

Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézet

SAMUEL BARBER DALMŰVÉSZETE
***Dover Beach és Hermit Songs* című alkotásainak tükrében**

Bukáné Kaskötő Marietta
főiskolai tanársegéd

Mózer Zsófia
klasszikus ének BA

Miskolc, 2017

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott (név:;)
Neptun-kód:.....)

a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetének végzős hallgatója ezennel büntetőjogi és fegyelmi felelősségem tudatában nyilatkozom és aláírással igazolom, hogy
.....
című szakdolgozatom saját, önálló munkám; az abban hivatkozott szakirodalom felhasználása a forráskezelés szabályai szerint történt.

Tudomásul veszem, hogy szakdolgozat esetén plágiumnak számít:

- szószerinti idézet közlése idézőjel és hivatkozás megjelölése nélkül;
- tartalmi idézet hivatkozás megjelölése nélkül;
- más publikált gondolatainak saját gondolatként való feltüntetése.

Alulírott kijelentem, hogy a plágium fogalmát megismertem, és tudomásul veszem, hogy plágium esetén szakdolgozatom visszautasításra kerül.

Kijelentem továbbá, hogy szakdolgozatom nyomtatott és elektronikus példányai szövegükben, tartalmukban megegyeznek.

Miskolc,.....évhónap

.....
hallgató

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani konzulensemnek, Bukáné Kaskötő Mariettának a dolgozatírás során nyújtott tanácsaiért, útmutatásáért, segítségéért és mindig pontos, gyors válaszaiért.

Köszönettel tartozom továbbá főtárgy tanáromnak, Pappné Dr. Schmiedt Annamáriának tanácsáért, ami nyomán kiválasztottam szakdolgozatom témáját, mely az írás során igazán testhezállónak bizonyult.

Tartalomjegyzék

1. Bevezető	2.
2. A 20. század dalirodalmának és főbb kompozíciós áramlatainak áttekintése ...	5.
3. Samuel Barber életművének stiláris és műfajtörténeti összefoglalása	9.
4. Dover Beach (Op. 3).....	12.
5. Hermit Songs (Op. 29).....	18.
6. Összegzés	28.
7. Bibliográfia	29.
8. Függelék	30.

1. Bevezető

Szakdolgozatom témájául a 20. század egyik legnépszerűbb és legkiemelkedőbb amerikai zeneszerzőjének, Samuel Barber (1910-1981) dalművészetének vizsgálatát választottam. A szerző és dalai iránti lelkesedésem egy mesterkursusnak köszönhető, ahol egy amerikai nemzetiségű zongoristával dolgozhattam együtt a szerző *Hermit Songs* című dalciklusának egyik darabján.

Az anyaggyűjtés során szembesültem azzal a problémával, hogy a Barberről rendelkezésre álló források száma meglehetősen kevés, mi több ebből magyar nyelven elérhető irodalom egyáltalán nincs. Így a dolgozat írása során legfőképpen Barbara Heyman *Samuel Barber, The Composer and His Music*¹ (Samuel Barber, A zeneszerző és zenéje) című munkájára támaszkodhattam. Heyman könyvének előszavában szintén alátámasztja azt a tényt, mely szerint Samuel Barberről egész életét és művészetét átfogóan öt megelőzően csupán ketten írtak: Nathan Broder és Richard Jackson. Broder, a zeneszerző életét 1954-ig tárgyaló, illetve Jackson utóbbi, „lezárásnak” minősülő, Barber életének utolsó, 1954 és 1981 közötti periódusát vizsgáló munkáiról azonban napjainkra világossá vált, hogy bizonyított pontatlanságok találhatók bennük.²

A Barber-kutatás jelenlegi állásáról értékes információkat találtam továbbá Wayne Wentzel *Samuel Barber, A Research and Information Guide*³ (Samuel Barber, Kutatási és információs útmutató) című művében. Wentzel szerint az ok, ami miatt Barber kevésbé reprezentált a nyomtatott irodalomban – mindannak ellenére, hogy népszerűségét és kiválóságát ma már senki sem vitatja –, zenéjének klasszikus-romantikus stílusjegyeire vezethető vissza. Példának okáért, zenéje „elég új” volt ahhoz, hogy cikkezzenek róla a *Modern Music* című lapban, de nem volt „elég új” a *Perspective of New Music* című újság hasábjaira.⁴ A korban íródott, 20. századi amerikai zenével foglalkozó könyvekben⁵ rendkívül kevés helyet szenteltek a Barber életét és munkásságát tárgyaló írásoknak.

¹ Heyman, Barbara B. *Samuel Barber: The Composer and His Music*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992.

² Heyman, vii. old. és Wentzel, 1. old.

³ Wentzel, Wayne. *Samuel Barber A Guide to Research (Composer Resource Manuals)*. New York: Routledge, 2001.

⁴ Wentzel, 1. old.

⁵ Ilyen könyvek például: William Austin: *Music in the 20th century* (New York: W. W. Norton, 1966), Kyle Gamm: *American Music in the Twentieth Century* (Belmont, CA: Wadsworth Publishing, 1997), Wiley Hitchcock: *Music in the United States: A Historical Introduction* (Negyedik kiadás. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1999), Joseph Horowitz: *Classical Music in America* (New York: W. W. Norton, 2005).

Wentzel ennek háttérében ugyancsak a konzervatív és a haladó irányzat kapcsán megmutatkozó ellentétes fogadtatást jelöli meg kiváltó okként: e könyvek ugyanis sokkal inkább az új trend képviselőivel foglalkoztak, semmint a konzervatívabb, neo-romantikus zeneszerzőkkel, amilyen Barber is volt.⁶ E munkák tehát nem tekinthetők az életút releváns forrásainak, sokkal inkább arról az elhanyagoltságról tanúskodnak, amelyet Barbernek kellett elszenvednie a 20. század második felében.

Barber tágabb szakmai körökben mutatott (el)ismertségének körülményei csak a kétezres évek elején változtak meg. Az elmúlt két évtizedben ugyanis egyrészt a felsőfokú zenei oktatási intézmények egyetemi hallgatóinak körében nőtt az érdeklődés Barber zenéjének tudományos vizsgálata iránt⁷, másrészt komoly előrelépését jelentett e téren a francia Samuel Barber Társaság, a *Capricorn* 2009-es megalakulása. A társaság honlapján⁸ megtalálhatóak azon koncertek dátumai és helyszínei, ahol Barber zenéjét adják elő – bár sajnálattal tapasztaltam, hogy 2016 októbere óta a naptár üres. Ennek okára vonatkozó kérdésemmel felkerestem a társaságot, amelynek vezetője elmondta, hogy csupán mulasztásról van szó. Ebből a levélváltásból derült ki számomra az is, hogy a társaság élén nem más áll, mint Pierre Brévignon, aki maga is írt egy könyvet Barberről (lásd alább). Mindemellett a honlap további értékes és informatív hozadékaként fogható fel azon gyűjtemény, amely a Barberről írt tudományos értekezéseket vonultatja fel. E lista szerint ezek közül a legújabb Pierre Brévignon 2011-ben kiadott, francia nyelven íródott műve,⁹ mely Magyarországon még eredeti nyelven sem érhető el. A többi munka inkább a zeneszerző életének vagy művészetének egy-egy aspektusával foglalkozik, ám közülük egyik sem érinti mélyebben a jelen dolgozat tárgyát képező darabok stíláriis jellemzőinek és életműben elfoglalt helyének meghatározását.

Míg a Barberről írt cikkek és könyvek rendkívül alacsony számából az öt övező érdeklődés hiánya olvasható ki, úgy a zenéjéből készült felvételek sokasága mindenképpen arról árulkodik, hogy a nagyérdemű szívesen hallgatja Barber muzsikáját.¹⁰

⁶ Wentzel, 2. old.

⁷ Rátaláltam egy jelen dolgozat szempontjából is releváns MA szakdolgozatra, amely – bár nagyrészt Heyman munkájára támaszkodik – a Hermit Songs elemzéséhez értékes gondolatokat nyújtott: Kimbell, Sara: *The Romantic Pilgrim: Narrative Structure in Samuel Barber's Hermit Songs*. MA szakdolgozat. Youngstown State University. 2010. (Kézirat).

⁸ <http://www.samuelbarber.fr>

⁹ Pierre Brévignon: *Samuel Barber: un nostalgique entre deux mondes*. Párizs: Hermann, 2011.

¹⁰ Az *Adagio for Strings* című Barber-darab felvételeinek számát csupán Gershwin *Rhapsody in Blue* című műve előzi meg az amerikai szerzők alkotásaiból készült felvételek között. (forrás: Wentzel, 4. old.)

Kezdeti terveim szerint Barber teljes, kiadásban megjelent dalművészetének közelebbről történő vizsgálatára vállalkoztam volna, ám nagyon hamar rá kellett jönnöm, hogy részint a művek beszerzése során, másrészt a dolgozat terjedelmi előírásaira vonatkozóan tapasztalt korlátok nem teszik lehetővé, hogy egy ilyen jellegű, a teljesség igényével kivitelezett elemzéssorozat képezze dolgozatom tárgyát. Ebből kifolyólag írásom Barber első nagyobb lélegzetvételű vokális művének, a vonósnégyesre és énekhangra írt *Dover Beach* című darabjának, illetve egy későbbi, a *Hermit Songs* címet viselő dalciklusának részletes vizsgálatára szorítkozik.

2. A 20. század dalirodalmának és főbb kompozíciós áramlatainak áttekintése

A 19. századi romantikus dal műfaja sajátos módon élt tovább a 20. századi komponisták alkotóműhelyeiben. A kor zeneszerzői ugyanis az előző századból megörökölt stílári nyomvonalat továbbformálva ültették át kompozíciós tevékenységükbe e műfajt. Ám az első világháborút követően gyors hanyatlás következett be a dalkomponálás történetében, amely már a dalkompozíciók számának drasztikus csökkenésében is megmutatkozott.¹¹ Ennek oka részben a közönség ízlésének és elvárásainak megváltozásával, részben a kompozíciós technikák átalakulásával hozható összefüggésbe. Az első világháború előtti időszakban a dalszerzők többsége két irányt követett: Johannes Brahms (1806-1872) és Hugo Wolf (1860-1903) nyomvonalán haladt. A konzervatív zenei irányzathoz tartozó német zeneszerző, Max Reger (1873-1916) például egyenesen Brahms örökösének tekintette kompozíciós tevékenységét, habár dalaiban már-már túlzó mértékben alkalmazott a 16. századi vokális polifóniára jellemző kontrapunktikus, valamint a barokk zene eszköztárába illeszkedő elemeket. Eközben Richard Strauss (1864-1949) drámai, deklamáló stílust alakított ki melizmák szabad használatával és dús hangzású kísérettel – Wolf, Wagner és Liszt nyomán haladva. A korábbi irányzatoktól merészen elszakadó, új típusú dalkomponálás lehetőségét a szimbolista költészet megjelenése vetette fel, melyben a hangsúly a lényeges pillanatokon volt, semmint magán a narratíván. Richard Dehmel (1863-1920) német író és költő úttörő volt ezen irányzat kialakításában, és a korszak több jelentős zeneszerzőjét ihlették meg versei: Regert, Strausst és Schönberget egyaránt.

A modern költészet mellett a másik forrás, amiből e korszak alkotói a leggyakrabban merítettek, a népköltészet, illetve a népi jellegű költészet volt. Remek példa erre Gustav Mahler (1860-1911) *Des Knaben Wunderhorn* című dalciklusa. Mahler romantikus témákat választott, azokat a maguk teljes valójában bemutatva, feldolgozva. Zongora helyett zenekari kísérettel komponálta meg dalait, mert csak így tudta a választott szövegeket teljes összetettségükben, súlyukban hitelesen visszaadni – e

¹¹ Ezt bizonyítja például az a Schönberg munkásságában is tetten érhető mennyiségbeli visszaesés, amely szerint 1918 előtt (Op. 1-22.) negyvenöt dalt írt, míg 1918 után összesen hármat komponált. Griffiths, Paul: „Lied. The 20th century.” In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (internetes változata):

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16611?q=lied&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit (Elérés: 2017. március 4.)

jellemvonásokon keresztül teremtette meg Mahler dalainak rendkívül szubjektív és szuggesztív karakterét. Az ő dalkompozíciós eszköztárán keresztül kaphatott kora dalműfaja helyet a koncerttermekben. Mahler kortársakra gyakorolt hatása vitán felül áll: Schönberg *Sechs Orchesterlieder* (op. 8) című műve mahleri hangzásvilággal bír, és a ciklus két dala a *Wunderhorn*-versekre íródott. *Vier Lieder* (op. 22) címet viselő ciklusához szintén Mahlert idéző zenekari kíséretet komponált, valamint tanítványai, Berg és Webern is írtak olyan zenekari, illetve zongorakísérettel ellátott dalokat, amelyek erőteljes mahleri vonásokat mutatnak.¹²

A kor komponistái közül a kortárs költők és zeneszerzők hatásaitól Richard Strauss látszólag érintetlen maradt, ugyanis addigra már érett alkotói korszakába érve, megszilárdult saját kompozíciós stílusa és eszköztára. Nem volt ezzel egyedül: Nikolai Medtner (1880-1951), orosz zeneszerző, szintén inkább a brahmsi kompozíciós nyomvonalon haladt, míg az osztrák Joseph Marx (1882-1964) valósággal Wolf stílusának követőjévé vált. Hans Pfitzner (1869-1949), aki a német romantika által preferált stílusvilágnak, különösképpen Schumann és Eichendorff művészetének volt tudatos tisztelője, a 20. század első négy évtizedében olyan dalokat komponált, melyek tulajdonképpen teljesen a romantika korára jellemző zeneszerzői mintákat követték.¹³

Az 1930-as évekre tehát tulajdonképpen három dalkomponálási kategóriát különböztethetünk meg: 1.) a tömegvezérelt politikai stílust 2.) a 19. századi romantikus tradíciók direkt továbbvitelét, 3.) kísérletezést a tizenkét-hangú lírai hangsorokkal.¹⁴ A következő évtizedekben ismét gyakorlattá vált az is, hogy a zeneszerzők egy-egy énekművész számára írtak dalokat, dalciklusokat: Benjamin Britten (1913-1976) és Aribert Reimann (1936-) például Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012) kiváló német bariton számára. Ez az intim, személyes kifejezést lehetővé tevő tradíció, melyből a Lied műfaja tulajdonképpen kialakult, azonban az 1970-es évekre csaknem teljes egészében eltűnt a dalszerzői gyakorlatból.

Az észak-amerikai dal műfajának története, néhány korai műtől eltekintve, az 1812-es háború és az 1860-as évek polgárháborúja között kezdődött az afro-amerikai

¹² Berg: *Sieben frühe Lieder* és Webern: *Vier Lieder*

¹³ Griffiths, Paul: „Lied. The 20th century.” In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (internetes változata):

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16611?q=lied&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&start=1#firsthit (Elérés: 2017. március 4.)

¹⁴ I.h.

spirituálék megjelenésével.¹⁵ A célzott műdal-komponálás azonban csupán a század fordulóján jelent meg, amikor egyre több amerikai zeneszerző döntött úgy, hogy Európában bővíti tudását, ahol megismerkedtek a német Lied és a francia mélodie műfajával, melyek egyformán a költészet és a zene összefonódásán alapultak.¹⁶ Úttörő volt ebben Edward MacDowell (1860-1908), Charles T. Griffes (1884-1920) és Charles Loeffler (1861-1935), akik európai mintákat követve komponálták dalaikat. Ezzel egy időben Henry [Harry] T. Burleigh (1866-1949) és Arthur Farwell (1872-1952) csaknem teljesen mentes maradt az európai hatásoktól, és továbbra is a spirituálékra, illetve az amerikai indiánok zenéjére alapozva komponáltak. Charles Edward Ives (1874-1954) igazi amerikai modernista zeneszerzőnek tekinthető. Dalainak bázisát amerikai himnikus énekek, háborús dalok, cowboy balladák és populáris dalok képezték.¹⁷ Kompozícióiban bátran alkalmazott éles disszonanciákat, politonális harmóniákat és polimetrikus konstrukciókat. Az európai zenéből annyit vett át, amennyihez kedve volt, miközben kísérletezett clusterekkel és mikrotonális hangközökkel is.¹⁸

A 20. századi Észak-Amerikában alkotó zeneszerzők – talán a két világháború hatására is –, némiképp a 19. századi zeneművészetre is kiható, európai nacionalista áramlatokkal rokonítható módon nemzeti identitásukat keresték. A kor amerikai szerzőit kompozícióik megalkotása során gyakorta vezette a társadalmi-, illetve a nemzeti öntudatra ébredés gondolata. Mindezek együttes lenyomataként fogható fel az amerikai zeneszerzésben az 1930-as évektől fokozatosan alkalmazott populáris, jazz, valamint népies stílusjegyek megjelenése.¹⁹ A korszak nevesebb amerikai zeneszerzői közé tartozik Charles E. Ives, William Grant Still (1895-1978), Aaron Copland (1900-1990), Samuel Barber, John Cage (1912-1992) és Leonard Bernstein (1918-1990).

William G. Still volt az első fekete zeneszerző és karmester, aki szimfonikus zenekart vezényelt az Egyesült Államokban. Legfőbb művei között operákat, baletteket és szimfóniákat találhatunk: legismertebb darabja az *Afro-American Symphony* (Afro-amerikai szimfónia). Az 1930-as évektől kezdve kompozíciós világára és eklektikus zenei ízlésére a legnagyobb hatást a jazz zenekari hangzása gyakorolta. Előnyben részesítette

¹⁵ Hampson, Thomas: *The American Art Song: An Introduction*.
<https://www.loc.gov/creativity/hampson/artsong.html> (Elérés: 2017. március 9.)

¹⁶ I.h.

¹⁷ I.h.

¹⁸ N.N.: „Charles Edward Ives.” In: *Encyclopædia Britannica* (internetes változata):
<https://www.britannica.com/biography/Charles-Edward-Ives> (Elérés: 2017. március 9.)

¹⁹ Heyman, 3-4. old.

az egyszerű, konvencionálisabb harmóniakat és hangszerelést.²⁰ Copland művészetére jellemző, hogy nagy hatással volt rá Sztravinszkij, Milhaud, Poulenc, Bartók és Schönberg, csakúgy mint a jazz zene. Művészete tükrözte a kor trendjeit: eleinte főként Sztravinszkij-féle neoklasszicista stílusban alkotott, később pedig céljává vált a zene „leegyszerűsítése”, ami által még szélesebb hallgatósághoz szólhatott.²¹

John Cage avantgárd zeneszerző volt, akinek invenciózus kompozíciói és szabadgondolkodású ötletei nagy hatással voltak a 20. század közepének zenéjére. Korai alkotásait a tizenkét hangúság jegyében írta, ami nem meglepő, hiszen egyik tanára Schönberg volt. Kísérletezett olyan szokatlan hangzások előidézésével is, mint például a zongora megszólaltatása annak húrjai közé helyezett tárgyakkal. A zen-buddhizmus követőjeként jutott arra a következtetésre, hogy minden létező hang potenciálisan zenei lehet. Művei közé tartozik például a 4'33" címet viselő darab, melyben az előadó teljes némaságban tölti a címadásban szereplő időt (ennek hosszát ő határozza meg) a színpadon.²² Leonard Bernstein zeneszerző és karmester munkássága mind a klasszikus-, mind a könnyűzenében széles skálán mozog. Életművében a liturgikus témáktól a jazzen át a musicalig minden megtalálható: egyik legismertebb alkotása a *West Side Story* című musical.²³

De mégis, hogyan illeszkedik Samuel Barber zenéje az iménti felsorolásba? A válasz igen összetett. Barber alkotásait bár bizonyos értelemben modernnek nevezhetjük, mégis teljesen másként ragadható meg kompozíciós tevékenységének újszerűsége, mint a 20. században jellemzővé vált zenei újítások esetében. Barber ugyanis nem akart tudatosan modern alkotásokat létrehozni, sem pedig a kor divatos zenei irányzataira reflektálni. Ebből kifolyólag nem állt szándékában „amerikai nemzeti zenét” sem szerezni, ami miatt elmarasztalásban részesült bizonyos fórumokon.²⁴ Ahogyan azt látni fogjuk, őt mintha egyszerűen hidegen hagyták volna a divatos eszmék, a kora közönsége és a zeneszerzőtársak által támasztott komponálásra vonatkozó kívánalmak, csakúgy mint a jazz és az amerikai „népzene” irányvonalai.

²⁰ N.N.: „William Grant Still.” In: *Encyclopædia Britannica* (internetes változata): <https://www.britannica.com/biography/William-Grant-Still> (Elérés: 2017. március 9.)

²¹ N.N.: „Aaron Copland.” In: *Encyclopædia Britannica* (internetes változata): <https://www.britannica.com/biography/Aaron-Copland>, (Elérés: 2017. március 9.)

²² N.N.: „John Cage.” In: *Encyclopædia Britannica* (internetes változata): <https://www.britannica.com/biography/John-Cage>, (Elérés: 2017. március 9.)

²³ N.N.: „Leonard Bernstein.” In: *Encyclopædia Britannica* (internetes változata): <https://www.britannica.com/biography/Leonard-Bernstein>, (Elérés: 2017. március 9.)

²⁴ Heyman, 92.old.

3. Samuel Barber életművének stiláris és műfajtörténeti összefoglalása

Amint arról az imént leírtak is tanúskodnak, Barber – szembe helyezkedve a kortársai által képviselt irányvonalakkal – sajátos úton haladt dalkompozíciós tevékenységében. Az ő célja nemes egyszerűséggel mindössze annyi volt, hogy érzéseket fejezzon ki a zenéjén keresztül. Felnőtt életét végigkísérő társa, Gian Carlo Menotti állítása szerint Barber „tehetséges volt, de gyötörte a tökéletességre való törekvés,”²⁵ kivéve, amikor dalokat írt. Dalait általában spontán komponálta, vagy olyankor, amikor más darabjával elakadt. Élete végéig összesen százhárom dalt írt,²⁶ amely életművének több mint a felét teszi ki.

Fontos volt számára, hogy széles hallgatósághoz szólhasson műveivel, amit az ebben az időszakban nemzeti öntudatra ébredő Amerikában csak azok a szerzők érthettek el, akik „modern amerikai nemzeti zenét” írtak. Ennek ellenére – mint az már korábban említésre került –, a korabeli irányzatok érvényesítése helyett, Barbert sokkal inkább az érzések művészi kifejezésének mikéntje foglalkoztatta. Ily módon kompozícióival a 18-19. századi európai zenéhez szokott füleknek kedvezett, ugyanis műveiben hű maradt a dallamosságot szem előtt tartó klasszikus tonális keretekhez, és megfelelő arányban keverte az újítást a hagyományokkal. Dalainak szövegeit is személyes indítatásból választotta – ezzel szintén a 19. századi romantikus zeneszerzőkhöz közelítve –, így viszonylag ritkán komponált amerikai költők verseire: többnyire ír vagy angol költeményeket választott megzenésítésre. Azon hatások eredete, amelyeknek köszönhetően Barber zenéje erősen kapcsolódik a 19. századhoz, három főbb pontban összegezhetők: 1. zenei tanulmányait hagyományos, európai zene-központú intézményekben végezte, 2. számos európai utazása és az olasz származású Gian Carlo Menottival való mind szakmai, mind személyes értelemben vett közeli kapcsolata, 3. nagybátyjának, Sidney Homer (1864-1953) zeneszerzőnek hatása és útmutatása.

Homer jelentősége Barber életében nem alábecsülendő. Magánéleti tanácsokért, lelki útmutatásért, valamint zenei szakvéleményért egyaránt mindig hozzá fordult. Barber zeneszerzőként is nagyra tartotta nagybátyját, aki nem csupán magánéletében és eleinte zenei tanulmányaiban egyengette a komponista útját, hanem zeneszerzésére gyakorolt

²⁵ Heyman, 5. old.

²⁶ Ezek közül csupán 37 jelent meg nyomtatásban. Heyman, 5. old.

hatása is kimutatható a Barber-életműben. Homer volt az, aki példaként állította az ifjú Barber elé a 19. század romantikus stílust követő zeneóriáit, ugyanakkor arra is biztatta unokaöccsét, hogy hallgasson a „belső hangjára.” Óva intette a felszínes intellektualitástól és a középszerű művészettől.²⁷ Homer kiemelkedően nagyra becsülte Beethoven, illetve Brahms muzsikáját. Ennek háttérében George Whitefield Chadwick (1854-1931) amerikai zeneszerzőnél, valamint a müncheni Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901) komponistánál folytatott zeneszerzés-tanulmányai álltak. E hatásokból kifolyólag saját dalai gyakorta mutattak egyértelmű brahmsi vonásokat.²⁸

Másik zenei mestere Rosario Scalero (1870-1954) volt, akitől a Curtis Institute of Music intézményében tanult zeneszerzést. Az olasz hegedűművész-komponista pedagógiai módszereit Eusebius Mandyczewski (1857-1929) román zeneszerzőtől vette át, aki Brahms munkatársa, barátja és később vagyonának kurátora volt. Scalero, Brahms iránti rajongása mellett mély hódolattal adózott az itáliai reneszánsz és a barokk mestereknek is. E zenei irányvonalak mind fellelhetők Barber zenéjében is.²⁹

Gian Carlo Menotti (1911-2007) olasz-amerikai komponista, librettista és rendező személyében Barber szintén olyan társra és támaszra talált, aki konzervatív zeneszerzési stílusát támogatta. Menotti idővel Puccini vonalát továbbvivő operákat komponált, s a Barber–Menotti páros csakhamar az antimodernizmus képviselőjeként lépett elő a kortársak szemében. Mindeközben közvetlen felmenőik zenéjét kísérleti jellegűnek és túlzottan intellektuálisnak címkézték.³⁰ A két zeneszerző távol maradt mind a hazai, mind a külföldi új-zenei színtértől, és inkább a konzervatív Bécs felé orientálódott. Ez egészen odáig fajult, hogy amikor 1938-ban Arturo Toscanini első díjjal jutalmazta Barber *Adagio for Strings* (Adagio vonósokra) és *First Essay* (Első esszé) című műveit, Ashley Pettis kritikus egyenesen reakciósnak bélyegezte őket.³¹ Menotti így kelt barátja védelmére: „Muszáj, hogy a művészetben egyetlen »modern kifejezés mód« legyen? Csak mert van egy Gertrude Stein, el kell ítélnünk egy Thomas Mannt?”³² Továbbá posztmodern nézőpontból közelítette meg Barber zenéjét:

²⁷ Heyman, 5. old.

²⁸ Pollack, Howard: *Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic*. Oxford University Press: *The Musical Quarterly*, Vol. 84, No. 2 (Summer, 2000), 176. old.

²⁹ Pollack, *The Musical Quarterly*, Vol. 84, No. 2, 176. old.

³⁰ Pollack, *The Musical Quarterly*, Vol. 84, No. 2, 176. old.

³¹ Heyman, 171. old. és Pollack, 176. old.

³² „Must there be in art one 'modern idiom'?” he asked. „Because there is a Gertrude Stein, must we condemn a Thomas Mann?” Idézet Menottitól, fordítás tőlem. Heyman, 171. old.

Ha Mr. Barber szembe mer szállni annak a stílusnak a szolgai imitálásával (amelyet amerikai zenének nevezünk), és sikeresen kísérletezik a dallamvonallal és új formákkal, nem inkább méltatnunk kellene bátorságáért? [...] Itt az ideje, hogy valaki szembeszálljon egy olyan kompozíciós iskolával, amely már húsz éve untatja a koncertközönséget. Európa-szerte jelentkezik ez a fajta egészséges reakció a fiatalabb generáció részéről. [...] Ha Mr. Barber zenéje nem ijesztően eredeti, az biztosan nem válik szégyenére. A fiatal Michelangelo elfogadta Signorelli hatását, Beethoven Mozartét, és Leonardo korai munkái közül némelyik alig különböztethető meg Verrocchioétól. Nagyon szórakoztató lehetett Mr. Pettis generációja számára forradalmárnak lenni. De most vegyék észre, hogy a fiatalabb generációnak jutott az a hálátlan feladat, hogy az ő romjaikra építkezzenek.³³

Barber zenei stílusa, ugyanakkor nem kifejezetten a romantika korszakának zenéjéből fakadt, hanem sokkal inkább a korai 20. század posztromantikus stílusjegyeiből. Mi sem példázza ezt jobban, mint az, hogy *Serenade* című, 1928 decemberében befejezett munkáját mind Nathan Broder, mind Russell Edward Friedewald, Hugo Wolf *Italian Serenade* című művéhez hasonlították.³⁴

³³ "If Mr. Barber dares to defy the servile imitation of that style (which has been called American music) and experiments successfully with melodic line and new form, is he not to be praised for his courage? [...] It is time for someone to make a reaction against a school of composition that has bored concert audiences for twenty years. All through Europe there are signs of this healthy reaction among the younger generation. [...] If Mr. Barber's music is not startlingly original, surely that is not to his discredit. He is young. The early Michelangelo accepted the influence of Signorelli, Beethoven that of Mozart, and some of Leonardo's early work is scarcely distinguishable from Verrocchio. It was very amusing for Mr. Pettis' generation to be revolutionists. But now let them recognize that the younger generation is left with the thankless job of building on their ruins." Fordítás tőlem. Heyman, 171-172. old.

³⁴ Pollack, *The Musical Quarterly*, Vol. 84, No. 2, 177. old.

4. Dover Beach (Op. 3)

A *Dover Beach* (Doveri part) Barber 1931 telén, 21 évesen írt egytétéles műve vonósnégyesre és mély énekhangra. A zenét ihlető vers Matthew Arnold (1822-1888) tollából származik, akinek költészetét az „etikus, megfontolt, melankolikus”³⁵ jelzőkkel szokás leírni, mely attribútumok Barber zeneiségére és jellemére is vonatkoztathatóak. Barber barátságos, nyájas, humoros, társaságkedvelő lényét egy sötétebb, érzékeny, melankolikus oldal egészítette ki, mely dalai közül leginkább talán a *Dover Beach*ben fejeződik ki.³⁶ Az irodalom, Barber csaknem minden munkájához fontos forrást jelentett – hangszeres műveit is beleértve. Ennek ellenére azonban határozottan elutasította azt az állítást, amely szerint programzenét akart volna írni: még abban az esetben is, ha konkrét irodalmi címet adott a művének, amint arról például *School for Scandal* című darabja is tanúskodik.³⁷

A zeneszerző életművében 1931 nyarán az alkotói válság nyomai fedezhetők fel. Az elmúlt három év során kialakult tradíció nyomán, abban az évben is Olaszországban töltötte a nyarat zeneszerzéssel barátja, Gian Carlo Menotti és tanára, Rosario Scalero társaságában. A komponálás lassan, nehézkesen ment azon a nyáron, és Barbert sokkal inkább foglalkoztatta egyre komolyabban kibontakozó szabadidős tevékenysége, a teniszezés. Abbahagyta az éneklést, amely a zeneszerzés és a zongora mellett harmadik szakja volt a Curtis Institute of Musicban, és zongoraleckéket kezdett adni, mondván, „életem hátralévő részében tökéletesen boldog leszek zongoratanárként, és mellette teniszezni fogok.”³⁸

Ezt a fajta belső vívódást és ön-kételyt sejteti a *Dover Beach* zenei anyaga. Mi több, már magán a szövegválasztáson keresztül is a világgal kapcsolatos illúzióvesztés és kétségbeesés érzülete rajzolódik ki, amire az egyetlen gyógyírt két ember egymás iránti hűségében vélte a zeneszerző felfedezni.³⁹ Barber, gyermekkorra védőburkából kiemelkedve – Heyman szerint –, ebben a művében mutatja meg sebezhetőségét.⁴⁰

A komponista eredetileg nem tervezte megzenésíteni az egész verset: annak

³⁵ Idézet Louis Untermeyertől, fordítás tőlem. Heyman, 94. old.

³⁶ Heyman, 93. old.

³⁷ Heyman, 86. old.

³⁸ Idézet Barbertől, Fordítás tőlem. Heyman, 89. old.

³⁹ Lásd függelék.

⁴⁰ Heyman, 94. old.

Szofoklészről szóló részét⁴¹ kihagyta. Azt, hogy mégis megírta a kontrasztáló középrést, Owen Wister író húgának, Marina Wisternek köszönhetjük, aki kérdőre vonta emiatt az ifjú kora ellenére meglepően érett és kifejező művet alkotó zeneszerzőt.⁴² A Curtis Institute diákjai ugyanis gyakorta játszottak magánkoncerteken a korabeli philadelphiai felsőosztály többnyire zeneértő, műkedvelő családjai előtt. Marina Wister családja is a philadelphiai zenei intézmények nagyjelentőségű támogatóinak egyike volt. Feltételezhetően részint ez állhatott annak háttérében, hogy Barber nemcsak hogy elfogadta a nő javaslatát, de egy Heyman által idézett későbbi kijelentése szerint azt állította, hogy a középrész megírásával jobb lett a darab a korábbi verziónál.⁴³

E darabban kimutatható a szerző késő 16. századi olasz vokális zene iránti érdeklődése: a darab motetta-szerű stílusban íródott, melyben énekhang és hangszer szerves kapcsolatban állnak egymással, már-már egyenrangúak, továbbá megjelennek benne olyan imitatív szakaszok, melyek egybeesnek a szövegsorok kezdeteivel. Homofon, illetve kontrapunktikus részek váltakoznak a műben, amin tagadhatatlanul érezhetjük Scalero kéznymát, akinél Barber ekkor már hat éve tanult zeneszerzést, és aki különös hangsúlyt fektetett az ellenpontra. Ugyanakkor figyelemreméltó a mű 16. századi madrigálok vonásait idéző eszköztára is: a szerző zenei „képeket” alkalmazva láttatja a szövegben megfogalmazott gondolatokat. A d-mollban induló darab első négy ütemében D-A, majd D-A-Aisz, majd Disz-Gisz-H, s az 5. ütem elején F-H-D hangzatok tremolójának kromatikus emelkedésén keresztül mintha a part felé érkező hullámok jelennének meg, mindezzel az 5. ütem harmadik negyedén Eisz-hangon megszólaló énekszólam belépését előkészítve. Ezalatt a vonósok újakezdi kromatikus dallamukat a D-A-Aisz hangzatról. Az énekszólam mintha „lebegne” az üres kvintek és kvartok fölött, melyek továbbra is a gyengéden egymásra boruló hullámok mozgását imitálják (lásd 1. kottapélda).

⁴¹ Lásd függelék.

⁴² Heyman, 95. old.

⁴³ „[Marina Wisternek] igaza volt, így megírtam a középrést. Jobb lett tőle a darab.” Idézet Barbertől, fordítás tőlem. Heyman, 96. old.

1. kottapéllda: Barber: *Dover Beach*, 1-6. ütem

Andante, un poco mosso ♩ = 58

Voice

Piano (Only for rehearsal)

mp espressivo

p molto legato

con pedale

p A tempo

The sea is

A darabot a szerző G-kulcsban jegyezte le, és „bariton vagy kontraalt” hangra írta. Képzett énekesként eleinte saját maga szólaltatta meg a művet, azonban mégis tudunk egy olyan művésztől, akit a komponista személyesen kért meg a darab előadására: ő Rose Bampton amerikai mezzoszoprán, a zeneszerző közeli barátja volt.⁴⁴

Az énekszólam többnyire lírikus, deklamáló stílusban szólal meg, és csupán két esetben hagyja el a középhangfaj számára kényelmes D'-D''-ig tartó oktáv ambitust. A kivételek oka mindkét esetben a szöveg mondanivalójának intenzitásában keresendő: az „Ah, love let us be true to one another” (Ó, szerelem, legyünk hűek egymáshoz) kezdetű sor első szaván, a 78. ütemben forte dinamikával és „with passion” (szenvetélyel) instrukcióval jelenik meg az E'' hang a vokális textúrában a pulzáló szinkópás akkordok fölött (lásd 2. kottapéllda). Valamint a 92. ütem elején fortissimo F'' hang illusztrálja a „joy” (öröm) szót a „Hath really neither joy, nor love [...]” (Sem öröm, sem szerelem...) kezdetű frázisban (lásd 3. kottapéllda).⁴⁵

⁴⁴ Heyman, 47., 98-100. old.

⁴⁵ A 79. ütemben Barber saját példányában bejelölt egy gyors levegővételt is a „love” szó után. Heyman, 98. old.

2. kottapélda: Barber: *Dover Beach*, 78-83. ütem

a tempo
f with passion
Ah, love, let us be true To one another!

f
con agitazione, ma legato a tempo
più f

3. kottapélda: Barber: *Dover Beach*, 90-92. ütem

K *più f* *rall.* *ff* *a tempo*
Hath real-ly nei-ther joy, nor

f *rall.* *a tempo*

A *Dover Beach* első előadására a Curtis Institute of Music falain belül került sor 1932. május 12-én, Rose Bampton (ének) és az intézmény hallgatóiból álló vonósnégyes előadásában.⁴⁶ Feltehetőleg az ősbemutatót követően írta hozzá a zeneszerző azt a rövid, instrumentális utójátékot, amely a darab eleji kísérszólamban megjelenő figurákat hozza vissza (lásd 4. kottapélda). A mű szimmetrikus lezárását megadó ötütemes, hangszeres kóda természetesnek, sőt, szükségszerűnek hat a darab formai kiegyensúlyozottságának szempontjából. Az 1932-33-ból fennmaradt kéziratok azt igazolják, hogy a mű számos változtatáson esett át, mielőtt 1936-ban elnyerte végleges formáját. Az egyes verziók betekintést engednek abba az alaposságba is, amellyel Barber kialakította az énekszólamot.⁴⁷ A 18-19. ütem „on the French coast the light gleams” (a francia parton csillog a fény) szövegrészén például a Cisz-B szűkített szeptim által előidézett hirtelen ugrást elkerülve, Barber meghosszabbította a B hang időtartamát, majd A-ra léptette a dallamot, mely csak ezt követően ereszkedik le a Cisz hangra (lásd 5. kottapélda).

⁴⁶ Heyman, 98. old.

⁴⁷ Az egyes verziók tartalmával kapcsolatos információk Heyman munkájából származnak. Heyman, 98. old.

4. kottapélda: Barber: *Dover Beach*, 119-123. ütem

musical score for the 119-123 measures of Barber's *Dover Beach*. The score is for piano and voice. The piano part features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the left hand and sustained chords in the right hand. The voice part has a few notes with lyrics. Performance markings include *poco rit.*, *dim.*, and *pp*.

5. kottapélda: Barber: *Dover Beach*, 16-20. ütem

musical score for the 16-20 measures of Barber's *Dover Beach*. The score is for piano and voice. The piano part features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the left hand and sustained chords in the right hand. The voice part has several lines of lyrics. Performance markings include *rit.*, *a tempo*, *esp.*, *rit. mf*, and *a tempo*.

A zeneszerző a vonósnégyest nem csupán kíséret gyanánt írta az énekszólam alá: e komplex instrumentális textúra alkalmazásán keresztül hangsúlyozta az egyes apparátusok egyenrangúságának fontosságát: „[...] senki sem főnök – sem az énekes, sem a vonósnégyes. Ez kamarazene.” – fogalmazta meg Barber.⁴⁸ Amikor 1935-ben ismételt hangfelvételt készítettek a *Dover Beach*ből, melyet ezúttal a szerző maga énekelt, Francis Poulenc zeneszerző tetszését olyannyira elnyerte, hogy felajánlotta, ír Barber számára néhány dalt.⁴⁹

⁴⁸ Idézet Barbertől, fordítás tőlem. Heyman, 102. old.

⁴⁹ Heyman, 108. old.

1934 tavaszán Barber újra elkezdett az énekléssel foglalkozni: ezúttal John Braun tanította. Ekkoriban érdeklődése a német *Lied* (Johann Christoph Schmügel, Julius André, Johann Abraham Peter Schulz munkáin keresztül) felé fordult az olasz régizene mellett.⁵⁰ Egy olyan korban, amikor más amerikai zeneszerzőket, „nemzeti” zenéjük után kutatva, az amerikai őslakosság körében felfedezett források vonzottak, Barber így vélekedett: „A mi túlkomplikált, kortárs zeneszerzőink sokat tanulhatnak a régi olasz zeneszerzőktől, ahol a tonalitás nem annyira magától értetődő, mint a korai német zenében.”⁵¹

1934-ben Mary Bok, a Curtis Institute of Music alapítója, igazgatója, s egyben Barber legfőbb anyagi és szakmai támogatója szervezte meg Carl Engelnél, a Gus Schirmer kiadó elnökénél Barber és Menotti számára azt a meghallgatást, melynek eredményeképp kiadták Barber op. 2-es jelzetű három dalát. Mrs. Bok anyagi hozzájárulásával – melyről Barber minden valószínűség szerint mit sem tudott – adták ki *Cello Sonata* és *Dover Beach* című kompozícióit is.⁵² Ezt követően 1935. február 4-én egy teljes órányi műsort sugárzott az amerikai WJZ rádió Barber műveiből. Az adás során a szerző más művei mellett többek között a *Dover Beachet* is elénekelt. A program bevezető beszédét Carl Engel mondta, melyben rendkívül elismerően nyilatkozott a zeneszerzőről. Ez az önálló rádióest Barber számára azonnali ismertséget hozott országszerte zeneszerzőként, zongoristaként és énekesként egyaránt. Ekkor figyelt fel rá például a világhírű karmester, Arturo Toscanini is, akivel a még ugyanebben az évben elnyert Római díj (Prix de Rome) nyújtotta ösztöndíjas időszak keretein belül később együtt is dolgozhatott.⁵³

⁵⁰ Heyman, 103. old.

⁵¹ „[...] for in the Italian primitives, where tonality is not so taken for granted as in the early Germans, there is much which our too-complicated contemporary composers might learn.” Idézet Barbertől, fordítás: tőlem. Heyman, 103. old.

⁵² Mary Bok összesen 620 amerikai dollárt fizetett a kiadónak a két darab költségeinek fedezésére. Heyman, 119. old.

⁵³ Heyman, 121-122. old.

5. Hermit Songs (Op. 29)

Barber 1952. november 18-án, Capricorn városából a következőket írta nagybátyjának, Sidney Homernek:

Találtam néhány 10. századi verset, melyet különböző emberek fordítottak modern angol nyelvre, és dalciklust írok belőlük, melynek címe talán „Hermit Songs” lesz. Ezek nem mindennapi emberek voltak: szerzetesek, remeték, meg ilyesmi, és ezeket a kis verseket azoknak a kéziratoknak a margójára írták, amiket éppen fordítottak vagy másoltak. Nagyon közvetlennek és tisztának találom őket, és gyakran meglepően kortárs érzetűnek.⁵⁴

A fenti levél mellé a zeneszerző a tíz darabból álló *Hermit Songs* (Remetedalok) négy dalának akkorra elkészült szövegét csatolta. Mind a tíz megzenésített szövegről elmondható, hogy rövid versek, gondolatfoslányok vagy megfigyelések, melyeket Barber három különböző forrásból merített. A sorozat második és ötödik dalához Howard Mumford Jones a *The Speckled Book*⁵⁵ (A pettyes könyv) című 12. századi szöveggyűjteményről készült fordítását használta. A hatodik és hetedik kompozícióban Kenneth Jackson *A Celtic Miscellany*⁵⁶ (Vegyes kelta írások) című könyvének versei szerepelnek. A többi hat dal szövegét a *The Silver Branch*⁵⁷ (Az ezüst ág) című antológiából vette, amelyben Sean O’Faolain fordításai találhatóak, azonban csak az első, negyedik és tízedik dalhoz használta a szerző fordításait, a nyolcadik és kilencedik mű szövegét Wystan Hugh Auden angol-amerikai költővel, a harmadik darabét pedig Chester Simon Kallman amerikai költő-fordítóval fordíttatta újra.⁵⁸

A világtól való elzárkózás kifejeződése Barber életében visszatérő téma:⁵⁹ vágyott a magányra, amely elengedhetetlen az alkotói munkához, ugyanakkor szüksége volt

⁵⁴ „I have come across some poems of the 10th century, translated into modern English by various people, and am making a song cycle of them, to be called, perhaps »Hermit Songs.« These were extraordinary men, monks or hermits or what not, and they wrote these little poems on the corners of MSS they were illuminating or just copying. I find them very direct, unspoiled and often curiously contemporaneous in feeling.” Idézet Barbértől, fordítás: tőlem. Heyman, 334. old.

⁵⁵ O’Looney, Brian - O’Curry, Eugene - Ferguson, Samuel, Sir: *Leabhar breac, the Speckled book*. Dublin: Royal Irish Academy House, 1876.

⁵⁶ Jackson, Kenneth Hurlstone. *A Celtic Miscellany: Translations from Celtic Literature*. New York: Routledge and Kegan Paul, 1951.

⁵⁷ O’Faolain, Sean: *The Silver Branch*. Freeport. New York: Viking, 1938.

⁵⁸ Heyman, 337. old.

⁵⁹ Például a hét esztendőskorában írt *Sadness* című két zongorára írt darab (Heyman, 11. old.) vagy a *Despite and Still* (op. 47) című ciklusának központi témája szintén a magány. (Heyman, 335. old.).

stimuláló társaságra is. A Barber-családnak Mount Kiscoban, a Pocono Lake nevű természetvédelmi területen volt egy nyaralója, amely a *Hermit* (Remete) nevet viselte. Samuel Barber számára ez a hely jelentette a magányba és a csendbe való visszavonulás lehetőségét az 1930/40-es években. A komponáláshoz ideális helyszínnek egyébként is a vidéki környezetet tartotta, ugyanis csak ott tudott zavartalanul írni: Barber ily módon ezen a helyen sajátos, csak az alkotásra fókuszáló „remete” életmódot teremthetett magának a fent említett időszakban.⁶⁰

Barber rajongása az ír irodalom és költészet iránt már gyermekkorában kialakult. Ebben kiemelkedő szerepet játszott a Barber-család ír származású szakácsnője, Annie Sullivan Brosius Noble, aki akkorra már két generáció óta állt a család szolgálatában. Annie hatalmas repertoárral rendelkezett ír dalokból, és gyakran énekelt a gyermek zeneszerzőnek. Ő volt Barber tíz esztendősen szerzett első operájának (*The Rose Tree* – A rózsafa) librettistája is. A csupán az első felvonásig elkészült darab szövegében felfedezhetjük Annie humorát és romantikus nyelvezetét, valamint arra következtethetünk, hogy művelt, olvasott asszony volt.⁶¹ Barber tizenéves korában kibontakozó, kelta költészet felé irányuló intenzív érdeklődése is nagy mértékben Annie Noble-nek volt köszönhető, amihez hozzájárult a zeneszerző életében kiemelkedő helyet elfoglaló – korábban már említett – nagybácsi, Sidney Homer is, aki saját dalaihoz gyakorta használt ír szövegeket.⁶²

A komponista 17 éves korára megszilárdult kelta költészet iránti vonzalma és az általa olyannyira kedvelt, folyton visszatérő melankolikus témák első közös kifejeződése hozta létre véleményem szerint a *Hermit Songs* 1924-ben elkészült, első előképét: Fiona Macleod kelta költő *Two Poems of the Wind* (A szél két verse) című műveit (*Little Children of the Wind* – A szél kis gyermekei, illetve *Longing* – Vágyódás) zenésítette meg a szerző.⁶³ Barber már tizenéves korában érdeklődéssel olvasta James Stephens, James Joyce és William Butler Yeats verseit: sőt, komponált is az ő szövegeikre az 1930-as években. Az ír irodalom iránti szeretetének mélységét mutatja az is, hogy 1952 nyarán, a *Hermit Songs* megírása előtt elutazott Donegalba. Ott tartózkodása alatt Yeats-et olvasott, és meglátogatta a költő nyughelyét is, amelyet furcsamód a temetőben Barber nevű elhunytak sírjai vettek körül: ez még tovább erősítette a zeneszerző addigra kialakult

⁶⁰ Heyman, 335. old.

⁶¹ Heyman, 21. old.

⁶² Heyman, 23. old.

⁶³ Heyman, 45. old.

megérzését, miszerint sorsa – a kettejük között felfedezhető számos hasonlóság révén – összekapcsolódott a költőével.⁶⁴

Kijózanítóan hatott lelkesedésére, hogy sem Joyce, sem Yeats háza nem volt megjelölve,⁶⁵ s ez akkora csalódást jelentett számára, mely talán magyarázatot ad arra, hogy miért nem zenésített meg több Yeats-verset, és miért csak majd’ két évtizeddel később komponált újra Joyce szövegeire.⁶⁶

A *Hermit Songs* címet viselő dalciklusnak nincs egyetlen, konzisztens zenei nyelvezte, helyett Barber különböző hangzásokat fuzionál a középkori írói költészet megfogalmazására. Ez a tíz dal, karrierjének közepén, sokszínűségében összefoglalni látszik a zeneszerző dalkomponálásra jellemző stilisztikai fejlődését.⁶⁷ Mind a tíz remetedalt alapvetően meghatározza maga a szöveg, s így formailag találhatunk átkomponált, strófikus, két-, illetve háromtagú, valamint recitativo és ária egységből felépülő dalokat. Ezen alkotások többsége a szövegi és a dallami textúra összefüggéseinek tekintetében szillabikusnak mondható, de például a *The Praises of God* (Isten dicsérete) című darabban melizmatikus szakaszok beékelésével teszi változatosabbá az énekszólamot a zeneszerző. A ciklus nagy részét modális harmóniák hatják át: a deklamatív, gregorián előadásmódra emlékeztető dallamívek, továbbá az üres kvartok és kvintek egymásba fonódásával felidézett archaikus hangzásvilág egyértelműen a középkori templomi zene világára emlékezteti a hallgatót.⁶⁸ E sajátos zenei karakter egyedi arculatát a „modern” kompozíciós eszköztár elemeinek – hármas-, illetve négyes hangzatok, kromatikus menetek, ismétlések alkalmazása – együttes használatával fokozza a szerző. Ily módon a jellegzetesen 20. századi hangzásvilág megőrzésével egyidejűleg tolmácsolva a szerzetesi költészet egyszerűségét.⁶⁹ Mindemellett még a legrövidebb és legszűkebb hangfekvésű dalokra – például a *Church Bell at Night* (Templomharang éjszaka) vagy a *Promiscuity* (Szabadosság) – is jellemző némi líraiság.

⁶⁴ Heyman, 336. old.

⁶⁵ „Young people are not interested in writers.” (A fiatalok nem érdeklődnek az írók iránt.) – írta nagybátyjának levélben. Fordítás: tőlem. Heyman, 337. old.

⁶⁶ Heyman, 337. old.

⁶⁷ Heyman, 338. old.

⁶⁸ Kimbell, Sara: *The Romantic Pilgrim: Narrative Structure in Samuel Barber's Hermit Songs*. MA szakdolgozat. Youngstown State University. 2010. (Kézirat), 39. old.

⁶⁹ Kimbell, 39. old.

Az énekszólam kialakításában nagy valószínűséggel szerepet játszott Barber gregorián dallamok iránti vonzalma is. 1951 januárjában, egy évvel a dalciklus komponálásának kezdete előtt, így írt egy szentmise után, amelyen Rómában vett részt:

Karácsonyeste, egy százfős vacsoraparti után [...] éjféltkor elmentünk egy kis templomba, a Szt. Anzelm templomba [...] egy egyszerű, hideg kis templomba, ahol egy 60 bencés szerzetesből álló kórus gregorián misét énekelt néhány szemlélődőnek. Az egyszerűség és őszinteség, amivel ezt az ellenállhatatlan zenét énekelték, a szívem minden csücskét megmelengette.⁷⁰

A zeneszerző jegyzeteiben a dallamvonalak átírásainak, javításainak nagy száma – különösen a *The Heavenly Banquet* (A mennyei bankett) illetve a *Desire for Hermitage* (Vágy a remeteség után) című dalokban – azt bizonyítja, hogy Barber céltudatosabb kompozíciós módszert használt ehhez a dalciklusához, mint más dalaihoz, amelyek gyakran spontánabb könnyedséggel és rövidebb idő alatt készültek el. A *Heavenly Banquet* című darab 14-16. üteme például öt változtatáson esett át, mielőtt végső verzióját (lásd 6. kottapélda) elnyerte.⁷¹

6. kottapélda: Barber: *Heavenly Banquet*, 13-16. ütem

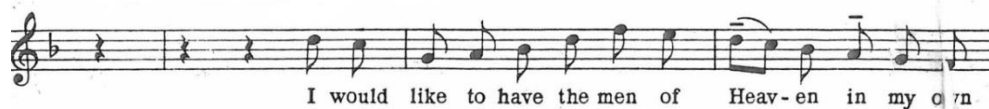
A gregorián-szerű dallamvezetés a dalciklus egyik legfőbb jellegzetessége: modális dallamsorok és rendszertelen hosszúságú frázisok alkalmazásán keresztül imitálja a vokális textúra a gregorián énekstílust. A legtöbb dallam ugyan szillabikus, ám a rövid, melizmatikus részek többnyire az intenzív érzelmkifejezés pillanatait hivatottak kifejezni. Egyenletes nyolcad értékek és más egyszerű ritmusképletek adják az ének

⁷⁰ „Christmas eve, after a dinner party for a hundred guests at the Robert’s [...] we went ... at midnight to ... a little church, St. Anselmo, [...] a plain, cold little church where a choir of 60 Benedictine monks sang a Gregorian Mass to a few onlookers. The simplicity and sincere style with which they sang this overwhelming music warmed all the corners of my heart [...]” Idézet Barbertől, fordítás tőlem. Heyman, 348. old.

⁷¹ Heyman, 339. old.

természetes folyását. A dallam számos helyütt lépkedve halad, amellyel szinte beszédszerű, deklamatív hatást kelt (lásd 7. és 8. kottapélda).⁷²

7. kottapélda: Barber: *Heavenly Banquet*, 1-4. ütem



8. kottapélda: Barber: *Church Bell at Night*, 3-4. ütem



Kvart- és kvintlépések gyakorta előfordulnak az énekszólamban, míg a nagyobb intervallumokat felölelő ugrások szintén az intenzív érzelmek kifejezését szolgálják. A frázisokra jellemző visszatérő tendenciaként fogható fel az a jelenség, amely szerint azok a tonikán vagy dominánson kezdődnek, majd tonikán vagy szupertonikán (II. fokon) végződnek. A tonika körüli oszcillálás, a szabadfolyású ritmusok, valamint a modális dallamsorok teremtik meg az énekszólám meditatív jellegét, melynek hatása az utolsó dalban (*Desire for Hermitage*) különösen jól érzékelhető (lásd 9. kottapélda, 3-5. ütem).⁷³

⁷² Kimbell, 40. old.

⁷³ Kimbell, 40. old.

9. kottapélda: Barber: *Desire for Hermitage*, 1-9. ütem

Prozódiaileg az egész dalciklust áthatja egyfajta szokatlan hajlékonyság, simulékonyság, melyben nagy szerepet játszik az ütemmutatók elhagyása (lásd 10. kottapélda). Ezáltal lehetővé válik az előadó számára, hogy a versek – ugyancsak a gregorián előadói gyakorlatra reflektálva – ritmikai rendszertelenségeit rugalmasan valósítsa meg.⁷⁴ Barber az ütemvonalakat, ebből kifolyólag a szöveg metrikus lüktetésének megfelelően helyezte el. A zeneszerző fennmaradt jegyzetei alapján arra következtethetünk, hogy már a dalokról alkotott korai elképzelése is leggyakrabban a melódia és a szöveg egységére irányult. Erről tanúskodik Jean Louise Kreiling *The Songs of Samuel Barber* (Samuel Barber dalai) című disszertációja is, melyben e tézis alátámasztására Barber erre utaló jegyzetei közül huszonötöt sorakoztat fel.⁷⁵

⁷⁴ Heyman, 338. old.

⁷⁵ Heyman, 338. old. Említett mű: Kreiling, Jean Louise. *The Songs of Samuel Barber: A Study in Literary Taste and Text Setting*. PhD disszertáció, University of North Carolina, Chapel Hill, 1986. (Kézirat). – E tanulmányhoz sajnos nem sikerült hozzáférést szerezni.

10. kottapéllda: Barber: *The Crucifixion*, 1-5. ütem

V. The Crucifixion

From *The Speckled Book*, 12th century
Translated by Howard Mumford Jones

Samuel Barber, Op. 29, No. 5
Original key

Moderato $\text{♩} = 56$ *mp*

At the cry of the first

Az ütemmutatók és konvencionálisan elhelyezett ütemvonalak hiányának ellenére mégis átlátható és egyértelmű a darabok ritmikus/metrikus elrendezése a dalciklusban. A zeneszerző a sorozat első dalának elején jelzi, hogy a nyolcadokat egyenlő értékűként kell kezelni a teljes ciklus során.⁷⁶ Így tehát a nyolcadérték szolgál a lüktetés alapegységeként, s mint ilyen, Barber gyakran változtatja az ütemenkénti nyolcadok számát. Mindemellett a legtöbb dalban fellelhető valamiféle – ki nem írt – ütemmutató: az *At Saint Patrick's Purgatory*-ban (Szent Patrik tisztítótűzében) például 6/8. Más dalokban, mint a *Sea-Snatch*-ben (Tenger-töredék) is, szinte ütemről-ütemre változik a metrum. A ritmusképletek egyszerűek: a konstans nyolcadértékek mind az énekszólamban, mind a kíséretben egyenletes pulzálást hoznak létre, ezáltal egyfajta előrehaladás-érzetet megteremtve.⁷⁷

A dalciklus minden darabja eltérő harmóniai textúrával bír, mely a szövegek tónusának érzékeltetésére, valamint azok érthetőségének mindenkor fenntartására szolgál. A dalok többsége tartalmazza a Barberre jellemző modális-kromatikus nyelvezet sajátos vonásait: hármas- és négyes hangzatok, illetve modális harmóniak kombinációit használja.⁷⁸ A *Church Bell at Night*, valamint a *Promiscuity* című dalok azonban kevésbé stabil tonalitással rendelkeznek, amely Barber modernizmussal való kísérletezésének lenyomataként fogható fel.⁷⁹ Bár a dalok eltérő hangzásokat vonultatnak fel, a zenei nyelvezet mégis nagyrészt tonális. A funkciós basszus és dallamismétlődés eszközei által

⁷⁶ $\text{♩} = \text{♩}$ *throughout all the songs*) Barber: *Hermit Songs*. *At Saint Patrick's Purgatory*.

⁷⁷ Kimball, 41. old.

⁷⁸ Kimball, 42. old.

⁷⁹ Kimball, 42. old.

a fölvonultatott hangnemek identitása mégis egyértelmű. Időnként ugyan a modernnek ható harmóniak elhomályosítják egy-egy mű tonalitását, ám a tonikai hangnem irányába történő folyamatos vonzás ekkor is érzékelhető,⁸⁰ ezáltal megteremtve a zeneművet összetartó tonális kohézió jelenségét.

A fentebb említett két dal kivételével (*Church Bell at Night* és *Promiscuity*) a többi nyolc darabban Barber három fő dallamsort használ: ezek az eol, a ión és a dór-mixolíd hangsorok keverékei. Barber a hét modern módusz közül hatot használ a dalciklusban: ezeket szabadon váltogatja a sötétebb, vagy a világosabb hangzás elérésének érdekében. Mindemellett egyértelmű összefüggés figyelhető meg a vers tartalmi és hangulati csengése, illetve a választott hangsor között: minél pozitívabb a szöveg tónusa, annál „világosabb” móduszt használ a zeneszerző.⁸¹ Barber ión és líd hangsort alkalmaz a vidámabb, könnyedebb versekhez – mint például a *The Heavenly Banquet*, a *The Monk and His Cat* (A szerzetes és macskája) és a *The Praises of God* –, míg a komolyabb hangvételű szövegekből – így a *Sea-Snatch*, az *At Saint Patrick's Purgatory* és a *The Crucifixion* (A keresztre feszítés) – az eol, a dór és a mixolíd hangsorok jelennek meg. A legkomorabb verset (*The Desire for Hermitage*) frígben írja, amely az egyik legsötétebb módusz. Nem szabad figyelmen kívül hagynunk ugyanakkor azt a tényt sem, amely szerint, bár a ión hangsor megegyezik a dúr skálával, Barber nem szerepelteti azokat a tonális harmóniakat, amelyeket ezen összefüggésen alapulva (el)várhatnánk. A dalokban ritkán fordul elő hármashangzat a kíséretben, habár a zongora és az énekszólam dallamai időnként körvonalaznak dúr vagy moll hármashangzatokat. Hasonlóan a ciklus legtöbb dalához, a iónban íródottakban is gyakorta jelenik meg üres kvart vagy kvint a basszus szólamban: legyen az blokkakkord⁸² formájában (*The Heavenly Banquet*), vagy ostinatófigurákban (*Sea-Snatch*, *The Monk and His Cat*). Ily módon a kvartok és a kvintek üres mivolta egyértelműen modális, semmint tonális hangzást kölcsönöz a daloknak.⁸³

Ellentétes hangulatok és témák együtt vannak jelen mind az egyes darabokban, mind pedig az egész ciklusban. Például a *St. Ita's Vision* című dalban a „recitativo”-szerű rész drámája kontrasztot alkot az „ária” jellegű szakasz gyöngéd, altató-szerű dallamosságával. A *Heavenly Banquet*-ben keveredik a szellemesség és a fukarság érzése, a *Sea-Snatch* hullámokat idéző zongorakísérete és énekszólama felháborodást fejez ki, a

⁸⁰ Kimball, 42. old.

⁸¹ Kimball, 44. old.

⁸² A blokkakkordok (*block chords*) olyan hangzatok sorozatai, melyeket "locked hands" zongora játékmóddal hoznak létre.

⁸³ Kimball, 45. old.

The Monk's Cat pedig a látszólag humoros, bagatellnek ható téma ellenére égető filozófiai kérdést taglal.⁸⁴

A *Hermit Songs* dalciklust, körülbelül tizenkét hónappal azután, hogy Barber befejezte, az Elizabeth Sprague Coolidge Alapítvány tűzte műsorára az alapítónő születésnapjára rendezett koncerten. Elizabeth Coolidge (1864-1953) amerikai zongorista és tehetsz zenepártoló volt, aki különösen kedvelte a kamarazenét. A zeneszerző kapcsolata Mrs. Coolidge-dzal nagyjából harminc évvel korábban kezdődött. Barber 1933-ban írt először a hölgynek magáról, és elküldte neki a *Dover Beach*, illetve a *Cello Sonata* című műveinek kottáit annak reményében, hogy műsorra tűzi azokat kamarazene-koncertjein.⁸⁵ Egy 1953 májusában írt levélben találjuk az első utalást az új megbízásra, s ebben Barber már a tervezett bemutató helyéről és idejéről is ír, valamint az is kiderül, hogy még nem találta meg az ideális énekest a tervezett előadáshoz.⁸⁶ Számos lehetőséget figyelembe vett, többek között Eleanor Steber szopránt, Dietrich Fischer-Dieskau baritont és Irmgard Seefried szopránt, míg végül Florence Kimball növendékére, Leontyne Price szopránra esett Barber választása. Price akkor már ismert volt Bessként Gershwin *Porgy és Bess* című operájából, koncerténekesként azonban még nem debütált. Barber 1953 júliusában, amikor Price már próbálta a *Hermit Songs* dalciklust – levelei tanúsága szerint –, még mindig nem volt biztos abban, hogy megtalálta azt az énekest, akit keresett. Amikor azonban meghallotta Price-t, így nyilatkozott: „gyönyörűen csinálja őket [a dalokat]; gyönyörű hang.”⁸⁷ Így ő énekelt először a dalciklust 1953. október 30-án a Coolidge Auditoriumban, a Mrs. Coolidge 89. születésnapja alkalmából megrendezett hangversenyen, Barber zongorakíséretével.⁸⁸ Ez a koncert a zeneszerző és az énekes közötti hosszú együttműködés kezdetét is jelentette egyben: Barber a következő húsz évben legfontosabb és legszebb dalkompozíciói közül többet is Price-nak írt.⁸⁹ Az énekesnő pedig az egyik legbuzgóbb interpretátora lett Barber zenéjének, akiről 1982-ben így nyilatkozott:

⁸⁴ Heyman, 338. old.

⁸⁵ Heyman, 117-118., 339. old.

Barber 1947-ben kapta meg első megbízását a Coolidge Alapítványtól egy vonósnégyes megírására, melyet végül nem teljesített részint a műfajjal kapcsolatos ellenérzései miatt (hiába komponált már addigra sikeres vonósnégyest), részint pedig az akkor komponálás alatt álló *Piano Sonata* című darabjának elhúzódo munkálatai miatt, ugyanis a mű megírása a vártnál több időt vett igénybe. Heyman, 339. old.

⁸⁶ Heyman, 340. old.

⁸⁷ „She does them beautifully; it is a beautiful voice.” Idézet Barbertől, fordítás tőlem. Heyman, 440. old.

⁸⁸ Kettejük előadásában egy 1954. november 19-i felvétel a következő linken érhető el: <https://www.youtube.com/watch?v=iXoqfoxK1I>

⁸⁹ Például a szoprán szólót a *Prayers of Kierkegaard* (Kierkegaard imái) című művében, továbbá az *Antony és Cleopatra* női főszerepét, és a *Despite and Still* című dalciklust. Heyman, 341. old.

Egy énekes számára Barber zenéje mindig kihívást jelent; de a végtermék annyira megéri, és annyira hihetetlenül dallamos, hogy alig várod, hogy belekezdj egy új darabba tőle. Az ész számára intellektuálisnak, a fül számára gyönyörűnek hat, ami ritka kombináció.⁹⁰

A *Hermit Songs* sok énekes kedvence, és a zeneszerző leggyakrabban előadott műveinek egyike.⁹¹ Franz Schubert *Die Winterreise* (A téli utazás) című dalciklusához hasonlóan a *Hermit Songs* is egy teljes, önálló világot teremt meg, és ebben az értelemben fenntartások nélkül sorolható a 20. század jelentős dalciklusai közé. Ezt az állítást támasztják alá William Schuman (1910-1992), amerikai zeneszerző Barbernek címzett sorai is:

Ami a dalokat illeti, úgy érzem, teljesen egyedi stílust hoztál létre, és a komponálásnak e szférájában egyedül vagy. Senki nincs Amerikában, és ami azt illeti, talán sehol máshol sem, aki olyan tehetséggel lenne megáldva, mint ami ezekben az új műveidben megnyilvánul.⁹²

⁹⁰ „For a singer Barber’s music is always a challenge; but the end product is so rewarding and so terribly vocal, you can’t wait to pick up another piece of his. It also falls intellectually to the mind and beautifully on the ear, which is a rare combination.” Idézet Price-tól, fordítás tőlem. Heyman, 341. old.

⁹¹ Heyman, 341. old.

⁹² „As far as the songs go, I feel that you have created an absolutely unique manner and that in this sphere of composing you are alone. There is no one else in America and, for that matter, perhaps nowhere else, who has the particular gift that you display in these new works.” Idézet Schumantól, fordítás tőlem. Heyman, 342. old.

6. Összegzés

Dolgozatom írásának kezdetén célul tűztem ki Samuel Barber fentiekben tárgyalt két művének elemzését, illetve a zeneszerző elhelyezését korának klasszikus zenei térképén. A dolgozat írása közben felé irányuló nagyrabecsülésem tovább növekedett: személye és muzsikája egyaránt olyan értékeket és sajátosságokat képvisel, amelyek nem illeszthetők a 20. század zenei színterének legjellemzőbb irányzatai közé.

Személyéről elmondható, hogy nem vezérelte sem politikai, sem elvi, sem pedig divattal összefüggésbe hozható elgondolás. Egy olyan korban, ahol a legtöbb zeneszerzőt a fenti indítékok valamelyike mozgatta, mentes tudott maradni az efféle megalkuvástól, és nem tántorították el az őt ért kritikák sem az általa képviselt művészi ars poetica megvalósításától.

Dalaira jellemző a szöveghűség – a szöveg keltette érzések pontos kifejezésének vágya – és az emellett egészen elképesztő módon megjelenő konzervatív és modern értékek ötvözése: együtt jelenik meg a líraiság, a dallamosság és a tonalitás az ütemmutatók elhagyásával, valamint a modális hangsorok és harmóniak alkalmazásával. Korábbi dalait spontán könnyedséggel, a későbbieket megfontoltabb, céltudatosabb szerkesztésmóddal alkotta meg, ám ugyanakkor mégis valamennyi dalkompozícióját egyfajta frissesség, mélység és esztétikai szépség hatja át.

Bízom abban, hogy a saját korában őt ért vádakat – miszerint zenéje nem elég modern, nem elég újító, nem elég eredeti –, csatlakozva nálamnál kompetensebb elődeimhez, ám Magyarországon tudomásom szerint elsőként, sikerült cáfolnom, rámutatva azon értékeket, tehetséget és eredetiséget sugalló stílusjegyekre, amelyek Barber zenéjét jellemzik.

7. Bibliográfia

Heyman, Barbara B. *Samuel Barber: The Composer and His Music*. New York és Oxford: Oxford University Press, 1992.

Kimbell, Sara: *The Romantic Pilgrim: Narrative Structure in Samuel Barber's Hermit Songs*. MA szakdolgozat. Youngstown State University, 2010. (Kézirat)

Pollack, Howard: „Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic.” *The Musical Quarterly*, Vol. 84, No. 2 (2000 nyár): 175–205.

Wentzel, Wayne. *Samuel Barber. A Guide to Research (Composer Resource Manuals)*. New York: Routledge, 2001.

Online-források:

Encyclopædia Britannica (internetes változat): <https://www.britannica.com/> (Elérés: 2017. március 9.)

Griffiths, Paul: „Lied. The 20th century”. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (internetes változat):
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16611?q=lied&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&start=1#firsthit (Elérés: 2017. március 4.)

Hampson, Thomas: *The American Art Song: An Introduction*.
<https://www.loc.gov/creativity/hampson/artsong.html>, (Elérés: 2017. március 9.)

8. Függelék

Matthew Arnold: Dover Beach

The sea is calm tonight.
 The tide is full, the moon lies fair
 Upon the straits; on the French coast the light
 Gleams and is gone; the cliffs of England stand,
 Glimmering and vast, out in the tranquil bay.
 Come to the window, sweet is the night-air!
 Only, from the long line of spray
 Where the sea meets the moon-blanch'd land,
 Listen! you hear the grating roar
 Of pebbles which the waves draw back, and fling,
 At their return, up the high strand,
 Begin, and cease, and then again begin,
 With tremulous cadence slow, and bring
 The eternal note of sadness in.

Sophocles long ago
 Heard it on the Ægean, and it brought
 Into his mind the turbid ebb and flow
 Of human misery; we
 Find also in the sound a thought,
 Hearing it by this distant northern sea.
 The Sea of Faith
 Was once, too, at the full, and round earth's shore
 Lay like the folds of a bright girdle furled.
 But now I only hear
 Its melancholy, long, withdrawing roar,
 Retreating, to the breath
 Of the night-wind, down the vast edges drear
 And naked shingles of the world.

Ah, love, let us be true
 To one another! for the world, which seems
 To lie before us like a land of dreams,
 So various, so beautiful, so new,
 Hath really neither joy, nor love, nor light,
 Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
 And we are here as on a darkling plain
 Swept with confused alarms of struggle and flight,
 Where ignorant armies clash by night.

Doveri part***Lakatos Kálmán fordítása***

A tengeren nyugodt az éj.
 Dagály van, szőkén telt a hold
 a hús szoros felett; - ott a túlparton a fény
 felvillan s eltűnik; brit szikla áll,
 kopáran a csillogó, tág öbölben csendesen.
 Gyerünk az ablakhoz, oly tág az égi bolt!
 Csak onnan, hol a tajték élesen
 a sápadt parton jelzi, meddig ér az ár,
 figyeld csak, hallani a görgő kavicsok
 zaját, amint a hullám rántja őket, s ellöki,
 midőn a nyers fővenyre visszajár;
 meglendül s elhal, mintha hallanád
 halk tremolóban pengeni
 az örök bánat dallamát.

Sophokles régesrég
 hallotta ezt az Égein, s agyát
 elöntötte az esett földi nép
 bajának árja; most e hangokon
 más gondolatok zúgnak át
 felénk itt messze északon.
 A hűség tengere
 tetőzött egykor éppen így; a part
 mint bomló fényes öv vonala ing;
 de nem hallok ma mást,
 csak messzeségbe bágyadó morajt,
 amelyet űz az éj szele
 a partszegélyről lefele,
 a világ vad, csupasz kavicsain.

Legyünk, szívem, hűségesek
 egymáshoz, mert e torz világ,
 melyet szemünk álommá szőve lát,
 bár tarka, friss és élvezeteg,
 ma fényt, szerelmet, örömet nem ont,
 se biztonságot, békét, bajra írt;
 s mi csúf mezőn nyögünk homályban itt,
 mert riadókkal hajszol, űz a front,
 ahol az ostobák hada éjente összeront.

Hermit Songs / Remetedalok

Fordítások tőlem

1. At Saint Patrick's Purgatory

Pity me on my pilgrimage to Loch Derg!
 O King of the churches and the bells
 bewailing your sores and your wounds,
 but not a tear can I squeeze from my eyes!
 Not moisten an eye after so much sin!
 Pity me, O King!
 What shall I do with a heart that seeks only its own ease?
 O only begotten Son by whom all men were made,
 who shunned not the death by three wounds, pity me on my pilgrimage to
 Loch Derg and I with a heart not softer than a stone!

Szent Patrik tisztítótűzében

Könyörülj rajtam, Loch Derg-be tartó zarándokutamon,
 ó, templomok és harangok Királya!
 Gyászolom a fájdalmadat és a sebeidet, de egy könnycseppet sem tudok
 kifacsarni a szememből!
 Ennyi bűn után sem nedvesedik meg a szemem.
 Könyörülj rajtam, ó, Király!
 Mit tegyek egy olyan szívvel, amely csak a saját megkönnyebbülését keresi?
 Ó, egyszülött Fiú, aki által minden lett, aki nem bújt ki a halál alól,
 három sebbel legyőzve azt, könyörülj rajtam,
 Loch Derg-be tartó zarándokutamon,
 rajtam, akinek a szíve nem puhább a kőnél.

2. Church bell at night

Sweet little bell, struck on a windy night,
 I would liefer keep tryst with thee
 than be with a light and foolish woman.

Templomharang éjszaka

Édes kis harang, amelyet megkondít a szeles éjszaka, én inkább adnék randevút
 neked, mint egy könnyű és esztelen nőnek.

3. St. Ita's Vision

"I will take nothing from my Lord," said she,
 "unless He gives me His Son from Heaven
 In the form of a Baby that I may nurse Him"
 So that Christ came down to her
 in the form of a Baby and then she said:
 "Infant Jesus, at my breast,
 Nothing in this world is true
 Save, O tiny nursling, You.
 Infant Jesus at my breast,
 By my heart every night,
 You I nurse are not a churl

But were begot on Mary the Jewess
 By Heaven's light.
 Infant Jesus at my breast,
 What King is there but You who could
 Give everlasting good?
 Wherefore I give my food.
 Sing to Him, maidens, sing your best!
 There is none that has such right
 To your song as Heaven's King
 Who every night
 Is Infant Jesus at my breast".

Szt. Ida látomása

„Semmit nem fogadok el az Úrtól” - mondta ő –
 „hacsak nekem nem adja az Ő Fiát a Mennyből,
 egy kis baba alakjában, hogy dajkálhassam.”
 Ezért Krisztus lejött hozzá egy kisbaba alakjában,
 és aztán ő azt mondta:
 „Kis Jézus, a keblemen, semmi nem igaz ebben a világban.
 Ments meg te apró gyermek!
 Kis Jézus, a keblemen, a szívemben vagy minden éjjel.
 Te, akit keblemen táplállak, nem vagy csaló, hanem a Mennyei fény által
 megalkotott, zsidó Mária gyermeke.
 Kis Jézus, a keblemen, milyen király van rajtad kívül,
 aki végtelen jót tud adni?
 Azért én Neked adom az étellem.
 ÉnekeljeteK Neki, leányok, énekeljeteK a töleteK telhető legjobban!
 Senki nincs, aki annyira méltó lenne az éneketekre,
 mint a Mennyei Király, aki minden éjjel
 a kis Jézus a keblemen.”

4. The Heavenly Banquet

The heavenly banquet
 I would like to have the men of Heaven in my own house;
 with vats of good cheer laid out for them.
 I would like to have the three Mary's,
 their fame is so great.
 I would like people from every corner of Heaven.
 I would like them to be cheerful in their drinking.
 I would like to have Jesus sitting here among them.
 I would like a great lake of beer for the King of Kings.
 I would like to be watching Heaven's family
 Drinking it through all eternity.

A mennyei bankett

Szeretném a Menny összes tagját a házamban fogadni,
 s egy dézsányi ételt, italt eléjük tenni.
 Szeretném a három Máriát is; a hírnevük oly hatalmas.
 Szeretnék embereket a Mennyország minden szegletéből.
 Szeretném, hogy igyanak és boldogok legyenek.

Szeretném, ha Jézus is itt lenne, és köztük ülne.
 Szeretnék egy tónyi sört a Királyok Királyának.
 Szeretném látni a Mennyei családot inni az idők végezetéig.

5. The Crucifixion

At the cry of the first bird
 They began to crucify Thee, O Swan!
 Never shall lament cease because of that.
 It was like the parting of day from night.
 Ah, sore was the suffering borne
 By the body of Mary's Son,
 But sorer still to Him was the grief
 Which for His sake
 Came upon His Mother.

A keresztre feszítés

Az első madár kiáltásakor
 megkezdtek keresztre feszítésetek,
 ó, Hattyú!
 Soha nem szakadhat vége a siránkozásnak emiatt.
 Olyan volt, mint amikor a nap elválk az éjszakától.
 Ó, fájdalmas volt a szenvedés,
 amelyet Mária Fiának teste viselt.
 De Neki még fájóbb volt a gyász,
 ami Őmiatta érte Édesanyját.

6. Sea-snatch

It has broken us, it has crushed us,
 it has drowned us, O King of the starbright
 Kingdom of Heaven!
 The wind has consumed us, swallowed us,
 as timber is devoured by crimson fire from Heaven.
 It has broken us, it has crushed us,
 it has drowned us, O King of the starbright Kingdom of Heaven!

Tenger-töredék

Megtört minket, összezúzott minket,
 vízbe fojtott minket, ó, Mennyei Királyságnak
 csillagfényű Királya!
 A szél felemésztett minket, elnyelt minket,
 mint ahogy a fát égeti a karmazsinvörös Mennyei tűz.
 Megtört minket, összezúzott minket,
 vízbe fojtott minket, ó, Mennyei Királyságnak
 csillagfényű Királya!”

7. Promiscuity

I do not know with whom Edan will sleep,
 but I do know that fair Edan will not sleep alone.

Szabadosság

Nem tudom, Edan kivel fog aludni,
de azt tudom, hogy a szép Edan nem fog egyedül aludni.

8. The Monk and His Cat

Pangur, white Pangur,
How happy we are
Alone together, Scholar and cat.
Each has his own work to do daily;
For you it is hunting, for me study.
Your shining eye watches the wall;
my feeble eye is fixed on a book.
You rejoice when your claws entrap a mouse;
I rejoice when my mind fathoms a problem.
Pleased with his own art
Neither hinders the other;
Thus we live ever
without tedium and envy.
Pangur, white Pangur,
How happy we are
Alone together, Scholar and cat.

A szerzetes és a macskája

Pangur, fehér Pangur,
milyen boldogok vagyunk mi ketten együtt,
tudós és macskája.
Mindegyiknek megvannak a napi teendői;
neked vadászat, nekem tanulás.
A te fénylő szemed a falat nézi,
az én gyarló szemem a könyvet.
Te öröendezel, amikor mancsaid csapdába ejtenek egy egeret;
én öröendezem, amikor elmém egy probléma mélyére lát.
Saját művészetével eltelve egyik sem hátráltatja a másikat,
így mi örökké unalom és féltékenység nélkül élünk.
Pangur, fehér Pangur,
milyen boldogok vagyunk mi ketten együtt,
tudós és macskája.

9. The Praises of God

How foolish the man who does not raise
His voice and praise with joyful words,
As he alone can, Heaven's High King.
To whom the light birds with no soul but air,
All day, everywhere laudations sing.

Isten dicsérete

Milyen bolond az az ember,
 aki nem emeli föl hangját örömteli, dicsérő szavakkal.
 Egyedül ő teheti, a Menny Dicső Királya,
 akinek a könnyű kismadarak, kiknek lelke levegőből van,
 egész nap, mindenhol dicséretet zengnek.

10. The Desire for Hermitage

Ah! To be all alone in a little cell
 with nobody near me;
 beloved that pilgrimage before the last pilgrimage to death.
 Singing the passing hours to cloudy Heaven;
 Feeding upon dry bread and water from the cold spring.
 That will be an end to evil when I am alone
 in a lovely little corner among tombs
 far from the houses of the great.
 Ah! To be all alone in a little cell, to be alone, all alone:
 Alone I came into the world
 alone I shall go from it.

Vágy a remeteség után

Ó! Egyedül lenni egy kis cellában,
 anélkül, hogy bárki mellettem lenne;
 csodálatos ez a zarándokút, a végső, halálba vezető zarándokút előtt.
 Énekelni a múltó órákat a felhős Menny felé;
 száraz kenyéren és vízen élve a hideg tavasztól kezdve.
 Vége lesz a gonosznak, amikor egyedül lehetek
 egy kedves kis sarokban a sírok között,
 távol a nagy emberek házeitől.
 Ó! Egyedül lenni egy kis cellában, egyedül lenni; teljesen egyedül!
 Egyedül jöttem a világra,
 és egyedül is kell onnan elmennem.”