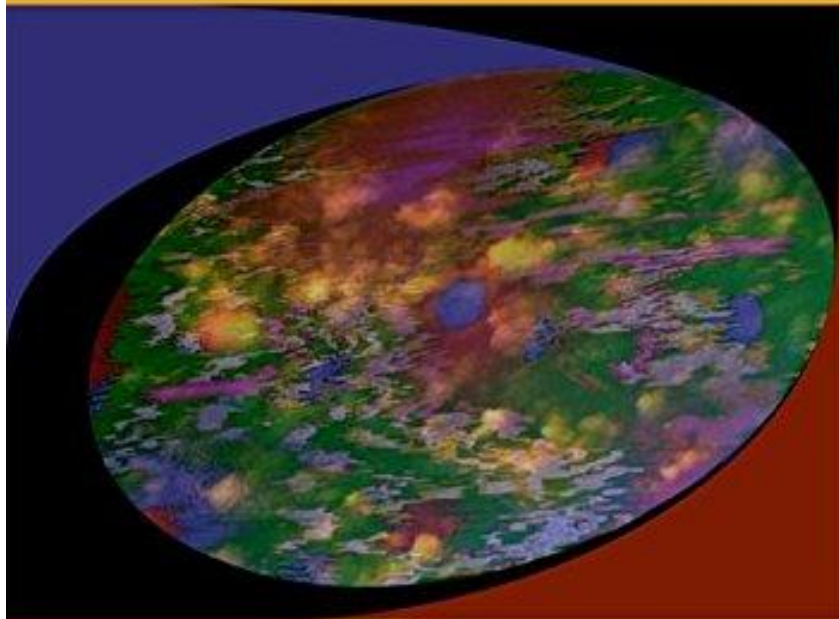


Siglind Bruhn

**Európa hangzó képei.
Zenei utazás**
(részletek)

Europas klingende Bilder
Eine musikalische Reise

Siglind Bruhn



EDITION **G**ORZ

Előszó*

E könyv válasz egy kihívásra. Évek hosszú során át újra meg újra provokatívan feltették nekem a kérdést: tényleg nem lenne lehetséges, hogy egy zenetudós, aki az elmúlt száz év zenéjére szakosodott, a beavatottaknak szóló sok szakkönyv után írjon valamit az átlagos zenekedvelők számára is? Rövid tanulmányok egy olyan gyűjteménye lenne erre a legalkalmasabb, amely az „óvatosan kíváncsiak” számára egy talán szokatlan, de éppen ezért annál hatékonyabb módon segíthetné korunk zenéjének megközelítését. Sok művészet iránt érdeklődő, nyitott embert csak homályos félelmek – „Berührungsangst”, az „érintkezés miatti szorongás” – tartanak vissza attól, hogy nemrég elhunyt vagy akár még élő kortárs zeneszerzők kompozícióival megismerkedjék. A „képek nyomán született zene” úrrá lehet ezen a szorongáson. Ugyanakkor persze a lehető legteljesebb mértékben figyelembe kell vennem egész Európát, és hősies bátorsággal kell vállalnom, hogy mind a zeneszerzők kiválasztása, mind a zenei részletek bemutatása hiányérzetet kelthet. Az egyes fejezetek terjedelme nem haladhatja meg a hat oldalt, és tartalmaznia kell az inspiráló képet, valamint a hozzá fűzött rövid magyarázatot is.

2

Nem szívesen ismétlem itt meg azt, amit először válaszoltam. A magyarázat hosszú volt és tekervényes, a lényege azonban a kategorikus visszautasítás: „Ez képtelenség!” A várakozással ellentétben azonban a gondolataim gyakran vissza-visszatértek ehhez a képtelen elgondoláshoz. Így lett próbálkozás ez a könyv, hogy megosszam barátaimmal és más olvasókkal – akiket hasonlóképpen hajt egy „óvatos kíváncsiság” – számos, az elmúlt mintegy száz év során képi alkotásokra válaszul született zenemű iránti lelkesedésemet.

Bevallom, egyre növekvő rokonszenvvel és örömmel tartottam magam a tömörségre és az illusztrációkra vonatkozó előírásokhoz, és remélem, hogy a különleges „falatkákat” sikerült így emészthető módom elkészítenem. A könyv rövid bevezetőket tartalmaz ismert művekről, vagy olyanokról, amelyek kevésbé ismertek ugyan, de gazdagítják ezt a képi utazást. Van köztük derűs és elgondolkodtató, szatirikus és filozofikus, drámai és lírai – szimfóniákban, operákban, oratóriumokban, kantátákban, dalokban, szóló- és kamarazenei művekben. A kiemelt hangszerek spektruma is széles: hegedű, brácsa, oboa, klarinét, trombita, gitár, hárfa, zongora, orgona, marimba, ütőhangszerek; mellettük szerepel több duó, egy zongoratrió, egy vonósnégyes és egy fúvós oktett is.

* A szövegek forrása: Siglind Bruhn: *Europas klingende Bilder. Eine musikalische Reise*. Edition Gorz, Waldkirch, 2014. ISBN 978-3-938095-18-8, (9–11, 34–38, 56–59, 77–80, 108–110, 152–155, 173–175. o.)

A négy szakaszból álló zenei utazás során az olvasók 6 nő és 34 férfi zeneszerzővel találkozhatnak, összesen 30 európai országból.¹ Mindegyik fejezet egy-egy olyan, 1905 és 2012 között írt és előadott kompozíciót mutat be teljes egészében vagy részletekben, amelyet bizonyíthatóan egy vagy több képzőművészeti alkotás ihletett. A leggyakoribbak a festményekre vonatkozó zenei reflexiók. Emellett találunk hangzó kommentárokat egyrészt művészi kivitelezésű szakrális vagy világi épületekhez, valamint belső tereiket díszítő és szellemileg meghatározó tárgyakhoz (fal festmények, üvegablakok, retablók, azaz oltárfelépítmények, szobrok), másrészt rajzokhoz és különböző grafikákhoz kapcsolódóan is.² Ilyen művek nagy rendszerességgel születtek a 20. században, és e folyamat megszakadásának mind a mai napig semmi jele.³

A kompozíciók kiválasztása során ügyeltem arra, hogy azok hangfelvételeken is hozzáférhetőek legyenek. Szinte mindegyik, legalább öt éves műhöz kapható kereskedelmi forgalomban egy vagy több, gyakran számos felvétel... A modern médiának köszönhetően hasznos lehet az is, hogy az első benyomások megszerzése érdekében behallgathatunk egyes tételek hangfelvételeibe, amelyek akár ingyenesen is elérhetők (például a YouTube-on), vagy minimális összegért letölthetők az Amazon.de-ről vagy más CD-webáruházakból...

Ily módon magyarázatokkal, képanyaggal és hangzó példákkal felvértezve, remélem, hogy az „újabb zene” sok szép alkotásának képi vonatkozású részletéhez nagyszámú hallgatóságot tudok majd megnyerni, akik mostantól minden érzékükkel figyelni fognak e művekre.

¹ Az I. függelék a zeneszerzők rövid életrajzokkal ellátott, ábécé sorrendbe szedett jegyzékét tartalmazza, a II. függelék pedig születési évük szerint négy generációba sorolja őket.

² Az ihletet adó képzőművészeti alkotások rendszerező áttekintése a III. függelékben található.

³ Hogy miképpen oszlanak meg a „hangzó képek” keletkezési időpontjai a században, az a IV. függelékben követhető nyomon.

Bevezetés

Azok a zeneművek, amelyek festményekre, rajzokra, metszetekre, szobrokra és más képi ábrázolásokra válaszul jöttek létre, a programzene egy különleges formáját alkotják. Egyes zeneszerzők már a 19. század második felében a zene nyelvén kezdtek hivatkozni képzőművészeti alkotásokra. Modeszt Muszorgszkij 1874-ben írott, *Egy kiállítás képei* című zongoraműve talán a legismertebb példája ennek a műfajnak: az egy évvel korábban elhunyt barátja, Viktor Hartmann előtt tisztelgő pétervári kiállításnak állított vele hangzó emléket. De szintén ebbe a kategóriába tartozik Lisztnak egy zongoradarabja (1839), amelynek megírására Michelangelo *Il Penseroso* című alkotása, a firenzei Medici-kápolna egyik szobra készítette, Wilhelm von Kaulbach *Hunok csatája* című falfestménye nyomán írott szimfonikus költeménye (1857), vagy – más festményekre utaló, hangzó reflexiói mellett – a Moritz von Schwind hat freskója által ihletett oratóriuma, a *Szent Erzsébet legendája* (1862). Ugyanez mondható el Mahler I. szimfóniájáról, amelynek harmadik tétele Schwind egyik fametszetére utal (1888), és azokról a különféle zeneművekről, „hangkölteményekről”, amelyeket Arnold Böcklin híres festménye, *A holtak szigete* ihletett. Ezt a témát elsőként a nagy svéd későromantikus zeneszerző, Andreas Hallén „ültette át” zenébe 1898-ban.

4

A 20. században a zeneszerzőknek ez a vonzódása a vizuálisan megformált témákhoz, sokrétű műfajjá fejlődött: mára már szinte megszámlálhatatlanul sok „hangzó kép” született. Ennek kapcsán a zeneszerzők az őket látványként megragadó modellt úgy alakítják át hangzássá, hogy formájának, ritmusának, benne a színek játékának, az ábrázolásmódnak vagy – még gyakrabban – a témának és a hangulatnak megfelelőit a hangok világában kutatják fel.

Az Innsbrucki Egyetemen egy munkacsoport elektronikus adatbázist hozott létre, ennek alapján fogalmat alkothatunk a képek nyomán született zenei alkotások bőségéről.⁴ Ezenkívül ismerünk néhány áttekintő tanulmányt rövid egyedi elemzésekkel,⁵ valamint (eddig aránylag kevés) kísérletet, amely arra törekszik, hogy részletekbe menően értelmezze a képi

⁴ Elérhető online a következő címen: www.musiknachbildern.at

⁵ Így például Monika Fink: *Musik nach Bildern: programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert* (Zene képek nyomán: programalapú komponálás a 19. és 20. században, Helbling, 1988), Helga de la Motte-Haber: *Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur* (Zene és képzőművészet: a hangfestéstől a hangszobrászatig, Laaber, 1990), Frank Schneider: *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern* (A hullámok játékában. Zene képek nyomán, Prestel, 2000), valamint Jörg Jewanski és Hajo Düchting: *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert: Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen* (Zene és képzőművészet a 20. században: Találkozások – érintések – befolyások, kassel university press, 2009).

és hangzó ábrázolás összefüggéseit, továbbá, hogy zenei szempontból hangsúlyosan eltérő példák segítségével világítsa meg a műfajt alkotó művek gazdag spektrumát.⁶

Könyvünknek három, egymást kiegészítő célja van. Jó száz év alatt született negyven zenei alkotás elemzésével és értelmezésével hozzá akarunk járulni a 20. századi zene egy magával ragadó, de eddig kissé elhanyagolt aspektusának a feltárásához. Azzal, hogy a könyv olyan zeneművekre összpontosít, amelyeket vizuális műalkotások ihlettek, és így az olvasók számára – képzettársításaik révén – közvetlenül követhetővé válnak, utat kíván nyitni a gyakran elvontnak tekintett modern zenéhez. A könyv utazásra invitálja olvasóit, az utazással pedig – amely kontinensünk földrajzi középpontjából indul ki, és csigavonalban halad egészen Izlandig – az a célja, hogy a megszokott repertoáron túl olyan művekre is felhívja a figyelmet, amelyek még nem találták meg az őket megillető helyet hangversenyermeinkben. Tekintettel a művészetek keresztkapcsolatainak gazdagságára összeurópai kontextusban, az olvasó számos felfedezésre számíthat, de arra a talán váratlan felismerésre is juthat, hogy a zeneszerzők egyéni nyelve általában sokkal lényegesebb a sajátos stílusjegyek szempontjából, mint a származási országuk vagy a születési évük szerinti meghatározottságuk.

Ennélfogva tehát arra törekszünk, hogy a „hangzó képek” terén a lehető legszélesebb spektrumot mutassuk be. Azok az olvasók, akik egy zenemű hallgatása közben egyidejűleg annak inspirációs forrását is szemlélik, azt fogják tapasztalni, hogy a zenei kifejezés egészen különböző nyelvi alakzatai – a későromantikus érzelmvilágtól a zenei impresszionizmuson, expresszionizmuson és minimalizmuson át az „új érzelmességig” – képesek nyomon követni képzőművészeti alkotásokat. Aki pedig hajlandó saját művészeti benyomásai nyomán elmélyülten foglalkozni azzal, hogy a képzőművészetért rajongó zeneszerzők hova helyezik a súlypontot egy mű felfogása során, az lassan egészen új módon, „nyelvként” fogja érzékelni korunk zenéjét.

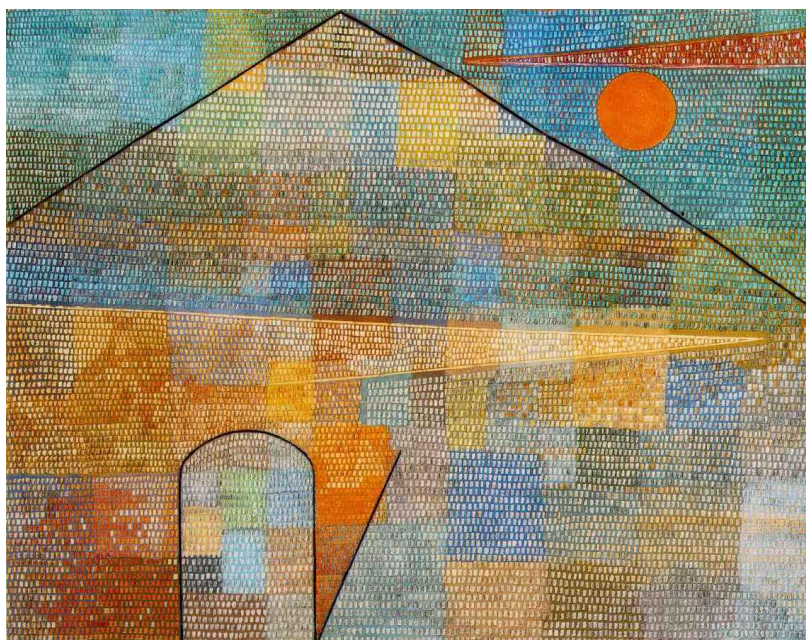
⁶ Siglind Bruhn: *Das tönende Museum* (A hangzó múzeum, Gorz, 2004) valamint Lukas Christensen és Monika Fink: *Wie Bilder klingen: Tagungsband zum Symposium „Musik nach Bildern”* (Hogyan hangzanak a képek: A „Zene képek nyomán” című tanácskozás alkalmából kiadott kötet, Lit 2011).

Szeghy Írisz: *Ad Parnassum* vonósokra
Paul Klee képei nyomán (2005)



6

Paul Klee: *Születő angyal* (1934).
Bern, Zentrum Paul Klee



Paul Klee: *Ad Parnassum* (1932).
Bern, Kunstmuseum

Szeghy Írisz vonós hangszerekre írott kompozícióját, amely a Pro Helvetia Kulturális Alapítvány megbízásából készült a Camerata Bern számára, Paul Klee hét, életének különböző korszakaiból származó festménye ihlette. Klee lakonikus című képéhez, az „E”-hez írott zene kétszer hangzik el: egy rövid pizzicato intermezzo szerepét tölti be a ciklusban, a többi hat képet pedig három párra osztja. Az első pár két zenei ihletésű festményt társít (*Fuge in Rot* / „Fúga vörösben” és *Sängerin der komischen Oper* / „A komikus opera énekesé”), a második természeti benyomásokon alapuló fantáziaképeket kombinál (*Fischbild* / „Halas kép” és *Meerschnecken-König* / „Tengeri csigák királya”), míg a harmadik pár – ez áll a most következő fejtegetések középpontjában – mintegy a metafizikai összetevőt képviseli Klee életművében (*Engel im Werden* / „Születő angyal” és *Ad Parnassum*). Ahogy a zeneszerző a műhöz fűzött kommentárjában rámutat, a három képpár Klee életművének három központi témáját képviseli – olyan témákat, amelyekhez Klee újra meg újra odafordult.

Élete során Klee számos angyalt festett. A Boris Friedewald által összeállított, jegyzetekkel ellátott „The Angels of Paul Klee” (Paul Klee angyalai) című, illusztrált kötet negyven különböző ábrázolást tartalmaz, a fiatal festő Jézuska-impresziójától kezdve a különböző imádkozó és meditáló, madárszerű és groteszk, szelíd és agresszív angyalokon át az „Angelus novus”-ig, amely Walter Benjamint arra ösztökélte, hogy 1940-ben az emigrációban megírja híres elmélkedését *A történelem fogalmáról*. A születő angyal az absztrakt angyalképek csoportjába tartozik. A meghatározó képi elemek a kereszt, a kör és a háromszög: vörös kereszt kék alapon jelzi mintegy az angyal világra jövésének helyszínét, az alakja még csak körvonalazódik, de a kör és a felfelé lendülő vonalak megformák már sejteni engedik alakját. Gondolhatnánk akár azt is, hogy itt egy lény éli át az átmenetet a földi, látható létformából a természetfeletti létformába.

A vonószekarra vagy vonós együttesre írott tételben Szeghy a „létrejövés” („Werden”) spirituális kétértelműségét két zenei rétegre fordítja le. A mélyvonósok (brácsák, gordonkák és nagybőgők) az angyal földi, testi aspektusára utalnak, a hegedűk viszont arra az állapotra, amely felé ez a különös, a tökéletességet még el nem ért angyal törekszik. Az egész tételt anyagnak és szellemnek ez az ellentéte élteti.

A háromszólamúan, homofón felrakásban megszólaló hegedűk már a tétel elején felülemelkednek a többi vonóson. Teszik ezt fizikai értelemben, azzal, hogy kezdettől fogva sokkal magasabb oktávban mozognak, de metaforikusan is azzal, hogy dallamvonaluk kizárólag flageolett, azaz üveghangokból – színtelen, vibrato nélküli hangokból – rajzolódik ki. A négyvonalas, „mennyei” oktáv magasságát elérve azt játsszák, amit a partitúrában a komponista „koráldallamnak” nevez.

Ez a korál csak akkor kezdődik, amikor a kezdeti, *non vibrato* játszott basszuszegmens elcsendesedik. Ezután bontakozik ki a mély hangszerek első két szegmense fölött a két tagból álló dallam első sora; kíséret nélkül ér véget a legmagasabb regiszterben felhangzó üveghangon, a hosszan kitartott hatodik fokon. (Többször meghallgatva, a ritmus és a frázisszerkezet erős elidegenítése ellenére is felismerhető a *Máté-passió* „O Haupt voll Blut und Wunden” („Ó fő, vérrel és sebbel teli”) koráljának hangközsora. A második, már nem Bach koráljához igazodó sorban, a sorrend fordított: a hasonlóan indító hegedűk egyedül lépnek be. Csak ezután csatlakoznak a mélyvonósok, de amikor eljutunk a hegedűk elhalkuló flageolett szextjéig, ismét elhallgatnak. A kódában a hegedűk megismétlik a második dallamsor utolsó négy ütemét, míg a basszus hangszerek felfele csúsznak a húrokon, felszállnak egészen a legmagasabb regiszterig, és ott egyesülnek a hegedűkkel.

Így az angyal „létrejövése” („Werden”) kifejeződik a zenében is. A földi rész – a mélyen fekvő réteg – egyre magasabb szférákba emelkedik, míg bele nem olvad az elérendő mennyei állapotba. A tétel végére „A születő angyal” beteljesítette küldetését – ezt a folyamatot csakis egy olyan művészet teheti közvetlenül érzékelhetővé, amely paraméterei közé emeli az időbeli egymásutániságot. Afféle toldalékként (vagy utógondolatként) a legvégén egyetlen egy hegedű egy ritmikailag szabad üveghang-girlandot fűz még mindehhez hozzá: általa ez a nagyon elvont angyal teljesen a megfelelő régióba emelkedik.

Az „Ad Parnassum”-ban, Klee kevés nagyméretű festményének egyikében – ez ma az egyik legismertebb alkotásai közé tartozik – a festőnek szintén nem célja egy érzékileg megragadható természeti tárgy vagy építészeti objektum ábrázolása. A cím egyfelől a görögországi Delphoitól északkeletre fekvő hegységre, az Apollónnak szentelt Parnassoszra utal. Azt tartották, hogy ez a múzsák lakhelye (ennélfogva pedig valamennyi művészet szellemi otthona), a „Gradus ad Parnassum” kifejezés pedig, a művész „Parnasszus felé tett lépését”, azaz a múzsák lakhelyének magaslatára való feljutását jelentette. Johann Joseph Fux 1725-ben ezt a címet adta a polifóniáról szóló zeneelméleti értekezésének; száz évvel később a kifejezést Muzio Clementi használta száz zongoraetűdből álló kompendiumára.

Klee ábrázolása nem ad választ arra, hogy a Múzsák hegyére gondolt-e, vagy valamilyen, emberkéz alkotta piramisra.⁷ Különböző, visszafogott színárnyalatokkal alapozott téglalapok alkotják a hátteret,

⁷ Ráadásul a képnek azok a nézői, akik jól ismerik a svájci hegyek kulisszáit, formája révén felismerik a Niesen-hegyet is, amely a Berni-felvidéken, a Thuni-tótól délre magasodik. Klee, aki Bernben töltötte gyermekkorát, és élete végén visszatért oda, szerette a piramis alakú csúcs markáns formáját, és már 1915-ben neki szentelte egyik akvarelljét.

amelyre egy narancssárga korong, két, tagolt fekete vonal, valamint négy, különböző irányba mutató csúcs került. A különböző színű téglalapokból összeálló, az egész felületet befedő „kompozícióval”, Klee megfelelést teremt a kép és a különböző hangszíneken megszólaló polifonikus zene között, különösen mivel a pointillista fehér berajzolások akár absztrakt hangjegyekként is olvashatók, a vízszintesen fekvő csúcsok pedig mintha a hangerő növekedésére, illetve csökkenésére utalnának. A világító korong a Napra emlékeztet, az ívelt forma a tetőszerű vonal alatt pedig egy házkapura. A „Parnasszusra” címmel Klee nyilvánvalóan a Múzsák birodalmába vezető útra kíván utalni, amely egy kapun át halad.

A ciklus zárótételét Szeghy a kép „görög” nézőpontjának értelmében a pindaroszi óda szerkezetének megfelelően alakítja. Jól érzékelhetően megkülönböztethetünk egy részletező nyitó strófát (στροφή), egy felfokozott és tömörített antistrófát (ἀντιστροφή), valamint egy epódoszt (ἐπῶδος), azaz utóéneket, másképpen végszakaszt: zenei témájában ez utóbbi különbözik a korábbiaktól. A coda a strófákból és az epódoszból emel ki töredékeket. A strófa és az antistrófa együttemnyi fanfárral kezdődik, amelynek négy, illetve hat, „fenséges hangerővel” játszandó hangzatai 2-től 9, illetve 10 félhangra növekednek, egyfajta színpalettát bontakoztatva így ki. A második lépésben a zene a háttérre festi meg: a gordonka és a nagybögő egy kromatikusan sűrű alakzattal indít, ezt egészítik ki több nekifutásban előbb a brácsák, majd a második hegedűk is. Az alakzatok kontúrja az összes szólamban hasonló, de soha nem azonos. Mindenekelőtt a ritmikai struktúra különbözik, így az egyes ütemeken belül 6:5:4:3 hang szól egymás ellenében. Ez egy egymásba illeszkedő töredékekből álló felület benyomását kelti: zseniális zenei megfelelője a Klee-festmény háttérfelületeinek.

Mihelyst ez a háttér felépült – az egyes strófák során többször is újra létrejön, folyamatosan változó „hangszín”-összeállításban, miként Kleenél is –, az első hegedűkön mindehhez hozzákapcsolódik az, amit a partitúra „témaként” határoz meg. Csendesen, kifejezően és játékos könnyedséggel rajzolódik ki egy dallamvonal, eleinte tiszta oktávként, aztán legyezőszerűen négyeshangzatokká nyílik szét, ebben a formájában pedig újra meg újra több mint egy oktávot ugrik felfele. Az így létrejövő feltűnő „cikkcakkok” megteremtik mind a „tetővonal” elhajló egyenesének, mind a négy, különböző irányba mutató csúcsnak a hangzó alakját.

A strófák minden egyes szakasza, amely háttérfelületek és témaszegmensek halmozódó, egyre tömörebb szembeállításából áll, szokatlan, két egészen ellentétes töredékből kialakított ütempárral zárul: az egyik egy nagyon halk hármas kopogtatás, a másik a mélyvonósok nagyon hangos glissandója, amellyel különböző (a partitúrában előírt) húrokon a legmagasabb fekvéstől a legmélyebbig, onnan pedig vissza a legmagasabb

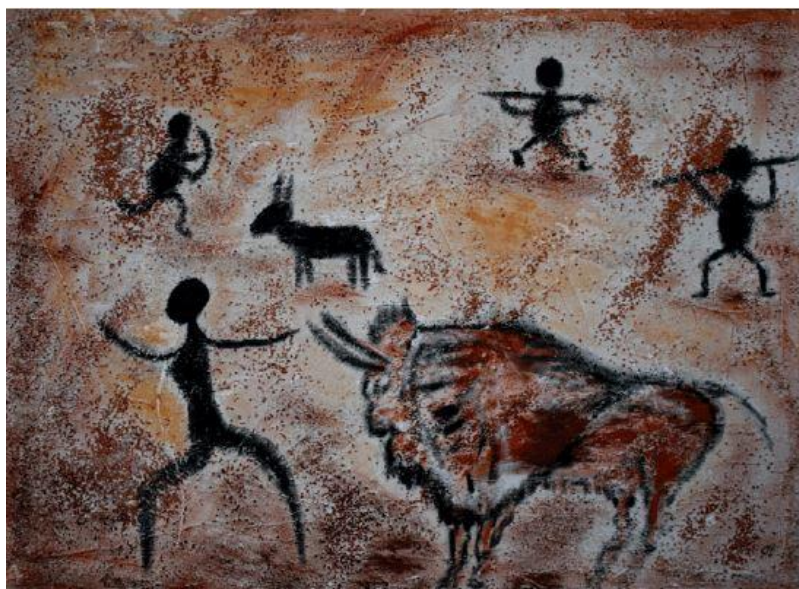
regiszterig csúszkálnak. Csak az egyes strófák végén válik a hármas kopogtatás kifejezetté, és kap a glissando sajátos ritmikai alakzatot, illetve válik terjedelmesebbé is. A strófa csendben elhal, míg az antistrófa az összes vonós egyre mozgalmasabb futamaival és egy feszültséggel teli szünettel ér véget.

Az érzékelhetően lassabb, sugárzóan fényes, egyetlen, közösen megszólaltatott *e* hangon kezdődő epódoszban mintha Klee „napkorongja” öltene hangzó alakot. Itt csak szórványosan hallható a tagoló hármas kopogás. A „nagyon erőteljesen és fenségesen” előadói utasítással ellátott, egyszólamú nyitás egy több oktávban is megszólaló, szinkronban ritmizált *e* hangon, átmegy egy ugyancsak sugárzó hatást keltő, tiszta C-dúr hármashangzatba. A váratlanul tiszta ragyogásnak ezt a kitörését hangos „kopogás” erősíti meg, mielőtt az ütemcsoport változtatás nélkül megismétlődne. Amikor a vonóskar ismét sokszólamúvá válik, még akkor is megmarad az a benyomásunk, hogy homofón komponálásmódja révén a strófa és ellenstrófa sűrű polifóniájával azt a formai és színbeli egyértelműséget állítja szembe, amelyet „napkorongjával” a képen Klee is kiemel.

A coda, amely egy újabb, feszültséget teremtő szünet után következik, hangzásélményként azon néző szemlélődő pillantásának felel meg, aki végül még egyszer végigpásztázza tekintetével a képet mint egészet. A zene itt a „kopogás” kimerítő feldolgozását fonja össze az epódosz témájának újbóli felragyogásával, mielőtt a tétel (és vele az egész ciklus) tomboló befejezéséhez érne.

Durkó Zsolt: Altamira
Kantáta kamarakórusra és zenekarra (1968)

11



Falfestmények az Altamira-barlangban, Spanyolország

Az észak-spanyolországi Santillana del Mar város közelében, a Vizcayai-öböl partjától mindössze 5, Santander városától pedig 30 kilométerre, nyugatra található Altamira-barlangban mintegy 150 évvel ezelőtt felfedezett prehisztorikus festményeket a kőkorszaki művészetalkotó akarat csodájának tartják. A mintegy 300 méter hosszú, kanyargós folyosókból és a belőle nyíló kamrákból álló barlang falain és mennyezetén – fő terme 2-6 méter magas – mintegy 930 kép található, köztük karcolt rajzok, szénrajzok és színes ábrázolások. A legtöbb kép állatokat, főleg bölényeket, szarvasbikákat és -teheneket, valamint vaddisznókat és lovakat ábrázol, néha vadászokkal együtt, akik lándzsával vagy íjjal és nyilakkal üldözik őket. A színek között a vörös, a barna, a fekete és a sárga van túlsúlyban, mangánföldből, faszénből, vöröskrétából és különböző árnyalatú okkerből nyerték ki őket. Akadnak olyan ábrázolások is, amelyek ráadásul a természetes domborulatokat is kihasználják, hogy az állatok reliefszerűnek tűnjenek. Csábító gondolat elképzelni, ahogyan a történelem előtti időkben egy vadász a sziklafal kidomborodásában egy állat testét vélte felfedezni, majd színekkel kiemelte, hogy azt törzsének többi tagja is lássa. Mai álláspontunk szerint a barlangrajzok keletkezése a Kr. e. 14 500 és 12 000 közé eső időszakra tehető. Kr. e. 11 000 körül egy sziklafal beomlása zárta el a barlang bejáratát, megvédve így a festményeket az időjárás viszontagságaitól, az állatok testének kipárolgásától vagy az emberi beavatkozásoktól.

Valamennyi, prehisztorikus barlangokban található ábrázoláson nyomban szemet szúr, hogy bár az állatok ábrázolása rendkívül élethű, és azok kétségkívül magukon viselik fajuk meghatározó vonásait, az emberek a legegyszerűbb pálcikafiguráknak tűnnek. A másik feltűnő jelenség, hogy a festmények keletkezésének idején elsődlegesen táplálékul szolgáló, ezért rendszeresen vadászott vagy befogott állatfajokat – így a rénszarvast és a kőszáli kecskét, valamint a nyulakat, a madarakat és a halakat – sokkal ritkábban ábrázolják, mint a bölényeket és a lovakat, amelyek pedig abban a korszakban meglehetősen ritkák voltak a franko-kantabriai régióban. Ez ellentmond annak a feltételezésnek, hogy a barlangfestmények esetében a törzs mindennapi életéből vett jeleneteket bemutató, dekoratív művészettel van dolgunk. Mivel néhány nagytestű állatot lándzsával megsebezve jelenítettek meg, ma feltételezzük, hogy a barlangfestmények mágikus szertartásokkal összefüggésben készülhettek. Ezenfelül a gyakran jól látható férfi nemi szerveket, néhány vemhes kancát, valamint egy sor absztrakt jelet a művészetetnológusok termékenységi szimbólumokként is értelmeznek, a csorda vándorlásának az évszakokkal való kapcsolata miatt pedig lehetségesnek tartanak akár egy kozmikus dimenziót is. Végül az állatokat mitológiai lényekként és/vagy az egyes paleolit csoportok vagy családok totemállataiként is felfoghatónak tartják. Az a körülmény, hogy különösen a

barlangok belseje részben csak nehezen volt megközelíthető, vagy egyenesen életveszélyes volt, valószínűvé teszi a feltételezést, hogy vallási szertartások helyszínéül szolgálhattak.

A lenyűgöző altamirai sziklafestmények mély benyomást tettek Durkó Zsoltra: rendkívüli hangulatokat sugárzó élményét néhány különleges sajátossággal rendelkező hangszeregyüttest alkalmazva fogalmazta zenévé. Zenekara fúvósok és ütőhangszerek tekintetében akár gyérnek is mondható: a magas regiszterrel, amelyet három-három fuvola, illetve klarinét alkot, csak a nagyon mély regiszter áll szemben két basszusklarinéttal, kontrafagottal és tubával (az oboa és a fagott éppúgy hiányzik, mint a trombiták, a kürtök és a harsonák), a hangolatlan ütőhangszerek pedig – egy 1960-as évek végi zenekari műtől igencsak szokatlan módon – a nagy- és kisdobra, valamint a spanyol hangulatot megteremtő kasztanyettára korlátozódnak. A vonósokat viszont osztott együttesként kezeli: a hegedűk négy szólamra, a brácsák, a gordonkák és a nagybőgők pedig két-két szólamra tagolódnak. Erősítést a vonósok ezenkívül az üstdoboktól kapnak, továbbá öt, gyakran csoportosan megszólaltatott, igaz, nagyon eltérő, többszólamú hangszer is támogatja őket: a vibrafon, a cseleszta, a hárfa és két zongora.

A Hungaroton felvételén a kantáta játékidéje 8 és $\frac{3}{4}$ perc. Nagyon lassan kezdődik és lassan is ér véget, ott pedig, ahol valamelyest elevebbé válik – valahol középtájon –, ez főleg apró részletekben érzékelhető, az egésznek a jellege nyugodt marad. A keretet adó két szélső szakaszban, amelyeknek „mágikusan” kell megszólalniuk (1–18. ütem, *Poco adagio, magico* és 124–172: ütem, *Sostenuto, magico*) egy kamarakórus – három-három énekesből áll a szoprán, az alt, a bariton és a basszus szólamban – jelentés nélküli szótagok sorát énekli („ó-vü-ó-ú” stb.). Az egyperces nyitózakaszban a hat női hang eleinte kíséret nélkül énekel, később egyes hangszercsoportok rövid közbeszólásaival váltakozva, vagy az ő kíséretükben szólal meg. A dallamvonalak szinte kizárólag szűk kromatikában mozognak, és az énekhangok hármasai is egyvégtében váltakoznak az összhang és a kromatikus felhasadozás között. Titokzatos hangulat születik így, amolyan tiszteletteljes rácsodálkozás.

A háromperces záró szakaszban aztán Durkó a nyitó rész egyes ütempárjait veszi ismét elő, megismétli és kibővíti őket, miközben finoman utal rá, hogy a komponensek sorrendje visszafele halad. Művének ezzel a keretével a zeneszerző mintha egy embernek a káprázatos barlangvilágba való belépését akarná érzékeltetni, majd a kilépését onnan. A nyitó szakaszhoz hasonlóan a záró szakaszt is a hat női hang indítja, de itt néhány ütem után bekapcsolódnak a baritonok, majd valamivel később a basszusok is. Ami a hat férfihangot illeti, hamarosan egyedül énekelnek, igaz, csak rövid ideig, azt megelőzően, hogy a négy vokális tercett egy jelzésszerű

kánonban egyesül (a belépések szakaszosak, de a dallamvonalak soha nem teljesen azonosak). A végén a tizenkét énekes – csak a klarinétok és a vibrafon elhaló hangja kíséri őket – egy transzszzerű, halkan zümmögött „M”-mel valami megrendült, elengedésszerű gesztust tesz érzékletessé, a mélyen megindult (akkori vagy mai) emberek kilépését a rituálisan meghatározott térből, a lenyűgöző benyomás belső utórezgését. Durkó ezt a szomszédos hangok súrlódása nélkül, tizenkét fokú rétegződésként komponálja meg, amely két egészhangú skála formájában tölt ki egy két oktávnyi teret,⁸ közös ritmusban ereszkedik hat kromatikus lépésben lefele, majd elhal a semmiben.

A keretet alkotó két szakasz között, a középrészben, elhallgatnak az emberi hangok, mintha most minden figyelemnek már magukra a festményekre kellene összpontosulnia. A kép észlelésének frázisa erősen ritmizáltan, rövid, különálló hangokkal és *acciaccaturákkal* (előkeszerű díszítésekkel) kezdődik, majd a vonósok vezetésével átmegey kötött dallamokba. Ezután a vonósok egyre szaporább és kisebb egységekből álló figuráinak, valamint az öt többszólamú hangszer szinte földöntúli hatást keltő hangjainak váltakozó játéka következik. A vonósok újbóli dallamos futama végül egy világosan elkülönülő megtorpanáshoz vezet, amelyet cezúra követ. Csak ezután következik egy szakasz, amely feltűnően lendületes játékmódjával, de még inkább a tempó erőteljes gyorsulásával átvezet a fentebb ismertetett záró szakaszba.

A kompozíció tehát nem egy konkrét ábrázolást vagy az egyes motívumok vagy testek (valós vagy elképzelt) sorozatát írja le, hanem annak belső folyamatát, amit azok az emberek élnek át, akik szembesülnek ezzel a képi világgal. A zene végigköveti, ahogyan a szemlélődők a hétköznapi világából belépnek a spirituális töltésű térbe, érzékelteti azt a titokzatos hangulatot, ami a képi világban való elmélyülés során kialakul, és részben ősi emberi hangadásban nyilvánul meg, végül pedig újból kilépünk ebből a világból, és visszatérünk mindennapi életünkbe.

Mindenféle tematikáról való lemondással, a vokális és hangszeres textúra „idegenszerűségével”, a hangképek szokatlanságával Durkónak sikerült lenyűgöző művet alkotnia.

⁸ A férfihangok a II. egészhangú skála hangjaival (*cisz-esz-f-g-a-h*), a női hangok a fölöttük hozzájuk kapcsoló I. egészhangú skála hangjaival (*d-e-fisz-asz-b-c*) kezdenek.

Claude Debussy: *Képek zongorára*, II. kötet/3. sz.:
„Aranyhalak” (1907)

15



Japán lakktábla Debussy tulajdonából

Debussy *Képek* (Images) című műve második sorozatának záró darabját az az értékes japán lakktábla ihlette, amely a zeneszerző dolgozószobájában függött. (Ma a Musée Debussyben, látható, egy emlékhelyen Párizs nyugati felének egyik elővárosában, ott, ahol Debussy született.) Az aranyporral és gyöngyház berakással gazdagított táblán mélyfekete háttér előtt két csillogó aranyhal látható, amint egy hánykolódó vízfelület közvetlen felszíne alatt, a fejük fölött egy szomorúfüzzel, arany színben ragyogó vízinövények között kergetőznek. A halak testének és farokuszonyának ívelt alakja nemcsak a fák levelein és a folyamban, de a hullámok fénylő taraján, sőt a szomorúfűz többszörösen ívelt törzsén is megismétlődik.

Két hal nemes, arany tónusú ábrázolása régi művészeti hagyomány Ázsiában. Mindemellett a címbe szereplő kifejezésnek, a *poissons d'or*-nak, „aranyhalakként” történő fordítása félrevezető. A *poissons d'or* ugyanis nem az Európában csakúgy, mint Ázsiában akváriumokban tartott díszhalakra vonatkozik. Ezek sokféle színben és a szokatlan tenyésztési módoknak köszönhetően különféle formákban léteznek; a leggyakoribb, élénk narancssárga faj után franciául *poissons rouges*-nak nevezik őket. Ezzel szemben a *poissons d'or* nem az élő halakra utal, hanem egy olyan művészi motívumra, amely széles körben elterjedt Kelet-Ázsia művészetében. Kínai kontextusban az „aranyhal” toposzának mindemellett a „hal” (yú) és a „jólét, bőség” (yù) fonetikai hasonlósága miatt szimbolikus jelentése is van: a gazdagság – nem utolsósorban ezért népszerű a műgyűjtők körében.

Maurice Dumesnil zongoraművész visszaemlékezése szerint a zeneszerző azt akarta, hogy a nyitó ütemek figurációja egészen könnyed és légius legyen, „szinte anyagtalan, hogy fölötte hallani lehessen a »két klarinétot«”. A „két klarinét” történő utalás nem csak azt teszi nyilvánvalóvá, hogy Debussy maga is milyen „színeket” képzelt el a zongorajátékhoz, hanem a két aranyhal képével összefüggésben fogalmat alkothatunk arról is, milyen konkrétan akarta zenébe átültetni ezt a képet, de más képeket is.

A rondóformára épülő darab felépítésében – egyszerűbb közös körtáncok váltakozása igényesebb szólóbetétekkel – mindenekelőtt két sajátosság szembeötlő: a kontraszt a majdhogynem statikus és a hirtelen nagyon mozgalmas szakaszok között, valamint a folyamatosan megújuló bevezetések. Mindkettő közvetlenül hozzárendelhető a halak viselkedéséhez: gyakran azt a benyomást keltik, mintha újra meg újra bele kellene helyezkedniük az áramlatba, hogy ott aztán egy ideig aránylag nyugodtan megmaradhassanak. A rondóforma átvitt értelemben is zseniális választás, hiszen a refrének közötti szakaszokat hagyományosan „kupléknak” (*couplets*) nevezik: az egyes párok mutatják be táncukat. A páros táncoknak ez az elgondolása itt fantáziadúsan kibővül, ugyanis a

táncolás képzete nemcsak a két halhoz társul, hanem a vízhez és annak hullámzásához is, benne a vízinövényekkel. Az aranyhalak „rondójának” menete a folyóban első áttekintésre az alábbi képet mutatja:

1–2. ütem:	1. bevezetés	—	3–8. ütem:	refrén (a)
8–9. ütem:	1. betoldás	—	10–17. ütem:	1. tánc (b, b')
18–21. ütem:	2. bevezetés	—	22–26. ütem:	refrén (a')
27–29. ütem:	3a bevezetés	—	30–31. ütem:	2a tánc (c szegmens)
32–33. ütem:	3b bevezetés	—	34–44. ütem:	2b tánc (c', c'' szegmens)
45. ütem:	4. bevezetés	—	46–47. ütem:	refrén (a'', első rész)
48–50. ütem:	2. betoldás	—	51–54. ütem:	refrén (a'' második rész)
55–57. ütem:	3. betoldás	—	58–79. ütem:	3. tánc (d, e, f)
80–85. ütem:	5. bevezetés	—	86–93. ütem:	refrén (a''')
94–97. ütem:	kóda = kadencia			

A darabot indító bevezetésben egy egészen halk tremolo villózik egy basszus hang felett egy trilla mindkét oldalán – akárcsak a csillogó víz, amelyben a halak játszadoznak. Az aranyhalak maguk is csatlakoznak, tercpárhuzamban, az együvé tartozás zenei képben haladnak; a jelenlétük intenzitása mindamelllett teljesen eltér áttetsző környezetükétől. A refrént az első páros tánctól elválasztó epizód a víz mozgását sugallja a sellős folyószakaszokon: csillogva emelkedik felfele, de eközben, mintha a semmibe veszne, eltűnik, majd új lendületet vesz, és alázuhanva nyomban megint elhal.

Az első „tánc” egy és ugyanazon viselkedés két különböző aspektusát mutatja, anélkül, hogy a zene igyekezne tisztázni, minek a viselkedéséről van is szó. A kezdő, elhalkuló négy ütem mintha csak jelzésszerűen utalna két dallamvonal párhuzamosságára, és mély basszushangok nélkül valósággal lebeg. A következő négy ütem hangereje számottevően megnő – dallama tekintetében ez közeli rokona az előzőnek, de teljesen eltérő színezetű –, és csak a legvégén, erős billentéssel játszott, ereszkedő trillákon át haladva nyugszik meg.

Új bevezetés következik. A „klarínétkettős” nyitó gesztusa ismét az aranyhalakra irányítja a figyelmet, de alatta az eredetileg nagyon halk trillák helyébe erőteljesebbek lépnek, amelyek csak fokozatosan veszítik el intenzitásukat, és csupán a refrén visszatérésevel érik el a basszushang fölötti, eredetileg áttetsző, villózkodó hatást.

A refrén e második belépését követően a basszus szinte észrevétlenül szabadul ki ebből a villózkodásból. A villózkodás belsejében a trilla, amely most már egyre gyakrabban tevődik át egyik hangról a másikra, fokozatosan leáll,

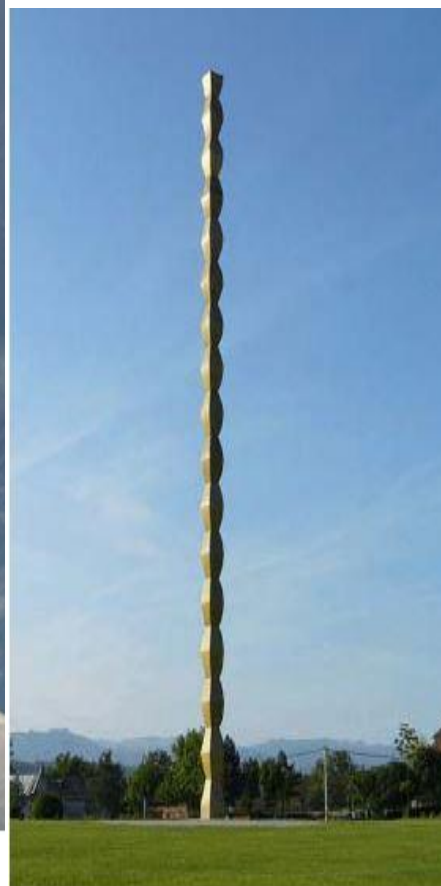
míg a második „tánc” új perspektívában rajzolja meg a vízben lévő különböző elemek többsíkú játékát – *Capricieux et souple* (Szeszélyesen és hajlékonyan), ahogy a zeneszerző előadói utasítása szól. A víz, az állat- és növényvilág táncának képéhez jól illik, hogy Debussy itt harmóniai szempontból úgy alakítja az összes ütemet, hogy minden réteg egy-egy, a többitől független hangnemre vonatkozzék.

Rövid megtorpanást követően a zene sietősen felfelé tart, de aztán újra visszafogottabbá válik, visszafele vezet, így készítve elő a következő refrént. A basszus visszatalál az alaphanghoz, a dallam gesztusai is kirajzolódnak, de először csak az egyik hal úszik be a látóterünkbe – ugyanakkor a korábbiaknál jóval érzékelhetőbben (az egészen visszafogott helyett közepes hangerővel), és mintha a mozgása megdermedt volna. Debussy ezt négyes hangcsoportokban érzékelteti, ezek feltűnően megtörik a háromnegyedes lüktetést. A billentyűzet minden oktávján végigviharzó, vad betoldás választja el az erősen módosított refrén végét a következő táncról, amely az intenzitást a legmagasabb hangon elérő csúcsot közvetlenül követően a legmélyebb hangon megütött hangsúllyal még túl is szárnyalja azt. Ez a harmadik tánc a csillogó elemekben először suttogva jár körül egy orgonapontot, amelynek legmélyebb oktáv-transzpozíciójából aztán a basszus egy motívumot épít fel. A motívum újból roppant erőteljes fokozáson megy át, hogy aztán kétszer is elérve az intenzitás legmagasabb fokát, egy pillanatra – kifejezett tempótorlódásoknak utat engedve – feladja a korábban fékező erőt jelentő ütemszerkezetet.

Az utolsó refrénben Debussy egyszerre erősíti fel valamennyi szempontot: a „két klarinét” tercpárhuzama parallel mozgó hármas- és négyeshangzatokká alakul át, a kíséret megsokszorozva jelenik meg egyfajta három oktávra kibővített trillával a mély regiszterben, míg a billentés maximális erősségének kipuhatólása, valamint az alaptempó és a hirtelen késleltetések állandó váltakozása a legmagasabb fokú intenzitást biztosítja. Enyhülés csak a kóda elején következik be. Amit más összefüggésben kadenciaként íránk le, az itt a szabadság érzésétől már korábban is megrészegült elemek egy végső, sugárzó kitörésének érzetét kelti. Az alaptempónál lassabban kezdődő, csendes és játékos figura a dinamika és a tempó növekedése során nagy hullámzást idéz elő, mielőtt – először a harmadik refrén belépésének kezdete óta – újra felhangzana a darab elejéről ismert basszushang. A hátralévő három, mind nyugodtabbá váló ütemben a darab egy moll akkordon áthaladva csendes morajlással jut el egy dūr hangzathoz, és ezzel véget is ér.

Ligeti György: *Etűdök zongorára*, II. kötet, 14. sz.,
„A végtelen oszlop” Constantin Brâncuși nyomán (1993)

19



Constantin Brâncuși: *A Végtelenség oszlopa* (Coloana Infinitului, 1920).
Szobor Zsilvásárhely (Târgu Jiu) egy parkjában, Románia

A romániai születésű, majd később Párizsban alkotó Constantin Brâncuși (1876–1957) maradandó hatást gyakorolt a szobrászat fejlődésére azzal, hogy redukciós eljárások révén a mindinkább leegyszerűsített, tisztán absztrakt formák javára felhagyott az emberek és tárgyak valóság-hű ábrázolásával. Az I. világháborúban elesetteknek emléket állító, háromrészes szoboregyüttesével – amelyet az 1920-as évek eleje óta tervezett, de csak 1938-ban fejezett be – Brâncuși építészet és szobrászat összeolvadását valósította meg. A Zsilvásárhelyen (Târgu Jiu), egy parkban álló szoborcsoport három alkotást foglal magában: *A hallgatás asztala* (Masa tăcerii), *A csók kapuja* (Poarta sărutului), valamint *A Végtelenség oszlopa* (Coloana Infinitului).⁹ Az első két szobrot a művész világos travertin mészkőből véste ki. A monumentális asztal és a körülötte egyenlő távolságra elhelyezett, tizenkét kőszék sok látogatót arra ösztökél, hogy elgondolkodjék a hierarchiáktól mentes egymás mellett élésről és az erőszakmentes kommunikációról. A *Csók kapuját* Brâncuși a tizenhatszor megismételt csókmotívummal (a fríz minden oldalán négyszer) arányaiban az aranymetszésnek megfelelően alakította ki, így a szerelemre mint eszményképre utal.

A Végtelenség oszlopa tizenöt, rombusz alakú szegmensével közel 30 méteres magasságig csavarodik felfele, alul egy háromnegyedes, a tetején pedig egy fél szegmens egészíti ki. Az öntöttvasból összeállított, belül acélmaggal megerősített oszlopot utólag aranyozott sárgaréz-ből készült burkolattal vették körül. A Nap állásától függően az enyhén lekerekített formák olyannak tűnhetnek, mintha egy lény felduzzadó, majd lelohadó testrészei lennének: a lény épp azon van, hogy a földi valóságon túli szférákba emelkedjék. Mindamellet a fénylő, arany külső felület hozzájárul ahhoz, hogy az ég felé törő, absztrakt szobor egy titokzatosan szakrális jelentéssel is felruházott tárgy benyomását keltse.

Az 1950-es években – nem utolsósorban nemesfém borítása miatt – a szobor szállka volt a kommunista hatalom szemében. A bontás ugyanakkor lehetetlennek bizonyult, mert a buldózerek nem bírtak a masszív építménnyel. Az alkotásban persze súlyos károk keletkeztek, azóta valamennyire meg is görbült, és végül már rozsdásodni kezdett. Az 1990-es évek elején született kezdeményezések célul tűzték ki „a művészi modernizmus egyik fő alkotásának” tartott oszlop megmentését. Miután a három részből álló zsilvásárhelyi szoboregyüttest a World Monuments Fund (WMF) műemlékvédelmi alap 1996 májusában felvette a világ száz leginkább veszélyeztetett műemlékének listájára, immár számos támogatót

⁹ A szobor több néven ismert. A szövegben is olvasható, hivatalos román elnevezése mellett használatos még a *Coloana fără sfârșit* és a *Coloana* vagy *Columna infinită* cím is. A Ligeti-etűdök kottájában ez utóbbi szerepel. Német címe: *Die unendliche Säule*. (A ford. megj.)

sikerült találni. Az ő pénzük tette lehetővé a restaurálást, amely végül 2000-ben fejeződött be.

Az erdélyi születésű, de az 1956-os forradalom után főleg Ausztriában élő és dolgozó Ligeti *A Végtelenség oszlopának* megőrzése iránti aggodalmát egy 1993-as zongoraetűdjében fejezte ki, amelynek Brâncuși szobra nyomán a kicsit eltérő „Columna infinită” (A végtelen oszlop) címet adta. Az általa *Presto possibile, tempestuoso con fuoco* (a lehető leggyorsabban, tűzzel és viharosan) tempójelzéssel és előadói utasítással ellátott darabban a zongoristával rombuszszerű képződmények sorozatát rajzoltatja meg, amely eleinte lassan, majd egyre gyorsabban csavarodik összesen több mint hat oktávon át a magasba.

Az absztrakt, vertikális szerkezetnek a zene időbeli tengelyére történő, voltaképpen lehetetlen átvitelét Ligeti itt hallásintuíciónak kiaknázásával oldja meg. A folyamatos mozgás – 672 nyolcadhang, amelyek egymásutánjában legrövidebb kombinációjuk sem ismétlődik semmilyen formában – a darab rövid, mindössze 1 $\frac{2}{3}$ perces játékidéje ellenére is annyira elsöprő lendületű, és a billentyűzet jól ismert korlátai ellenére is annyira előreláthatatlan, hogy összességében a hangok sora a „végtelen oszlop” benyomását kelti. Az egymásra rétegződő átlók vizuális képét Ligeti úgy imitálja, hogy a maga mindenkor új szegmensével mindkét kéz először mindig ugyanazon a mély *C* hangon indít, majd összefonódva a másik kéz szegmenseivel kezdődik és fejeződik be. A könnyedség és a szilárdság ambivalenciájának, az oszlop „be- és kilégzésének” a zenében az felel meg, hogy a szabálytalanul emelkedő sorok mindegyike egy-két hangot váltogat, de mindig közbeiktat két-három nyolcadnyi szünetet a mindenkor, egyre magasabbra törő célpont és a mélységben történő újrakezdés között, biztosítva ezzel a folyamatosan ismétlődő, rövid ritkítást.

A két kéz a maga futamait csak a darab utolsó harmadában váltja fel három- és négyszólamú, erősen hangsúlyozott akkordok rövid egymásutánjaival. Ugyanakkor a kezdeti hangerő, amelyet Ligeti az *fff sempre con tutta la forza* (nagyon-nagyon erősen, mindig teljes erőből) utasítással látott el, *ffffff* lett, majd később még hangosabbra, *ffffff-re* és *ffffff-re* vált. És mintha mindezt még felül lehetne múlni, az utolsó előtti ütemben ez áll: *forza estrema al fine*. Amennyiben a zongorista rendelkezik a szükséges kitarással, a leütés növekvő energiája a vizuális benyomással egyenértékű perspektívát hoz létre: az oszlopot szemlélők tudják, hogy annak minden rombusza azonos méretű, még ha a magasban lévők kisebbnek tűnnek is, a zongora magas regisztereinek hangjait pedig, amelyek a húrok rövidege miatt egyre vékonyabbak, mind erősebben kell leütni ahhoz, hogy a hang még mindig ugyanolyan erőteljesnek hasson.

Ennek a nem emocionális zenének az erőhatása áthág minden megszokott esztétikai normát. Ligeti etűdje így Brâncuși oszlopának

végtelen dinamikájával analóg módon, elképesztően új zenei térségek felé
tör utat.¹⁰

¹⁰ Itt hívjuk fel a figyelmet arra, hogy a [Parlando 2022/3. számában](#) Dr. Yanan Wen a Sanhszi Egyetem Zenei Tanszékének tanára mélyreható és sokoldalú elemzést tett közzé Ligeti etűdjéről. Siglind Bruhn könyvének célja tudvalevőleg más volt, így törekednie kellett az önként vállalt rövidegre, az itt olvasható fejtegetést ugyanakkor remekül kiegészíthetik a Parlando-cikk további zenei megfigyelései. (*A ford. megj.*)

Szergej Rahmanyinov: *A holtak szigete*
Op. 29 zenekarra



23

Arnold Böcklin: *A holtak szigete*, ötödik változat (1886).
Lipcse, Museum der bildenden Künste

A *Holtak szigete* (Die Toteninsel) a svájci szimbolista festő, Arnold Böcklin (1827–1901) egyik leghíresebb alkotása. A 20. század elején számtalan polgárházban megtalálható volt a kép nyomata, és azt beszélik, hogy olyannyira különböző személyiségek dolgozószobáiban is ott függött a falon, mint Freud, Lenin vagy Clemenceau. Böcklin egy sziklás szigetet ábrázol, amint az meredeken emelkedik ki a sötét vízből, a közepét magas ciprusok nőtték be. A sziklába sírkamrákat süllyesztettek. Egy kis csónak, rajta egy fehérbe öltözött, álló alakkal, épp arra készül, hogy áthaladjon a kőkapun, és kikössön a szigeten. Az alak mögött egy nagy, díszes doboz ismerhető fel. A bennünk hagyományosan a temető képzetét keltő ciprusok és a sírkamrák közötti kapcsolat még a festmény címének ismerete nélkül is (a cím nem magától a festőtől származik) kézenfekvővé teszi, hogy a kép egy halottnak a végső nyughelyére történő eljuttatását ábrázolja. A képet szemlélők közül sokan Kharónt vélik felismerni ebben az alakban, a kompost, aki a görög mitológiában a holt lelkeket Hadésznak, az alvilág istenének a birodalmába kíséri az Akherón (vagy másképpen Sztüx) folyón. Böcklin azt írta egy női támogatójának, hogy reméli, a festmény olyan ünnepélyes csendet fog teremteni maga körül, hogy „az emberek megrémülnek, ha valaki kopogtat az ajtón”.

A kép halálf tematikája megfelelt a *fin de siècle* hangulatának; az ábrázolást „a vágyakozás búskomor motívumaként” fogták fel. Pontosan

ilyen az a legalább tíz zenemű, amely erre a képre utal: szinte mind az előző századforduló környékén keletkezett.¹¹

Rahmanyinov hangzó festménye a legsötétebb mélységekből indul. A kontrafagottot, a basszusklarinétot és a két mélykürtöt, valamint a sordinóval játszó gordonkákat és a csak pengető nagybőgőket hárfahangok és egészen halk üstdobütések támogatják egy hullámszerű játékban, amely az *a* alaphangon kitartott, húsz ütemnyi orgonapont fölött zajlik. A tempójelzés *lento*, a metrum 5/8-os, és ebben a 2 + 3-as, valamint 3 + 2-es csoportosítás folyamatosan és szabálytalanul váltakozik. Ez a hullámozás végig meghatározza a mintegy húszperces mű első felét; kis betoldásokként tér vissza az utolsó szakasz elején, majd háboríthatatlanul érvényesül a művet záró 55 ütemben. Azt a benyomást, amelyet Rahmanyinov ezzel kelt, többféleképpen értelmezték. A szabálytalan ringatózást visszavezethetjük arra, hogy a vízfelszín a parthoz közeledve mindig kissé nyugtalanabb. Rokonszenvesebb azonban az a megközelítés, amely a ringatózást a holtak bárkája tutajosának tulajdonítja (legyen az akár egy ismeretlen, aki ez a tisztet ellátja, akár a mitológiai Kharón). Ebben az esetben elsősorban nem arról lenne szó, hogy egy elhunyt ezen utolsó útjára milyen fizikai körülmények hatottak, hanem egyúttal kifejeződne az őt kísérő hajós kedélyállapota is.

Ebből az eleinte csak az *a*-moll hangzat és az 5/8-os metrum által meghatározott hangpárnából hangpárok láncolata emelkedik ki, amely a 2 + 3-as és a 3 + 2-es váltakozást a többször felfelé vagy lefelé ismétlődő hanglépések révén tudatosítja:

a-h—, a-h—, a-h—, a-h—, c-h—, c-h—, c-d—, c-d—, e-f—, e-f—, g-a—, g-a—, majd ebből alakítja ki az első, négy hangból álló motívumokat: *a-h—c-h—, c-d—c-h—*.

A kompozíció további menetében az egyszerű hanglépés a főmotívum magjának bizonyul: belőle fejlődik ki – nagyon fokozatosan, és teljesen kivehetően először csak nem sokkal a mű vége előtt – a „Dies irae, dies illa” középkori himnusz alapsora, amely számtalan zeneszerzőnek szolgált a halál hangszimbólumaként: *c-h—c-a-h—g-a-a*.

A kis lélekvesztőnek azonban még hosszú utat kell megtennie a Végítélet napjára történő zenei emlékeztetőig és az Isten haragjára való várakozásig – nem annyira földrajzi értelemben, mint inkább érzelmileg. Igaz ugyan, hogy alig két perc elteltével az oboákon egy négy hangból álló

¹¹ Rahmanyinov műve mellett a legismertebb alkotások a nagy svéd romantikus zeneszerző *Die Toteninsel* című szimfonikus költeménye (1898), valamint Max Reger *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin* (Négy szimfonikus költemény Arnold Böcklin nyomán, 1913) című művének hason című harmadik tétel.

motívum hangzik fel, amelynek hangközei megfelelnek a „Dies irae”-nek ($f-e-f-d$). Ezt követően azonban a zene először visszatér a kezdetlegesebb hanglépésekhez, mielőtt egy első, a magasabb régiókba történő nekirugaszkodással egy kis kánont csendít meg a „Dies irae” töredékkel, amelyet a szólófuvala és -oboa, egy tompított kürt és az első hegedűk játszanak.

Nagyjából három perc elteltével a darab mintha előlről kezdődne. Ismét húsz ütemen át szól a mélyebb hangszereken, az *a* alaphangon egy orgonapont, és ismét egyszerű hanglépések láncolata emelkedik ki belőle (igaz, itt a kezdeti késleltetés nélkül). Ezt követően a hegedűk veszik át a vezető szerepet, finom kis „pettyekkel” teszik ugyan mozgalmasabbá a folyamatot, de a hangulat továbbra is csendes, visszafogott marad. A legfelsőbb oktávban, „nagyon éneklően”, ritmikusan megváltoztatva játsszák az egyszer már megtalált himnusz-töredéket, itt *c*-ről indulva: $c-h-c-c-a$. A magas fafúvók sem kapkodják el, de végül ők is megszólaltatják ezt a kis dallamfordulatot, amely ezután némi hangközmozdításokkal végigkigyózik a zenekar számos hangszerén.

A tempó szép fokozatosan gyorsul, egyelőre azonban nem hagy fel a szabálytalan ringatózással. Egy hosszabb szakaszon át a „Dies irae” kromatikusan szűkített változatban ($f-e-f-d$ helyett $f-e-f-esz$) kúszik végig az összes szólamon. Egy többszöri nekifutásból álló fokozás után úgy tűnik, mintha a darab harmadjára is újra kezdődne: nagyon erőteljesen és az alaphangnemmél, az *a*-mollal párhuzamos C-dúrban, de egy közel húszütemnyi orgonapont felett, továbbá a mű kezdetéről már jól ismert hanglépésekkel. Itt minden nagyon összefogott, és mielőtt még belefeledkeznenek, a fuvalák magas regiszterében újra megszólal a „Dies irae” ritmikus töredéke.

Rahmanyinov csak most, amikor a végül kissé élénkebbé váló zene visszazuhan egy *tranquillo* tempójelzésű szakaszba, adja fel először a hullámzó 5/8-os löktetést, és váltja azt fel nyugodt, 3/4-es ütemmel. A „Dies irae”-töredéknek itt előbb újra kell szerveződnie. Ehhez közel egy percre van szükség: teljessé akkor válik, amikor a tempó *largó*vá lassul. Mindamellettt ezen a helyen a hangszíne miatt képtelenség nem meghallani az Isten haragjának napjára történő figyelmeztetést: tízszólamú rézfúvós felrakásban szólal meg. Ezzel egyelőre ki is merült a halál explicit témájának ez az első megközelítése. A kép szemlélőjének tekintete most a csónakról és annak szomorú terhéről a sziget romantikus tája felé fordul.

Noha a dallamvonal, amelyet a fuvalák és a hegedűk itt a darab második tematikus motívumaként együtt vezetnek be, a teljes „Dies irae”-szekvenciával összefüggésben elvárt, négy hang által meghatározott szűk térben mozog, mégis minden részletében megváltozik – méghozzá a „kellemesség” és „hangulatosság” irányában. Az új alaphang (*esz*) igencsak

messze esik az eredeti *a*-tól. Fölötte nem sötét moll szólal meg, hanem egy inkább derűs dúr, a korábban ünnepélyes háromnegyedes lüktetés pedig, triolákkal teletűzdelve, most majdhogynem táncosnak hat. Ebből a motívumból is, mielőtt újra eredeti alakjában szólalna meg, különféle változatok ágaznak le.

Aztán a zene megélenkül, a hangerő megnő, felfelé viharzó futamok és hárfa-arpeggiók készítenek elő egy újabb csúcspontot: három harsona – „a hármás-egy Isten és Bíró hangja”, ahogy más helyütt neveztem jó néhány, ezt a hangszimbolikát alkalmazó, német és francia kompozícióval összefüggésben – intenzív tremolók háttére előtt játssza a „Dies-irae”-töredéket (itt: *d—cisz—d-d-h—*). Egy magasabbra transzponált ismétlés hangzik újra fel trombitákkal és kürtökkel, tízszólamú rézfúvós felrakásban. A tempó egyre gyorsul, a töredék változatai egyre sűrűbben követik egymást, még az üstdob is kihangsúlyozza a ritmust, mielőtt az egész egy fokozódó hangerejű örvénylássé változna. Ekkor azonban Rahmanyinov hirtelen lefékez. A „Dies-irae”-töredékek és a komor gondolatokat egy pillanatra elűzni képes, kellemes mellékmotívum szembeállításával még egyszer felgyorsítja a tempót, majd egy hosszan kicsengő, szinte elhaló oktávon jelentőségteljes megállásra kényszeríti a zenét.

Egészen halkán és lassan, *largo* tempójelzéssel bukkan fel újra a négy hangból álló „Dies-irae”-motívum. A darab során először halljuk a himnuszról ismert semleges ritmussal, de komoly ünnepélyességét nemsokára szinkópás és kétszer, később négyszer olyan gyors imitációk kérdőjelezik meg, majd újabb gyorsulásokon kell keresztülmennie. Csak miután az összes fúvós egyesül, az ingadozó 5/8-os ütem előbb közbe-közbe iktatva, végül tartósan újra meghatározza a mozgást, és a még hátralévő két percben a basszus orgonapont az *a* hangon helyreáll, a zene csak ekkor néz végleg szembe a haláltémával. De ekkor is csak egyetlen egyszer: alighogy a jól ismert, kéthangú párok mozgása végre a teljes „Dies irae, dies illá”-vá teljesedik ki, Rahmanyinov a várt záróhang helyett hangok „imbolygó” soraként szövi tovább a dallamot: (*c-h-c-a-h-g-a-a—* helyett ezeket a hangokat halljuk: *c-h-c-a-h-g-a-f-g-e-f-disz-e—*), és a darab visszasüllyed a kezdet *a*-moll mélységeibe.

Egyszóval a zene a képet szemlélő gondolatait követi. Ezek először a szomorú esemény miatti kezdeti döbbenet körül forognak, majd a megigézően hangulatos sziget kis időre eltereli a figyelmet, aztán a szemlélő újra odafordul a halotthoz, végül pedig eljut az élet végességének elfogadásáig.

Epilógus: A leggyakrabban megzenésített festők és képek

A 606 művész között, akiknek képei nyomán (az Innsbrucki Egyetemen vezetett „Music after Pictures” adatbázis szerint) kompozíciók születtek, hét olyan van, akiket másoknál lényegesen gyakrabban választottak a zeneszerzők: Paul Klee, Francisco de Goya és Pablo Picasso állnak az első helyeken, és valamivel lemaradva követi őket Vincent van Gogh, Carl Spitzweg, Marc Chagall és Arnold Böcklin.

Klee képi világa 76 zeneszerzőt inspirált a világ minden tájáról összesen 209 zenemű vagy tétel megírására.¹² Csak a *Die Zwitschermaschine (A csiripelőgép)* 19 zeneműhöz szolgált mintául. Klee összes „megzenésített” vizuális alkotásának száma eddig 134.

Goya alkotásainak népszerűsége közvetlenül Klee képeinek a nyomában jár: 72 zeneszerző¹³ írt 182 zeneművet vagy tételt 81 különböző Goya-kép nyomán. A legerősebb ösztönzést a *Capricciók (Los caprichos)* jelentik. Nyolc zeneszerző mellett, akik egy-egy művükkel fogalmazzák meg zenében azt az összbenyomást, amelyet a nyolcvan részes sorozat egésze váltott ki belőlük, továbbá két „zenei capriccio-ciklus” (Castelnuovo-Tedesco és Henze) mellett e sorozat további 32 metszetét ültették át külön-külön, hangzó képként zenébe. A választás leggyakrabban az „El sueño de la razón produce monstruos” (Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek) című metszetre esett: 18 hangzó változata ismert.

Picasso művei szintén komoly zenei visszhangot váltottak ki. Különösen igaz ez *Guernica* című falfestményére: világszerte ez az egyik legjelentősebb, zeneművek alapjául szolgáló képi modell. Az innsbrucki adatbázis 39, ehhez a festményhez kapcsolódó zeneművet tart nyilván. Ezek között 20 olyan kompozíció van, amely átveszi a festmény címét (olyakor a művészre történő utalással);¹⁴ tizenkét mű a baszk város bombázására

¹² Néhány esetben egyes zeneszerzők Klee különböző képeire ciklusokkal vagy több önálló művel hivatkoznak. Így például Roberto García Morillo (argentin) 13, Takashi Kako (japán) 12, Hermann Heiß és Hermann Werner Finke (mindketten németek) 11, Walter Steffens (német) 8, Tan Dun (kínai születésű amerikai). Gunther Schuller (amerikai), Szeghy Írisz (Eperjesen született, Svájcban élő magyar), Veress Sándor (Svájcban élt magyar), Hellmuth Christian Wolff (német) és Hans Urs Zürcher (svájci) 7-7 művet írt, valamint Tzvi Avni (izraeli) és Giovanni Tamborrino (olasz) egyenként 6 alkotással sorolható ide.

¹³ Egyes zeneszerzők itt is különböző előképekre utalnak ciklusokkal vagy több önálló művel: Mario Castelnuovo-Tedesco (olasz) 24, Michael Denhoff (német) 15, Hans Werner Henze (német) 9, Roberto García Morillo (argentin) 8 és Enrique Granados (spanyol) 6 Goya-festményt ültetett át zenébe.

¹⁴ Gondoljunk az alábbi zeneszerzők *Guernica*-kompozícióira: Tzvi Avni, Leonardo Balada, Adrian Bamford, Seymour Bernstein, Agustín Castilla-Ávila, Enrico Cocco, Paul

emlékezve saját képzettársításait bontja ki;¹⁵ négy vokális mű Paul Éluard *La Victoire de Guernica* (A guernicai győzelem)¹⁶ című híres versének megzenésítésével, kerülő úton utal a festményre, további kettő pedig más, ekphrasztikus szövegeket vesz alapul.¹⁷ A *Guernica* mellett 30 másik Picasso-festmény szolgált indítékul 30 zeneszerző 46 további művéhez.¹⁸

Van Gogh festői munkássága 24 zeneszerzőt inspirált, akik összesen 61 művet vagy tételt írtak 38 festményére; ezek közül kiemelkedik a holland Fré Focke *Le tombeau de van Gogh* (Van Gogh sírja) című húszrészes ciklusa, valamint a német-svájci Will Eisenmann *Sieben Bilder von Vincent van Gogh* (Vincent van Gogh hét képe) című alkotása. Szokatlan megközelítést tartalmaz két azonos című opera: a *Vincent*: itt a német Rainer Kunad és a finn Einojuhani Rautavaara négy, illetve három Van Gogh-festményre alapozza zenekari előjátékát.

A német biedermeier festő, Carl Spitzweg képeire adott zenei válaszok közül különösen azok a ciklusok szembeötlőek, amelyek jellegzetes fura, groteszk alakjainak hangzó kompendiumát fordítják át zenei humorrá. A legterjedelmesebbek Edmund Nick két nyolcrészes szvitje: *Das kleine Hofkonzert* (A kis udvari koncert) és a *Fantasie über*

Dessau, Jan Freidlin, Alexej Fried, Jiří Kollert, Patachich Iván, Clermont Pépin, Bronislaw Kazimierz Przybylski, Máximo Diego Pujol, Blas Sánchez, Wayne Siegel, David Snow, Walter Steffens, Stefano Taglietti és Marc Verhaegen.

¹⁵ Lásd ezzel kapcsolatban: Simone Fontanelli: *Mi corazón escribiría una postrera carta* (A szívem írna egy utolsó levelet), Adolphus Hailstork: *American Guernica* (Amerikai Guernica), Stefan David Hummel: *Deepness* (Mélység), Sebastiana Ierna: *Incantesimo spezzato* (Megtört varázslat), Jurij Szergejevics Kaszparov: *I. szimfónia*, „Guernica”, Morris Knight: *After Guernica* (Guernica után), Meyer Kupferman: *Sonata Guernica*, François Rabbath: *La guerre et la paix* (A háború és a béke), Wayne Siegel: *Guernica Revisited* (Guernica újjáélesztése) Jiří Válek: *5. szimfónia* „Guernica”, Stefan Wolpe: *Battle Piece* (Harc darab) és Hannes Zerbe: *Guernica II*.

¹⁶ Két vokális mű, Georges Auricé és Luigi Nonóé, Éluard versének a címét veszi át, Elzbieta Sikora a költőre való hivatkozás nélkül nevezi el kompozícióját *Guernica: Hommage à Pablo Picasso* (Guernica: Tisztelgés Pablo Picasso előtt), Will Eisma pedig egészen elvont címet ad művének: *Du dehors – Du dedans* (Kívülről –belülről).

¹⁷ Klaus Huber: *A voice from Guernica...* (Egy hang Guernicából..., szövegíró: Ariel Dorfman), Johannes Wallmann: *Guernica nach Pablo Picasso* (Guernica Pablo Picasso nyomán, szövegíró: Edgar Allan Poe és Karl Mickel).

¹⁸ Lásd az amerikai Robert Sirota hétrészes, kamaraegyüttesre írott művét: *Seven Picassos* (Hét Picasso): „Two Youths”, „Madame Picasso”, „Lady with a Fan”, „Family of Saltimbanques”, „The Tragedy”, „Le gourmet”, „Petrus Manach” („Két fiatal”, „Madame Picasso”, „Hölgy legyezővel”, „A mutatványos családja”, „A tragédia”, „Az ingyenc”, „Petrus Manach portréja”), A *Négy zenekari darabot* (*Vier Orchesterstücke*) Johannes Aschenbrennertől: „Mädchen mit der Taube”, „Pagenspiele”, „Frau mit Tambourin”, „Der Tanz” („Lány galambbal”, „Apródjátékok”, „Nő tamburinnal”, „A tánc”), valamint Karel Kupka ugyancsak négyteteles *Picassiadáját*: „Die Frösche”, „Pikus und Kanéns”, „Orpheus’ Tod”, „Narziß und Echo” („A békák”, „Picus és Canens”, „Orfeusz halála”, „Narcissus és Echo”. Picasso rajzai Ovidius *Átváltozások* c. művéhez.

„*Das kleine Hofkonzert*” (Fantázia a Kis udvari koncertről), Mark Lothar tizenegy részes *Spitzweg-Impressionen* (Spitzweg-impresszók) című műve, Erich Anderstól a kilenc *Spitzwegbilder* (Spitzweg-képek), Gerhard Winklers hétrészes „*Trio Spitzwegico*”-ja, valamint Walter Niemanns öttételes *Suite nach Bildern von Carl Spitzweg* (Szvit Spitzweg-képek nyomán) című műve.

Marc Chagall terjedelmes zenei műveket ihletett, különösen templomablakai révén. Jacob Gilboa izraeli zeneszerző a *Chagall sur la Bible* című kantátája (Chagall a Bibliáról) mellett, amelyet Chagall „*Le message biblique*” / „Bibliai üzenet” című ciklusa nyomán írt), közre adott még egy tizenkét részes zeneművet is: ez a jeruzsálemi Egyetemi Kórház zsinagógáját díszítő, Izrael törzseit vagy ősatyáit ábrázoló tizenkét üvegablakhoz készült. Ugyanerre a műre utal az angol John McCabe *The Chagall Windows (A Chagall-ablakok)* című, tizenkét tételes zenekari kompozíciója, valamint a cseh Petr Eben *Okna* (Ablakok) című, trombitára és orgonára írt, négytételes duója. Arthur Dangel német zeneszerző altszaxofonra és orgonára írt *Pentaptichon*ját – meglepően hasonlóan hangszerelte, mint Eben az *Okna* című művét – Chagall öt templomablaka ihlette, amelyeket a zürichi Frauenmünster (Miasszonyunk-székesegyház) számára készített. Emellett Chagall táblaképei nyomán többrészes szvittek is születtek, mindenekelőtt Michael Denhoff hattételes duója brácsára és zongorára *Champs de Mars* (Mars-mező) címmel, továbbá Joseph Dorfman izraeli (*Hommage à Chagall*), Meyer Kupferman amerikai (*Images of Chagall*) és Peter Thompson (*Marc Chagall Suite*) brit zeneszerző művei – valamennyi öttételes.

Végül Arnold Böcklin képei főleg egy másik generációhoz szólnak. A *Toteninsel* (A holtak szigete) című, többnyire a 19. és 20. század fordulója táján keletkezett, tizenkét, részben széles körben ismert kompozíció mellett meg kell még említenünk a svájci Hans Huber szintén már 1897-ben komponált, „Böcklin-szimfónia”-ként is ismertté vált 2. szimfóniáját, amelynek fináléja a „*Metamorphosen, angeregt durch Bilder von Böcklin*” (Böcklin képei által ihletett metamorfózisok” feliratot viseli, és konkrétan a nagy honfitárs tíz táblaképére utal). A festő művei nyomán íródott, további figyelemre méltó ciklusok közé tartozik az olasz Giacomo Orefice 1905-ben született *Quadri di Böcklin* című zongoraszvitje, továbbá – a szabályt erősítő kivételként – a fiatal, neoimpresszionista érzületű német zeneszerző, Stefan Soewandi 1994-ben komponált *Sechs Sonatinen nach Bildern von A. Böcklin* (Hat szonatina A. Böcklin képei nyomán) fuvolára és gitárra című műve.

(Balázs István fordítása)

Könyvének elgondolása szerint Siglind Bruhn utazásra invitálja olvasóit, amely kontinensünk földrajzi középpontjából indul ki, és csigavonalban halad egészen Izlandig. Ebbe az utazásba magyar zeneszerző egy férft bele, a szerző választása Durkó Zsoltra (1934–1997) esett. Pontosabban kettő, születési helye, Eperjes alapján ugyanis Szeghy Írisz szlovákként szerepel a könyvben. (És persze Ligeti, aki emigrációját követően leggyakrabban Bécsben élt.) Rövid, jelzésszerű kiegészítésként mégis szeretnénk felhívni a figyelmet néhány további, Magyarországon élt vagy élő magyar zeneszerző olyan alkotásaira, amelyek minden tekintetben megfelelnek a könyv témájának: képi alkotások ihlette, azokat ekphrasztikusan értelmező, megjelenítő zeneművek.

Az *Altamira* mellett Durkó 1976-ban [Turner-illusztrációk](#) címmel komponált zenekari művet hegedűre és 14 hangszerre az angol mester képei nyomán, de konkrét alkotást nem nevez meg a partitúrában.

1961-ben mutatták be Ránki György (1907–1992) [1514 – fantázia zongorára és zenekarra](#) című művét, amelyet Derkovits Gyula 1929-ben készített, 12 fametszetből álló Dózsa-sorozata ihletett: egyes darabjait „szinte hiteles zenei műfordításként” fogalmazza hangokká. A képek téraryait zenei idő-arányrendszerrel, a fehér-fekete fametszetek nyelvét Ránki a zongora-és a zenekar váltakozó zenei anyagával igyekezett leképezni.

1967-ben született Decsényi János (sz. 1927) [Öt Csontváry-kép](#) című, nagyzenekarra írott műve. Ő másként vélekedett, az élmény felől közelít: „Ha egy zeneszerző festményeket választ témának kompozíciójához, sohasem szabad azt gondolni, hogy a kép valamilyen szó szerinti lefordításáról van szó a zene nyelvére. Hiszen ez lehetetlenség, a kép csak inspirációt adhat ahhoz, amit a zeneszerző szeretne kifejezni.”

Tóth Armand (sz. 1955) gyermek- és kamaszkorában gyakran megfordult a kaposvári Róma villa parkjában, Rippl-Rónai József otthonában, az *Öt Rippl-Rónai kép vonószekarra* (1998/99) című, impresszionisztikus, a francia iskola zenei nyelvén megszólaló, vázaltszerű kommentárja személyes élményvilágából táplálkozik.

Említést érdemel még – absztrakt témaválasztása miatt különösen – a méltatlanul mellőzött és majdhogynem elfeledett Geszler György (1913–1998) 1972-ben két zongorára és ütőhangszerekre írott *Öt Vasarely-képe* (1. [Toccata geometrica](#), 2. [Kockák](#) 3. [Gömbök](#) 4. Pontok 5. [Hasábok](#)), illetve egyéb kompozíciói, amelyek Vasarely-művekhez kapcsolódnak ([Architektonikus konstrukció](#), *Virág-leány – Vasarely-kép fuvolára és zongorára*).

Különleges hely illeti meg ezeknek az ekphrasztikus műveknek a sorában Hidas Frigyes (1928–2007) *A cédrus* című táncjátékát, amelyet 1975-ben Seregi László koreográfiájával mutatott be Budapesten az Operaház. Ez esetben voltaképpen többszörös intermedialis kapcsolódásról van szó, többszörös ekphrasztikus értelmezésről és továbbgondolásról, ugyanis a zene a koreográfus elképzelései alapján született: a koreográfia Csontváry életét és műveit használja fel, hogy a tánc nyelvén fogalmazza újra a festő művészetét. A táncmű látomások füzére. Ezek kiindulási pontjai az egyes jeleneteknek címét adó festmények, amelyek a művész életútjának egy-egy szakaszára vagy kiemelkedő alkotására támaszkodnak: 1. Felkészülés az utazásra. 2. Taormina. 3. A siratófal. 4. Sétalovaglás. 5. Kőjáték. 6. A magányos cédrus. 7. Zarándoklás a cédrusokhoz. *A cédrus* „a szimfonikus táncszerkesztés törvényei szerint” épül fel, és ennek meghatározó eleme Hidas Frigyes zenéje, amely így kétszeres áttétellel vonatkozik Csontváry alkotásaira. (B.I.)