumanyaggal, de harmóniailag-tonálisan megváltoztatott kísérettel szólnak. A Jézus keresésére induló szülők jelenetéhez hangfestő kíséret tartozik, mely a kétségbeesett ide-oda szaladgálást ábrázolja. A motívum első elhangzásai 4 kvint távolságú tercrokon moll⁶-eket kötnek össze; a romantikából jól ismert fordulat itt modern dikcióval társul:

114. kottapélda (Cum factus esset)



A ritmikus motívum hangköz-felrakása tehát diatonikusan társítja a kvintet és szextet, később a szeptimet és szekundot, stb. Itt tetten érhető a faktúraváltozással kombinált hangköz-szimbolika, mely e daraboknak talán legfontosabb hangzási összetevője. A **d** és **f** formarészek között (58-90.ü.) zajlik a 12 éves Jézus keresése, akit csak három nap múlva találnak meg. A jelenetnek jellegzetes hindemithi ötöshangzatok fanyar zárata nyit kaput az 56-57. ütemben. Az utolsó harmónia egy – enharmónikusan értelmezve – kétércű Fiszdom⁷, mely a motetta végén a *H* alaphangnembe vezet, itt viszont a poláris *f*-be. Az első rész főként 4/4-es metruma ezután 6/4-re vált. A disszonancia mértéke lassan nő, amíg az „Et factum est” szakasz (**f**) különös közös-tercű kettős szext-akkordjába nem torkollik (87 ü.). Ez az akkord felrakásával is és hangzásával is találóan ábrázolja a szülők megrökönyödését és a helyzet feszültségét. **Ritmikus** szempontból ez a **d**-től **f**-ig terjedő

rész sűrítések és lazítások váltakozásából épül; a negyed és nyolcad mozgások váltakozása a kíséretben jellegzetes dinamizmust ad a zenének. A dallam és a kíséret hangközhasználata – Hindemithre jellemzően – jelentősen eltér egymástól. A fokozás azonban, amit a jelenet magában hordoz, lassan tágítja az **énekszólám** hangközeit is. A **d** rész 2-jai, 3-ei, 4-jai és 5-jei után az **e** részben elmaradnak a 3-ek²⁶⁷, a sűrűn váltakozó 4-ok és 5-ek mellett megjelenik a 6, a 7 és végül az 8. A **kíséret** kezdeti 5 és 6 motívumai 4 és 7 hangközökkel kombinálódnak. Ez utóbbiak veszik át a főszerepet a **d** és **e** közötti közjátékban, ahol a faktúra feljebb kerül és háromszólammú lesz. A faktúra a következő szakasz végéig tovább tömörödik, 4-5 szólammá. A 115. kottapélda vázlatos kivonata ezt a folyamatot mutatja be legjellemzőbb pillanatain keresztül, sűrítve:

115. kottapélda

The musical score for Example 115 is presented in two systems. The first system, labeled '64. u.' and '66. u.', shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff) in 6/4 time. The vocal line features a melodic phrase starting on a half note, followed by a quarter note and a half note. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The second system, labeled '71-73. u.' and '79.-81. u.', continues the musical development. It includes measures 79-81 and 85-87. The piano part shows a transition from a piano (pp) dynamic to a mezzo-forte (mf) dynamic, and then to a forte (f) dynamic. The vocal line continues with a melodic phrase that spans across the systems. The score concludes with a final measure marked with a double bar line.

A 130. ütemben kezdődő recitativo Jézus válasza. Ennek, 1:5-ös modellskálát is tartalmazó énekmotívuma nem köthető egyik korábban elhangzott témához sem; a kíséretében szóló halk akkord – *b* basszusú, bőv. hármast és dúrmoll akkordot vegyítő harmónia²⁶⁸ – egyszerre jelent bizonyosságot (Jézus számára, abban amit mond), és valamiféle feszült figyelmeztetést (amely a szülőknek, és rajtuk keresztül nekünk is szól).

²⁶⁷ Ill. a szakasz végén 7-akkord felbontássá állnak össze, az *f*₁ végén pedig decima terjedelmű 1:3 modellskálává.

²⁶⁸ A várakozást keltő k6 hangköznek (*b-gesz*) a dallammal együtt-hallgatva sixte ajoutée jellege van, a *b* "alaphang" pedig a motetta alaphangja alatti k2.

Hogy a motetták zenei nyelve meddig jutott el, annak illusztrálására álljon itt néhány részlet. A *Cum descendisset Jesus* két csodát beszél el két párbeszéd formájában. Az utóbbit jeleníti meg Hindemith a zenében: disszonanciáiban a szenvedő ember és a gyógyító Jézus kapcsolata ábrázolódik méltóságteljes dikcióval megénekelve (a részletet lásd Függelék II/B 663.o.). A *Dicebat Jesus* motetta középrésze az egész sorozat leghatalmasabb recitativója, melyben az énekszólam duktusának merészsége jóval túllép a Hindemith dalokban megszokotton. Ebben Jézus megrendítő ítéletet mond a képmutató írástudók és farizeusok fölött, utalva a megölt prófétákra és igaz emberekre (a részletet lásd Függelék II/B 665.o.). A motetta utolsó előtti szakasza az *Angelus Domini apparuit* zárószakaszához hasonlóan sirató hangvételű. Az emelkedett hangvételű dallam nemcsak a leghosszabb egybefüggő dallam a motettákban, hanem lassú építkezésével és hatalmas kupolás ívével talán az egyik legszebb is (116. kottap.).

116. kottapélda (*Dicebat Jesus*)

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, quae oc - ci - dis pro - phe - tas, et la - pi -
das e - os, qui ad te - mis - si - sunt, quo - ti - es - vo - lu - i -
con - gre - ga - re fi - li - os - tu - os, quem ad - mo - dum gal - li - na con -
gre - gat - pul - los - su - os sub - a - las, et no - lu - i - sti?

Keletkezésük teljesen privát jellegéből, akkor léptek ki ezek a darabok, amikor 1951-ben három motetta nyilvános koncerten is elhangzott. A kezdeti érthetően szubjektívebb megformálás után a kései motetták az objektivitás attitűdjét hozták vissza Hindemith dalköltészetébe. Ezek a művek – különösen a kései darabok – messzire távolodtak a világi dalok olykor behízselgő melodikájától, vagy puha harmóniáitól. Szimbólumrendszerük megfejtése és elfogadása hasonló feladat elé állítja az előadót és hallgatót, mint egykor a *Marienleben*. Hindemithnek a vegyeskari Weinheber madrigálok és az a cappella mise zenéjén keresztül küldött utolsó üzenete a komoly szövegekkel való együttgondolkodásra hív, szubjektív érzelmektől mentes, szimbólikus zenei nyelven.

Bibliográfia

- Bárdos Lajos: *Harminc Írás*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- Boatwright, Howard: „Einleitung”. In: *Paul Hindemith: Sämtliche Werke. Serie VI/III* Mainz: Schott, 1999: XI-XIII
- Briner, Andres: „Hindemiths Liedschaffen in der Umwelt des Cardillac”. *Hindemith-Jahrbuch* 1988/XVII: 102-113.
- Briner, Andres; Rexroth, Dieter; Schubert, Giseler: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag / Mainz: B.Schott's Söhne, 1988
- Cushman, Jenifer: „„Dann Sang er”: Das Marienleben from Rilke to Hindemith”. In: Meyer, Michael J. (szerk.): *Literature and Musical Adaptation*. Amsterdam/New York: www.rodopi.nl, 2002. II:81-103.
- Danuser, Hermann: „Paul Hindemiths amerikanische Lieder”. *Hindemith-Jahrbuch* 1998/XXVII:155-180
- Exner, Richard: Rilkes *Marien-leben* - eine Dichtung der Zwischen-Welt. *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV: 33-59
- Fábíán Imre: *A huszadik század zenéje. Muzsikuskok, esztéták századunk zenéjéről*. Budapest: Gondolat, 1966.
- Fischer, Kurt von: „Einleitung”. In: *Hindemith: Sämtliche Werke, VI,1 Klavierlieder*. Mainz B.Schott's Söhne, 1983. IX-XVI.
- Fischer, Kurt von: „Nachwort”. In: *Hindemith: Zwei Lieder für Alt und Klavier*. Mainz: Schott, 1995.
- Foreman, Lewis: Cd-booklet In: *Britten: Complete Folk Song Arrangements*. London: Hyperion Records Ltd, 1994
- Gerlach, Reinhard: „Einleitung”. In: *Paul Hindemith: Sämtliche Werke. Serie VI/IV* Mainz: Schott, 1994: IX-XVI
- Györffy Miklós: *A német irodalom rövid története*. Budapest: Corvina, 1995.
- Glenn Gould: *Tiltsuk be a tapsot! Válogatott írások*. Budapest: Európa, 2004.
- Hedblad, Lars: „Das Marienleben - zwei Etappen in Hindemiths Schaffen”. *Hindemith-Jahrbuch* 1985/XIV: 129-142.
- Heimer, Ann-Katrin: *Paul Hindemiths Klavierlieder aus den dreißiger Jahren. Quellen, Entstehungs-geschichte, Analysen*. Schliengen: Argus, 1998.
- Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*. Mainz: B.Schott's Söhne, 1940.
- Hindemith, Paul: *Das Marienleben. Einleitende Bemerkungen zur neuen Fassung*. Mainz: Schott, 1948:III-X
- Hindemith, Paul: *Komponist in seiner Welt*. Zürich: Atlantis Musikbuch Verlag, 1994

- Hindemith Paul: „Mathis der Maler, Libretto” In: *CD booklet* EMI, 1995.
- Koczogh János: *Az expresszionizmus*. Budapest: Gondolat, 1964.
- Kovács Sándor: *A XX. Század zenéje. Egységes jegyzet*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.
- Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: AKKORD, 1996.
- Lück, Hartmut: „Paul Hindemith und Walt Whitman”. *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV: 9-25.
- Metz, Günther: „Hindemiths Lied Stillung Mariä mit dem Auferstandenen.” *Hindemith-Jahrbuch* 1983/XII: 53-78.
- Neumeyer, David: „Letter-Name Mottoes in Hindemith's Gute Nacht.” *Hindemith-Jahrbuch* 1977/VI: 29-46.
- Oehlmann, Werner: *Reclams Liedführer*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000.
- Ó- és Újszövetségi Szentírás Budapest: Szent Jeromos Bibliatársulat 2004
- Ország László: „Jegyzetek”. In: *Walt Whitman. Fűszálak*. Budapest: Magyar Helikon, 1964. 725-744.
- Prahács Margit: *A modern zene*. Budapest: Különlenyomat A Mai világ képe I kötetéből, ?
- Rilke, Rainer-Maria: *Válogatott prózai művek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1990.
- Schubert, Giseler: „Zufall und Notwendigkeit.Zur Genese der neusachlichen Ausdrucksgestaltung in Hindemiths frühen Liedern”. *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV:60 -78.
- Stefan, Rudolf: „Hindemith's Marienleben. Ein kritischer Vergleich der beiden Fassungen”. Schumacher, Gerhard, In: *Zur musikalischen Analyse (Wege der Forschung, Band 258)*, 420-440.
- Steiner, Stefanie: „Hindemiths Lieder Op.18”. *Hindemith-Jahrbuch* Mainz: Schott, 2001/XXX: 86-87.
- Strobel, Heinrich: *Paul Hindemith*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1948
- Szerb Antal: *A világirodalom története*. Budapest: Magvető Könyvkiadó 1980
- Velten, Klaus: „ Paul Hindemiths frühes Liedschaffen”. *Hindemith-Jahrbuch* 1992/XXI: 87-96.
- Világirodalom*. 21.századi enciklopédia, Szvák Gyula (Sorozat szerk.) Budapest: Pannonica Kiadó, 2004

Az értekezésben nem idézett további felhasznált irodalom:

Billeter, Bernhard: „Ist Hindemiths »Unterweisung im Tonsatz« für die harmonische Analyse geeignet?“. *Hindemith-Jahrbuch* 1972/II: 114-136.

Finscher Ludwig: „Der späte Hindemith“. *Hindemith-Jahrbuch* 1984/XIX: 9-15.

Fischer, Kurt von: „Musikalische Annäherungen an Georg Trakl“. *Hindemith-Jahrbuch* 1992/XXI: 132-157.

Hindemith, Paul: *Aufsätze, Vorträge, Reden*. Zürich, Mainz: Atlantis Musikbuch Verlag, 1994.

Kassák Lajos, Pán Imre: *Izmusok. A modern művészeti irányzatok történet*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2003

Kemp, Ian: „Hindemith“. *Oxford Studies of Composers* 6. London: Oxford Univ. Press, 1970.

Kókai Rezső, Fábián Imre: *Századunk zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961.

Konold, Wulf: „Paul Hindemiths Serenaden“. *Hindemith-Jahrbuch* 1974/IV: 88-96.

Metz, Günther: „Ein Spätstil Hindemiths?“. *Hindemith-Jahrbuch* 1984/XIX: 16-28.

Salzman, Erik: *A 20. század zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Sauder, Gerhard: „Hindemith und die Literatur der zwanziger Jahre“. *Hindemith-Jahrbuch* 1992/XXI: 76-96

Seedorf, Thomas: „Natur und Sangbarkeit“. In: Bolín, Norbert: *Paul Hindemith-Komponist zwischen Tradition und Avantgarde. 10 Studien*. Mainz: Schott, 1999.

Zimmermann, Michael: „Harmlosigkeit und Melancholie bei Christian Morgenstern und Paul Hindemith.“ *Hindemith-Jahrbuch* 1987/XVI: 58-72.

FÜGGELÉK I.

Tartalom

A 20-as években megzenésített versek	183
Die junge Magd	183
Das Marienleben	185
A 30-as évek megzenésített verseiből	194
A 40-es években megzenésített versek	197
Német versek	197
Francia versek	201
Latin versek	209
Angol versek	210
Hindemith: <i>Das Marienleben</i> , Bevezető észrevételek az új változathoz	213

A 20-as években megzenésített versek

Die Junge Magd

Georg Trakl

I

Oft vom Brunnen, wenn es dämmert,
Sieht man sie verzaubert stehen
Wasser schöpfen, wenn es dämmert.
Eimer auf und nieder gehen.

In den Buchen Dohlen flattern
Und sie gleicht einem Schatten.
Ihre gelben Haare flattern
Und im Hofe schrein die Ratten

Und umschmeichelt vom Verfall
Senkt sie die entzündeten Lider.
Dürres Gras neigt im Verfall
Sich zu ihren Füßen nieder.

II

Stille schafft sie in der Kammer
Und der Hof liegt längst verödet.
Im Holunder vor der Kammer
Klänglich eine Amsel flötet.

Silbern schaut ihr Blick im Spiegel
Fremd sie an im Zwiellichtscheine
Und verdämmert fahl im Spiegel
Und ihr graut vor seiner Reine.

Traumhaft singt ein Knecht im Dunkel
Und sie starrt von Schmerz geschüttelt.
Röte träufelt durch das Dunkel.
Jäh am Tor der Südwind rüttelt.

III

Nächtens üben kahlen Anger
Gaukelt sie in Fieberträumen.
Mürrisch greint der Wind im Anger
Und der Mond lauscht aus den Bäumen.

Balde rings die Sterne bleichen
Und ermattet von Beschwerde
Wächsern ihre Wangen bleichen.
Fäulnis wittert aus der Erde.

Traurig rauscht das Rohr im Tümpel
Und sie friert in sich gekauert.
Fern ein Hahn kräht. Üben Tümpel
Hart und grau der Morgen schauert.

Az ifjú szolgálólány

I

Gyakran látni alkony tájban
ott a kútnál megbűvölten
vizet húzni alkonytájban.
Vödre hullik, vödre röppen.

Bükkfákon csókák csapongnak,
s ő olyan, akár egy árnyék.
Sárga fűtjei csapongnak
s udvaron rí a patkány nép.

Meglegyinti édes romlás,
gyulladt szemhéját lehunyja.
Száras füre száll a romlás,
a lány lábához borulva.

II

Csöndbe tesz-vesz bent a kamra
mélyén, rég kihalt az udvar.
Bodzabokron ott a kamra
előtt rigó fújja búval.

Ezüstlőn néz a tükörbe
idegen arc félhomályból,
alkony fakul a tükörbe,
s tisztasága egyre vádol.

Szolga dalol a sötétben,
és ő gunnyad elgyötörve.
Vérszín cseppen a sötétben.
Kapun dörren szél vad ökle.

III

Éjente a kopár réten
lázálmában lengve libben.
Mogorván rí szél a réten
s Hold les a fák sűrjében.

Körben csillag fénye sápad
s ő a kintől bágyad, szűkül,
arca visz-színre sápad.
Rothadás-szag dől a földből.

Búsan zizzen nád a lápon,
ő görnyedve küzd hideggel.
Kakas harsan messze. Lápon
reszket érc-szürkén a reggel.

IV

In der Schmiede dröhnt der Hammer
Und sie huscht am Tor vorüber.
Glührot schwingt der Knecht den Hammer
Und sie schaut wie tot hinüber.

Wie im Traum trifft sie ein Lachen;
Und sie taumelt in die Schmiede,
Scheu geduckt vor seinem Lachen,
Wie der Hammer hart und rüde.

Hell versprühn im Raum die Funken
Und mit hilfloser Gebärde
Hascht sie nach den wilden Funken
Und sie stürzt betäubt zur Erde.

V

Schmächtig hingestreckt im Bette
Wacht sie auf voll süßem Bängen
Und sie sieht ihr schmutzig Bette
Ganz von goldnem Licht verhangen,

Die Reseden dort am Fenster
Und den bläulich hellen Himmel.
Manchmal trägt der Wind ans Fenster
Einer Glocke zag Gebimmel.

Schatten gleiten übers Kissen,
Langsam schlägt die Mittagsstunde
Und sie atmet schwer im Kissen
Und ihr Mund gleicht einer Wunde.

VI

Abens schweben blutige Linnen,
Wolken über stummen Wäldern,
Die gehüllt in schwarze Linnen,
Spatzen lärmten auf den Feldern.

Und sie liegt ganz weiß im Dunkel,
Unterm Dach verhaucht ein Girren.
Wie ein Aas in Busch und Dunkel
Fliegen ihren Mund umschwirren.

Traumhaft klingt im braunen Weiler
Nach ein Klang von Tanz und Geigen,
Schwebt ihr Antlitz durch den Weiler,
Weht ihr Haar in kahlen Zweigen.

IV

A műhelybe döng a pöröly
s ő a kaput futva éri.
Legénykézben izzó pöröly
leng s ő holtra válva nézi.

Megszédül
betántorog félájultan,
búvik félve hahotától,
mely pörölyként durván puffan.

Bent villóznak ékes szikrák,
tétovázva-képzelve
kapdozná el a vad szikrát,
s bódultan alél a földre.

V

Véznán elterülve ágyán,
édes szorongás riasztja,
így néz végig piszkos ágyán,
arany fény fut szerte rajta.

Rezedát lát ablakába'
és a kéklő fénylő mennyet.
Olykor a szél ablakába
félénk harang-kongást kerget.

Árnyak kusznak át a párnán,
óra már a delet járja.
Alig piheg csak a párnán,
s mintha egy seb volna szája.

VI

Este lengnek véres vásznak,
felhők néma erdőségen,
burkolják azt éjszín vásznak.
Hars verébaj künn a réten.

Fakón hever a sötétben.
Galamb burrog a tetőre.
Mint dögöt bokor-sötétben,
száját légyraj döngi körbe.

Álmatag szól barna tanyán
tánc, hegedű egyre szebben,
arca átlibeg a tanyán,
tar gallyak közt haja lebben.

Erdélyi Z. János

Das Marienleben (Rainer Maria Rilke)

1. Geburt Mariä

O was muß es die Engel gekostet haben,
nicht aufzusingen plötzlich, wie man aufweint,
da sie doch wußten: in dieser Nacht wird dem Knaben
die Mutter geboren, dem Einen, der bald erscheint.

Schwingend verschwiegen sie sich und zeigten die Richtung,
wo, allein, das Gehöft lag des Joachim,
ach, sie fühlten in sich und im Raum die reine Verdichtung,
aber es durfte keiner nieder zu ihm.

Denn die beiden waren schon so außer sich vor Getue.
Eine Nachbarin kam und klugte und wußte nicht wie,
und der Alte, vorsichtig, ging und verhielt das Gemuhe
einer dunkelen Kuh. Denn so war es noch nie.

Mária születése

Ó de nehéz lehetett akkor az angyaloknak,
hogy ének ne törjön ki belőlük, akárcsak a hirtelen kitörő sírás,
hiszen tudták: Ezen az éjjelen születik meg a kisfiú anyja,
az Egyvalakié, aki nemsokára megjelenik.

Szárnyalva elnémultak, és megmutatták az irányt,
ahol egyedül állt Joáchim majorja.
Ó, önmagukban és a térben megéreztek a tiszta sűrűsödést,
de egyiküknek se szabadott hozzá leszállni.

Mert ott benn, már alig győzték ketten a sürgölődést.
Egy szomszédnő jött, és csak okoskodott, és nem tudta mit tegyen,
és az öreg óvatosan ment, és elcsitította egy fekete tehén bögését.
Mert ilyen még sohasem volt.

2. Die Darstellung Mariä im Tempel

Um zu begreifen, wie sie damals war,
mußt du dich erst an eine Stelle rufen,
wo Säulen in dir wirken; wo du Stufen
nachfühlen kannst; wo Bogen voll Gefahr
den Abgrund eines Raumes überbrücken,
der in dir blieb, weil er aus solchen Stücken
getürmt war, daß du sie nicht mehr aus dir
ausheben kannst: du rissest dich denn ein.
Bist du weit, ist alles in dir Stein,
Wand, Aufgang, Durchblick, Wölbung -, so probier
den großen Vorhang, den du vor dir hast,
ein wenig wegzuzerrn mit beiden Händen:
da glänzt es von ganz hohen Gegenständen
und übertrifft dir Atem und Getast.
Hinauf, hinab, Palast steht auf Palast,
Geländer strömen breiter aus Geländern
und tauchen oben auf an solchen Rändern,
daß dich, wie du sie siehst, der Schwindel faßt.
Dabei macht ein Gewölk aus Räucherständen
die Nähe trüb; aber das Fernste zielt
in dich hinein mit seinen graden Strahlen -

und wenn jetzt Schein aus klaren Flammenschalen
auf langsam nahenden Gewändern spielt:
wie hältst du's aus?

Sie aber kam und hob
den Blick, um diese alles anzuschauen.
(Ein Kind, ein kleines Mädchen zwischen Frauen.)
Dann stieg sie ruhig, voller Selbstvertrauen,
dem Aufwand zu, der sich verwöhnt verschob:
So sehr war alles, was die Menschen bauen,
schon überwogen von dem Lob

in ihrem Herzen. Von der Lust
sich hinzugeben an die innern Zeichen:
Die Eltern meinten, sie hinaufzureichen,
der Drohende mit der Juwelenbrust
empfing sie scheinbar: Doch sie ging durch alle,
klein wie sie war, aus jeder Hand hinaus
und in ihr Los, das, höher als die Halle,
schon fertig war, und schwerer als das Haus.

Mária bemutatása a templomban

Ahhoz, hogy felfoghasd, milyen volt ő akkoriban,
előbb egy olyan helyre kell magadat képzelned,
ahol oszlopok hatnak benned; ahol lépcsőfokokat
tudsz átérezni; ahol veszéllyel teli boltívek
fedik egy tér mélységét,
mely benned maradt, mert olyan darabokból
volt feltornyoztva, hogy azokat már nem tudod magadból
kiemelni: magadat rombolnád le.
Ha idáig eljutottál, ha minden kővé,
fallá, feljárttá, kilátássá, boltozattá lett benned,- akkor próbáld meg
az előtted levő nagy függőnyt
mindkét kézzel kicsit félrerángatni:
akkor ott tárul eléd a legfenségesebb tárgyakból áradó ragyogás,
és felülmúlja lélegzetedet és tapintásodat.
Fölfelé, lefelé palota áll palota felett,
lépcsőkorlátok hömpölyögnek egymásból egyre szélesebben,
és fent kibukkannak olyan párkányokra,
hogy, amint nézed azokat, elfog a szédülés.
Közben füstölőkből felszálló füst homályba burkolja
a közelséget; de a legtávolabbi
a bensődbe céloz egyenes sugaraival -,
és ha most a tiszta tűztartókból áradó fény játszik
a lassan közeledő ruházaton:
hogy bírod ezt ki?

Ő azonban jött és felemelte
tekintetét, hogy mindezt megtekintse.
(Egy gyermek, egy kislány asszonyok között.)
Aztán nyugodtan, tele önbizalommal
a látványos pompa felé lépdelt, amely kényesen félrehúzódott:
annyira felülmúlta már mindazt, amit emberek építenek,
az ő szívében lakozó dicséret,

az örömteli hajlandóság,
hogy átadja magát a belső jeleknek:
a szülők azt hitték, hogy odaajánlják őt,
az ékszerekkel teleaggatott mellű fenyegető (főpap)

látszólag fogadta őt: Ő azonban mindnyájuk között átment,
bármilyen kicsi volt is, kivonta magát minden kézből
az elrendelt sorsába, amely már készen állt,
és magasabb volt a csarnoknál, nehezebb a templomnál.

3. Mariä Verkündigung

Nicht daß ein Engel eintrat (das erkenn),
erschreckte sie. Sowenig andre, wenn
ein Sonnenstrahl oder der Mond bei Nacht
in ihrem Zimmer sich zu schaffen macht,
auffahren -, pflegte sie an der Gestalt,
in der ein Engel ging, sich zu entrüsten;
sie ahnte kaum, daß dieser Aufenthalt
mühsam für Engel ist. (O wenn wir wüßten,
wie rein sie war. Hat eine Hirschkuh nicht,
die, liegend, einmal sie im Wald eräugte,
sich so in sie versehn, daß sich in ihr,
lätásába,
ganz ohne Paarigen, das Einhorn zeugte,
das Tier aus Licht, das reine Tier.)
Nicht, daß er eintrat, aber daß er dicht,
der Engel, eines Jünglings Angesicht
so zu ihr neigte: daß sein Blick und der,
mit dem sie auf sah, so zusammenschlugen
als wäre draußen plötzlich alles leer
und, was Millionen schauten, trieben, trugen,
hineingedrängt in sie: nur sie und er;
Schaun und Geschautes, Aug und Augenweide
látvány,
sonst nirgends als an dieser Stelle -: sieh,
dieses erschreckt. Und sie erschracken beide.

Dann sang der Engel seine Melodie.

4. Mariä Heimsuchung

Noch erging sie's leicht im Anbeginne,
doch im Steigen manchmal ward sie schon
ihres wunderbares Leibes inne, -
und dann stand sie, atmend, auf den hohn

Judenbergen, Aber nicht das Land,
ihre Fülle war um sie gebreitet;
gehend fühlte sie: man überschreitet
meghaladni
nie die Größe, die sie jetzt empfand.

Und es drängte sie, die Hand zu legen
auf den andern Leib, der weiter war.
Und die Frauen schwankten sich entgegen
und berührten sich Gewand und Haar.

Jede, voll von ihrem Heiligtume,
schützte sich mit der Gevatterin.
Ach der Heiland in ihr war noch Blume,
doch den Täufer in dem Schooß der Muhme
riß die Freude schon zum Hüpfen hin.

Angyali üdvözlét

Nem ijesztette meg őt (értsd meg), hogy egy angyal
lépett be. Ahogy mások nem ijednek meg,
amikor egy napsugár vagy éjjel
a hold fénye játszik szobájuk falán,
ugyanolyan kevéssé szokott ő felháborodni
azon az alakon, amelyben egy angyal jár;
alig sejtette, hogy e tartózkodás fáradságos
angyalok számára. (Ő ha tudnánk,
milyen tiszta volt ő. Hát nem történt meg,
hogy amikor egy szarvasünő, az erdőben elheveredve,
egyszer megpillantotta őt, annyira belefeledkezett

hogy benne, minden páráz nélkül, megfogant az Egyszarvú,
a fényből levő állat, a tiszta állat?)
Nem az döbbenette meg, hogy (az angyal) belépett,
hanem az, hogy a fiatalembernek látszó angyal
oly szorosan feléje hajolt, hogy az ő pillantása
és Mária felnéző pillantása annyira összecsaptak,
mint hogyha kint hirtelen minden üressé lett volna,
és minden, amit milliók néztek, tettek, viseltek,
beléje zsúfolódott volna: csak ő (létezett) és az angyal;
a nézés és a nézett, a szem és a szemet gyönyörködtető

sehol másutt, csak itt, ezen a helyen -: látod,
ez az, ami ijesztő. És ők mindketten megijedtek.

És akkor az angyal elénekelte dalát.

Mária látogatása

Kezdetben még könnyen viselte,
de az emelkedőn járva néha már
felfigyelt csodálatos testére, -
és akkor megállt, fellélegezve,

Judea magas hegyein. De nem a táj,
hanem saját teljessége terült köréje;
És amint lépegetett, érezte, hogy sohasem lehet

A nagyságot, melyet most érzett.

Vitte vágya, hogy rátegye kezét a másik testre,
amelyben már nagyobbra nőtt a magzat,
és a két asszony egymás felé himbálódzott,
és ruhájuk és hajuk összeért.

Mind a kettő szentélyt hord ölében
s rokonánál keres oltalmat.
Ő, az Úr csak bimbó volt őbenne, de a
nagynénje méhében az öröm a Keresztelőt
már ugrándozásra serkentette.

5. Argwohn Josephs

Und der Engel sprach und gab sich Müh
an dem Mann, der seine Fäuste ballte:
Aber siehst du nicht an jeder Falte,
daß sie kühl ist wie die Gottesfrüh.

Doch der andre sah ihn finster an,
murmelnd nur: Was hat sie so verwandelt?
Doch da schrie der Engel: Zimmermann,
merkst du's noch nicht, daß der Herrgott handelt?

Weil du Bretter machst, in deinem Stolze,
willst du wirklich den zu Rede stellen,
der bescheiden aus dem gleichen Holze
Blätter treiben macht und Knospen schwelln?

Er begriff. Und wie er jetzt die Blicke,
recht erschrocken, zu dem Engel hob,
war der fort. Da schob er seine dicke
Mütze langsam ab. Dann sang er lob.

6. Verkündigung über die Hirten

Seht auf, ihr Männer. Männer dort am Feuer,
die ihr den grenzenlosen Himmel kennt,
Sterndeuter, hierher! Seht, ich bin ein neuer
steigender Stern. Mein ganzes Wesen brennt
und strahlt so stark und ist so ungeheuer
voll Licht, daß mir das tiefe Firmament
nicht mehr genügt. Laßt meinen Glanz hinein
in euer Dasein: Oh, die dunklen Blicke,
die dunklen Herzen, nächtliche Geschehnisse
die euch erfüllen. Hirten, wie allein
bin ich in euch. Auf einmal wird mir Raum.
számomra.

Stauntet ihr nicht: der große Brotfruchtbaum
warf einen Schatten. Ja, das kam von mir.
Ihr Unerschrockenen, o wüßtet ihr,
wie jetzt auf eurem schauenden Gesichte
die Zukunft scheint. In diesem starken Lichte
wird viel geschehen. Euch vertrau ichs, denn
megmondom,
ihr seid verschwiegen; euch Gradgläubigen
redet hier alles. Glut und Regen spricht,
der Vogel Zug, der Wind und was ihr seid,
keins überwiegt und wächst zur Eitelkeit
hiúvá,
sich mästend an. Ihr haltet nicht
die Dinge auf im Zwischenraum der Brust
um sie zu quälen. So wie seine Lust
durch einen Engel strömt, so treibt durch euch
das Irdische. Und wenn ein Dorngesträuch
aufflammte plötzlich, dürfte noch aus ihm
der Ewige euch rufen, Cherubim,
wenn sie geruhten neben eurer Herde
einherzuschreiten, wunderten euch nicht:
ihr stürztet euch auf euer Angesicht,
betetet an und nenntet dies die Erde.

József gyanakvása

És az angyal beszélt és fáradozva próbálta meggyőzni
a férfit, aki ökölbe szorította kezét:
Hát nem látod meg azon a ráncon,
hogy hűvös ő, mint Isten kora hajnala?

De a másik sötéten nézett rá,
csak morogta: Mi változtatta meg így őt?
De akkor felkiáltott az angyal: Te, ács!
nem veszed még észre, hogy az Úristen cselekszik?

Mivel te deszkákat készítesz, büszkeségedben
valóban őt akarod kérdőre vonni,
aki szerényen ugyanabból a fából
leveleket hajt ki és rügyeket duzzaszt?

Ő (József) megértette. És ahogy most a pillantását,
Alaposan megjedve az angyalra emelte,
az angyal eltűnt. Akkor (József) lassan levette
vastag sapkáját. És dicsőítő énekbe kezdett.

Hírüladás a pásztorok felett

Nézzetek fel férfiak. Férfiak ott a tűznél,
akik a határtalan eget ismeritek,
ti csillagjósok, ide! Nézzétek, én egy új
felkelő csillag vagyok. Egész lényem oly erősen
ég és sugárzik és oly rettentően
teli van fénnel, hogy már nem elég
számomra a mély égbolt. Engedjétek be ragyogásomat
életetekbe: Ó, a sötét pillantások,
a sötét szívek, a sötét sorsok,
melyek eltöltenek titeket. Pásztorok, milyen egyedül
vagyok én bennetek. Egyszerre csak hely nyílik

Hát nem csodálkoztatok: a nagy kenyérfa
árnyékot vetett. Igen ez tőlem származik.
Ti, akik nem éreztek félelmet, ő, ha tudnátok,
Hogy bámuló arcotokon hogy ragyog most
a jövő. Ebben az erős fényben
sok minden fog történni. Nektek bizalmasan

mert ti titoktartók vagytok; nektek igazhitűeknek
beszél itt minden. Forróság és eső beszél,
beszél a madarak vonulása, a szél és ami ti vagytok,
egyik sem jelentősebb a másinál és egyik sem növekszik

önmagát hízalva. Ti nem tartóztatjátok fel
a dolgokat a kebletek belsejében,
hogy kínozzátok azokat. Úgy, amint az öröme
átárad az angyalon, úgy sodródik át rajtatok
a földi valóság. És ha egy túskebekor
hirtelen fellángolna, és belőle is
az Örökkévaló szólíthatna titeket, ha kerubok
kegyesen nyájatok mellett
lépdelnének, nem csodálkoznátok:
arcra borulnátok, imádnátok (Istent) és a
földnek neveznétek azt.

Doch dieses war. Nun soll ein Neues sein,
von dem der Erdkreis ringender sich weitet.
Was ist ein Dörnicht uns: Gott fühlt sich ein
in einer Jungfrau Schooß. Ich bin der Schein
von ihrer Innigkeit, der euch geleitet.

7. Geburt Christi

Hättest du der Einfalt nicht, wie sollte
dir geschehn, was jetzt die Nacht erhellte?
Sieh, der Gott, der über Völkern grollte,
macht sich mild und kommt in dir zur Welt.

Hast du dir ihn größer vorgestellt?

Was ist Größe? Quer durch alle Maße,
die er durchstreicht, geht sein grades Los.
sorsa.
Selbst ein Stern hat keine solche Straße.
Siehst du, diese Könige sind groß,

und sie schleppen dir vor deinen Schooß

Schätze, die sie für die größten halten,
und du staunst vielleicht bei dieser Gift -:
aber schau in deines Tuches Falten,
wie er jetzt schon alles übertrifft.

Aller Amber, den man weit verschifft,

jeder Goldschmuck und das Luftgewürze,
das sich trübend in die Sinne streut:
alles dieses war von rascher Kürze,
und am Ende hat man es bereut.

Aber (du wirst sehn): Er erfreut.

8. Rast auf der Flucht nach Egypten

Diese, die noch eben atemlos
flohen mitten aus dem Kindermorden:
o wie waren sie unmerklich groß
über ihrer Wanderschaft geworden.

Kaum noch daß im scheuen Rückwärtsschauen
ihres Schreckens Not zergangen war,
und schon brachten sie auf ihrem grauen
Maultier ganze Städte in Gefahr:

denn so wie sie, klein im großen Land,
- fast ein Nichts - den starken Tempeln nahten,
platzten alle Götzen wie verraten
szétpukkadtak,
und verloren völlig den Verstand.

De ez volt a múlt. Most valami újnak kell születnie,
amelytől a földkerekség szélesebb körökké tágul.
Mit számít nekünk egy túskebokor: Isten beleilleszkedik
egy szűz ölébe. Én vagyok az ő bensőségeségéből
származó fény, amely vezet benneteket.

Krisztus születése

Ha nem lennél olyan együgyű, hogyan történhetnék
veled az, amitől most az éj feltündököl?
Nézd, az Isten, aki a népekre haragudott,
szelíd lett, és benned e világra jött.

Tán nagyobbak képzelte őt?

Mi a nagyság? Minden mértéken át,
melyeken keresztül halad, vonul az ő nyílegyenes

még csillag sem létezik, mely képes lenne ilyen útra.
látod, nagyok ezek a királyok,

és kincseket cipelnek öled elé,

Melyeket a legdrágábbaknak tartanak,
és tán te csodálkozol ezeket az ajándékokat látva. -:
de nézd, ő kendődbe takarva
már most túl tesz mindenben.

Minden mirrha, melyet messzire szállítanak a hajók,

minden aranyékszer és illatos fűszer,
mely kábítóan hatol az érzékekbe:
mindez rövid ideig tartott,
és végül megbánás követte.

De látni fogod: ő megörvendeztet.

Pihenő az egyiptomi menekülés közben

Ők, akik még éppen lélekszakadva
menekültek a gyermekgyilkosság közepéből:
ó, észrevétlenül milyen naggyá
nőttek vándorlásuk alatt.

Alighogy félénken vissz-visszaatekintve
ijedségük elmúlt,
máris egész városokat sodortak veszélybe
szürke öszvérükön ülve;

mert amint ők, kicsinyek a nagy országban,
- szinte semmik - az erős templomokhoz közeledtek,
a bálványok, mint kiket elárultak, mind

és teljesen eszüket veszítették.

Ist es denkbar, daß von ihrem Gange
alles so verzweifelt sich erbost?
und sie wurden vor sich selber bange,
nur das Kind war namenlos getrost.

Immerhin, sie mußten sich darüber
eine Weile setzen. Doch da ging -
sieh: der Baum, der still sie überhing,
wie ein Dienender zu ihnen über:

er verneigte sich. Derselbe Baum,
dessen Kränze toten Pharaonen
für das Ewige die Stirnen schonen,
neigte sich. Er fühlte neue Kronen
blühen. Und sie saßen wie im Traum.

9. Von der Hochzeit zu Kana

Konnte sie denn anders, als auf ihn
stolz sein, der ihr Schlichtestes verschönte?
War nicht selbst die hohe, großgewöhnte
Nacht wie außer sich, da er erschien?

Ging nicht auch, daß er sich einst verloren,
unerhört zu seiner Glorie aus?
Hatten nicht die Weisesten die Ohren
mit dem Mund vertauscht? Und war das Haus

nicht wie neu von seiner Stimme? Ach
sicher hatte sie zu hundert Malen
ihre Freude an ihm auszustrahlen
sich verwehrt. Sie ging ihm staunend nach.

Aber ja bei jenem Hochzeitsfeste,
als es unversehns an Wein gebrach, -
sah sie hin und bat um eine Geste
und begriff nicht, daß er widersprach.

Und dann tat er's. Sie verstand es später,
wie sie ihn in seinen Weg gedrängt:
denn jetzt war er wirklich Wundertäter,
und das ganze Opfer war verhängt,

unaufhaltsam. Ja, es stand geschrieben.
Aber war es damals schon bereit?
Sie: sie hatte es herbeigetrieben
in der Blindheit ihrer Eitelkeit.

An dem Tisch voll Früchten und Gemüsen
freute sie sich mit und sah nicht ein,
daß das Wasser ihrer Tränendrüsen
Blut geworden war mit diesem Wein.

10. Vor der Passion

O hast du dies gewollt, du hättest nicht
durch eines Weibes Leib entspringen dürfen:
Heilande muß man in den Bergen schürfen,
wo man das Harte aus dem Harten bricht.

Elgondolható-e, hogy áthaladtuktól
minden oly elkeseredetten feldühödik?
és ők megijedtek saját maguktól,
csak a gyermek volt kimondhatatlanul nyugodt.

Mégis, ezeket megélve egy kis időre
meg kellett pihenniük. De akkor, lám,
a fa, mely csendesen följük borult,
mint egy szolgáló odament hozzájuk:

meghajtotta magát. Ugyanaz a fa,
melynek koszorúi halott fáraók
homlokait őrzik az örökkévalóság számára,
lehajolt. Úgy érezte új fakoronái virágzanak ki.
És ők úgy ültek ott, mintha álmodnának.

A kánai menyegzőről

Hát tudott volna nem büszke lenni rá,
aki megszépítette, ami a legegyszerűbb volt benne?
Hát nem volt még a magas, nagyhoz szokott
éjszaka is magán kívül, mikor ő megjelent?

Hát nem lett abból, hogy annak idején elveszett,
soha nem látott dicsőség?
Nem cserélték-e ki a legbölcsebbek is fülüket
szájukkal? És nem lett-e mintegy

újja a templom az ő hangjától? Ó,
bizonyosan száz meg száz esetben
(Mária) visszafogta magát, hogy ne sugározza
gyermekében lelt örömét. Csodálva követte őt.

De akkor, azon a menyegzőn,
amikor a bor váratlanul elfogyott, -
odanézett és kérte őt, hogy tegyen valamit,
és nem értette meg, hogy Jézus ellentmondott neki.

És aztán megtette. Mária később megértette,
hogy hogyan hajtotta őt az útjára:
mert most valóban csodatevő volt,
és az egész áldozat (ezzel) el lett rendelve,

feltartóztathatatlanul. Igen, meg volt írva.
De akkor már készen állt-e?
Mária: hiúsága vakságában
ő kergette ide ezt az áldozatot.

A gyümölcsökkel és zöldségekkel teli asztalnál
együtt örült Mária a többiekkel, és nem látta be,
hogy könnyimirigyeinek vize
vérré vált ezzel a borral.

A passió előtt

Óh, ha ezt akartad, nem lett volna szabad
egy nő testéből megszületned:
üdvözítőket a hegyekben kell kitermelni,
ahol a keményből keményet törünk ki.

Tut dirs nicht selber leid, dein liebes Tal
so zu verwüsten? Siehe meine Schwäche;
ich habe nichts als Milch- und Tränenbäche,
und du warst immer in der Überzahl.

Mit solchem Aufwand wardst du mir verheißen.
Was tratest du nicht gleich wild aus mir hinaus?
Wenn du nur Tiger brauchst, dich zu zerreißen,
warum erzog man mich im Frauenhaus,

ein weiches reines Kleid für dich zu weben,
darin nicht einmal die geringste Spur
von Naht dich drückt -: so war mein ganzes Leben,
und jetzt verkehrst du plötzlich die Natur.

11. Pietà

Jetzt wird mein Elend voll, und namenlos
erfüllt es mich. Ich starre wie des Steins
Inneres starrt.
Hart wie ich bin, weiß ich nur Eins:
Du wurdest groß -
... und wurdest groß,
um als zu großer Schmerz
ganz über meines Herzens Fassung
hinauszustehn.
Jetzt liegst du quer durch meinen [Schooß,
jetzt kann]1 ich dich nicht mehr
gebären.

11.Stillung Mariä mit dem Auferstandenen

Was sie damals empfanden: ist es nicht
vor allen Geheimnissen süß
und immer noch irdisch:
da er, ein wenig blaß noch vom Grab,
erleichtert zu ihr trat:
an allen Stellen erstanden.
O zu ihr zuerst. Wie waren sie da
unaussprechlich in Heilung.
Ja sie heilten, das war's. Sie hatten nicht nötig,
szükségük rá,
sich stark zu berühren.
Er legte ihr eine Sekunde
kaum seine nächstens
ewige Hand an die frauliche Schulter.
Und sie begannen
still wie die Bäume im Frühling,
unendlich zugleich,
diese Jahreszeit
ihres äußersten Umgangs.

13. Vom Tode Mariä I

Derselbe große Engel, welcher einst
ihr der Gebärgung Botschaft niederbrachte,
stand da, abwartend daß sie ihn beachte,

Nem fáj magadnak is, kedves völgyedet
így elpusztítani? Nézd gyengeségemet;
nekem nincs másom, csupán tej- és könnypatakjaim,
és te mindig mindennél több voltál.

Olyan pazarlással lettél nekem ígérve.
Miért nem léptél ki belőlem azonnal vadul?
Ha csak tigrisekre van szükséged, hogy széttépjenek,
miért neveltek engem az asszonyházban,

hogy puha tiszta ruhát szőjek neked,
amelyben a varratnak még legcsekélyebb nyoma
sem szorít téged -: ilyen volt egész életem,
és te most hirtelen visszájára fordítod a természetet.

Pietà

Most nyomorom betelt, és kimondhatatlanul
betölt. Úgy meresztem szememet, ahogy a kö
belseje mereszti.
Amilyen kemény vagyok, csak egyet tudok:
Te felnőtől -
.....és naggyá lettél,
azért, hogy túlontúl nagy kinként,
szívem értését teljesen meghaladva,
kimagasodjál.
Most keresztben fekszel ölemben,
most nem tudlak már
megszülni.

A Feltámadott kioltja Mária bánatát

Amit akkor éreztek: nem édesebb-e ez
minden misztériumnál,
és még mindig földi:
amikor ő, kissé még sápadtan a sírtól,
megkönnyebbülten Máriához lépett:
feltámadva mindenestül.
Óh, hozzá ment először. Mily kimondhatatlanulm
meggyógyultak ott.
Igen, meggyógyultak, ez történt. Nem volt
hogy erősen megérintsék egymást.
Alig egy pillanatra tette rá,
nemsokára
örökkévalóvá váló kezét nőies vállára.
És elkezdtek
csendesesen, mint a fák tavasszal,
ugyanakkor végtelenül,
legmélyebb kapcsolatuknak
ezt az évszakát.

Mária haláláról I

Ugyanaz a nagy angyal, aki egykor
a szülés üzenetét hozta neki,
állt ott, várva, hogy figyelmet szenteljen neki,

und sprach: Jetzt wird es Zeit, daß du erscheinst.
Und sie erschrak wie damals und erwies
sich wieder als die Magd, ihn tief bejahend.
neki.

Er aber strahlte und, unendlich nahend,
schwand er wie in ihr Angesicht - und hieß
die weithin ausgegangenen Bekehrer
zusammenkommen in das Haus am Hang,
das Haus des Abendmahls. Sie kamen schwerer
und traten bange ein: Da lag, entlang
die schmale Bettstatt, die in Untergang
und Auserwählung rätselhaft Getauchte,
ganz unversehrt, wie eine Ungebrauchte,
und achtete auf englischen Gesang.
Nun da sie alle hinter ihren Kerzen
abwarten sah, riß sie vom Übermaß
der Stimmen sich und schenkte noch von Herzen
die beiden Kleider fort, die sie besaß,
und hob ihr Antlitz auf zu dem und dem...
(O Ursprung namenloser Tränen-Bäche).

Sie aber legte sich in ihre Schwäche
und zog die Himmel an Jerusalem
so nah heran, daß ihre Seele nur,
austretend, sich ein wenig strecken mußte:
schon hob er sie, der alles von ihr wußte,
hinein in ihre göttliche Natur.

14. Vom Tode Mariä II

Wer hat bedacht, daß bis zu ihrem Kommen
der viele Himmel unvollständig war?
Der Auferstandne hatte Platz genommen,
doch neben ihm, durch vierundzwanzig Jahr,
war leer der Sitz. Und sie begannen schon
sich an die reine Lücke zu gewöhnen,
die wie verheilt war, denn mit seinem schönen
Hinüberscheinen füllte sie der Sohn.

So ging auch sie, die in die Himmel trat,
nicht auf ihn zu, so sehr es sie verlangte;
dort war kein Platz, nur Er war dort und prangte
mit einer Strahlung, die ihr wehe tat.
Doch da sie jetzt, die rührende Gestalt,
sich zu den neuen Seligen gesellte
und unauffällig, licht zu licht, sich stellte,
da brach aus ihrem Sein ein Hinterhalt
von solchem Glanz, daß der von ihr erhellte
beragyogott
Engel geblendet aufschrie: Wer ist die?
Ein Staunend war. Dann sahn sie alle, wie
Gott-Vater oben unsern Herrn verhielt,
Urunkat,

so daß, von milder Dämmerung umspielt,
die leere Stelle wie ein wenig Leid
sich zeigte, eine Spur von Einsamkeit,
wie etwas, was er noch ertrug, ein Rest
irdischer Zeit, ein trockenes Gebrest -.
Man sah nach ihr; sie schaute ängstlich hin,
weit vorgeneigt, als fühlte sie: ich bin

és így szólt: Most itt az ideje, hogy megjelenj.
És ő megijedt, mint annak idején, és ismét
szolgálóleánynak bizonyult, mélyen igent mondva

De az angyal sugárzott és, végtelenül közeledve,
mintegy eltűnt az ő arcában - és
összehívta a messzire ment térítőket
a hegyoldalban álló házba,
az utolsó vacsora házába. Ők nehéz szívvel jöttek
és szorongva léptek be: Ott feküdt
a keskeny ágyon, az elmúlásban
és kiválasztottságban rejtélyesen alámerült,
teljesen romlatlanul, mint akit még nem használtak,
és figyelt az angyali énekszóra.
Most, amikor mindnyájukat ott látta gyertyák mögött
várakozni, kiszakította magát a túlradó
hangok közül, és még szeretettel elajándékozta
a két ruhát, mely az övé volt,
és felemelte arcát az egyik és a másik felé...
(Ó, kimondhatatlan könny-patakok kezdete).

Ő azonban lefeküdt erőtlenül,
és a mennyeket oly közel húzta
Jeruzsálemhez, hogy lelkének, kilépve,
csak egy kissé kellett nyújtóznia:
és ő (Jézus), aki mindent tudott róla,
már be is emelte őt (Mária) isteni természetébe.

Mária haláláról II

Ki fontolta meg, hogy jöveteléig
a sok menny nem volt teljes?
A Feltámadott helyet foglalt,
de mellette, huszonnégy éven át,
üres volt a hely. És már kezdtek
hozzászokni a pusztá ürességhez,
amely mintha gyógyult lenne, mert a Fiú
az ő szép átragyogásával betöltötte.

Ezért ő, aki belépett a mennybe,
nem ment őfelé, bármennyire vágyott is rá;
ott nem volt hely, csak Ő volt ott és oly sugárzással
tündökölt, hogy fájt neki.
De amikor most, a megható alak,
az új üdvözültekhez társult,
és feltűnés nélkül, fényként a fény mellé állt,
lényéből kitört
egy olyan rejtett ragyogás, hogy az általa

angyal elvakítva felkiáltott: Ki ez az asszony?
Mindenki elcsodálkozott. Azután mindnyájan látták,
hogy mérsékelte a magasságbeli Atyaisten a mi

úgyhogy lágy félhomályba burkoltan
megmutatkozott az üres hely, mint egy kis fájdalom,
mint a magány nyoma,
mint valami, amit Ő még elszenvedett, a földi
időnek maradványa, egy kiszáradt fogyatékoság -.
Mindnyájan feléje néztek; ő félénken odanézett,
mélyen előrehajolva, mintha érezné: én vagyok

sein längster Schmerz -: und stürzte plötzlich vor.

Die Engel aber nahmen sie zu sich
und stützten sie und sangen seliglich
und trugen sie das letzte Stück empor.

az ő leghosszabban tartó fájdalma -: és hirtelen
előrebukott.

De az angyalok magukhoz vonták,
és támogatták őt, és boldogan énekeltek,
és magasba hordozták őt az utolsó szakaszon.

15. Vom Tode Mariä III

Doch vor dem Apostel Thomas, der
kam, da es zu spät war, trat der schnelle
längst darauf gefaßte Engel her
und befahl an der Begräbnisstelle:

Dräng den Stein beiseite. Willst du wissen,
wo die ist, die dir das Herz bewegt:
Sieh: sie ward wie ein Lavendelkissen
eine Weile da hineingelegt,

daß die Erde künftig nach ihr rieche
in den Falten wie ein feines Tuch.
Alles Tote (fühlt du), alles Sieche
ist betäubt von ihrem Wohl-Geruch.

Schau den Leinwand: wo ist eine Bleiche,
wo er blendend wird und geht nicht ein?
Dieses Licht aus dieser reinen Leiche
war ihm klärender als Sonnenschein.

Staunst du nicht, wie sanft sie ihm entging?
gyolcsot?
Fast als wär sie's noch, nichts ist verschoben.
Doch die Himmel sind erschüttert oben:
Mann, knie hin und sieh mir nach und sing.

Mária haláláról III

De Tamás apostol előtt, aki
akkor jött, amikor már késő volt, előlépett
az erre már régen felkészült gyors angyal,
és azt parancsolta a sírhelyen:

Told félre a követ. Ha tudni akarod, hogy
hol van az, aki megindítja szívedet,
Nézz: odafektették egy kis időre,
mint egy levendula párnát,

hogy a föld a jövőben az ő illatát árássa
lankáiban, mint egy finom kendő.
Minden, ami halott és beteg (érezed?),
az ő jó illatától van elbódulva.

Nézd a gyolcsot: létezik-e olyan mosoda,
ahol az szemkápráztatóvá lesz és nem ugrik össze?
Ebből a makulátlan holttestből áradó fény
lett a gyolcs számára napfénynél is fényesítőbb.

Nem csodálkozol, milyen finoman hagyta el a

Mintha még ott lenne, semmi sincs elmozdítva.
De a mennyek odafent megrendültek:
Ember, térdelj le, nézz utánam, és énekelj.

(Alszászy Judit/ Nemeshegyi Péter)

A harmincas évek megzenésített verseiből

Mitternacht * Éjfél (Rückert)

Zord éjfelen

virrasztva fenn,
az égre nézve láttam:
egy sincs a csillag-árban,
mely int nekem
zord éjfelen.

Zord éjfelen

vágyott szívem
sötétlő messzeségbe,
s vigasz-sugár nem érte
a fénytelen,
zord éjfelen

Zord éjfelen

sóvár ütem:
keblem mozdulva dobbant,
s fájdalom lángja lobbant
mint sejtelem,
zord éjfelen.

Zord éjfelen

emberi nem,
vívám kínod csatáját,
s nem adatott viszályát
eldöntenem
zord éjfelen.

Zord éjfelen

az életem
gondját kezédbe tettem:
hatalmas Úr felettem.
Te vagy velem
zord éjfelen.

(Csengery Kristóf)

Hymne²⁶⁹ * Himnusz (Novalis)

Mindig vissza kell térjen a reggel? Sosem ér véget földi hatalma? Boldogtalan sürgés-forgás emészti el a szányas Éjszaka mennyei jöttét. Sosem fog örökkön égni a Szerelem titkos áldozata? A világossághoz mérték idejét; viszont időtlen és határtalan az Éjszaka uralma. - Örökké tart az álom. (Rónay György)

Das Lied der Toten²⁷⁰ * A halottak éneke (Novalis) (Rónay György)

(1.)Áldjátok halk ünnepüket,
kertjeinket, otthonunkat,
a jó holmikat szobánkban,
birtokunk javát.
A vendégek sorra gyűlnek,
ez későbbben, az korábban,
új meg új lét lángja gyullad
s leng tág aklainkon át.

(3.)Múltakbéli nemzedékek,
ős időkből hős vitézek,
óriási csillagglekkek
találkoznak itt;
élemült agg, zsenge gyermek,
nyájas asszony, réveteg bölcs
ül itt együtt, alkot egy kört,
s egy ősvilágban lakik.

(4.)Jajra itt nem nyitnak ajkat,
más vidékre egy se vágyik,
aki egyszer asztalunknak
volt vendége már;
helye itt már nincs panasznak,
forradás, seb egy se látszik,
könnyet itt szem sose hullat,
míg az örök óra jár.

²⁶⁹ A 2. Himnusz első pár mondata

²⁷⁰ A költemény 15 versszakából Hindemith csak 10-et zenésített meg; kihagyta a 2.,5.,8.,10.és 13.versszakot.

(6.)Édes éjfelek varázsa,
titkos erők körfolyása,
talányos játékok üdve:
csak mi ismerünk;
mert fölérve célkörünkbe
csak mi úszunk olyan árban
s oszlunk oly permetre váltan,
melyet egyben ízlelünk.

(7.)Bennünk a szerelem, élet
bensőséges lételem lett,
s elvegyülve zsong a létár,
szívet ajz a szív.
Szomjan válik szét a létár:
az elemek harcra kelnek,
s ez szerelmünk életének
telje, szívben ez a szív.

(9.)Óhajaink sose szűnnek
átölelni kedvesünket,
neki adni lényegünket,
s lenni vele egy,
szomját oltani egészen,
semmisülni a cserében,
s csak egymásból színi éhen,
soha másból életet.

(11.)Emlék ontja ránk varázsát,
meghitt, szent kívánczóságnak
édes borzongása jár át,
izzó heve olt.
Némely seb csak égten ég benn;
valami mély, égi bánat
lakik mindnyájunk szívében,
s egy közös nagy árba old.

(12.)S mi, sodrában tovaringva
titkos módon Istenünkbe,
a nagy életóceánba
torkollunk bele;
majd szívéből újra vissza
áramlunk saját körünkbe,
s magát örvényünkbe mártja
a Küzdés szent szelleme.

(14.)Ó ha tudnák, akik élnek,
s életünknek társa lesznek,
hogy örömük mosolyunknak
visszfénye csupán:
vígán indulnának útnak,
s hagynák ott a szürke létet -
Gyorsan jár az óra: jertek,
szeretteink szaporán!

(15.)Kössük a föld szellemét le,
titka nyíljék a halálnak,
szóljon az élet igéje;
látva lássatok!
Országodnak itt a vége,
kölcson fényed fogyva sápad,
le fognak béklyózni végre,
Fölszellem, lejárt napod!

Singet leise * Halkan, halkan (C. Brentano)

Halkan, halkan, halkan szóljon
a bölcsődal; dallamát
vegyétek a csendes holdtól,
hogya száll a tájon át.

Olyan lány legyen az ének,
mint patak fut körül kőre,
mint hársak körül a méhek
zsongnak, zúgnak álmat szőve.
(Keresztury Dezső)

Das Köhlerweib ist trunken * Favágónéne részeg (G. Keller)

Favágónéne részeg
és énekel;
halld az erdőt mily éles
hang veri fel.

Nem látott szebb virágot
a föld s az ég;
gazdagok és szegények
kérték kezét.

Büszkén járt s derekára
övet kötött;
dönteni nem tudott sok
kérő között.

És akkor a vörösbör
 rászédte jól;
 minden milyen mulandó
 a földgolyón!

Favágónéne részeg
 s erdőn dalol;
 a csendbe milyen éles,
 csúf hang hatol. (Tapfer Klára)

Brautgesang²⁷¹ * **Jöjj elő, jöjj elő** (C. Brentano)

(1.) Jöjj elő, jöjj elő, ó, te szép, te szép ara,
 véget ér, véget ér napjaidnak jó sora,
 milyen ázottan leng, jaj, csupa könny kis fátyolod,
 a szép menyasszony hogy zokog, zokog!
 Viszik leányok közül,
 asszonyok közé kerül.

(2.) Vedd fel, ó, vedd fel ó, épp egy kis időre csak,
 díszes-dús nyakéked, selyemrózsácskáidat,
 milyen ázottan leng, jaj, csupa könny kis fátyolod,
 a szép menyasszony hogy zokog, zokog!
 Copfodra végezetül
 arany főkötő kerül.

(4.) Integess, integess, fürge intés hány akad,
 míg gyűrű, színarany, nem nyomja ujjadat.
 milyen ázottan leng, jaj, csupa könny kis fátyolod,
 a szép menyasszony hogy zokog, zokog!
 Ma a gyűrűk kecsesek,
 holnapra bilincsesek. (Tandori Dezső)

Die Sonne sinkt²⁷² * **Leáldozik a nap** (F. Nietzsche)

Életem nappala!
 leáldozik a nap.
 Az arany áradat
 simán megállt.
 Melegen lélegzik a szikla:
 délből a boldogság talán
 rajta aludta délutáni álmát?
 Zöld mécsesekben
 boldogságot villant fel még a barna mélység.

Életem nappala!
 az este közeleg!
 Félig megtörtén izzik
 már a szemed,
 serkenő harmatodból
 gyöngyözik már a könny,
 fehér tengeren csöndben siet
 szerelmed bibora
 utolsó tétova üdvösséged...
 (Hajnal Gábor)

²⁷¹ Hindemith a vers 3. és 5. versszakát nem zenésítette meg.

²⁷² A három versből álló ciklus (*Die Sonne sinkt*) második darabja.

A 40-es években megzenésített versek

Német versek

Du bist mein (Anonym)

Du bist mein, ich bin dein,
des sollst du gewiß sein.
Du bist beschlossen
in meinem Herzen.
Verloren ist das Schlüsselein,
du mußt immer drinnen sein.

Én tied, te enyém

Én tied, te enyém:
higgy nekem, kedveském.
Szívembe jól be-
zártalak, mélyre:
parányi kulcsa elveszett,
most már örökre bent rekedsz.
(Szabó Lőrinc)

Ich will Trauern lassen stehn (Anonym) El akarom hagyni a bánatot

Ich will Trauern lassen stehn,
auf die Heide solln wir gehn,
viel liebe Gespielen mein,
da sehen wir der Blumen Schein.

El akarom hagyni a bánatot,
menjünk a rónára,
sok kedves játszótársam,
nézzük ott a virágok ragyogását.

Ich sage dir, ich sage dir,
mein Geselle, komm mit mir.

Mondom, mondom néked én,
gyere velem cimborám.

Süße Minne, werde mein,
mache mir ein Kränzelein.
Das soll tragen ein stolzer Mann,
der wohl Frauen dienen kann.

Édes kedvesem, legyél enyém,
készíts nekem egy kis koszorút.
Viselje azt egy büszke férj,
ki az asszonyokat helyesen szolgálja.

Ich sage dir, ich sage dir,
mein Geselle, komm mit mir.

Mondom, mondom néked én,
gyere velem cimborám.

Zum Abschied meiner Tochter (Eichendorff) Lányom búcsújára

Der Herbstwind schüttelt die Linde,
Wie geht die Welt so geschwinde!
Halte dein Kindlein warm.
Der Sommer ist hingefahren,
Da wir zusammen waren -
Ach, die sich lieben, wie arm!

Az őszi szél lengeti a hársfát,
Milyen gyorsan megy a világ!
Tartsd a gyermekedet melegen.
A nyár tovaszállt,
Mikor együtt voltunk -
Óh, akik szeretik egymást, mily szegények!

Wie arm, die sich lieben und scheiden!
Das haben erfahren wir beiden,
Mir graut vor dem stillen Haus.
Dein Tüchlein noch läßt du wehen,
Ich kanns vor Tränen kaum sehen,
Schau still in die Gasse hinaus.

Mily szegények, akik szeretik egymást s elválnak
Ezt tudtuk meg mindketten,
Borzongok a csendes háztól.
Kendőddel még integetsz
A könnyektől alig látom,
Nézz csendben ki az utcára

Die Gassen schauen noch nächtig,
Es rasselt der Wagen bedächtig -
Nun plötzlich rascher der Trott
Durchs Tor in die Stille der Felder,
Da grüßen so mutig die Wälder,
Lieb Töchterlein, fahre mit Gott!

Az utcák még sötétek
A kocsí óvatosan zötyög tova -
Most hirtelen gyorsabb a poroszkálás
A kapun át a mezők csendjébe,
Ott bátran köszöntenek az erdők,
Kedves kislánykám, Isten áldjon utadon!

(A.J.)

Frauenklage (Burggraf zu Regensburg)

Nun heißen sie mich meiden
einen Ritter, den ich mag.
Wenn trauernd ich dran denke,
wenn trauernd ich dran denke,
wie ich so traulich lag,
in seinem Armgelenke,
ich mich darob sehr kränke.
Von ihm unsanft zu scheiden,
dies Scheiden bricht mir's Herz,
dies Scheiden bricht mir's Herz.

Asszonyi panasz

Azt parancsolták, hogy kerüljem
a lovagot, akit kedvelek.
Ha szomorúan arra gondolok,
Ha szomorúan arra gondolok,
mily meghitten feküdtem
karja hajlatában,
belebetegszem.
Tőle kegyetlenül elválni,
ez az elválás összetöri a szívemet,
ez az elválás összetöri a szívemet.

Nach einer alten Skizze (C.F. Meyer)

Als der Herr mit mächtger Schwinge
Durch die neue Schöpfung fuhr,
Folgt in gedrängtem Ringe
Geister seiner Flammenspur.

Seine schönsten Engel wallten
Ihm zu Häupten selig leis,
Riesenhafte Nachtgestalten
Schlossen unterhalb den Kreis.

"Eh ich euern Reigen löse",
Sprach der Allgewaltge nun,
"Schwöret, Gute, schwöret, Böse,
Meinen Willen nur zu tun!"

Freudig jubelten die Lichten:
"Dir zu dienen, sind wir da!"
Die zerstören, die vernichten,
Die Dämonen, knirschten: "Ja."

Egy régi vázlat nyomán (Igen)

Midőn Isten roppant szárnyán
suhant a kész mű felett,
láncba forrva lánguszályán
követték a szellemek.

Angyalok legszebbje rajzott
boldogan feje felől,
óriási, éjtől fajzott
szörnyekkel zárult a kör.

„Mielőtt kötéstek oldom”
- szólott a Mindenható -,
„esküt rá: terveztem dolgon
nem másít se Rossz se Jó!”

Üdvivalogtak a Fények:
„Téged szolgálunk híven!”
A démonok, rontó lények
foga csikorgott: „Igen.”
(Halasi Zoltán)

Abendständchen (Clemens Brentano)

Hör, es klagt die Flöte wieder,
und die kühlen Brunnen rauschen;
golden wehn die Töne nieder;
stille, stille lass uns lauschen!

Holdes Bitten, mild Verlangen,
wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfängen,
blickt zu mir der Töne Licht.

Éji zene

Hangja sír a fuvolának,
Hűs források csörgedeznek.
Arany hangok ringva szállnak,
Hallga, hallga, hadd figyeljek!

Szende kérés, halk kívánság
Szól a szívhez édesen!
A rám hulló éjszakán át
Hangok fénye int nekem.
(Kálnoky László)

Abendwolke (C.F. Meyer)

So stille ruht im Hafen
das tiefe Wasser dort,
die Ruder sind entschlafen,
die Schiffelein sind im Port.

Nur oben in dem Äther
der lauen Maiennacht
dort segelt noch ein später
friedfertiger Ferge sacht.

Die Barke still und dunkel
fährt hin in Dämmerchein
und leisem Sterngefunkel
am Himmel und hinein.

Trübes Wetter (Gottfried Keller)

Es ist ein stiller Regentag,
So weich, so ernst, und doch so klar,
Wo durch den Dämmer brechen mag
Die Sonne weiß und sonderbar.

Ein wunderliches Zwielficht spielt
Beschaulich über Berg und Tal;
Natur, halb warm und halb verkühlt,
Sie lächelt noch und weint zumal.

Die Hoffnung, das Verlorensein
sind gleicher Stärke in mir wach;
die Lebenslust, die Todespein,
sie ziehn auf meinem Herzen Schach.

Ich aber, mein bewußtes Ich,
beschau das Spiel in stiller Ruh',
und meine Seele rüstet sich
zum Kampfe mit dem Schicksal zu.

O Grille, sing (Max Dauthendey)

O Grille, sing,
Die Nacht ist lang.
Ich weiß nicht, ob ich leben darf
Bis an das End von deinem Sang.

Die Fenster stehen aufgemacht.
Ich weiß nicht, ob ich schauen darf
Bis an das End von dieser Nacht.

O Grille, sing, sing unbedacht,
Die Lust geht hin,
und Leid erwacht.
und Lust im Leid, -
Mehr bringt sie nicht, die lange Nacht.

Esti felhő

A víz alussza álmát,
Nyugszik a kikötő,
Partra értek a bárkák,
Pihen az evező.

Csak fenn a májuséjnek
Langy mélyein suhan
Szelíden át egy késett
Dereglye lassúdan.

Némán evez, sötétén
Az esti fényben el,
Lágy csillagok tűzében
Az égen s égbe fel.
(Rónay György)

Borús idő

Csöndes, esős, halk, szürke nap,
és mégis oly világos ott,
ahol a homályon a nap
fehéren, furcsán átragyog.

Csodálatos visszfény libeg
tűnődve hegy és völgy felett;
félíg meleg, félíg hideg
a természet, sír és nevet.

Kétely s remény virrasztanak
bennem egyformán éberen;
halálvágy s életakarát
ostábláznak a szívemen.

S én, tudatommal, figyelem
a játszámajukat, hogyan áll,
és lelkem készül csöndesen
a sorssal való harcra már.
(Rónai György)

Ó tücsök, énekelj

Ó tücsök, énekelj,
az éj hosszú.
Nem tudom, vajon megélhetem-e
Éneked végét.

Az ablak nyitva áll.
Nem tudom nézelődhetem-e
Míg véget ér ez az éj.

Ó tücsök, énekelj, énekelj gondolkodás nélkül,
a kedv tovaszáll,
és bánat ébred.
És kedvet a bánatban, -
többé nem hoz, a hosszú éj.

Wer wußte je das Leben...(A.v Platen)

Wer wußte je das Leben recht zu fassen,
wer hat die Hälfte nicht davon verloren
im Traum, im Fieber, im Gespräch mit Toren,
in Liebesqual, im leeren Zeitverpassen?

Ja, der sogar, der ruhig und gelassen,
mit dem Bewußtsein, was er soll, geboren,
frühzeitig einen Lebensgang erkoren,
muß vor des Lebens Widerspruch erblassen.

Denn jeder hofft doch, daß das Glück ihm lache,
allein das Glück, wenns wirklich kommt, ertragen,
ist keines Menschen, wäre Gottes Sache.

Auch kommt es nie, wir wünschen bloß und wagen;
dem Schläfer fällt es nimmermehr vom Dache,
und auch der Läufer wird es nicht erjagen.

Ki tudta valaha az életet igazán...

Ki tudta valaha az életet igazán felfogni,
ki az, aki nem veszítette el legalább a felét
az álomban, a lázban, a bolondokkal való
beszélgetésben,
a szerelmi kínban, az üres időpazarlásban?

Még az is aki nyugodtan és higgadtan
azzal a tudattal született, hogy tudja mit akar,
és korán életpályát választott,
el kell sápadnia az élet ellentmondásától.

Mert mindenki reméli csupán, hogy rámosolyog
a boldogság, csak hogy a boldogság, ha valóban eljön
elviselni nem az ember, hanem Isten dolga lenne.

Nem is jön el soha, mi csupán kívánunk és merünk,
az alvónak soha nem hull már az ölébe,
és a futó se fogja azt soha elérni.

(Alszászy Judit)

Tränenkrüglein (R.M. Rilke)

Andere fassen den Wein, andere fassen die Öle
in dem gehöhlten Gewölbe, das ihre Wandung
umschrieb.
Ich, als ein kleineres Maß, und als schlankestes, höhle
mich einem andern Bedarf, stürzenden Tränen zulieb.

Wein wird reicher, und Öl klärt sich noch weiter im
Krug.
Was mit den Tränen geschieht? - Sie machten mich
schwer,
machten mich blinder und machten mich schillern am
Buge,
machten mich brüchig zuletzt und machten mich leer.

Könnny-korsó

Más a borokra való, más olajat fog a mélyén,
Vájt üregében alant, mesteri máza megett.
Kisded öbölke, szegény, karcsú, törékeny edény
én,
Óvtam az elzuhogó könnyet, a permeteget.

Érik a bor s az olaj tisztul a kőben, a korsón.
Mit tesz a könnny mivelünk? - Életem elnehezült,
Egy darabig ragyogott, fénybe borult a koporsóm,
Végülis összeropogott s őrzöm a semmit, az ürt.
(Kosztolányi Dezső)

Francia versek

Eau qui se presse (R. M. Rilke)

Eau qui se presse, qui court -, eau oublieuse
que la distraite terre boit,
hésite un petit instant dans ma main creuse,
souviens-toi!

Clair et rapide amour, indifférence,
Presque absence qui court,
Entre ton trop d'arrivée et ton trop de
partance tremble un peu de séjour.

Lampe du soir (R. M. Rilke)

Lampe du soir, ma calme confidente,
mon cœur n'est point par toi dévoilé;
on s'y perdrait peut-être; mais sa pente
du côté sud est doucement éclairée.

C'est encore toi, ô lampe d'étudiant,
Qui veut que le liseur de temps en temps
S'arrête étonné et se dérange
Sur son bouquin, te regardant.

(Et ta simplicité supprime un Ange.)

On arrange et on compose (R.M. Rilke)

On arrange et on compose
les mots de tant de façons,
mais comment arriverait-on
à égaler une rose?

Si on supporte l'étrange
prétention de ce jeu,
c'est que, parfois, un ange
le dérange un peu.

C'est de la cote d'Adam (R. M. Rilke)

C'est de la côte d'Adam
qu'on a retiré Ève;
mais quand sa vie s'achève,
où va-t-elle, mourant?

Adam serait-il son tombeau?
Faut-il, lorsqu'elle se lasse
lui ménager une place
dans un homme bien clos?

Siető vizek

Víz, siető, rohanó – mindent feledő víz
Melyet feliszik az emlékezés nélküli föld
- időzz csak egy pillanatig tenyerem öblében,
Emlékezz!

Ragyogó és futó szerelem, közömbösség,
tart a közeli-hiányhoz, mely
mindent betöltő távozásod és mindent betöltő
érkezésed közt remeg röviden megállva.

Esti lámpa

Esti lámpa, csendes bizalmasom,
szívemről nem rántod le leplét;
az ember elveszve érezhetné magát ott,
de déli lejtői halványan fénylenek.

Csak te, ó tanulók lámpája,
Mely kényszerít az olvasót, időről időre,
Hogy csodálkozva megálljon és megzavarva
könyvében, rád nézzen.

(És egyszerűséged elhomályosít egy angyalt)

Elrendezni és megformálni

A szavakat oly sokféleképp
lehet rendezni és formálni
de hogyan tehetnénk
azonossá egy rózsával?

Ha valaki elbizakodva
Állítaná ezt a furcsát ebben a játékban
Ez az éppen, mit egy angyal néha
Kissé összezavar.

Ádám bordájából

Ádámé volt a borda,
Melyből Éva vétetett;
De mikor élete véget ér,
Hova tűnik, haldokolva?

Ádám lenne sírja?
Mikor kimerül,
Volna-e hely számára
Egy jól-bezárt férfiban?

Bal des Pendus (A. Rimbaud)

Au gibet noir, manchot aimable,
 Dansent, dansent les paladins,
 Les maigres paladins du diable,
 Les squelettes de Saladins.

Messire Belzébuth tire par la cravate
 Ses petits pantins noirs grimacant sur le ciel,
 Et, leur claquant au front un revers de savate,
 Les fait danser, danser aux sons d'un vieux Noël!

Et les pantins, choqués, enlacent leurs bras grêles.
 Comme des orgues noirs, des poitrines à jour,
 Que serraient autrefois les gentes damoiselles,
 Se heurtent longuement dans un hideux amour.

Hurrah, les gais danseurs qui n'avez plus de panse!
 On peut cabrioler', les tréteaux sont si longs!
 Hop, qu'on ne sache plus si c'est bataille ou danse!
 Belzébuth, enragé, racle ses violons!

O durs talons, jamais on n'use sa sandale!...
 Presque tous ont quitté la chomise de peau.
 Le reste est peu gênant et se voit sans scandale.
 Sur les crânes la neige applique un blanc chapeau.

Le corbeau fait panache à ces têtes fêlées.
 Un morceau de chair tremble à leur maigrementon.
 On dirait, tournoyant dans les sombres mêlées,
 Des preux raides heurtant armures de carton.

Hurrah, la bise siffle au grand bal des squelettes!
 Le gibet noir mugit comme un orgue de fer!
 Les loups vont répondant, des forêts violettes.
 A l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer...

Holà, secouezmoi ces capitans funèbres
 Qui défilent, sournois, de leur gros doigts cassés
 Un chapelet d'amour sur le urs pales vertèbres!
 Ce n'est pas un moustier, ici, les trépassés!

Mais, voilà qu'au milieu de la danse macabre
 Bondit, par le ciel rouge, un grand squelette fou.
 Emporté par l'élan, tel un cheval se cabre,
 Et se sentant encor la corde raide au cou,

Il crispe ses dix doigts sur son fémur qui craque
 Avec des cris pareils à de riches nements,
 Puis, comme un baladin rentre dans la barague,
 Rebondit dans le bal au chant des ossements.

Au gibet noir, manchot aimable,
 Dansent, dansent les paladins,
 Les maigres paladins du diable,
 Les squelettes de Saladins.

Az akasztottak bálja

Szép félkarú bitófa, rajta
 Sok lovag: táncba szalad, ím,
 Az ördög sok sovány lovagja,
 Sok csontig foszlott Szaladin.

Belzebub úr a nyak-kendőjükön cibálva
 Égre fintorgó kis fekete bábut,
 Papucsával lesújt a táncos koponyákra;
 A talpalávaló: egy karácsonyi szvit.

Összeölelkezik a sok-sok meglökött báb;
 Mint sötét orgona-sípok, mellük csupasz:
 Hajdan kisasszonyok simultak rájuk inkább,
 Most ocsmányul tapad össze a sok pimasz.

Hurrá, víg táncosok! Immár üres a bendő!
 Ugrálhattok, nosza! Elég tágas a szín!
 Hopp! Tánc ez vagy csata? Mindegy az; elegendő:
 Zord Belzebub nyiszál hegedűk húrjain!

Óh kemény sarkak, itt nem kopik el a szandál!
 A legtöbb táncoló kibújt már bőriből;
 S ha kilátszik, ami maradt, az sem zavar már.
 Hóból a fejeken szép fehér sipka nő.

Toldísznek varju száll a repedt kobakokra,
 Sovány állukon egy-egy húscafatka leng;
 Mint merev harcosok, bősztusákban forogva,
 Mindegyikük papír-vertezetben kereng.

Hej! Csontváz-dáridón észak vad szele tombol!
 A fekete bitó zúg, mint vas-orgona!
 Választ farkas üvölt ibolyaszín vadonból,
 S a láthatáron a pokolnak rőt nyoma...

Hopp! Rázkódjék csak a sok rossz madárijesztő:
 Tömzsi, törött, sunyi ujjuk nyomán pereg
 Csigolya-olvasó, vágycat berekesztő;
 Nem kolostor ez itt, kedves porhüvelyek!

De lám, a haláltánc közepéből kibotló
 Őles csontember a rőt égre fölrepül
 Örülten, szilajul, mint megbokrosodott ló,
 S mint aki kötelet érez nyaka körül,

A combcsontjába vág nagy recsenéssel ujjá,
 Rikongat és röhög, ahogy torkán kifér,
 Majd mint bohóc, aki a mutatványt elunja,
 Csontzörgés dallamán a bálba visszatér.

Szép félkarú bitófa, rajta
 Sok lovag: táncba szalad, ím,
 Az ördög sok sovány lovagja,
 Sok csontig foszlott Szaladin.

(Márton László)

La cigale et la fourmi (de La Fontaine)

La cigale, ayant chanté
 Tout l'été,
 Se trouva fort dépourvue
 Quand la bise fut venue.
 Pas un seul petit morceau
 De mouche ou de vermisseau.
 Elle alla crier famine
 Chez le fourmi sa voisine,
 La priant de lui prêter
 Quelque grain pour subsister
 Jusqu'à la saison nouvelle.
 „Je vous paierai, lui dit elle,
 Avant l'oût, foi d'animal,
 Intérêt et principal.”
 La fourmi n'est pas prêteuse;
 C'est là son moindre défaut.
 „Que faisiezvous au temps chaud?
 Ditelle à cette emprunteuse.
 - Nuit et jour à tout venant
 Je chantais, ne vous déplaie.
 - Vous chantiez? j'en suis fort aise:
 Eh bien! Dansez maintenant.”

A tücsök meg a hangya

A Tücsök dalolt egyre, bár
 Izzott a nyár,
 Úgy hogy mikor jött a komor
 Tél, része gond volt és nyomor:
 Még egy picinyke kis darab
 Legye, vagy férgé sem maradt.
 Hát ment is a Hangyához át
 Elpanaszolni nyomorát,
 És kérte, adjon néki kölcsön,
 Zsákjába egy kis magot töltsön,
 Új aratásig legalább.
 »Majd megadom, lesz erre gondom,
 nyáron, tücsök-szavamra mondom,
 a tőkét meg a kamatát.«
 bosszantja a Tücsök kalandja,
 nem is adott magot a Hangya. -
 de ezt kérdezte végre tőle:
 »Mit tettél a meleg időbe?« -
 »Éjjel-nappal munkába voltam,
 Fűnek-fának folyton daloltam.« -
 »Daloltál? Rendbe van, komám,
 Akkor ma táncolj, szaporán.«
 (Kosztolányi Dezső)

Le Revenant
(Charles Baudlaire)

Comme les anges à l'oeil fauve,
 Je reviendrais dans ton alcôve
 Et vers toi glisserais sans bruit
 Avec les ombres de la nuit;

Et je te donnerais, ma brune,
 Des baisers froids comme la lune
 Et des caresses de serpent
 Autour d'une fosse rampante.

Quand viendra le matin livide,
 Tu trouveras ma place vide,
 Où jusqu'au soir il fera froid.

Comme d'autres par la tendresse,
 Sur ta vie et sur ta jeunesse,
 Moi, je veux régner par l'effroi!

A kísértet

Mint rótszemű angyalok árnya,
 visszamegyek majd a szobádba
 és ágyadhoz csúszom puhán
 lidércként minden éjszakán;

és mint a holdfény, barna bőröd
 selymére hideg csókkal ömlök
 s öllelek, mint kígyó, amely
 árokban nyújtózik le-fel.

Reggel, mikor eltűnik álmod,
 helyemet üresnek találok,
 üres is estig és hideg.

Mások bókolnak, udvarolnak,
 legyenek én ura tavaszodnak
 azzal, hogy megdermesztelek!
 (Szabó Lőrinc)

A kísértet

Akár egy véres szemű angyal,
 megyek hozzád majd alkonyattal,
 és nesztelen kúszom feléd,
 míg beföd az éji sötét;

és lerohanlak, barnaságom,
 csókkal, mely hűlt a holdvilágon,
 és mint a kígyó sírgödört,
 ölelgetlek, te meggyötört.

És ha megjön a szürke reggel,
 te ott állsz majd üres helyemmel,
 mit estig beborít fagyom.

Mint gyöngédséggel annyi mások,
 én életed és ifjúságod
 az Iszonnal kormányozom.
 (Tornai József)

Sainte (Stéphane Mallarmé)

A la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie:
A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental.
Musicienne du silence.

Szent nő

Öreg szantálfa-hangszere
Ablak mögött, aranya kopva,
Szikrázott a hegedűje
Hajdan, vele a lant s a flóta,

Látták a sápadt szent leányt
Öreg könyvvel mely széjjeltárva
Hol csobog a Magnificat
Vecsernyére vagy komplétára:
Monstranciás ablaküveg,
Angyal által érinti hárfa
És hangok bízzák röptüket
Az ujjak érzékeny sorára,

Öreg szantálfa és öreg
Könyv nélkül száll a muzsikája,
A hangszer tollain lebeg
A csöndnek zenélő leánya.
(Weöres Sándor)

Latin versek**Ranae ad Solem**

Uxorem quondam Sol cum vellet ducere,
Clamorem ranae sustulere ad sidera.
Convivio permotus quaerit Jupiter
causam querelae.
Quaedam tum stagni incola:
Nunc, inquit, omnes unus exurit
lacus cogitque miseras
arida sede emori.
Quidnam futurum est, si crearit liberos?

Békák a napról

Végignézvén egy hírhedt tolvaj lakzóját
Aesopus ezt a kis mesét mondotta el:
A Napnak egyszer nősülési kedve volt,
S a hírre összeröffen mind a békanép.
Az éktelen kuruttyolásnak Juppiter
Okát megkérdvén, így felelt egy tólakó:
„Hiszen már most is állandóan perzseli
Vizünket, és aszályhalállal folytatgat.
Mi lesz, ha még porontyot is fog nemzeni?
(Terényi István)

Levis exsurgit zephrus

Levis exsurgit zephrus
et sol procedit tepidus,
iam terra sinus aperit
dulcore suo difluit.

Ver purpuratum exiit,
ornatus suos induit,
aspergit terram floribus,
ligna silvarum frondibus.

Struunt lustra quadrupedes
et dulces nidos volucres,
inter ligna florentia
sua decantant gaudia.

Quod oculis dum video
et auribus dum audio,
heu pro tantis gaudiis
tantis inflor suspiriis.

Zephyr lágy lehelete kél

Zephyr lágy lehelete kél,
És kibújik a meleg nap.
A föld most kitarja keblét
Kivirágzik minden édessége.

A tavasz királyi bíborban érkezik,
Felveszi ékszereit:
Virágokat szór a földre
És leveleket az erdő fáira.

A négy lábúak odút készítenek
Fészkeket, az édes madárcák
A virágzó ágak közt
Örömük dalolják.

Bár nézem őket szemeimmel
És hallom füleimmel,
De az enyém nem ily öröm,
Csak bánatos sóhaj.

Cum mihi sola sedeo
et hec revolvens palleo,
si forte capud sublevo
nec audio nec video.

Tu saltim veris gratia
exaudi et considera
frondes flores et gramina,
nam mea languet anima.

Csak ülök magányosan,
És töpregek halaványan;
Ha emelném is fejem,
Se látnék, se hallanék.

Te, legalább a tavasz kedvéért,
Figyelj és tekints
a virágokra, levelekre és füvekre;
Sóvárgó lelkemre.

Angol versek

To a Snowflake (Fr. Thompson)

What heart could have thought you?
Past our devisal
(O filigree petal!)
Fashioned so purely,
Fragilely, surely,
From what Paradisal
Imagineless metal,
Too costly for cost?
Who hammered you, wrought you,
From argentine vapour? --
"God was my shaper.
Passing surmised,
He hammered, He wrought me,
From curled silver vapor,
To lust of His mind --
Thou could'st not have thought me!
So purely, so palely,
Tinily, surely,
Mightily, frailly,
Insculped and embossed,
With His hammer of wind,
And His graver of frost."

Egy hópehelyhez

Mily szív gondolhatott el téged?
Meghaladod a mi alkotásainkat
(O filigrán szírom!)
Oly egyszerűnek alkottak,
Finomnak, törhetetlennek
Mily paradicsomi
elképzelhetetlen fémből,
Felbecsülhetetlen értékűből?
Ki kalapált téged, ki készített,
Ezüstös ködből?
„Az Isten az alkotóm.
Lehetővé Ő tett,
Ő kalapált, Ő készített,
Kavargó ezüst ködből,
Játékos gondolatából -
Te ki nem gondolhatnál engem!
Oly tisztának, oly halványnak,
Kicsinek, törhetetlennek,
Fenségesnek, törekenynek,
Faragott és üzőtt,
Az Ő szélkalapácsa által,
És az Ő fagyvésője által.”

On hearing „The Last Rose of Summer” (Charles Wolfe)

That strain again? It seems to tell
Of something like a joy departed;
I love its mourning accents well,
Like voice of one, ah! broken-hearted.

That note that pensive dies away,
And can each answering thrill awaken,
It sadly, wildly, seems to say,
Thy meek heart mourns its truth forsaken.

„A nyár utolsó rózsáit” hallgatva

Ismét ez a dallam? Mintha
elmúlt örömökről mesélne;
Szeretem ezeket a panaszos hangokat,
Mely olyan, mint egy hang, Ah, egy összetört szívé.

Ezek a tűnődő hangok elhalnak,
és remegést ébreszthet minden válasz,
Mintha mondaná szomorún és vadul,
Gyengéd szívük gyászolja az elfeledettek igazát.

Or there was one who never more
Shall meet thee with the looks of gladness,
When all of happier life was o'er,
When first began thy night of sadness.

Sweet mourner, cease that melting strain,
Too well it suits the grave's cold slumbers;
Too well the heart that loved in vain
Breathes, lives, and weeps in those wild numbers.

Echo (Th. Moore)

How sweet the answer Echo makes
To Music at night
When, roused by lute or horn, she wakes,
And far away o'er lawns and lakes
Goes answering light!

Yet Love hath echoes truer far
And far more sweet
Than e'er, beneath the moonlight's star,
Of horn or lute or soft guitar
The songs repeat.

'Tis when the sigh, - in youth sincere
And only then,
The sigh that's breathed for one to hear -
Is by that one, that only dear
Breathed back again.

The Moon (Percy Bysshe Shelley)

I.

AND, like a dying lady lean and pale,
Who totters forth, wrapp'd in a gauzy veil,
Out of her chamber, led by the insane
And feeble wanderings of her fading brain,
The moon arose up in the murky east
A white and shapeless mass.

II.

Art thou pale for weariness
Of climbing heaven and gazing on the earth,
Wandering companionless
Among the stars that have a different birth,
And ever changing, like a joyless eye
That finds no object worth its constancy?

Vagy volt valaki ki soha többé
nem fog találkozni a boldogság látványával,
Mikor minden boldogabb élet reménye már távoli,
Mikor először kezdődik a szomorúság éjjele.

Drága gyászolók, szüntessétek olvadó dalotok,
Túl jól illik a sírok hideg szenderegéséhez;
Túl jól a szívhez, mely hiába szeretett
lélegzett, élt és sírt azokon a vad hangokon.

Echo

Mily édesen válaszol Echo
A zeneszóra éjjel,
Mikor felkél egy fuvola vagy kürt szavára,
És messze-messze, mezők és tavak felett,
Jön a világos válasz!

Bár a szerelem keltene igaz visszhangot a távolban
És távolabb még édesebben,
Mint valaha a holdfényű csillagok alatt
A kürté, fuvoláé vagy lágy gitaré,
A dalok visszhangzanak.

Amikor a sóhaj, - az őszinte ifjúságé,
És csak akkor,
A sóhaj, mely kél, hogy valaki meghallja-
Amely által, a drága egyetlen,
Sóhajtana vissza.

A hold

I.

És, mint haldokló lányka lehanyatlik és halvány,
Ki botorkál tova, kusza fátyolba burkolva,
Ki szobájából, az örülettől vezetve
És elboruló elméjének bolond kóválygása által
A hold felkel a ködlő keleten
Mint fehér és alaktalan tömeg.

II.

Fáradt vagy kimerülten
Az égre mászástól és bámulsz a földre,
Vándorolva társtalan
A csillagok közt, kik máshonnan születtek,
És sosem változva, mint egy örömtelen szem
Mely nem talál tárgyat, melyre pillantani érdemes ?

The Whistlin' Thief (Samuel Lover)

When Pat came over the hill,
His colleen fair to see,
His whistle low but shrill
The signal was to be;

"Mary," the mother said,
"Someone whistling sure;"
Says Mary, "'tis only the wind
Is whistlin' through the door."

"I've lived a long time, Mary,
In this wide world, my dear,
But a door to whistle like that
I never yet did hear";

"But, mother, you know the fiddle
Hangs close beside the chink
And the wind upon the strings
Is playing the tune, I think "

"Mary I hear the pig,
Unaisy in his mind,"
"But mother, you know they say
The pigs can see the wind";

"That's thrue enough, in the day
But I think you may remark,
That pigs no more nor we,
Can see anything in the dark."

"The dog is barkin' now;
The fiddle can't play that tchune."
"But, mother, the dogs will bark
Whenever they see the moon."

"But how could he see the moon,
When, you know, the dog is blind?
Blind dogs won't bark at the moon,
Nor fiddles be played by the wind."

"I'm not such a fool as you think;
I know very well 'tis Pat;
Shut your mouth, you whistlin' thief
And go along home out o'that!

And you go off to your bed,
Don't play upon me your jeers;
For though I heve lost my eyes,
I haven't lost my ears!"

A füttyülő tolvaj

Mikor Pat - kit kedvese vár -
jön át a dombon,
Füttye halk, de éles,
jelzi hogy ő az;

„Oh Mary, kiáltja az anya,
valaki füttyül itt az biztos”
Mondja Mary „Csak a szél
zörgeti az ajtót”

"Sok időt megértem már, Mary,
ezen a széles világon, kedvesem,
De ajtót füttyülni így
még nem hallottam sosem";

"De, anyám, tudod a hegedű
a rés mellett van felakasztva
És a szél az ő húrjain
játszik, azt hiszem"

"Mary, hallom a malacot,
nyugtalankodik,"
"De anyám, tudod,
hogy a malacok látják a szelet";

"Maglehet igaz, nappal,
de azt hiszem elismered,
Hogy a malacok sem látnak jobban
mint mi a sötétben."

"A kutya ugat most;
és a hegedű nem játszhat dallamot."
"De anyám, a kutyák ugatnak,
mikor látják a holdat."

"De hogyan láthatná a holdat,
mikor, tudod kedvesem, a kutya vak?
Vak kutyák nem ugatják a holdat,
s a hegedű nem szólal meg a széltől."

"Nem vagyok olyan bolond, mint hiszed,
tudom jól, hogy ez Pat;
Fogd be szád, te füttyülő tolvaj
és takarodj haza!

És te pedig menj ágyadba,
ne játssz velem;
Csak mert elvesztettem látásomat
a hallásomat még nem!"

Envoy (Francis Thompson)

Go, songs, for ended is our brief, sweet play;
Go, children of swift joy and tardy sorrow:
And some are sung, and that was yesterday,
And some unsung, and that may be to-morrow.

Go forth; and if it be o'er stony way,
Old joy can lend what newer grief must borrow:
And it was sweet, and that was yesterday,
And sweet is sweet, though purchas-ed with sorrow.

Go, songs, and come not back from your far way:
And if men ask you why ye smile and sorrow,

Tell them ye grieve, for your hearts know To-day,

Tell them ye smile, for your eyes know To-morrow.

Követ

Menjetek dalok, mert véget ért rövid édes játékunk;
Menjetek, gyors öröm és lassú bánat gyermekei:
És valaki énekelt, de ez tegnap volt,
És valaki nem énekel, és ez lesz talán holnap.

Menjetek sorban, és ha az út köves lenne,
régi öröm megadhatja mit újabb fájdalom kér:
És ez édes volt, ez volt tegnap,
És az édes az édes bár bánaton vették.

Menjetek dalok és ne térjete vissza messzi utatokról:
És ha az emberek kérdik, hogy miért mosolyogtok és
miért bánkódtok,

Mondjátok hogy szomorkodtok, mert szívetek ismeri a
Mát,
Mondjátok hogy mosolyogtok, mert szemetek látja a
Holnapot.

The Wild Flower's Song (W. Blake)

As I wander'd the forest,
The green leaves among,
I heard a Wild Flower
Singing a song:

"I slept in the dark
In the silent night,
I murmur'd my fears
And I felt delight.

In the morning I went
As rosy as morn,
To seek for new Joy;
But I met with scorn."

A vadvirág éneke

Amint jártam az erdőt,
Hol zöldül az ág,
Hallottam, dalt dúdol
Egy vadvirág:

„Sötétben háltam,
Siket éjbe hulltam,
Mormoltam: félek
S gyönyörbe fúltam.

Reggel nekivágtam
Színében a láznak,
Hogy új Öröm érjen,
De csak megaláztak.”
(Gergely Ágnes)

On a Fly drinking out of his Cup (W. Oldys)

BUSY, curious, thirsty fly!
Drink with me and drink as I:
Freely welcome to my cup,
Couldst thou sip and sip it up:
Make the most of life you may,
Life is short and wears away.

Both alike are mine and thine
Hastening quick to their decline:
Thine 's a summer, mine 's no more,
Though repeated to threescore.
Threescore summers, when they're gone,
Will appear as short as one!

Egy légyre, mely poharából iszik

Zümmögő, kíváncsi, szomjas légy!
Igyál velem és igyál mint én:
Légy üdvöz poharamnál
Szippanthatsz és szippantsd fel:
Éld az életed, mint tudod,
Az élet rövid és hamar elenyészik.

Mint az enyém a tiéd is
gyorsan pereg a hanyatlás felé:
A tiéd csak egy nyár, de enyém se több,
Bár hatvanszor ismétlődik.
Hatvan nyár, melyek ha elmúltak,
Épp oly rövidnek tűnnek, mint egy!

LaBelle Dame sans Merci

"Oh what can ail thee, knight-at-arms,
Alone and palely loitering?
The sedge has withered from the lake,
And no birds sing.

Oh what can ail thee, knight-at-arms,
So haggard and so woe-begone?
The squirrel's granary is full,
And the harvest's done.

I see a lily on thy brow,
With anguish moist and fever-dew,
And on thy cheeks a fading rose
Fast withereth too."

"I met a lady in the meads,
Full beautiful - a faery's child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

I made a garland for her head,
And bracelets too, and fragrant zone;
She looked at me as she did love,
And made sweet moan.

I set her on my pacing steed,
And nothing else saw all day long;
For sideways would she lean, and sing
A faery's song.

She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna-dew,
And sure in language strange she said -
'I love thee true!'

She took me to her elfin grot,
And there she wept and sigh'd full sore;
And there I shut her wild, wild eyes
With kisses four.

And there she lulled me asleep
And there I dream'd - Ah! woe betide! -
The latest dream I ever dream'd
On the cold hill's side.

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
Who cried - 'La belle Dame sans Merci
Hath thee in thrall!'

I saw their starved lips in the gloam,
With horrid warning gaped wide,
And I awoke and found me here,
On the cold hill's side.

And this is why I sojourn here
Alone and palely loitering,
Though the sedge is wither'd from the lake,
And no birds sing."

LaBelle Dame sans Merci

Mi lelhetett, szegény fiú?
Magadba bolygasz, sáppadón. -
Madár se zeng már, kókkadoz
A nád a tón.

Mi lelhetett, szegény lovag?
Hogy arcod bánattal csatás? -
A mókus csüre tellve, kész
Az aratás.

A homlokodon lilium,
lázharmat, nedves fájdalom:
s arcod szegény rózsája is
Fonnyad nagyon.

Egy hölgyet láttam a mezőn,
szépnél
a haja hosszú, lába hab
és szeme láng.

Kötöztem néki koszorút,
kösöntyűt, illatos övet:
s lám, édesen nyögell felém
és rám nevet.

Lépő lovamra ültetém,
szemem egész nap rajta volt:
ő tündérnótát énekelt
s felém hajolt.

Majd gyűjtött manna-harmatot,
vadmézet s ízes gyökeret
s szólt idegen nyelven - talán
azt, hogy szeret.

És tündérbarlangjába vitt
és sírt nagyon, sóhajtozott:
és én négy csókkal vad, vad szemét
lezártam ott.

S álomba dudolt engemet
s akkor álmodtam - jaj! talán
utolsó álmom - a hideg
domb oldalán.

Sok királyt láttam, herceget.
Arcuk sápadt, szemük irigy,
s szóltak: „La Belle Dame sans Merci
bűvölt el így!”

És láttam éhes ajkukat
szörnyű intéssel nyílni rám:
és fölriadtam a hideg
domb oldalán.

És jaj! Ezért időzöm itt
magamba bolygva, sáppadón:
bár nincs madárdal, s kókkadoz
a nád a tón.

(Babits Mihály)

Sing on, there in the Swamp! (W. Whitman)

Sing on, there in the swamp!
 O singer bashful and tender, I hear your notes, I hear your call.
 I hear. I come presently, I understand you,
 But a moment I linger, for the lustrous star has detain'd me,
 The star, my departing comrade, holds and detains me.

Dalolj csak tovább a zsombékban!

Dalolj csak tovább a zsombékban!
 Te szégyenlős, gyengéd énekes! Hallom dalaidat, hallom hívásod;
 Hallgatlak, - csak egy pillanat és jövök - megértelek;
 Várj rám egy kicsikét, az a ragyogó csillag tart még vissza,
 Távozó bajtársam az a csillag, ő marasztal.
 (Keszthelyi Zoltán)

To Music, to becalm his Fever (R. Herrick) A zenéhez, hogy lecsillapítsa lázát

Charm me asleep, and melt me so
 With thy delicious numbers,
 That, being ravish'd, hence I go
 Away in easy slumbers.
 Ease my sick head,
 And make my bed,
 Thou power that canst sever
 From me this ill,
 And quickly still,
 Though thou not kill
 My fever.

Thou sweetly canst convert the same
 From a consuming fire
 Into a gentle flicking flame,
 And make it thus expire.
 Then make me weep
 My pains asleep;
 And give me such repose
 That I, poor I,
 May think thereby
 I live and die
 'Mongst roses.

Fall on me like the silent dew,
 Or like those maiden showers
 Which, by the peep of day, do strew
 A baptism o'er the flowers.
 Melt, melt my pains
 With thy soft strains;
 That, having ease me given,
 With full delight
 I leave this light,
 And take my flight
 To Heaven.

Bájolj engem álomba, és zsongíts el
 finom dallamaiddal,
 Melyek oly elragadók,
 hogy könnyen elszenderülök.
 Könnyítsd beteg fejem,
 És ágyazz meg nekem,
 Hatalmad van, mely kihozhat engem
 betegségemből,
 és gyorsan lecsendesít
 bár meg nem öli
 lázam.

Te lágyan átváltoztathatod
 az emésztő tüzet
 halványan pis lákoló lángokká,
 és elolthatod azokat.
 Adj könnyeket
 Fájdalmaim elcsendesednek
 És adj nekem nyugalmat
 hogy én szegény
 gondolhassam, hogy
 rózsák közt
 élek és halok.

Ereszkedj rám mint csendes harmat,
 Vagy mint gyenge permet
 mely hajnalhasadáskor
 öntözi a virágokat.
 Enyhítsd, enyhítsd fájdalmaim
 lágy énekeddel;
 Mely megkönnyebbülést hoz nekem,
 Teljes megvilágosodásban
 hagyom el ezt a fényt,
 És repülök
 az Égbe.

Image

Snow
In winter's wind
You go
Falling
Silently
In the cradle
of the trees

Snow
In the dead of white
You glow
Quietly
Falling
In the womb
of darkness

Snow
In the sky of night
You flow
Steadily
Falling
In the tomb
of silence

Snow
Falling
Falling
Falling

Beauty touch me

Beauty
fired by the coals
of art
touch me
with your silent music
and the echo of its
distant melody

Beauty
touch me
with the harmony
from which your order
springs and
paint
my dreaming nights

Beauty
startle
and touch me
with your gossamer
tendrils and
wrap me in your
design

Kép

Hó
a téli szélben
Le-
hullasz
némán
a fák
ágaira

Hó
a fehér gyászban
csillogsz
csendesen
hullva
a sötétség
méhében

Hó
az éjszakai égen
repülsz
szüntelen
hullva
a némaság
sírjában

Hó
hullik
hullik
hullik

Szépség érints meg

Szépség
fölképezte a művészet
szénével
érints meg
néma zenéddel
és távoli dallamának
visszhangjával

Szépség
érints meg
harmóniával
melyből rended
forrásozik és
fessd meg
álmodó éjszakáim

Szépség
hökkents meg
és érints meg
ökörnyál
fonaladdal és
burkolj be a te
formádba

Beauty
waylay
and touch me
with nature
purified by
your symmetry
and singing joy

Szépség
tartóztass fel
és érints meg
a természet
révén mely
szimmetriád által tisztul meg
és énekelj örömről

HINDEMITH

DAS MARIENLEBEN

Bevezető észrevételek az új változathoz²⁷³

1

Huszonöt évvel ezelőtt jelentettem meg a Rilke szövegeire írt „Marienleben”-t először. Akkoriban, minden művészi felelősségérzetem ellenére – amit tekintettel a tárgy nagyságára mutathattam, a vállalkozás főként kísérlet, erőpróba volt, bajlódás az ismeretlennel, amit le kell győzni. Amit a ciklus ezeken túl jelentett volna, úgy a zene fejlődésére általában, mint saját fejlődésemre nézve – nem tudtam átlátni. Azóta a dalok mindenütt feltűntek, ahol érdeklődés van a nyugati zene iránt. Ezek a dolog természete miatt soha nem voltak szenzációs sikerek, de a zenei háztartásban nemsokára olyasmi szerepet tölthettek be, mint egy használati tárgy, amelynek az emberek nem tulajdonítanak nagy jelentőséget, hasznosságát azonban magától értetődően elfogadják (talán a legjobb amit a komponista kívánhat magának).

Az erős benyomás, amit már az első előadás tett a hallgatókra – egyáltalán semmit nem vártam – muzsikusként először tudatosította bennem a zene és a zenészek morális elkötelezettségének etikus szükségszerűségét: A „Marienleben”-nel a legjobbat adtam magamból, de ez a „legjobb” minden jó szándék ellenére még nem volt elég, hogy egyszer s mindenkorra sikerülként félre tehettem volna. Kezdtém a nemes és lehetségszerű teljes zene ideálját meglátni, amit egykor képes lennék majd megvalósítani, s tudtam, hogy a „Marienleben” most erre az útra vezet, és egyúttal az ideál megközelítésének mércéjéül szolgálhat számomra. Ez a részben szentimentális, részben harcos hozzáállás egy már készen álló műhöz, már röviddel ezután bátorítan javítási próbálkozásokhoz vezetett. Ezt követték a technikai és szellemi értelemben vett radikális változtatások, és végül létrejött, bár teljesen a régi változat bázisán állva de technikailag és spirituálisan megújítva, az új „Marienleben”, amit ezennel közlésem. Ez szakadatlan próbálkozások és javítások eredménye. Néhány dal öt egymástól teljesen különböző formában lett megírva, mások (noha ezek régi körvonalait körülbelül megtartották) egyes helyeinek több mint hússzori átváltozáson kellett átesniük.

Nincs szándékomban pontos tudósítást adni a változtatások történetéről és módjáról. Mindazonáltal fontosnak tartok a ciklus új változatának formájáról és tartalmáról néhány általános magyarázatot előrebocsátani. Nem felemelt mutatóujjal (hogy: „Nézzétek milyen csodálatos mindez!”), hanem szerény meghívásként az érdeklődőknek, hogy elmerüljenek a problémákban, amelyek – nem túl könnyen megközelíthetően – a felszín alatt vannak, de véleményem szerint tünetszerűek: Ezek olyan megoldási kísérletek, amelyek korunk általános kompozitórius fejlődésének nagy kérdéseivel párhuzamosak.

2

A régi fogalmazás egyik legfeltűnőbb gyengéje az volt, hogy alig vett tudomást az énekhang lehetőségeiről és követelményeiről. Az énekszólamot sok esetben az énekhangtól idegen meg gondolások alakították, nehezen megvalósítható (sőt néha szinte megoldhatatlan) hangközlések, kiegyenlítetlen kromatika, értelmetlen hangközugrások, hangnemi értelmetlenségek. Ma már könnyen megérthetjük, miért írtam így: általában az új melodikus

²⁷³ A fordítás Fábián Imre: *A huszadik század zenéje* c. könyvében (BP., Gondolat, 1966):82-85. oldalon található részletek felhasználásával készült.

kifejezési lehetőségeket kerestük, de alig rendelkezünk a hozzá szükséges technikai előfeltételekkel. Még a legtapasztaltabb komponisták is a legjobb esetben csak látszatra, külsőségesen ismerték az új dallamanyagot, s ahogyan ma ismerjük: szekundmeneteiben, sejtjeiben, áttekinthető egészében, lépcsőzetes dallammeneteiben – ez legfeljebb mint pusztá elképzelés lebegett előttük.

Ehhez jött még az az „ultramodern” meggyőződés, hogy elegendő erőfeszítéssel minden énekes meg tud oldani minden nehézséget. Vajon nem jó társaságban érezhettük magunkat ezzel a meggyőződéssel? Bach énekszólamai nem a legnagyobb mértékben hangszeres jellegűek? Vajon nem Beethoven írta a legfélelmetesebb énekszólamokat? A Wagner-iskola nem szokott-e rá, hogy szinte minden fontosabb, mint az énekszerű vokális szólamvezetés?

Ma már tudjuk, hogy milyen hamis volt ez az elképzelés. Az énekes számára éppúgy, mint a hangszeres előadásban kétféle technikai nehézség létezik. Az egyik, amelyik a hangzó apparátus mély megértéséből fakad s annak lehetőségeit a szélső határokig akarja feszíteni. S a másik, mely nem vesz tudomást a természeti adottságokról, s elvont módon állítja össze a hangokat. Hogy az első csoport nehézségei milyen mértékben legyőzhetők, az teljesen az előadó technikai készségétől függ. Ha jó a hangszerjátékos vagy jó az énekes, akkor a technikai tökéletesség lépcsőfokain magasabbra juthat, mint a kevésbé felkészült. A második csoportban azonban igen gyakran adódnak olyan feladatok, melyek százszori ismétlés vagy hetekig tartó gyakorlás után sem válnak könnyebbé. Még ha pontosan tudjuk, hogy milyen módon kell nekifognunk, minden alkalommal akaraterőnk és technikai tudásunk teljes megfeszítésére van szükség – ezek a nehézségek a hangszer ellen íródtak. Énekes kompozíciókban nem mindig könnyű megállapítani, hogy a nehézségek melyik fajtájával állunk szemben. Az énekesek zenei nevelése, a tisztán hangképzésbeli technikai kérdésektől eltekintve, manapság sajnos még sokkal fogyatékosabb, mint a többi muzsikuszé (akiknél pedig igazán akad kívánnivaló!). Az embernek örülnie kell, ha kivételesen olyan énekesre akad, aki első olvasásra korrektül el tud képzelni valamilyen, nem konvencionális dallamvonalat, s aztán meg is tudja szólaltatni, anélkül hogy szüntelenül a zongorabillentyűk énekesek számára amúgy is félrevezető és veszélyes mérgéhez folyamodna. De ha az ember észreveszi, hogy ismétlődő próbálkozások után is mindig ugyanazon a helyen akad meg, akkor a komponistának el kell gondolkoznia azon, hogy vajon a műve megéri-e az ilyen eredménytelen erőfeszítéseket. Véleményem szerint minden alkotásban az előadhatóság határain belül olyan magasra szabad a technikai nehézségek első fajtáját fokozni, ameddig azok az előadónak, s a hallgatónak még elviselhetők. Ami a nehézségek második csoportját illeti, a cél és a ráfordított fáradság bizonyos arányos egyensúlyán túl, nincs mentség a nehézségre.

Az a zeneszerző, aki olyan énekszólamokat ír le, melyek nem követik ezeket a megfontolásokat, szívesen hivatkozik az ugynevezett haladásra, az ihletre, az alkotóerőre, sőt bizonyára elméletekre is támaszkodik (melyek legtöbbször csak a szerkesztés stílári divatjelenségei) – hacsak nem számít a két évszázad múlva elkövetkező jövő énekesre, hangszerjátékosaire é s hallgatóságára, akik majd helyesen adják elő, s megértik műveit. A józan vizsgálódás próbáját az ilyen gondolatmenetek nem állják meg. Az olyan ihlet (még a leghaladottabb is), mely csak a felülmúlhatatlanban tud megnyilatkozni, vagy a nevelésnek, vagy az ismereteknek, vagy az önfegyelemnek van híjával; az olyan elmélet, amely a felesleges nehézségeket nem tudja könnyebb megoldásokkal pótolni, semmit sem ér. Az emberek kétszáz év múlva is ugyanúgy fognak a zenére reagálni, mint ma, vagy kétszáz évvel ezelőtt. Fülünk az idők során sok mindenhez hozzászokott, de hangszalagjaink épp úgy nem hegyják magukat olyasmire kényszeríteni, ami természetellenes, mint egy harsona, melyre a fuvolajáték technikáját akarnák alkalmazni.

A figyelmes szemlélő az új változatban észreveheti, hogy az énekszólam kivétel nélkül az itt kifejtett nézőpontok szerint lett kialakítva. Az ember természetesen nem akar olyan

messzire menni, olyan engedményeket keresni az énekszólamban, amelyek a jól kiszámított dallamvonalakból érzélgős, giccsmelódiát csinálnak. Aki ellenben az ellenállást szereti, talál még a melodikus sorokban elég feltörésre váró „kemény diót” az énekes számára.

Még egy másik faktor is vétkes volt a „régí Marienleben” sok helyének énekelhetetlenségében. Negyedszázaddal ezelőtt sokan hitték, hogy egy új kontrapunktikus kor kezdetét élik meg. A zeneszerzőnek, aki kontrapunktikus zenét akar írni, - így hitték – csak vonalakat kell kitalálnia, amelyeknek önmagukban is van értelmük. Az összhangzásról és annak logikus következményeiről hadd gondoskodjon az ég. Bár a „régí Marienleben” egyáltalán nem erre a ma már alaposan túlhaladott feltevésre támaszkodott, többet vétkezett azonban ebben a vonatkozásban, mint feltétlenül szükséges lett volna: Az énekszólám gyakran olyan önfejlően mozgott, hogy a zongorával való összhangzásban zavaró keménységek és merev fordulatok adódtak, amelyeket sem a szöveg sem a mű általános stílusa nem indokolt.

Persze nem mindig könnyű eldönteni, hogy az ember milyen messzire mehet az egyes szólamok önállóságában, kivált mivel nem csak technikai megfontolások, hanem a személyes ízlés is meghatározzák a stílust. Itt csak a legjobb anyagismeret segít, a cél és az eszközök pontos mérlegelése és számtalan (elég gyakran kiábrándító) tapasztalat által edzett kritikus szellem. Remélem, hogy az új megfogalmazásban olyan megoldást találtam, amely az énekhang fontosságát aláhúzza. Az énekszólám állandóan és kivétel nélkül a kompozíció kiindulópontja volt, még a fejlett kontrapunktikájú darabokban is. Jóllehet minden esetben teljesen a harmóniák alkotórészének számít, hogy ok nélkül soha ne lépje túl a disszonáns feszültség egy bizonyos mértékét, másrésről különleges hangzásbeli és kifejezésbeli helyzete soha nem lett figyelmen kívül hagyva.

Az alkalmazott mondattechnika megértéséhez vezető legkönnyebb hozzáférést megtalálja az olvasó, ha megszemléli a kétszólamúságot, melyet az egész cikluson keresztül az énekszólám, a zongora mindenkor alsószólamával együtt alkot. Ez a „fölérendelt kétszólamúság” a gerince és a váza a kompozíció egész hangzásbeli megjelenésének. Ez tartja össze a harmóniát, és ennek mentén – mint egy sínen – gördül a tonális fejlődés.

3

A régi változat lényegében dalok sora volt, amelyet a szöveg és az azt előrevivő cselekmény tartott össze, azontúl azonban semmilyen kompozitórius össztervet nem követett. Ezt a laza potpourrit a rendre való semmilyen fölérendelt törekvés nem igyekezett úgy sűríteni és nyomatékosá tenni, hogy a kompozíciónak csupán tisztán formai oldala emelkedett esztétikai élvezetet tudott volna okozni a hallgatónak. Az erőelosztás módja, a csúcspontok és mélypontok kiszámítása – ez a régi változat komponistája számára ismeretlen volt. Ahogy minden mást is, mivel nem tudta jobban, zenei ösztönére bízott. Ha a zeneszerző zenei potenciája elég erős, úgy ezen a bázison tűrhető eredmények érhetők el, – a kimondott hitványságot legalább elkerülve – de a kompozíciós munka érzékeny részletei így nem meghódíthatóak és enélkül nem is hívható elő a hallgatóból a művészi benyomások maximuma.

Új változatunkba mindezen faktorok (és sok más, amint azt e bevezető folyamán még láthatjuk) bele lettek kalkulálva. Egy pillantás a mű összarchitektúrájára, igazolja ezt számunkra.

A tizenöt dal most négy, egymástól világosan elkülöníthető csoportba rendeződik. Az első csoport a negyedik dallal ér véget, - „Mária látogatása Erzsébetnél”(„Heimsuchung”)- és benne mindent dalt egyesít, ami lírikus (1,3,4,) és epikus (2) módon Mária személyes megélését tárgyalja.

A második csoport tartalmazza a drámai dalokat a „József bizalmatlansága”-tól („Argwohn Josephs”) a „Kánai menyegző”-ig („Hochzeit zu Kana”), amelyekben csak a „Jézus születése” („Geburt Christi”) emlékeztet még egyszer – legalábbis részben – az első csoport idilljére. Bennük az emberek, cselekmények és környezetek bősége, intenzitása mutatkozik, és csak az utolsó dalban lép fel főcselekményünk újra aktívan. A harmadik csoportban Máriát mint szenvedőt látjuk. Ez a csoport a hallgatóban a kifejezés legnagyobb intenzitására, a legkifinomultabb lelkiállapot felindítására törekszik. A negyedik és egyben utolsó csoportban érjük el azt a pontot, ahol a legnagyobb absztrakcióban már csaknem tisztán zenei ötletek és formák beszélnek: egy epilógus, melyben ember és cselekvés nem játszik többé szerepet.

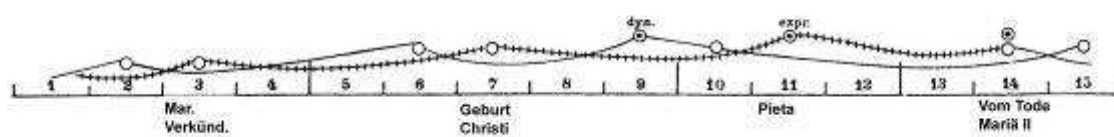
Az első csoport, többnyire pasztorális karakterének megfelelően, mint alapvető metrumot, a háromrészes ütemet alkalmazza, vagy az egyszerűbb (3/4-es) formában, vagy 3/8-os formában, nagyobb metrikus rendnek alkotórészeként, (6/8, 9/8, 12/8). A második csoportban az alapvető páros metrum uralkodik. A harmadikban - legalábbis az első két dalban – a metrum csaknem teljesen elveszti jelentőségét, és az utolsó csoportban teljes szabadság uralkodik, amelyben minden addig volt hármás és kettes metrum (páratlan és páros) fesztelen sorrendben szerepel.

Az egész ciklus dinamikai csúcspontja ugyanis az a dal amely hangzási volumenje, a ráfordított harmóniak mennyisége, a tonalitás ereje és sokfélesége, a formai alapelvek lapidáris egyszerűsége és az egész mű előadása szempontjából a fizikai ráfordítás legnagyobb fokát mutatja, a Kánai menyegző (Hochzeit zu Kana). Túllépi még az addig érvényes dinamikai csúcspontot is, a Pásztorok látogatását, amely a nagy fizikai ráfordítás ellenére egyhangúbbnak és kevésbé impulzívnek hathat. A „Kánai menyegző”-ig a dinamikai görbe emelkedőben van, azután folyamatosan ereszkedik. Csak a ciklus legutolsó dala tesz még egyszer – jóval csekélyebb – erőfeszítést és képez amolyan átmeneti csúcspontot saját (negyedik) csoportjában. Az első csoport dinamikai csúcspontja a második dalban van, és a harmadik csoport ugyanezt, az első dalában hozza („Vor der Passion”), ami alapján az erő kifejtés folyamatosan csökken ezen a csoporton belül.

Ahogy a teljes mű dinamikai csúcspontját, úgy az egyes csoportok alárendelt dinamikai csúcspontjait is a csúcspontok egy második sora állítja félre. Ebben az expresszív feszültség legmagasabb fokáról van szó. A dal amely itt a kulminációt szolgálja és amelyhez minden más törekszik: a „Pietá”. Az első négyes csoportban a kifejezés centruma a 3. dalban van („Angyali üdvözlés”), a második csoportban a „Jézus születése veszi át ezt a helyet és a záró csoportban a 14. dal („Vom Tode Mariä II”) az expresszív csúcspont.

Az utóbbi dal ezenkívül még más vonatkozásban is az egész mű csúcspontja: mégpedig a kompozitórikus – intellektuális előállítási folyamatnak a csúcspontja. Ez messze a legkomplikáltabb az összes dal között. Hogy ez a dal meggyőző világosságot hozzon, különösen részletes munkára és előmunkálatokra volt szükség. Az ezt megelőző dalok, amelyek ebben a vonatkozásban is kemény követelményeket állítottak a technika és annak legyőzése elé – a passacaglia (2.dal), a „Hochzeit” (9) és az első Todeslied (13) – még csak előkészítés ehhez a relative maximális erő kifejtéséhez.

A csúcspontok kialakítása, grafikusán ábrázolva így fest:



Ha sikerül az előadóknak formálóerejüket úgy irányítani, hogy a csúcspontok eme rendje, mint olyan, érthetővé váljék és ezzel a hallgató a mű szerkezetéről világos benyomást szerezzen, úgy sikerült őt az egyes dalok formai, dallami, harmóniai lényegének megértésére a legjobb módon előkészíteni.

4

Ezt a lényegét kellene most valamivel közelebből megsejtelni – de fejtegetéseimnek itt is inkább anyagot kell adniuk az olvasónak saját gondolataihoz, mintsem kimerítő analízist.

Az első dalban („Geburt Mariä”) kevés változott. A 21.-32. ütemek egy olyan verziót pótolnak, amelynek túl sok önállósága volt harmóniai erőiben és ennél fogva túl nagy fontosságot adott ennek a résznek, mint hídnak két jelentőségteljes szerkezetitagként szolgáló rész között.

A „Darstellung Mariä im Tempel”-ben a passacaglia ötletét megőriztem, mivel úgy tűnik, hogy a legjobban hallható formában adja vissza, amit a szöveg láthatóan szügerál: nyugodt előrehaladásban állandóan kóborló és szakadatlan új aspektusokat kívánó pillantás a gigantikusra, egységként érzett architektúrájának sokszínűsége ellenére. A darab dinamikai egyrészessége is lényegében ugyanaz maradt. Végül a két változat egyes variációinak kifejezőkaraktere is ugyanaz. A dallamiban és a harmóniában azonban alaposan megváltozott. A téma maga egy világos harmóniai bázisra épült, és tonálisan nagyobb határozottsággal megy az útján. A teljes forma világos tonális fejlődésére a legnagyobb gondot fordítottam. A harmóniai sűrűség – a harmóniak egymásrakövetkezésének, tempótól és metrumtól független gyorsasága mellett – valahol a véletlennek lett átengedve. A harmóniai fluktuáció, amely éppen egy 18-szor elhangzó kiterjedt ostinato esetében az egyik legfontosabb építőeszköz, minden egyes akkord harmóniai bonyolultságának fokát már semmiképpen sem a dallammenetek harmóniai hangzás számára nem kötelező erejű összetalálkozásra bízta, hanem ezen túlmenően hangzási öntörvényűségében érezteti meg velünk, úgy, hogy mi azt legkedvezőbb tonális hatásának helyére állíthassuk. Ez az értékelési mód elvileg megenged ugyan – mint korábban – minden (még a legbonyolultabb) harmóniát is, mivel ennek azonban szigorúan alkalmazkodnia kell a tonális célhoz, ezért most már egy véletlenül bonyolult formában fellépő akkord nem zavarhatja meg a tiszta tonális cselekményt. Minden variáció tonális kilengési mértéke is pontosan ki lett mérve. Ugyan e faktorok mindegyikét más dalokban is figyelembe kellett venni, ebben a darabban ez különösen problémát okozhat lép előtérbe.

A „Mariä Verkündigung” a régi változatban, éppen a kifejtett kritériumok alapján, egyáltalán nem tudta kiállni a komoly vizsgálat (próbáját). Ezért egészen új fogalmazást kapott. Ez, a régi dalokban zavaró harmóniai-tonális nyugtalansággal szembe, hangzó nyugalmat igyekszik állítani, ami ennek a jelenésnek a költeményben sejtetett, a mi előadásunkban oly készségesen keletkező házias-intim jelenetét kell hogy könnyen elhitesse a hallgatóval. Egyes, szünetek által széttagolt motívumok kissé penetránsan nyomatékos ismétlése helyett most hosszan húzódó dallamvonalak vannak. Ezek ugyan még mindig megvannak, még ha csak a kíséretben is, ismétlődő motívumokkal körülvéve; amelyeknek árnyékba szorított, lágy nyomatékossága azonban egyhangú szünetnélküli lefutásában nagy higgadság benyomását kelti. A mű általában erősen absztrahált stílusában a komponista számára a tárgyyszerű szemléletessége miatt veszélyes szarvasünő-epizód most sokkal készségesebben engedelmeskedik a már a dal kezdetén felállított harmóniai és dallami anyagnak, mint a régi változatban. A kölcsönös megértés pszichológiailag fontos pillanata, ahol a szövegben a „Nicht, daß er eintrat” –tól az „Und sie erschrecken beide” –ig az égi és földi odaadás egymásbahatolása megtalálja kifejezését, egyáltalán nem szabadott többé egy

az első változatban izgatott fenntartó-feloldó harmóniakon keresztül csaknem hisztérikus izgatottságba hajló féktelen komponálókedvnek áldozatul esni, hanem szellemi, költői és formai fontosságának megfelelően egy magában zárt formát kellett kijelölni, ami a benne kipattanó metrikus hajszán keresztül a szív hasonló pulzálását képes kiváltani a hallgatóban. És végezetül csak egyvalami maradt: az angyal nyugodtan szárnyaló dallamát kiénekelteni – egy igazi dallamot, nemcsak egy motívumot.

A következő két dal (Mariä Heimsuchung és Argwohn Josephs) csak az egyes hangok és hangcsoportok helyreigazításán és különböző egyéb kis változtatásokon keresztül – amelyekkel azonban a darab lényege nem lett érintve – harmóniailag és dallamilag lett tisztázva.

A zenei lényeg a következő dalban is (Verkündigung über den Hirten) mindkét változatban körülbelül azonos, és ennek ellenére éppen e dal belső struktúráját oly sok változtatásnak kellett alávetni, mint egyik másikat sem. Mindig elsőrendű kompozitorikus probléma marad, egy ünnepi beszédet, ilyen sok nyomatékos szóval, akvivalens muzsikába ültetni, különösen ha az embernek nincs más kifejezőeszköze, mint a zongorakíséretes női hang. Ennek ellenére e kompozíció eredeti verziója oly meggyőzőnek tűnt nekem, hogy minden eszközzel megpróbáltam a szöveget az egyszer megtalált formába illeszteni. Ebben az esetben is sürgősségnek tartom, hogy minden egyes variációt bemutassak. Aki azzal akar foglalkozni, hogy e dalok kompozitorikus fejlődésének körülbelüli képét megalkossa, leginkább a két változat kiinduló és végstádiumának összehasonlításán át ismerheti meg azt.

A régi változatban mindközött a „Geburt Christi” c. dal volt a leggyengébb. Nemcsak melodikus anyagának volt gyengébb értéke a többi dalénál, harmóniailag is zavaros volt, amiben sem a lejtés sem a tömörség, tonálisan pedig sem az összterv sem a tonális kilengések mértéke nem voltak elég gondosan kiszámítva. Ráadásul kifejezésteljes „elrontás” volt, mivel scherzando karaktere zavaró ellentétben állt a szemlélődő szöveg kissé rezignált tartalmával. Az új változatban ennek helyét elfoglaló dal igyekszik ezeket a gyengéket elkerülni. A „Rast auf der Flucht” c. dalt csak jelentéktelen változtatásoknak kellett alávetni.

A régi változat „Kánai menyegző”-jében csak a finom célzasképpen nyilvánvalóvá váló ötletet kellett az új verzióban a lehető legnagyobb világossággal kifejezni. Ez arról szól, hogy a leghangosabb fortissimoból szakadatlan diminuendoval a teljes csendet elérjük és a hangerő ezen állandó csökkenését figyelemreméltó időtartamra elosszuk. Ehhez kellett még társuljon a legélénkebb tempótól a teljes elapadásig tartó folyamatos allargando is. A vad ünnepi forgatagból a hangtalan, sivár elapadásig való külső hangzásbeli átalakulás, a legörömtelibb izgatottságtól a legszemélyesebb, reménytelen elhagyatottságig való belső expresszív mozgást kellene hogy kifejezze. Ezen felül, mint már korábban kifejtettük, ennek a darabnak kellene az egész mű dinamikai csúcspontjává válnia. Mindezt a régi dal kis formájával nem lehetett elérni. Meg kellett tehát hosszabodnia. Ahogy látható is, a mostani dal körülbelül kétszer olyan hosszú mint a régi (82 ütem helyett 166 ütem), ennek ellenére a tematikus főanyag – nevezetesen a fugato-téma és az énekszólam belépésénél felhangzó frázis – meg lett tartva, hiszen a hosszabb dal összes tematikus tartalma most kizárólag e két téma variációiból áll. Mivel a dal előbb említett dinamikai és kifejezésbeli összehúzódnását csak két témával kellett kialakítani, így természetesen minden elgondolható metrikus-ritmikai, harmóniai-tonális és dallami variációs eljárást be kellett vetni.

Ámbár a „Vor der Passion”-ban a régi anyag lényegében használható volt és csak kisebb korrektúrákat igényelt, hogy jobban megfeleljen céljának; habár kifejezetten nem is volt radikális változtatásokra szükség, úgy tűnt, még a szakadatlan sóhajjal teli, magát összeszedő és mindig újra erőtlennül összerogyó dallamfrázisok, egy, a feszültséget oldó formarészt kívánnak. A zongora utójáték, amelyben a korábban hallottak lényege mégegyszer elvonul, kivételes effektust kap, egyidejűleg vele, csökken az végső

reménytelenség kifejezése, ami a dalban uralkodik és ami most minden korlátozás nélkül, teljes súlyával a következő dalra marad.

Ez („Pietá”) néhány az énekszólamra támaszkodó, hozzáfűzött hangon kívül semmi változásban nem részesült, a 12. dal („Stillung”) pedig az egyetlen az egész ciklusban amely úgy lett meghagyva, ahogy volt.

A 13. és 14. dalra(„Vom Tode Mariä” I és II) mutatis mutandis ugyanaz érvényes, amit a passacagliaival (no.2) kapcsolatban elmondtunk. A forma érintetlen maradhatott. A első „Todeslied” közepét egy recitativo alkotja és a korábbi recitativohoz az fűzi, amit a szövegben említett alkalommal („Mariä Verkündigung”) hallottunk és ami a tisztaságról és odaadásról szól. A halál méltóságteljes nagyságát nem lehetett jobb eszközzel kifejezni, mint az ostinato. Ez az a méltóságteljes nagyság, amivel már korábban az (szintúgy ostinato-val kifejezett) ősrégi fában találkoztunk. A második Todeslied variációs formája a passacaglia-variációknak felel meg. Mindkét variációban változás, előrelépés van ábrázolva; egyszer egy parányi lény körüli óriási evilági konstrukciók, tervek és eszmék körzésével összekapcsolva, másszor az ég átfordulásaival, amelyek a (Megdicsőültet képviselő) melodikus alapforma gyújtópontjában gyűlnek össze. Dallamilag és harmóniailag a két „Todeslied” átfogóan meg lett tisztítva.

Különbőféle változtatásokon ment keresztül ebben a tekintetben a ciklus utolsó dala is („Vom Tode Mariä III”).

5

Hogy a korábban megnevezett sűrítést és nyomatékosítást még érzékelhetőbbé tegyük, a ciklus folyamán néhány vonatkozásokkal teli motívumot és dallamot gyakrabban megismétlünk. Korábban hasonló esetben az ugynevezett „Leitmotiv”-ot (vezérmotívumot) használták. Azonban mivel ez csaknem kizárólag azt szolgálta, hogy a szövegben már korábban elmondottat zeneileg pregnáns szimbólumokkal még egyszer megismétlje, tudatos alkalmazása nyomán hamarosan egyfajta zenei kirakósjátékká süllyedt, ami végül is arra volt ítélve, hogy a saját sivárságában menjen tönkre.

A mi esetünkben azonban megpróbáljuk éppen azt, ami az egyik konstrukciós elem (szöveg), nem lett kimondva, a másikon (zene) kifejezni – és megfordítva. Hasonlítsuk össze például az első dalt a hetedikkel. Szövegileg nincs bennük semmi közös, bár az esemény mindkétszer ugyanaz: egy gyermek születése. Formában, kifejezésben, nyelvben és alap gondolatban annyira különböznek, amennyire a közös keret megengedi. A zene azonban szoros összefüggést teremt. Mindkettő ugyanazt a tematikus anyagot használja, hasonló vonalakat, hasonló hangközrendet; bár harmóniailag, tonálisan, ritmikailag, dinamikailag és kifejezőmódban nem tűnnek hasonlóknak, de ugyanazokat a dallamokat halljuk.

Ez azt mondja a hallgatónak: nem ugyanaz történt a második születéskor, mint egykor? A három királyok végtelen csodálkozása nem hasonló Joachiméhoz? Nem volt Joachim éppenúgy összezavarodva mint most József? Vajon az események eme ismétlődése nem az égi rend, az univerzális kontinuitás jele?

Még másik két dal kötődik ilyen módon egymáshoz: a két „Verkündigung” („Hírüladás”) (no.3 és 6.). Az első hírüladás végén hangzik el: „Akkor az angyal elénekelté dalát”, és evvel a hosszú dallammal arra utal, amit éppen hallottunk; ez az ami a dal kezdetén felhangzott, mikor még semmit nem tudtunk a jelenetről, személyekről, az elkövetkező események tartalmáról, ami azonban e néma beszélgetés hangulati tartalmát úgy mutatja be nekünk úgy, ahogy az képi ábrázolásban például Konrad Witz-nél megjelenik. És ez újra ugyanaz a dallamvonal – előbb lágyan, hajlékonyan és odaadóan – amelyet az angyal második

megjelenésében majdhogynem kissé agresszíven, a pásztoroknak énekel. Mindkétszer ugyanazt a tényt közli, csak előbb a szűk szobácskában egyetlen embernek, majd a szabadban a pásztoroknak, a világnak, a mindenségnek; az azonos anyagot érzi a hallgató: Vedd úgy ezt a két térbelileg és időbelileg egymástól független tényt, mint egy magasabbrendű valóság részét, mint egy gondolat kétszeres elhintését, amely majdan megszámlálhatatlan és nem sejtett gyümölcsöket fog hozni.

A két dal eme legszorosabb összekapcsolásán kívül még egy másik, valamivel lazább is található. A ciklus utolsó dala közeli kapcsolatba hozható egy másikkal, amelyben ebből rövid idézet található. A 23. ütemben a legelső kezdés dallamát játsza a zongora. Mivel ezekhez a szavakhoz kapcsolódott: „Nézz, odafektették mint egy levendulapárnát...” (Sieh: sie ward wie ein Lavendelkissen...”), a két eset transzcendens hasonlóságára fogunk emlékezni: az egész világ sejtelemmel teli várakozása akkoriban Mária születése előtt és most az ő megjelenése után – és akkor még egyszer halljuk ennek a gondolatnak változatát (a 44. ütemtől kezdve). E két helyet mindig követi egy jelenésekre vonatkozó mondat (29-34, 49-55 ütemek): „Daß die Erde künftig nach ihr rieche in den Falten wie ein feine Tuch”(„hogya a föld a jövőben az ő illatát árassza, lankáiban, mint egy finom kendő”) – miáltal? Az Isteni által, amely akkoriban neki és a világnak kinyilatkoztatott. És „dieses Licht auf dieser reinen Leiche war ihm klärer als Sonnenschein”, („ebből a makulátlan holttestből áradó fény lett a gyors számára napfénynél is fényesebb”), ahol nekünk egyedül a zenei idézet adja a fény forrását.

Egy harmadik, tematikus-szellemi kapcsolati mód fűzi össze a 7., a 11. és a 13. dalt. A „Geburt Christie” – ben (no.7) hirtelen megjelennek az „Aber (du wirst sehen), Er erfreut” („de (te látni fogod), hogy Ő megörvendeztet”) szavak után a disszonáns, aggódó akkordok, melyek majd később a „Pietá” főmotívumát alkotják. A mélységes kétségbeesés és reménytelenség érzése, amit a hallgatónak ott éreznie kell, és ami látszólag egyáltalán nem illik a 7. dal öröm- és reményteli környezetébe, el akar gondolkodtatni arról, hogy ami által Ő (Jézus) megörvendeztet („Er erfreut”): az éppen az, ami Máriát azután a kétségbeesésbe taszítja, az Ő (mármint Jézus) szenvedése és halála, amely szörnyűsége ellenére, a hívők jövőbeli közösségének vigaszt, megváltást, és ezzel örömet fog ajándékozni. Mária maga is, az örvendezésnek ebbe a természetfeletti módjába tartozik, mintahogy előremutató módon, egy frázis is megjelenik itt az Ő jövőbeli gyászából (no.13).

A hallgató, akire ezen utalások kapcsán gondolunk, bizonyára nem olyan, aki lépésről lépésre előrehaladva gyűjti be az új információkat. Mikor előérzetének értelmét a 7. dalban megérti – hiszen tudja már, hogy fog végződni minden – ismeri már a Pietá érzését, Mária halálát már megélte és tud a végtelen következményekről, amelyek mindebből kifejlődtek. Ebből a centrális helyzetből fogja megérteni a „Pietá”-akkordok második előrelátó említésének értelmét is (no. 9-139. ütem): Ha ezek első megjelenésük alkalmával egy átértelmezés, az „Er erfreut” fájdalmas besötétedése voltak, úgy itt már a végzet, a feltartóztathatatlan áldozat útján tettek egy lépést; az önmagában már elkerülhetetlenhez hozzá kapcsolódik a személyes bűn terhe. Az anya „hiúságának vakságában” („in der Blindheit ihrer Eitelkeit”) maga lett a jövőbeli fájdalom okainak egyike. A „Pietá” végérvényes fellépésekor ennek az akkordnak a korábbi felcsendülésére való emlékezés segít majd minket, hogy cselekményünk jelen állapotát az előző stációkra visszapillantva összehasonlítsuk és meglássuk benne a lelki fordulópontot, ami körül művünk mindkét nagy „szárnya” forog: az egyik a földi világ eseményeinek szentelve, a másik márcsak az égiekről szólva.

A legnagyobb zenei koncentráció utáni igyekezetnek végül még egy további építőfaktort kellett szolgáltatába állítani: a darabok tonális tervét. Ahogy a zene a szöveg szavai által táplált, onnan eredeztetett, ihletett és a tisztán zenei szépség és hitelesség szféráján keresztül emelkedik fel, úgy világíthatja át megfordítva is egy tisztán zenei hatás visszamenőleg a szót, sokat sejtetővé téve és a maga részéről egy olyan síkra emelve, ami egyedül a szavak által nem elérhető. Kézenfekvő volt azt, a régi, „hangnem=érzéskifejezés” egyenlet talajára építeni: hagyd, hogy a hallgatóban meghatározott érzésfajták meghatározott hangnemekkel szimbolizálódjanak, így ha a hallgatóban egy adott hangulatot kell ébresztene, mindig az annak megfelelő hangnemet fogod érinteni. Mindazonáltal a komponista nem lehet soha egészen biztos abban, hogy vajon a kívánt effektus ténylegesen be is következik-e. Ha pl. az Esz dur hangnemnek a bátorság érzését kell előhívnia, mégis lehetséges, hogy a hallgatót alkalom adtán szomorúságra vagy csüggedésre indítja. Ez a felszínes egybevetés tudniillik ritkán számol a magas vagy mély hangfekvéssel, a dinamikával és hangszínnel, még kevésbé a hangnemmél, mint az érzelmkiváltó erő belső struktúrájával.

Így tehát nem megy. A következőkben tehát megegyezhetünk: Ha én valamilyen szöveg, cselekmény, szellemi jelentés és más faktorok által szigorúan körülhatárolt kifejezési térben – mint ez a dalsorozat is – egy hangot a hozzátartozó tonalitással a tonális történet középpontjába állítok, akkor rokonsági fok szerint kell más tonalitásoknak kapcsolódniuk hozzá. Ha egybevetem a főtonalitást egy bizonyos érzelmi alapállással, akkor a kölcsönös bizalom alapján állva kérhetem a hallgatót, hogy a többi tonalitásokat rokonságuk foka alapján a feltételezett alapérzéssel többé-kevésbé közeli érzelmi kapcsolatba hozza, amit én számára az egyszer megfontolt alapelvhez való hűséges ragaszkodás által és az összeegyeztetett tonális-érzelmi rokonság gyakoribb érintése által, oly könnyűvé és érthetővé szeretném tenni, amennyire csak lehetséges. Sőt még tovább is mehetek, és a „tonalitás=érzelmi állapot” egyenlet helyett egy bővített, nevezetesen „tonalitás=gondolati fogalomcsoport”-ot alkalmazok, hogy a tonális szimbolizálás tere nagy mértékben kitáguljon. Itt is még mindig jelen van az önkény egy magasabb foka, hiszen olyan ingatag talajon állunk, hogy a megtalált megegyezésen kívül semmi sem biztosabb. Nem sokkal jobb ez, mint az a látszatstabilitás, amiben azelőtt bízunk kellett? A mostani „önkény” semmivel se több, mint a művészi választás szabadsága, amelynek irányelvével a művész a maga megértő szembenállásával amúgyis állandóan kapcsolatban kell legyen, ha kifejezési stílusát másvalaki kell megértse a megfelelő értelemben. Ha hiszünk egy olyan szisztéma tonális- emocionális-gondolati vonatkoztatottságában, amelyben minden tonális lépés az egyszer elhatározott terv szerint nyeri el jelentőségét, úgy a Marienleben-ben az alábbi felépítést fogjuk felismerni.

A centrum az E tonalitás. Mint tonális szimbólum azonban nem ciklusunk főcselekményére érvényes, hanem arra, ami létének először értelmet ad, ami velünk Máriának az életét előbb megérteti és nagyra becsülteti: Fiának lénye. Mindig, valahányszor Krisztus a spirituális cselekmény legfontosabb szereplője lesz, vagy a szemlélő gondolataiban a főhelyet kell elfoglalnia, az E uralkodó harmóniává lesz. Mint tonális centrum, következésképpen nem fog megjelenni a 7. dal előtt („Geburt Christi”), és a „Stillung Mariä mit dem Auferstandenen” (12.)-ben mint a vigasz jele mindenütt jelenvaló lesz. A „Hochzeit zu Kana”(9) esetében Jézusnak a cselekménybe való személyes belépését is az Ő hangneme kíséri. A 10. dal (Vor der Passion) tonálisan szándékosan homályosan hagyott részeiben, a Passióban földi véget érő életteli erő által, már csak gyenge visszfény maradt a tompa harmóniákban, amelyek E dúr hármashangzatot tartalmaznak (3,5,6,7 ütem stb.), de a 14. dalban (Vom Tode II) az E újra a „ szép átragyogás” („schöne Hinüberscheinen”) ,amivel Mária betelik, mikor az égbe lép át.

Máriát magát, a H tonalitás képviseli. A H, mint az E tonika dominánsa, mint megvilágító és meghatározó de nélkülözhetetlen – úgy amint Krisztus földi létének feltétele az anyja. Ez a tonalitás uralkodik az első dal kezdetén és végén: a gyermek Mária ugyan még nem született meg, de ég, föld, angyalok és emberek, sőt maga az állatvilág teljes várakozásban vannak, természetük el van telve a Lélekkel, amelynek itt a H tonalitás ad kifejezést. Továbbá ez a tonika a „Heimsuchung”-ban fontos szerepet játszik, és ezután is újra és újra felbukkan, ha a szűz emberi személyi tevékenysége előtérbe lép vagy emlékekben bukkan fel: a 6. dalban („Verkündigung”) közli annak okát, hogy miért látszik a jövő a rettenthetetlen pásztorok figyelmes arcán, és a 15. dalban (Tod III) úgyancsak ezzel fejezi ki nevezetesen a Szűz halott állapotát, amit a „levendulapárnák” és „sápadtság” hatása kiolt.

A H domináns függősége az E-től, szemben áll a szubdomináns kapcsolatú A-val. Ha abban Jézus földi származása mutatkozik meg, úgy ez természetének másik oldalára emlékeztet bennünket, az Égire, az Istenire. Ciklusunkban az Égi csak a Közvetítő formájában lép színre aktívan: az angyal elvégzi, amivel őt az isteni szándék megbízta – ez maga csak egyetlen esetben mutatkozik meg, egy inkább demonstratív mint aktív megnyilatkozásban, „wie Gott-Vater oben unseren Herrn verhielt” („hogyan mérsékelte az Atyaisten fent a mi Urunkat”) (14.dal). Ha tehát az angyal aktívan jelenik meg, az „A” tonalitás uralja a terepet. Az első „Verkündigung”-ban egészen erre a tonikára épül a dal kezdete és vége. Az „Argwohn Josephs”-ben áthatol végre az angyal hangja - ha csak egy pillanatra is - az ács minden nyakasságán, amely az angyali üzenet beteljesedését hosszan elhalasztja, egyszer a 24-25-ik ütemekben aztán az 50-ikben. Nagyon dominál az égi üzenet tonalitása a második „Verkündigung”-ban (no.6). Ott a kezdést szolgáltatja, és a bevégzett üzenet után a darab egész befejezését (a 218. ütemtől). A „Hochzeit”-ban (no.9) arra mutat rá az „A” tonalitás hirtelen megjelenése (88. ütem), ami Mária érzéseiben ellenkezést támasztott: a Fiú istenségére. Az utolsó dal (Tod III) az újra megjelenő anggyallal megint csak az „A” tonikához tartozik. Végül szeretném még megemlíteni, hogy az *a* hang magában, bármilyen tonalitásban alkalmazva, tonális kozmoszunkban eléggé „angyali” magában véve is, hogy az angyalok vízióját felidézze, amennyiben más tonális-gondolati nézőpontokat nem engedünk meg magunknak. Lsd. Az 1. dalban az első 16 ütemet és a végét, ahol mint régi képeken a láthatatlannak gondolt angyalok a magasságokat benépesítik, úgy, mint „még soha” („noch nie”). Hiszen a „Flucht”-ban (no.8, „Menekülés”) a bálványok ledőlését leginkább az égi személyek személyes közreműködésével okolhatjuk, amint azt a 30-42 ütemek mutatják. – Egyetlen alkalommal lett egy angyal megjelenése tonálisan figyelmen kívül hagyva, nevezetesen az első „Todeslied”-ben (no.13). Ebben az epilógizáló pillanatban egy olyan elv a meghatározó, amit az angyali jelenlét pillanatnyi fontossága fölébe kellett helyezni – amint később az Esz tonalitások számbavételénél mutatkozni fog, - és hasonlóan áll a helyzet a 14. dal (TodII) 86. ütemétől a végéig.

A „C” tonalitás mindig akkor jelenik meg, amikor a végtelennek kell fogalmainkba belépnie. Teljes egészében uralja a második dalt („Darstellung”) és megmagyarázza nekünk, hogy az ott leírt terek, kilátások és boltozatok többek, mint földi paloták részei; az univerzum architektúrája az, ami nekünk itt megmutatkozik. A végtelennel találkozunk a gyermek megpillantásakor is a „kendő ráncaiban” („Tuches Falten”, 7. dal 93. ütem). Az egyiptomi sivatag terét terjeszti ki még óriásibbá a „C” tonalitás és a 14. dalban, vezetésével magába a végtelen égbe lépünk be a megdicsőült Istenanyával.

A „Cisz” vagy „Desz” tonika jelzi mindig az elkerülhetetlent, a konokságot, a szilárd elszántságot. Lsd. a 3. dalban az angyal fiatalos határozottságát, a 5. dal 43-49 ütemeiben József keményfejűségét és a 7., 14., 15. dal helyeit.

„D” bizalmat és bizakodást fejezi ki (6., 8., 14. dal).

Az „Esz” mint tonika a legnagyobb tisztaság ábrázolását szolgálja, a tisztaságét, amely az élettelenbe szublimálódik és végül a halállal lesz azonos. Szerintünk ez a tonalitás dominál a

13. dalban. A 7. dalban („Geburt Christi”) éljük meg a változást a földi láthatóbb tisztaságból, a halál égi megtisztulásába (141-148, ill. 155-160 ütem), és az „Esz” fontos továbbá a 3., 4., 9., 11., 14. és 15. dalban.

Az „F”, ami tritonusz kapcsolatban áll a „H”-val, mindenhez kötődik, ami hamissága és rövidlátósága miatt részvétre és együttérzésre kényszerít minket, ahogy a „József gyanúja” („Argwohn Josephs”) vagy Mária féltékeny követelése fia csodatevő erejének demonstrációjáért a „Hochzeit zu Kana”-ban.

A „Fisz” tonalitással a kicsiség felismerése fejeződik ki, amit az ember a nagysággal és megfoghatatlannal szemben érez. Ez a tonika tökéletesen kétségbevonja a 10. dal („Vor der Passion”) második felét, ahol a kezdeti tonális homály kitisztul és így a kicsiség-tudat győzelmét szimbolizálja. Lsd. továbbá a 8., 9., 15. dalt.

A „G” az „idillikus” tonalitása. Joachim háztartásának miniatűr festészetét szolgálja, és Krisztus születésének (7.dal) világot megrázó eseményében is leginkább a legmegindítóbb vonásaként szelíden nyugvó gyermeket látjuk, akiben a népeken uralkodó Isten kicsinnyé teszi magát. A 13. dalban is (Tod I) a halálhangulat közben a „G” után visszatérő kadencia (10., 25., 70. ütem) még a lírai szelídség egy felvillanását hozza magával.

Az „Asz” vagy „Gisz” az olyan dolgok megértésére való képtelenségünket képviseli, amelyek felfogóképességünkön túl esnek. Ezek bizonyos számban vannak a dalokban: a „reine Verdichtung” („tisztá sűrűsödés”) az első dalban (50. ü.), az alak amelyben egy angyal kivételes módon megjelenik (3. dal 37. ü.), „die dunklen Blicke, die dunkle Herzen” („a sötét pillantások, a sötét szívek”) a 6. dalban, a „menekülés dal” («Fluchtlid») facsodája (8.dal 60. ü.), Krisztus megfoghatatlan engedékenysége, anyja sietős kívánságával szemben (9.dal 118.ü.), és a nagylelkűség, amivel a fiú az anyának megígérte és ami most oly tökéletesen értelmetlennek tűnik (10. dal 19.ü., itt azonban nem túl erősen tonikai).

A „B” tonika jelzi az olyan emberi érzést, amely minden csodás esemény hívó elfogadásának ellenszegül. Szerintünk ilyen a pásztoroké a 2. „Verkündigung”-ban (6.dal) és a „Pietá” középrészében (11.dal, 12.ü.), ahol Mária minden hitet meghaladó fájdalomt mutatja, a 13. dalban is (26. ü.), amelyben a visszatérő apostolok a szituáció megfoghatatlanságának tudatára ébrednek.

Ha a komponista egyszer az itt ábrázolt tonális szimbolizmus pályáján fáradozik, akkor könnyen legyőzi őt a sok kigondolt tonális kapcsolatlehetőség mindegyikének tüneménye. Kezdetben az ember talán el fogja kerülni, hogy olyan tonális konstrukciókat írjon, amelyek egy szövegrész értelmének és jelentésének ellentmondanak. Nemsokára rájön azonban, hogy a megerősítőt, előmozdítót, keresse benne és szándékosan alkalmazza, és végül nem ír le többé egyetlen akkordot sem, amelynek ne lenne fontos feladata ebben a tonális szöveginterpretációban. Hogy ezt az állítást megerősítsük, megemlítem – egy példaként a sok közül – a 14. dal (Vom Tode II) témáját. Az ott lefektetett tonális szemlélődés Mária halála fölött körülbelül a következő gondolat- és érzéssorhoz vezet minket: Érezzük a végtelenségbe való belépést (C, 1. ü.), ami elkerülhetetlen könnyörtelenségével (Cisz, 2-3.ü.), de végtelen lágysággal is (szétszórt G, 4. ü.) a jelentéktelenség érzését váltja ki bennünk (Fisz, 5-6.ü.). Ámbár bízunk a sorsban (D, 7.ü.), a megnemértés halk érzése mégis kínozza bennünket (B, 8.ü.). A „jámbor” fogja felismerni a Megváltóban (E, 9-10.ü.) és egykori földi anyjában (H, 11.ü.) a halált, mint a végérvényes tisztasághoz való vezetőt.

Nem várom el, hogy a tendencia, vagyis a hang ily sok gondolatisággal való megterhelése, túlzottan lelkes tetszésre talál. Ha az ember a korábbi zenében párhuzamos jelenségeket keres, előszeretettel gondol a 14. századi izoritmikus motettáira. Itt, ahogy ott is a külső hangzásforma legyőzéséről van szó. A pusztá hallgatás közben aligha észlelik azt az átszellemült munkaalapelve, ami a felépítés közben meghatározó volt. Ez azonban az általa táplált műben kétségkívül olyan nem érzékelhető kényszert valósít meg, amelyet más konstrukciós elv aligha tudna beleplántálni.

Aki úgy érzi, hogy az ilyen jellegű gondolati megterhelés zavarja, a kompozitórikus munka ezen egész oldalát figyelmen kívül hagyhatja. A daraboknak azonkívül még eredeti, meggyőző hatást is kellene tenniük. A dalok kidolgozása közben a tonális konstrukció ilyen módja nekem soha nem jelentett terhet – ellenkezőleg, a zenei inspiráció mindig nagyon üdvözlendő járulékos forrásának tartottam.

7

Mindezek után az ember felismeri, hogy a mű mit akar. A szellemi magatartásán keresztül a magas művészet itt megmutatott problémáival való foglalkozásra akar ösztönözni. A muzsikusként a zenére és annak kivitelezésére irányuló távlatokat akar mutatni, és a hallgatót a pusztán zenefogyasztó kisérségszerű szerepéből amennyire lehetséges, együttérző és megértő szereplővé akarja emelni. Hiszen a zenét a legtöbb esetben csak élvezeti cikként szemléljük, és a zeneszerzők többsége csupán azzal foglalkozik, hogy a hallgató vágyának anyagot szolgáltatson. Az embernek ez az élvezeti cikk roppant summába kerülhet, és termelőinek nagy szabadságot engednek – diktatórikus erőszak, szabad rendelkezési jog mások munkáereje felett csupán kontrollálatlan hangzásagyrémek bemutatására, amivel az ember a mi társadalmi rendünkben (vagy rendetlenségünkben) különben nem túl bőkezű. Az időtöltésnek ezen szórakoztató módjához a Marienleben-nek semmi köze. A „szenzáció” is egy olyan szó, amit az ember a munkának ezen a területén nem ismer többé. Hiszen mi sem könnyebb, mint szenzációs dolgokat írni. Minden „semmihez sem értőnek” lehet ma sikere, mint zeneszerzőnek, ha csak annyit ért meg, hogy a hallgató érdeklődését a zenei problémáktól elvonja és más vágányra tolja, amelyeket manapság a politikusok és a nacionalisták különösen sűrűn használnak. De a tisztán zenei területen is elég szenzáció-lehetőség mutatkozik még. Nem lehet-e eddig nem hallott, s hallatlan harmóniákat írni? Olyan dallamokat, melyeket zsenialitásuk miatt senki sem tud énekelni, játszani, s megérteni? Hangzatokat, melyek addig ismeretlen mértékben reszelnek, csilingelnek, csattannak és ropognak? Nincsenek-e kompozíciós módszerek, melyekhez viszonyítva Hermész Triszmegisztoz titkai olyan problémátlannak tűnnek, mint egy telefonkönyv? Egyszóval: nem lehet rettenetesen modernnek lenni? (Korszerűnek, kortársinak – hogy azok szája ize szerint is fogalmazzak, akik ezt a régimódi kifejezést nem szeretik?)

(Nem üdítő látvány egy támadás a „modernizmus” ellen? Sokaknak savanyú a szőlő – s ezek örülnek minden szúrásnak, mely az „újítót” éri. De időnként nem kellene a szüntelenül modernkedőknek is rájönniük, hogy semmi sem sivárabb és hosszadalmasabb, mint az ő elavult sóvárgásuk a modernség után?)

A zenetörténetben persze vannak korszakok, amikor valamilyen Ars nova fel kell hogy váltsa az elavult művészi irányzatot, hogy ezzel egyáltalán lehetővé tegye az egészséges fejlődést. De Beethoven halála óta szüntelen Ars nova tanúi vagyunk. Olyan Ars Nova-nak persze, amely külsőségek keresésében talált kielégülést. „Gyerekek, találjatok ki valami újat” – könnyű volt mondani egy olyan korszakban, amikor az „új” kiváltképpen Wagnertubákban, óriászenekarokban, és gesamtkunstwerkben nyilvánult meg. Ez az „új”, ezernyi változat után, már megavasodott. De a zene szellemi elmélyítése iránti ősi törekvés ma is olyan új maradt, mint valaha volt. Minden nagybecsülésünk ellenére, mellyel a technikai újítások iránt viseltetünk, mégiscsak helyénvaló, hogy az „új művészet” meghatározásában az „új” szó fontosságát csökkentjük, hogy ezáltal annál inkább kiemelhessük a „művészet” jelentőségét.

Amint művünk mutatja, ilyen felfogás befolyásolja egy kompozíció formáját az utolsó hangig. A fő kompozíciós alapelemek (ritmus, dallam, harmónia) többé már nem

építőkockák köveiként épülnek egymásra, hanem a mű összlátomása illeszt be minden egyes elemet a nagytól a kicsiig, az általánostól a sajátosig, a körvonalától a kitöltésig, a kompakttól a tagolásig való munkán keresztül. A metrumnak akkor nincs többé megengedve, hogy minden mást leigázzon, határain belülre utasíttatik vissza és vele szemben a hosszabbra nyújtott szabálytalan terjedelmi arányokon nyugvó ritmikus alapformák részesülnek előnyben az időbeli történés kiinduló anyagaként.

A dallam ezután nem reked meg többé a közvetlenül ható hangközlésekben, hanem hosszú szakaszokra lesz előre tervezve és utána tagolva.

Az egyes harmónia fontossága csak annyira van figyelembe véve, amennyire funkcióján keresztül a fölérendelt harmóniai építőelv, a tonalitás a helyét kijelöli.

A kísérő szerkezeti faktorok, mint a dinamika, hangszín, agogika stb. teljes mértékben a főelemek kiegyensúlyozott összhatásának vannak alávetve.

A hallgató, aki kész ezen az úton követni, kétségkívül meg fog érezni valamit e munkamódszer szelleméből. Nemcsak az előítéleteinek igazolását, a stilisztikai trükköket vagy a tisztán felszínes-emócionális kielégülést fogja keresni. Maga a kérdés (amely természetesen elég gyakran felmerül), hogy vajon a műnek a régi vagy az új változata tesz a hallgatóra kellemesebb, öröndetesebb, erősebb – vagy más effajta esztétikai értékítélet jellegű benyomást – ezután teljes jelentéktelenségbe süllyed.

Paul Hindemith