

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
Bölcsészettudományi Kar

ALAPSZAKOS SZAKDOLGOZAT

A haláltánc-motívum zenei feldolgozásai

Témavezető:

Dr. Dolinszky Miklós
egyetemi adjunktus

Készítette:

Gacsályi Lilla
ének-zene alapszak

2013

Tartalom

1. Bevezetés	2
2. A haláltánc eredete és képzőművészeti megnyilvánulásai	3
3. A haláltánc a romantikában	8
4. Művek és elemzések	12
5. Összegzés	37

Biztosan meghalunk, de amíg élünk,
mégis azt hisszük, hogy örökké élünk.

(Ligeti György)

1. Bevezetés

„Ismerd fel, hogy a fülemüle jól énekel, a kutya jól ugat, a bárány jól eszi a fűvet, az ember a bárányt és a fű az emberhullát: minden a helyén van, minden tökéletesen táncolja a maga táncát és kiválóság nincsen.”¹ Weöres Sándor *Haláltáncának* részlete arra az egyetemes szabályszerűségekre irányítja a befogadó figyelmét, mely minden dolgok alfája és ómegája. Melynek az egyén is szerves része, akár tudatában van szerepének fontosságával akár nem. A megbonthatatlan egység örökös létjogosultságára utal. A természet harmóniára való törekvése érdekében az élőbből holtat, a halálból életet teremt, szüntelen megújítva építőelemeit, melyek így folytonos mozgásban vannak, s e körforgás tereli az egyes elemeket az egység irányába. Így jön létre a természet esetlegességtől mentes tánca, melyben a halál csupán egy apró esemény, a változás egyik mozgatórugója.

Az első művészeti alkotások a halál és a tánc kapcsolatát illetően a tizennegyedik század második felében jelentek meg, mely dátum egyben a haláltánc műfajának születését is jelenti. A kezdetben készült haláltánc ábrázolások Európa nyugati részén illetve Közép-Európa területén fedezhetők fel spanyol, francia és olasz területeken. A műfaj gyökere nem egyetlen legendában és annak továbbhagyományozódásában keresendő, hanem a halállal kapcsolatba hozható több történet együtteséből kelt életre a hagyomány, mely a középkori sajátos társadalmi és történelmi viszonyok között talált termőtalajra. Ám a halál és a tánc együttesének megértése végett a vizsgálódást egy korábbi időszakban, az antik görög kultúra idejében kell kezdeni, melyben a tánc jelentése és jelentősége megadhatja a választ annak későbbi, halállal való összekapcsolódására.

Dolgozatomban a haláltánc motívumának általános jellemzői és a zeneirodalom valamennyi haláltáncának segítségével kívánok általános összefüggéseket keresni e késő középkori allegorikus műfaj és a zene, valamint a tánc kapcsolatát illetően. Célom

¹ WEÖRES Sándor, *Haláltánc*, in *A teljesség felé*, Budapest, Tericum Kiadó, 2000, 119.

az, hogy az egyes alkotások elemzése révén rámutassak a haláltánc hagyományának korokon és eszméken átívelő állandóságára.

2. A haláltánc eredete és képzőművészeti megnyilvánulásai

A középkori haláltáncokban éltek virágkorukat a mulandóság ábrázolásának elemei,² ahol az elmúlást a Halál hatalma személyesíti meg. Az arab földről származó Everyman legenda és a Három élő, három halott legenda bővüléséből kialakuló összlegenda lehet a forrása³ az első képzőművészeti alkotásoknak, melyek a haláltánc hagyományának jegyében állnak. Az Everyman vagy más néven Jedermann *akárkit* megszemélyesítő hagyománya a haláltánc alaptételét adja, mely szerint – akárcsak a természet törvényei szerint – minden élő egyenlő,⁴ s mindenkinek vége a halál, mely válogatás nélkül *bárkit* elragad. A középkort uraló társadalmi egyenlőtlenségek idején a mindenkit egyesítő halál képe igen népszerűvé vált, melyhez a nagy pestisjárvány (1347-1351) lakosságot tizedelő kegyetlensége is hozzáadódott. A későbbi korok halálhoz való idegenségével szemben a középkorban a halál még nem számított tabunak. Az Everyman hagyományból kiindulva pontosan az élet vége jelentette az áhított egyenlőséget. Ez utóbbinak a vágya azonban nemcsak a középkor emberének sajátja volt.

Az antik hagyomány esetében a tánc az, melyhez az egység fogalma legszorosabban kapcsolódik, s mely a lélekre ugyanolyan – ha nem jelentősebb – hatást gyakorol, mint a mozgásban lévő testre.⁵ Az antikvitásban a tánc nem kisebb szerepet tudhatott magáénak, mint a kozmikus ritmusra való ráhangolódását, az emberi és a kozmikus mérték összehangolását.⁶ Hiszen az égi mozgások fenséges rendje is tánc, még pontosabban körtánc.⁷ Az énekek és a táncok pedig mind akkor keletkeznek, mikor a lélek valahogyan mozgásban van.⁸ A tánc lényege egyfajta megváltozott tudatállapot létrehozása,⁹ mely transzállapot segítségével a lélek átélheti az időtlenség élményét,¹⁰ s mikor a jelen hatalma nem köti gúzsba képes belelátni a jövőbe, melynek következtében

² KOZÁKY István, *A haláltáncok története I-III.*, Budapest, Magyar Történeti Múzeum, 1936, 5.

³ KOZÁKY i.m. 5.

⁴ KOZÁKY i.m. 9.

⁵ KERÉNYI Károly, A labirünthosztól a szirtoszig, http://www.phszemle.hu/adatok/04_kere.pdf

⁶ DOLINSZKY Miklós, Utolsó tánc (Fellini antiintellektualizmusáról), Új Forrás 2010/3, 3-23.

⁷ KERÉNYI i.m. 38.

⁸ PINTÉR Márta, Tánc és lélek, Pszicho-filológiai kísérlet az antik görög tánc megértésére, Bp., Akadémiai Kiadó, 2001, 27.

⁹ KERÉNYI i.m. 40.

¹⁰ KERÉNYI i.m. 44.

szert tesz a jóslás képességére. E jelenségről számol be Euripidész¹¹ egyik drámájában: „És látnok ez az isten: a táncos tombolás, az őrzöngés sok jóserőt is birtokol; ha embertestet isten tölt el teljesen, a tombolókat jósolásra készíti.”¹² A jóslás a haláltáncoknak is fontos eleme. Egyrészt a halottak megjelenésével hozható kapcsolatba, miszerint a holtak felébredésének egyik célja a túlvilági híradás és a halál beálltának megjósolása, másrészt, aki a haláltáncot járja, és a halálmuzsikát hallja, az részese a misztériumnak, a tánc jósereje által kapcsolatba kerül a szellemekkel, akik kinyilvánítják neki a jövőt.¹³ Ez ugyanaz a túlvilági híradás, melyet a sírkútból feltámadó csontváz-alakok szolgáltatnak, s mely a Három élő, három halott legendára utal. A legenda kiindulópontját az arab mondákban kell keresnünk, nevezetesen a következőben: N’oman királyt udvari költője, Ada ben Szaid úgy térítette meg és tanította világmegvetésre, hogy a királlyal a temetőkert mentén lovagoltak, s mindannyiszor megjegyezte, mire tanítanak a halott királyok az élő királyt, ha feltámadnának.¹⁴ Jelen esetben egy élőről és több halottról van szó, a hármas szám a középkori ábrázolásmód sajátosságai miatt került a legendába, ugyanis a középkori művészetben nem volt idegen a különböző időkben történt események, cselekmények egyidejű ábrázolása. Az élő nem csak egy alkalommal látogatja meg a halottat, melyet mindig más formában talál, az oszlási folyamatnak megfelelően, hanem több alkalommal. Így a három élő ugyanaz a személy, aki a látogató, a három halott pedig a több alkalommal látott holttest.¹⁵ A hármas szám konkrétuma úgy vélem a középkori keresztény felfogásban keresendő, mely szerint a három a szent egység, a megbonthatatlan egység.

Az élők és holtak világának találkozása nemcsak az említett legenda kapcsán jelenik meg a haláltáncokban, a hagyomány tánc-jellege az, ami a kulcsot magában hordozza. Itt ismét az antik táncfelfogás kínálja a magyarázatot. A tánc „nem tanít, nem taglal, csak lép, és ezzel a lépéssel azt hozza napvilágra, ami minden dolgok alapja”,¹⁶ öröm és gyász nem tragikus ellentét, hanem mindkettőt egyesíti. Miképpen öröm és szomorúság elveszíti tartalmát és egy újabbat nyer az egyesítés által, úgy a halál és az

¹¹ Euripidész (Kr.e. 480-Kr.e. 406) Szophoklész és Aiszkülosz mellett a klasszikus görög tragédiaíró-trisz harmadik, legifjabb tagja

¹² EURIPIDÉSZ, *Bakkhánsnők*, in *Euripidész összes drámái*, ford. Devecseri Gábor, Bp., Európa Könyvkiadó, 1984, 847.

¹³ KOZÁKY i.m. 11.

¹⁴ KOZÁKY i.m. 8.

¹⁵ KOZÁKY i.m. 10.

¹⁶ KERÉNYI i.m. 36.

élet – a korábban említett időtlenség révén is – sem ellentétei egymásnak a tánc jóvoltából, mely által – úgy vélem – a haláltánc egyik alapvető célja valósul meg. A tánc és a zene, továbbá a természet mozgásában is alapvető fontosságú a ritmus, melynek feladata, hogy az embert érő ingeráradatot redukálja, tömörítse és csökkentse, méghozzá úgy, hogy azokat szervezett és felfogható struktúrákká alakítja.¹⁷ A ritmus, amely az élő szervezetet szabályozza egy nála nagyobbaknak a tökéletes leképezése, s ennek a mechanikus ritmusnak a megszakadása egyenlő a halállal. Ugyanakkor éppen a halál idézi elő a változást, melynek folyamán a lélek – akár az antik felfogás szerint a tánc során – az egységbe bekapcsolódik. „A halál...nincs ellentétben az értelmes lény mivoltával, sem alkatának tervszerűségével.”¹⁸

A haláltáncok legalapvetőbb jellemzője a körtánc-jelleg, mely táncforma a középkorban éppúgy gyakran művelt volt, akárcsak a görögök esetében, kik legfontosabb táncuknak tartották a körtáncot, mivel ebben kivétel nélkül részt vehetett mindenki – öreg, fiatal, nő, férfi – ezért a közösség táncának is számított.¹⁹ A körtáncban „élők és holtak fogják egymás kezét”,²⁰ – ezt a képet láthatjuk a középkori haláltánc ábrázolásokon – a kört elfogadni és benne lenni annyit jelent, mint „életet és halált a létezés egységében tapasztalni”.²¹ A körtánc nem más, mint a „lét egységének kivetülése”,²² s ezzel a középkori haláltánc mély gyökere az antik hagyományban létjogosultságot nyer. A kör, mint terapeutikus jel, geometriájával egyesíti magában a káoszt és a rendet²³ és mint teljességszimbólum az élőket és holtakat azonos minőségben szerepelteti azáltal, hogy őket a teljességbe fonja. A körtánc maga olyan táncforma, melyben senki nem tartozik konkrétan egyvalakihez, mivel benne mindenki mindenkihez tartozik.²⁴ A haláltánc körtánc alakja úgy egyesíti a résztvevőket, mint Everyman alakja, a minden állapot- és körülménytől megfosztott emberi mivolt képviselője²⁵ a társadalmi rendeket, megteremtve ezzel az egyenlőséget szegény és gazdag között, mely a társadalmi ellentétek feloldását is jelenti. A két ismertetett legenda – Everyman és a Három halott, három élő – elemeinek keveredéséből alakult ki

¹⁷ PINTÉR i.m. 20.

¹⁸ AURELIUS, Marcus, *Elmélkedések*, Negyedik könyv, ford. Huszti József
<http://mek.oszk.hu/00600/00606/00606.htm#2>

¹⁹ PINTÉR i.m. 21.

²⁰ DOLINSZKY i.m.

²¹ DOLINSZKY i.m.

²² DOLINSZKY i.m.

²³ DOLINSZKY i.m.

²⁴ PINTÉR i.m. 25.

²⁵ KOZÁKY i.m. 9.

egy összesített legenda, melynek két alakja ismeretes: az egyikben maga a halál lép fel, a másikban csak a holtak.²⁶

A legenda első alakját a pisai és subiacoi falfestmények őrzik,²⁷ de a téma ábrázolásával több helyen is találkozhatunk. Ilyen helyek a Santa Maria Assunta-templom Atri-ban, a Sacro Spello Szent lépcsője Subiaco-ban vagy a Palazzo Scaflani Palermo-ban, de mind közül a leghíresebb a Campo Santo 1335-40 körül keletkezett és Buonamico Buffalmacco-nak²⁸ tulajdonított freskója Pisa-ban.²⁹ A Campo Santo-ban található freskók az itáliai trecento idejére esnek, mikor a halálábrázolások száma hirtelen megnövekedett a képzőművészetben. A korábbi szakirodalmak nem csak Buffalmacco nevét említik a freskók kapcsán, hanem egy másik korabeli itáliai festő, Francesco Traini³⁰ neve is felmerül. A freskók leghíresebbje, melyet egyesek a korszak egyik legerőteljesebb alkotásának tartanak, *A Halál diadala (Trionfo della Morte)* címet viselő kép, mely – a címből is kifolyólag – a halál mindenképp feletti hatalmára utal. A szakértők egészen egyszerű okkal magyarázzák az e témában keletkezett alkotások elterjedését Európa szerte, a trecento idejében: a *Halál diadala*-téma igen divatosnak számított a tizennegyedik századi festészetben, miután 1347 vége és 1351 között szörnyű pestisjárvány söpört végig Európán.³¹ Sajnos a freskókat a második világháború idején bekövetkezett bombázások is megrongálták.³² A kép közepén a Halál látható, ki tekintetét a természet szépségétől ragyogó liget felé fordítja, ahol bájos, előkelő hölgyek – kik „az élet hívságait jelképezik”³³ – üldögélnek. Az égből démonok és angyalok ragadják el a holtakat,³⁴ mely földöntúli lények kísértetiesen emlékeztetnek Bosch hátborzongatóan képzeletgazdag halál-lényeire, a víziót a bal oldalon feltűnő három élő és három halott alakja³⁵ teszi teljessé.

A haláltánc következő jelentős képzőművészeti megnyilvánulása a francia La-Chaise-Dieu templom falfestménye, melynek készítője ismeretlen.³⁶ A freskó három nagyobb egységből áll, melyeken a csontváz-alakok egy-egy a társadalom különböző

²⁶ KOZÁKY i.m. 11.

²⁷ KOZÁKY i.m. 11.

²⁸ Buonamico Buffalmacco, Firenze-ben, Bologna-ban és Pisa-ban 1315 és 1336 között működő itáliai festő

²⁹ MARRUCCHI, Giulia, *Gótikus művészet*, ford. Todero Anna, Bp., Corvina, 2008, 287.

³⁰ Francesco Traini, Pisa-ban és Bologna-ban 1321 és 1365 között működő itáliai festő

³¹ MARRUCCHI i.m. 287.

³² HAMBURGER Klára, *Liszt Ferenc zenéje*, Budapest, Balassi Kiadó, 2010, 237.

³³ HAMBURGER i.m. 237.

³⁴ HAMBURGER i.m. 237.

³⁵ HAMBURGER i.m. 238.

³⁶ <http://www.abbaye-chaise-dieu.com/-La-danse-macabre-.html>

rétegeiből való emberrel állnak kapcsolatban, egy láncot alkotva, mely a freskó egészen végigfut. A halottak a tánc különböző mozdulataiban láthatók, ezzel egészen energikus benyomást keltve, míg az emberek mintha kényszerűen gyalognának. A kép végén látható remete Everyman megtestesítője, kinek imájára a holtak felkelnek sírjaikból.³⁷

Ifjabb Hans Holbein (1497-1543) neve a következő állomás a haláltánc történetében, ki művével oly hatást gyakorolt az utókor haláltáncaira, hogy munkásságát határvonalnak is tekinthetjük, mely elválasztja egymástól a középkor misztikummal és babonákkal átszőtt haláltáncait az újkoriaktól.³⁸ Holbein személyiségéről keveset tudunk, azonban a fennmaradt írások alapján egy olyan ember képe jelenik meg előttünk, aki élni kívánta az életet, nem pedig annak áldozatául esni. Így érvényesüléséhez is a legalkalmasabb helyet kereste, melyet először Franciaországban talált meg, ahol a király a nyugati világ legfényűzőbb uralkodója volt.³⁹ Bár Holbein sokat, mi több, kenyerét köszönhette a nagy uraknak – mind francia, mind angol területen – ám ellenszenvét a hatalmasok iránt mégsem tudta véka alá rejteni haláltáncának képkockáin.⁴⁰ A művész sikereit annak köszönhette, hogy a festészet mesterségét gyakorló ember volt, ki ragaszkodott ahhoz, amit csinált.⁴¹ Ifjabb Hans Holbein a bázeli festők céhében tanulta ki a festészet tudományát, neve szorosan kötődik a városhoz, ám, mint oly sok világhírű tehetség esetében, valamely felsőbb hatalmak új városfalak közé irányították képességei kiteljesítése végett. Végül a történelem egyik hírhedt uralkodójának udvarában töltött be szolgálatot: angliai letelepedését követően megkapta VIII. Henriktől az udvari festő hivatalos címét. Végre megtalálta működésének helyét.⁴² Az emberi alakok iránti érzékenységet Itália oltotta belé, a tökéletes és természetszerű megfigyelőképességét német gyökereinek köszönhette.⁴³ Mindezen képességek segítették, hogy a korszak legragyogóbb portréit készítse el a nyugati birodalmak nemeseiről, kereskedőiről, humanista gondolkodóiról. Azonban a kor borzalmainak karmaiból életszeretete és kitűnő tehetsége sem ragadhatta ki, különös módon éppen a haláltáncok egyik „ihletője”, a rettegett pestisjárvány juttatta

³⁷ KOZÁKY i.m. 13.

³⁸ KOZÁKY i.m. 5.

³⁹ GROHN, Hans Werner, *Ifjabb Hans Holbein festői életműve*, Bp., Corvina Kiadó, 1990, 6.

⁴⁰ GROHN i.m. 6.

⁴¹ GROHN i.m. 7.

⁴² GOMBRICH, E.H., *A művészet története*, ford. G.Beke Margit, Falvay Mihály, Bp., Gondolat, 1983, 295.

⁴³ GROHN i.m. 9.

a londoni áldozatok sorába, 1543-ban.⁴⁴ Egyik leghíresebb alkotása, a *Haláltánc* címet viselő több képből álló fametszet-sorozat. Pályájának kezdetén foglalkozott a fametszés technikájával, mely úgy tűnik tökéletes lehetőségként szolgált e nagyhírű alkotás elkészítésére. A táncoló halálfigurák csontjainak nyers anyagszerűsége a fa természetességének segítségével drámaibb megjelenítést eredményez. A sorozat elsőként 1538-ban jelent meg, s a negyvenegy különböző metszetet egy közös tényező fűzi össze: a táncoló halálalak. Mindegyik képen a „csontváznak kiszolgáltatott egyetlen figura”⁴⁵ szerepel, amelynek csak a helyzete és a neve más és más.⁴⁶ A művész aprólékos pontossággal és választékos fantáziával jeleníti meg a társadalom különböző rétegeit képviselő alakokat a halál társaságában, képei egyértelműen a téma, továbbá a kor kérdései, viszontagságai iránti érzékenységről tanúskodnak. Holbein haláltánc iránti érdeklődésének jele speciális ABC-je is, melynek minden egyes betűjéhez egy haláltánc ábrázolás tartozik. A témát egy tör tokjához készített tervén is viszontlátjuk, melyen a halálba táncolók megerőltetés nélkül illeszkednek a számukra kijelölt, egyre keskenyedő mezőbe.⁴⁷ Miképpen utóbbi ábrázolásán az alakok beilleszkednek a természet akarata által meghatározott helyükre, úgy simul bele Holbein maga is, haláltáncai révén a hagyományba, mely egy későbbi stíluskorszak eszméiben lelte meg újabb otthonát, a romantikus szerzők misztikummal átítatott képzeletvilágában.

3. A haláltánc a romantikában

A középkor után a következő és egyben legfontosabb állomás a haláltáncok történetét illetően a tizenkilencedik század, azon belül a romantika stíluskorszaka. A klasszicizmus által predesztinált letisztultság és egységesség ellen való fellépésként is értelmezhetjük a romantikus művészetet, mely az egyéni szeszély és önkény felszabadítását eredményezte. A klasszicista statikus világképet egy dinamikus világszemlélet váltott fel, mely mozgatójául többek között a kibékíthetetlen ellentétek szolgáltak.⁴⁸ Ilyen változtathatatlan ellentétek játszottak szerepet a haláltánc térhódításában is. A szembenállás és annak fokozódása a feloldás kívánságát vonja

⁴⁴ GROHN i.m. (Életrajzi adatok, oldalszám nélkül)

⁴⁵ GROHN i.m. 9.

⁴⁶ GROHN i.m. 9.

⁴⁷ GROHN i.m. 10.

⁴⁸ UJFALUSSY József, *Haláltánc: variáció, építkezés, modális transzformáció Liszt Ferenc zenéjében*, in *Értekezések, emlékezések*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 7.

maga után, ám sem a társadalom, sem a színpad nem szolgált alkalommal a kívánság teljesítése ügyében, így a kor alkotói olyan színhelyeket kerestek, ahol reflexióik szabadon virágzásba kezdhettek: a gondolkodás és a képzelet virtuális világát.⁴⁹ Így az elvágyódás a korszak kulcsfogalmává érett, melynek időbeli és térbeli síkja egyaránt van. Az álmok és különféle víziók a képzelet világát nyitották meg, melyben a természetfölötti és misztikus elemek nem bizonyultak tájidegennek. A már említett elvágyódás és a miszticizmus erősebb hatása növelte a kor művészeinek túlvilág iránti érdeklődését, melynek szerves része a rejtélyes halál táncba csalogató alakja. A művészek az ókor helyett a középkorhoz fordultak tárgyért és ösztönzésért, melyek között a haláltánc műfaját is megtaláljuk. A romantika új eszméáramlata minden művészeti ágban abszolút újdonságokat eredményezett, így a különböző művészeteken túl az alkotások egymásra hatásának mértéke is fokozódott. A romantika irodalmában és a vele szorosan összefüggő zenében is feltűnően növekedett a halálábrázolások száma. A haláltánc-költészettel párhuzamba helyezhető alkotások gyarapodása valószínűleg a középkori ihlet és a folklór iránti nagyobb igény befolyásának köszönhető. Heinrich Heine⁵⁰ első verseskötetében, a Junge Leiden „Traumbilder”-ciklusának egy darabjában refrénes variációsorozatban vonultatja fel a temető éjjeli alakjait. A hangot a „Spielmann” – vásári vándormuzsikus – adja, majd a résztvevők egyenként vallanak szerelmi csalódásaikról.⁵¹ Arany János (1817-1882) *Híd-avatás* (1877) című költeményében a csalódott emberek egymás után vetik bele magukat éjfél követően az újonnan felavatott Margit-hídról az örvénylő Duna habjaiba. „Lenn táncol órjas buborék; Félkörben az öngyilkos tábor / Zúg fel s le, mint malomkerék;”⁵² A magyar romantikus irodalom legmarkánsabb haláltáncát Madách Imre (1823-1864) ikonikus alkotásában, *Az ember tragédiájában* (1859-60) olvashatjuk, melynek londoni színe egy középkori jellegű haláltánc-betéttel zárul. „Besötétül. Az egész vásár csoportozattá alakul, mely a szín közepén tátongó síron ás, azt körültáncolja, míg egymás után mind beléje ugornak, részint némán, részint amint egymás után szólottak”.⁵³ Az irodalmi alkotásokban fellelhető haláltáncok sora hosszan folytatható lenne, azonban jelen esetben csak ízelítőt kívántam nyújtani a magyar romantika legmegkapóbb haláltáncaiból.

⁴⁹ UJFALUSSY, *Haláltánc* 9.

⁵⁰ Heinrich Heine (1797-1856) német romantikus költő, író, újságíró

⁵¹ UJFALUSSY, *Haláltánc* 6.

⁵² MOHÁCSY Károly, *Irodalmi szöveggyűjtemény*, Bp., Kronika Nova Kiadó, 2010, 234-235.

⁵³ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2003, 120.

A zenében történő változás egyértelműen a variációs gyakorlat megerősödésében ragadható meg, mely eljárás egyúttal a hangszeres improvizáció legtermészetesebb formája is.⁵⁴ Ezen kívül a zene leíró jellege is nagyobb hatalomhoz jut, a szerzők az emocionális végletek minden fajtáját meg kívánják jeleníteni kompozícióikban, a zseni-kultusz népszerűsége pedig önállóbb teret biztosít a kor komponistái számára. Nem egy zeneszerző kívánja darabjához kapcsolódó programfüzet segítségével bevezetni a közönséget annak történetébe. Témák pedig bőséggel akadnak a középkori hagyományokban, melyeket a romantika irodalma újból felfedez magának. Számos zeneszerző, köztük Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, Muszorgszkij, kik halálábrázolásairól is hírek találtak megzenésítésre alkalmas témákat a kor irodalmi alkotásaiban. Goethe⁵⁵ Faust-világának szereplői például szüntelen felbukkannak a romantikus zeneszerzők műveinek porondján, filozófiája pedig tökéletesen összekapcsolható az uralkodó eszmékkal, miszerint nem léteznek készen kapott bölcsességek a világ és benne az ember létének problémáira, azonban ez nem zárja ki azt, hogy figyelmünket egy magasabb egység, a természet felé fordítsuk. Ebbe a gondolkörbe és misztikus szférába sorolhatók véleményem szerint a korszak haláltáncai, melyek századokkal később és fokozatos átalakulásuk során sem veszítették el ősi jelentéstartalmukat, s melyek a romantikában főként variációs műfajként jelentek meg. A haláltáncot felhasználó művek egyik azonos tulajdonsága a Halál-ra utaló gregorián szekvencia, a Dies irae alkalmazása.

Dies irae

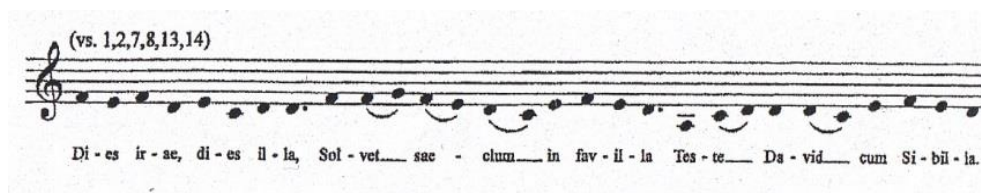
A római katolikus halotti mise Dies irae kezdetű szekvenciájának szövegét Celanói Tamás (1200k-1265k) tizenharmadik századi ferences szerzetes nevéhez kötjük. Szerzői hitelessége azonban máig megkérdőjelezett.⁵⁶ A szöveg tizenhét háromsoros, nyolc szótagos és három kétsoros (két nyolc szótagos és egy hét szótagos) azonos rímű strófából áll, melyből a zeneszerzők a legtöbb alkalommal csak az első háromsoros versszakhoz tartozó dallamot dolgozzák fel vagy csupán a dallam első hangjait. A szekvencia dallamának szerzője, akár szereztetésének pontos dátuma,

⁵⁴ UJFALUSSY, *Haláltánc* 11.

⁵⁵ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) író, költő, jogász, politikus, a német- és a világirodalom ikonikus alakja

⁵⁶ CHASE, Robert, *Dies irae: a guide to requiem music*, Lanham, Oxford: Scarecrow Press, 2003, 509.

ismeretlen.⁵⁷ A szekvencia az alleluját követő strófikus szerkezetű ének, mely a kilencedik-tizedik század körül jelent meg első formájában, majd az azt követő korban vált önállóvá, egyben strófikussá. Szerepe az ünnepi alkalom fényének emelése volt.⁵⁸ A Dies irae, mely népszerűségének köszönhetően három további szekvenciával egyetemben „megmenekült” a tridenti zsinat (1543-1563) korlátozó intézkedései elől, a tizennegyedik századtól vált közkedveltté Itáliában, majd a tizenötödik század végétől a francia liturgia is felhasználta.⁵⁹ A szövegnek csak egyetlen dallama ismeretes,⁶⁰ mely kis lépésekben mozgó, szillabikus voltából adódóan igen alkalmas variációk alaptémájának. E tulajdonságát erősíti az első háromsoros versszakhoz tartozó motívum aszimmetrikussága, mely a téma megszakításokkal való bemutatását segíti. A három sor mindegyikének azonos záróhangja a dór tonalitást erősíti.



1.kottapélda: Dies irae szekvencia első három sora

Elsőként a francia barokk szerzők ismerték fel a Dies irae-ben rejlő zenei-drámai lehetőségeket, majd a romantika „újítói” használták a szekvenciát előszeretettel szimfonikus műveikben.⁶¹ A dallam fokozatosan eggyé vált a halál motívumának zenei jelölésével. Töretlen népszerűségének oka talán az, hogy egyszerűsége ellenére a ferences himnusz-költészet egyik legnagyobb hatású alkotása.⁶² A magyar fordítás tekintetében a szövegnek két változata is létezik, az egyik Sík Sándor, a másik Babits Mihály tollából való. A két változat már a címükben is különböző, Síknál Dies irae marad, Babits esetében (Celanói Tamás) Éneke az utolsó ítéletről vagy Az utolsó ítéletről.⁶³ A vers kezdete a következő Babits fordításában: „Ama nap, a harag napja, / e világot lángba dobja: / Dávid és Szibilla mondja.”⁶⁴ Sík Sándornál: „Ama végső harag napja / a világot tűznek adja, / Dávid így s Szibilla hagyja.”⁶⁵ Babits így vall Celanói

⁵⁷ HAMBURGER i.m. 236.

⁵⁸ AGUSTONI, Luigi, *A gregorián ének*, ford. Jakabffy Tamás, Bp., Gregorián Társaság, 2010, 129.

⁵⁹ CHASE i.m. 510.

⁶⁰ CHASE i.m. 510.

⁶¹ CHASE i.m. 511.

⁶² HALMAI Tamás, „Engem fáradtál keresve...” *Megjegyzések egy Babits-fordításhoz*, Holmi 20. évf/9. 2008 szept. 1200-1202.

⁶³ HALMAI i.m.

⁶⁴ HALMAI i.m.

⁶⁵ www.monteverdi.hu/html/2008/Requiem_szov.doc

Tamás költeményéről: „Mily naiv erővel tör föl a túlvilág borzalma ebből az egyszerű versből! E rímek hármassal kalapácsütése ma is szívünkbe üt.”⁶⁶

4. Művek és elemzések

Hector Berlioz (1803-1869) francia zeneszerző volt az első, aki a később mindinkább népszerű fausti problémakör zenei ábrázolhatóságával foglalkozott. Jelentős műve, a *Fantasztikus szimfónia* évtizedekkel, sőt talán századokkal később is mintául szolgált más szerzők szimfonikus költeményeihez, beleértve Lisztet.⁶⁷ Művének 1830. december 5-i bemutatója a francia romantika kezdetének számít, mely egyben a programszimfónia születése. „Mindaz, ami a természetben jelen van, megtalálható a művészetben is.” Ezt a jelmondatot hirdeti a francia romantikus drámairodalom,⁶⁸ s ezt az eszmét tartja szem előtt a fiatal Berlioz, mikor szenvedélyei rabjaként hangot ad elkeseredettségének új és nagyszabású művében. A Párizsban élő művészt lelkes Faust-rajongónak tartották,⁶⁹ melyre *Fantasztikus szimfóniája* is igazolást ad. A hegy tetején összesereglett boszorkányhad féktelen mulatozásának megörökítése és hangokba öntése ennek csupán egyik egyértelmű jele. A téma iránti érdeklődésén kívül csalódottsága is hevesebb munkára készíthette a szerelmes Berliozt, ki Harriet Smithson író színésznő iránt érzett olthatatlan vonzalmat, mióta csak megpillantotta a nőt Shakespeare Opheliájának szerepében. Rajongása tárgyát egy „idée fixe” jeleníti meg, mely mint vezérmotívum megteremti a tételek közötti kohéziós egységet, s ihletet kínál később Liszt és Wagner számára.⁷⁰ A mű önéletrajzi vonatkozását igazolja a cím is: *Epizód egy művész életéből* (*Episode de la vie d'un artiste*). A *Fantasztikus szimfónia* pedig alcímként szerepel a programban, melynek első mondata: „A zeneszerzőnek az volt a célja, hogy egy művész életének különböző jeleneteit ábrázolja, amennyire ezeket zenében ki lehet fejezni.”⁷¹ A zene tehát drámai cselekménnyel bír, melynek főhőse a művész, aki az elhagyatottság érzését enyhítendő ópium okozta látomások tengerében hanykolódik, végigjárva képzeletének öt különböző jelenetét. Berlioz eleinte négy tételből álló kompozíciót tervezett, később született meg benne az öttételesség

⁶⁶ HALMAI i.m.

⁶⁷ KOVÁCS Ilona, *Haláltáncok a zenében*, www.parlando.hu/2012/2012-1/2012-1-10.htm

⁶⁸ KROÓ György, *Berlioz*, Bp., Gondolat, 1980, 10.

⁶⁹ KROÓ i.m. 15.

⁷⁰ KOVÁCS i.m.

⁷¹ KROÓ i.m. 84.

gondolata, mely a programfelirat tényével együtt Beethovenhez kapcsolja a művet.⁷² Az inspiráció ellenére azonban egy merőben új alkotással találta szemben magát a közönség, melynek segítségével Berlioz a korabeli francia zene vezető egyéniségévé vált.⁷³ A program szerint az első tétel a szenvedély lángra lobbanásának ideje, melyben a főhős megpillantja az égi bájjal megáldott nő alakját, s ezzel kezdetét veszik idilli álmodozásai.⁷⁴ Itt még szabad a lélek, nem alávetettje az érzelmek hadának, melyek fokozatosan erősödnek a darab tetőpontjáig, ahol a halál és a túlvilág ténye a lehető legközelebb kerül az ifjúhoz. A bál címet viselő következő tételben a muzsikusz az élet különféle körülményei között látható, az ünnepi forgatag és a természet békéjéhez közel, ahol vágyának árnyai ritkán törnek rá, majd ezt követi a harmadik rész, melynek pasztorális kettőse szintén szívének békéjét kívánja őrizni. A negyedik tételben azonban, miután a művész megbizonyosodott, hogy szerelme viszonzatlan, ópiummal megmérgezi magát.⁷⁵ Narkózisában a főhős saját kivégzését vizionálja. E vízióban a főhőst elítélik, mert megölte szerelmét. Súlyos léptekkel, indulók keresztútjában halad a vesztőhely felé, s a tétel végén feltűnik az idee fixe, mint a szerelem gondolata, melynek a halál vet véget.⁷⁶ A haláltánc szempontjából az utolsó tétel az igazán hangsúlyos, mivel ebben található a boszorkányok pokoli körtánca, a Dies irae szekvenciával együtt, mely egyértelműen a haláltánc hagyományába illeszti a művet. A művész egy boszorkányszombati mulatságban találja magát, melynek résztvevői az ő temetésére gyűltek össze. A gyászharang és a felhangzó Dies irae dallam paródiája a temetésre figyelmeztet. A reménytelenül szeretett nő dallama is felcsendül, ám itt már önmaga ellentétébe fordul.⁷⁷ Berlioz haláltánc-jelenetében nem sírjaikból kikelő csontváz-figurák, s nem a Halál táncol elvezetve a hőst a túlvilág birodalmába, elvéve ezzel életét. Mégis, az éjféli harangzó és az immár halott szereplő alvilági teremtményekkel fűszerezett körtánca pontosan ugyanarra az eszmére tereli a közönség figyelmét: a halál előtt szerelmes és szerelemtelen éppoly egyenlő, mint öreg és fiatal, nő és férfi, gazdag és nincstelen. Továbbá, hogy minden szenvedélyünk és küzdelmünk a játék végén érdektelenné válik, így simulva bele a mindent egyesítő körbe.

⁷² KROÓ i.m. 82.

⁷³ KROÓ i.m. 79.

⁷⁴ KROÓ i.m. 85.

⁷⁵ KROÓ i.m. 86.

⁷⁶ KROÓ i.m. 86.

⁷⁷ KOVÁCS i.m.

„Látom, eljutottunk végre / az álomvarázsú körbe”⁷⁸ – énekli Faust Mefisztóval a boszorkányszombatra érkezvén. A szekvencia dallamának felcsendülése előtt megszólalnak a harangok – éjfél jelezvén – és a brácsa, majd egyszer az oboa belekezd a boszorkánytémába, ami azonban hamar megszakad. Egy rövid, alig két taktusnyi lefelé ívelő kromatika után, melyet a vonóskar játszik ismét megkondul a harang, melynek utolsó tartott hangja alatt először két ophikleiden⁷⁹ és négy fagotton szólal meg unisono c-mollban a híres szekvencia-dallam, amelyet a rézfúvók vesznek át már harmonizált formában.



2.kottapélda: Berlioz: *Fantasztikus Szimfónia V. tétel 127-134. ütem*

A fafúvók és vonósok által illusztrált boszorkák eközben folytatják a táncot a liturgikus dallam 6/8-os, groteszk scherzo karakterűvé alakított változatára, amely a pizzicato és a szinkópa együttese miatt élesen csipkelődős ellentétet eredményez a méltóságteljes előző dallamfeldolgozással szemben. Majd e két karakter váltakozása folytatódik egészen a 222. ütemig, ahol ismét a boszorkány-téma kezd éledezni.



3.kottapélda: Berlioz: *Fantasztikus Szimfónia V. tétel 157- 160. ütem*

A Ronde du Sabbat jelzés alatt megkezdődik a boszorkák tánca, pontosabban körtánca, mely fokozatosan válik egyre élettelibbé, mondhatni egészen vidám karakterűvé. Majd nyolcad szünetekkel tűzdelt kromatikus futamok következnek, melyeket az unisono eltolt negyedek harsogása vált fel, míg egy utolsó a vonóskar által játszott tánc-morzsát követően kezdetét veszi az abszolút csúcspont, a boszorkány-téma és a Dies irae egyesülése, mely nem meglepően a darab fináléja.



4.kottapélda: Berlioz: *Fantasztikus Szimfónia V. tétel 414-420. ütem (Dies irae és Ronde du Sabbat szakasz eleje)*

⁷⁸ GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, ford. Jékelyi Zoltán, Kálnoky László, Bp., Európa Könyvkiadó, 2006, 239.

⁷⁹ ophikleid: a billentyűs jelzőkürtök családjába tartozó rézfúvós hangszer; ma tubával helyettesítik

A fa- és rézfúvók itt már C-dúrban játsszák a szekvencia-dallamot, mialatt a vonóskar a táncos boszorkány-témát folytatja. Hosszan kitartott, súlyos hangok és fűrgén szaladgáló futamok játéka ez, majd a ritmus veszi át a főszerepet, mígnem megkezdődik a triolák és rövid nyolcadok felfelé masírozása, amit a vonósok által keltett éles dinamikai szembenállás szakít meg. A zenekar egyként kezd a ritmikus zárórészbe egyforma nyolcadmozgással, mely a mű C-dúr záróakkordjához vezet az egyes szólamokat. Akárcsak a későbbi haláltáncok és Dies irae-megzenésítések esetében, Berlioz is előszeretettel él a ritmikuságban rejlő számtalan lehetőséggel és olyan technikai fogásokkal – például a kromatika használata –, melyek mind megtalálhatók a téma iránt fogékony szerzők eszköztárában. Berlioz igazi romantikus alkotóként nem fél a látomások tökéletesebb megelevenítésétől, azaz a programszerű ábrázolás érdekében forradalmasítja a hangszerelést. Ezzel elindítja azt a folyamatot, mely a klasszikus zenekari hangzás visszafogottságának levetkőzése, s mely az érzelmek minél szélesebb skálájának ábrázolására való törekvés gondolatát felébreszti kortársaiban azáltal, hogy a zenekari hangszerek egyéni adottságát igyekszik kiaknázni. A közönség az új törekvéseit kedvezően, sőt a Menet a vesztőhelyre című negyedik tételt egyenesen ovációkkal fogadta.⁸⁰ A hallgatók fantáziáját azonban az új hangszerelésnél jobban érdekelték az önéletrajzi elemek.⁸¹ A szimfónia idilli nőalakjának képében a Smithson-lányt vélték felfedezni, ugyanakkor Berlioz állítása szerint nem bosszúálló szellemben írta meg boszorkányszombati vízióját.⁸² Bárhogyan is volt, művével utat nyitott az utána következő nemzedékek szerzői által komponált romantikus szimfóniáknak.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) francia zeneszerző neve még szorosabban kötődik a haláltáncához, mint Berlioz-é, *Danse macabre* op. 40 (1874) című szimfonikus költeményét legjobb művei között tartják számon. A nagy műveltségű szerző a bécsi klasszikusokat tekintette példaképének, zenéjét sokan eklektikusnak írják le. Klasszika iránti tiszteletéből ered érdeklődése a mitológiai, antik témák felé (*Samson et Delila*, *La jeunesse d'Hercule*), mely számos ismert művéhez szolgáltatta az inspirációt,⁸³ továbbá a formai mesterségre való törekvés szándéka is e vonásához köthető.⁸⁴ Szimfonikus

⁸⁰ KROÓ i.m. 79.

⁸¹ KROÓ i.m. 99.

⁸² KROÓ i.m. 101.

⁸³ HERVEY, Arthur, *Saint-Saëns*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1970, 41.

⁸⁴ HERVEY i.m. 82

művei esetében a programot kifejező zenei apparátus hatásosságát tartotta a legfontosabbnak.⁸⁵ Saját magát nem nevezte reformernek, így nem is törekedett a hagyományoktól való elszakadásra.⁸⁶ Haláltánca az új, programszimfóniáknak nevezett művek táborát erősíti, melyet Berlioz hívott életre még Saint-Saëns születése előtt. A szimfónia kereteinek kitágítása azonban nem volt egyenértékű a műfajt behatároló korlátok áttörésével.⁸⁷ Saint-Saëns akkor lépett be e hagyományba, mikor a *Danse macabre* megkomponálásával elhagyta a klasszikus és mitológiai történetek világát.⁸⁸ A halál mint központi gondolat kortársaihoz hasonlóan őt is foglalkoztatta, melyről egyik saját költeménye is tanúskodik. A *Halál* (*Mors*; angol fordításban *Death*) címet viselő verse annak törvényszerűségére és természetességére hívja fel a figyelmet: miként a hullámok követik egymást, ahogyan a szög kiüti a másikat, úgy lép egyik ember a másik helyébe, ki tegnap még élt, de már nincs tovább. Nyom nélkül tűnik el az ember, beleolvadva a természet körforgásába.⁸⁹ Ám nem saját versét kívánta hangokba önteni a romantikus szerző, hanem egy konkrét haláltáncot, melyet Henri Cazalis (1840-1909) szerzett. A francia költő gyakorként orvosként is működött, művészként pedig a buddhizmus gondolatvilágával foglalkozott, annak tökéletes verstani technikával való megörökítésével. A költemény pontosan ábrázolja az éjféli harangütés után sírjaikból felkelő holtak táncának hagyományát. Saint-Saëns a hárfa tizenkétszer megszólaltatott d hangjával jelzi művében a harangütést, mely harang utolsó megkondulása után egy egész taktusnyi szünetet követően csendül fel a hegedű mint a halál hangszere, mely táncba hívja a holtakat: „La Mort á minuit joue un air de danse / Zig et Zig et Zag, sur son violon.”⁹⁰ A zeneszerző a hegedű normál hangolása helyett arra kéri a játékos, hogy a legfelső e húrt hangolja lejjebb egy fél hanggal, s az így keletkezett disszonancia azonnal megteremti azt a furcsa hatást, mely a szólóhegedű fellépéseit uralja, továbbá az így kapott a-esz tritonus szól az a-e kvint helyett. A tritonus a középkor „rettegett” hangközének számított, mely az ördögöt szimbolizálta. A szólóhegedű a korábbi énekszólam szerepét vette át, ugyanis Saint-Saëns először énekhangra és zongorára komponálta meg haláltáncát, s csak két évvel később készítette el a zenekari változatot,

⁸⁵ KOVÁCS i.m.

⁸⁶ HERVEY i.m. 42.

⁸⁷ HERVEY i.m. 85.

⁸⁸ HERVEY i.m. 89.

⁸⁹ STUDD, Stephen, *Saint-Saëns, a Critical Biography*, London, Cygnus Arts, 1999, 307.

⁹⁰ CAZALIS, Henri, *Danse Macabre*, in Saint-Saëns, Camille, *Danse Macabre, Poème Symphonique*, Paris, Durand and Cie Editeurs, 1957, (belső borító)

mivel a korábbi mű túl nehéznek bizonyult.⁹¹ A szólóhegedű tritonusai után, melyek a majd kilenc taktus megkomponált gyorsítás alatt bevésődnek a hallgató emlékezetébe kezdetét veszi a tánc, a g-moll fuvola főtéma bemutatásával, gyorsan pattogó nyolcad mozgásban, az ütemegyek hangsúlyozásával. A fuvolát a hárfa kíséri tartva a tánc hármas lüktetését. A szerző választása a tánc témát illetően szimbolikus jelentésű, a halál diadalmas figurája gyakran olvadt össze a fuvolás varázsló képével a népi hiedelmek szerint. Ez a túlvilági dallamokkal operáló muzsikusi alak a társadalmi rendek legkülönbözőbb tagjait varázsolta el, s készítette a másvilág kapujába.⁹² A $\frac{3}{4}$ -es ütemjelzés, mely az egész mű alatt változatlan eleve kínálja a dallam táncos karakterét, a téma már első hangzásra is keringő jelleget ölt magára.

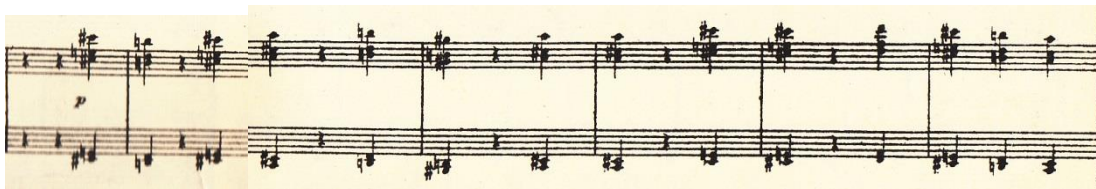


5.kottapélda: *Saint-Saëns: Danse macabre* 33-39. ütem

Majd ismét a szólóhegedű dallama következik, mely már nem a furcsa akkordhangzással lép fel. Valódi dallam ez, mely kis lépéseivel – melyek között nem kevés a kromatikus lépés – erősíti az éjjeli temető nem túl barátságos hangulatának képét. A kísértet-keringő egyre hevesebbé válik, a táncdallamot – melynek első négy taktusa a megszokott g-moll, második fele azonban egy fél hanggal feljebb hozza a dallamrészt, mely g hangon zárul – fokozatosan átveszik a zenekar hangszerei, majd a vonóskar szólaltatja meg az előbbi lírai hegedűdallamot. A csontok koccanását tökéletesen imitáló xilofon négytaktusos dallama a következő jelentős dramaturgiai elem, mely szintén g-mollban szólal meg. Nem sokkal később sűrűsödő nyolcadok és kromatika vezetnek egy új egységhez, melyben a hárfa szólam kapja a szerepet, hogy megjelenítse a Dies irae-t a fúvósok kíséretében. Alatta hosszan és a dallam befejezése után is a vonóskar szüntelen triolákat játszik, mely a szólamelosztás segítségével végtelenítve kíséri, míg bele nem torkollik az egész a H-dúr keringőtémába.

⁹¹ HARDING, James, *Saint Saëns and his circle*, London, Chapman and Hall, 1965, 123.

⁹² DUBY, Georges, *A katedrálisok kora, Művészet és társadalom 980-1420*, Bp., Gondolat, 1984, 228.



6.kottapéllda: Saint-Saëns: *Danse macabre* 173-179. ütem

A szólóhegedű a korábbi g-moll dallamát játssza immár az új hangnemben, melyre a fuvola majd a vonósok válaszolnak. A basszusban is megjelenik a kromatika, sűrű repetíciós nyolcad mozgással, mely fölött a kezdeti tánc téma staccato nyolcadjai pattognak. A kromatikus basszus után megint G-dúrban folytatódik a temetői mulatozás, a hárfa áradó triolás futamai mintha a tájon elterülő köd fátyolának komótos, mégis puha mozgásának képét hívnák szemünk elé, melyet a zenekar két részének súlyos párbeszéde fejez be lefelé tartó, egyre halkuló mozgással. Az irányt tovább fokozzák a fúvók ismét kromatikus futamai, majd a hegedűn felcsendül a tritonus. A vonósok gyors mozgásának kísérete felett a hegedű az eddigi leghosszabb dallamát játssza, melyet rögtön a (basszus kivételével) teljes vonóskar folytat és a fúvósok veszik át a nem sokkal korábbi gyors nyolcad mozgást. Négy taktusos felfelé pergő kromatika vezet az unisono és fortissimo jelzésű csúcspontig, melynek hanyatlása a lefelé ívelő – az előkéek miatt bicsakló – kromatikával nagyszerűen van érzékeltetve. Ezt követően a holtak utolsó esélyeiket megragadva még egyszer rázendítenek a táncra, ám ez már csak a darab vége felé tartó erőteljes „menetelés” amit hirtelen szakít meg a szünet, csak a kürt tartott akkordja marad, melyhez az oboa – a hajnali kakaskukorékolást imitálva – csatlakozik szólójával, jelezvén a hajnal első sugarait és a varázslat szertefoszlását. A holtak összerezzennek és utoljára kap szót a szólóhegedű, mely a megbánás sóhajával⁹³ visszatereli a holtakat örök nyughelyükre. A vonósok a tánc lezárását jelképezve pianissimo megcsillantják a tánc téma maradékát, majd két fürge záróakkord és vége a különös „bálnak”, mintha a gonosz varázsló hirtelen mozdulattal suhintana egyet köpenyén és szempillantás alatt eltűnik a semmiben. Szerelem és halál különös kapcsolatát adja Saint-Saëns életrajzát tekintve a tény, miszerint haláltánc komponálása közben határozta el magát a házasság mellett Marie-Laure Truffot-val, ezzel bővítve műveinek oly számát, melyben e két fogalom szorosabb kölcsönhatásban áll.⁹⁴ Talán eklektikus stílusa miatt, a *Danse macabre* nem fogható Berlioz *Fantasztiusz szimfóniájához* vagy Liszt *Haláltáncához*, azonban éppen e különlegessége adja hírét és méltó helyét a romantikus kánonban, akárcsak a haláltáncok sorában.

⁹³ HERVEY i.m. 91.

⁹⁴ STUDD i.m. 103.

A halál mint jelentős téma a művészetben nemcsak Európa nyugati felében vált közkeletűvé a tizenkilencedik század folyamán. Az romantika orosz komponistái, köztük Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij (1839-1881) is megzenésítésre alkalmas témának vélte a halál fellépésének misztériumát. Muszorgszkij neve szorosan összefonódik az orosz népi hagyománnyal, így halálábrázolását is hazai körülmények között képzelte el. Arszenij Arkagyevics Golenyiscsev-Kutuzov⁹⁵ (1848-1913) verseire komponálta *A halál dalai és táncai* címet viselő dalciklust. Kutuzov halál-versei a középkori hagyományt követik, melyben a haláltánc variációs műfaj, ahol a mindenkire váró halál a közös téma, variánsai pedig a különböző változatai, típusai.⁹⁶ Így Muszorgszkij esetében a halál minden egyes dalban más-más szerepben lép fel, ám célja változatlan. A variációkat a sorozat négy dalában megjelenő halandók különböző típusai adják.⁹⁷ 1875-ben készült el a dalciklus első három darabja, majd két évvel később a negyedik, miután az 1876-ban tervezett három további dal ötlete megvalósulatlan maradt.⁹⁸ A téma karaktervariációk sorozatát kínálta leginkább, melyek közül az első a *Bölcshalál*: a meggyötört anya haldokló gyermeke felett virraszt, majd a hajnal első fényeinel a halál átveszi feladatát, s örök álomba ringatja a gyermeket. A lento karakterű, öttaktusnyi balsejtelmű bevezető zongoradallam végén hangot kap az énekes, egyetlen rövid mondat erejéig. Majd újra a dallam kezdődik, a történet pedig folytatódik: a sötét éjszakában egy gyertya fénye világít, az anya ringatja a beteg gyermeket. Egy átvezető taktus után a dal karaktere megváltozik, az ajtóban megjelenik a Halál. A dal zaklatottá válik. A Halál nyugalma és a halandó tehetetlenségének nyugtalansága közötti ellentét veszi kezdetét, mely az egész darab meghatározó tulajdonsága. Tisztán különbséget lehet tenni az anya feszült beszéde és a Halál – hatalma teljének tudatában – diadalmas megszólalásai között. Az epizód a kezdő lento karakterrel, a Halál elaltató szavaival zárul. Az utána következő *Szerenádban*, mintha szerelmes ifjú énekelne kedvesének, ám nem ifjú, aki hívogatja kedvesét, hanem a Halál, ki végső nászra invitálja az ártatlan lányt. A dal lassú, kettes lüktetésű bevezetővel indul, az ének szólam alatt lágy tizenhatod mozgással kísért a zongora egészen a Halál megszólalásáig, melynél a hangnembváltáshoz karakterváltás is társul, a 6/8-os ütemjelzés azonnal táncossá alakítja az ünnepélyes bevezető hangulatát. A

⁹⁵ Arszenij Arkagyevics Golenyiscsev-Kutuzov orosz költő, Muszorgszkij kortársa, a zeneszerző jóbarátja

⁹⁶ UJFALUSSY József, *Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij: A halál dalai és táncai*, in *A hét zeneműve*, szerk. Kroó György, Bp., Zeneműkiadó, 1977/4 okt-dec., 70.

⁹⁷ KOVÁCS i.m.

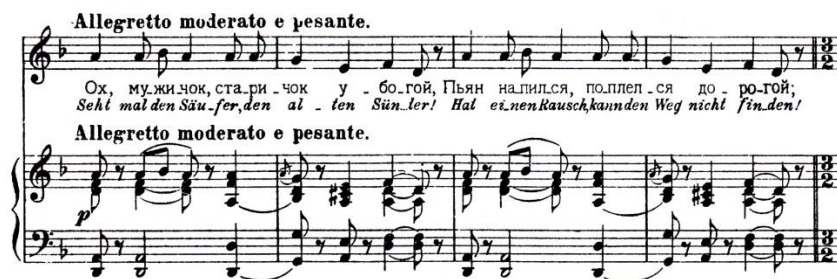
⁹⁸ UJFALUSSY, *A halál dalai és táncai*, 70.

hangvétel beszédszerűvé válik, erőteljesebb kísérettel; valóban egy felfokozott érzelmekkel operáló kérésnek lehetünk fültanúi, melyet egy intenzív kijelentés zár: „Enyém vagy!” A negyedik dalban, mely *A hadvezér* címet viseli a hallgató egy csatatéren találja magát, ahol maga a Halál – mint végső és sosem elbukó hadvezér – tekint szét a haldoklók tömege fölött. A dal erőteljes indítása a csata hevére emlékezteti a közönséget, majd a Halál, mint igazi győztes érkezik indulókísérettel, s az örök nyugalmat hirdeti, melyet az elesettek nyernek általa. A sorozat harmadik darabja, a *Trepak* tartogatja a legtöbb elemet, mely Muszorgszkijt a haláltáncokhoz kapcsolja, ugyanis e dal maga válik haláltáncá, kifordítva ezzel a kozák eredetű orosz népi tánc jókedvre és mulatságra biztató karakterét. A bevezető narráció után, melyben a lakatlan erdő képe tárul elénk, kezdetét veszi a történet. E kezdő rövid szakasz érdekessége az átkötött zongoraakkord végeztével kétszer felcsendülő Dies irae dallam első négy hangja.



7.kottapéllda: Muszorgszkij: *A halál dalai és táncai/ Trepak 1-3. ütem*

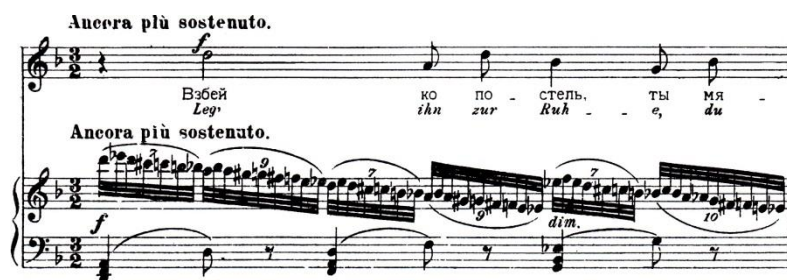
A zongora zörgő akkordjai felett megmutatkozik a későbbi tánc téma dallamának kezdete, ám még nem tánc karakterben, csak mint előlegzés, figyelmeztetve a közelgő Halálra. Egy ijedt felkiáltás és a baljósló mondat befejezését követően a zongora elkezd diktaálni az egyenletes táncritmust, mellyel kezdetét veszi a tánc előbb komótosan, majd a „ritmust megtalálva” igazi tánc karakterrel, ahol a Halál édeskés dalába kezd.



8.kottapéllda: Muszorgszkij: *A halál dalai és táncai/ Trepak 21-24. ütem*

A táncnak a 3/2 markáns negyedei adnak nyomatékot, ahol az énekszólam és a kíséret unisono mozog. E kétféle ütemjelzés és belőlük adódó lüktetés váltakozik, mígnem a hangulat egészen felfokozódik és a pokoli, lefelé zuhanó zongorafutamok felett egy

negyed szünet után harsány fortissimo felkiált a Halál. Hóból készült ágyat vet a szegény muzsiknak.



9.kottapélda: Muszorgszkij: *A halál dalai és táncai/ Trepak 39. ütem*

A csúcás után a zongora bal kezében egyenletes triolák felsorakozását követően visszatér a főtéma, alatta nem hagy alább a triolák lüktetése. Ritenuto lassítja le a folytonos lüktetést, mely ezzel együtt hirtelen abbamarad. Az eddigiektől teljesen eltérő karakterű szakasz következik: a Halál dallamos altatót énekel áldozatának „Aludj csak” felkiáltással, melyet a tánc téma zaklatott visszakacsintgatása szakít félbe, jelezvén, hogy ez nem kedves altató, hanem a Halál kegyetlen terve. Ez a váltakozás ismétlődik egészen a darab befejezéséig. Az utolsó oldalon még egyszer felhangzik a pianissimo lágy altató kezdete – már ének szólam nélkül – és az utolsó gyors tánc-maradékokat követő szünet után három akkord zárja a haláltáncot moll tonalitásban, utolsó koronával.

Muszorgszkij másik műve, mely a hagyományhoz kapcsolható, már nem Kutuzov verseire íródott, azonban az irodalmi ihlet jelen mű esetében is megkérdőjelezhetetlen. Az *Éj a kopár hegyen* zenekari mű szintén a fausti boszorkányszombatot eleveníti fel, mely téma már a komponálás megkezdése előtti években is foglalkoztatta a szerzőt. A darab három változatban készült el, mégis a negyedik, Rimszkij-Korszakov⁹⁹ által átdolgozott változat vált ismertté; mai napig ez a mű hangzik fel a hangversenytermek falai között.¹⁰⁰ Meglepő, hogy Muszorgszkij mindössze pár hét leforgása alatt írta meg e közkedvelt művét. Tanára, Balakirev¹⁰¹ szemével már nem hatott oly kedveltnek: a mű átdolgozását kérte, mivel az nem felelt meg a klasszikus hangszerelésbeli elveknek, de erre Muszorgszkij nem volt hajlandó.¹⁰²

⁹⁹ Nyikolaj Andrejevics Rimszkij-Korszakov (1844-1908) orosz zeneszerző, az Ötök tagja

¹⁰⁰ PAPP Márta, *Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij: Éj a kopár hegyen*, in *A hét zeneműve*, szerk. Kroó György, Bp., 1981/2 ápr.-jún., 83.

¹⁰¹ Milij Alekszejevics Balakirev (1837-1910) orosz zeneszerző, karmester, az Ötök tagja

¹⁰² PAPP i.m. 83.

A cím sem első alakjában vált ismertté, a szerző eredeti gondolata „Szentivánj a Kopár hegyen” volt.¹⁰³ A tündér-éj varázslattal teljes ünnepi hangulata azonban konzerválódott az *Éj a kopár hegyen* végső változatában, a Sátánt dicsőítő boszorkák pergő körtánca önmagában tökéletes alaptéma bármely romantikus alkotás számára. Muszorgszkij esetében nem ritka az orosz népi hagyomány felhasználása, boszorkái is inkább a népi hiedelem szülöttei, mint a 19. század egyetemes szörnyalakjai. A programszimfóniákhoz hasonlóan, Berlioz nyomdokait követve Muszorgszkij is saját maga fogalmazta meg az egyes formaszakaszok történéseit, mely leírás mellékletként szolgált a kompozícióhoz.¹⁰⁴ A folyamatos triolák miatt igen fürgé bevezető motívum – mely tulajdonképpen egy körülírás (a hangra) – után következik az első téma, harsonán és fagotton megszólaltatva, mely rokonságban áll a kompozíció legfontosabb témájával, a boszorkányokat jelző dallammal. Az első szakasz, melyet a szerző a boszorkányok gyülekezése, pletykálkodása terminussal illetett makulátlanul eleget tesz e leírásnak, a gyors tempó, a feszült, valamelyest kapkodó hangvétel mind ezt szolgálják. A boszorkánytéma alaptémaként is értelmezhető, mely táncos jellegével az egész művet végigkíséri. Alig akad hangszer, mely legalább egy alkalommal ne szólaltatná meg.



10.kottapélda: Muszorgszkij: *Éj a kopár hegyen* 82-87. ütem

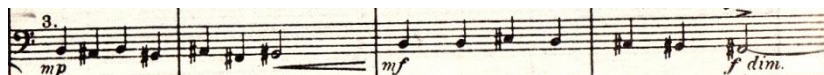
Az „alattvalók” érkezése után feltűnik az úr, maga a Sátán, kiért az egész forgatag összecsendült. Témája szintén táncos karakterű, a kromatika általi szűk lépések a figyelmet a Sátánra irányítják, majd egészhangú skálamenetekben vezetődik le a felfokozott hangulat. Majd a vonós hangszerek jutnak nagyobb szerephez, melyek a fűvós kíséret mellett az eddig a darabra nem jellemző lírai hangot erősítik dallamukkal. A Kopár hegy alvilági fűriákkal benépesített, pogány szertartással fűszerezett varázsvilága nyugalmas, romantikus tájképpé változik. Az éles hangú, fordulatokban gazdag mű végül teljes nyugalmat áraszt magából, a klarinét és a fuvola pár taktus terjedelmű lágy dallamával elringatja a mágia morzsáit a befejező pizzicato akkordig. Muszorgszkij műve páratlan a maga nemében, így nehéz bármilyen hagyományos értelemben vett formai képletbe sorolni. Talán érdekesebb a későbbi korok, főképpen a

¹⁰³ PAPP i.m. 85.

¹⁰⁴ PAPP i.m. 85.

huszadik század zenéje felől közelíteni a műhöz mintsem a saját korszakának határai közt szemlélni.¹⁰⁵

Pjotr Iljics Csajkovszkij (1840-1893) neve nem kötődik szorosan a haláltáncához, de úgy gondolom érdemes megemlíteni programszimfóniája, a *Manfred* (1885) negyedik tételét, melyben a halál szimbólumaként tűnik fel a gregorián szekvencia-dallam, a Dies irae. A témát Lord Byron¹⁰⁶ 1817-ben keletkezett azonos című drámai költeménye szolgáltatta, mely nem mentes a természetfeletti elemek, a sötétség és halál motívumaitól. A romantikus főhős világa Faust szomszédságában található, így nem meglepő, hogy a kor művészei alkalmas témát leltek benne, továbbá e tény közelebb hozza Csajkovszkij szimfóniáját a haláltánc hagyományához. Milij Balakirevtől származik a megzenésítés ötlete, aki Berlioznak szánta a feladatot, azonban a zeneszerző megromlott egészségi állapota miatt ennek nem szándékozott eleget tenni, így azt Csajkovszkij „kapta meg”, ki 1885 májusában látott hozzá a komponáláshoz.¹⁰⁷ A költemény Manfred halálával végződik, melyet a szimfóniában a már említett Dies irae dallam első két taktusának megszólalása jelez az eddigi leglíraibb hanghordozásban. Előbb a harsona szólaltatja meg a dallamot, majd a cselló és a bőgő unisono, tehát abszolút kíséretként, mint szólódallamként.



11.kottapélda: Csajkovszkij: *Manfred* IV. tétel 472-475. ütem

Számomra igazán szimpatikus Csajkovszkij „változata” a főhős halálát illetően, melynek a Dies irae az eddigiektől eltérő megzenésítése szerves része. A halál borzalma és a szekvencia-dallam súlyos hangjai feloldást nyernek, mondhatni átítatódnak az elkerülhetetlenség gondolatának nyugalmaival, mely a megbékélést szolgálja.

A középkorból op. 79 (1902) címet viseli a szintén orosz komponista Alekszandr Glazunov (1865-1936) balettzenéje, melyben egy haláltáncnak lehetünk fültanúi a második tételben (Scherzo). A kompozíció címe és a haláltánc egybecsengése teljesen

¹⁰⁵ PAPP i.m. 91.

¹⁰⁶ Lord Byron (1788-1824) az angol romantikus költészet egyik legismertebb képviselője

¹⁰⁷ ABRAHAM, Gerald, *Tchaikovsky, Manfred Symphony, op. 58*, in Peter Ilyich Tchaikovsky, *Manfred, Symphonie en 4 Tableaux*, Ernst Eulenburg Ltd., London, 1958

egyértelmű, a zeneszerző a négy tétel során négy, tipikusan középkori jelenetet kíván ábrázolni, melynek a haláltánc hagyománya is szerves része, akárcsak a trubadúr szerenádja (3. tétel) vagy a keresztes lovagok (4. tétel).¹⁰⁸ Glazunov tehetségére Rimszkij-Korszakov és Liszt is felfigyelt, kiknek neve szintén szervesen kapcsolódik a haláltánc hagyományához. A Prelúdium (1. tétel) után kezdetét veszi az utcai mulatság, pontosabban színház, mely haláltáncot mutat be.¹⁰⁹ Hegedű invitálja táncra a közönséget, melyen a Halál játszik, majd bekapcsolódnak a trombiták. Egyértelmű elemei ezek a hagyománynak. A zenekari hangzás szélesedik, s kezdetét veszi a tánc, pergő, karakteres ízzel, erősen ritmikusan, majd az oboák belekezdenek a Dies irae dallamába, mely a következő fontos egyeztetési pont. A tétel végén felhangzó xilophon a csontok koccanására is emlékeztethet, az ütők és fúvósok gazdagabb alkalmazása könnyebb és harsányabb ritmikusságot eredményez. A halál jelenlétének ellenére a tétel hangulata többnyire játékosan táncos karakterű, melyet a haláltánc komorsága ha meg is tör, nem maradandó. Az utcai színház karneváli jelleggel ruházza fel a tételt, mely igen vidám és pezsgő mulatságot varázsol szemünk elé. A tétel vége az eddigiek után cseppet sem szokatlan staccato záróakkord, ami a tánc varázslatának hirtelen megszűnését jelzi.

Az orosz komponisták sorát folytatva a következő szerző, kinek neve szintén elidőzést kíván a haláltánc hagyományánál, Szergej Rahmanyinov (1873-1943). *Rapszódia egy Paganini-témára* (1934) című műve, mely az utolsó zongorára és zenekarra íródott kompozíciója több helyen is tartalmazza a gregorián dallamot: a huszonnégy variáció közül három.¹¹⁰ A darab ősbemutatóját követően Michel Fokin¹¹¹ balettet koreografált Rahmanyinov zenéjére, mely Paganini¹¹² életét hivatott bemutatni.¹¹³ A világhíres itáliai hegedűvirtuózzal már élete során szárnyra kaptak olyan pletykák, melyek bámulatos tehetségének eredetét vitatták, sokan egy ördöggel kötött alkunak tulajdonították hihetetlen virtuozitásának képességét. Rahmanyinov az ördög motívumát a Dies irae dallam szerepeltetésével teszi még egyértelműbbé a hetedik,

¹⁰⁸ KOVÁCS i.m.

¹⁰⁹ KOVÁCS i.m.

¹¹⁰ KOVÁCS i.m.

¹¹¹ Michel Fokin (1880-1942) orosz koreográfus, táncos

¹¹² Niccolò Paganini (1782-1840) itáliai hegedűművész, a romantika leghíresebb hegedűvirtuóza

¹¹³ PALLAVER, Vincent, *Rachmaninoff and Dies irae*, 27.

http://www.victoryvinny.com/svr_and_di/RachmaninovandDiesIrae-Version04.pdf

tizedik és huszonnegyedik variációban.¹¹⁴ A Dies irae első előfordulása tisztán kivehető a kottakép nélkül is, a hatodik variáció végén található zárlat és az azt követő szünet várakozást eredményez, melynek beteljesítése a zongora által megszólaltatott szekvencia-dallam lesz. Az eddig virtuóz zongoraszólam most méltóságteljesen hangoztatja Paganini „szövetségesének” jelenlétét a félkottákra osztott harmonizált dallam segítségével, mely először szelídebben, de határozottan, a tétel vége felé pedig egyre dúsabban csendül fel. A zongorát csak a mélyvonósok kísérik folyamatosan.



12.kottapélda: Rahmanyinov: Rapszódia egy Paganini-témára 7. variáció 1-8. ütem

Az ördög témájának második előfordulása szintén nagy hangsúlyt kap, eleve gazdagabb zenekari kísérettel szólal meg a dallam előbb félkotta értékekben, majd egyre ritmikusabb formában, táncos $\frac{3}{4}$ -es ütemjelzés alatt, ahol megkezdődik az alaptéma virtuóz variációja. A darab fináléjában, az utolsó, huszonnegyedik variációban csendül fel ismét a Dies irae dallam a már megszokott hangsúlyossággal, azonban nem a zongorán, hanem a rézfúvókon.



13.kottapélda: Rahmanyinov: Rapszódia egy Paganini-témára 24. variáció 39-44. ütem

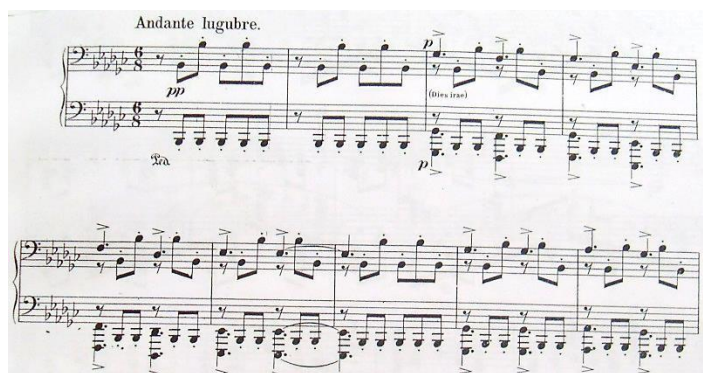
Rahmanyinov mesterien ötvözi a Paganini-témát a szekvencia-dallammal, mely a finálé karakterét megteremti, utalva ezzel a hegedűvirtuóz és a természetfeletti hatalmak egybeolvadására.

Dolgozatomban az első magyar zeneszerző, akinek neve a haláltánchoz kapcsolódik Dohnányi Ernő (1877-1960). A pozsonyi születésű zeneszerző Saint-Saënshez és talán Muszorgszkijhez hasonlóan azon zeneszerzők táborát erősíti, kiket nem lehet egyetlen meghatározott csoporthoz sem sorolni, s szándékuk sem volt ilyesféle hovatartozás bizonyítására. Dohnányi inkább a minél teljesebb megismerés és önkifejezés lehetőségét kereste.¹¹⁵ Két éves bécsi tartózkodása alatt, húszas éveinek vége

¹¹⁴ PALLAVER i.m. 26.

¹¹⁵ VÁZSONYI Bálint, *Dohnányi Ernő*, Bp., Nap Kiadó, 2002, 319.

felé közeledve írta meg *Négy rapszódia*ját op.11 (1904) zongorára, melyek közül az utolsó, esz-moll rapszódia tartalmazza a halál motívumának megkérdőjelezhetetlen jelét. A Dies irae dallam feldolgozása minden esetben eszmei tartalmat hordoz, mely Dohnányinál az élet győzelmét hirdeti a halál felett.¹¹⁶ Bár rapszodiákról van szó, a kompozíció ciklikus elrendezése megengedi, hogy a négy tételt egy szonáta lazábban összekapcsolt részeként értelmezzük, melyre a negyedik rapszódia kohéziós ereje is utal.¹¹⁷ A záró darabban az előző három tétel egy-egy témája tűnik fel mint visszaemlékezés, összegzés, természetesen az önálló Dies irae megzenésítés mellett. A nem forradalmár babérokra törő komponista zenéjét inkább a múlthoz kötik a művészetével foglalkozók, továbbá saját egyéniségéhez mintsem a jövőhöz. Ennek ellenére a mély tragikum mégis hiányzik kompozícióiból;¹¹⁸ ez talán tonális hangjához és szerkesztési módjának jellemző vonásaihoz kapcsolódik. De miért lenne szükség éles tragikumra, ha az eszmei mondanivaló – jelen esetben például a gregorián dallam alkalmazása – önmaga is elegendő az üzenet közvetítésére. Az *esz-moll rapszódia* sötét színeihez azonban semmi kétség nem fér, az andante megjelölés melletti lugubre (gyászosan) kifejezés pontosan meghatározza a szerző szándékát. A kiemelt szekvenciadallam rögtön kezdetét veszi a domináns orgonapont zakatolása felett, mely egy gyászmenet tökéletes képét varázsolja a hallgatóság szeme elé. A két bevezető taktus után csendül fel a téma, melyet rögtön két variáció követ, majd a „menetelést” felváltó hullámzó kísérfutamok megszakítják annak létjogosultságát, s egy teljesen új világba vezetnek az első, g-moll rapszódia megidézésével.



14.kottapélda: Dohnányi: *Négy rapszódia*/ IV. esz-moll 1-9. ütem

Ezt követi a második, C-dúr és a harmadik, fisz-moll rapszódia visszaidézése, majd szintén két taktus után ismét főszerepet kap a Dies irae – pontosan a tempo I. jelzésnél –

¹¹⁶ KOVÁCS i.m.

¹¹⁷ VÁZSONYI i.m. 106.

¹¹⁸ VÁZSONYI i.m. 319.

negyedik variációja, melyet az ötödik és hatodik variáció követ. Utóbbi a téma dúr töredéke, mely egészen egyedülálló hatással ruházta fel az eddig súlyos, erőteljesen sötét színezetű középkori dallamot. A kezdeti hangulat mintha önmagába fordult volna át, s ez nem véletlen, hiszen itt következik Dohnányi sajátos értelmezése, mely által a mű nem a címadó hangnemben zárul, hanem a korábban is szimbolikus Esz-dúrban. A téma megdicsőülése és a pozitív végkifejlet, ami a szerző „élet a halál felett” eszméjét idézi bizonyos szempontból ugyanazt a hatást kelti, mint a haláltánc egyik alapgondolata, mely a halál előtti egyenlőséget hirdeti. A mindkét eszméből adódó nyugalom fontossága véleményem szerint különleges és elhanyagolhatatlan a hagyomány vizsgálatának folyamatában, hiszen alapvető és elkerülhetetlen problémát érint. Dohnányi feldolgozása ötletes és vigasztaló „kulcsot” kínál mindazok számára, kik kevésbé képesek megbékélni saját végzetük gondolatával.

A pisai Campo Santo freskói a romantika művészeinek csodálatát váltották ki. Liszt Ferenc 1839-ben egy itáliai utazás alkalmával találkozott a falfestményekkel, és az alkotások feltehetően jelentős szerepet játszottak *Haláltánc*a megkomponálásának történetében. A korábbi feltételezés szerint a mű ihletője Hans Holbein Haláltánc-sorozata volt,¹¹⁹ mely alkotás igen hangsúlyos helyet foglal el a haláltánc hagyományában, s valóban fedezhetők fel hasonlóságok a két mű kapcsán.¹²⁰ Azonban Lina Ramann (1833-1912), Liszt életrajzírója a művész személyes közlésére hivatkozva a pisai *A Halál diadala* címet viselő képet jelöli meg forrásként,¹²¹ melyet a legújabb szakirodalmak Buonamico Buffalmacconak tulajdonítanak. Ramann akkoriban Andrea Orcagna (1310k-1368) – teljes nevén Andrea di Cione di Arcangelo – trecento korabeli festő, szobrász és építész nevét említi,¹²² azonban a falfestményt később Francesco Traini szintén korabeli festő nevéhez köthették, majd újabban a már említett Buffalmacco név szerepel az alkotót jelölő név helyén. A weimari Liszt-vázlatkönyvek vizsgálata kapcsán kiderül azonban, hogy a művészt mindkét téma érdekelte, sőt két párhuzamos művet tervezett, egyiket Holbein alkotásának inspirációja nyomán, másikat

¹¹⁹ BORONKAY Antal, *Liszt Ferenc: Haláltánc*, in *A hét zeneműve*, szerk. Kroó György, Bp., Zeneműkiadó, 1977/1 jan-márc., 52.

¹²⁰ KACZMARCZYK, Adrienne, *Liszt, Lammenais und der Totentanz*, in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43/1-2, 2002, 64.

¹²¹ BORONKAY i.m. 52.

¹²² KACZMARCZYK i.m. 54.

Orcagna, azaz Buffalmacco művére vonatkozólag,¹²³ így érthetővé válik a pontos inspirációhoz kapcsolódó találgatás létjogosultsága. Liszt 1838-ban már foglalkozott a Haláltánc tervével,¹²⁴ a végleges mű azonban 1859-ben készült el, s csak 1865-ben jelent meg nyomtatásban,¹²⁵ mely évben az ősbemutató is elhangzott Hans von Bülow¹²⁶ előadásában, kihez a mű ajánlása szól. Liszt esetében nem ritka, hogy egy kompozíció a végleges formáját évekkel sőt évtizedekkel később nyeri el a vázlatokhoz képest.¹²⁷ Az állandó koncertezés és utazás nem biztosított kellő alkalmat ötletei kidolgozására, azonban weimari letelepedését követően hozzálátott a munkához.¹²⁸ 1849-re datálható a kompozíció első vázlata, melyet valószínűleg nem érzett teljesen kidolgozottnak, így két alkalommal – 1853-ban és 1859-ben – átdolgozta azt.¹²⁹ Nem elhanyagolható Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* hatása a kor zeneszerzőire, így Lisztre is, mely műben a Dies irae gregorián dallam fontos dramaturgiai szerephez jut, mégis, annak elsőprő népszerűsége ellenére Liszt az első, aki teljesen önálló művet épít a dallamra.¹³⁰ A Dies irae mint téma választása mellett szól, hogy *A Halál diadalán* kívül egy másik freskóval is találkozhatott a művész, mely *Az utolsó ítélet* címet viseli (szintén Buonamico Buffalmacco-tól).¹³¹ A *Haláltánc* a zongoraversenyekkel áll rokonságban hangszerapparátusát tekintve, a műfajjelölő alcíme pedig: Parafrázis a Dies irae fölött zongorára és zenekarra. A mű hat különböző, sorszámmal is jelölt variációból áll. A szillabikus szekvenciadallam egyszerűsége, kis hangközlépései lehetővé teszik a minél változatosabb kidolgozást, melyet Liszt maximálisan ki is használ. A csupán hat variációban tucatnál több hangulat lakozik, melyek forrása egyazon motívum. A kezdés ötletes és a végletekig erőteljes, a zongora mondhatni kilép szerepéből a mély regiszterben megszólaltatott szűkített akkordjai révén, a hangzás egyszerűen pokoli. A szinte zajhatásként érzékelhető zongoraszólam ostinatoja egy negyed értékű szünet után indul, mely a kottakép nélkül nem derül ki, így mikor a Dies irae a fúvóskaron felcsendül, az mintha egy negyeddal el lenne csúszva, s a hangsúlytalan ütemrészekre esnének a hangsúlyok.¹³² A pokoli hangzást erősíti a

¹²³ HAMBURGER i.m. 237.

¹²⁴ UJFALUSSY, *Haláltánc*, 5.

¹²⁵ BORONKAY i.m. 61.

¹²⁶ Hans von Bülow (1830-1894) német zongorista, karmester

¹²⁷ BORONKAY i.m. 61.

¹²⁸ KACZMARCZYK i.m. 55.

¹²⁹ UJFALUSSY *Haláltánc* 5.

¹³⁰ BORONKAY i.m. 53.

¹³¹ BORONKAY i.m. 53.

¹³² BORONKAY i.m. 55.

„végítélet harsonáin” unisono felhangzó téma. Liszt az alapdallam első két sorát elválasztja a harmadiktól; előbbi két különböző felrakásban, utóbbi háromszor ismételve szólal meg, az elválasztást presto karakterű zongorakadencia végzi.



15.kottapélda: Liszt: Haláltánc (zongorakivonat) 1-10. ütem

Az első variáció előtt a zenekari tutti után, mely gyors tempójával, határozott ritmusával Berlioz boszorkányszombati rituáléjára emlékeztet újból a témát halljuk négyszólamú megzenésítésben, akár egy barokk korálharmonizáció, az akkordok azonban tagadhatatlanul a romantika jegyeit viselik. Nem képez éles ellentétet ezzel a vonással az első variáció sem, melyben a Dies irae a basszusban kap helyet, s felette – barokk basszusvariációt idézve – a fagott játssza kisnyújtott ritmusait, mintha épp a bálterembe belépő uralkodó (talán a Halál) lépéseit kívánná kíséreni dallamával. A variáció végére a kezdeti ünnepélyesen nyugodt hangulat felfokozódik, melyet a kromatika és a még feszesebb ritmus segít elő, s máris kezdetét veszi a második variáció, melyben a nyújtott ritmusok még szerephez jutnak, de a feszességet felváltja a zongora jobb kezében lévő skálafutatok fellépése, majd a rézfúvók indulószerű triolái ezt tovább erősítik. A gregorián dallam a zongora bal kéz szólamában él tovább. A glisszandók sűrűsödése és a triolák fokozódása után egy koronás akkordon pihen meg a dallam.



16.kottapélda: Liszt: Haláltánc (zongorakivonat) 75-80. ütem

A harmadik variációban a ritmikus elem még nagyobb teret nyer, a zaklatottság erősödik, a tánc hevében egymáshoz koccannak a csontok. A zongora a mélyből az

egyre magasabb regiszterek felé törekszik, párbeszéde a zenekarral fokozatosan kiéleződik, míg egy majd négy taktus hosszan elnyúló záróakkord véget nem vet az izgalomnak.



17.kottapélda: Liszt: Haláltánc (zongorakivonat) 96-98. ütem

A negyedik „canonique”-nak nevezett variáció lento karaktere valóban a téma új oldalát mutatja meg. A kánonszerű feldolgozást egy lírai, érzelmetelített kadencia követ, melyet az előadó tetszés szerint elhagyhat – a koncertek és a lemezfelvételek legtöbbször élnek a kadencia előadásának lehetőségével.¹³³ A lágyan omló dallam a zongora felső regisztereiben pontosan olyan hangulatot idéz, mikor a tánc résztvevői belefeledkeznek tevékenységükbe, s már nem ők irányítják a táncot, hanem a mozgás öröme őket; pillanatnyi megnyugvás vesz erőt rajtuk. Érdekes, hogy e alaptémától és annak karakterétől legtávolabb álló kadencia majdnem a mű felénél kap helyet, mintegy utolsó lélegzetvételt engedve az előadónak és hallgatóknak egyaránt az elkövetkező két, szélesebb terjedelmű variáció előtt.



18.kottapélda: Liszt: Haláltánc (zongorakivonat) 157-164. ütem

Az ötödik variáció (fugato) mind közül a legterjedelmesebb. Ebben merészkedik a zeneszerző a legtovább a téma variánsait illetően. Dohnányinál már felfedezhető volt a szekvencia-dallam dúr változata, mely Lisztnél is jelen van, elmaradhatatlan diadalhangját képviselve.¹³⁴ A kezdeti repetíciós technika visszaidézi az előző variációk ritmusosságát, ha nem még ráerősít e tulajdonságra.

¹³³ BORONKAY i.m. 59.

¹³⁴ BORONKAY i.m. 59.



19. kottapéllda: Liszt: Haláltánc (zongorakivonat) 183-194. ütem

A variáció második nagyobb egységét képezi az igencsak táncos, egész zenekart mozgósító téma, melynek ütemhangsúlyaiban a Dies irae egy-egy hangja kap helyet. Következik a variáció lezárásaként a második kadencia, mely Fisz-dúron, majd annak azonos alapú mollján, fisz-mollon keresztül érkezik vissza a mű alaphangnemébe, d-mollba. A hatodik variáció elhangzását Liszt szintén az előadóra bízta, mivel a variáció alapjául nem a Dies irae dallamát használja, hanem egy általa komponált motívumot, mely hasonló az alapidallamhoz.



20.kottapéllda: Liszt: Haláltánc/ 6. variáció alaptémája

Ez szintén kis hangterjedelemben mozog, s három kisebb egységre bontható, melyeket szünet választ el egymástól. A témára ugyancsak terjedelmes variációt komponál, melynek végén – egyúttal a mű végén – kóda található. Az új dallam elsőként zenekari változatban hangzik el, melyet a zongora és a fuvola párbeszéde folytat könnyed, táncos karakterrel. Majd a virtuóz zongora átveszi az irányítást s egyre fürgébb variációkat mutat meg. A hangulat, akárcsak a mű elején egyre fokozódik, a glisszandók sokasága után nyolcadok erős ritmikussága vezet a fortissimo fináléig, majd egy örült, lefelé tartó kromatika vezet a secco záróakkordhoz.

A mű sajátossága, hogy a variációs formán kívül négytétéles ciklusként is értelmezhető. Ennek megfelelően az első tételt az elsőől harmadik variáció alkotja, melyek feszes indulókaraktere figyelemfelkeltő bevezetőként is szolgál. A nyugodtabb lento karakterű negyedik variáció és a hozzá tartozó éteri hangvételű kadencia megfeleltethető a lassú tételnek. Az ezt követő ötödik és hatodik variáció terjedelmességükből kifolyólag önálló tételeket képeznek, így az ötödik variáció a harmadik tétel helyén áll, a záró, hatodik pedig értelemszerűen mint utolsó tétel

funkcionál.¹³⁵ Kétségtől Liszt *Haláltánc*a az egyik legmeggrázóbb és legváltozatosabb interpretációja a Dies irae dallamnak, ezen kívül a haláltáncnak mint hagyománynak. Kompozíciója a végletekig fejlesztett és – már az ötlet és a végleges forma között eltelt idő miatt is – érett alkotás, mely nem csak saját korában állta meg helyét. Alkotása mikrokosmosz a makrokosmoszban, utóbbi alatt művészetét értem, melyben a hagyomány szárai összefutnak, s e találkozási pontból ágaznak ki a kromatikus és a diatonikus modális elvű fejlődés önálló útjai.¹³⁶ *Haláltánc*a példája egész életművét életető variációs eljárásának, melyben még merészebb váltásokkal érint terc távolságra lévő vagy közös tercű hangnemeket.¹³⁷ Felejthetetlen alkotásának titka talán különleges érzéke a téma iránt, mely előhívja a kegyetlen halál képét, a Liszttől nem különösebben távol álló ördögi, mefisztói karaktert. (Liszt és Mefisztó „kapcsolata” hangsúlyos helyet foglal el az életrajzban, jelen dolgozat esetén azonban nem kívánok erre kitérni.) A Haláltánc zsenialitása egy génusz formáló fegyelmének és a hangszer maximális birtoklása képességének eredménye.¹³⁸

A *Haláltánc*on kívül Liszt másik alkotása, mely a hagyományt eleveníti föl *Csárdás macabre* című kompozíciója. Az 1880 és 1882 között keletkezett mű három zongorára íródott csárdása közül az első.¹³⁹ A darabok születésekor a művész hetvenes éveinek elejében járt, azonban köztudottan nem a visszafogottság és derűs öregkor hangulata jellemzi Liszt kései kompozícióit, melyet a csárdások is igazolnak. Éppen emiatt csárdásait sem fogadták tárt karokkal, évtizedekkel később is értetlenül álltak hozzá, – nevezetesen a *Csárdás macabre*-ről is úgy vélték jobb, hogy kéziratban maradt – életében alig játszották őket.¹⁴⁰ Liszt idős korára oly messze merészkedett a romantika zenéjétől, amennyire csak tudott, kompozíciós technikáit illetően az újdonságoké lett a főszerep, melyre kortársai megbotránkozása volt a válasz. Ugyanakkor ezek az újdonságok szolgáltak ihletül az utókor számára, például Bartók Bélának. A tiszta zene iránti intenzív érdeklődés és a siker érdektelensége segítette a mestert, hogy újabb ötleteit papírra vesse, melyek között a csárdások is helyet foglalnak. A *Csárdás*

¹³⁵ UJFALUSSY, *Haláltánc* 13-14.

¹³⁶ UJFALUSSY, *Haláltánc* 21.

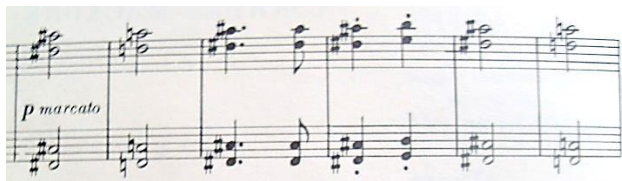
¹³⁷ UJFALUSSY, *Haláltánc* 17.

¹³⁸ UJFALUSSY, *Haláltánc* 14.

¹³⁹ HAMBURGER i.m. 411.

¹⁴⁰ HAMBURGER i.m. 411.

macabre esetében a tiltott kvintpárhuzam alkalmazása, mely többször felhangzik a mű során és a zörgő csontzenére utal¹⁴¹ egy a jövőbe mutató tulajdonságok közül.



21.kottapélda: Liszt: *Csárdás macabre* 49-54. ütem

A csárdás a táncal egybekötött verbuválás hagyományáig nyúlik vissza, melynek célja a parasztlegények katonai szolgálatra csábítása, a toborzás volt. A tizenkilencedik században a verbunkos egyértelműen a magyar népzene ismertetőjéül szolgált, a csárdás pedig a magyar romantika nemzeti táncává vált,¹⁴² jellegzetes ritmusa, váltakozó tempója több külföldi zeneszerző művében is felbukkan. A csárdás jellemzője szintén váltakozó lüktetése, a lassabb tempójú szakaszt friss gyors követi, legtöbbször 2/4 vagy 4/4 ütemjelzés alatt. Fontos, hogy páros magyar néptáncról van szó, tehát a párok egymásba kapaszkodva mozognak a tánc legnagyobb részében, kivéve a bevezetőben, melyben a férfiak „erőfitogatásán” van a hangsúly. Utóbbi a lassú, előbbi a gyors tempójú szakasz.¹⁴³ Liszt e hagyományos táncforma és a haláltánc motívumának egyesítéséből sajátos hangulatú magyar haláltáncot hoz létre, melyhez a zongora rá jellemző virtuóz alkalmazása párosul, továbbá a hangszerrel idegen – már a Haláltánc esetében is előszeretettel alkalmazott – ütőhangszer-szerű felhasználás.¹⁴⁴ A mű felépítése a klasszikus szonátaformával hozható összefüggésbe. A melléktéma a kor egyik népszerű műdalának (Ég a kunyhó, ropog a nád) kezdetét tartalmazza.¹⁴⁵ A kéziratban maradt művet 1951-ben adták ki Londonban.¹⁴⁶

Az 1884-ben keletkezett további két csárdás közül a *Csárdás obstinée* (Makacs csárdás) kínál további egyeztetési pontot Liszt és a haláltánc kapcsolatában. A *macabre* szintén „modern” kompozíció, melyben a szerző addig fokozza a motívumismétlést, míg nem a tánc minden résztvevője a halálba nem táncolja magát.¹⁴⁷ A darab a *Haláltánc*hoz hasonlóan szünettel indul, s csak a kétnegyedes ütem második, súlytalan negyedén veszi kezdetét a dallam. Ez egy a *Haláltánc*ban is jelen lévő – ritmikai

¹⁴¹ HAMBURGER i.m. 412.

¹⁴² PESOVÁR Ernő, *A magyar páros táncok*, Bp., Planétás Kiadó, 1997, 56.

¹⁴³ PESOVÁR i.m. 59.

¹⁴⁴ HAMBURGER i.m. 245.

¹⁴⁵ HAMBURGER i.m. 412.

¹⁴⁶ HAMBURGER i.m. 411.

¹⁴⁷ HAMBURGER i.m. 413.

„trükk”-ből adódó – megbicsaklást eredményez. Két témát fedezhetünk fel: a makacs főtemát – mely a folytonos ismétlés miatt makacs – és egy indulószerű második témát, mely ostinato csendül fel.



22.kottapéllda: Liszt: Csárdás obstinée 1-18. ütem

Formailag két részre tagolódik a mű, mely a kezdeti D-dúr helyett H-dúrban ér véget.¹⁴⁸ A h hang, tehát a H-dúr is a halálra utal, Liszt a halál hangnemében zárja a táncot.

A huszadik század haláltáncai közül egy különleges alkotást kívánok kiragadni, mely egyben az utolsó mű a dolgozatomban szereplő alkotások sorában. A romantikusok halál iránti érzékenysége a múlt század folyamán átformálódott a különböző történelmi események, legfőképp a két világháború következményei által.

Ligeti György (1923-2006) operája kifordított (vagy mégsem) valóságával úgy gondolom illő befejezése az itt szereplő haláltáncok egymásutánjának, a jelentéstartalmak összegzéseképpen. A *Le Grand macabre* (1974-1977) című opera ihletője Michel de Ghelderode¹⁴⁹ három felvonásból és hat képből álló színműve, Kószál a Nagy Kaszás címmel. A mű 1935-ben született, s a szerző talán legvidámabb darabja, annak ellenére, hogy haláltánc.¹⁵⁰ De ez a tánc – bármennyire is a középkori hagyományt követi – más mint a többi, mivel az egyetlen szereplője, aki meghal maga a Halál. Ghelderode egy pusztulásra érett világot mutat be, mely tökéletesen át lett ültetve az operába, az egyszerű komikum vagy groteszk helyett azonban mindkét szerző az apokalipszis szerepvesztettségét kívánja hangsúlyozni és elültetni a kérdést a befogadóban: vajon a halál eljövételének tudatában másképpen élem-e az életet, mintha tudnám, sosem jön el. Ligeti ennek kapcsán a következő mondatot nevezi meg

¹⁴⁸ HAMBURGER i.m. 413.

¹⁴⁹ Michel de Ghelderode (1898-1962), belga avantgárd drámaíró

¹⁵⁰ SZÁNTÓ Judit, *Utószó*, in Michel de GHELDERODE, *Drámák*, ford. Tellér Gyula, Bp., Európa Könyvkiadó, 1982, 503.

kulcsmondatnak: „Érdemes volt-e egyáltalán meghalni?”¹⁵¹. A kifordított apokalipszis egyetlen vesztese Tropatotál (az operában Nekrotzar), a Kaszás, aki csupán egy megszomorodott férj, ki házsártos neje miatt sátrat bontott, s bosszút esküdött embertársai ellen.¹⁵² Bár a Halálnak adja ki magát, nem lehet tudni igazat beszél-e vagy valóban szélhámós, egy elkészült Don Quijote. Az opera librettóját a zeneszerző és Michael Meschke svéd bábművész, drámaíró készítették. Ligeti saját bevallása szerint szerette az opera műfaját (főleg Verdi, Bizet és Rossini kapcsán), mely alapvetően dallamosságot követel, ezen kívül pedig a Dies irae-szekvencia és a hozzá tartozó utolsó ítélet-idea is élénken foglalkoztatta – előbbi már gimnazista kora óta –, s mindezek együttesen a *Le Grand macabre*-jában kaptak helyet Ghelderode stílusa és Ligeti saját megélt élményeinek formáló hatalmával vegyítve.¹⁵³ Továbbá rajongott Brueghel¹⁵⁴ és Bosch¹⁵⁵ alkotásaiért, azok mesterien kidolgozott részletességéért, képzeletgazdagságáért, mely gazdagság a pokol és végítélet ábrázolásaival kapcsolatban is lenyűgözte, s melyek egyetemes lényege a halálfélelem által életre keltett expresszivitás révén való elidegenítés, a halállal szemben tanúsított hűvösség, közömbösség.¹⁵⁶ A helyzetkomikumból adódó szürrealizmus ellenére az opera tele van reális zenével, szignálokkal.¹⁵⁷ Ilyen például Nekrotzar második képbeli eljövetelekor felhangzó stilizált tűzoltóautó-szignál, melybe még a Doppler-effektus is bele van komponálva: fél hanggal ereszkedik a szignál, ahogy áthalad a színen. A macabre akkordtípusainak mindegyike tartalmaz valami kis hibát, mellyel Ligeti jelzi, valami nincs rendben,¹⁵⁸ ezzel átadja a Ghelderode mű hangulatát, az összeomló világ képét. Művében tradicionális operaelemeket is felhasznál, melyek kapcsán erősen érezhető a Monteverdi és Verdi-hatás; Ligeti Monteverdi Poppeáját és Verdi Falstaffját említi konkrétan.¹⁵⁹ A mű kis epizódok sokaságából áll össze nagyformává, a macabre egy hatalmas zsidvásárra emlékeztet, mely belülről káosznak tűnik, távolabbról szemlélve azonban minden mozaiknak meg van a tökéletes helye, melyek így egységet

¹⁵¹ VÁRNAI Péter, *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, Bp., Zeneműkiadó, 1979, 106.

¹⁵² SZÁNTÓ i.m. 503.

¹⁵³ VÁRNAI i.m. 15-107.

¹⁵⁴ Id. Pieter Brueghel (1525k-1569) a tizenhatodik század legismertebb festője, a neves flamand festőcsalád legjelentősebb tagja

¹⁵⁵ Hieronymus Bosch (1450-1516) németalföldi festő, ki szürrealista művei miatt korának egyik máig legvitatottabb művésze

¹⁵⁶ VÁRNAI i.m. 68.

¹⁵⁷ VÁRNAI i.m. 88.

¹⁵⁸ VÁRNAI i.m. 77.

¹⁵⁹ VÁRNAI i.m. 103.

teremtenek.¹⁶⁰ Az opera elbírja a régi elemeket, stílusjegyeket – ilyen a koloratúráriákban élő *Aventures*¹⁶¹ – a tonalitást és atonalitást, a dodekafóniát, záró-passacagliát és a temérdek régi zenei idézetet, melyek természetesen nem eredeti képükben mutatkoznak. Miképpen a történet, úgy a hangszerelés is végig banális, mégis komoly, mellyel Ligeti mégsem volt maradéktalanul elégedett, a zenedramaturgiai gyengeség miatt átdolgozta művét, hozzátoldott és a hangszerelést javította.¹⁶² Az új változat bemutatója 1997-ben volt Salzburgban,¹⁶³ a korábbi változat ősbemutatójára 1978-ban került sor a Stockholmi Királyi Operaházban.¹⁶⁴ A felfordított végítélethez tökéletesen csatlakozik Ligeti kicsavart interpretációja, mely létező vagy ismert zenék és szignálok más kontextusba helyezését, eltorzítását jelenti – nem feltétlen a humor kedvéért. Ilyen idézet a második képben Offenbach Orfeuszának kánkánja Schumann Hazatérő vidám földművesével egyidejűleg, melyek verbunkos végződést kaptak. A szerző ezt nevezi zenei szürrealizmusnak.¹⁶⁵ A nyitány modelljéül Monteverdi szolgált, nevezetesen Orfeójának nyitó fanfárja, mely nem idézet, hanem csak jellegében közelíti az eredetit. A fafúvók helyett rossz rézfúvók – ami itt 12 régi gumi autóduda – szólnak, s ezek már az első pillanatokban az omladozó világ képét festik,¹⁶⁶ majd a részeg énekelte csuklásokkal tűzdelt *Dies irae* félelmetesen kiábrándítóvá varázsolja az amúgy sem sok reménnyel kecsegtető világ hangulatát. A hagyományos haláltánc-elemek is feltűnnek az operában, például a *Nekrotzar* kísérte maszkírozott ördög-zenészek képében, kik közül az egyik hegedűs, a másik fagottista, a harmadik klarinétos, a negyediknél kislefuvola van. Mind azok a hangszerek, melyek jelentősebb szerepekhez jutottak a megelőző haláltáncok kapcsán, a halálhoz és túlvilághoz kötődő szimbolikájuk végett. Az egyetlen konszonáns hely a darabban a végső passacaglia, mely tizenkét kis és tizenkét nagyszextből áll, vagyis a kromatikus skála valamennyi hangjára jut egy kis és egy nagyszext, s ez a huszonnégy hangköz a keret, mely kis vagy nagytercekkel van kitöltve, így ettől függően dúr vagy moll színezetű az akkord.¹⁶⁷

¹⁶⁰ VÁRNAI i.m. 104.

¹⁶¹ *Aventures* (1962), Ligeti három énekesre és hét hangszerre írt műve; csak fonetikus lejegyzésű hangzókból álló szövegre készült

¹⁶² ROELCKE, Eckhard, *Találkozások Ligeti Györggyel*, ford. Nádori Lídia, Bp., Osiris Kiadó, 2005, 153.

¹⁶³ ROELCKE i.m. 225.

¹⁶⁴ ROELCKE i.m. 223.

¹⁶⁵ VÁRNAI i.m. 88-89.

¹⁶⁶ VÁRNAI i.m. 104.

¹⁶⁷ VÁRNAI i.m. 106.

Ligeti többször alkalmazott olyan formasémát műveiben, mely formai gondolkodását a hagyományos megoldások felé tereli, nevezetesen a Bar-formával¹⁶⁸ mutat rokonságot, melynek képlete: Stollen – Stollen – Abgesang. Egy első fejlődési folyamatot egy második, továbbvezető fejlődés követ – gyakran harmadik is. Ilyen formaképletű például a Lontano,¹⁶⁹ mely esetében a dinamikus fejlődés eredményezi a Bar-forma-jelleget: pppp – p – ff – ffff – pppp.¹⁷⁰ Az eredeti színmű hat képének négy képbe történő átültetése révén a *Le Grand macabre* esetében ez az elv a következőképpen érvényesül: az első kép feleltethető meg az első Stollen-nek, melynek szereplője Nekrotzar (a Kaszás) és Hordós Piet, a darab legrealisztikusabb hőse. A második kép a második vadabb Stollen, Nekrotzarral, Piettel és Astradamors-szal. A harmadik kép az utolsó és egyben leghevesebb Stollen, melyben az eddigi szereplőkhöz társul a fiatal Go-Go herceg, s itt lehetünk tanúi a koronázás nagy éjjeli jelenetének és az azt követő közzjátékban az utolsó ítélet felidézésének. A negyedik kép az Abgesang-al összeegyeztethető, melyben mindenki együtt van életben és boldogságban. Természetesen ez egy átfogóbb és magasabb formaelv, a sémaelemek határai nincsenek mereven megszabva.¹⁷¹ Bár Ligeti egy 2003-ban készült beszélgetőkötetben az operát gyenge darabnak titulálta, a közönség a kezdetektől fogva szívélyesen fogadta.

5. Összegzés

A dolgozat nem foglalkozik a zeneirodalomban fellelhető összes művel, mely a haláltánc műfajával kapcsolatba hozható, mégis úgy vélem, az itt szereplő alkotások elemzésének és ismeretének segítségével általános következtetésekre lehet jutni a műfaj jellemzőit illetően. Tény, hogy a haláltánc fejlődése során ki volt szolgáltatva a műfajt felhasználó és népszerűsítő tényezők befolyásának, ennek ellenére sikerült megőriznie eredeti jelentéstartalmát, mely a különböző történelmi korokat meghatározó eszmék között is megtalálta helyét. Ez köszönhető az antik hagyomány erős lélektani hatásának, mely kultúrából a haláltánc tánc elemei továbbhagyományozódtak, továbbá a halál mindenkori jelenlétének és kultuszának. A műfajt az egyezések alapján megállapított tulajdonságok részletes ismeretében sem lehet egészen pontosan meghatározott keretek közé szorítani, de ez nem is szükséges. A haláltánc hagyományának szoros kapcsolata a

¹⁶⁸ Bar-forma, a középkori dalköltészetben érvényesülő zenei szerkezet

¹⁶⁹ Lontano (1967)

¹⁷⁰ SABBE i.m. 69.

¹⁷¹ SABBE i.m. 70.

különböző művészeti megnyilatkozásokkal a műfaj fejlődéstörténetének állandó tényezője marad, fennmaradását a későbbiekben e tény igen erősen meghatározza. Az előzőekben ismertetett megannyi haláltánc jól példázza a haláltánc-motívum zenetörténetben betöltött szerepét, a zeneszerzők aktív érdeklődését a hagyomány irányában, nemzeti, eszmetörténeti és életkori megkülönböztetés nélkül. Végezetül Ligeti gondolatára utalnék vissza, melynek forrása Ghelderode haláltánca, miszerint: „Minden megy tovább a maga útján.”¹⁷² „A Természet boldogan pihen a makulátlan kék ég alatt, az emberek pedig apró földi ösvényeiket tapossák.”¹⁷³

¹⁷² VÁRNAI i.m. 106.

¹⁷³ GHELDERODE, Michel, *Kószál a Nagy Kaszás*, in *Drámák*, ford. Tellér Gyula, Bp., Európa Könyvkiadó, 1982, 328.

Irodalomjegyzék:

<http://www.abbaye-chaise-dieu.com/-La-danse-macabre-.html>

ABRAHAM, Gerald, *Tchaikovsky, Manfred Symphony, op. 58*, in Peter Ilyich Tchaikovsky, *Manfred, Symphonie en 4 Tableaux*, Ernst Eulenburg Ltd., London, 1958

AGUSTONI, Luigi, *A gregorián ének*, ford. Jakabffy Tamás, Bp., Gregorián Társaság, 2010

AURELIUS, Marcus, *Elmélkedések* <http://mek.oszk.hu/00600/00606/00606.htm#2>

BORONKAY Antal, *Liszt Ferenc: Haláltánc*, in *A hét zeneműve*, szerk. Kroó György, Bp., Zeneműkiadó, 1977/1 jan-márc.

CAZALIS, Henri, *Danse Macabre*, in Saint-Saëns, Camille, *Danse Macabre, Poème Symphonique*, Paris, Durand and Cie Editeurs, 1957

CHASE, Robert, *Dies irae: a guide to requiem music*, Lanham, Oxford: Scarecrow Press, 2003

Darvas Gábor, *Zenei minilexikon*, Budapest, Zeneműkiadó, 1974

DOLINSZKY Miklós, *Utolsó tánc (Fellini antiintellektualizmusáról)*, Új Forrás 2010/3, 3-23.

DUBY, Georges, *A katedrálisok kora, Művészet és társadalom 980-1420*, Bp., Gondolat, 1984

EURIPIDÉSZ, *Bakchánsnők*, in *Euripidész összes drámái*, ford. Devecseri Gábor, Bp., Európa Könyvkiadó, 1984

GHELDERODE, Michel, *Kószál a Nagy Kaszás*, in *Drámák*, ford. Tellér Gyula, Bp., Európa Könyvkiadó, 1982

GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, ford. Jékelyi Zoltán, Kálnoky László, Bp., Európa Könyvkiadó, 2006

GOMBRICH, E.H., *A művészet története*, ford. G.Beke Margit, Falvay Mihály, Bp., Gondolat, 1983

GROHN, Hans Werner, *Ifjabb Hans Holbein festői életműve*, Bp., Corvina Kiadó, 1990

HALMAI Tamás, „Engem fáradtál keresve...” *Megjegyzések egy Babits-fordításhoz*, Holmi 20. évf/9. 2008 szept. 1200-1202.

HAMBURGER Klára, *Liszt Ferenc zenéje*, Budapest, Balassi Kiadó, 2010

HARDING, James, *Saint Saëns and his circle*, London, Chapman and Hall, 1965

HERVEY, Arthur, *Saint-Saëns*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1970

KACZMARCZYK, Adrienne, *Liszt, Lamennais und der Totentanz*, in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43/1-2, 2002

KERÉNYI Károly, *A labirinthosztól a szirtoszig*, http://www.phszemle.hu/adatok/04_kere.pdf

KERÉNYI Károly, *A tánc* http://www.phszemle.hu/adatok/05_kere2.pdf

- KOVÁCS Ilona, *Haláltáncok a zenében*, www.parlando.hu/2012/2012-1/2012-1-10.htm
- KOZÁKY István, *A haláltáncok története I-III.*, Budapest, Magyar Történeti Múzeum, 1936
- KROÓ György, *Berlioz*, Bp., Gondolat, 1980
- MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2003
- MAROSI Ernő, *A középkor művészete*, Budapest, Corvina Kiadó, 1996
- MARRUCCHI, Giulia, *Gótikus művészet*, ford. Todero Anna, Bp., Corvina, 2008
- MOHÁCSY Károly, *Irodalmi szöveggyűjtemény*, Bp., Kronika Nova Kiadó, 2010
- www.monteverdi.hu/html/2008/Requiem_szov.doc
- PALLAVER, Vincent, *Rachmaninoff and Dies irae*,
http://www.victoryvinny.com/svr_and_di/RachmaninovandDiesIrae-Version04.pdf
- PAPP Márta, *Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij: Éj a kopár hegyen*, in *A hét zeneműve*, szerk. Kroó György, Bp., 1981/2 ápr-jún.
- PESOVÁR Ernő, *A magyar páros táncok*, Bp., Planétás Kiadó, 1997
- PINTÉR Márta, *Tánc és lélek, Pszicho-filológiai kísérlet az antik görög tánc megértésére*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2001
- ROELCKE, Eckhard, *Találkozások Ligeti Györggyel*, ford. Nádori Lília, Bp., Osiris Kiadó, 2005
- SABBE, Herman, *Ligeti György, zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*, Bp., Continuum, 1993
- STUDD, Stephen, *Saint-Saëns, a Critical Biography*, London, Cygnus Arts, 1999
- SZÁNTÓ Judit, *Utószó*, in Michel de Ghelderode, *Drámák*, ford. Tellér Gyula, Bp., Európa Könyvkiadó, 1982
- UJFALUSSY József, *Haláltánc: variáció, építkezés, modális transzformáció Liszt Ferenc zenéjében*, in *Értekezések, emlékezések*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990
- UJFALUSSY József, *Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij: A halál dalai és táncai*, in *A hét zeneműve*, szerk. Kroó György, Bp., Zeneműkiadó, 1977/4 okt-dec.
- VÁRNAI Péter, *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, Bp., Zeneműkiadó, 1979
- VÁZSONYI Bálint, *Dohnányi Ernő*, Bp., Nap Kiadó, 2002
- WEÖRES Sándor, *Haláltánc*, in *A teljesség felé*, Budapest, Tericum Kiadó, 2000