

A kiválasztott –
A magyar táncművészet Nizsinszkij-öröksége

A kiválasztott – A magyar táncművészet Nizsinszkij-öröksége

Impresszum

Műhelytanulmányok IV. évfolyam/10.

**A kiválasztott –
A magyar táncművészet Nizsinszkij-öröksége**

Szerkesztők:

Bólya Anna Mária – Windhager Ákos

Olvasószerkesztő:

Bardi Erzsébet

© Magyar Művészeti Akadémia

Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2022

© Szerkesztők, 2022

© Szerzők, 2022

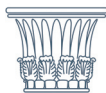
Jelen kiadványunk a *Valóság* című folyóiratban nyomtatott formában megjelent tanulmányok elektronikus változatát tartalmazza.

ISBN 978-615-6434-47-0

MMA MMKI

1121 Budapest,
Budakeszi út 38.

A kiadásért felel a Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.



MMA•MMKI

Tartalomjegyzék

Előszó.....	7
-------------	---

Nizsinszkij emlékezete

Bólya Anna Mária: Ritus és idő <i>A tavaszi áldozatban</i>	11
--	----

Kovács Ilona: „Idióta történet. Nem érdekel” – Vaclav Nizsinszkij és Claude Debussy „játékai” a <i>Jeux</i> című tánckölteményben.....	19
---	----

A magyar balett hagyományai

Gombos László: <i>Pierrette fátyola</i> – egy pantomimrémdráma a századfordulón.....	43
--	----

Solymosi-Tari Emőke: Vigasztaló Arlequin – Lajtha László balettjei.....	59
---	----

Windhager Ákos: <i>Magyar rondó</i> – Kodály „balettkoncepciója” I.	71
--	----

Előadás-történet

Szabó Balázs: <i>A szamuráj</i>	87
---------------------------------------	----

Absztraktok	97
-------------------	----

Abstracts	105
-----------------	-----

1913 fordulópont az egyetemes zene-, színház- és tánc-, valamint a magyar esztétikatörténetben. Vaclav Nizsinszkij (egykori átírásban: Vásziláv Nizsinszkij) 1913-ban a *Tavaszi áldozat* főszerepét táncolja Párizsban. Se előtte, se utána ilyen táncot, ilyen táncost, ilyen táncművet a világ még nem látott. Gyagilev, Sztravinszkij és Nizsinszkij művészi forradalmat robbantott ki. Felborult a közönség számára (is) elfogadható módon a korábban csak időlegesen elvetett zenei rend. (Ugyanabban az időben kísérletezik azzal egy szécsényi eredetű bécsi zenész, hogy sutba vágja az egész hangrendszert, de egyik műve sem éri el a *Tavaszi áldozat* sikerét.) Felborul a már oly lezártnak hitt mítosz és színház viszonya, máig megújítva a színpadi kultúrát. Felborul a népi (népies – ahogy a korabeli magyar szakirodalom tárgyalja) és a városi kultúra viszonya, pedig már generalizálva, illetve eltüntetve hitte azt az középosztálybeli értelmiség. Végül felborul mindaz, amit férfinak és nőnek hittek – illetve, ne rohanjunk előre az időben –, amit férfiasnak és nőiesnek hittek. (És ne csukjuk be a szemünket: felborul Nizsinszkij élete is, bár a férfiakhoz vonzódik, hirtelen elhatározásból feleségül veszi Pulszky Romolát, akitől élete végéig nem válik el. Elhagyva ezzel élete szerelmét, művészete egyetlen értő mesterét s az otthona kultúráját.) Mindezzel egy időben egy szerény fiatalember a Zeneakadémia tudományos előadás-sorozatában felolvassa a *Zenetörténet szellemét*. Pedig nem ismerte akkor még Sztravinszkijt, „csak” Richard Strausst, Claude Debussyt és Gustav Mahlert. Na és Dohnányit, Bartókot és Kodályt. Belőlük mindazt mégis össze tudta tenni, ami a világban történt, és öntudatlanul megérezte a *Tavaszi áldozatot*.

Kötetünk azt a kulturális folyamatot (nevezzük nevén: sokkot) mutatja be három oldalról, amelyet a Sztravinszkij – Gyagilev – Nizsinszkij trió, másképpen: a modern zenét táncoló Orosz Balett egész Európában, azon belül Pesten okozott. Az első rész kifejezetten a táncos munkásságával foglalkozik, hogy miképpen értették a kortársai. Bólya Anna Mária a *Rítus és idő a Tavaszi áldozatban* című írásában elsősorban Sztravinszkij és Nizsinszkij folklorizmusának kérdéseire válaszol (milyen idő és milyen rítus az, amelyet a korabeli közönség érzékelhetett, mennyire autentikus és mennyire fiktív a sztravinszkiji mítosz). Kovács Ilona pedig az „*Idióta történet. Nem érdekel!*” – *Vaclav Nizsinszkij és Claude Debussy „játékai” a Jeux című tánckölteményben* írásában egy alkotói folyamat keretében mutatja be a két rendkívüli személyiséget. Nizsinszkijt olyan előszeretettel kötjük az orosz zeneirodalomhoz, hogy a tanulmány kiemelkedő érdeme a francia kultúrával, elsősorban a francia modernitással való kapcsolat bemutatása.

A magyar zenetörténeti rész a Sztravinszkijjal párhuzamos hazai törekvésekről ad számot. Gombos László *Pierrette fátyola – egy pantomimrémdráma a századfordulón* az egyik legjelentősebb színházi szerzőnek induló Dohnányira fókuszál. A *Pierrette* rémtörténete a korban „bevett” tartalomnak számított, ahogy a hozzá készített kesernyés, posztwagneriánus szimfonikus tabló. Ő itt még nem a modern orosz balettel küzd meg, hanem azzal, hogy a brahmsi kamarazenei-szimfonikus technikát miképpen illessze a színpadhoz. Kiderül, hogy a finom, egészen intim elemeket használó

szerkesztésmód mesterien szolgálja ki a színpadi történetet. (Vagy fordítva?) A megszokott balettkarakterek ellenére olyan hihetetlen sűrűségű mű született, amely évtizedekkel később is népszerű maradt. (Elvégre, szeretünk borzongani.) Más kérdés, de az inkább a közép-európai zenekultúrát jellemzi, hogy nem okozott forradalmat.

Solymosi-Tari Emőke *Vigasztaló Arlequin – Lajtha László balettjei* a magyar tánc történet nagy mulasztását pótolja: a világhírű alkotó balettműveit ismerteti. Lajtha elmaradt és megkésett bemutatói következtében az életmű színpadi darabjai első ízben olvastatnak össze a hazai és nemzetközi környezettel. Külön érdekesség, hogy a francia Lajtha ódzkodott ugyan Sztravinszkijtől, de nem tudta magát teljesen kivonni a hatása alól. Windhager Ákos a *Magyar rondó – Kodály „balettkoncepciója” I.*-ben arra tesz kísérletet, hogy a szerző színházi és szimfonikus műveiben a táncmotívumát kövesse. A magyar zeneszerző egészen korán megismerte Sztravinszkijt, ráadásul – ami nem jellemezte – engedte is magára hatni. Így a *Háry* egyetlen valódi balettenéje, a *Sárkánytánc* egyértelműen a *Sacre* hatását tükrözi. Nem véletlen, hogy az egyedi hangját óvva őrző szerző a harmadik előadás után ki is vette a műből, sőt még a világsiker hozó *Háry-szvit*be sem tette bele. A tanulmány tehát számos szerkezet-elemzés révén azt mutatja be, hogy Milloss Aurél és Harsányi Zsolt számára Kodály partitúrái változtatás nélkül (nagy szó a színházi szakmában!) alkalmasak voltak egész estés balettkoreográfiára.

Az utolsó rész a magyar tánc történet Nizsinszkij-hagyományát vizsgálja. Harangozó Gyula több ízben mesélte el, hogy nagy bánatára a Magyarországon élő (kezelt) mesterrel hiába próbálta felvenni a kapcsolatot. (Pedig a mester egy ideig aktív részese volt a magyar művelődésnek, de táncolni nem volt hajlandó.) Ugyan a lányával, Kyra Nizsinszkijel sikerült rövid ideig együtt dolgoznia egy Liszt-koreográfián, de az apjától nem tanulhatott. Így bár minden adott volt, hogy a magyar balettkultúrában Nizsinszkij-kultusz legyen, az éppenséggel az érintett távolságtartása (és vélt, valamint valós betegsége) következtében nem jött létre. Ebből a szempontból is újszerű kérdéseket tesz fel az *Előadás-történet* rész tanulmánya. Kötetünk altémáit gemmaként összegezve Szabó Balázs *A szamuráj* (Markó Iván) tanulmányában mind az orosz táncos emléket, mind a francia hagyományt (Maurice Béjart), mind a hazai néptánc és mozgáskultúra örökségét áttekinti Markó Iván legendás előadása kapcsán. Amikor Markó megalkotja *A szamurájt*, az első bekezdésben említett szerény zenetörténész még él és kesernyés megjegyzésekkel adja közre esszéit. A világ úgy változott, ahogy azt látni nem lehetett, de mégsem az előnyére. Sztravinszkij, Gyagilev és Nizsinszkij, valamint közvetlen hősei, Bartók és Kodály hatalmas életműve sem tudta a világkorszakok forgását megállítani. De emlékezhetett legalább rájuk. És vele együtt a jelen könyv szerzői is.

Kötetünk az MMA MMKI által elkezdett *A magyar balett történetei*-sorozat (*Auróra 1–4., Az idő küszöbén, Tánc és módszer*) része. A sorozatban a magyar balett- és táncirodalom számos aktuális kérdését feltéve abban bízunk a két szerkesztő, hogy a köteteket haszonnal forgathatják mind a téma iránt érdeklődők, mind a későbbi kutatók.

2022 nyara
Bólya Anna Mária
Windhager Ákos

Nizsinszkij emlékezete

Bólya Anna Mária

Rítus és idő *A tavaszi áldozatban*

A közvéleményben és a kutatásban is elterjedt egy sajátos Nizsinszkij-kép. A Nizsinszkij-kutatásban megvannak azok a cikkről cikkre öröklődő dezinformációk, amelyek inkább tekinthetők mitológémáknak, mint kutatási adatoknak. Hasonlóan a Puskin és Miloš Forman által is erősített Mozart-legendákhoz, a Nizsinszkij-legendák is erősen élnek a köztudatban.

Hanna Järvinen filozófus könyvében megkísérli ennek az immár több mint százéves képnek a dekonstrukcióját. Nizsinszkij életművének elemzésével arra a következtetésre jut, hogy a populáris, „könnyen eladható” Nizsinszkij-sztárkép sem tudományos, sem emberi szempontból nem helytálló. Úgy látja, hogy skizofréniája is egyfajta romantikus Nizsinszkij-képet erősített, kapcsolódva a leegyszerűsítő és populáris „örült zseni” képhez, melyet a Nizsinszkij-mánia csak felerősített.

Különösen igaz ez a *Tavaszi áldozat* értékét és Nizsinszkij tehetségét övező negatív megnyilvánulásokra. A szerző kiváló meglátása az, hogy Nizsinszkij első koreográfijával, az *Egy faun délutánjával* alapvető változást hoz a tánc történetébe, a tánc önálló művészetté válásának kérdésében.¹

A tények, fennmaradt rajzok, írások azt mutatják, hogy Nizsinszkij több művészeti ágban is tehetséges alkotó: rajzol, könyvet ír, tánclejegyző rendszert alakít ki.² A *Faun*-nal gyakorlatilag teljesen új irányt ad a tánc történetének. Ettől elkülönítve kell kezelnünk egyre elhatalmasodó mentális problémáját. Kétségtelen, hogy a művész sokszor valóban a lélek irracionális mélységeibe is leereszkedik. A művészt azonban a képzelet világába merülő klinikai esetektől megkülönbözteti az, hogy vissza is tér onnan. Pszichotikus állapotok egyáltalán nem segítik elő a művészeti tevékenységet.³

Sztravinszkij a XX. század elején modernizálta a táncművészetet. Hozzá csatlakozott Nizsinszkij, aki Béjart szavával élve a csokoládébonbonos dobozok esztétikáját megvalósító díszletek között zajló klasszikus (cári) balett örökségét dobta félre egy csapásra az *Egy faun délutánjával*. Az 1912-ben bemutatott darab a tánc történet első modernista botránya, csupán erre a műre megalkotott táncnyelvezettel rendelkezik: gyakorlatilag egy 2D-re redukált antik görög mozgásos vázakép, amely a termékenységi erőt szimbolizáló faun jelenvalósága. Bár Debussy zenéje, a *Prelúd egy faun dél-*

¹ JÄRVINEN, Hanna: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Springer, 2014. MOORE, Julia: *Mozart mythologized or modernized?* = *Journal of Musicological Research*, 1992, 12. évf., 1–2. sz., 83–109.; BÓLYA Anna Mária: *Vaslav Nizsinszkij: a művész és az ember* = *Valóság*, 2020, 8. sz., 91–101.; GAISER Casey, C.: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky by Hanna Järvinen* (review) = *Dance Research Journal*, 2016, 48. évf., 2. sz., 116–119.

² *Látogatás Nizsinszkijnél* = *Pesti Napló*, 1923. augusztus, 74. évf., 171–195.; Robert Wilson honlapja: *Letter to a Man*, <http://www.robertwilson.com/nijinsky> (utolsó letöltés: 2021. 09. 19.).

³ PIES, Ronald William: *Confusing Psychosis with Imagination* = *Psychiatric Times*, 2017, 34. évf., 12. sz., 6–8.; *Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyúdry Emília*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2020.

utánjához is új megoldásokat adó zene, mégis Nizsinszkij koreográfiája az, ami egy csapásra modernizálja a táncszínházat művészeti és nem csupán táncnyelvezeti értelemben.

A koreográfus művészeti szempontból ilyen kiemelkedő szerepét nem látjuk a tánc történetében eddig a pontig. Hiszen eddig a zeneszerzők domináltak a balettek megalkotásánál az európai tánc történetében. Így történeti szálon elképzelve a rákövetkező 1913-as *Tavaszi áldozat*ot tekinthetjük egy képzeletbeli versengésnek a zeneszerző és a koreográfus között. Tehát először a táncművészet európai történetében két géniusz mérkőzik meg (természetesen nem valóságosan, hanem csak utólag nézve művészi kvalitásban). Ilyenre nem igazán volt példa a romantikus és a klasszikus európai balettművészetben, talán csak Csajkovszkij és Petipa esetében. A harmadik művész, Nicholas Roerich szintén nem csupán egy átlagos díszlettervező, hanem régész és festőművész egyben. A *Sacre* így valódi összművészeti alkotás, melyben a koreográfus sem marad alul.⁴

Miért éppen egy archaikus rítust idéznek fel a *Faunt* követően Gyagilev művészei? Az archaikus kultúrák kutatása, a törzsi kultúráknál végzett empirikus adatfelvételek a századforduló táján kezdtek el nagyobb számban ismertté válni. Ennek kapcsán megindult a rítus-, illetve a mítoszkutatás is, európai archaikus szokáscelemek gyűjtött adataival is alátámasztva. A rítuskutatásra reflektálva a filozófia és viszonylag fiatal tudományként a pszichológia is megalkotja a maga elméleteit. A *Tavaszi áldozat* évében születik meg például Sigmund Freud *Totem és tabu* című írása.

Nicholas Roerich szándéka a szlávok kereszténység előtti vallására és kultúrájára utalva saját kutatásai alapján a kereszténység előtti archaikus szláv kultúra megidézése. A régészeti eredmények művészeti ábrázolásában nagy gyakorlata volt, melynek eredményeit ismerjük.⁵

Első látásra Sztravinszkij műve is ezt az utat követi. Az utolsó *Áldozati tánc* kivételével ósláv és óorosz rituális énekeket vesz át, bár kétségtelenül megváltozott formában.⁶ Ebből a nézőpontból a *Sacre* egy konzervatív mű, egy hagyományos rítus megidézése, amely Oroszország mitikus és pogány idejébe nyúlik vissza.

A szövegkönyv valóban olyan elemekből áll össze, amelyek az európai hagyományban feltűnnek a tavaszi szokáskörökben. Saját kutatásaimban elsősorban a magyar húsvéti karikázó és körjátékok, valamint a Balkán-félszigeten belül is reliktumnak számító macedón terepen gyűjtött húsvéti körjátékok XX. század 70-es éveig élő szokások tematikájában leltem fel párhuzamokat. Ezekben a tavaszi szokáskörökben megtalálhatóak különféle kiesős, elkergetős, helycserés körjátékok, menyasszony elragadása, férfiak vetélkedése, incselkedő vagy explicit agresszió, állatáldozat, állatutánzás, ősökre való utalás, az archaikusabb macedón példában még nyershús-evésre utaló énekszöveget is találunk. A szokáselemek archaikus termékenység kultuszra

⁴ Vö.: FARKAS Attila: *A tánc filozófiája* = BÖLYA Anna Mária - WINDHAGER Károly Ákos (szerk.): *Az idő kűszöbén. A magyar balett története*. Bp., MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2021.

⁵ MCCANNON, John: *Apocalypse And Tranquility: The World War I Paintings Of Nicholas Roerich* = *Russian History*, 2003, 30. évf., 3. sz., 301-321.

⁶ TARUSKIN, Richard: *Russian Folk Melodies in "The Rite of Spring"* = *Journal of the American Musicological Society*, 1980, 33. évf., 3. sz., 501-543.

utalnak. A szokásanyagban az antik Dionüsziaiák szertartásainak egyes elemeit is azonosítani vélték.⁷ A macedón példa azért is lehet releváns esetünkben, mert a macedón folklóranyag nagy részben ósszláv elemek keresztény ünnepekre való diffúziójában van jelen a terepen a XX., sőt a XXI. századig.⁸

A *Fiatal lányok misztikus körei* ezekre a tavaszi körjátékokra utal. Ami ezekben a tavaszi játékokban nem található, az a halállal végződő extázis. Ugyanakkor nem kizárt, hogy Roerich vagy Sztravinszkij ilyen információkhoz is jutott annak idején, legalábbis mitikus eredetű történetekben. Az ősök megidézése és szertartása is a szláv kultúra igen kifejezett halottkultuszára utal.⁹ Archaikus párhuzamként értelmezhető az is, hogy Sztravinszkij – az európai zene történetében elsőként – a teljes zenekart gyakorlatilag ütős együttesként használja a mű több pontján: az extatikus rítusok gyakori kísérője a dob, például a sámándob. Mindezek nyomán tehát tekinthetnénk a *Tavaszi áldozatra* mint egy rítus megidézésére tett kísérletre.¹⁰

Martin Zenck értelmezésében azonban a mű mégsem csupán egy archaikus rítus megidézése. Vegyük számba az erre utaló jeleket!

1. A tény, hogy maga a bemutató is tavaszra esett, még nem feltétlenül szembe-tűnő. Ugyanakkor az 1913. május 29-i bemutatóhoz kapcsolódó közismert botrány nem csupán egy színházi nemtetszés-nyilvánítás. A közönség itt egy színháztörténeti határt lép át: cselekvően vesz részt az előadásban.¹¹

A mű a közönségre olyan hatással van, hogy gyakorlatilag extázisba esik: bekiabálnak, pofon csattan el, még rendőrt is hívnak. Gyagilev fel-le kapcsoltatja a villanyt, és kiadja az utasítást a zenekarnak: játsszák végig a művet. Carl van Vechten írótt annyira elragadja az izgalom, hogy egy ideig észre sem veszi, hogy a mögötte ülő öklével ütemesen veri a fejét. Még kalaptűvel való támadásról is van híradás. A közönség egyértelműen extázisba esett. A mű szándéka szerint megfordul: nem a színpadon idéz meg egy extatikus rítust, hanem a rítus készletét extázisra a nézőközönséget.¹²

2. Sztravinszkij műve valójában a metrikai aszimmetria apoteózisa. Ezzel olyan jellegzetességet hoz vissza a zenébe, amely az archaikus folklóranyagok sajátja, illetve ilyen folklóranyagokban fellelhető. A saját kutatási területemet képező balkáni kör- és lánc tánckultúra egyik legszembetűnőbb strukturális jelensége az aszimmetria. Ez kétfajta módon is megnyilvánul: metrikai és koreológiai aszimmetriában. Vagyis

⁷ Vö.: BÓLYA Anna Mária: *Veligdenski igri vo Poreče – Vrski so tvoreštvo na Kosovo = Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények*, 2. évf., 1. sz., 3–14.

⁸ Vö.: BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz utazásai. Kereszténység előtti elemek a macedón és szlovák hagyomány téli alakoskodó ünnepeiben = Acta Ethnologica Danubiana: Az Etnológiai Központ Évkönyve*. Szerk. LISZKA József, Somorja, Fórum Kisebbségkutató Intézet, 2017, 55–72.

⁹ Vö.: BÓLYA: i. m. (2017).

¹⁰ HOPPÁL Mihály: *A sámánság újjáélesztése*. Bp., Balassi, 2013, 119.; vö.: TARUSKIN, Richard: *Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra*. Berkeley, University of California Press, 1996. HODSON, Millicent: *Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for "Le Sacre Du Printemps"* = *Dance Research Journal*, 1986, 18. évf., 2. sz., 7–15.

¹¹ Vö.: FRESHWATER, Helen: *Theatre and Audience*. New York, Palgrave MacMillan, 2009.

¹² BÓLYA: i. m. (2020), 8.; ANGI István: *Ünnepélyes, pogány szertartás... = Korunk*, 2013, 7. sz., 22–28.

a zenei metrumok aszimmetriája mellé a tánc lépésanyagának aszimmetriája is járul.¹³ A metrikai aszimmetria egy nem könnyen megfejthető példáját a lábjegyzetben található linken meghallgathatjuk.¹⁴

Ezek a jellegzetességek a régi európai tánc- és zenei hagyományban is megvoltak, de ma már inkább csak reliktumterületeken, például a Balkánon lelhetőek fel. Sztravinszkij egyik fő jellegzetessége a súlyok gyakori váltakozása, ami miatt a mű betanulása a zenekar és a táncos szimmetriához szokott művészeinek nagy nehézséget okozott. Az aszimmetria mellett az említett reliktumterületek kör- és láncdánchagyományának további érdekes jellegzetessége a szimultaneitás, a tánc és a zene periódusainak, akár ütemmutatójának eltérése. A szakirodalomban a zene és a tánc viszonyának heterometriájaként, diszkonruenciájaként, aritmiaként és polimetriaként említett jelenség feltehetően antik eredetű rituális gyökerekkel rendelkezik.¹⁵

Ez az inkongruencia megjelenik a *Sacré*-ban már Sztravinszkij szándéka szerint. Sztravinszkij a négy kézre szóló zongora kottájában szereplő vázlatai alapján elsősorban az *Áldozati tánc*-ban. A tradícióban meglevő, a végtelenre utaló mintázatok tehát tudatosan jelen vannak a műben.¹⁶

3. A harmadik jellegzetességre Martin Zenck zenekutató hívja fel a figyelmet. Ehhez a két utolsó részt vizsgáljuk, ami valójában a mű lényegét adja. Valójában a legfontosabb az utolsó *Áldozati tánc*-tétel, az egész mű erre a tételre irányul. Az áldozatot előkészítő *Ősök szertartása* egy egyenletes 4/4-es előrehaladást mutat, ahol a vesnjanka dallamai is mágikusan ismétlődnek. Az *Áldozati tánc* éppen ellenkezőleg: az eddigiekkel ellentétben mindenféle rituális énekanyag nélkül, a zenekart szinte teljesen üttöhangszerként használva, három ritmikai modulból felépített módon halad.¹⁷

Hogyan nyer teret a *Tavaszi áldozat* eme utolsó két tételében az aszimmetria? Már az egyenletes, 4/4-es ütemű *Ősök szertartása* részben is megjelenik bizonyos zavar a szimmetriában. Az *Áldozati tánc* ezt az aszimmetriát azután alapelve szintjére emeli.

Az idő fogalmát tekintve két folyamat figyelhető meg. Az egyik folyamatot a szigorúan szabályos pulzációk jelentik. A másik folyamat az utolsó tételben tör fel halatlan energiával: ebben rövid, ritmikus modulok rétegződnek egymásra, rendkívül összetett és időben eltolt módon. Mindezt olyan formában, hogy az észszerűen értelmezhető időfolyamatot felfüggeszti. Az időszervezés felfüggesztését a rondóformaként értelmezhető *Áldozati tánc* rondótémái képviselik, ezeket nevezhetjük Zenck terminológiájával élve „A-szekcióknak” is.

¹³ A metrikai aszimmetriát tekintve néhány példa: 5/16 (2+3), 7/16 (3+2+2 vagy 2+2+3), 8/16 (3+2+3), 9/16 (2+2,2+3 vagy 2+3+2+2 vagy 2+2+3+2), 11/16 (2+2+3+2+2 vagy 3+2+2+2+2), 12/16 (3, 2, 2, 2, 3), 13/16 (3, 2, 3, 2, 3), 18/16 (2, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 3 vagy 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2) és 22/16 (2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 2, 2) ütemek a legelterjedtebbek. Ezek mellett hosszabb és összetettebb ütemfajták is előfordulnak. BÓLYA: i. m. (2020).

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=f1GXV2Nml84> (utolsó letöltés: 2022. 07. 25.).

¹⁵ IVANČAN, Ivan: *Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji*. Narodna Umjetnost. 1964, 17–38.; EMMA-NUEL, Maurice: *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris, Hachette, 1896, 279–281.; HARASZTI Emil: *A tánc története*. Bp., Magyar Szemle Társaság, 1937, 12.; OESTERLEY, William: *The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore*. Cambridge, Cambridge University Press, 1923, 65.

¹⁶ SCHERLISS, Volke: *Igor Strawinsky und seine Zeit*. Laaber-Verlag, 1983.

¹⁷ ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre Du Printemps?"* = *The World of Music*, 1998, 40. évf., 1. sz., 61–78.; BOULEZ, Pierre: *Werkstatt-Texte*. Propyläen-Verlag, 1972.

Az *Áldozati táncban* tehát kétféle rész ütközik egymással: az A-szekciók képviselik az értelmezhető időfolyamat megszűnését, a B-részeket a ritmikai/metrikai formák szabálytalansága és a zene hangerejének növekedése mellett a szervezethez és a pulzációk reminiscenciája jellemzi.

Hogyan értelmezhetjük tehát az időhöz való eme kétféle viszonyulást az utolsó tételben? Modern gondolkodási struktúráink mögött Mircea Eliade szerint felsejlik a tradicionális kultúrák emberét jellemző *homo religiosus* magatartása. A vallásos ember egyik fő jellemzője az ünnepek időfogalma: a rituálé idején a vallásos ember, közösség nem valamely mitikus (és ezáltal vallásos) esemény *emlékét üli meg*, hanem az eseményt *újából megjeleníti*. Ezeknek az ünnepeknek a felidéző cselekményei *in illo tempore* valaha volt mitikus időben zajlanak, amely idő más, mint a profán idő. Értelmezhető egyfajta öröklétként vagy időnkívüliségként, de az újabb kutatásokban az eliadei *illud tempus*, a mitológikus idő többféle jellemzése van jelen.¹⁸ Van Gennep az átmeneti rítusok strukturális vizsgálata alapján azt találta, hogy egy rituálé során a mitikus időbe való átmenet, vagyis a *profán és szent idő közötti váltás* akkor hatékony, ha periodikusan ismétlődő szakaszok futnak bele a profán időt felfüggesztő szakaszokba. Ezekhez kapcsolódóan Zenck úgy véli, hogy nem az egyenletes vagy szimmetrikus ütemek és nem az álarchaikus és földbe döngölő ritmusok azok, amik a rítust jelentik, hanem a hosszú, kihúzott, nem szabályos, mégis egyenletesen haladó, szervezett periódusok, valamint a rövid, aszimmetrikus részek *váltakozása*, amelyekben semmiféle törvény nincs, csupán csak normától való eltérés. E kettő szembenállása az, ami a rítusra utal. Az időszervezés eszközeivel valódi rítust hoz létre a színpadon. Tehát nem csupán egy összsláv rítust másol le és idéz meg. A rítus valódi. A *Sacre egyszerre rítus és műtárgy. A Sacre egyenlő egy rítussal*.

Nizsinszkij az egész mű során tavaszi szokásokra és táncokra utaló, leggyakrabban körben formálódó táncallúziókat szerepeltet a műben. Ezzel megtartja a tavaszi körtáncok és körjátékok hagyományát, vagyis annak folklorista megjelenítését.

Az áldozat kiválasztása a régmúltban gyökerező tavaszi játékok egy lehetséges jellegzetességére mutat rá. Jelesül arra, hogy a kiesős körjátékok eredeti funkciója valamilyen áldozatra való kiválasztás lehetett. A téma néprajzi szakirodalma szerint ez nagyon is lehetséges. Hogy Nizsinszkij egyfajta atavisztikus ösztönrel felismerte ezt a lehetőséget, vagy néprajzi adatai voltak erről, az kérdéses. De biztos, hogy a téma gazdag néprajzi szakirodalma által alátámasztott rituális eredet kontextusába ez nagyon is beleillik.¹⁹ Az utolsó *Áldozati táncban* azonban egészen eltérő módon dolgozik: ennek teljes táncanyaga absztrakt, vagyis konkrétan nem utal a tradícióra.

¹⁸ ELIADE, Mircea: *The myth of the eternal return, or, Cosmos and history*. Arkana, 1989; CHLUP, Radek: *Illud tempus in Greek myth and ritual = Religion*, 2008, 38. évf., 4. sz., 355–365.; A modern ember – egyfajta vallásos gondolkodás szurrogátumként – egy regénybe vagy filmbe való elmerüléskor is átélheti az *illud tempus* élményét.

¹⁹ UJVÁRY Zoltán: *Agrárkultusz*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék, 1991, 113–114.; RATKÓ Lujza: *A nagybójtai játék- és táncagyomány. A magyar nyelvterület nagybójtai játék- és táncanyagának értelmezése*. Kandidátusi értekezés. Bp., MTA, 1997; ПЕТРОВСКА-КУЗМАНОВА, Катерина: *Велигденски игри – етнотеатролошки осврт = Спектар*. 2012, 60. sz., 111–118.; RIDGEWAY, William: *The Origin of The Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1910, 22–23.; DAWKINS, Richard MacGillivray: *The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus. The Journal of Hellenic Studies*. 1906, 191–206.

Nizsinszkijt kilenc előadás után tulajdonképpen elfelejtették. Ma Millicent Hodson kutatásain alapul és a Joffrey Ballet Company által realizált rekonstrukciót ismerjük. Ez nyilván nem teljesen hű másolata az eredetinek, de Marie Rambert szóbeli elmondása, jegyzetei, képek és rajzok alapján néhány dolgot biztosan kijelenthetünk. Az első, hogy Nizsinszkij koreográfiája mentes volt a klasszikus balett esztétikai ideáljától. Különösen igaz ez az utolsó tételre, az áldozati táncra. A *Kiválasztott* testének tengelye aszimmetrikusan eltolt. Eleve jellegzetes *en deans* lábtartásban látjuk, amely a darab kezdetén is feltűnik. Ez a lábtartás bezárja a teret, a körben táncolók terét, és magának a *Kiválasztottnak* a terét is. Ezzel a táncosok elzárják magukat a közönségtől, önálló teret hozva létre. A zene és tánc közötti inkongruenciáról már esett szó az imént.²⁰

Geoffrey Witworth írónak, Nizsinszkij kortársának fantasztikus meglátása, hogy a *Sacre* mozdulati világa, látványvilága olyan, mint egy lassan forgatott kaleidoszkóp, amely a táncot visszarántja a földre, sőt tovább is megy annál. Úgy véli, az egész előadás a föld vonzerejének tanulmánya. Mindezt Whitworth a Jupiteren való sétához hasonlítja. A föld itt olyan magnetikus erővel bír, amely szinte magába vonzza a szereplőket.²¹ Miért mérőföldkő ez 1913-ban? Az európai balettművészet első igazi színpadi hagyományától, a romantikától kezdve a balettformanyelv szinte másra sem törekszik, mint a gravitáció feletti diadalra, a föld elhagyására. Ezért is voltak a romantikus balerinák szinte „súlytalanok”. A XX. század restaurálja a tánc talajhoz való viszonyát, és ebben, úgy látszik, Nizsinszkij volt az első: Witworth leírásában a tánc olyan, mintha a *gravitáció apoteózisa* lenne.²²

Az *Áldozati tánc* a koreográfiának is csúcса. Nizsinszkij koreográfiája itt egyértelműen jelzi az absztrakciót. A mozdulatok – ahogy nála megszoktuk – szinte teljesen történeti előzmény nélküliek. Vagyis nem teljesen. Felsejlenek antik időkhöz is köthető mozdulatok, amelyben a minőszi civilizáció óta detektált invokációs gesztus aszimmetrikus változata archaikus allúziójú, meg nem határozható mozdulatelemekkel keveredik, teljes aszimmetriában mind a mozdulatokat, mind azok összefűzését tekintve. Négy formulából áll: egy-egy nyitó-záró invokációs gesztusból, egy ökölbe szorított felfelé mutató karmozgatásból és egy szembefordított tenyerű, a korban példa nélkül álló kitárt ujjú karváltásos mozdulattól; ezeket szakítja meg egy-egy aszimmetrikus invokatív jellegű önfelajánló mozdulat. Az invokációkon gesztusok szemantikailag értelmezhetőek, míg a másik kettő egészen archaikus tartalmakra utalhat, melyek értelmezése nehezebb. A B-szekciókban csak remegés van, nincs mozdulati aktivitás. Nizsinszkij ilyen értelemben csak az *illud tempus*ra utaló részekkel, az A-szekciókkal törődik. Ebben viszont egy olyan mozdulatsor van, amit azóta sem nagyon látunk koreográfusoknál, talán Maurice Béjart-nál és Alvin Ailey-nél tűnnek fel hasonló elemek.

²⁰ HODSON, Millicent: *Nijinsky's Crime Against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps*. 8. rész. Pendragon Press, 1996.

²¹ WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky*. McBride, Nast, 1914.

²² Uo.; BÓLYA: i. m. (2020).

E négy formulát Nizsinszkij olyan struktúrába rendezi, amelyek a körülbelül ötven évvel későbbi amerikai minimalista összművészeti produkciókat előlegezik meg.²³ Hozzátehetjük, hogy Sztravinszkij zenéje is nagy részben pulzáció uralt és nem te-leologikus, ezzel szintén a későbbi repetitív zene jellegzetességeit vetíti előre.²⁴

Nizsinszkij igazodik Sztravinszkij zenéjéhez, az A- és B-szekciók váltakozási struktúrá-jával. Koreográfiai anyag szempontjából igazán az A-szekciók jelentősek: *a koreog-ráfus itt a mozdulatokkal olyan archaikus rétegeket idéz meg, amelyek az illud tempus magában való mitikus tartalmaira utalnak.*

Az *Áldozati táncban* Nizsinszkij koreográfiája még a zenénél is élesebb különbség-tételt tesz a szigorúan hagyományos rituálék anyagától. A feláldozandó lány, ellen-tétben a tradíció mágikus rituáléival, például azokkal, amelyekre Mircea Eliade sámán rítusokról szóló könyve képvisel,²⁵ nem rendelkezik tradicionális párhuzammal. Inkább az elemi félelem és döbbenet megjelenítését fedezzük fel benne. A minden irányba való menekülés mozdulatait a minimalista részek szakítják meg, amelyekkel együtt a *Kiválasztott* tánc nemcsak a haláltól való félelmet, hanem a numinózumtól való rettenetet (*mysterium tremendum et fascinans* = retentő és vonzó misztérium) is megtestesítik, ahogyan egyre közelebb kerül a halálhoz.²⁶

A rítuscselekvésre és a mitikus idő megidézésére elsősorban a zene és a tánc alkal-mas. E művészetek megidézhetnek egy rítuscselekvést. Jelen írásban vizsgált rítusunk azonban nem archaikus kultúráké, hanem egy 1913-as rítus. Mi lehetett a célja? Vajon Freud *Totem und Tabu* című könyvével azonos évben született mű hasonlóan reflektál az archaikus tartalmakra: a szürke, őstörténeti terror távoli visszhangjaként fenn-maradt *félelmek feloldására* Sztravinszkij pogány és őskori rítust varázsol elénk, hogy megtörje az archaikus készletek veleszületett erejét?²⁷

Mi a célja ezzel Sztravinszkijnek? Szembesítés? A XX. századi ember allúziója? A bemutató körülményeiből úgy tűnhet, fájdalmas dologgal szembesítette a nézőket, hiszen a darab kilenc előadás után eltűnt a színpadokról. Talán egy látomás volt az elkövetkezőkről 1913-ban?

²³ FORSTER, Lou: *Towards an Embodied Abstraction: An Historical Perspective on Lucinda Childs' 'Calico Ming-ling' (1973)* = Arts, 2021, 10. évf., 1. sz., 7.

²⁴ LEE, SunHwa: *Aesthetics of Objectivism in Igor Stravinsky's Neoclassical Works. Electronic Thesis*, University of Oregon, 2012; TOORN, Pieter C. van den: *The Rite of Spring Briefly Revisited: Thoughts on Stravinsky's Stratifications, the Psychology of Meter, and African Polyrythm* = Music Theory Spectrum, 2017, 39. évf., 2. sz., 158–181.

²⁵ ELIADE, Mircea: *A samanizmus – Az extázis ősi technikái*. Bp., Osiris, 2005.

²⁶ OTTO, Rudolf: *A szent. Az isteni eszméjében rejlik irracionális és viszonya a racionálishoz*. Ford. Bendl Júlia. Bp., 1997.

²⁷ ZENCK: *i. m.* (1998), 61–78.

Irodalomjegyzék

- ANGI István: *Ünnepélyes, pogány szertartás...* = *Korunk*, 2013, 7. sz., 22–28.
- BOULEZ, Pierre: *Werkstatt-Texte*. Propyläen-Verlag, 1972.
- BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz utazásai. Kereszténység előtti elemek a macedón és szlovák hagyomány téli alakoskodó ünnepeiben* = LISZKA József (szerk.): *Acta Ethnologica Danubiana: Az Etnológiai Központ Évkönyve*. Somorja, Fórum Kisebbségkutató Intézet, 2017, 55–72.
- BÓLYA, Anna Mária: *Veligdenski igri vo Poreče – Vrski so tvoreštvo na Kosovo = Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények*, 2019, 2. évf., 1. sz., 3–14.
- BÓLYA Anna Mária (szerk.): *Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar prímabalerina és koreográfusnő – Aranyvölgy Emília*. Bp., MMA Művészeti- és Módszertani Kutatóintézet, 2020.
- CHLUP, Radek: *Illud tempus in Greek myth and ritual* = *Religion*, 2008, 38. évf., 4. sz., 355–365.
- DAWKINS, Richard MacGillivray: *The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus* = *The Journal of Hellenic Studies*, 1906.
- ELIADE, Mircea: *The myth of the eternal return, or, Cosmos and history*. Arkana, 1989.
- ELIADE, Mircea: *A szamanizmus – Az extázis ősi technikái*. Bp., Osiris, 2005.
- EMMANUEL, Maurice: *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris, Hachette, 1896.
- FARKAS Attila: *A tánc filozófiája* = BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Károly Ákos (szerk.): *Az idő küszöbén. A magyar balett története*. Bp., MMA Művészeti- és Módszertani Kutatóintézet, 2021.
- FORSTER, Lou: *Towards an Embodied Abstraction: An Historical Perspective on Lucinda Childs' Calico Mingling (1973)* = *Arts*, 2021, 10. évf., 1. sz., 7.
- FRESHWATER, Helen: *Theatre and Audience*. New York, Palgrave MacMillan, 2009.
- GAISER Casey, C.: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky by Hanna Järvinen* (review) = *Dance Research Journal*, 2016, 48. évf., 2. sz., 116–119.
- HODSON, Millicent: *Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for "Le Sacre Du Printemps"* = *Dance Research Journal*, 1986, 18. évf., 2. sz., 7–15.
- HARASZTI Emil: *A tánc története*. Bp., Magyar Szemle Társaság, 1937.
- HOPPÁL Mihály: *A sámánság újjászületése*. Bp., Balassi, 2013.
- IVANČAN, Ivan: *Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji. Narodna Umjetnost*. 1964, 17–38.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Springer, 2014.
- MOORE, Julia: *Mozart mythologized or modernized?* = *Journal of Musicological Research*, 1992, 12. évf., 1–2. sz., 83–109.
- LEE, SunHwa: *Aesthetics of Objectivism in Igor Stravinsky's Neoclassical Works. Electronic Thesis*. University of Oregon, 2012.
- MCCANNON, John: *Apocalypse And Tranquility: The World War I Paintings Of Nicholas Roerich* = *Russian History*, 2003, 30. évf., 3. sz., 301–321.
- OESTERLEY, William: *The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore*. Cambridge, Cambridge University Press, 1923.
- OTTO, Rudolf: *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*. Ford. BENDL Júlia, Bp., 1997.
- ПЕТРОВСКА-КУЗМАНОВА, Катерина: *Велигденски игри – етнотеатролошки осврт = Спектар*. 2012, 60. sz., 111–118.
- PIES, Ronald William: *Confusing Psychosis with Imagination* = *Psychiatric Times*, 2017, 34. évf., 12. sz., 6–8.
- RATKÓ Lujza: *A nagybőjti játék- és táncgyógyomány. A magyar nyelvterület nagybőjti játék- és táncgyógyának értelmezése. Kandidátusi értekezés*. Bp., MTA, 1997.
- RIDGEWAY, William: *The Origin of The Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1910.
- SCHERLIESS, Volke: *Igor Stravinsky und seine Zeit*. Laaber-Verlag, 1983.
- TARUSKIN, Richard: *Russian Folk Melodies in "The Rite of Spring"* = *Journal of the American Musicological Society*, 1980, 33. évf., 3. sz., 501–543.
- TOORN, Pieter C. van den: *The Rite of Spring Briefly Revisited: Thoughts on Stravinsky's Stratifications, the Psychology of Meter, and African Polyrhythm* = *Music Theory Spectrum*, 39. évf., 2. sz., 2017, 158–181.
- UJVÁRY Zoltán: *Agrárkultusz*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék, 1991.
- WILSON, Robert honlapja: *Letter to a Man*, <http://www.robertwilson.com/nijinsky> (utolsó letöltés: 2021. 09. 19.).
- *Látogatás Nizsinszkijnél* = *Pesti Napló*, 1923. augusztus, 74. évf., 171–195.
- WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky*. McBride, Nast, 1914.
- ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre Du Printemps?"* = *The World of Music*, 1998, 40. évf., 1. sz., 61–78.

Kovács Ilona

„Idióta történet. Nem érdekel” – Vaclav Nizsinszkij és Claude Debussy „játékai” a *Jeux* című táncműteményben*

Történelmi háttér

1912 nyárelőjén még nem sok esély mutatkozott arra, hogy 1913-ban két jeles balett-bemutatója lesz az Orosz Balett társulatának Párizsban. Mikor ugyanis Szergej Gajgilev felvetésére, vajon Claude Debussy írta-e balettzenét Vaclav Nizsinszkij¹ előzőleg már elküldött szűzséjére, a komponista választáviratában lakonikus tömörséggel a következőt üzent: „Idióta történet. Nem érdekel.” Pedig az Orosz Balett kiváló üzleti érzékkel rendelkező impresszáriójának, „a francia muzsikusként”,² valamint a Ballets Russes legzszenialisabb táncosának alkotói trióját a zene- és tánckritikusok többsége a legnagyobb elismeréssel emlegette az *Egy faun délutánja* zenéjére koreografált balett bemutatója óta.³ A fentebb idézett üzenet megírása előtt néhány héttel, 1912. május 29-én a francia főváros patinás színházában, a Théâtre du Châtelet-ben lezajlott *Faun*-koreográfia premierje egyszerre hozott megérdemelt sikert, de borítékolható botrányt is az alkotóknak. Sokan kritizálták az orosz társulat produkcióját – köztük a zeneszerző is –, mivel megbotránkoztatónak tartották a koreográfia provokatívan erotikus mozdulatsorait. A balett cselekménye szerint miután a félig ember, félig kecske faun hiába vágyakozik a nimfák után, a balett végén megelégszik az egyik nimfa elejtett kendőjével és azt félreérthetetlen mozdulatokkal gyűri maga alá.⁴ Bár a közönség egy része felhördült, mégis nem volt kétséges, hogy a koreográfus Nizsinszkij jelentős művet alkotott, mely nemcsak a táncművészetben, hanem a XX. század más művészeti ágaiban is inspirálóan hatott.⁵

19

* Jelen tanulmány első formájában előadásként 2019. november 16-án a Magyar Táncművészeti Egyetem VII. Nemzetközi Táncudományi Konferenciáján (*Tánc és kulturális örökség*) hangzott el „Idióta történet. Nem érdekel” – Claude Debussy »játékai« *Jeux* című táncműteményében” címmel az OTKA NKFIH K115675 számú kutatás keretében. Második alkalommal 2020. november 26-án a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének konferenciáján (*A kiválasztott – A magyar balett Nizsinszkij-hagyománya*) „Nizsinszkij, a koreográfus Claude Debussy *Jeux* című táncműteményében” címmel, utóbbi tematikájához igazodva. Dolgozatomban ezek kibővített, szerkesztett változata.

¹ A Nizsinszkij név leírásának a különböző forrásoktól és nyelvi sajátosságoktól függően sokféle változata létezik. A főszövegben az orosz neve magyarban használatos fonetikus átírását használom.

² Debussy nevezte magát így. Utolsó művében (g-moll hegedű-zongora szonáta – 1916), az első világháború idején németellenességét kívánta hangsúlyozni a kotta végén aláírásával: „Claude Debussy, musicien français”.

³ A premiért követő kritikák túlnyomó része meleg hangon dicsérte a produkciót. Az elenyésző kivételek egyike a *Le Figaro* szerkesztője, Gaston Calmette által jegyzett recenzió. A kritikus meglehetősen vihart kavart a bemutató másnapján megjelenő újság első oldalán publikált cikkével, de ezzel csak még jobban felkeltette az érdeklődést a balett iránt. CALMETTE, Gaston: *Un Faux Pas = Le Figaro*, 1912. május 30., idézi BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Weidenfeld, London, Orion Publishing Group, 1993, 225–228.

⁴ Igor Stravinsky szerint a balett végének szexuális túlfűtöttsége Gyagilev ötlete volt. CRAFT, Robert – STRAVINSKY, Igor: *Memories and Commentaries*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981, 36. A balett Rudolf Nurejev előadásában: <https://www.youtube.com/watch?v=Ncz-D1Vf13M> (utolsó letöltés: 2020. 12. 03.).

⁵ Charlie Chaplin 1916-ban Los Angelesben látta Nizsinszkijt a *Faun* szerepében. Az előadás életre szóló, mély benyomást tett rá: 1919-es *Sunnyside* című filmjének egy rövid jelenetében felidézi az élményt.

A bemutatóra rendkívül nagy gonddal készült a társulat: az alig tízperces balett első előadását Bronyiszlava Nyizsinszka (Nizsinszkij testvére) szerint kilencven, Dame Marie Rambert emlékezete szerint százhusz próba előzte meg.⁶ Gyagilev a zenével persze biztosra ment, hiszen Debussy akkor már majd' húszéves darabja a kezdetektől fogva sikert aratott. A kockázati tényezőt Nizsinszkij személye jelentette. Nem táncművészi képességei miatt, noha testfelépítése nem mondható éppen ideálisnak: nem nőtt elég magasra, a lábai meglehetősen zömökek és túl izmosak voltak,⁷ mégis elképesztő táncosi kvalitásokkal rendelkezett. A *Faun* címszerepének megformálásával – sajátosan lebegő táncmozdulataival – maga volt a megtestesült könnyedség, amivel eksztázisba kergette a nézőket. Kétdimenziós tablóképein mintha egy antik görög váza figurája elevenedett volna meg. Fekete foltokkal tarkított, azóta emblematikussá vált Faun-trikója a konvenciókkal való szakítás, a kitörési vágy, a szabad(os)ság szimbólumává vált. Nizsinszkij táncosként zseniálisat alakított, mozgulatsorok megtervezőjeként azonban még tapasztalatlan volt: a *Faun*nal debütált koreográfusként.

Pár héttel a *Faun* zajos bemutatója után Gyagilev úgy döntött, hogy eredeti, teljesen új művet rendel társulata számára Debussytól, amit – a *Faun*tól eltérően – a kezdetektől balettenének szántak az alkotók.⁸

Az Orosz Balett korábbi produkcióihoz képest újdonságként hatott, hogy a korábbi, sikerre vitt előadásoktól eltérően az 1912-ben tervbe vett tematika ezúttal nem az antik mitológiából vagy az orosz folklórból táplálkozott, pogány rítusokat sem idézett, hanem saját korának emberét állította színpadra. Ami az 1920-ban⁹ játszódnak szűszét illeti az az első látásra valóban egyszerű, már-már semmitmondó: alkonyodik; fiatal

Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=lmsR8eR2-MI> 15.55–17:06 (utolsó letöltés: 2020. 12. 03.). Ikonikussá vált Faun-kosztümjét Freddy Mercury, a Queen együttes leghíresebb, nagy botrányt kavart videoklipjében, az *I Want to Break Free* című számában használja, az orosz balett táncosához hasonló üzenetet hordozva: <https://www.youtube.com/watch?v=f4Mc-NYPHaQ> 2.10–3.12 (utolsó letöltés: 2020. 12. 04.). A balett vegyes fogadtatásában az egyre erősödő francia nacionalizmus is közrejátszhatott, egy kritika szerint a szláv Nizsinszkij képtelen volt megérteni Debussy és Mallarmé a civilizált francia művészetet. Lásd Camille Maucier kritikáját a *Le Courrier Musical*ban (1912. június 15.), idézi JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's „L'Après-midi d'un Faune”* (1912) = *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 2009. nyár, 27. évf., 1. sz., 28–64., ide: 31–32.

⁶ A Dalcroze-növendék Marie Rambert lengyel táncművészt Gyagilev szerződtette a Ballets Russes társulatához nem sokkal a *Faun* premierje előtt. SCHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev. A Life*. London, Profile Books Ltd., 2010, 241–242.

⁷ Nizsinszkij testét két szobrász is meg akarta örökíteni. Először – 1911-ben – Aristide Maillol. Szándéka komolyságát bizonyítja, hogy tervezett munkájához már néhány aktvázlatot is készített. Ő a következőket írta a legendás balettművész alkatáról: „Nincs mellizma, hatalmasak a combjai és darázsdereka van. Rendkívül vonzó, de meg kell változtatnom, hogy megfeleljen az ideálmoknak.” (Idézi KESSLER, Harry Graf: *Das Tagebücher*, 4. kötet, 1906–1914, Stuttgart, Cotta, 2005, 719.) Egy évvel később Auguste Rodin műtermében is modelt állt Nizsinszkij.

⁸ Gyagilev és Debussy már évekkel a *Faun* előtt is tárgyalt egy lehetséges együttműködésről. Ismeretsgük és munkakapcsolatuk 1909-től, az Orosz Balett első párizsi szezonjától datálható, mikor Gyagilev felkérte Debussyt, hogy írjon zenét a társulat számára. A tervezett balett – a *Masques et bergamasques* – a XVIII. századi Velencében játszódott volna, a szövegkönyv megírásával eredetileg Louis Laloy-t bízták meg. Annak ellenére, hogy Debussy végül maga írta meg a balett cselekményét (1909. július 24–25-én), a balett zenéjét mégsem komponálta meg. ORLEDGE, Robert: *Debussy and the Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 152–154. A tervezett balett ötlete feltűnő hasonlóságot mutat Stravinsky *Pulcinella* című balettjével, mely Gyagilev felkérésére született 1920-ban.

⁹ Néhány forrás szerint 1925-ben játszódik a balett. JÄRVINEN, Hanna: *Critical Silence: The Unseemly Games of Love in Jeux* (1913) = *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2009. tél, 27. évf., 2. sz., *Les Ballets Russes*. Különkiadás, 2. rész. In *Celebration of Diaghilev's First Ballet Season in Paris in 1909* (2009. tél), 199–226., ide: 200.

férfi szalad elrepült teniszlabdája után egy kertbe, ahol rövid flört alakul ki közte és a kertbe szintén belépő két lány között. A szerelmi közjátéknak egy újabb labda betévedése vet véget. A fiatalember és a két barátnő a labda után ered, és eltűnnek a park homályában.

Debussy kezdeti ellenállása nem törte meg Gyagilevet. Éppen ellenkezőleg, meglehetősen elszánt volt, mindenképpen – még melegebben – ki akarta használni a *Faun*nal elért sikert. Újabb tárgyalások eredményeként Nizinszkij és – a vélhetően szintén alkotótárs – Gyagilev számos engedményt tett a zeneszerzőnek: elvetették azt a kezdeti tervet, hogy a színpad hátterében egy fekete szárnyú repülőgép suhanjon el. A darab végén megjelenő, félelmet keltő Zeppelin ötletéről is letettek, mely az eredeti elképzelés szerint megijesztette volna a szereplőket és így ért volna véget a táncműtéma.¹⁰ Debussy ehelyett egy sokkal prózaibb befejezést javasolt:¹¹ felhőszakadással fejezte volna be a történetet.¹² Nizinszkij emlékei szerint attól – az eredetileg Gyagilevtől származó – a bizarr ötlettől is elálltak, hogy három (homoszexuális) férfi flörtjét mesélik el a végleges két nő és egy férfi szereplője helyett,¹³ és nem válósult meg az a Nizinszkij-gondolat sem, hogy a férfiszereplő a balett történetében példa nélkül álló módon *en pointe* – női balett-cipőben – táncoljon.¹⁴ Gyagilev 1912. július 18-án Londonban kelt levelében arra is ígéretet tett, hogy a koreográfia stílusa nem lesz hasonló a *Faun*éhoz.¹⁵ Ennek ellenére Nizinszkij a *Jeux* koreográfiájában a *Faun*hoz mégis nagyon hasonló mozdulatokat alkalmazott: alaphelyzet volt a hajlított csukló,

1. ábra: A *Jeux* jellegzetes mozdulatai



¹⁰ SCHEIJEN: *i. m.* (2010), 269.

¹¹ Orledge feltételezése szerint Gyagilev mellett Debussy is részt vett a szüzsé alakításában. ORLEDGE, Robert: *The Genesis of Debussy's „Jeux”* = *Musical Times*, 1987. február, 128. évf., 1728. sz., Musical Times Publications Ltd. (United Kingdom), 68–73., ide: 72.

¹² SCHEIJEN: *i. m.* (2010), 260–261.

¹³ NIJINSKY, Vaszil (Nizinszkij, Vaszil): *The Diary of Vaszil Nijinsky*. Ford. és szerk. NIJINSKY, Romola, [NIZINSZKIJNÉ PULSZKY Romola]. Great Britain, Quartet Books, 1991a (1937), 206–207.; lásd még: BUCKLE, Richard: *Nijinsky*: Rev. ed. London, Phoenix Giant, 1998 (1971), 250–291.; PASLER, Jann: *Debussy, „Jeux”: Playing with Time and Form* = *19th-Century Music*, 1982. nyár, 6. évf., 1. sz., Berkeley, California: University of California Press, 1982, 60–75.

¹⁴ NIZINSZKIJNÉ PULSZKY Romola: *Nizinszkij*. Ford. LENGYEL Lydia. Bp., Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., (é. n.) [1935], 184.

¹⁵ A levelet teljes terjedelmében, angol fordításban közli SCHEIJEN: *i. m.*, 261.

a félig összeszorított ököl, hogy a *Faun*ból már ismert szögletes és szaggatott vonalakat hozhasson létre (1. ábra).¹⁶ A koreográfus kérésére a táncosok nem mosolyghattak táncolás közben, hanem érzelemmentesnek kellett maradniuk.¹⁷ A cselekményre vonatkozó ígéretek mellett Gyagilev talán leghatásosabb érve az volt az ekkortájt (is) pénzzavarral küzdő Debussy számára,¹⁸ hogy duplájára emelte a tiszteletdíját.¹⁹ Az anyagiakon túl pedig kétségkívül komoly művészi kihívást és rangot jelentett Debussynek a világhírű orosz balettművészekkel együtt dolgozni, akik ekkorra már olyan új művek ihletői és előadói voltak, mint a *Tűzmadár*, a *Petruska*, valamint a *Daphnis és Chloé*.

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt sem, hogy Debussy ebben az időszakban egyre intenzívebben fordult a színház felé. Mindig izgalmas feladatnak tekintette a színpadi zene komponálását, bár több esetben is csak terv, esetleg torzó maradt a kezdeti lelkesedés. 1910-től azonban feltűnően megsaporodtak a látvány-nyal összekapcsolódó alkotások. Ezeket alapul véve megkockáztathatjuk azt a feltevést, hogy ha az első világháború és végzetes betegsége nem akadályozta volna Debussyt – még ha nem is Gyagilevvel (és főleg nem Nizsinszkijjal) együttműködve –, akkor bizonyára több színpadi mű is elhagyta volna alkotói műhelyét. A feltételezést egy 1914-ben készült interjú is bizonyítja, melyben színpadi műveiről, köztük a *Pelléas és Melisande* című operájáról, a *Játékdoboz* című balettjéről, valamint a tervbe vett, de be nem fejezett „operabalettjéről”, a *Fêtes Galantes*-ről beszélt.²⁰

A kutatások adatai szerint Debussy és Gyagilev 1912. június 18-án írta alá a *Jeux* komponálásával kapcsolatos szerződést.²¹ Annyi bizonyos, hogy 1912 júliusának kö-

¹⁶ Peter Ostwald pszichiáter-író Nizsinszkij-biográfiájában nem kevesebbet állít, mint hogy a *Jeux*-ben gykori hyperextendált csuklómozdulatok neurológiai betegségek (choreo-athetosis vagy cereбрalis paresis) lehetséges emlékképei, melyeket Nizsinszkij még gyermekkorában bátyja, Sztanyiszlav intézeti látogatásakor láthatott. OSTWALD, Peter: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. New York, Carol Publishing Group, 1991, 58.

¹⁷ GEORGE, Rosaline: *Jeux*. = *International Dictionary of Ballet*. Szerk. Martha BREMSER, Detroit, London, Washington DC: St. James Press, 1993, 716–719.

¹⁸ A Párizs egyik legelőkelőbb részén, a Bois de Boulogne 80. szám alatt házat bérlő Debussy éves költsége kb. húszezer frank volt. Bevétele pedig nem mindig fedte kiadásait. Hatalmas adósságot halmozott fel kiadójával, Jacques Durannal szemben is: 1911-ben közel negyvenháromezer franknyi adóssága halálakor már hatvanhatezer frankot tett ki. WHEELDON, Marianne: *Debussy's Late Style*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, 5.; CHARLE, Christophe: *Debussy in Fin-de-Siècle Paris = Debussy and His World*. Szerk. Jane F. FULCHER, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, 271–295, ide: 286–287. Vélhetően átmeneti pénzzavar lehetett az oka annak is, hogy 1917-ben a zeneszerző egy zongoradarabjával fizette ki szénszállítójának a szállítást. A nemrég felfedezett mű címe „Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon”, Charles Bauedelaire *Le balcon* című költeményének egy sora. A teljes verset Debussy 1888-ban megzenésítette, az énekhangra és zongorára komponált darab a Cinq poèmes de Bauedelaire no. 1-es darabja (DEVOTO, Mark: *Bookreview on Marianne Wheelton's Debussy's Late Style = Notes*, második sorozat, 2009. december, 66. évf., 2. sz., Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, 293–295., ide: 293.

¹⁹ A szerződés szerint tízezer frank volt a teljes honorárium, melynek fele az 1912. augusztus 31-ig elkészítendő zongorakivonat, a maradék pedig az 1912. március 31-i határidejű zenekari letét elkészültékor fizetendő. ORLEDGE: i. m. (1987), 68.

²⁰ MONTABRE, Maurice: *A Pelléas-tól a Fêtes Galantes-ig. Claude Debussy színházi terveiről beszél = Comœdia*, 1914. február 1. Idézi FAZEKAS: i. m. (2017), 373–374. Az interjúban többször említett *A játékdoboz* című balettet Magyarországon is előadták, 1936. március 6. és 1941. március 20. között összesen húsz alkalommal játszották: http://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A_10_%3D%22A%20j%C3%A1t%C3%A9kdoboz%22&mt=0 (utolsó letöltés: 2020. 12. 04.).

²¹ A Debussy által megőrzött dokumentum a Bibliothèque Nationale de France (Paris) gyűjteményében található: Musique Rés Vm dos 13 (7), CHIMÉNES, Myriam: *The Definition of Timbre in the Process of Compo-*

zépén már Debussynél volt a szövegkönyv. A zeneszerző e hónap 23-án arról írt kiadójának, Durannak, hogy megszakította a zenekarra írt *Images*-sorozat első tételének, a Gigue-nek hangszerelését,²² azért, hogy a *Jeux* partitúráján dolgozhasson. A szerződésben Debussy vállalta, hogy augusztus végéig elkészíti a mű zongorakivonatát. (Ennek elsősorban gyakorlati oka volt, nevezetesen, hogy a koreográfus Nizsinszkij megalkothassa a balettet, és a táncosokkal mihamarabb elkezdhesen próbálni. Szintén praktikus okok miatt a zeneszerző részletesen bejegyezte a zongorakivonatba a színpadi cselekmény mozzanatait.) A megállapodás szerint 1913 áprilisára kellett elkészülnie a zenekari partitúrával.²³ Ebben szöveges utalást már nem találunk, a textúra, a ritmika, a metrum és az előadói utasítások változásai jelzik a színpadi történeteket.

Debussy bevallottan nem volt gyorsan komponáló zeneszerző. Egy – a *The New York Times*-ban 1910-ben megjelenő – interjúban²⁴ arról beszélt, hogy vannak napok, hetek, gyakran hónapok is, amikor nem jön számára az ihlet. Ilyenkor hiába próbálkozik, nem képes olyat produkálni, amivel elégedett lenne. Előfordult, hogy erőltette a munkát, és az eredmény sem mutatkozott rossznak. Hagyta néhány napot pihenni a kompozíciót. Aztán rájött, hogy ezek a darabok csak a szemeteskosár számára voltak jók. Egyetlen operáján, a *Pelleas és Melisande*-on tíz éven keresztül dolgozott, igaz, remekművet alkotott. A *Jeux* is remekmű, ám a fentiekkel ellentétben meglepően könnyen ment a komponálás.²⁵ Mikor 1912. augusztus elején Gyagilev és Nizsinszkij meglátogatták a zeneszerzőt Párizsban (2. ábra), hogy

2. ábra: Gyagilev és Nizsinszkij



sition of *Jeux* = *Debussy Studies*, szerk. Richard Langham Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 1–25, ide: 3.

²² A Gigue hangszerelését végül Debussy tanítványa, André Caplet fejezte be.

²³ CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 3.

²⁴ 1910. június 26., idézi ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68. Debussyhöz hasonlóan Dohnányi Ernő is tett hasonló vallomást az ihlet nehezen megragadható fogalmáról, lásd Kovács Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD-disszertáció. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009. 11–13. http://lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf

²⁵ A hírhedten lassan komponáló Debussyról tesz említést többek között JÄRVINEN: *i. m.* (2009) 219, 10. lábjegyzet.

néhány részletet megbeszéljenek, a kompozíció már eléggé előrehaladott állapotban volt. Azonban az oroszok kérését, hogy játsszon részleteket a készülő műből, Debussy megtagadta: „Nem kívánom, hogy ezek a barbárok beleüssék az orrukát személyes vegykonyhám kísérleteibe” – írta egy levelében.²⁶ Augusztus 25-én a zeneszerző már arról tájékoztatta André Caplét, hogy befejezte a balettet. Nagy vonalakban valóban elkészült már a mű, azonban még számos finomítást kellett az első megfogalmazáson végezni. Debussy legtöbb kompozíciós problémája a darab csúcspontjával, a három szereplő közös csókjelenetével adódott. Gyagilev többször is változtatást kért ezen a ponton a zeneszerzőtől,²⁷ végül a jelenet harmadik megfogalmazása lett a definitív. A hangszerelés 1913. március 28. és április 24. között készült, amivel Debussy életműve utolsó, saját maga által befejezett zenekari partitúráját alkotta meg.

Bemutató

Míg Debussyt elégedettséggel töltötte el elkészült kompozíciója, addig Nizsinszkij második koreográfiáját is éppoly ízléstelennek találta, mint az egy évvel korábban színpadra vitt *Faunét*. A bemutató napján, 1913. május 15-én a *Le Matin* hasábjain a zeneszerző ártatlannak tűnő cikkben írta le a baletthez, valamint Gyagilevhez és Nizsinszkijhez fűződő viszonyát. Ebben – bár nyíltan nem kritizálta a balett-táncost, sőt egyedülállónak nevezte Nizsinszkijt, akinek veleszületett vagy talán elsajátított spontaneitása oly sokszor ragadta meg, ám – a sorok mögött felsejlik Debussy szarkazmusa.²⁸ A *Le Matin*-ben megjelent írás különösen egy, Robert Godet-nak írt levél ismeretében tűnik kissé gúnyosnak, ahol barátjának a táncművész „perverz zsenialitását” elemzi.²⁹ Annyi bizonyos, hogy Debussy cikke nem segítette az amúgy is baljós előjelekkel induló premiert.

A bemutatóhoz vezető próbafolyamat során a táncosok felkészülését több dolog is nehezítette. Például az, hogy a mintegy tizennyolc perces műben szinte minden második ütemben új tempóváltozáshoz kellett alkalmazkodniuk: a kottában ugyanis több mint hatvan tempójelzés olvasható.³⁰ Nizsinszkij ugyan már 1912. szeptember végén elkezdte a próbákat Monte Carlóban, ám akkor még nem azzal a két táncosnő-

²⁶ Debussy levele feltehetően Durannak, Párizs, 1912. augusztus 9. Duran Archívum, kiadatlan levél. Idézi ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68.

²⁷ ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68–69.

²⁸ FAZEKAS: *i. m.* (2017), 370–371.

²⁹ „Nizsinszkij perverz zsenialitása teljesen alárendelt a különös matematikai folyamatoknak. Összeadja a harminckettedeket a lábával és az eredményt a karjaival ellenőrzi. Aztán mintha hirtelen részleges bénulás sújtaná, megáll, hogy vészjósló szemekkel hallgassa a zenét. ...Ez szörnyű. Tulajdonképpen Dalcroze-ra utaló.” A Godet-nak írt levél részletét közli LOCKSPEISER, Edward: *Debussy*. London, J. M. Dent and Sons Ltd.; New York, E. P. Dutton and Co. Inc., 1944, 93.; BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Weidenfeld, London, Orion Publishing Group, 1993, 251.

³⁰ BERMAN, Laurence D.: „*Prelude to the Afternoon of a Faun*” and „*Jeux*”: *Debussy's Summer Rites = 19th-Century Music*, 1980. március, 3. évf, 3. sz., Berkeley (California), University of California Press, 1980, 225–238., ide: 226.

vel, akik végül partnerei voltak a bemutatón.³¹ Az első próbán ráadásul sem zongora, sem korrepetitor nem állt rendelkezésre. Debussy az említett látogatás után talán mégis játszhatott valamit a készülő balettenéből a „két barbár orosz” egy másik találkozó alkalmával, mert az első próbákon még részt vevő Bronyiszlava Nyizsinszka emlékei szerint testvére ekkorra már kidolgozott koreográfiászeleteket azokra a részekre, amiket Debussytól hallott.³² A táncos-koreográfus sem akkor, sem a végleges szereplőknek nem magyarázta a librettót, csupán a táncmozdulatokat mutatta meg. Hogy minél autentikusabb legyen a mozgásuk, gyakorlás helyett gyakran a teniszpályára mentek, hogy tanulmányozzák a teniszjátékhoz szükséges mozdulatokat.³³ Az első próbákat követő hónapokban azonban Nizsinszkij elhanyagolta a *Jeux*-t, mert ugyanebben az időszakban egy másik, jóval hosszabb darabon is dolgozott párhuzamosan, ez pedig nem kisebb feladat volt, mint a *Le Sacre du printemps* koreográf-fiájának megalkotása.

Gyagilevnek ugyanis az 1913-as tavaszi szezonra minden eddiginél nagyobb szabású, megalomán terveit voltak: a Ballets Russes ötödik párizsi évadjának³⁴ nyitó estjére a *Borisz Godunov* párizsi bemutatója Fjodor Saljapinnal a főszerepben, majd május 29-ére Stravinsky *Tavaszi áldozatának* premierje, és valamikor júniusban ugyancsak Nizsinszkijel a *Jeux*. Ám a tervezettel ellentétben az orosz operaénekesek május 20-a – az oroszországi színházi évad befejezése – előtt nem tudtak Párizsba menni, ezért változtatni kellett az eredeti elképzeléseken: a Borisz helyett a *Jeux* került műsorra. A balett az előre hozott időpontra azonban még nem volt készen, és ez is közrejátszott abban, hogy a bemutató nem hozott átütő sikert. A két női szerepet végül Tamara Karszavina és Ludmilla Schollar táncolták a premieren (3. ábra) – a kevés próba ellenére – kiválóan. Mégis kevesen értették meg a zene és a táncmozdulatok finomságait, azt, ahogy Debussy a történet minden rezdülését megmutatta a zenében. Sokaknak a Léon Bakst által készített díszletek is túl kopárnak tűntek. A kosztümöket is Bakst³⁵ tervezte, ám Nizsinszkij jelmeze a premier előtti első ruhapróbán éles vitát

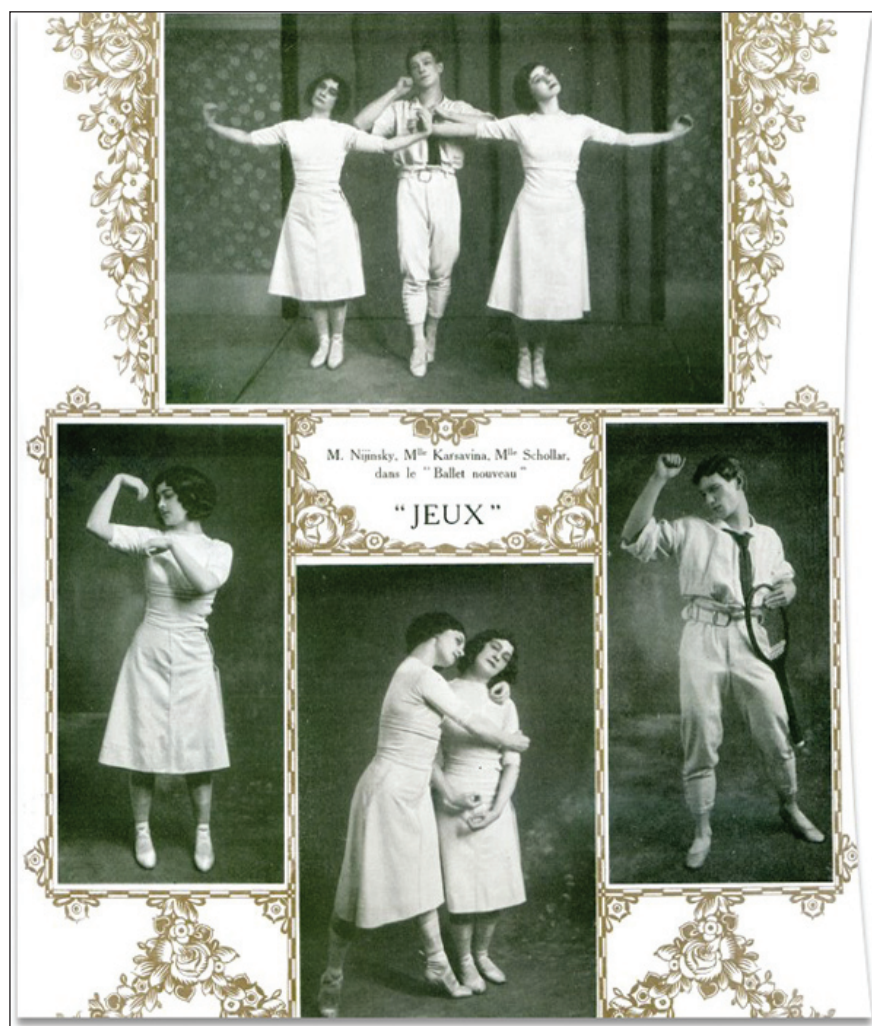
³¹ Az első próbákon még Bronyiszlava Nyizsinszka és Alexandra Vasziljevskza táncoltak, utóbbi vélhetően Tamara Karszavinát helyettesítette az első próbákon. Nizsinszkij húga végül nem tudott részt venni a további munkában, mivel ebben az időszakban vált bizonyossá számára, hogy várandós. NIJINSKA, Bronislava (NYIZSINSZKA, Bronyiszlava): *Early Memoirs*. Ford. és szerk. NIJINSKA, Irina – RAWLINSON, Jean, London, Duke University Press, Durhamand, 1992, 441.

³² NIJINSKA: *i. m.* (1992), 444. Nizsinszkij távirati stílusban ugyan, de rendkívül aprólékosan jegyzetelt kéziratot partitúrájába, mely nem is a koreográfiát, mint inkább a történetet rögzítette. MCGINNES, John: *Vaslav Nijinsky's Notes for „Jeux” = The Musical Quarterly*. 2005. tél. 88. évf., 4. sz., 556–589., ide: 558.

³³ Uo. Az egyik főszereplő, Karszavina is arról panaszkodott, hogy nem értette, miről van szó, ezért minden mozdulatot rögzítenie kellett. Mikor a próbák során megkérdezte Nizsinszkijt, most mi következik, a válasz: „Már régen tudnod kellene. Nem mondom meg!” Karszavina *Emlékirataiból* idéz NIJINSKA: *i. m.* (1992), 465–466.

³⁴ Gyagilev a 1909-es évadot valójában már 8. párizsi szezonjának tekintette, mivel 1906-ban képzőművészeti kiállítást szervezett, 1907-ben és 1908-ban pedig hangszeros művészeket és operaénekeseket vitt Párizsba. JÁRVINEN: *i. m.* (2009), 218., 5. lábjegyzet.

³⁵ Míg a díszletet illetően megegyeznek a források abban, hogy az Leon Bakst munkája, a kosztümöt illetően Pulszky Romola szerint a „jelmezeket ezúttal nem színpadi festő, hanem Páris legelső divatos szabója, [Jeanne] Paquin tervezte”. PULSKY: *i. m.* (1935), 185., és Kessler is őt említi naplójában, *i. m.* (2005), 879–880. Ezzel szemben BUCKLE: *i. m.* (1993), 249.; SCHEIJEN: *i. m.* (2010), 268. szerint, valamint RAMBERT (RAMBERT, Marie: *Quicksilver*. London, Macmillan, 1972, 70.) úgy emlékezik, hogy a kosztümöket is Bakst álmodta meg.



váltott ki Gyagilev és a tervező között. Nizsinszkij a bemutatón végül egy Gyagilev ízlésének megfelelő teniszruhában lépett színpadra, az előzetes ruhatervekből pedig csupán a piros nyakkendő és az ing maradhatott. A hölgyek teniszruhái mindenki tetszését elnyerték, sőt hatása volt a későbbi teniszruhadivatra is.

A *Jeux* elismerőinek és értőinek nem volt sok idejük a látottak feldolgozására és megbeszélésére, hiszen napra pontosan egy évvel a Faun és két héttel Debussy tánc-költeményének bemutatója után ugyanennek a társulatnak az előadásában a XX. század egyik legnagyobb zenei botrányát provokálta a *Sacre*. A bukás ellenére Gyagilev mégis örült, mert egész Párizs a *Tavaszi áldozatról* beszélt. Jó üzleti érzékét mutatta,

hogyan nem sokkal az emlékezetes premier után újra előadatta a darabot, mely meghozta a sikert a később „a zene atombombájának” nevezett Stravinsky-mű számára.³⁶ A *Jeux*-vel viszont nem törődött többet, vélhetően elsősorban magánéleti okok miatt hagyta sorsára a darabot.³⁷ Debussy természetesen nem bánta, hogy a Gyagilev-féle társulat már nem táncolt a *Jeux* zenéjére, pedig – a kéziratok alapján bizonyíthatóan – jelentős munkája feküdt a zeneszerzőnek a cselekmény, a koreográfia és a zene minél precízebb illeszkedésében.³⁸ A muzikálisan képzetlen Nizsinszkij³⁹ – Debussy szerint – mesterkéltné mozgásait nem szolgálták a zene finom utalásait. Ahogy egy levelében fogalmazott, Nizsinszkij „kegyetlen és barbár koreográfiájával úgy taposta el talpa alatt szegény ritmusait, mintha gyomnövények lennének”.⁴⁰ Debussy a bemutatás után egy évvel kisebb korrekciókat végzett a partitúrán és zenekari darabként adta ki a művet.⁴¹ Egyik legmerészebb, legmodernebb alkotása pedig – ha nem is „atombomba”, de mindenképpen – „időzített bomba” lett, melynek igazi értékeit csak az 1950-es években fedezték fel, elsősorban Pierre Boulez nagyszerű interpretációinak köszönhetően.⁴²

Zenei „játékok” – Hangszerelés

A szerző elégedett volt a végeredménnyel. Bár a kéziratokban meglehetősen sok a javítás, húzás, ez nem a sietség vagy a gondolatok hiányának jele, sokkal inkább a *Jeux* fontosságának és összetettségének testamentuma. Valószínű, hogy már a munka kezdete előtt sok mindent fejben is kidolgozott. Például az első gondolatok felvázoláskor már határozott elképzelése volt a hangszerelésről. Caplénak így írt erről: „Olyan zenekari hangzásra gondoltam, melynek »nincs lába«. Ne olyan együttesre gondoljon, mely csupa lábatlankodó félnótásból áll! Nem! Olyan zenekari színre gondolok, mely mintha hátulról lenne megvilágítva, s amelyre csodálatos példákat találunk a *Parsi-falban*.”⁴³

A *Jeux* légies hangzása, a transzparens szólamok, a melodikus írásmód átláthatósága, a dallam és a kíséret között szinte megszűnő kontraszt mind a „hátulról megvilá-

³⁶ Arthur Honegger évtizedekkel a premier után nevezte így Stravinsky kompozícióját. Honeggert idézi FODOR András: *Sztravinszkij*. Bp., Gondolat, 1976, 62.

³⁷ Ebben vélhetően a Gyagilev és Nizsinszkij közötti viszony megromlása, Nizsinszkij házassága is nagy szerepet játszhatott.

³⁸ Debussy vázlatai közül a *Jeux*-nek maradt fenn a legteljesebb forráslánc, mely hű képet ad az alkotói folyamatáról. A kéziratok leírását lásd Robert ORLEDGE (1987) tanulmányában.

³⁹ Nizsinszkij zenei tájékozatlansága Stravinskyt is megriasztotta, WHITE, Eric Walter: *Stravinsky*. Ford. RÉVÉSZ Dorrit. Bp., Zeneműkiadó, 1976, 192., FODOR: i. m. (1976), 56–57.

⁴⁰ Levélrészlet Gabriel Piernének, 1914. február 4. Idézi ORLEDGE: i. m. (1987), 72.

⁴¹ A mű hangversenytermi változatát 1914. március 1-jén mutatták be, melyhez Debussy saját kezűleg írt magyarázó szöveget, melyet részleteiben közöl PASLER: i. m. (1982), 60.

⁴² Pierre Boulez a *Jeux*-ről: https://www.youtube.com/watch?v=R_m788t0VXY&t=131s (utolsó letöltés: 2020. 12. 07.). A *Jeux* korabeli visszafogott recepciójának, későbbi negligálásnak több oka is lehetett: a kevés próba miatti éretlen bemutó-előadás, a történet szexuális kétértelműsége és túlfűtöttsége, a túlságosan modern koreográfia és zene, és nem utolsósorban a *Sacre* bemutatójának időbeli közelsége. McGINNIS: i. m., 573–574.

⁴³ ORLEDGE: i. m. (1987), 72.; CHIMÉNES: i. m. (1997), 4.

gítást” szolgálták. A hangszerek kiválasztása is rendkívül tudatos koncepcióra épült. Az alábbi hangszerek szerepelnek a partitúrában: 2 pikkoló, 2 fuvola, 3 oboa, angolkürt, 3 klarinét, basszusklarinét, 3 fagott, szarruszfón, 4 kürt, 4 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, csörgődob, triangulum, cintányér, cseleszta, xilofon, 2 hárfa és a vonósok. Ezek közül a szarruszfón mára már kuriózzummá vált, szolamát a modern zenekarokban a kontrafagott vette át. A Debussy által megálmodott színvilágban takarékosan szerepelnek a mélyhangszerek. A nagybőgők például csak az 515. ütemtől játszanak folyamatosan, előkészítve a dramaturgiai csúcspontot; a tematikus anyag nagy részét a fafúvósok exponálják, amit a vonósok és a Debussy számára oly kedves hárfák átetsző hangása ölelnek körül. Az ütőszolamokat a fentiekhez igazította a szerző, ezek csak a hangszerelés utolsó fázisában kerültek be a partitúrába.⁴⁴

A Debussy-összkiadás *Jeux*-kötetének⁴⁵ egyik közreadója, Myriam Chimènes a mű hangszerelésének kidolgozását vizsgálva vont le fontos következtetéseket a zeneszerző munkamódszerét illetően. Többek közt arra figyelmeztet, hogy a legnagyobb óvatossággal kell kezelnünk azokat a dátumokat és információkat, amelyekkel a zeneszerző egy-egy művének „elkészültéről” ad hírt. Az, hogy Debussy 1912. augusztus 25-én már arról számolt be André Caplénak, hogy kész a *Jeux*, valójában nem a mű teljes kidolgozását jelenti, ekkor még csak a particellát fejezte be. Egy november 12-én keltezett levél további adalék arra nézve, hogy még később is munkában volt a darab. Ebben Debussy arról ír Stravinskynak, hogy amint kézhez kapja a zongorakivonat korrektúráját, küld neki egy példányt, hogy mielőbb megismerhesse kollégája véleményét alkotásáról. Ez arra enged következtetni, hogy Debussy fejében a mű lényegi elemei már elkészültek a kezdeti vázlatlaltal vagy a zongorakivonattal, következésképpen a hangszín és a hangszerelés nem jelentett többet számára, mint kiegészítő elemet, dekoratív funkciót, amit a munka egy későbbi szakaszában tett hozzá alkotásához. Ez annál is inkább meglepő, mert a *Jeux*-ben Debussy példátlan módon integrálta a hangszínt a zenei szövetbe, és tette annak fontos alkotóelemévé.⁴⁶

A komponálási folyamatot végigkövetve nyilvánvaló, hogy a particellában megjelenő hangszerelési ötletek nem minden esetben véglegesek, és változhatnak a hangszerelés és a definitív munkálatai során. Például (a végső változat ütemszámozását alapul véve) a 74–75. ütemben – a cselekmény szerint ekkor repül be a teniszlabda a színpadra – Debussy a particellában világosan jelzi az oboákat, az angolkürtöket és a kürtöket, valamint a két klarinétot.

A 75. ütem lefelé tartó futama ugyanakkor a hangszerelésre való utalás nélkül jelenik meg. A zongorakivonat a particellát követi, a 75. ütemben ott is lefelé futó passzázs olvasható. A hangszereléskor a 74. ütemben Debussy megtartotta az oboa motívumát, ugyanakkor az angolkürt szolamát immár a fagott játszhatja. A 75. ütem-

⁴⁴ A komponálás szempontjából figyelemre méltó, hogy a vonósok és a kürt szolama készült el először, a fafúvósokat (az oboát, a fuvolát és a piccolót) később jegyezte be a partitúrába Debussy, legkésőbb pedig az ütősök anyaga került be a kottába, melyet az 535. ütemtől ceruzával jegyzett be (míg a partitúra többi részét tintával). A hangszerelés részleteiről lásd ORLEDGE: i. m. (1987), 72–73.

⁴⁵ DEBUSSY, CLAUDE: *Jeux, poème dansé* = *Edition Critique des Œuvres Complètes de Claude Debussy*. 5. sorozat, 8. kötet. Szerk. BOULEZ, Pierre, CHIMÈNES, Myriam. Paris, Duran-Costallat, 1988.

⁴⁶ CHIMÈNES: i. m. (1997), 8.

ben a vonósoknak adja a klarinétnak szánt zenei anyagot, cserébe a klarinétok kapják a lefelé futó passzázszt. Ugyanerre az ütemrészre a hárfák felfelé haladó futamot játszanak. A végső verzió (1. kotta) 74. ütemében Debussy megtartja az oboákat, fagot

1. kotta: *Jeux* – definitív verzió (74–75. ütem), Paris, Editions Durand & Cie, 1914, lemezszám: 8958.

74-76 a Kansas ball fall on the 10-
90

12 72 95 9

ptes Fl.
gdes Fl.
gtr.
Cor A.
Cl.
Bass.
Cora.
Tromp.
T. de B.
Cymb.
Harpe.
1ers Viol.
Div.
2es Viol.
Div.
Alt.
Div.
Vcllo.
C. B.

2^e p.
pp quasi trillo
p un peu marqué
en FA
pp trem.
pp trem.
p
p
p

tokat és kürtöket, de elhagyja a 75. ütem lefelé haladó passzázsát, ami eddig minden előző forrásban benne volt. Megtartotta a hárfák felfelé menő futamát is, amit a hangszerelés fázisában adott hozzá a zenei anyaghoz csakúgy, mint a 2. hegedűk és a brácsák pizzicatóit. Debussy tehát a végső változatban csak egy részét tartotta meg a vázlatban leírtaknak, és a komponálási folyamat minden új stádiumában változott és finomodott a kottakép.⁴⁷ Chiménes látványos táblázattal mutatott rá arra is, hogy a zeneszerző az évek előrehaladtával egyre kevésbé érezte szükségét, hogy partitelláiban bejegyezze hangszerelési szándékait.⁴⁸

Zenei „játékok” – Forma és motivika

Debussy a legapróbb részletekig a történethez és a szereplők karaktereinek ábrázolásához igazította kompozícióját. Előbbit a táncköltemény formája, utóbbit motivikus kidolgozottsága mutatja. A forma már eddig sem periódusok vagy egyéb klasszikus építőkockák összekapcsolását jelentette számára. Korábbi műveiben is sokkal inkább meghatározó egy-egy hangulat, szín megfestése vagy éppen egy rész jellemző ritmikai sajátossága, hogy aztán majd ezek változásai határozzák meg az új formai egységek létrejöttét. Késői kompozíciói – különösen tánckölteménye – mintha korának izgalmas felfedezését, a mozgó film gyorsan változó jeleneteit imitálná. Egy 1913-as írásában Debussy konkrétan utalt arra, hogy talán nagyobb kedvet kapna a klasszikus zenét elutasító kortárs hallgatóság, ha a „tisza zenéhez” a mozgókép eljárását alkalmaznák: „A számtalan hallgató, aki elunja magát Bach *Passiójának* vagy *D-dúr miséjének* [= J. S. Bach: h-moll mise] hallgatása közben, rátalálhatna a megfelelő figyelemre és saját érzelmeire, ha a vetítővászon megkönyörülne gyötrelmein” – írta a zeneszerző.⁴⁹ A *Jeux*-ben ezt a pillanatról pillanatra változó, új ingert adó mozt valósítja meg a komponista, ahol a képi élményt a színpadi történések adják, ezek aláfestése pedig a zenei mozgóképek sora. Klasszikus értelemben vett szimmetriáról tehát éppen ezért nem beszélhetünk a *Jeux* formaalkotásában.⁵⁰

A fentieket figyelembe véve a tánckölteményt egy előjáték (nyitány) elhangzása után öt kisebb-nagyobb formai egységre bonthatjuk (4. ábra).

⁴⁷ CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 8–9.

⁴⁸ Chiménes az alábbi művekben számszerűen megadta a zeneszerző hangszerelési jelzéseit és százalékos arányát is, ami meggyőzően mutat rá a hangszereléssel kapcsolatos szerzői bejegyzések csökkenésére: *Egy faun délutánja*: 38 jelzés 109 ütemre, 35%; *Noktürnök*: 60 jelzés 523 ütemre, 13%; *La mer*: 64 jelzés 681 ütemre, 9%; *Rondo de printemps*: 21 jelzés 235 ütemre, 9,5%; *Gigues*: 35 jelzés 221 ütemre, 15%; *Jeux*: 12 jelzés 678 ütemre, 1,6%. CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 23–24.

⁴⁹ FAZEKAS: *i. m.* (2017), 263.

⁵⁰ Lásd például Herbert Eimert megállapítását: „Annak ellenére, hogy a *Jeux*-ben a témák és a motívumcsoportok legtöbbször négy- és nyolcütemesek, nem felelnek meg a hagyományos formai előírásoknak. Az olyan fogalmak, mint előzmény és következmény, nem alkalmazhatók többé. Ha megpróbálnánk alkalmazni őket, azt kellene mondanunk, hogy a *Jeux* témái teljes egészükben előzményekből épülnek fel.” EIMERT, Herbert: *Debussy's Jeux*. Ford. BLACK, Leo, *Die Reihe* [English-language edition], Bryn Mawr, Theodore Presser Company, 1961, 3–20., ide: 5., idézi DEVOTO, Mark: *A Debussy-hangzás: szín, textúra, gesztus = Magyar Zene*, 2018. november, 56. évf., 4. sz., 411–430., ide: 427.

4. ábra: A *Jeux* szerkezete

	Előjáték (nyitány)	I.	II.			III.	IV.	V.
		Megjelenik a teniszlabda; a főszereplők bemutatása	A fiatalember és az 1. lány tánca	A fiatalember és a 2. lány tánca	A két lány kibékülése	A fiatalember és a két lány tánca	A hármas csók	Epilógus
Próbaszám	— 5	6 — 26	27 — 50			51 — 77	78 — 79	80 —
Ütemszám	1 — 46	47 — 223	224 — 454			455 — 679	680 — 704	705 — 712
Ütemszám összesen	46	177	231			225	25	8
Ütemmutató	4/4 3/8 4/4	3/8	3/4 3/8	2/4 3/8	3/4	3/8	3/4	3/8 4/4 3/8

31

A mű egyik elemzője, Jann Pasler rámutatott, hogy a balett minden része sajátos hangzást és időkezelést mutat. Elsősorban azzal éri ezt el Debussy, hogy minden részhez különböző motívumokat társít. A metrikai, dallami, sőt harmóniai alakzatokat hordozó motívumok megjelenésének fixálásával e sablonok sűrűn ismétlődve átszövik azt a részt, melyet a motívumok jellemeznek. Ezek az ismétlődések nem a dallamépítkezést szolgálják vagy a formát építik, hanem ráirányítják a hallgató figyelmét arra a hangszeres és időbeli szöveggörnyezetre, amiben a motívumok megjelennek. Mivel a *Jeux* motívumai rövidek – általában kétütemes vagy két együtemes elemek –, Debussy arra használja ezeket, hogy a dallam szintjéről a zene nagyobb szegmensének mozgására irányítsa a figyelmet. Ily módon a motívum ritmusa a forma ritmusává növi ki magát.⁵¹

A zeneszerző már rögtön a mű kezdetén ízelítőt ad a hirtelen hangszín-, karakter- és tempóváltásokból, melyek az egész művet átszövik. Az előjáték első nyolc üteme (*Très lent*) cselekmény nélküli, hangulati bevezetésként szolgál. A zene kezdete gomolygó, formálódó, meglehetősen alakatlan. Rövid, sóhajszerű motívumokkal indul. Álomzenéje hangulatában hasonló, mint a *Faun* kezdete, ráadásul cselekményükben is felfedezhető párhuzam: a *Jeux* éppúgy szimbolikus és erotikus történetek sora, mint a *Faun*. A két mű közötti hasonlóságokra hivatkozva joggal mondta Boulez, hogy „a *Jeux* sportruhába öltözött *Faun*”.⁵² Ám míg a *Faun* története álom és valóság határán lebeg, addig itt nagyon is hétköznapi történetbe csöppenünk majd. Ezt persze itt még nem tudjuk, a függöny egyelőre zárva van.⁵³

Három hangzó anyag találkozik e rövid szakaszban: a hegedűk és a brácsák *h* orgonapontjával egy időben a kürtök és a hárfák, majd a később csatlakozó cseleszta által megszólaló motívumok indítják a darabot (2. kotta).⁵⁴ A kürtök és a hárfák első

⁵¹ PASLER: *i. m.* (1982), 61.

⁵² BOULEZ, Pierre: *Notes of an Apprenticeship*. New York, Alfred A. Knopf, 1968, 352.

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=OesY1veyEFE> az elejétől 0.45-ig (utolsó letöltés: 2020. 12. 07.).

⁵⁴ A teljes partitúrát lásd: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_\(orch._score\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_(orch._score).pdf) (utolsó letöltés: 2020. 12. 08.).

2. kotta: A *Jeux* kezdete, Paris, Editions Durand & Cie, 1914.

32

JEUX

CLAUDE DEBUSSY

Très lent $\text{♩} = 52$

2 PETITES FLûTES

2 GRANDES FLûTES

3 HAUTOIS

1 COR ANGLAIS

3 CLARINETTES en LA

1 CLARINETTE BASSE en SI b

3 BASSONS

4 CORs en FA

CÉLESTA

2 HARPES

Très lent $\text{♩} = 52$

1^{ers} VIOLONS (Sourdines)

2^{es} VIOLONS (Sourdines)

ALTOS (Sourdines)

VIOLONCELLES (Sourdines)

CONTREBASSES (Sourdines)

Tous droits d'auteur réservés
Copyright by Durand & C^{ie} 1914

8958

Paris, 4, Place de la Madeleine.

3. kotta: A Scherzando szakasz kezdete, Paris, Editions Durand & Cie, 1914.

2

1 Scherzando (Tempo initial) ♩. = 72

pten fl.
gdes fl.
rtb
Cl.
Cl. M.
Bono
Corg
T. de B.
Cymb.
Célesta
Harpes

bag. de Timb.
p léger
pp
pp

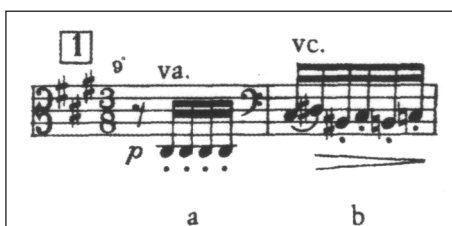
Scherzando (Tempo initial) ♩. = 72

1^{re} v. Div.
2^e v. Div.
Alt. Div.
vclles Div.
v. B.

sur le cheval.
p léger, marqué
pizz.
simile
p
pp
pp

két motívuma „pszeudoszólóban” – egyelőre még az egész műben meghatározó szerepet betöltő fafúvósok nélkül – kisszekundonként lépetet felfelé, a harmadik-negyedik megemelkedésnél pedig a kisszekund után nagytercet emelkedik a szólamuk. Ezek is, és az ezekkel egy időben az 5. ütemtől induló, fafúvók által interpretált, egész hangú, lehajló harmóniák tonális bizonytalanságot sugallnak, amit a kromatikus belső szólamok és a biztos metrumérzet hiánya tesznek még izgalmasabbá. Voltaképpen előjátékként⁵⁵ szolgál ez a szakasz a kilencedik ütemtől induló *Scherzando* szakaszhoz, mely a darab alaptempóját (*Tempo initial*) adja. Az előadás szempontjából Boulez szerint a *Scherzando* tempójához kell viszonyítani a műben megjelenő összes tematikus idea kifejtését.⁵⁶ A *Scherzando* váratlan kontrasztot mutat az előzményekhez képest (3. kotta). Változik a hangszín: megszólalnak az eddig hiányzó csellók és nagybőgők, mi több, a dallam a fafúvóktól a brácsákhoz és a csellókhoz vándorol. A tempóváltás már az első percekben feszültséget okoz. A váratlanul berobbanó, kopogó, száraz motívumok figyelmeztetnek, itt nem álomról, hanem nagyon is a való világról lesz szó a következőkben. Az ehhez hasonlatos ritmikai, hangszínbeli gyors váltások a darab egészére jellemzők lesznek. A *Scherzando* kezdeti energiája hamar kifulladás, és ismét a művet indító álomszerű zenét halljuk. A gyakori tempóváltások nem elkalandozások vagy kitérők: a kontrasztok tudatos szerzői koncepció részei. A meg-megtorpanások előkészítik, sőt eltéveszthetlenné teszik a darab vége előtti csúcspontot, ahol a három szereplő majd közös csókban egyesül. A *Scherzando* szakasz két fontos motívumot mutat be: az egyik egy határozott, kopogó motívum, míg a másik szorosan követi ezt, annak ellentéte: dallamos, tagolt, könnyed (4. kotta).

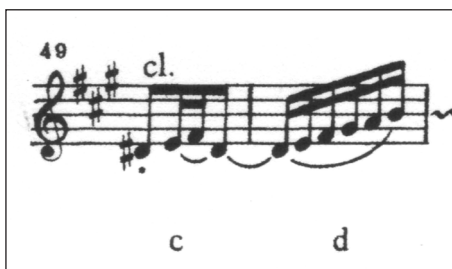
4. kotta: a és b motívum



A 47. ütemtől (a 6. próbaszámtól) indul az első nagyobb formarész: egy klarinét exponálta két új motívummal (49. ütem, 5. kotta)⁵⁷ gördül fel a függöny, és berepül a színpadra a cselekményt elindító teniszlabda. Ebben a részben ismerjük meg a három főszereplőt, a fiatalembert és a két lányt, akik itt még semleges viszonyban vannak egymással.

A „bonyodalom” a második formarészben bontakozik ki (a 224. ütemtől

5. kotta: c és d motívum



⁵⁵ Maga Debussy is *prelude*-nek nevezi a lassú bevezetőt a mű hangversenytermi változatának bemutatójára (1914. március 1. – Párizs, Concerts Colonne) írt programfüzetben.

⁵⁶ Idézi BERMAN: *i. m.* (1980), 233.

⁵⁷ A különböző motívumok permutációjáról lásd PASLER: *i. m.* (1982), 70.

– 27-es próbaszám), mely terjedelmét tekintve az egész mű majdnem egyharmada. Három alrészre bontható ez a szakasz: aszerint, hogy a szereplők hogyan viszonyulnak egymáshoz, három különböző táncosformációt alkotnak. Mind a három alrész egy párbeszéddel kezdődik, melyben a szereplők egyike rá akarja beszélni a másikat a táncra. Mind a három rész táncsal ér véget; mikor azonban az éppen együtt táncoló pár tudatára ébred annak, hogy az irigykedő-elhanyagolt harmadikat kihagyták, táncuk megszakad, mielőtt a csúcspontot elérné. Debussy e „veszedelmes viszonyokat” különböző motívumokkal, különböző metrummal és különböző hangszínnel illusztrálja. A gyorsan változó jeleneteknek köszönhetően a filmszerűség leginkább ebben a szakaszban ragadható meg. Az első alrészben a fiatalember heves flörtbe kezd az egyik lánnyal. A lány örül a felé irányuló figyelemnek, míg barátja magányos lesz, és egyre nagyobb féltékenységgel figyeli a másik kettő közt kialakuló kapcsolatot (5. ábra). Azonban nemcsak a színpadi látvány mutatja meg a történéseket: a zene a szereplők belső érzelmeire is ráirányítja a hallgató figyelmét. A fiatal fiút a vonósok és a 3/4-es löktetés (224–225. ütem), míg az eleinte húzódozó lányt a fafúvós tremolók és a 3/8-os metrum jelképezi (226–229. ütem). A kettejük között kibontakozó összhang már a 230. ütemtől nyilvánvaló, hiszen a fiút szimbolizáló vonósok 3/4 helyett immár 3/8-ban szólnak. Kettejük legszenvedélyesebb pillanataira nemcsak az előadói utasítás (*Passionnément*, 32. próbaszám, 276. ütem) utal, hanem a hangszerelés is: forte dinamikával kapcsolódnak egybe a fúvós trillák/tremolók és a vonósok.

A formarész második harmadának kezdetén (a 284. ütemtől – 33. próbaszám) az eddig elhanyagolt másik lány ironikus, furcsa táncba kezd. Itt is azt a beékelő technikát alkalmazza Debussy, mint a formarész elején, ahol a vonósszólamok közé illesztette be az első lányt szimbolizáló fafúvókat. A beékelés most a második lányt szimbolizálja, az először megjelenő 2/4-es metrummal, a fuvola-fagottkürt szinkombinációval és a staccato előadásmóddal, melyet a másik kettő *Passionnément* zenei anyaga keretez. A *Jeux* 2. lányának tánc hangulatában közeli rokona a *Daphnis és Cloé* egyik jelentének, melyben Daphnis és Dorcon mérik össze tánc tudásukat: a győztes jutalma Chloé csókja lesz. Maurice Ravel balettjének egyik látványos és egyben humoros részlete Dorcon groteszk szólója, amit Debussy bizonyára jól ismert. Debussy balettjében a fiatalember egyre fokozódó érdeklődéssel nézi a másik

5. ábra: A féltékeny lány



lányt, figyelme csakhamar kizárólag felé irányul, és vele kezd táncolni. A fiú két táncot lejt mindkét lánnyal, a középrész koreográfiája pedig összesen három pas de deux-re ad alkalmat a táncosoknak.⁵⁸ A formarész utolsó harmadában (429. ütem, 48⁺⁸ próbaszámtól) a két lány kibékülésének lehetünk tanúi. A partitúrában látványosan mutatják meg az „ölelkező” hegedűk és a párhuzamosan mozgó klarinétszólamok a barátnők újbóli egymásra találását.

Az utolsó előtti formarész (a 455. ütemtől – 51-es próbaszám) a legnagyobb egyetértésben mutatja meg a három szereplőt. Miután a két lány között elsimultak az el-lentétek, a fiú is csatlakozik társaságukhoz. A vonós tremolók felett egy újabb hang-szer, az angolkürt játszik szólóban. A zeneszerző konstans „játéka”, hogy a mű során folyamatosan emlékezteti a hallgatót a már korábban felhangzott motívumokra, csak más köntösben: a most az angolkürt által interpretált motívumot is vélhetően ismerősként üdvözli a hallgató: ezekkel a hangokkal nyílt szét ugyanis a függöny a másod-
dik formarész kezdetén, ott és akkor a klarinét hangjára. Az üzenet eltéveszthetetlen: ismét a kezdeti béke és harmónia jellemzi a három szereplő kapcsolatát. Ez a szakasz (a 77. próbaszám végéig) óriási fokozás. Debussy hatalmas energiákat mozgat meg, vad effektusokkal varázsol sajátos hangfreskókat. Minden bizonnal egyedi az élet-műben az itt alkalmazott „violent” [erőszakosan] előadásmód, ami kétszer is szerepel rövid egymásutánban e szakaszban (a 74. és 75. próbaszámnál).

A darab a 78. próbaszámnál éri el csúcspontját (6. kotta) mind cselekményben, mind pedig a zenében. Minden eszköz a hármójukat összekötő szenvedélyt mutatja: a zenekar az egész műben itt szól a leghangosabban; a tempó lelassul, a metrum 3/8-ról 3/4-re vált, és megszólal mindhárom szereplő: ugyanaz a négyhangos motívum (*doux et expressif*), mely a cselekményt indító klarinét előadásában szóltalt meg (6⁺² próbaszám), most a hegedűk, majd a fuvolák és az oboák által is felhangzik – augmentáltan. A szövegkönyv szerint a fiatalember egy szenvedélyes mozdulattal egyesíti a három fejet, hármas csókkal eksztázisban olvadnak össze (6. ábra).

A *Jeux* banális cselekménye akár komédiaként is értelmezhető, mely a középrész konfrontációi után happy enddel, a szereplők hármas csókjával zárul. Csakhogy nem itt ér véget a történet és a darab. A szenvedélyes csókot egy újabb teniszlabda megjelenése szakítja meg, ami szétrebbenti a triót. A két lány és a fiú szinte megrettennek és eltűnnek a kert homályában. Így a történet vége valami másnak, valami még ismeretlennek a kezdetét jelenti. Ezt mutatja a befejezés is. Az utolsó formarész (a 80. próbaszámtól) kezdetén ismét 3/8-ossá válik a lüktetés. Először a teniszlabda berepülését, majd pattogását imitálja a zene. Nem hagyományos a lezárás: a mű kezdetének felidézésével és a kurta-furcsa befejezéssel az utolsó pár taktus a történet újakezdését sugallja. A 81. próbaszámtól visszatér a művet bevezető előjáték, hogy aztán a vonósok által megszólaltatott két halk pizzicatoval, majd – a hárfák kivételével – a teljes zenekar egy előkés A-dúr akkorddal intsen búcsút a nézőknek és a hallgatóknak.

* * *

.....
⁵⁸ PASLER: i. m. (1982), 68.

6. kotta: 78. próbaszám: „A hármas csók”, Paris, Editions Durand & Cie, 1914.

78 **Très modéré** **Retenu** **Serrez un peu** n3

ptes Fl. *ff* *dim.* *1er Solo* *p doux et expressif*

4des Fl. *ff* *dim.* *p doux et expressif*

Hrb. *ff* *dim. molto*

Cor A. *ff* *dim. molto*

Cl. *ff* *dim. molto*

Bsn. *ff* *dim. molto*

Cor. *ff* *dim. molto* *1er Sourdines* *plus p*

Tromp. *ff* *dim. molto*

1re Harpe *mf* *doux, un peu marqué* *faites doucement vibrer*

2e Harpe *Solo* *pp*

Très modéré **Retenu** **1er pup. Solo sans sourdines** **2er pup. Solo** **Serrez un peu**

1ers Viol. Div. *ff* *dim. molto* *Sourdines excepté le 1er pup.* *p délicatement expressif*

2des Viol. Div. *ff* *dim. molto* *Sourdines*

Alt. Div. *ff* *mf doucement expressif* *p* *Sourdines*

Vclles Div. *ff* *mf* *p* *Sourdines* *p sensible*

C.B. *ff* *mf* *1er pup. Solo sur la touche* *p*



A *Jeux* a forradalmian modern darabokat bemutató Ballets Russes repertoárjában is az egyik legkülönlegesebb, mely homályos, többféleképpen interpretálható szexuális tematikájával, meghökkentő koreográfiájával, a zene és a tánc folyamatos dialógusával, rendkívül szoros komplexitásával jóval kora előtt járt. Azonban nemcsak 1913-ban, hanem még évtizedekkel később sem foglalta el az őt megillető helyet a művészetek Pantheonjában. Korunk művészeire hárul a feladat, hogy kibontsák, értelmezzék és megmutassák a közönségnek Nizsinszkij és Debussy alkotását, kettejük közös „játékait”.

Irodalomjegyzék

- BERMAN, Laurence D.: „*Prelude to the Afternoon of a Faun*” and „*Jeux*”: Debussy’s *Summer Rites* = *19th-Century Music*. 1980. március, 3. évf., 3. sz., Berkeley (California), University of California Press, 1980, 225–238.
- BOULEZ, Pierre: *Notes of an Apprenticeship*. New York, Alfred A. Knopf, 1968.
- BUCKLE, Richard: *Nijinsky: Rev. ed.* London, Phoenix Giant, 1998 (1971).
- BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Weidenfeld, London, Orion Publishing Group, 1993.
- CALMETTE, Gaston: *Un Faux Pas* = *Le Figaro*, 1912. május 30.

- CALVOCORESSI, Michel-Dimitri: *Debussy discusses music and his work* = *The New York Times*, 1910. június 26., 5. Az interjú Claude Debussy párizsi otthonában készült 1910. június 17-én.
- CHARLE, Christophe: *Debussy in Fin-de Siècle Paris* = *Debussy and His World*, Jane F. Fulcher (ed.), Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, 271–295.
- CHIMÉNES, Myriam: *The Definition of Timbre in the Process of Composition of Jeux* = *Debussy Studies*, szerk. Richard Langham SMITH, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 1–25.
- CRAFT, Robert and STRAVINSKY, Igor: *Memories and Commentaries*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981.
- DEBUSSY, CLAUDE: *Jeux, poème dansé* = *Edition Critique des Œuvres Complètes de Claude Debussy*. 5. sorozat, 8. kötet. Szerk. BOULEZ, Pierre, CHIMÉNES Myriam. Paris, Duran-Costallat, 1988.
- DEVOTO, Mark: *Bookreview on Marianne Wheelton's Debussy's Late Style*. = *Notes*. Második sorozat, 2009. december, 66. évf., 2. sz., Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, 293–295.
- DEVOTO, Mark: *A Debussy-hangzás: szín, textúra, gesztus* = *Magyar Zene*, 2018. november, 56. évf., 4. sz., 411–430.
- EIMERT, Herbert: *Debussy's Jeux*. Ford. BLACK, Leo, *Die Reihe* [English-language edition], Bryn Mawr, Theodore Presser Company, 1961, 3–20.
- FAZEKAS Gergely (Összeállította, fordította, a jegyzeteket és az utószót írta): *Claude Debussy: Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2017.
- FODOR András: *Sztravinszkij*. Bp., Gondolat, 1976.
- GEORGE, Rosaline: *Jeux* = *International Dictionary of Ballet*. Szerk. Martha BREMSER, Detroit, London, Washington DC, St. James Press, 1993, 716–719.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's „L'Après-midi d'un Faune” (1912)* = *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 2009. nyár, 27. évf., 1. sz., 28–64.
- JÄRVINEN, Hanna: *Critical Silence: The Unseemly Games of Love in Jeux (1913)* = *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2009. tél, 27. évf., 2. sz., *Les Ballets Russes*. Különkiadás, 2. rész. In *Celebration of Diaghilev's First Ballet Season in Paris in 1909* (2009. tél), 199–226.
- KESSLER, Harry Graf: *Das Tagebücher*, 4. kötet, 1906–1914, Stuttgart, Cotta, 2005.
- KOVÁCS Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD-disszertáció. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.
http://fze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf
- LOCKSPEISER, Edward: *Debussy*. London, J. M. Dent and Sons Ltd.; New York, E. P. Dutton and Co. Inc., 1944.
- MCGINNIS, John: *Vaslav Nijinsky's Notes for „Jeux”* = *The Musical Quarterly*. 2005. tél, 88. évf., 4. sz., 556–589.
- MONTABRE, Maurice: *A Pelleas-tól a Fêtes Galantes-ig. Claude Debussy színházi terveiről beszél* = *Comoedia*, 1914. február 1.
- NIJINSKA, Bronislava (NYIZSINSZKA, Bronyiszlava): *Early Memoirs*. Ford. és szerk. NIJINSKA, Irina – RAWLINSON, Jean, London, Duke University Press, Durhamand, 1992.
- NIJINSKY, Vaslav (Nizsinszkij, Václav): *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Ford. és szerk. NIJINSKY, Romola [NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola], Great Britain, Quartet Books, 1991. (1937)
- NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola: *Nizsinszkij*. Ford. LENGYEL Lydia, Bp., Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., (é. n.) [1935].
- ORLEDGE, Robert: *Debussy and the Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- ORLEDGE, Robert: *The Genesis of Debussy's „Jeux”* = *Musical Times*, 1987. február, 128. évf., 1728. sz., Musical Times Publications Ltd. (United Kingdom), 68–73.
- OSTWALD, Peter: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. New York, Carol Publishing Group, 1991.
- PASLER, Jann: *Debussy, „Jeux”: Playing with Time and Form* = *19th-Century Music*. 1982. nyár, 6. évf., 1. sz., Berkeley (California), University of California Press, 1982, 60–75.
- RAMBERT, Marie: *Quicksilver*. London, Macmillan, 1972.
- SCHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev. A Life*. London, Profile Books Ltd., 2010.
- WHEELDON, Marianne: *Debussy's Late Style*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009.
- WHITE, Eric Walter: *Stravinsky*. Ford. RÉVÉSZ Dorrit. Bp., Zeneműkiadó, 1976.

Elektronikus hivatkozások

- Operadigitár:
http://digitar.opera.hu/www/c16operadigital.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A_10_%3D%22A%20j%C3%A1t%C3%A9k%22&mt=0
- *Faun*:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ncz-D1Vf13M>
- Boulez-interjú:
https://www.youtube.com/watch?v=R_m788t0VXY&t=131s
- Hangzó *Jeux* kottával:
<https://www.youtube.com/watch?v=0esY1veyEFE>
- *Jeux*-kotta:
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_\(orch._score\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_(orch._score).pdf)

A magyar balett hagyományai

Dohnányi Ernő első színpadi műve, a *Pierrette fátyola* (Der Schleier der Pierrette) különösen kedvező pillanatban került bemutatásra Drezdában 1910. január 22-én. A század elején a zenés színpadi műfajok megújításáról folytatott vitákban sok szó esett a pantomimról, és olyan lehetőségeket fedeztek fel benne, amelyek alkalmasnak tűntek a közönség megnyerésére és a legújabb mondanivalók kifejezésére. A műfaj nemzetközi divatja mellett a Dohnányi-mű meglepő sikerében nagy szerepet játszott az a felfokozott várakozás, amely a már jól ismert zongoraművész színpadi szerzői bemutatkozását kísérte, és még inkább fokozta az érdeklődést a történet feldolgozásának meghökkentő, naturalisztikus jellege. A tálalás lehetett volna valamivel véresebb és morbidabb, a zenei stílus extravagánsabb, ebben az esetben a közönség egyenesen botránynézőbe mehetett volna, mint három évvel később Sztravinszkij *Tavaszi áldozatának* párizsi bemutatója alkalmával.¹

Ez a fajta bukás azonban korántsem okozott volna kárt a *Pierrette fátyolának* és alkotóinak, ahogy a *Sacre* első előadása is óriási marketingmunícióval szolgált, olyanmódon, hogy Arthur Honegger félszázaddal később is „a zene atombombájának” nevezhette a darabot. Ez a fajta sikertelenség csak tovább növelte volna a *Pierrette* nemzetközi sikerét, és Drezda után néhány év alatt nemcsak Budapest, Oslo, Prága, Lipcse, Szentpétervár, Düsseldorf, Magdeburg, Koppenhága, Bécs, Ostrava, Breslau és Moszkva következett volna a bemutatók sorában, hanem a mű talán az egész világot bejárta volna.² Az első világháborút megelőző években ugyanis a siker egyik legfontosabb eleme a tetszés és a dicséret helyett a feltűnés lett, legyen szó megbotránkoztatásról vagy éppen botránnyokozásról. Elsősorban a hír átütő ereje számított, nem pedig annak előjele. Bár Dohnányi darabjának előadásain nem tört ki verekedés a nézőtérén, és a zenekar játékát sem kísérte füttykoncert, a fogadtatás mégis meglehetősen összetett volt. A mű bőséges lehetőséget kínált a vitákra, a nézőpontok ütköztetésére, talán éppen azért, mert a produkció egyes összetevői nem mozdultak el túlságosan a végletek irányába, hanem csupán kiléptek megszokott egyensúlyi helyzetükből. Azaz ami a közönség egyik részének túl sok volt, az a másiknak túl kevés, legyen szó a zene modernségéről, a mozgás újszerűségéről vagy a színpadi megjelénítés groteszk jellegéről.

¹ *Le sacre du printemps* (az orosz cím alapján *Tavaszszentelőnek* is fordítják), Théâtre des Champs-Élysées Párizs, 1913. május 29. A botrány fő oka Václav Nizsinszkij koreográfiája lehetett, de az elégedetlenséget nyilvánvalóan fokozták a szokatlan hangzások és a nehezen követhető ritmusok. Nizsinszkij a zene és a mozgás tökéletes szinkronitását szeretne elérni, tapasztalatlansága és a bonyolult muzsika együtt kaotikus helyzetet teremtett a bemutatón. Lásd WHITE, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Bp., Zeneműkiadó, 1976, 191–193.

² Adataink elsősorban a korabeli lapok híradásaiból származnak. Az oroszországi előadásokról írt többek között HERESCH, Elisabeth: *Arthur Schnitzler in Rußland = Modern Austrian Literature*, 1977, 10. évf., 3–4. sz., 283–308.; SULLIVAN, Lawrence: *Arthur Schnitzler's „The Bridal Veil” at the American Laboratory Theatre = Dance Research Journal*, 1993. tavasz, 25. évf., 1. sz., 13–20. A művet az 1920-as években Budapest mellett New Yorkban (itt *Columbine's Scarf* címmel), Párizsban, Berlinben, Moszkvában (Шарф Колумбины), Leningrádban, Ljubljánában, Belgrádban és másutt is előadták.

A pantomim szcenárióját Arthur Schnitzler készítette saját 1892-es pantomim-vázlata nyomán, ami előtanulmányként szolgált *Beatrice fátyola* (Der Schleier der Beatrice) című ötfelvonásos drámájához.³ A XVI. századi Bolognában reneszánsz környezetben játszódó színdarab 1898–1899-ben keletkezett, 1900-ban Breslauban mutatták be, majd első jelentősebb sikerét 1903-ban Berlinben aratta. A szerző ezután tért vissza a *commedia dell'arte* főszereplőket foglalkoztató „őspantomimhoz”, ekkor azonban már a színdarab volt az a kiindulópont, amely Schnitzlert tovább inspirálta. Ennek fényében alapvetően nem téves az a mindenütt olvasható, a szerző által sem cáfolt megállapítás, miszerint a pantomim a dráma nyomán készült. Csupán árnyalja a képet, hogy a *Pierrette fátyola* egy korábbi előképpel is rendelkezett.

Nem tudjuk, hogy Dohnányi pontosan mikor és milyen körülmények között találkozott Schnitzler darabjával, és hogy mi ösztönözte a komponálásra. Kevésbé valószínű, hogy a Doblinger Kiadó kérte fel a művészt, illetve hogy Dohnányi kereste az alkalmat némajáték komponálására.⁴ Alkatától nem voltak idegenek a táncokra épülő műfajok,⁵ de egy ilyen volumenű és korábbi tevékenységétől távoli feladat esetében külső inspirációkra gyanakodhatunk. A válaszhoz közelebb visz Dohnányi egyik 1912-es interjújának kijelentése: „A gondolat, hogy a »Beatrice fátyola«-ból pantomim készüljön, természetesen Arthur Schnitzlertől származik, mivel a csodálatos reneszánsz dráma ősfarmája éppen egy pantomim, egy bábjáték volt.”⁶

A zenemű komponálását a műjegyzékek – talán tévesen – 1908–1909-re teszik, a fennmaradt autográf azonban csak a kottakiadáshoz és a drezdai bemutató munkájához szükséges partitúrapéldány befejezéséről (Grunevald, 1909. április 27.) és

1. kép: A *Pierrette fátyola* partitúrájának címlapja (Doblinger, 1910)



³ VOLLMER, Hartmut: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern* (1910). Schnitzler-Handbuch: *Leben – Werk – Wirkung*. Szerk. JURGENSEN, Christoph – LUKAS, Wolfgang – SCHEFFEL, Michael – METZLER, J. B., 2014, 142.

⁴ GALAFRÉS, Elza: *Lives... loves... losses*. Vancouver, Versatile, 1973, 165.; Vollmer szerint Dohnányi megzenésítési elképzelése kínált alkalmat Schnitzlernek, hogy átdolgozza korábbi pantomimját. VOLLMER: *i. m.* (2014), 142.

⁵ Dohnányi és a tánc kapcsolatáról lásd KOVÁCS Ilona: *Dohnányi Ernő új perspektívában*. Bp., Gramofon, 2019, 181–276.

⁶ „Der Gedanke, aus dem »Schleier der Beatrice« eine Pantomime zu machen, stammt natürlich von Art[h]ur Schnitzler. Denn die Urform des herrlichen Renaissancedramas war eben eine Pantomime, ja, ein Kasperlspiel.” Ein Gespräch mit Dohnányi [Beszélgetés Dohnányival], „(m)” aláírással. *Budaepster Presse*, 1912. január 20.

kiseb javítások időpontjáról (1909. szeptember 9., Pozsony) tájékoztat.⁷ A zene 1908 végére egészen biztosan készen állt, hiszen a következő év januárjában Dohnányi arról számolt be Stockholmban, hogy a *Pierrette fátyoldt* a Max Reinhardt vezette berlini Kammerspiele fogja bemutatni.⁸ Ennél még korábbi keletkezési időpontot valószínűsíthet Kodály Zoltán 1906. november 26-i feljegyzése, amelyben megemlíti a Schnitzler nyomán komponált pantomimet, ami nem lehet más, mint a *Pierrette fátyola*: „Dohnányinak még sok minden juthat az eszébe. Wagner még 40 éves korában is csak Lohengrint tudott csinálni. [...] Most lesz egy pantomimje Berlinben (Schnitzler). – Még valami: Dohnányinak ez a modern skepsise mintha nem a vérében volna. Mintha csak a levegő hatása volna.”⁹ Kodály ezen kívül egy néhány nappal korábban Gruber Emmához írt levélben is említést tett a darabról.¹⁰

A következőkben foglaljuk össze néhány mondatban emlékeztetőül Arthur Schnitzler librettójának fő mozzanatait!¹¹ Az I. képben Pierrot szobáját látjuk, ahol a fiatalember Pierrette-re, hűtlen szerelmére gondol, majd barátai hiába próbálják felvidítani, ezért magára hagyják. Ezután Pierrette érkezik, aki az esküvőjéről szökött meg, és javasolja, hogy legyenek együtt öngyilkosok. Pierrot végül beleegyezik, de a lány a döntő pillanatban visszariad a mérgezett ital megivásától, és a fiú egyedül hal meg.

A II. kép az esküvői mulatságot mutatja, ahol hiányolják a menyasszonyt. A vőlegény, Arlequin¹² egyre ingerültebben keresteti mindenütt, és dühében összetöri a zenészek hangszereit. Pierrette betoppan, de nem árulja el, hogy merre járt és hová tűnt a fátyola, csupán táncolni akar. A zene folytatódik a megrongált hangszeren, miközben a lány szemei előtt megjelenik Pierrot szelleme, kezében a fátyollal, amit a fiú lakásán felejtett. A lány a látomás után rohan, Arlequin pedig követi őt.

2. kép: Pierrot és Pierrette az I. kép 6. jelenetében (*Rádióélet*, 1936. június 5.)



⁷ Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár Ms. Mus. 2994.

⁸ *Svenska Dagbladet*, 1909. január 25. Lásd GOMBOS László: *Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajátócepciója. IV. rész: az 1905–1909-es berlini évek* = *Dohnányi Évkönyv* 2006–2007. Szerk. GOMBOS László – SZ. FARKAS Márta. Bp., MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 59–302, ide: 277–279.

⁹ KODÁLY Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. VARGYAS Lajos. Bp., Szépirodalmi, 1989, 123–124.

¹⁰ Nagyszombat, 1906. november 22. *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. LEGÁNY Dezső, Bp., Zeneműkiadó, 1982, 25.

¹¹ A nyomtatott szcenáriótlásd: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern von Arthur Schnitzler. Musik von Ernst von Dohnányi*. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky), Wien–Leipzig–Paris, 1910.

¹² Harlequin, olaszul Arlecchino, németül Harlekin, a nyomtatott librettóban és partitúrában Arlecchino. Jelen tanulmányban a zenei szakirodalomban elterjedt Arlequin alakot használjuk, ahogy Schumann – Dohnányi számára is meghatározó jelentőségű – *Carnavalljában* szerepel.

Az utolsó, III. kép ismét Pierrot szobájában játszódik. Arlequin a búcsúlakoma nyomait látva rájön, mi is történt. A halottat asztalhoz ülteti, hogy Pierrette-tel hármasban koccintsanak, majd játssza egy kicsit a szerelmest. Végül büntetésként bezárja a szobába a lányt, aki a halott jelenlétében megőrül, és önpusztító táncba kezd. Mire hajnalodik és a barátok megérkeznek, már ő sincs az élők sorában.

A történet legtöbb eleme egyáltalán nem volt meglepő, hiszen a végzetes szerelem, a féltékenységek, a bosszú, a gyilkosság, az öngyilkosság és az örület állandó kellékei voltak a drámáknak és a ponyvairodalomnak a túlvilági szereplőkkel és látomásokkal együtt. A közönség mindig is borzongani kívánt, ingerküszöbe pedig éppen a modern polgári világ beköszönésével csökkent le jelentősen. Sokan szinte vágytak az élvezni vagy elutasítani kívánt újabb színpadi megrázkódtatásokra, és lassan megjelent az igény a zenei katasztrófaturizmus iránt is.

A folyamat 1910 körül döntő lépcsőfokához érkezett: világosan jelzik ezt a környező évtizedben előadott vagy elkészült művek is. Nagy feltűnést keltett Richard Strauss *Salome* című operája, amelyet 1905-ben Drezdában ugyanaz az Ernst von Schuch vezényelt először, aki Dohnányi művét is bemutatta, majd 1909-ben Strauss *Elektrája* következett, ugyancsak Drezdában és Schuch dirigálásával. A *Sacre* 1913-ban szólalt meg először, néhány évvel később pedig Bartók Béla kezdett *A csodálatos mandarin* komponálásába. Utóbbi mű előadásait a tabunak tekintett tematika évtizedeken át meg tudta akadályozni, a kivételesnek tekinthető kölni bemutató (1926) is csak arra volt elegendő, hogy betilthassák a darabot. Ami Bartóknál túl soknak, az Dohnányi elkövetkező operái esetében túl kevésnek bizonyult. A *Simona néni*, A *vajda tornya* és A *tenor* már nem keltett akkora pozitív vagy negatív visszhangot, aminek nemzetközi viszonylatban is hírértéke lett volna, és a *Pierrette* sikere többé nem ismétlődött meg.

1910 körül azonban a körülmények még kedvező együttállásban voltak, a különös és meghökkentő történet, a kellemes muzsika elegendő közönséget vonzott a *Pierrette* előadásaira. Bírálata az adott okot, hogy Schnitzler librettójában az említett cselekményelemek (öngyilkosság, örület stb.) halmozása figyelhető meg, azok meghatározó súlyt kaptak az eseményekben, ráadásul a színpadi megvalósításokban is középpontba kerültek. Már az ősbemutató idején többen úgy vélték, hogy a téma gátja lehet az egyébként nagyra értékelt mű sikerének. Amint a *Kölnische Zeitung* írta: „Az udvari opera épp most segített hozzá az ősbemutatóhoz egy balett-pantomimot, amelynek

3. kép: Arlequin, Pierrette és Pierrot szelleme a II. kép 2. jelenetében (a szövegkönyv címlapja)



művészi értékei, bája és jó tulajdonságai vitathatatlanok, és be fogja járni a színpadokat, hacsak a néhol hátborzongató tematika nem taszítja el a közönséget.”¹³

A gyakran „rémes”-nek nevezett cselekményelemek közé tartozik, hogy Arlequin az asztalhoz ülteti Pierrot temét, majd kényszeríti Pierrette-et, hogy koccintson a halottal. Ennek párhuzamát ott találjuk a *Salomé*-ben, ahol a címszereplő megcsókolja Keresztelő János levágott fejét, és Bartók *A csodálatos mandarinja* is hasonlóképp ér véget, amint Mimi átöleli a háromszorosan is meggyilkolt, de kielégítetlen vágya miatt meghalni képtelen mandarint.

A *Pierrette fátyolában* már az I. képet záró kettős öngyilkossági jelenet megrázó hatást kelt. A mérgezett ital megivásának első elhalasztásakor még nem lehetünk biztosak Pierrette valós szándékait illetően, majd amíg szerelme szörnyethal, addig ő másodszor is visszaretten, és a sorsközösségből kilépve tulajdonképpen gyilkossá válik azáltal, hogy életben marad. Italát a haldokló kiborította, amikor látta a lány újabb hezitálását, így Pierrette már hiába próbálkozik harmadszorra is az öngyilkossággal.

Elméje itt billen ki végleg a normalitásból, ezután már megállíthatatlanul rohan saját végzete felé. Örülési jelenete egy hosszú klarinétszólóval indul, ami emlékeztet *A csodálatos mandarin* azon szakaszaira, amikor Mimi az ablakban mutogatja magát, hogy elcsábítsa a kirabolni vagy megölni szánt áldozatokat. Mindkét esetben klarinét szól, a szereplők pedig éppen kivetkőznek emberi mivoltukból. Amikor Dohnányi zenéje kissé táncosabbá válik, olyan, mintha *A fából faragott királyfi* királylányának klarinétzenéjét előlegezné.

A főszereplő halála táncolásának jelenete jól ismert előzményként ott volt Strauss *Elektrájának* befejezésében, és hamarosan visszaköszönt a *Tavaszi áldozatban* is a Kiválasztott utolsó táncában. Az *Elektrával* történő összevetésre kiváló alkalmat kínált, hogy az operát több városban néhány hónappal a pantomim előtt mutatták be, majd a két művet párhuzamosan játszották. A már említett drezdai premiereket követően ez történt Budapesten is: 1910. március 11-én mutatták be Strauss, május 7-én Doh-

4. kép: Pierrette, Arlequin és a halott Pierrot a II. kép 1. jelenetében (Stefan Eggeler metszete, 1922)



¹³ „Die Hofoper verhalf soeben einer Balletpantomime zur Uraufführung, der man künstlerischen Wert, Reiz und Eigenart nicht absprechen kann und die jedenfalls ihren Rundgang über die Bühnen antreten wird, wenigstens soweit sich das Publikum nicht an dem teilweise etwas grausigen Stoff stößt.” *Kölnische Zeitung*, 1910. január 31.

A rémdráma ábrázolásához egy teljesen új stílusú, a hagyománytól elrugaszkodó zene illett volna Bartók, Richard Strauss, Sztravinszkij vagy éppen Schönberg esz-közkészletével, amely vagy szívbe markoló kifejezőerővel, expresszionista stílusban ábrázolja az örült helyzeteket, vagy ellenkezőleg: érzelemmentes avantgarde-hát-térként, mintegy díszletként kíséri a stilizált bábakok mozgását.

Dohnányi zenéje csak helyenként illik a biedermeier stílushoz, darabjában az ábrázolt korra utaló és csak a felszínt érintő színezőelemeket nem számítva inkább a későromantika a meghatározó. Pompásan hangszerelt, nagyméretű modern zene-kara tele van Richard Strauss-i rafinériákkal, wagneri hangzásokkal és olyan disszo-nanciákkal, amelyek sokak számára akkor még alig tűntek elviselhetőnek. A korabeli német, osztrák és magyar kritikák a dicsérek mellett gyakran hangot adtak mind-ennek. Paradox helyzet állt elő: Dohnányi nem léphetett vissza egy teljes évszázadot, de előre sem ugorhatott annyival, hogy szakítson saját hagyományával és alapvetően romantikus zenei világával. Ha teljesen járatlan utakra lép, azzal voltaképpen önma-gát tagadja meg, ha pedig kvázi biedermeier zenét komponál, azzal vagy stílusgya-korlattá degradálja munkáját, vagy – amint számos kortársa vélte – a pantomim drá-mai cselekményével kerül ellentmondásba.

A zene és cselekmény helyszínének, illetve időpontjának említett viszonyáról így írt Elek Artúr a *Nyugat*-ban a *Pierrette* budapesti bemutatója alkalmával: „Némajátékká átalakított változatának színhelye és ideje ellenben a biedermeier kori Bécs, a nyárs-polgárias jámbor alt-Wien, – s ebben a csöndesen és szelíden kérődző korban fölöt-te idegenül hatnak a kis dráma rémességei. Ha a zeneszerző követi a szövegíró példáját és nem törődik a korfestéssel, csak a cselekvénnyel, akkor nincsen ellentmondás a belső és külső történet között. De Dohnányinak nagyon fontos volt a korfestés. Ami zeneileg jellemző csak akadt a biedermeierségben, mind kivonta belőle, meg-szólaltatta az öreg Strauss s Lanner keringőmotívumait és polkáit s kölcsön vette Schuberttől az érzelmességét és ellágyuló meghatottságát. A kor zenei jellemzése hű is, de megmaradt a kor s a cselekvény stíluszavaró kontrasztja.”¹⁷

Kereszty István zenekritikus azok között volt, akik említést tettek a Dohnányi-zene modern hangzásairól: „Művészi, de modern zene: polifonikus, azaz egyszerre több egymásba szövődő dallamot is hoz, modernsége pedig a fülcsiklandó, olykor – egy-egy pillanatig – fűlsértő, disszonáns hangok merész keverésében áll.”¹⁸ Ezzel szemben a *Die Musik* recenzense éppen a zene hagyományos jellegét dicsérte a dráma extrém vonásaival szemben: „Az utolsó felvonásban a halál magasztosságnak kegyet-len kicsúfolása kifejezetten visszataszító, és messze túlmegegy azokon a szörnyűsége-ken, amelyeket a Saloméban és az Elektrában átélhettünk. Ennek fényében Dohnányi egészséges talentumát üdvözölhetjük abban, hogy a harmadik felvonást nem aknáztá ki teljesen.”¹⁹

¹⁷ ELEK Artúr: *Pierrette fátyola*. Dohnányi Ernő zenés némajátéka = *Nyugat*, 1910. június 1., 3. évf., 11. sz.

¹⁸ *Zenevilág*, 1910. június 15., 11. évf., 9–10. sz.

¹⁹ „Der ganze letzte Akt mit seiner grausamen Verhöhnung der Majestät des Todes ist direkt abstoßend und geht weit über alles Grausige hinaus, was wir in „Salome“ und „Elektra“ erleben. Daß Ernst von Dohnányi mit seiner Musik den dritten Akt nicht voll auszuschöpfen vermag, möchte man unter diesen Umständen fast als ein Zeichen von Gesundheit seines Talents begrüßen.” *Die Musik*, 1910. március, 9. évf., 11. sz., 296–297.

Dohnányi zenéjével kapcsolatban gyakran felmerül az originalitás kérdése, főleg azok részéről, akik a szerző egy-egy művével találkoztak csupán, és az első hallásra Schumannra, Brahmsra vagy Wagnerre, az expresszívabb szakaszokban Richard Straussra emlékeztető pillanatok kapcsán azonnal büszkén sorolják a felismert zenei előképeket és hasonlóságokat. A *Der Humorist* írta az ősbemutatóról: „Dohnányinak e felkavaró jelenetekhez írott zenéjét különösen jelentősnek kell tartanunk, és akkor is, ha a Wagner, Richard Strauss és más modern komponisták sokszoros áthallásai miatt nem beszélhetünk valódi eredetiségről, Dohnányi zenei nyelvezete szenvedélyt és valódi ötleteket mutat fel, és mindenütt mesteri kézzől tanúskodik az a biztonság, amellyel plasztikusan ábrázolni képes a helyzeteket.”²⁰

Más természetű vitákhoz vezettek a *Pierrette fátýolával* kapcsolatban a színpadi mozgás megoldási lehetőségei. A mű elemzői és előadói közül egyesek a táncot tekintették elsődlegesnek, és alapvetően balettként értelmezték a produkciót, mások inkább a mimikából és a gesztusokból indultak ki, azaz pantomimban gondolkodtak. Eleve gondot okozott tehát a színpadra vitel során, hogy a baletthez professzionális táncosokra volt szükség, a pantomimban viszont a színészi játék a meghatározó.

További problémák merültek fel, amikor a főszereplőt vagy főszereplőket opera-énekesek alakították, akik számára általában – még inkább, mint a színészek estében – nehezen megoldható feladatot jelentett a magas szinten koordinált színpadi mozgás, a táncról nem is beszélve. Isoz Kálmán írta a budapesti bemutatóról: „Kornaira volt bízva Arlechino kényes szerepe. Feladatát derekasan oldotta meg. M. Szoyer Ilonka mint Pierrette jóval többet nyújtott, mint amennyit reméltünk. S mégis! A némajáték szerepeit táncosokra kell bízni, mert a természet a sarkaiból nem forgatható ki! A beszélő, éneklő művésznél a gesztus, a szavak hatásának fokozására, betetőzésére valók, tehát kisegítő, másodrendű valami, míg a táncosnál a mozdulat minden! (Más szóval: énekestől azt kívánni, hogy csupán mozdulatokkal fejezzon ki valamit, körülbelül azonos azzal, ha táncostól azt kívánjuk, hogy énekeljen vagy szavaljon.)”²¹

Dohnányi kezdettől színészekre vagy operaénekesekre kívánta bízni a mű előadását, olyanokra, akik a megfelelő helyzetekben táncolni is tudnak. Ez történt a drezdai ősbemutatón, bár a mellékszereplőket táncosok alakították. A főszerepet Irma Tervani finn alténekes játszotta, Pierrot alakítója a német tenorista, Fritz Soot volt. Budapesten többféle vegyes szereposztással kísérleteztek három évtized során.²² A helyi premieren operaénekesek, Szoyer Ilonka (Pierrette) és Kornai Richárd (Pierrot) szerepeltek, Arlequin azonban Nicola Guerra balettmester alakította, és vele kapcsolatban alaposan megoszlottak a vélemények. Nem az általa készített koreográfiát kifogásol-

²⁰ „Dohnányis Musik zu diesen aufregenden Szenen muß als hochbedeutend bezeichnet werden und wenn man auch wegen der mannigfachen Anklänge an Wagner, Richard Strauß und andere moderne Komponisten von einer wirklichen Originalität in der Erfindung nicht wohl sprechen kann, so weist Dohnányis Tonsprache doch Leidenschaft und echte Empfindung auf und die Sicherheit, mit der es ihm gelingt, die Situation musikalisch plastisch zu gestalten, zeigt überall die Hand des Meisters.” *Der Humorist*, 1910. február 1.

²¹ Pierrette fátýola. *Zenelap*, 1910. július 1., 14. évf., 11. sz., 4–5.

²² A *Pierrette fátýola* budapesti előadásainak több szempontú áttekintéseit lásd KOVÁCS Ilona: *Dohnányi Ernő új perspektívában*. Bp., Gramofon, 2019, 201–202., 205., 214–217.

ták, hanem az olasz táncos oda nem illő játékaival voltak elégedetlenek.²³ A bemutató idején még többnyire dicsérték, ahogy Elek Artúr is *Az Újság* 1910. május 8-i számában: „Harlekin szerepét maga Guerra mester vállalta el, s valamennyi alakítás között az övé a legkülönb. Ő az egyedüli, akinek mozdulataiban ritmus, stílus van.” A felújítások során már a bírálatok kerültek túlsúlyba. A *Világ* írta 1913. október 18-án: „Kínosan hatott a darabot egyébként ízlésesen rendező Guerra Miklós stíluszavaró közreműködése. Lehet, hogy jó balletmester Guerra, de kétségtelenül rossz táncos és még rosszabb mimikus. A végtagok hangos és durván ható csapkodásai, örökös és nemcsak indokolatlan, de pantomimében egyenesen kárhozatos lábdobbantások jelentik nála a drámai némajátékot.”

Az 1911. szeptember 20-i bécsi premier mérsékelt sikerében szerepet játszhatott, hogy a szerzők intenciói ellenére balettként vitték színpadra a darabot, ez azonban – a máig élő spekulációkkal ellentétben – önmagában még nem vezethetett kedvezőtlen fogadtatáshoz. Amennyiben csupán a műfaj változik meg, és ezáltal a cselekmény bizonyos részletei elvesznek az egymást követő táncok során, az előadás ugyanúgy sikert arathat, mint nap mint nap bármely balett esetében. A cselekményt fő vonalaiban ismerő közönség akkor is díjazza a zene, a tánc és a látványelemek egységéből születő produkciót, ha a plakátokon szereplő pantomim helyett balettet kap a pénzéért. Bécsben minden bizonnyal a megvalósítás színvonala sem volt kielégítő, emellett döntő szerepe lehetett annak a körülménynek, hogy ugyanazon az esten Enrico Caruso énekelt a *Bajazzók*ban. A felemelt jegyárakat fizető közönség ugyanis türelmetlenül várta a világsztár fellépését, amire a Schnitzler–Dohnányi-darabot követően került sor. „Az sem volt különösebben szerencsés ötlet, hogy a pantomimmal a publikum várakozását fokozzák, mivel mást sem akartak, mint Carusót hallani” – írta az *Arbeiter Zeitung*.²⁴

Az előadók megválasztásának különféle megoldásai közül valójában egyik sem hozhatott tökéletes eredményt. Schnitzler scenáriója (és ezzel együtt Dohnányi partitúrája) egy baletthez képest különösen sok cselekvést, megjeleníteni kívánt eseményt tartalmaz, ami pantomimszerű előadást követel. Ugyanakkor a zene olyan táncok sorát vonultatja fel, amelyek közben nem halad előre a cselekmény, így ezek hagyományos értelemben vett koreográfiát kívánnak. A kettősség hasonlatos a barokk operák *recitativo*-ária kontrasztjához. Az elsőben zajlik a cselekmény, ezért drámailag dinamikus, de zeneileg statikus, az áriában viszont éppen az ellenkezője történik: egyetlen pillanatot merevít ki gazdag zenei köntösben, a cselekmény dinamizmusa nélkül. Amint az operában, úgy a pantomimban is egyetlen előadónak kell a kétféle szerepben helytállnia.

Dohnányi zenéje számos alkalommal követi a libretto által sugallt mozdulatokat vagy a szöveggönyvben leírt, de ki nem mondott szavakat, mondatokat. Ha egy-egy minidialógusban az egyik szereplő kérdez, a másik válaszol, a zene szinte pontosan

²³ Guerra hét évvel korábban szerződött Budapestre, ahol kizárólag balettmesterként és koreográfusként működött. Dohnányi darabja volt az első, ahol táncosként is szerepelt. Ez alkalmából híressé vált szakállát is levágatta. Lásd *Pesti Hírlap*, 1910. május 5.

²⁴ „Es war auch kein sonderlich glücklicher Einfall, mit der Pantomime die Erwartung eines Publikums zu spannen, das nichts wollte, als Caruso hören.” *Arbeiter Zeitung*, 1911. szeptember 21.

ábrázolja a gesztusokat és a szavak hanglejtését. A világosan felismerhető vezérmotívumok szintén a zene és a mozgás közötti kapcsolatot erősítik, és arra ösztönzik a koreográfust és a rendezőt, hogy a muzsika által közvetített narratív elemeket a látvány szintjére emelje. A *Pierrette fátyolában* a beszédet és a mozgást imitáló *musique parlante* megvalósulásának lehetünk tanúi, amit Daniel-Frédéric Lebon részletesen bemutatott a darabot elemző tanulmányában.²⁵

Lebon szemléletes példáit továbbiakkal is kiegészíthetnénk, mindezek azonban csupán a mű egyik szeletére vonatkoznak. A játékidő nagyobb részében, legalább felében-kétharmadában szó sincs konkrét cselekedetek vagy szavak megjelenítéséről, legfeljebb egy-egy, a cselekményben szerepet játszó pillanat kivetítéséről, hiszen, amint említettük, a darabban számos táncszám követi egymást kisebb-nagyobb megszakításokkal. Ezek közé tartozik az I. képben Pierrot barátainak jelenete és keringője, Pierrot és Pierrette *Alla marcia* zenével társuló vacsoramulatsága, a II. kép esküvői forgatagának hat percig tartó keringősorozata, a büféjelenetben a vendégek egymást üdvözlő zenéje, a menyasszony eltűnése miatt megszakított *quadrille*, a vendégek terjedelmes menüettje, majd a visszatérő Pierrette gyorspolkája. A drámai hangulatú átvezető zene eredetileg a színpad átrendezése alatt szólt, az újabb színpadtechnikai megoldások esetén itt a szellemet követő Pierrette (és Arlequin) jelentős terjedelmű táncára van lehetőség. A III. képben a bezárt Pierrette kétségbeesett kiütkeresése és klarinétszólóval kísért örülési jelenete, majd a mintegy hat percig tartó „*Wahnsinnstanz*” kínál alkalmat táncprodukcióra.

A komponista hiába szeretett volna színészeket látni a színpadon, ha a darab tele van táncokra épülő zárt jelenetekkel, és a zene jelentős része is egységesen koreografált balettért kiált. A mimika és a gesztusok széles eszköztára a számok közötti par excellence pantomimszakaszokban kap fontos szerepet. A korabeli táncosok azonban nem voltak felkészülve a színészi játékra, a színészek mozgáskultúrája pedig nyilvánvalóan meg sem közelíthette a balett-táncosokét. Szerencsére a múlt század elején az orosz balett és más progresszív társulatok kísérletei felszabadítóan hatottak a táncművészetre egészére, és miközben megnőtt a színészi feladatok jelentősége, a balett-táncosok egyre inkább alkalmasak lettek arra, hogy pantomimszerepeket vállaljanak, vagy éppen erre a területre specializálják magukat.

Az 1910-es évek elején legalább részleges eredményhez vezetett a szerepeknek színészek, énekesek és táncosok közötti felosztása. A *Pierrette fátyola* színpadra vitelében kézenfekvő volt, hogy a két (Arlequinnel együtt három) főszereplő elsősorban színészi játékkal fejezze ki a szcenárióban szereplő eseményeket, érzelmi reakciókat, miközben nem vagy csak jelképesen táncol. Az ő esetükben nincs is feltétlen szükség arra, hogy részt vegyenek a többi előadó magas szinten koreografált táncművészeti produkciójában. Játékuk szó szerint vett némajáték, szavak nélkül előadott monológ, vagy énekhang nélküli ária, *arioso*. Még Pierrette örülési jelenetében is elképzelhető, hogy a zenében ábrázolt élénk mozgások a színpadon nem forgásokban és ugrások-

²⁵ LEBON, Daniel-Frédéric: *A beszéd zenei analógiája Dohnányi Der Schleier der Pierrette című művében = Dohnányi-tanulmányok 2015. Szerk. KUSZ Veronika – RÁNKI András. Bp., MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016, 41–64.*

ban jelenítődnek meg, hanem érzelmi-gondolati síkra tevődnek át a szereplő szugesztív gesztusai, arcjátéka és a zenéhez képest lassabb, esetenként kimerevített mozdulatai által.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy ha a professzionista tánkar a balett-táncos mellékszereplőkkel együtt gondoskodik a szemnek szóló élvezetekről, akkor a színész vagy énekes főszereplőkre a drámai mozzanatok megjelenítése hárul, akár csak jelképes, stilizált mozgással. A zene pedig betöltheti kísérő és megjelenítő funkcióját, és Dohnányi esetében minden problematikája ellenére is feloldhatja a stílári és műfaji ellentmondásokat.

Éppen a *Pierrette fátyola* bemutatójának idején jelentek meg olyan vélemények, amelyek szerint a pantomim új állomást képvisel a műfajok történetében, és a korszak egyik jellemző megnyilvánulási formájaként benne mutatkoznak meg a színpadi zene aktuális tendenciái. A *Hét* írta 1910 áprilisában: „A színpadi és tömeg-táncz: a ballet, nem része a huszadik század kultúrájának, aktuális értéke annyi, hogy megőrizte számunkra elmúlt idők életritmusát. [...] A ballet fejlődésének ama fázisában van, mint az opera volt Wagner előtt. A színpadi táncz és a zenés dráma fejlődésének párhuzamát kirajzolni: eredményekben termékeny vállalkozás, amely elvezet a színpadi táncz jövődő alakulásához; ez: a modernné tett pantomímia. Ballet és pantomímia ugyanazokat a fejlődési fokokat jelentik, mint opera és zenedráma. [...] A legújabb kor zenei, irodalmi és ritmusművészeti eredményeit egy Gesamtkunstwerk (sic!) egyesíteni, hozzáhangolni a modern ember szükségleteihez: ez a pantomímia reformja.”²⁶

A *Die Musik* szintén Wagner szerepére hivatkozott a Dohnányi-mű drezdai premierje kapcsán: „Mi németek gesztusainkban is nagyon nehézkesek vagyunk, ezért nem lesz könnyű számunkra, hogy egy színpadi cselekmény esetén nélkülözzük a beszélt vagy énekelt szavakat, így a wagneri művészet támogató hatása ezen a területen is érezhető lesz. Mivel a bayreuthi mester az énekeseinket színészekké nevelte, megadta nekik a lehetőséget, hogy kivételes esetekben arcjátékkal vagy taglejtésekkel fejezzék ki magukat. Közben a közönséget is rávette, hogy a cselekményhez zenedrámaínak zenekarában keressen és találjon magyarázatot, kapcsolatot és értelmezést, és egyúttal a majdani nézők és hallgatók számára olyan alapot teremtett, amelyre a pantomim művészi hatásai épülhettek.”²⁷

Lebon említett tanulmányában a pantomimon belül magát a *Pierrette fátyolát* is műfaj történeti szempontból meghatározó állomásként értékelte. „Dohnányi Ernő megértette kora kibővült nyelvkritikáját, és *Pierrette*-jében bőséges példáját nyújtotta a nyelvanalógiának és imitációnak. Hogy még egyszer aláhúzzuk: a *balett d'action*

²⁶ F. Gy.: *A pantomímia reformja* = *A Hét*, 1910. április 17., 21. évf., 16. sz., 262.

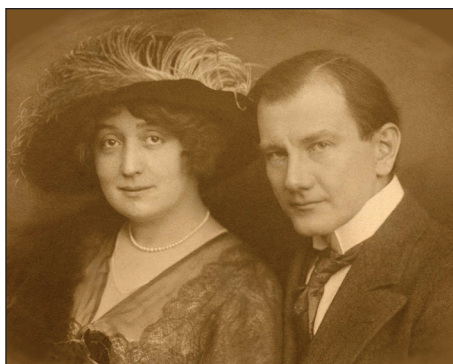
²⁷ „Sind wir Deutschen auch in unseren Gesten weit schwerfälliger, und wird es uns deshalb nicht leicht, das gesprochene oder gesungene Wort bei einer Bühnenhandlung zu entbehren, so macht sich der fördernde Einfluß der Wagnerschen Kunst auch auf diesem Gebiete bemerkbar. Denn indem der Meister von Bayreuth unsere Sänger zu Darstellern erzog, gab er ihnen die Möglichkeit, in Ausnahmefällen auch einmal nur durch Mienenspiel und Gebärde sich verständlich zu machen, und indem er das Publikum dahin brachte, in dem orchestralen Teil eines Musikdramas die Erläuterung, Verknüpfung und Ausdeutung seiner Handlung zu suchen und zu finden, schuf er auch bei den Zuschauenden und Zuhörenden den Untergrund, auf dem eine Pantomime sich zu künstlerischen Wirkungen erheben kann.” *Die Musik*, 1910. március, 9. évf., 11. sz., 296–7. Cím és aláírás nélkül.

történetében soha a Pierrette előtt nem használták a *musique parlante* technikáját ilyen kifinomult és bőséges változatossággal. Dohnányi ezáltal a balett új ösvényére lépett, melyet különösen Bartók Béla követett, ellentétes ideológiát teremtve a Gyáglev impresszáriói vezetése alatt álló, a műfaj történetét jelentősen meghatározó társulattal, az Orosz Balettel szemben.”²⁸ A fentiek fényében a táncos és színész előadók „versenyében” utóbbiak felé billenhetne a mérleg nyelve, de hangsúlyozzuk, hogy csak a korabeli körülmények között. A kifejezetten pantomimjátéokra specializálódott modern táncművészek ugyanis hasonlíthatatlanul közelebb juthatnak ahhoz az ideához, amit a szerzők a darabban öntudatlanul is megfogalmaztak.

Dohnányi számára későbbi második felesége, a Berlinben és Bécsben működő drámai színésznő, Galafrès Elza hozott egyedi megoldást.²⁹ Galafrès a *Pierrette* bécsi sikertelensége után magára vállalta az 1912. március 16-i, újabb előadás megszervezését és főszerepét, majd további városokban (Prága, Berlin, Budapest stb.) is sikerrel vitte a darabot. Nem volt táncosnő, de minden bizonnyal ez irányú tehetséggel is rendelkezett, szuggesztív színészi játéka pedig részben pótolta mozgásbeli hiányosságait.

Kritikai fogadtatása mindenütt kedvező volt, mivel hitelesen képviselte a műfajoknak azt az egyéni adaptációját, amelyet a tánc és a színészi játék határmezsgyéjén kialakított. Az 1913. decemberi budapesti felújításról Haraszi Emil írta a *Budapesti Hírlap*-ban: „A darab ebben az előadásban szinte az újság ingerével hatott. Nem is némajátékot láttunk, hanem megrázó mimodramát, melynek akciója a legutolsó gesztusig nagyszerű tökéletességgel fejezi ki Dohnányi színekben tobzódó zenekarának gondolatait és ötleteit. Galafrès Elza fölfogásában Pierrette nem táncos szerep. A művésznő az alak drámai karakterét hangoztatta elsősorban. Koreográfiát csak ott láttunk játékában, ahol a muzsika kifejezetten kívánja, hogy mennyivel emberibb, igazibb és drámaibb előtünk Pierrette! Az első képben csupa báj és grácia volt. A szerelmi jelenésben a zene legkisebb ritmikai figuráit, legfinomabb kigondolásait is megértette velünk. A vacsora egyike volt a legkedvesebb és legelméesebb színészi produkcióknak. Aztán mikor meginog Pierrette elhatározása és nem meri kiüríteni a méreg poharat, mily világosan éreztük lelke vergődését és rettentő küzdelmét. Alakításának legkimagaslóbb mozzanata azonban az utolsó jelenet. Mélységes patológiái

6. kép: Galafrès Elza és Dohnányi Ernő
1914-ben Berlinben (magántulajdon)



²⁸ LEBON: i. m. (2016), 63. A szerző a továbbiakban hozzátette, hogy az Orosz Balett gyakorlatában Fokin volt az, aki elutasította a közvetlen narrációt, helyette a „cselekményes táncot” részesítette előnyben.

²⁹ A muzsikusi és a színésznő 1912 tavaszán, a *Pierrette fátyola* bécsi előadásához kapcsolódóan ismerkedett meg, és miután mindketten elváltak, 1919 júniusában házasodtak össze.

momentumokkal borzongatja a nézőt. Az őrlő nő féktelen táncát és rettentő vonaglását csak színészno tudja így elélni állítani.”³⁰

A *Pierrette fátyola* iránti érdeklődés felkeltésében egy további, zenén kívüli tényező is szerepet játszott, és erre többek között a *Pesti Hírlap* is felhívta a figyelmet: „Mai szereplésének érdekességét egy nem művészi körülmény fokozta: Pierrette szerepét ugyanis Galafrés Elza személyesítette, a bécsi színészno, aki éppen Dohnányi miatt vált el urától: Hubermann Broniszláv hegedűművésztől; aminthogy Dohnányi viszont őmiatta válik pesti származású feleségétől. Ez a nem művészi jellegű pikantéria természetesen nem tévesztette el hatását az ilyent módfélőtt goutirozó közönségünknel, és az idegbizsergető szenzáció tetőpontját érte, mikor Dohnányi Galafrés Elzával kezét fogva jelent meg a függöny előtt.”³¹

A *Pierrette fátyola* értelmezésében további szempontot jelent, hogy a műben a *Beatrice fátyola* című drámához képest nem csupán a cselekmény helyszíne és időpontja tér el, hanem a főszereplők (Pierrot, Pierrette, Arlequin) elnevezésével az egész történet eltávolodik a mindennapi valóságtól. A rémdráma zárójelbe kerül, a borzalmak talán elviselhetőbbnek tűnnek a távolból. Ebben a megközelítésben a zenében sincs már szükség se élethű, expresszionista ábrázolásra, se a XIX. századi hangulat maradéktalan életre keltésére. Sztravinszkij egy évvel később bemutatott *Petruská*-jában a dráma ugyanígy kerül át a bábuk világába, ahol az emberi dimenzióval párhuzamosan az igazán fontos történések (vágyak, szerelmek, féltékenység, halál) zajlanak.³²

Dohnányi művében, ha jól meggondoljuk, a cselekmény legtöbb mozzanata eleve ellentmondásban van azzal, amit a zene és a színpadi megjelenítés ábrázol, a külső történet nem fedi a belső, lényegi valóságot. Az első jelenet Csajkovszkij balettjeit idéző, gördülékeny zenéje elképzelt idillként jelenik meg, miközben Pierrot szomorodik; a barátok keringője álvidámságot közvetít az ifjú szívfájdalma közepette, majd Pierrot és Pierrette indulót utánzó zenekísérettel „mulat” egy utolsót a méreg megivása előtt. A jelenetben talán csak kétségbeesett utolsó ölelésük őszinte. Az esküvői

7. kép: Galafrés Elza a *Pierrette fátyola* egyik 1913. áprilisi előadásán
(*Berliner Tageblatt*, 1913. április 17.)



³⁰ *Budapesti Hírlap*, 1913. december 17. Cikk h. e. szignóval, cím nélkül.

³¹ *Pesti Hírlap*, 1913. december 17. Cím és szerző nélkül.

³² A második és harmadik képben Mutatványos által életre keltett bábok, Petruska, illetve a Mór kamrájában játszódik. Az utolsó kép visszatér az emberek közé Szentpétervárra, az Admirális sugárútjának ünnepi forgatagába, ahol a mű vége előtt egy rövid időre újra megjelennek a bábok, a főhős pedig életét veszti.

mulatság keringősorozata is hamis képet ad a történeésekről, hiszen legkevésbé az ifjú párnak van oka a vidámságra. Utóbbi zenéje kitűnően ábrázolja a helyzet fonák-ságát, és különösen a kezdőtéma sokszori visszatérése által válik szándékoltan erőltetetté. Vázsonyi Bálint így jellemezte ezt a pillanatot: „Muzsikusok gyakran róják fel Dohnányinak, hogy ez a valcer határozottan triviális. Nem is tudják, mennyire igazuk van: Dohnányi nem kevesebb, mint négy valcert komponált erre a helyre, mielőtt a szóban forgó változat megszületett. A korábbiakat mind elvetette, mert egyik sem volt eléggé triviális. Az első kép Pierrot öngyilkosságával zárul; Pierrette (sic!) – akinek szintén ki kellett volna innia a méregpoharat, de aki az utolsó pillanatban meghátrált – döbbenet áll a holttest felett és végül rémülten elrohan. Az ezt követő kép vidám báli jelenettel kezdődik: Pierrette mit sem sejtő vőlegénye a násznéppel iddoggál és menyasszonyát várja, emelkedett hangulatban. Ezt a két világot köti össze a valcer és, az első kép döbbenetébe robbanva, szinte hátborzongatóan drámai hatást kelt.”³³

Az esküvői keringőt követően nem lehet felhőtlen a *quadrille* helyett játszott hosszúságú menüett sem, hiszen eltűnt a menyasszony (a közönség már tudja, hogy mi történt vele), és a tánc egy ideig az izgatott keresés alatt is folytatódik, mintha minden a legnagyobb rendben volna. Ezt követően kétszeresen is hamis a törött hangszereken megszólaló gyorspolka, amire a kérdések elől menekülő, riadt Pierrette táncol. Ugyan-így álzene szól az utolsó kép álmulatsága alatt, amikor Arlequin a halottal iszik és gonosz játékot játszva Pierrette-nek udvarol, és végül hiába lejt perceként át keringőt a főszereplő, ha az megbomlott elméjének hangján szól, és végül magával rántja őt a halál örvényébe.

A *Pierrette fátyolában* Dohnányi táncai időzjelbe kerülnek, eltávolodva az elsődleges valóságtól. Ennek a kettős kódolásnak köszönhetően működnek kiválóan a színpadi megvalósításban, és emiatt nem igazán életképesek, amikor önállóan, koncertsze-rűen szólalnak meg. Érezzük a zene mögött rejlő drámai szituációt akkor is, ha a szerző álarcot húz ebben az álarc nélküli álarcos játékban. Nincs szüksége arra, hogy hiteles biedermeier zenét írjon, se arra, hogy expresszionista hatásokkal ragadja torkon a hallgatót. Bátran odaülhet a képzeletbeli színpad szélére egy kisasztal mellé, ahogy a narrátor teszi Sztravinszkijnál A *katona történetében*, és komponálhat saját, kissé eklektikus stílusában, hogy ezzel személyesen ő maga, Dohnányi Ernő legyen Pierrette megdöbbenő történetének elbeszélője.

Irodalomjegyzék

- DOHNÁNYI, Ernst von: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern von Arthur Schnitzler. Musik von - ., Ludwig Doblinger* (Bernhard Herzmannsky), Wien-Leipzig-Paris, 1910.
- ELEK Artúr: *Pierrette fátyola* = *Az Ujság*, 1910. május 8.
- ELEK Artúr: *Pierrette fátyola. Dohnányi Ernő zenes némajátéka* = *Nyugat*, 1910. június 1., 3. évf., 11. sz.
- F. Gy.: A pantomímia reformja. *A Hét*, 1910. április 17. (21/16), 262.
- GALAFRÉS, Elza: *Lives... loves... losses*. Vancouver, Versatile, 1973.
- GOMBOS László: *Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: az 1905–1909-es berlini évek* = *Dohnányi Évkönyv 2006–2007*. Szerk. GOMBOS László – SZ. FARKAS Márta. Bp., MTA Zenetudományi Intézet 2007, 59–302.

³³ VÁZSONYI: i. m. 321.

- HERESCH, Elisabeth: *Arthur Schnitzler in Rußland* = *Modern Austrian Literature*, 1977, 10. évf., 3–4. sz., 283–308.
- KODÁLY Zoltán: *Közélet, vallomások, zenéélet*. Szerk. VARGYAS Lajos. Bp., Szépirodalmi, 1989.
- *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. LEGÁNY Dezső, Bp., Zeneműkiadó, 1982.
- KOVÁCS Ilona: *Dohnányi Ernő új perspektívában*. Bp., Gramofon, 2019.
- LEBON, Daniel-Frédéric: *A beszéd zenei analógiája Dohnányi Der Schleier der Pierrette című művében* = *Dohnányi-tanulmányok 2015*. Szerk. KUSZ Veronika – RÁNKI András. Bp., MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016, 41–64.
- SULLIVAN, Lawrence: *Arthur Schnitzler's „The Bridal Veil” at the American Laboratory Theatre* = *Dance Research Journal*, 1993. tavasz, 25. évf., 1. sz., 13–20.
- VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő*. Bp., Zeneműkiadó, 1971. Második kiadás: Bp., Nap Kiadó, 2002.
- VOLLMER, Hartmut: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern (1910). Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Szerk. JÜRGENSEN, Christoph – LUKAS, Wolfgang – SCHEFFEL, Michael – METZLER, J. B., 2014, 142–143.
- WHITE, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Bp., Zeneműkiadó, 1976.

Solymosi-Tari Emőke

Vigasztaló Arlequin – Lajtha László balettjei¹

Lajtha László három balettjének (*Lysistrata*, Op. 19, 1933; *A négy isten ligete*, Op. 38, 1943; *Capriccio*, Op. 39, 1944) ismertsége és az oeuvre-ben betöltött jelentősége között különös ellentét feszül. Ez a legkevésbé játszott és legkevésbé feldolgozott műcsoport. A balettek közül kettőt (*A négy isten ligete*, *Capriccio*) csak az elmúlt években mutattak be színpadon, teljes hangfelvétel csak az egyik balettzenéből van (*Capriccio*), a kottája pedig egyiknek sem jelent meg nyomtatásban. Tudományos feldolgozottságuk az általam a színpadi művekről 2011-ben írt doktori disszertáció² előtt minimálisnak volt mondható, aminek nyilván az az egyik oka, hogy korábban alapvető adatokhoz sem lehetett hozzájutni, így például a legelső balett, a *Lysistrata* esetében még azt sem lehetett tudni, hogy a teljes verzió milyen tételeket tartalmaz, sőt a szövegkönyv sem volt ismert.

Ugyanakkor Lajtha életművében e műcsoport különös jelentőséggel bír, már csak azért is, mert az idetartozó opuszokat sorsdöntő történelmi pillanatokban írta. Ráadásul a XX. század egyik legnagyobb szimfonikus szerzőjének, többek között kilenc szimfónia megalkotójának legelső zenekari műve éppen egy balett, az 1933-ban komponált *Lysistrata*. Lajtha már egészen fiatalon vonzódott a zenés színházi műfajokhoz, budapesti és genfi tanulmányai alatt operakorrepetitorként dolgozott, és az 1910-es évek elején, párizsi diákévei alatt a balett műfajában is meghatározó élmények érték. Jelen volt Stravinsky *Le Sacre du printemps* című, Vaclav Nizsinszkij által koreografált balettjének 1913-as, botrányt kiváltó bemutatóján, és valószínűsíthető, hogy az Orosz Balett más produkcióit is látta, így Stravinsky *Petruskáját* (koreográfia: Fokin), Debussy *Egy faun délutánját* (*L'après-midi d'un faune*; koreográfia: Vaclav Nizsinszkij) vagy Ravel *Daphnis és Chloéját* (koreográfia: Fokin).

1. kép: Lajtha László (magángyűjtemény)



¹ A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete által rendezett *Az idő küszöbén – A magyar balett története* című műhelykonferencián az Öbudai Szindbád Rendezvénytéren 2019. május 6-án elhangzott előadás írott változata.

² SOLYMOSI Emőke (SOLYMOSI-TARI Emőke): *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában*. Doktori (PhD) értekezés. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2011, http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/solymosi_emoke/disszertacio.pdf (utolsó letöltés: 2022. 07. 28.).

Először az operairás tervét dédelgette, de erre csak 1948 és 1950 között került sor, amikor – Salvador de Madariaga szövegkönyvére – megírta a *Le chapeau bleu*-t, vagyis *A kék kalapot* (Op. 51, 1948–1950). Ugyanakkor igen hamar eldöntötte, hogy zenés színházi műveihez milyen szűzsét szeretne. Megerősödött benne „az a meggyőződés, mely szerint az igazi színház: Arisztophanész vígjátéka, a commedia dell'arte: théâtre français, teatro italiano. Ma sem tudok más operát elképzelni, mint opera buffát, melynek figurái olyanok, mint a commedia dell'arte figurái. Semmi közülük a realitáshoz. És a sok tréfát, sokszor vaskos népi humort Molière modorában lehet finomítani, és bele lehet szőni az őszinte humánusmot, az emberi lírát.”³ Összesen négy nagy színpadi műve közül a két első balett, vagyis a *Lysistrata* és *A négy isten ligete* valóban Arisztophanész nyomán született, a harmadik balett, a *Capriccio*, valamint az opera buffa, *A kék kalap* pedig neoklasszikus commedia dell'arte Molière modorában.

Ennél is érdekesebb azonban, hogy míg az első két művel, vagyis az ókori görög drámáiról szellemében írt balettekkel mintegy tükröt kívánt tartani a társadalom elé, figyelmeztetve arra, hogy milyen tragédia felé rohan, vagyis „tanítani és tudatosítani”⁴ akart velük, a második két színpadi mű viszont már a realitástól való teljes eltávolodást mutatja, és Lajtha számára afféle „titkos kamra” volt, mely a belső menekülés lehetőségét adta. A választóvonal éppen *A négy isten ligete* és a *Capriccio* között van, holott a két balett közvetlenül egymás után íródott 1943-ban, illetve 1944-ben.

1. táblázat: Lajtha László színpadi művei

Cím	Műfaj	Opusszám	Évszám
<i>Lysistrata</i>	táncjáték	Op. 19	1933
<i>Le bosquetdesquatredieux</i> (A négy isten ligete)	tánckomédia	Op. 38	1943
<i>Capriccio</i> (magyar alcím: <i>Bábszínház</i>)	balett	Op. 39	1944
<i>Le chapeaubleu</i> (A kék kalap)	opera buffa (vigopera)	Op. 51	(1948–1950)

De lássuk közelebbről is e műveket, immár a három balettre összpontosítva! Az Arisztophanész komédiája nyomán készült *Lysistrata* Spárta és Athén testvérháborújáról szól. A vének szítják az ellenségeskedést, miközben az asszonyok már békét szeretnének. Lysistrata felszólítja nőtársait, hogy az utolsó pillanatban utasítsák vissza férjeik szerelmes közeledését, és tegyenek így mindaddig, amíg a szembenálló felek békét nem kötnek. A 46 perces⁵ balett 1933-ban készült, abban az évben, amikor Adolf Hitler Németország kancellárja lett, s a hatalomra került diktátort a nyár elején Gömbös Gyula miniszterelnök is meglátogatta. Lajtha pontosan tisztában volt

³ ERDÉLYI Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Szerk. SOLYMOSI-TARI Emőke, Bp., Hagyományok Háza, 2010, 80.

⁴ RÉVAY József: *Pályám emlékezete*. Családi kiadás, 2007, 146.

⁵ Lajtha László bejegyzése a partitúrában a balett időtartamára vonatkozólag.

a háború veszélyével, és azzal is, mit hoz egy újabb öldöklés Európára, hiszen az első világháborúban több mint négy évet⁶ töltött a fronton tűzértisztként, illetve felderítőként, s a négyből három évet tűzvonalban. Saját állítása szerint háromszor is megsebesült, és azt is tudjuk, hogy a harctéren egész későbbi életére kiható betegséget kapott. A testi-lelki megrázkódtatást élete végéig nem tudta kiheverni. Az őt ért trauma súlyosságáról legérzékletesebben abból a levélből kapunk képet, amelyet Lajtha a Nobel-díjas írónak, Romain Rolland-nak írt 1933. június 1-jén, amikor II. vonóstrióját (Op. 18) neki ajánlotta.⁷ Lajtha iszonyodva figyelte a hitleri eszmék térnyerését, és féltette az emberiséget egy újabb világégéstől. Témaválasztásában bizonyosan nagy szerepe volt annak, hogy Arisztophanész komédiája a béke megőrzésére figyelmeztetett.

2. kép: Lajtha *Lysistrata* című táncjátékának színpadképe, Magyar Királyi Operaház, 1937 (Vajda M. Pál fotója, Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár)



A Petőfi Irodalmi Múzeumban lévő szövegkönyvpéldányok jól mutatják, hogy a szövegkönyvíró Áprily Lajos Lajtha instrukciói alapján dolgozott. Ők ketten közeli kapcsolatban álltak (az erdélyi költő a zeneszerző idősebb fiának osztályfőnöke volt), s mindketten rajongtak az ókori görög kultúráért. Áprily nagy szabadsággal követte

⁶ Negyvenkilenc hónapig és három hétig teljesített katonai szolgálatot, ahogyan azt egy 1924. április 15-én kelt, a Lajtha-hagyatékban található igazolásból tudhatjuk. (A Lajtha-hagyatékot a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenettudományi Intézet XX-XXI. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.)

⁷ Az addig nem ismert, Romain Rolland-nak szóló Lajtha-leveleket (1933. június 1. és 1933. július 10.) magam kutattam fel a párizsi Bibliothèque Nationale kéziratárában.

Arisztophanészt, és egy olyan tömegjelenettel indította a darabot, amely Arisztophanésznél nem szerepel. A tömeg amúgy is kiemelt szerepet játszik a balettban: ahogyan Lajtha egy interjúbán elmondta, „a tömeg a cselekmény hordozója – a szólisták mind epizód szereplők – a lényeg az asszonyok összeesküvése, az öregek és az asszonyok harca, a testvérháború, a magánszereplők csak tarkítják a cselekményt”⁸.

A *Lysistrata* volt az egyetlen balett, amely Lajtha életében színpadra került. 1937. február 25-én a Magyar Operabarátok Egyesülete operaházi díszestjén mutatták be. Itt jól ellensúlyozta egymást Esterházy Ferenc gróf utóromantikus vígoperája, *A szerelmes levél*, valamint az akkor 45 éves Lajtha meglehetősen modernnek számító táncjátéka. Utóbbit Brada Rezső koreografálta, ahogyan az Esterházy-vígopera balettbetéjtét is. A Lajtha-balett rendezője és a vígopera díszlettervezője is ugyanaz a művész volt: ifjabb Oláh Gusztáv.

3. kép: Esterházy Ferenc *A szerelmes levél* című vígoperája és Lajtha László *Lysistrata* című táncjátéka bemutatójának plakátja, Magyar Királyi Operaház, 1937 (Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye)

MAGY. KIR. OPERAHÁZ

Csütörtökön, 1937 február 25-én

Börletsszünet. Rendes helyárak.

A Magyar Operabarátok Egyesületének ünnepi estje

ELŐSZÖR

A SZERELMES LEVÉL

Vígopera 1 felvonásban (2 képbén). Szövegét írta Főthly János. Zenéjét szerzte gróf Esterházy Ferenc. Vozányi Fleischer Antal. Rendezte Rékai András.

Anna ... Beth Eszter ... Eladasszony ... Bárony Tóra
Lili ... Balnó János ... Borboly Ima ... Szabó Ilona
1. szölgő ... Tury Gisella ... Podesta ... Koréh Endre
2. szölgő ... Szilvassy Margit ... A kalmár ... Komáromy Pál
Koromáron ... Bodanovics Mária ... A podesta szolgája ... Sárty János
Gyászraide hely ... Batildes Mária ... Borkos ... Szendrő József

Portiát, nő, szölgőket, mindet. Tíz óráig egy régi olasz kávéházban.
A balett koreográfiáját készítette és bemutatta Brada Rezső.
A díszleteket Ifj. Oláh Gusztáv tervezte.

ELŐSZÖR

LYSISTRATA

Táncjáték 1 felvonásban Aristophanes vigjátéka nyomán. Zenéjét szerzte Lajtha László. Rendezte Ifj. Oláh Gusztáv. Vozányi Ferencnek János. Koreográfiáját készítette és bemutatta Brada Rezső.

A darabban előforduló verset írta Áprily Lajos, elmondja Szilvassy Margit.

Lysistrata ... Tutek Piroka ... Spártai leány ... Ottobay Melinda
Myrrhene ... Bordy Bella ... Lampitho ... Mátray Irén
Kinesos ... Haragvő Gysla ... 1. spártai ifjú ... Brada Rezső
Athén leány ... Vera Ilona ... 2. spártai ifjú ... Balay Zoltán
Athén harcos ... Körmögy Ferenc ... Egy faun ... Zsedényi Károly
Athén és spártai harcosok, athén és spártai asszonyok, leányok, athén és spártai öregek, nép, csodaszerű.

A díszleteket és jelmezeket Filőp Zoltán tervezte.

Kezdete 7 1/4 órakor, vége 10 óra után.

Mivel Lajthának a *Lysistrata* volt a legelső zenekari műve, Ferencsik János ezt a darabot vezényelte először szeretett mesterétől, aki mellett később, a kommunista időszakban elszenvedett mellőztetésében is kiállt, és rendszeresen bemutatta szimfóniáit. A Brada Rezső által készített koreográfiáról csak keveset tudhatunk, ezért is különösen értékesek Vajda M. Pál fényképei, melyek nagy részét az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárában őrzik. A Vályi Rózsi által szerkesztett *Balették könyvében*⁹ azt olvashatjuk, hogy a koreográfia „a harmincas években elterjedt ún. szabad tánc stílusban” készült, mivel „ez a furcsa groteszk játék nem is tűrt volna

⁸ PATAKI László: *Premier után... = Délibáb*, 1937. március 13., 11. évf., 11. sz., 34.

⁹ VÁLYI Rózsi – SZENTEGYI István – CSIZMADIA György: *Balették könyve*. Szerk. VÁLYI Rózsi (második, bővített kiadás), Bp., Gondolat, 1961.

meg semmilyen szabályos balettmozdulatot. A zene állandó változó tempója, ritmikai képletei és szövevényes szólamhullámozása a klasszikus táncelemeket már eleve ki is zárta a koreográfiából. [...] A szaggatott, törtvonalú szabad táncmozdulatokat ezért groteszk pantomimmal kapcsolták össze.”¹⁰ A címszerepet nem is táncosnő, hanem egy énekesnő, Tutsek Piroska alakította, vagyis éppen Lysistrata „egyetlen táncos mozdulatot sem tett. Olyan kiváló képességű táncosnők, mint Vera Ilona és Ottrubay Melinda tétlenségre voltak kárhoztatva. Csak Bordy Bella és Harangozó Gyula komédiázhatott kedvére a csábító jelenetben; rajtuk kívül még a faun szerepe említésre méltó.”¹¹ A koreográfiában nem volt szóló, szinte mindig *ensemble*-k táncoltak.

4. kép: Tutsek Piroska a *Lysistrata* címszerepében, Magyar Királyi Operaház, 1937 (Vajda M. Pál fotója, Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye)



5. kép: Bordy Bella Mirrhene és Harangozó Gyula Kinesias szerepében a *Lysistratában*, Magyar Királyi Operaház, 1937 (Vajda M. Pál fotója, Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár)



Bár a már idézett *Balették könyve* azt írja, hogy „a darabnak nem volt megérdemelt sikere”,¹² valójában a *Lysistrata* sikere hatalmas volt, ami igen pozitívan befolyásolhatta volna Lajtha karrierjét, ha rövidebb később nem tör ki a második világháború. A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteményében közel félszáz előzetest, kritikát,

¹⁰ Uo., 333.

¹¹ Uo.

¹² Uo.

interjút sikerült felkutatnom a balettről. Ezekről külön tanulmányt publikáltam,¹³ ezért itt csak azt jelzem, hogy döntő többségük áradozva nyilatkozik a „szellemes és kifinomult”¹⁴ zene értékeiről, és többen már ekkor kiemelik, hogy Lajtha franciás-latinus orientációja és a magyar népzene iránti elkötelezettsége eredeti módon ötvöződik e zenében.¹⁵ A sajtó és a közönség egyértelmű elismerése ellenére a bemutató után csak három további előadás volt az Operaházban 1937 tavaszán, majd a darab itthon és külföldön is feledésbe merült 72 évre. A belőle készült négytétéles szvit azonban számos alkalommal csendült fel Európa-szerte, sőt Ausztráliában is.

6. kép: Tabló Lajtha *Lysistrata* című balettjének 1937-es ősbemutatójáról
(A tablón Vajda M. Pál fotói, Lajtha-hagyaték)



2009. május 23-án egy módfelett különös előadásra került sor. A Kolozsvári Magyar Operában országos bemutatóként hirdették meg a *Lysistratát* a következőképpen: „egyfelvonásos táncjáték (szvitváltozat)”.¹⁶ Azt gondolnánk, hogy valami vagy

¹³ SOLYMOSI-TARI Emőke: „Arisztofaneszi arcfintor”, avagy „az első pacifista balett”. Lajtha első színpadi műve, a *Lysistrata* bemutatásának körülményei és sajtóviasszhangja. = Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Tanulmányok, emlékiratok, hommage-ok. Szerk. BERLÁSZ Melinda – GRABÓCZ Márta, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, L'Harmattan Kiadó, 2013, 323–347.

¹⁴ M. N.: Hongrie = *La Revue Musicale*, 1937. május, 18. évf., 174. sz., 301–302.

¹⁵ Például: (T-th) (TÓTH Aladár): *Esterházy-opera és Lajtha-balett bemutató-előadása az Operaházban* = *Pesti Napló*, 1937. február 26. A kritika kötetben is megjelent: Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934–1939, sajtó alá rendezte és utószóval ellátta BÖNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1968, 258–260.

¹⁶ A színlap szövegéből (Kolozsvári Magyar Opera).

táncjáték (a teljes, eredeti zenemű a hozzá megálmodott tánccal együtt), vagy annak szvitváltozata (a zenemű kiemelt részletei, tánc nélkül). Itt azonban a szvit zenéjére táncoltak! A magyarázat ez lehet: Selmeczi György, a karmester nyilván nem gondolta, hogy a teljes mű partitúráját nem fogja tudni beszerezni a próbák kezdetéig. (Ekkor a partitúráról ugyanis még azt sem lehetett tudni, hogy egyáltalán létezik-e még.) Így Kozma Attila a nyitány és a négytétéles szvit zenéjére készítette el a koreográfiát, minden bizonnyal anélkül, hogy a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött cselekményleírást ismerte volna. Az új koreográfiában Lysistrata szerepe egy igen virtuóz balettfőszerep volt (ellentétben az eredeti koncepcióval), faun helyett pedig kentaurt keltett életre két táncos. Ez utóbbi változtatások természetesen elfogadhatók a művészi szabadság jegyében. Ám abba jobb bele sem gondolni, hogy az eredetileg tíztétéles balettzenéből készült négytétéles szvitben a tételek sorrendje a következő: IX., X., IV., VIII. Vagyis az eredeti mű végén lévő zenére táncolták el a cselekmény elejét...

A *Lysistrata* után egy évtizeddel, vagyis 1943-ban készült el *A négy isten ligete* című egyfelvonásos „politikai balett”. A szövegkönyvet a kiváló klasszika-filológus, Révay József¹⁷ írta Arisztophanész modorában. A kilenc tétéles zenéhez tartozó bonyolult cselekmény lényege, hogy a négy isten ligetében két földi lány csábítására megelevenedik Zeusz és Hermész szobra, továbbá a másik két isten szobra is megmozdul, hogy szerelmi búvóhelyre siessen. Az istenek helyére így hatalomvágyó földi emberek lépnek. Zeusz jelvényeit Kleon, az athéni népvezér veszi magára. Mindenféle bonyodalom után a főisten helyreállítja a rendet, és a liget virágba borul.

Míg a *Lysistrata* a háború ellen íródott, *A négy isten ligete* már a háborút okozó őrült diktátor ellen. Vagyis a darab egy Hitler-paródia, amely a legnagyobb titokban íródott. Dr. Gáborján Alice-nak,¹⁸ aki egy rövid ideig Lajtha titkárnője volt, Lajtha 1943-ban megemléktette, hogy „egy Hitler-ellenes színpadi művön dolgozik”.¹⁹ Gáborján úgy vélte, a zeneszerző ezzel a művel „a véleményét akarta kifejezni”.²⁰ Lajtha nem csak így fejezte ki a véleményét. Köztudott (és erre vonatkozó bizonyítékokat, személyes emlékeket is gyűjtöttem),²¹ hogy 1944-ben számos zsidó ember megmenetelésében, bújtatásában vett részt, és egy levélbeli²² állítása szerint fiaival együtt a fegyveres nemzeti ellenállás tagja volt.

A szövegkönyvíró Révay József visszaemlékezéséből kiderül, hogy Lajthával együtt Arisztophanészről úgy gondolták, „a politikai vígjáték megteremtője bizonyára segít” nekik abban, hogy megírassák „a politikai balettet”.²³ A cél: „Megmutatni, mily nevetséges és aljas a buták diktatúrája: megmutatni [...] gyávaságát, a tömegek szolgálalkú-

¹⁷ Révay József (1881–1970) író, költő, irodalomtörténész.

¹⁸ Dr. Gáborján Alice (1922–2018) néprajzkutató 1945 májusától 1946 februárjáig volt titkárnő a zeneigazgató Lajtha mellett a Magyar Rádióban.

¹⁹ SOLYMOSI-TARI Emőke: *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Bp., Hagyományok Háza, 2010, 127.

²⁰ SOLYMOSI-TARI: *i. m.* (2010).

²¹ Lásd például: SOLYMOSI-TARI Emőke: *Lajtha, az ember. A közelgő kettős évforduló elé = Parlando*, 2011, 53. évf., 5. sz., 8–15. <http://www.parlando.hu/2011/2011-5/03-Lajtha.htm> (utolsó letöltés: 2022. 07. 28.).

²² Lajtha László levele kiadójának, Alphonse Émile Leducnek, 1945. december 26. (Lajtha-hagyaték).

²³ RÉVAY: *i. m.* (2007), 145.

ségét, [...] a gerinctelenség tragikomédiáját.”²⁴ Révay felidézi, hogy az athéni Kleonból „a seprőbajusz felragasztásával” hogyan lett „a germán örült jelképezése”. Vagyis a darabban Hitler megfelelője a népvészér Kleon, azaz Arisztophanész *Lovagok* című politikai szatírájának (Kr. e. 424.) egyik figurája. A magyar szerzőpáros ennél jóval továbbment: „mi nemcsak a tündöklését, hanem a bukását is meg akarjuk eleveníteni az örült demagógnak”.²⁵ E balett tehát virtuálisan megbuktatja Hitlert.

Ahogy a *Lysistratában* a közösség a főszereplő, itt is kiemelt szerepet kap a tömeg ábrázolása: „A balett politikai vonalának egyik legfontosabb szereplője a tömeg, az ingatag és gyáva csorda, amely vakon fetreng a diktátor lábainál...”²⁶

Azt is mondja Révay, hogy „a téma ízét és értelmét a zene adja meg. [...] És a muzsika fogja megmagyarázni azt is, hogy ez a balett – a politikai balett, ha új műfaj is, nem csupán szórakoztatni akar, hanem tanítani és tudatosítani is.”

A művet egészen 2013-ig nem mutatták be, és ez nemcsak a balettre vonatkozik, hanem magára a zenére is. Lajtha a darab négy kiválasztott tételéből állította össze II. szvitjét (anélkül, hogy a kottában jelezte volna, hogy ez *A négy isten ligete* zenéje): I., VII., VI., IX. tétel. Sokáig csak ezt az összeállítást ismerhettük, igaz, ezt Európa-szerte játszották. Lajtha özevegye az 1970-es években erőfeszítéseket tett a színpadi bemutatóért, de az Operaház akkori főtítkára udvariasan elutasította.²⁷ A világpremierre végül csak hetven évvel a mű keletkezése után, 2013. január 24-én került sor a Művészetek Palotájában. A karmester Kocsis Zoltán lett volna, ő azonban betegsége miatt nem tudta vállalni a fellépést. Helyette a Nemzeti Filharmonikus Zenekar élén Dénes István vezényelt. A ragyogóan hangszerelt zene, és például az abban megmutatkozó jazzhatás, valamint a zenekar és karmestere által nyújtott elsőrangú interpretáció lelkes fogadatra lelt mind a közönség, mind a szakmai sajtó részéről. Azonban ki kell mondani, hogy a pantomim, illetve a tánc, amelyet M. Kecskés András, Góbi Rita és Samu Kristóf adott elő Galgóczy Judit rendezésében, vajmi kevés kapcsolatban állt Lajtha és Révay eredeti elképzelésével. Az általános véleményt úgy foglalhatjuk össze, hogy jobb lett volna, ha a közönség kizárólag a zenére figyelhet. *A négy isten ligete* színpadi bemutatója ugyan megtörtént, a valódi, az eredeti koncepciót is tükröző bemutatóra mégis várnunk kell. Arra a koreográfiára, ami nem egy háromfős, nagyrészt improvizált pantomim, hanem egy látványos, nagy tömegeket mozgató, minden részletében kidolgozott balett.

A harmadik Lajtha-balett a *Capriccio*, amely – a szerző vígoperájához, *A kék kalaphoz* hasonlóan – afféle „magam titkos szobája”, egy olyan világ zenei megjelenítése, ahová el lehet menekülni a tragikus valóság elől. A Lajtha-*oeuvre*-nek talán ez a legcsillogóbb, legörömtelibb kompozíciója, pedig a magyar történelem egyik legtragikusabb időszakában keletkezett. Tóth Margit, a komponista egyik munkatársa így em-

²⁴ Uo.

²⁵ Uo., 145–146.

²⁶ Uo., 146.

²⁷ Fejér Pál, a Magyar Állami Operaház főtítkárának levele Lajtha Lászlónénak, 1971. június 1. (Lajtha-hagyaték; a hagyatékot a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet XX–XXI. Századi Magyar Zenei Archivuma őrzi.)

lékezett: „A művet a gyászos 1944-es esztendőben – önmagában vidám belső világot teremtvé – írta. Gyakran előfordult, hogy a légiriadók alatt sem hagyta abba munkáját...”²⁸ A budapesti bombázások alatt, nagyrészt az óvóhelyen komponált opusz olasz címe a fantáziaszerűségre utal. A műfaji meghatározás viszont francia: *farce dansée en un acte*, vagyis táncolt bohózat egy felvonásban. A magyar alcím: *Bábszínház*, a balett egyik legfontosabb jellegzetességére utal, vagyis hogy szereplői – Stravinsky *Petruskájához* hasonlóan – megelevenedett bábok. Ez többszörös stilizációt eredményez, vagyis a realitástól való eltávolodás így meghatványozódik.

A *commedia dell'arte*-történetben a bárónő el akarja adni malmát, amelyet egy fiatal házaspár bérel. Egy másik szálon a bárónő unokahúgát a Kapitánynak akarják adni, ám a lány a költőt, Mezzetint szereti. Arlequin, az ifjú férj, a malom bérlője „A hold császárának” öltözve visszatér és visszavásárolja a malmot. Mindenki megtalálja a párját és boldog tánc közben hull le a függöny. A tapsokat az ismét merev bábok helyett már a bábszínház-igazgató köszöni meg. A tizennégy tételből álló, 76 perces balett szövegkönyvét Lajtha maga írta, de a dokumentumokból következtethetően valószínűleg Csathó Kálmán író, korábban a Nemzeti Színház főrendezője is segítette. A szövegkönyv több verzióban és több nyelven maradt ránk.²⁹ Először a beszédes változat készülhetett el, amelyben a bábszínház-igazgató szöveget mond, majd a néma verzió, amelyben minden szereplő táncol.

A neoklasszikus balett, a *Capriccio* színpadi megjelenését Lajtha pontosan meghatározta, hiszen jelezte, hogy a szereplők a francia rokokóhoz tartozó festőművész, Jean-Antoine Watteau világára emlékeztető kosztümöket hordanak. A díszlet építészeti stílusa is az 1700-as éveknek felel meg.

A *Capriccio* bemutatására többször is születtek tervek, sőt sikerült fellelnem egy olyan levelet,³⁰ mely elárulja, hogy Eck Imre még a koreográfiát is elkezdte ter-

7. kép: Jean-Antoine Watteau
(1684–1721): *Mezzetin* (1718–1720 k.)
(Metropolitan Museum of Art, New York)



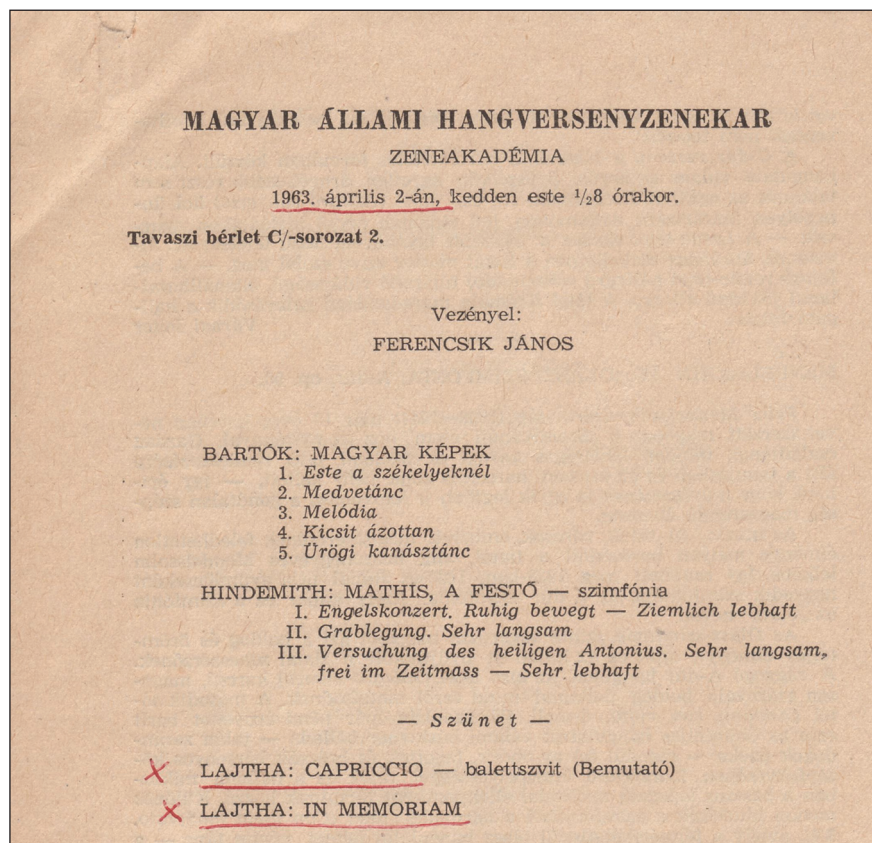
²⁸ *Filharmonia* műsorfűzet, 1963. április 8–9., 9.

²⁹ Erről részletesen lásd: SOLYMOSI Emőke (SOLYMOSI-TARI Emőke): *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoporthoz a szerzői életút kontextusában*. Doktori (PhD) értekezés. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2011, 162–165. http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/solymosi_emoke/disszertacio.pdf (utolsó letöltés: 2022. 07. 28.).

³⁰ Lajtha László levele Fábíán Lászlónak, 1964. december 8. (Fábíán-hagyaték, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fond 264.) Közreadás: *Ős és utód nélkül. Fábíán László írásai Lajtha Lászlóról. Levelek*. Szerk. SOLYMOSI-TARI Emőke. Bp., Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó, 2014, 286.

vezni hozzá, de végül a zeneszerző életében ez a balett sem került színpadra. Bár három szvitverzió is készült belőle, a zene ősbemutatóján Ferencsik János nem ezek közül választott, hanem egy új, öttételes összeállítást vezényelt el 1963. április 2-án a Zeneakadémián a Magyar Állami Hangversenyzenekar élén.³¹ Az eredeti tervek szerint ekkor köszöntötték volna – alaposan megkésve – a 70 éves Lajthát, ám a szerző 1963. február 16-án váratlanul meghalt, így ez már csak emlékkoncert lehetett. A másik két baletthez hasonlóan a *Capriccio* is kiadatlan, pedig ha van briliáns Lajtha-opusz, amely könnyen utat találna a közönség szívéhez, akkor a *Capriccio* az. Mindazonáltal ez az egyetlen Lajtha-balett, amelynek teljes zenei anyagából CD jelent meg.³²

8. kép: A *Capriccio* című balettszvit ősbemutatójának műsorlapja, Zeneakadémia, 1963. április 2. (Filharmónia-műsorfüzet részlete, Lajtha-hagyaték)



³¹ A 14 tételből az I., II., III., X., XIV. tétel hangzott el.

³² *Orchestral Works Vol. 2. Capriccio, Suite de ballet Op. 39.* Pécs Symphony Orchestra, conducted by Nicolás Pasquet. Marco Polo 8.223668, 1994.

A *Capriccio* színpadi világpremierjére csak 73 évvel keletkezése után, 2017. április 19-én a Pesti Vigadóban került sor, de nem a mű eredeti címével. Az új cím ez volt: *Lajtha*, ami jól mutatja, hogy a koreográfus, Barta Dóra nem a sok változatban fennmaradt librettóból indult ki, hanem teljes művészi szabadsággal alkotott, és a történet mellett Lajtha személyére helyezte a hangsúlyt. A koreográfia így sok szempontból éppen szembement a zeneszerző elképzelésével. A commedia dell'arte-történet és az ahhoz kapcsolódó, rendkívül színes, neoklasszikus zene a szörnyű valóságtól való eltávolodást, egy tiszta, boldog belső világ megteremtését, a vigasztalást célozta, de ebben a koreográfiában Lajtha életútjának számos tragikus eseménye megjelent, még azok is, amelyek a darab megszületésénél később következtek be. A zenét a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem szimfonikus zenekara Ménesi Gergely vezényletével szépen kidolgozottan adta elő, és a Badora Társulat a technikailag nagy igényeket támasztó koreográfiát magas színvonalon valósította meg. Mindazonáltal kíváncsú lenne egy olyan koreográfia is, lehetőleg a mű saját címével, amely a részletesen megadott instrukciókat is figyelembe veszi.

9. kép: A *Lajtha* című kortárs balett egy jelenete. Koreográfus és rendező: Barta Dóra, Pesti Vigadó, 2017. április 19. (Fotó: Mészáros Csaba)



Lajtha ragyogó balettjeinek tehát sanyarú sors jutott, hosszú évtizedeken keresztül nem kerültek a publikum elé, amikor pedig igen, akkor általában az eredeti elképzeléstől eltávolodva.

Olyan Lajtha-művekre viszont, amelyeket a zeneszerző nem balettnak szánt, született koreográfiák. A *Divertissement* (Op. 25, 1936) című öttételes kompozíciót Gilbert Canova álmodta színpadra *Jeunesse*, azaz *Ifjúság* címmel, és az 1961/1962-es szezonban mutatták be Genfben. Említettem, hogy a *Capriccio* kiszemelt koreográfusa Eck Imre volt. Ha ez a terv nem is valósult meg, Eck más Lajtha-művekre készített koreog-

ráfiát: először az 1934-ben komponált *Cinq études*-re, azaz *Öt etűdre*, vagyis az V. vonósnyegyesre (Op. 20). A balett a *Kötélékek* címet kapta, és a Pécsi Balett mutatta be 1971-ben. A második Eck-koreográfia Lajtha IX. szimfóniájára (Op. 67) készült. Ezt először 1978-ban az Erkel Színházban láthatta a közönség.

2019 májusában megrendezett konferenciánk címe: *Az idő küszöbén*. Lajtha balettzenéinek megkomponálása óta 86, illetve 75–76 év telt el. Ma már minden szükséges dokumentum rendelkezésre áll ahhoz, hogy ezek a remekbe szabott opuszok végre eljussanak a publikumhoz úgy, ahogyan a komponista megálmodta őket. Vajon még mennyit kell várunk?

Irodalomjegyzék

- ERDÉLYI Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Szerk. SOLYMOSI-TARI Emőke, Bp., Hagyományok Háza, 2010.
- *Filharmonia* műsorfüzet, 1963. április 8–9., 9.
- M. N.: *Hongrie = La Revue Musicale*, 1937. május, 18. évf., 174. sz., 301–302.
- PATAKI László: *Premier után... = Délibáb*, 1937. március 13., 11. évf., 11. sz., 34.
- RÉVAY József: *Pályám emlékezete*. Családi kiadás, 2007.
- SOLYMOSI-TARI Emőke: *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Bp., Hagyományok Háza, 2010.
- SOLYMOSI-TARI Emőke: *Lajtha, az ember. A közlő kettős évforduló elé = Parlando*, 53. évf., 2011, 5. sz., 8–15.
<http://www.parlando.hu/2011/2011-5/03-Lajtha.htm> (utolsó letöltés: 2022. 07. 28.).
- SOLYMOSI Emőke (SOLYMOSI-TARI Emőke): *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsopart a szerzői életút kontextusában*. Doktori (PhD) értekezés. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2011, http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/solymosi_emoke/disszertacio.pdf (utolsó letöltés: 2022. július 28.).
- SOLYMOSI-TARI Emőke: „*Arisztófaneszi arcintor*”, avagy „*az első pacifista balett*”. *Lajtha első színpadi műve, a Lysistrata bemutatásának körülményei és sajtóviasszhangja = Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Tanulmányok, emlékiratok, hommage-ok*. Szerk. BERLÁSZ Melinda – GRABÓCZ Márta, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, L'Harmattan Kiadó, 2013, 323–347.
- *Ős és utód nélkül. Fábán László írásai Lajtha Lászlóról. Levelek*. Szerk. SOLYMOSI-TARI Emőke, Bp., Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó, 2014,
- (T-th) (TÓTH Aladár): *Esterházy-opera és Lajtha-balett bemutató-előadása az Operaházban = Pesti Napló*, 1937. február 26. (A kritika kötetben is megjelent: Tóth Aladár válogatott zene-kritikái 1934–1939, sajtó alá rendezte és utószóval ellátta BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1968, 258–260.)
- VÁLYI Rózsi – SZENTHEGYI István – CSIZMADIA György: *Balették könyve*. Szerk. VÁLYI Rózsi (második, bővített kiadás), Bp., Gondolat, 1961.

Windhager Ákos

Magyar rondó – Kodály „balettkoncepciója” I.

In memoriam Bónis Ferenc

Kodály „balettkoncepciója”

A szerző egy balett-történeti kutatás keretében vizsgálja Kodály Zoltán balettkoncepciójának lehetséges kialakulását és megvalósulását. Jelen tanulmány – terjedelmi korlátok miatt – csak e koncepció kialakulását tárja fel a Kodály Zoltán-táncokat ma-gyban foglaló művek alapján.¹

Kodálynak kinyilvánított balettkoncepciója nem volt, ám annak egyes elemei mégis megragadhatóak az életműben. Így felfejthető, ahogy a balettkoncepció a *Háry* írása közben megfogon, a zenekari rondókban nyelvére talál, az 1930-as évek kísérleteiben részben megvalósul, s ahogy a *Czinka Panna* kudarca után a *Kállai kettős* révén vissza-fogott változatban életre kel. Ismert tény, hogy a *Galántai táncok* utáni időszakban (1933–1940) több balett-tervet is felvázolt, de ezek végül nem születtek meg.² A tárgy néptáncra vonatkoztatható részét Pávai István több tanulmányban is feltárta.³ A jelen elemzés kifejezetten a műzenei vonatkozású balettkoncepciót állítja középpontba.

A kodályi stílus- és formakincs egyik alaptrópusa a tánc. A *Nyári estét* és a három, nagyszabású szakrális művét (*Psalmus Hungaricus*, *Budavári Te Deum*, *Missa brevis*) leszámítva nincs olyan zenekart alkalmazó alkotása, amelyben a tánc – ha másként nem, utalásként – ne jelenne meg. A *Magyar rondó* (1918), a *Marosszéki táncok* (1929), a *Galántai táncok* (1933) és a *Kállai kettős* (1950) eleve néptáncokra épül, de ugyan-csak tartalmaz ilyen jellegű elemet a *Háry-szvit* (1927), a *Fölszállott a páva – Válto-zatok egy magyar népdalra* (1939). Néptáncot imitál a *Concerto* (1940) nyitótémája, de stilizált formában még a *Szimfóniában* (1961) is található ilyen álidézet. A *Háry János* (1926), a *Székelyfonó* (1932) és a *Czinka Panna* (1948) eleve rendelkezik szín-padi táncjelenettel. Folytatva a sort, az 1945-ben közreadott tizenkét tétel *Gyer-mektáncok* azt sejteti, hogy az egyik meg nem valósított táncjátékterv zongorafogal-mazványa.

A kodályi balettkoncepció feltárásában az egyik megkerülhetetlen elem, hogy a ron-dóforma kodályi szerepkörét tisztázzuk. Ő maga így nyilatkozott annak alkalmazásá-ról: „A népi dallam mindenkor zárt forma. Nem lehet feltörni és addig pepecselni vele, míg meg nem hosszabbodik. Egy teljes szonátába beilleszthető persze népdalra írt variációs tétel – ezzel, példának okáért, olykor Brahms is élt – vagy zárótétel: rondó,

¹ A kodályi koncepció megvalósítását lásd WINDHAGER Ákos: *Csupajáték: egy nem kodályi Kodály-balett – Kodály „balettkoncepció”-ja II.* = *Csupajáték*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – Uó, MMA MMKI, Bp., 2021, 115–130.

² BÓNIS Ferenc: *Egy ismeretlen Kodály-kompozíció első kiadása elé* = *Hitel*, 2013, 2. sz., 68.

³ Legutóbb: PÁVAI István: *Kodály Zoltán és a magyar tánc* = *Magyar Zene*, 2018. május, 161–179.

rövid közjátékokkal, mely még a legalkalmasabb rá, hogy magába fogadjon egy-egy teljes, zárt dallamot.”⁴ Kodály tehát kizárólag nagyformaként hivatkozik rá, annak táncos előzménye nem játszott szerepet a használatában. Pedig Kodály pontosan tudta, hogy az általa kedvtelve alkalmazott szervezőelv eredetileg körtáncot jelentett. (A rondóforma használata azonban már a XVIII. században eltávolodott a tánctól.) Rondóformára épül a *Psalmus hungaricus* (1923) is, amely nyilvánvalóan nem rendelkezik elsődleges balettjelleggel. (Színpadképességét ugyanakkor Oláh Gusztáv 1932-ben bizonyítja, amikor a *Székelypónó* párjaként rendezi meg.) Hasonló módon nem táncfantázia a *Concerto* sem, de világos rondószerkezete és néptáncra utaló főtémája felkínálja ezt az értelmezési utat is. (Eck Imre 1970-ben színpadra állította Kodály *Nyári este* című művét, amely előkép lehet a *Concerto* koreográfiájához.) Az ellenpróbát utóbbi esetben is az biztosítaná, ha bármelyik táncegyüttes megpróbálta volna balettként előadni.

Kodály balettel kapcsolatos terveit befolyásolta, hogy pályatársai, Dohnányi Ernő (1877–1960), Bartók Béla (1881–1945) és Kósa György (1897–1884) mind írt sikeres (sőt botrányos) táncjátékot. Azok stílusbeli és formai tanulságait ismerte. Ugyanilyen tapasztalatot jelentett számára, hogy egyik példaképe, Liszt Ferenc (1811–1886) zenéit az 1930-as években pantomimekben felhasználták. Végül tisztában volt a kortárs külföldi balettirodalommal is. Ezek fényében elmondható, hogy Kodály az 1930-as évtizedben készen állt, hogy balettet írjon. Ennek három módozatát is kipróbálta, de egyikkel sem volt elégedett, illetve legígéretesebb tervét a világháborús körülmények akasztották meg.

A „balettkoncepció” kialakulása

Magyar rondó – zenekari művek táncformában

Kodály balettkoncepcióját vizsgálva az első kérdés, hogy pontosan mikorra rendelkezett olyan stílussal, amely lehetővé tette egy balett végigírását. Az életrajzaiban tárgyalt legismertebb stílusfordulatát 1920–1921-ben hajtotta végre (ennek első re-meke a *Psalmus*), amikor korábbi nyelvi eszközei mellé olyan elemeket társított, amelyek révén a nagyformákat képessé vált zenekari vagy oratorikus tartalommal megtölteni. A *Zsoltár* azonban nem a kiforrott kodályi szimfonikus stílus egyik darabja, hanem a nyelvkérés kivételes ékköve. Kodály elemzői éppen a *Psalmust* követően látnak szerzői szándékot arra, hogy a hangversenyéletben rendszeresen játszható zenekari darabokat írjon, és ehhez megfelelő stílust alakítson ki.⁵ Ebben a törekvésében két negatív hatásra: a szimfonikus koncerteket uraló német (pl. Mahler, R. Strauss, Reger) és a balettszínpadokat meghatározó orosz–francia irányzatra (pl. Sztravinszkij) is felelt.

⁴ KODÁLY Zoltán: *Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschsel = Uő: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok.* 3. Közl. BÓNIS Ferenc. ARGUMENTUM, Bp., 2007, 551.

⁵ DALOS Anna: *Háry bécsi utazása. Kodály Színházi nyitányának bemutatója = Zenetudományi Dolgozatok.* Szerk. KISS Gábor, 2011, 294.

A balettíráshoz alkalmas nyelvi eszköztár az életút egyik kései gyümölcse, amely azért meglepő, mert a magyar szimfonikus kultúra aranykorában szocializálódott Budapesten. Pályatársai közül Dohnányi Ernő és Bartók Béla jelentős számú zenekari művet alkotott a Zeneakadémia elvégzését követő első évtizedben, míg Kodály egy kamarazenekari kompozíciót (*Nyári este*). Dohnányi és Bartók érett korszakukban is jelentős számú zenekari kompozíciót szereztek, Kodály viszont alig írt. (Kodály 7, Dohnányi 18, Bartók 27 zenekari darabot írt.⁶) A *Magyar rondó* kis együttesétől a *Concerto* modern zenekaráig néhány darabon keresztül vezet az út. (A balettkoncepció szempontjából a *Szimfónia* nem játszik jelentős szerepet.)

A zenekari írásmódban a késő romantikus, német jellegű szimfonikus stílust kikerülve az impresszionista, franciás alaptónusból indult ki – kisebb meghagyásokkal. Kodályt Brahms formai modellje élete végéig meghatározza, ugyanakkor a témakezelésben és a harmóniai készletben felismerhető Debussy és a barokk mesterek hatása.⁷ Tematikai, dallamvezetési és főként dramaturgiai téren viszont elemi erővel alakítja át (és ki) zenei gondolkodását a magyar népzene. Mindezek a közismert tények ott kapnak szerepet, ahol a kodályi zenekari nyelv nagyformát ölt: még a tömör bartóki műveknél is rövidebb szimfonikus darabjaiban. Amíg Dohnányi és Bartók kompozíciós technikája az egy dallami-harmóniai sejtből kiinduló organikus fejlesztés, addig Kodályé az ellenpontra épített variáció. Utóbbiról maga így írt: „A változat a népzene legtermészetesebb továbbfejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlenül átmenő dallamok végtelen sorozata. Kár, hogy szerzőink nem írnak gyakrabban változatokat népdalra. Ezzel mindennél hathatósabban munkálnák a nép- és a műzene egymáshoz közeledését.”⁸ (*Nota bene*: Dohnányi is kedvelte a variációs technikát, s az ő esetében is kiemelkedő modellértékkel bír Brahms zenéje. Kodály teljes szimfonikus életművében – Brahms mellett – nyomon követhető Dohnányitól való kísértettsége is.) Kodály zenekari műveit számos rövid variációs szakaszból építi fel, így egy-egy tétele is erősen osztott befelé. Egyetlen példa szemléltesse az eddigi szempontokat: a zenekari életmű csúcspontjaként értelmezett *Fölszállott a páva* 27 perc időtartamú és – a választott *téma és változatok* műformából adódóan – 18, kiírt módon elválasztott, formai nagyszakaszból áll. Az 1920-as évtizedben kikísérletezett zenekari nyelv alkalmas volt az 1930-as évekre önálló, világsszínvonalú oratorikus, színpadi és szimfonikus alkotások létrehozására.

Noha a szerkezeti felépítés kodályi modellje teljesen független a szerző balettkoncepciójától, az számos ponton később mégis összeér(hetne) azzal. Az említett rövid szakaszok ugyanis egyveretűek, így azok sorozata a színpadra állítás számára kedvező tényező. Ezek fényében a zenekari rondói kifejezetten alkalmasak arra, hogy koreográfia készüljön hozzájuk, ahogy az a *Marosszéki* és a *Galántai táncok* esetében bizonyítást is nyert 1935 és 1942 között.⁹ Ugyanakkor az a kompozíciós megoldás

⁶ Lásd: ADATBÁZISOK, 2020.

⁷ DALOS Anna: *Forma, harmónia, ellenpont – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2007, 80.

⁸ KODÁLY Zoltán: A „Fölszállott a páva” – zenekari változatok előadása elé = Uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. 1.* Kőzr. BÓNIS Ferenc, ARGUMENTUM, Bp., 2007, 221.

⁹ HORUSITZKY Zoltán: *Kodály Zoltán életútja, 2. rész* = *A Zene*, 1943, 7. sz., 104.

is a balettkoncepciót erősíti, hogy a zeneszerző jó „symphoneta”-ként általa gyűjtött dallamokat dolgozott fel. Márpedig a népdalok túlnyomó részéhez tánc kapcsolódott, vagy autentikus módon kapcsolható. Így a zenekari rondóiban megírt táncballadái az anti-sztravinszkiji balettnyelv előfutárai lehettek (volna).

Az első, jelentős, táncokat tartalmazó Kodály-mű a *Magyar rondó*, amelynek eredeti címe: *Régi magyar népdalok (Alte ungarische Volksweisen)* volt.¹⁰ A négy új stílusú magyar népdalt és egy hangszeres népi dallamot Kodály rondóformában szerkeszti meg. A visszatérő dallamot a „*Búza, búza, búza*” kezdetű népdalból kölcsönzi. A szerző által 1913-ban Gicán gyűjtött dallam érdemben megegyezik Bartók által 1914-ben Jobbágytelkén gyűjtött „*Erdő, erdő, erdő*” kezdetű népdallal. Mindkettő katonadal, amelyben a hadra kelt párját siratja az otthon maradt kedves. A zenekari darab zárótémája csüddöngölő, amely eredetileg toborzótánc volt. A négy zenekari közjáték témája közül az elsőben kassai és nagyszalontai, a másodikban keszthelyi és bédi, a harmadikban ismét nagyszalontai népdal, végül a kódában az említett – gyergyó-remetei eredetű – csüddöngölő hangzik fel variált alakban.¹¹ A teljes mű tánczeneként hat, a kottahű előadások alapvetően szóló-, kettős és körtáncot idéznek.

A *Magyar rondó* katonaballadát mesél el, mert a darab a népdalszövegek ismeretében egy nem lineáris elbeszélésű történetet tartalmaz. Az érzelmes rondótéma a darab előrehaladtával egyre szomorúbb lesz, az elvágyódás erősödik fel benne, míg a körötte felhangzó többi dallam ellenpontozza azt. Az első közjáték derűs, amelyben botladozó férfit látunk magunk előtt. A második és a harmadik közjátékban lován vágató délceg huszárt, majd ármádiát hallhatunk. A fináléban azonban kétszer is megjelenik a csüddöngölő, amelynek szöveg szerint nincs köze a háborúhoz, de a környezete alapján mégis arra utal. Az említett tánc a 8. szakaszban gúnyosan, a 10.-ben már derűsen szólal meg. Kodály kortárs monográfusa emlékeztet arra, hogy a zeneszerző ugyan elvetette a romantikus programzene technikáját, a műveiben a „történetmesélés”-t, rejtett programok megjelenítését igenis vállalta.¹² A zenei cselekmény alapján és az egyöntetű szakaszok következtében táncjátékra alkalmas a zene, stilizált balettnek kevésbé.

1. táblázat: A *Magyar rondó* szerkezete¹³

	Tempó	Jelleg	Népzenei utalás	Ütemszám
1.	Andante moderato	Rondó: érzelmes, lendületes	Búza, búza, búza	1–18.
2.	Piu mosso	Epizód: derűs, botladozó (klarinét)	Bordal?	19–36.
3.	Piu mosso	Rondó: lendületes	Búza, búza, búza	37–60.

¹⁰ SZALAY Olga: *Zur Sammlung der Soldatenlieder von Bartok und Kodaly, erstellt 1918 im Auftrag des k. u. k. Kriegsministeriums = Studia Musicologica*, 2009. március, 50. évf., 1–2. sz., 115.

¹¹ ITTZÉS: *i. m.* (2017a), 40.

¹² DALOS: *i. m.* (2007), 20.

¹³ A népzenei elemek: KOVÁCS: *i. m.* (2001), 138.

1. táblázat (folytatás)

	Tempó	Jelleg	Népzenei utalás	Ütemszám
4.	Con brio e ben ritmico	Epizód: szenvedélyes, huszáros (klarinét)	katonadal	61–88.
5.	Tempo I.	Rondó: érzelmes, elvagyódó	Búza, búza, búza	89–113.
6.	Tempo I. – Allegro con fuoco	Epizód: induló (klarinét)		114–155.
7.	Tempo I.	Rondó: elfojtott, nosztalgikus	Búza, búza, búza	156–172.
8.	Allegro commodo – Allegro vivo	(Finálé) Közjáték: gúnyos, forgatag, <i>kontratánc</i> (fagottok)		173–280.
9.	Tempo I.	(Finálé) Rondó: töredékes, elvagyódó	Búza, búza, búza	281–300.
10.	Allegro molto vivo	(Finálé) Stretta: vidám forgatag megtorpanásokkal, <i>kontratánc</i>		301–338.

A *Magyar rondó* előzménye, hogy Kodály 1917-ben a Rákóczi-korhoz köthető Pacsirtaszó című, kevésbé sikerült Móricz-színházhoz írt kísérőzenét katonadalokból. A színházból kivett később két tételt, és azokat kiségyüttesre meghangszerelve (vonósok, valamint kettő-kettő klarinét és fagott) önálló darabként mutatta be 1918. január 12-én a Császári és Királyi Hadügyminisztérium Zenetörténeti Központja által szervezett reprezentatív, jótékonyági esten.¹⁴ A zeneszerző a darabot a bécsi bemutatót követően félreteszi, s nem publikálja. Annak gordonka-zongora átíratát viszont tanítványainak átadja, így például Friss Antal (1897–1973) 1931-ben élő rádióadásban játssza.¹⁵ A *Psalmus*, a *Háry-szvit* vagy a *Marosszéki táncok* alapján érthető, hogy Kodály ezt a „könnyed” darabot miért nem publikálta. Viszont a *Rondót* a *Psalmus* öt, a *Háry-szvit* nyolc, a *Marosszéki* pedig kilenc évvel később követi, tehát a ki nem adásnak más oka volt. Közvetlen közelében a *Megkésért melódiák* (1916), a *Két ének* (1916), a *Kádár István* (1917), a *Hét zongoradarab* (1918), az *Öt dal* (1918) és a *II. vonósnégyes* keletkezett. A *Rondót* leszámítva mindegyik tömör, gemmaszerűen zárt darab, egészen más esztétikai horizont remekműve.

Az 1927-ben zongorára, majd 1929-ben zenekarra is meghangszerelt *Marosszéki táncok* az első, vállalt zenekari rondó. A mű a *Nyári este* óta az első, jelentősebb együttesre írt, önálló zenekari mű, amelynek nyelvezete is egyéni. Meglepő ugyanakkor, hogy a drámához vonzó zeneszerző talán egyetlen napfényes alkotása, amelyben a bánat csupán egyetlen közjáték erejéig jelenik meg. A saját korában gyorsan népszerűvé váltak, igaz, ebben az is közrejátszott, hogy a korabeli hallgatók Liszt Ferenc *Magyar rapszódái* (1851–1853) és Johannes Brahms *Magyar táncai* (1869–

¹⁴ SZALAY: i. m. (2009), 115.

¹⁵ [ISMERETLEN]: Rádióműsor, 1931. július 30. = *Budapesti Hírlap*, Rádióműsor, 4.

1880) felől közelítettek hozzá. Ezt az összevetést Kodály kezdeményezte a partitúrába bejegyzett előszóval: „A Brahmstól világgá vitt magyar táncok az 1860 körüli városi Magyarország hangja: jobbra akkor élt szerzők művei. A Marosszéki táncok messzibb múltban gyökereznek: az egykori Tündérország képét idézik fel.”¹⁶

A művet érzelmi-hangulati elbeszélés szerkeszti, ahogy az a 2. táblázatban látható. A rondó téma inkább tekinthető borúsnak, mint életvidámnak. Első visszatérésekor siratójelleggel ölt, második esetben szenvedélyes fájdalom árad belőle, végül a harmadik visszatérésekor sejtelmesség jellemzi. Az első közjátékban rabiátus mozgású dallamot hallhatunk, amelyre a rondó siratóváltozata felel. Nagy- és kisleveles szólójára épített pasztorális jelenet következik, amely kilép az előző epizód melankóliájából. Az arra adott szenvedélyes választ immáron frivol ugrós tánc követi. A zene sejtelmes hangulatú rondóval folytatódik, majd harsány, csúfolódó hangulatú finálé következik. A bánat és a derű két-két arca jelenik meg a közjátékokban, míg a rondó témában a nagy nekikészülődés. Ennél több történet nem is férne bele a tánckölteménybe, ám éppen ennyi az, amelyet egy balettjelenet könnyedén elmesélhet.

Sárosi Bálint forráskutatásai során beazonosította a műben felhasznált népdalokat és -táncokat.¹⁷ A népdalszövegeket összeolvasva az említett történetnél konkrétabb cselekmény tárható fel, mert az egyes idézetek egymás mellé kerülése nem csupán hangulatuk alapján történt. Újabb jelentőséget jelent az, hogy a területvesztés utáni időszakban – annak politikai felhangjaitól függetlenül – Kodály nemcsak a címben, hanem az előszóban is utalt az erdélyi történelemre. Éppen azáltal tudott a politikai áramlatoktól független maradni, hogy Tündérországra, a Rákócziak fejedelemségére utalt.

2. táblázat: A Marosszéki táncok szerkezete¹⁸

	Tempó	Jelleg	Népzenei gyökere	Ütemszám
1.	Maestoso, poco rubato	Rondó	Lányok ülnek a toronyban	1-28.
2.	Con moto	Epizód: gyors, rabiátus	Marosszéki forgató, argyelán	29-86.
3.	Tempo I, poco piu largo	Rondó: lassú, sirás	Lányok ülnek a toronyban	87-107.
4.	Moderato	Epizód: pasztorális fuvolaszó	Jajnáta	108-155.
5.	Tempo I.	Rondó: erőteljes	Lányok ülnek a toronyban	156-180.
6.	Vivace	Epizód: ugrós, lendületes, vidám	Sebes, kanásztánc	181-251.
7.	Tempo I.	Rondó: sejtelmes	Lányok ülnek a toronyban	252-265.
8.	Allegro con brio	(Finale) Stretta: csúfolódó, gyors	Dudaapraja (Erdő mellett nem jó lakni)	266-342.

¹⁶ KODÁLY Zoltán: *Marosszéki táncok – Marosszéker Tánze*, Univesal Edition, Wien, cop. 1930, 2.

¹⁷ SÁROSI Bálint: *Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok* = *Ethnographia*, 1982, 4. sz., 517.

¹⁸ SÁROSI: *i. m.* (1982), 522-523, 525.; BREUER: *i. m.* (1982a), 64.

A másik, még ismertebb zenekari rondó a *Galántai táncok*, amelyet a Budapesti Filharmóniai Társaság alakulásának 80. évfordulójára komponált. Amíg a *Marosszéki* esetén régi kottakiadványokból indult ki (még ha azok élő népi változatait jól is ismerte), addig 1933-ban kizárólag az élő néphagyomány dallamait választotta ki. Ám, ahogy Bartók a *Táncszvit*-ben saját dallamokat alkalmazott, úgy Kodály is felhasznált három saját témát. A *Galántai* szerkezetében, nyelvezetében és programjában összetettebb, mint az előző rondó. Témáit tekintve meghatározó mű a *Páva* és a *Concerto*, de a kor-szak három nagy alkotása (*Székelyfőnő*, *Te Deum*, *Missa brevis*) szempontjából is.

A 3. táblázatban összefoglalt szakaszok összeolvasható cselekményt sejtetnek, akárcsak a *Magyar rondó* és a *Marosszéki*. A kiválasztott rondótéma tagadhatatlanul keserű hangú dallam, amely az erdélyi jajnótákkal áll rokonságban.¹⁹ Ezt a témát elő-legezi meg Kodály saját fejlesztésű nyitódallama és ez folytatódik hangulatilag a cigánysíratóra emlékeztető 1. közjátékban. A rondó első visszatérése szenvedélytől duzzad, amelyre kamarajellegű duduapraja szakasz felel. A rondó második visszatérésekor fenséggel szólal meg, amelyet játékos témakavalkád követ. A 334. ütemtől kezdődő kódában ellentéteződik a drámai téma és a csúfolódó, később duhaj dallam. A zárlat előtt megjelenik tiszta alakban még a jajnóta, ezúttal valódi, sírató gesztussal. A villámgyors utolsó szakasz pedig vérbeli talpalávaló.

A darab érzelmi-hangulati cselekménye nem sokban tér el a *Marosszékiétől*. A tragikus alaphangot eleinte csak módoszataiban árnyalják a közjátékok, majd megjelenik a gyors tempójú lendületes tánc, amely a szenvedély különböző fokozataiban szólal meg. A sírató jellegű rondótéma a fináléban nem kap szerepet egészen a lezárás pillanatáig, amikor visszaidéződik a teljes táncforgatag kiinduló oka, esetlegesen az indoka. Melyik lehet vajon az a ballada, amelyiket eltáncol? Egészen tárgyyszerűen elmesélhető nyilván ezúttal sincs, ám a Sárosi Bálint által feltárt alaptémák szövegéből ismét szerelmi történet bontakozik ki. Hasonlóan az előző darabhoz, ismételten az egyik elszakított országrészt idézi meg, mert Galánta a Csehszlovák Köztársasághoz került. Az előszóban ezúttal Kodály még személyesebben fogalmazott: „*Galántán töltötte a szerző gyermekkorá legszebb hét esztendejét.*”²⁰ A rondónak választott jajnóta mögött tehát személyes élmények állnak.

3. táblázat: A *Galántai táncok* szerkezete²¹

	Tempó	Jelleg		Ütemszám
1.	Lento	Előjáték: fájdalmas, visszafogott	Kodály saját témája	1–49.
2.	Andante maestoso	Rondó: kesergő	Jajnóta	50–93.
3.	Lento-Allegretto moderato	Epizód: küzdelmes, feszült, keserű hangulatú	Históriás ének, cigánysírató	94–150.

¹⁹ SÁROSI: i. m. (1982), 516.

²⁰ KODÁLY Zoltán: *Galántai táncok*, Zeneműkiadó, Bp., 1955., 1.

²¹ SÁROSI: i. m. (1982), 516–518.

3. táblázat (folytatás)

	Tempó	Jelleg		Ütemszám
4.	Andante maestoso	Rondó: szenvedélyes	Jajnóta	151–173.
5.	Allegro con moto, grazioso	Epizód: bensőséges hangulatú	dudaapraja	174–228.
6.	Andante maestoso	Rondó: szenvedélyes	Jajnóta	229–235.
7.	Allegro	(Finale) Közjáték: játékos	Eredeti és Kodály-témák	236–333.
8.	Poco meno mosso	(Finale) Közjáték: csúfolódó, feszült	1803-es kiadványból	334–412.
9.	Allegro vivace	(Finale) Közjáték: duhaj	Kodály saját témája	413–566.
10.	Andante maestoso	(Finale) Rondó: pasztorális kesergő	Jajnóta	567–578.
11.	Allegro molto vivace	Stretta: forgatag		579–607.

Mind a két zenekari rondó, s majd a *Fölszállott a páva* is utal a zeneszerző két barátjára, Bartók és Dohnányi népzenei alkotásaira. Dohnányi *Ruralia hungarica* című zongoraciklusa (1923), majd zenekari szvitje (1924) olyan elemi erővel érintette meg Kodályt, hogy annak hatására változtatta át az *LV. zsoltár* címet *Psalmus hungaricusra*. A jól hangszerelt, eredeti magyar népzenei dallamokat korszerű zenei anyaggá feldolgozó Dohnányi-mű Bartók elismerését is kivívta. Bartók *Táncszvitje* szintén kihívás volt Kodály felé, majd a *Magyar képek* (1930) és az *Erdélyi táncok* (1931) sikere szintén megerősítette témaválasztásában.

Kodály a balettkoncepció felé tartó úton kikísérletezi a maga stílusát, szerkezeti megoldásait és dallamalakítási variációs technikáját. A hosszú folyamatban kulcsszerepe van Brahms variációs előképének, de Bartók egybekomponált szvitjeinek is. Így jutott el Kodály ahhoz a zeneszerzői koncepcióhoz, ahogy a magyar népzene autentikus módon szervesen lehet ötvözni az európai zenei hagyományokkal. A zenekari életművet kiteljesítő alkotások: a *Páva*, a *Concerto* és a *Szimfónia* továbbléptek a stilizálás felé, noha énekes és táncos főtémáik szerepét a zeneszerző hangsúlyozza, többek között karmesteri tevékenysége során a lassú, néphagyományhoz közelítő tempóival is.²²

Háry: az őskonceptió kialakítása

Kodály balettkoncepciója szorosan összefügg a szerző daljátékeszményével, amely a népművészetből nyert szöveg, zene (és mozgás) hiteles egységére épül korszerű zenei foglalatban. A zenekari nyelvben a nagyforma kitöltéséhez szükséges volt az ellenpont harmóniai szerkesztőelvű és a rondóforma alaptrópusa tétele. A daljáté-

²² BREUER János: *Zenei krónika* = *Népszabadság*, 1982. szeptember 8., 7.

kokban a belső szerkezeti egységet úgy teremtette meg, hogy az egyes epizódokat asszociatív módon fűzte össze. A dramaturgiai kötést pedig az elmesélt irodalmi történet szerves egysége biztosította, valamint a hiteles érzelmi-hangulati elbeszélés-mód.

Az 1923-ban megírt *Psalmus hungaricus* nagyívű zárt egysége új jelenség volt az életműben. A szoros, szerves egységet ezúttal úgy érte el Kodály, hogy az ismert rondótémával szimfonikus egységet teremtett az eltartó anyagú közjátékok között. Így a korábbi alkotói korszakára jellemző gemmaszerűen lezárt egységeket megtartva tudott egységes művet építeni. Az utána következő sikeres darab, a *Háry János* (1926–1927) mégsem ugyanazt a szerkesztői elvet képviseli, noha a „*Tiszán innen*” kezdetű népdal karakteres visszatérései a „*Mikoron Dávid*” rondós alkalmazására rimelnek. A *Háry* esetében a cél az volt, hogy a korban jól ismert történetet, amelyet Paulini Béla (1881–1945) és Harsányi Zsolt (1887–1943) dolgozott fel, magyar népdalokból álló balladai csokor mesélje el. Az egyes zenei betéteket a soroló technika fűzi össze, s a *Psalmus* belső rendszerével szemben lazán kapcsolódnak egymáshoz. Utóbbi állítást igazolja, hogy Kodály a *Háry* egyes számait több ízben is cserélte, kihúzta és kiegészítette, amely megoldás a *Zsoltár* esetében fel sem merült. (A szöveg kötöttsége miatt utóbbi ötlet a művet érdemben csonkította volna meg.)

A *Háry János* formái, harmóniai és népzenei újításai közismertek, de az kevésbé, hogy a balettkoncepció is abban sejlik fel először. Így az egyetlen elkészült balett-epizódot (*Sárkánytánc*) éppúgy a *Háry* tartalmazza, ahogy a balettkoncepció kései, visszafogott változatának, a *Kállai kettős*nek az ősváltozatát (Marci kocsis bordala).²³ Kodály jól érzi a színpadi történetet, ezért kellő időt biztosít a szereplők együttmozgására a zenekari jelenetekben (pl. *Kezdődik a mese*, a *bécsi harangjáték*, *gyászinduló*). A balettkoncepció azonban főként a népelet valós eseményeit megjelenítő, s azokban a táncra hiteles módon lehetőséget adó epizódokban érhető tetten (pl. *Közjáték*, *Toborzó*, *Sej*, *Nagyabonyban*). Ezek koreográfiája minden előadás nagy kihívása, az itt alkalmazott leképezés ugyanis éppannyira erősítheti a teljes előadás népművészeti síkját, mint eltolhatja azt az absztrakt világ, esetleg a parodisztikus értelmezés felé.

4. táblázat: A *Háry* zenekari és táncbetétei²⁴

Zenekari epizódok	Táncos jellegű epizódok
Nyitány	
(1.) Kezdődik a mese	(1.) Kezdődik a mese
(2.) Furulyázó huszár	(2.) Furulyázó huszár
(3.) Öregasszony	(3.) Öregasszony
	(5.) Rutén lányok kara

²³ Utóbbi kapcsolatrendszerét I. DALOS Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Háry János alakváltásai* = Uő: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Bp., Rózsavölgyi, 2015, 82.

²⁴ Vö: DALOS: i. m. (2015), 83.

4. táblázat (folytatás)

Zenekari epizódok	Táncos jellegű epizódok
(5.*) Zsidó család	
	(7.) Bordal
(9.) Kőzjáték	(9.) Kőzjáték
(11.) Hány a Luciferen	(11.) Hány a Luciferen
(12.) Bécsi harangjáték	(12.) <i>Bécsi harangjáték</i>
(15.) Induló	(15.) Induló
	(16.) Ébresztő
(17.) A franciák indulója	(17.) <i>A franciák indulója</i>
(18.) Napóleon bevonulása	(18.) <i>Napóleon bevonulása</i>
(19.) Gyászinduló	(19.) <i>Gyászinduló</i>
(21.) Cigányzene	(21.) Cigányzene
	(22.) Toborzó
(23. **) Világvége, Sárkánytánc	(23. **) Világvége, Sárkánytánc
(24.) A császári udvar bevonulása	(24.) A császári udvar bevonulása
	(25.) A kis hercegek bevonulása
	30. Finálé: Tiszán innen; Kőzjáték; Sej, Nagyabonyban

A *Székelyfonóban* a *Háry*hoz hasonlóan a magyar népzene autentikus módon kerül operaszínpadra. A prózai szál eltűnik, a zenekar feladata pedig nő a *Háry*hoz képest: bevezeti és lekerekíti a népdalokat, továbbá árnyalt hatásokkal, modális harmóniákkal és drámai fokozással kíséri azokat. A bemutató után a szerző a népdalok szerves egységét hangsúlyozta: „A gáncsok azokon rágódnak, hogy néhány dal a koncertteremből már ismeretes, s hogy ott inkább helyén van. Éppen a hangversenyteremben láttam meg világosan, hogy ezek a dalok termő talajukból kitépve szinte érthetetlenek. Szerves egységben kell őket megmutatni, azzal az élettel, amelyből nőttek.”²⁵ Később visszatér a kérdésre: „Hogy miért vettem át a népi dallamokat és szövegeket szűzi érintetlenségben, ahelyett hogy saját leleményű dallamokból merítettem volna? – Ez olyan kérdés, amelyik a legjobb hiszemű hallgatóban is felvetődik. Nagy lemondás kellett hozzá. Az atmoszférát kellett megteremtenem, s ehhez semmiféle saját anyag sem lett volna alkalmas. Persze, így a munka nehezebb lett, mert előre meghatározott,

²⁵ HAICS Géza: *Beszélgetés Kodály Zoltánnal az eljövendő magyar operáról* = *Magyarország*, 1932. május 1., 18.

meglevő kockakövekből kellett összeraknom az épületet.”²⁶ Noha az idézetben kizárólag a népdalokra utal, állítása érvényes a néptáncra is, amely szerves egységet alkot az énekkel is.

Amíg Kodály a mű drámai egységét hangsúlyozza, kritikusai éppen az ellenkezőjét állították, így például Jemnitz Sándor is. „Egymástól független népdalföldolgozások, önálló zeneszámok diktálják itt a tempót és a hangulatot. A szereplők egyéni hozzájárulásuk nélkül, a sorrend kényszerének engedelmeskedve, nem mint drámai alakok, hanem mint népdalátíratok előadóművészei zökkennek bele egyik jelenetből a másikba.”²⁷ Puccini, Krenek vagy R. Strauss operái felől közeledve a *Székellyfonó* szerkesztéséhez, Jemnitznek van igaza. Ám Kodály önálló, új műfajt teremtett. Az új daljátékfajtába belehelyezkedve feltárul a belső rendszer, amely a Görög Ilona balladát meséli el egyórás keretben sokszoros előre- és visszautalással. Ebben a zenei térben számos lehetőség adódik eredeti néptáncok beemelésére, de stilizált balettre vagy pantomimkoreográfiára is.

5. táblázat: A *Székellyfonó* zenekari és táncbetétei

Zenekari epizódok	Táncos jellegű jelenetek
Előjáték	Előjáték
	(3.) Nekem olyan emberecske kéne
	(4.) Üres ládám az ajtóba...
	(6.) Én elmentem a vásárba
	(7.) Jók a lányok
(8.) Pantomim	(8.) Pantomim
	(9.) A malomnak nincsen köve; Lányok ülnek a toronyban; Lányok, lányok, szépek vagytok; Jaj, jaj, kedves bátyám
	(10.) Hess légy
	(10a) Jó estét; Aztot tudd meg, rózsám
	Te túl rózsám
	(12.) Egy nagyorrú bolha
(17.) Pantomim	(17.) Pantomim
(20.) Közjáték	(20.) Közjáték
	(21.) Jaj, de szépen csüng a lapi; Én Istenem, add meg érnem

²⁶ HAICS: i. m. (1932), 18.

²⁷ JEMNITZ Sándor: *Kettős bemutató az Operában – Haydn „A patikus”, Kodály „Székellyfonó” = Népszava*, 1932. április 26., 7.

Az utolsó színpadi mű, a *Czinka Panna*, amelyet Balázs Béla szövege nyomán komponált Kodály. Ismert, hogy a zeneszerző számos jelenetet kifogásolt a szövegkönyvben, ám egykori barátja azokat nem javította ki.²⁸ A darab műfaja is ennek áldozata lett, mert az sem opera, sem daljáték, hanem *gyenge* színmű zenei betétekkel.²⁹ A *Háryban* megjelenített szöveg-zene-tánc egyensúlyát ezúttal nem tudta felépíteni, mert a librettó gyengeségei miatt a mű súlypontja a szöveg felé tolódott el, amely alapvetően fékezte Kodály alkotói vénáját. Az előadást megtekintők hallhattak nagyszabású zenekari tablót (pl. a *Rákóczi-induló*), valamint néhány dalbetétet.

A sikertelen bemutató után a zeneszerző félretette a *Czinka Pannát*. Az egykori rendező, Nádasdy Kálmán (1904–1980) azonban bevonva Szokolay Sándort (1931–2013), Bárdos Lajost (1899–1986) és Sulyok Imrét (1912–2008) is, létrehozták eredeti Kodály-anyagokból a *Canticum Rakocianum* című kantátát.³⁰ Az egykori színpadi előadáson Harangozó Gyula (1908–1974) koreografálta a rövid táncos jelenetet, amelyet Ocskay táborában lejtettek a katonák: *Hajdútánc*, *Huszártoborzó* és *Dudatánc*, illetve amit a pozsonyi kastélyban jártak az úri dámák: a menüettet. A kantátába számos olyan dal és tánc bekerült, ami nem szerepelt a műben 1948-ban, de Kodály feljegyzései alapján feltételezhető, hogy tervezte azok beleillesztését.

6. táblázat: A *Czinka Panna* és a *Canticum Rakocianum* zenekari és táncbetétei³¹

Zenekari epizódok	Táncos jellegű jelenetek
<i>Előjáték</i>	
<i>Kászoni tánc*</i>	<i>Kászoni tánc*</i>
<i>Hegedű prelúdium</i>	
<i>Minuetto serio</i>	<i>Pozsonyi menüett</i>
<i>Rákóczi-induló</i>	<i>A csata</i>
<i>Ritornell</i>	<i>Ritornell</i>
	<i>Hajdútánc</i>
	<i>Huszártoborzó</i>
	<i>Dudanóta</i>
<i>Elégia</i>	<i>Elégia?</i>
<i>Rákóczi kesergője</i>	<i>Rákóczi kesergője?</i>
<i>Czinka Panna hegedűszólója</i>	<i>Czinka Panna szólótánc?</i>

²⁸ ITTÉSZ Mihály: A *Czinka Pannától a Rákóczi-énekig* – Egy nem létező Kodály-mű születése = *Magyar Művészet*, 2017, 2. sz., 92.

²⁹ JÁRDÁNYI Pál: *Czinka Panna* = *Válasz*, 1948, 4. sz., 378.

³⁰ ITTÉSZ Mihály: A *Czinka Pannától a Rákóczi-énekig* – Egy nem létező Kodály-mű születése = *Magyar Művészet*, 2017, 2. sz., 90–97, 96.

³¹ Uo.

Összegzőként megállapíthatjuk, hogy Kodály három színpadi daljátéka tehát ki-nyitotta a lehetőséget a néptánc hiteles megjelenítésére és a stilizált balettbábrázolásra. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a színpadi nagyforma koncepciójában a több-
veretű elemek összetartása folyamatosan külsődleges zenei eszközök alkalmazását
igényelte. Így a balettkoncepció esetében kulcskérdés, hogy a *Galántai táncok* ron-
dóformára épített variációs technikája, vagy a *Háry* érzelmi-hangulati elbeszéléssíkja
tekinthető-e az alaptrópusnak.

Irodalomjegyzék

ADATBÁZISOK, 2020

- Bartók-műjegyzék: <http://zti.hu/index.php/hu/bartok/bartok-zenemuvei/mufaj#zenekar>
- Dohnányi-műjegyzék: <http://www.zti.hu/mza-dohnanyi/index.asp?pg=h12>
- Kodály-műjegyzék: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Zolt%C3%A1n_Kod%C3%A1ly

83

SZAKIRODALOM

- BÓNIS Ferenc: *Egy ismeretlen Kodály-kompozíció első kiadása elé = Hítel*, 2013., 2. sz., 66–71.
- BREUER János: *(Zenei krónika) = Népszabadság*, 1982. szeptember 8., 7.
- BREUER János: *Kodály-kalauz*. Bp., Zeneműkiadó, 1982.
- DALOS Anna: *Forma, harmónia, ellentét – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- DALOS Anna: *Háry bécsi utazása. Kodály Színházi nyitányának bemutatója = Zenetudományi Dolgozatok*. Szerk. KISS Gábor, 2011, 291–297.
- DALOS Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Háry János alakváltásai = Uő: Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Bp., Rózsavölgyi, 2015, 81–90.
- HAICS Géza: *Beszélgetés Kodály Zoltánnal az eljövendő magyar operáról = Magyarság*, 1932. május 1., 18.
- HORUSITZKY Zoltán: *Kodály Zoltán életútja (2. rész) = A Zene*, 1943., 7. sz., 100–108.
- ITTÉSZ Mihály: *Kodály: Magyar rondójának előlétele = A Magyar Kodály Társaság Hírei*, 2017, 1. sz., 38–41.
- ITTÉSZ Mihály: *A Czinka Pannától a Rákóczi-érekig – Egy nem létező Kodály-mű születése = Magyar Művészet*, 2017, 2. sz., 90–97.
- JÁRDÁNYI Pál: *Czinka Panna = Válasz*, 1948, 4. sz., 378–379.
- j.s. [=JEMNITZ Sándor]: *Kettős bemutató az Operában – Haydn „A patikus”, Kodály „Székelyfonó” = Népszava*, 1932. április 26., 7.
- KODÁLY Zoltán: *Marosszéki táncok – Marosszéker Tánze*, Universal Edition, Wien, cop. 1930.
- KODÁLY Zoltán: *Galántai táncok*. Bp., Zeneműkiadó, 1955.
- KODÁLY Zoltán: *Háry János*. Wien, Universal Edition, 1983.
- KODÁLY Zoltán: *Háry János kalandozásai Nagyabonytól a Burgváráig*. Wien, Universal Edition, 1962.
- KODÁLY Zoltán: *Székelyfonó – Spinnstube*. Wien, Universal Edition, 1965.
- KODÁLY Zoltán: *Magyar rondó – Hungarian Rondo vonószerekre, két klarinétra és két fagottra – for string orchestra, two clarinets and two bassoons*. Bp., Editio Musica Budapest, 1976.
- KODÁLY Zoltán: *„Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschel” = Uő: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. 3. Közr.: BÓNIS Ferenc. ARGUMENTUM, Bp., 2007, 537–579.
- KODÁLY Zoltán: *A »Fölszállott a páva« – zenekari változatok előadása elé = Uő: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. 1. Közr.: BÓNIS Ferenc. ARGUMENTUM, Bp., 2007, 221.
- KOVÁCS János: *Pacsirtaszó. Kodály első színpadi kísérőzenéjének sorsa és utóélete = Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Püski, Bp., 2001, 133–141.
- PÁVAI István: *Kodály Zoltán és a magyar tánc = Magyar Zene*, 2018. május, 161–179.
- [ISMERETLEN]: *Rádióműsor*, 1931. július 30. = Budapesti Hírlap, Rádióműsor, 4.
- SÁROSI Bálint: *Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok = Ethnographia*, 1982., 4. sz., 513–526.
- SZALAY Olga: *Zur Sammlung der Soldatenlieder von Bartok und Kodaly, erstellt 1918 im Auftrag des k. u. k. Kriegsministeriums = Studia Musicologica*, 2009. március, 50. évf., 1–2. sz., 99–134.
- WINDHAGER Ákos: *Csupajáték: egy nem kodályi Kodály-balett – Kodály „balettkoncepciója” II. = Csupajáték*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – Uő: Bp., MMA MMKI, 2021, 115–130.

Előadás-történet

Az 1979. november 2-án bemutatkozó Győri Balett 1980 tavaszán – második önálló estje keretében – egy, a teljes kulturális szcena figyelmét felkeltő produkcióval jelentkezett: A *szamuráj* című Markó-koreográfia címszerepében a magyar táncművészet ikonikus alakja, a Magyar Állami Operaházzal jó ideje perben-haragban álló, közönség előtt évek óta nem szerepelt Fülöp Viktor lépett a győri színház színpadára. Az előadás – az utókor szerencséjére – nagy publicitást kapott, s ami a legfontosabb: rendelkezésünkre áll televíziós felvétele, amely megőrizte a táncos egyedülálló alakítását. Jelen tanulmány e kivételes művészi teljesítményt idézi fel, korabeli források alapján.

Új darabja főszerepét Markó eleve Fülöp Viktornak szánta: „Amikor A *szamuráj* témája eszembe jutott, azonnal Viktorra gondoltam. Úgy érzem, ő az egyetlen művész, aki ezt a szerepet százszázalékosan meg tudja valósítani. A brüsszeli hét év alatt ott is, és turnékon is rengeteg világnagysággal ismerkedtem meg, és az ő ismeretükben mondhatom, hogy Fülöp Viktorhoz hasonlót közöttük sem láttam. Amit ő tud, és ahogyan ő tudja, az valami egészen egyedülálló a maga nemében. [...] Fülöp Viktorban a nagy egyéniség az igazi érték. Mert a technikát ma már nagyon sokan tudják a világban is, de az igazi karakter egyre kevesebb. Ezért kell őket nagyon megbecsülni, mert a táncosnemzedékeken ők viszik át a táncművészet értékeit.”¹

Fülöp művészetének lényegét Markó egy Mészáros Tamással folytatott beszélgetésben érdekes párhuzam segítségével világította meg: „Most eszembe jut, hogy szinte még gyermekfejjel láttam a Vígszínházban a *Macska a forró bádogtetőn* Tennessee Williamstől. Volt abban egy négyszereplős jelenet. Bulla, Darvas és Páger a színpad előterében beszéltek, Ruttkai pedig némán ült hátul. Semmit se csinált, csak ült mozdulatlanul. De nem lehetett másra figyelni. A táncos is képes lehet erre. Hogy a pusztá jelenlétével éljen. És ez a csúcs. Valaki bejön, megáll és megtelik vele a színpad. Voltaképp ez is mozgás. A mozdulatlanság mozgása. Fülöp Viktor például mester ebben. [...] Ma ismerünk nagyszerű táncosokat, elképesztő technikai felkészültséggel, jó stílusérzéssel, de alig látunk egyéniségeket. Ők azok. Olyasmit tudnak, amit nem lehet tanítani, ami túl van az iskolán. A belső állapotnak a testtel való tükrözéséről beszélek. Mert hiába tudom én, a koreográfus, hogy mit akarok mondani, hiába mutatom meg a lépéseket hatvanszor; szavakkal és előmutogatással aligha lehet visszaadni a mozdulat lényegét. Talán azért, mert a lényeg éppenséggel nem a mozdulat formája, hanem az állapot, amelyből a mozdulatnak meg kell születnie. A táncosnak egy belső állapotot kell kifejeznie.”²

¹ KAÁN Zsuzsa: *Két párbeszéd A szamurájról = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997*. Szerk. P. TORÓK Margit Anna, Bp., Papiuszt Duola Kiadó, 2006, 92. Az interjú eredetileg az *Új Tükör* 1980. március 9-i számában jelent meg.

² MÉSZÁROS Tamás: *Markó Iván táncszínháza*. Bp., Műzsák Közművelődési Kiadó, é. n., 79–80.

Novák Ferenc visszaemlékezése szerint Fülöp az önkéntes száműzetés éveit sem veszítette el személyiségének kivételes auráját: „Markó Iván segített rajta, amikor a Győri Baletthez hívta. A szakma akkor Győrbe zárandokolt megnézni a főnix fel-támadását. Felejthetetlen volt a Szamuráj mester, amint a háttérben ül, mozdulatlanul, előtte a táncosok, de mindenki őt nézte, azt a mozdulatlanságot. És amikor megmozdult, be is bizonyosodott, hogy miért kellett őt nézni. Mert olyan varázserő volt benne, amely lenyűgöz vagy letaglóz vagy mindkettőt szinte egyszerre. Mindenféle technikát meg lehet tanítani, de ezt soha.”³

Fülöpnek persze táncolnia is kellett, ám már hosszú ideje nem gyakorolt. Aggályait nem is rejtette véka alá a koreográfus előtt: „Én akkor már évek óta le nem guggoltam, egyszerűen semmi olyat nem csináltam fizikailag, aminek a szakmához a legcsekélyebb köze is lett volna, tehát óriási rizikó volt igent mondani. Éppen ezért azt mondtam Markó Ivánnak: ha három hét alatt vissza tudom hozni azt a formámat, ami igazol téged és az együttest és nem utolsósorban engem, akkor vállalom.”⁴

Markó nyilván számolt ezekkel a körülményekkel, s egy különleges, a látványosan akrobatikus elemeket nélkülöző szerepet álmodott meg Fülöpnek. A koreográfia természetesen így is nehézsre sikerült, ahogyan az a művész szavaiból kiderül: „Szokatlan. Összetört és összetör ma is. Ismeri azokat az alulról irányítható kis játékgúmrakat... A cérna az egyik oldalon megfeszíti, a másikon elernyeszti őket. Hát így kell működnöm. A klasszikus balett nyújtottsága helyett itt a feszítettség és az összehúzottság váltakozik. Bizony, meggyötör.”⁵

A bemutatót megelőző próbafolyamatról több előzetes beszámoló is megjelent. Egy közvetlen szemtanú, Demcsák Ottó balettművész így írt Fülöp és a társulat találkozásáról: „Minden szakmában – ha valaki elég hosszú időt eltölt az adott területen, és azt jól műveli – óhatatlanul »ősbölcény« válik belőle a fiatalabb nemzedék számára. Van, aki meg tud felelni ennek, van, aki nem. Viktorra így tekintettünk. Tiszteltük, ugyanakkor egy picit féltünk is tőle. Ám amint elkezdtünk vele gyakorolni és próbálni, megszerettük. Megsejtettük benne azokat a lelki mélységeket, amelyeket igazán a színpadi szerepeiben élt ki. Magánemberként csendes, meditatív, magányra vágyó, szeretetteljes ember volt, de megismertük szenvedélyektől kirobbanó oldalát is. A *szamuráj*ban Viktor lelkiismereti válságban – egyik tanítványa meggyilkolása miatt – vergődő harcost alakított, aki végső megoldásként a »seppuku«-t választja. Viktor az előadás előtt több órával már kizárólag a szereppel törődött: külső szemlélődőnek *csak festette az arcát*, de belül a művészi átlénygülés bonyolult lelki folyamatát indította el. Óhatatlan, hogy az életkori »olló« szétnyílásával az idősebb és fiatalabb művész kapcsolata hiányolja a bensőségességet, ám Viktor velünk olyan természetességgel élt, mintha társunk, barátunk lett volna. És az is volt. Ha valami nem sikerült a próba folyamán, kegyetlenül gyötörte magát, tükör előtt számtalanszor gyakorolva egy-egy

³ NOVÁK Ferenc: „...jól van ez így...?” = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997, 179–180.

⁴ SZILÁGYI János: *Repülni volna jó. Beszélgetés Fülöp Viktor balettművésszel* = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997, 117–123. Az interjú eredetileg az *Ádám* 1983/5. számában jelent meg.

⁵ BORS Edit: *A szamuráj Fülöp Viktor* = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997, 95–97. Az interjú eredetileg a *Pesti Műsor* 1980. április 23–31. számában jelent meg.

mozdulatot. Olykor leszidva hangosan, parasztnak, muzsiknak nevezve, és egyéb jelzőkkel illetve önmagát.”⁶

A művész testi-lelki vívódása kapcsán Markó Iván felesége és alkotótársa, Gombár Judit megrendítő jelenetről számolt be 2002-re datált, Fülöphöz írott posztumusz levelében: „Közeledett a premier. Még volt egy szabadnap, és fel szeretném volna menni Pestre. Én vittelek ki kocsival az állomásra. Beszélgetni kezdtünk. Aki ismer téged, tudja, hogy a veled való beszélgetéshez át kell állni egy sajátságos, sokszor lóugrásban közlekedő gondolkodásmódra. Nekem ez sohasem okozott gondot. Legfeljebb jellegzetes raccsolásodon lepődtem meg eleinte. Hát ültünk, és előkerültek félelmeid, rettegéseid a bemutatótól, hogy talán nem is kellene visszajönnöd a színpadra, fel kéne adni. Váratlanul elsírtad magad. Elment egy vonat, másik, majd az utolsó. Szépen visszavittelek a Bartók Béla úti szállásra. A bemutatón fergeteges siker született. Férfiasan viselted.”⁷

Az előadás díszleteit Meller András, jelmezeit Gombár Judit tervezte, a világítás Hani János munkája volt. A játéktér kialakításában ugyanakkor Gombár – a nyilvánosság előtt sokáig titkoltan – fontos szerepet játszott: Meller díszletei ugyanis nem váltak be. Az ebből származó konfliktusra és annak megoldására – benne Fülöp közreműködésére – a művész így emlékezett idézett írásában: „A díszletet – elvileg papíron – nem én terveztem. A díszletállító próba előtt valamin komolyan összeveszttem Ivánnal, és felutaztam Pestre azzal, hogy mivel nem vagyok az együttes tagja, vissza se megyek. A kijelölt díszlettervező úr használhatatlan tervet készített, ráadásul lemondta a másnapi állítópróbát. Nagy lett a fejtelenség. Kellettem volna. Az együttes táviratot küldött, hogy jöjjenek, baj van. Mindenki aláírta, te is. Én nem válaszoltam. Késő este ketten Szekeres Lajoskával beállítottatok Csillaghegyre. Azt hiszem, nálam keményebb szívűek is elolvadtak volna meggyőző érvelésed hallatán. Másnap kezemben az éjszaka megrajzolt alaprajzzal ott voltam a helyszínen Győrben. De éreztem, hogy tartozom neked valamivel, valami titkos jellel, amit csak én tudok, amivel kifejezhetem, mit érzek irántad. Egy könyvben megtaláltam azt a bizonyos japán írásjelet. Lerajzoltam, Hani Jani valami padláson talált hozzá fát, kifaraghatta. Ez lett a szamuráj széke: a jel maga. A másik tervező később kiállításokon, könyvekben mutogatta, mint sajátját. Az én titkos üzenetemet. Mai napig nem tudja, mit jelent. Most először árulom el a titkot. Nem mondhatom el neked, elmondhatom hát mindenkinek, hogy az a jel az EMBER jele. Keményfából faragva.”⁸

A kísézőzenét távol-keleti zenei anyagokból és Váray László, a Liszt Ferenc Zene-művészeti Főiskola győri tagozatának ütőhangszeres tanára improvizációból állították össze. A muzsikás izgalmas műhelytitkokat árult el az alkotói folyamatról: „1980-ban az akkor hatéves Győri Ütőegyüttes első külföldi koncertsorozatának hazai »főpróbáján« mutatták be nekem Markó Iván balettművészt, aki a Győri Balett tagjaival jött meghallgatni minket. Együttműködést ajánlott, és egy hét múlva el is kezdtünk

⁶ DEMCSÁK Ottó: *Napfordulók. A körbetáncolt föld. Napló-töredékek a Győri Balett történetéből (1979–1991)*. Bp., Típp Cult Kft., 2002, 14–15.

⁷ GOMBÁR Judit: *Kedves Viktor! = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997*, 174–176.

⁸ Uo.

a *Szamoráj* zenéjén dolgozni. [...] A bevezető a madarak táncával kezdődik, majd színre lép a Mester, az ötvenegy éves, ereje teljében lévő Fülöp Viktor, aki méltóságteljes táncát japán fuvolazenére (kabuki) lejt. Ezt követően az oldalfüggöny mögül Viktor lépteire rögtönöztem japán stílusú ütőhangszeres hangzásokat (üstdobbal, üstdobra fektetett cintányérral, gongokkal, fúvott szirénával). Nagyon jól lehetett »együtt lélegezni« Viktorral, éjszakákba nyúlóan tanultunk egymásra figyelni.”⁹

A hatalmas sikert aratott győri premier dátumával kapcsolatosan ellentétesek az adatok: a Fülöp Viktor balettszerepeit számba vevő összeállítás szerint az időpont 1980. március 20.,¹⁰ míg Bombicz Barbara könyve 1980. április 25-re teszi.¹¹ A darabot még ugyanebben az évben bemutatták Budapesten és Milánóban. 1981-ben Németországban (Kiel, Berlin, Gera, Erfurt), Olaszországban (Palermo) és a Bécsi Ünnepi Heteken, majd Görögországban (Korfu, Pireusz), 1982 májusában Ausztriában, Kismartonban adták elő.¹²

A *Szamoráj* szüzséjére térve: jóllehet egy történetről van szó, ám Mészáros Tamás megállapítja: „Markó koreográfiái nem úgy cselekményesek, mint a Diótörő vagy a Spartacus, hogy két szélsőséges példát említsünk. Darabjaiban nincs szigorúan vett lineáris történet, nincs sztori, és így a figurákat sem a mese határozza meg. Ugyanakkor mégis megfogalmazható tartalmak, leírható alakok jelennek meg a színpadon. Csak hogy ezek mindig különös szublimációk, sűrítettek és jelképesek, mitikusak és álomszerűek. Vagyis eleve stilizált világot alkotnak.”¹³ Az *Izzó planétákról* szóló kritikájában Mészáros a Győri Balett Markó-korszakára jellemző alapvető tematika másik lényeges pontjára is rámutatott: „A markói látomás mindig passziójellegű, amennyiben egy ember szenvedéstörténetének feldolgozása. Pontosabban: az Ember megpróbáltatásainak stációdramája.”¹⁴ Ezek a megállapítások tökéletesen illenek *A szamoráj* librettőjára is, amely a legkülönbözőbb értelmezésekre inspirálta kritikussait. Mészáros maga – meglehetősen nagy szabadsággal – így elemezte: „A szamoráj számára a tudás átörökítésének kötelessége a mindent magába foglaló teljességélmény. Érti, hogy amint tanítványai befogadják mindazt az ismeretet és szellemiséget, amit átadhat nekik, törvényszerűen elpusztítják majd mesterüket, mert próbatételük éppen az, hogy képesek-e legyőzni, felülmúlni őt. S ha tanítványai fölébe nőnek, az a mester halálos diadala. A szamorájt kezdettől fogva elkísérik útján az Elmúlás madarai – ott élnek a tudatában, az álmaiban, a sejtelmeiben. Időről időre megjelennek, körülveszik, emlékeztetik majd a Törvényre. S a szamoráj tudja, hogy amikor bevégezte a tanítást,

⁹ VÁRAY László: *Tíz év Markó Iván mellett ütművészként* = *Országút*, 2000, 1. sz., 41.

¹⁰ Fülöp Viktor *élete és pályafutása 1929–1997*, 250.

¹¹ BOMBICZ Barbara: *Táncba zárt lélek. 25 év a Győri Balett ölelésében*. Győr, Hazánk Kiadó, 2004, 173. Mivel több kritika is április 25. elé keltezett, a márciusi dátum a valószínűbb. A *szamoráj* a három részből álló, *Küzdelmek* címet kapott balettest egyik produkciója volt, mellette az *Álomkergetők* (koreográfus: Vámos György) és az *Ősök és utódok* (koreográfus: Markó Iván) került színre.

¹² BOMBICZ: *i. m.* (2004), 283–284. A sikeres együttműködést folytatva Fülöp Viktor két további Markó-baletten vállalt még fellépést: Az *igazság pillanata* (bemutató: 1980. december 12.) és a *Haydn getanzt / Euszakok* (bemutató: 1982. május 18.) című kompozíciókban táncolta a Halál, illetve a Tél szerepeit.

¹³ MÉSZÁROS: *i. m.* (é. n.), 35–36.

¹⁴ MÉSZÁROS Tamás: *Gyönyörű küzdelem* = *Magyar Hírlap*, 1983, 173. sz., 8.

a madarak majd eljönnek érte. Markó táncdrámája e roppant tudás kegyetlenül paradox szépségéről szól. Az emberről – a Harcosról –, akinek életcélja a pusztulás. Aki ahelyett, hogy menekülne a kérlelhetetlenül közelgő vég elől, egész tehetségével, minden erejével azt hozza közelebb. A vállalt feladat teljesítése egyet jelent a személyes megsemmisüléssel, az áhított eredmény, a pedagógiai-emberi győzelem a fizikai vereséggel...”¹⁵

Maác László szerint: „A harc és a gyilkolás professzionátusa, a szamuráj »iskolamester« – miközben növendékeit az öldöklés tudományára tanítja – meghasonlásban él önmagával és mesterségével, s mellesleg egyik növendékének gyilkosa lesz. Élete a kemény nappali helytállás és az orvosolhatatlan éjszakai furdalások közt morzsolódik, míg nem zaklató látomásalakjai, a csodás égi madarak végső álomba nem ringatják.”¹⁶

Poór Anna a koncepció színpadi megvalósításának leírását is csatolta annak analíziséhez: „A vívódó, önmagával meghasonlott öregedő mester (szamuráj) nem tudván elviselni az évek múlását, a rajta túlnövő, vele vetélkedő tanítványai létezését, belső feszültségtől hajtva, önuralmát elvesztve gyilkossá válik, és végül a saját háborgó lelkiismerete hozza meg számára a büntetést. A történet két síkon zajlik, a valóságot, az idős szamurájt és tanítványait stilizált karate harci táncok mozgásanyaga mutatja be, míg a kezdő és befejező vívódó belső monológokat, belső hangokat, látomásokat a magasból leereszkedő, hatalmas, fehér, stilizált szárnyú, nyugtalanul vijjogó, fenyegető, szorongató madársereg, spiccelő balerinák testesítik meg. A két táncstílus tökéletes egységbe olvad a színpadi hatásokkal.”¹⁷

A háromrészes darab valóban játszik a különböző idősíkokkal: az első részben a sorsmadaraktól körülvett, lelkiismeretfurdalástól szenvedő szamuráj áll előttünk. A második részből ismerjük meg az előzményeket: a mester tanítványai gyakorlását szemléli, majd csatlakozik hozzájuk. Fölénye nyilvánvaló: könnyedén bánik el a fiatalokkal. Ezen a ponton engedtessek meg a konfliktus saját értelmezése: amikor a versengő ifjak egyike a kudarctól megvadulva rátámad, megsértve a mester-tanítvány kapcsolat évszázados etikai normáit, a szamuráj – kiesve a tanító szerepéből – harcosként reagál a kihívásra, és mintegy reflexből megöli növendékét. Ez azonban megbocsáthatatlan: a harmadik részben ismét a gyötrődő mestert látjuk, aki végül szeppukut, vagyis rituális öngyilkosságot követ el.

A zene tökéletesen követi a cselekményt: a sorsmadarak megjelenését kísérteties hangzások kísérik; a két szóló aláfestő zenéjét magányos fuvola szólaltatja meg. A dinamikus második részt az ütőhangszerek dübörgő hangzása uralja. A fontos fordulópontokat általában egy-egy erőteljes effektus jelzi: ilyen az első részben a szamuráj kiemelkedése a sötétségből, majd az első szóló, illetve a második rész indulása.¹⁸ De rendkívül hatásos eszközzé válik a csend is, amikor a harcias dobzene hirtelen

¹⁵ BOMBICZ: i. m. (2004), 173.

¹⁶ MAÁCZ László: *Pécsi és győri balettek a Vígszínházban* = *Magyar Nemzet*, 1980, 92. sz., 11.

¹⁷ POÓR Anna: *Dunántúli balettműhelyek* = *Színház*, 1980, 9. sz., 31–35.

¹⁸ A koreográfiában is fellelhetők hasonló párhuzamok: a sorsmadarak széles, földre csapódó, merev lábbal végrehajtott lépései például a tanítványok bevonulásában köszönnek vissza. Ugyanez a mozdulat egyébként az 1983-ban bemutatott *Boleróban* is felbukkan.

megszakad a tanítványai küzdelmét sokáig mozdulatlanul figyelő szamuráj a gyakorlótérre lépésekor. Drámai erejű a feljajduló effektus a tanítvány meggyilkolásakor, s nemkülönben megrázó a hangos dobolás és a halk lezárás kontrasztja a darab utolsó pillanataiban.

1. táblázat: A szamuráj szinopszisa¹⁹

I. rész	II. rész	III. rész
(0'00")	(9'49")	(18'47")
A magányos szamuráj	A szamuráj átlényegülése / a hat tanítvány	SZÓLÓ No. 2
(2'41")	érkezése, két másik tanítvány felöltözteti	(22'00")
A hat sorsmadár	a szamurájt / a tanítványok felkészülése, közben	A hat sorsmadár megjelenése /
megjelenése	a szamuráj egy tanítvány kíséretében a háttérbe	a sorsmadarak körbeveszik
(6'02")	vonul és leül a székére	a szamurájt
A sorsmadarak	(10'56")	(23'22")
körbeveszik	A tanítványok harci gyakorlata	A sorsmadarak rátámadnak
a szamurájt	(14'16")	a szamurájra, aki szeppukut
(6'33")	Két tanítvány harca / nyolc tanítvány harca	követ el
Az egyik madár	(15'07")	(24'13")
érintésére a szamuráj	A szamuráj a küzdőtérre lép	A sorsmadarak szárnyaikkal
megelevenedik /	(15'30")	gyengéden betakarják
SZÓLÓ No. 1	A szamuráj kihívja a tanítványokat / háromszor	a szamurájt és elrepülnek vele
	teríti le őket	(25'23")
	(17'54")	VÉGE
	Egy tanítvány rátámad a szamurájra	
	(18'31")	
	A szamuráj megöli a tanítványt / a többi tanítvány	
	ráront és lefogja	

A koreográfia Fülöp egyedülálló művészi adottságaira épít: az első és az utolsó percek az időt és a teret személyisége erejével uraló, mozdulatlan mesteréi; a második részben a tanítványok fölé magasodó, rendkívüli képességű harcművész lép elének. A két szólójelenetben a Fülöp által érzékletesen leírt, a „feszítettség és az összehúzottág” ellentétére épülő mozgásanyag válik a zaklatott lelkiállapot adekvát kifejezésévé. Az első szóló különösen is gazdag e tekintetben: a sötétséget fürkésző szamuráj megismétli a sorsmadarak mozdulatait, majd az ivás és a félelem motívumai jelennek meg. A második szóló kevésbé „cselekményes”: a szamuráj lelki válságának felülmúlhatatlanul expresszív kifejezése, a sorsmadarak szárnyacsapásainak finom felidézésével.

¹⁹ A leírás a televíziós felvétel alapján készült: https://www.youtube.com/watch?v=yTPH-0m_IDI

Szó esett már a történet értelmezéseiről. De miről is szól végső soron *A szamuráj*? Erre a kérdésre – szinte önarcképet rajzolva – maga Fülöp adta meg a választ: „Én soha nem úgy gondolok a Szamurájra, mint aki generációs harc áldozata, és ezért harakirit követ el. Én úgy látom, hogy a harakiri itt nem öngyilkosság, hanem a megsemmisülés gesztusa; ahogy az ideák semmisülnek meg, átadva a helyüket az utánuk jövőeknek. Számomra ő egy ideának, magának a szamuráj-mivoltnak a megtestesülése. A szamurájság: erő, tehetség – egy egész életvitel. Még pontosabban: az életnek egy olyan minősége, amire nem mindenki képes. Ezért olyan kevés a »szamuráj«.”²⁰

Fülöp Viktor valóban megvalósította az erő és a tehetség ötvözetén alapuló életideált, s ahogyan a busidót eltökélten követő harcos magányossá válik, úgy vált ő is magányossá és meg nem értetté az 1970-es évek magyar valóságában, megannyi egyéb szamurájjal, Latinovítssal, Huszárikkal és másokkal együtt. Ez az ideál mindazonáltal Markó Ivántól sem idegen: nem véletlen, hogy az 1980-as évekbe lépve koreográfiái általában magányos hősöket helyeznek az események középpontjába, akiket rendszerint ő maga személyesített meg. *A szamuráj* megalkotása és betanítása közben feltehetően benne is életre kelt a figura, de érzésem szerint 1980-ban, harminchárom évesen még nem érezte magát késznek előadására. Az 1989. április 28-án, a *Székek* című est műsorában bemutatott felújítás alkalmával, negyvenkét évesen azonban már ő táncolta a címszerepet. Némileg más felfogásban, mint a nagy előd, ahogyan arra Kaán Zsuzsa rámutatott: „A japán ihletésű kompozíció sikerében annak idején oroszlánrésze volt *Fülöp Viktor* zseniális újrafelfedezésének és zseniális alakításának. Most kiderült, hogy a balett valamennyi erőnye ma is létezik; hogy a felújítás ötlete jogos volt, hiszen *A szamuráj* nyelvezete ma is izgalmas, eszmeisége ma is igaz; a »mester« lelkiismeretét és meg nem valósítható vágyait megtestesítő gyönyörű madarak és a tanítványok (álom és valóság) színpadi kontrasztja hibátlan. A főszerepet megformáló *Markó Iván* pedig – egyéniségénél és megjelenésénél fogva – a szamuráj új típusát testesíti meg: a karvalykegyetlenség félelmetes fensége helyett az örökös megzabolázottság lázában izzó, esendő embert.”²¹

Amíg azonban az „ős-Szamuráj”, Fülöp Viktor fellépése egyértelműen inspirációt és rangot adott az ifjú Győri Balettnek, addig Markó Szamurája már teljesen más emberi és szakmai viszonyok között találkozott a társulattal. Ahogyan Králl Csaba írja: „Markó koreográfiája, a Szamuráj, a saját tanítványait felfaló mesterről beteljesedett.”²² – Az alapító két évre rá, 1991-ben máig nem teljesen tisztázott körülmények között elhagyta az együttest. A *szamuráj* története a Győri Balett első évtizedének végén új jelentést kapott: az ideák változásának helyébe valóban a generációk harca lépett.

²⁰ BORS: i. m. (2006), 97.

²¹ BOMBICZ: i. m. (2004), 213.

²² KRÁLL Csaba: *Mennyi a harminc? 2. rész = Ellenfény*, 2010, 4. sz., 12.

Irodalomjegyzék

Könyvek

- BOMBICZ Barbara: *Táncba zárt lélek. 25 év a Győri Balett ölelésében*. Győr, Hazánk Kiadó, 2004.
- DEMCSÁK Ottó: *Napfordulók. A körbetáncolt föld. Napló-töredékek a Győri Balett történetéből (1979-1991)*. Bp., Tipp Cult Kft., 2002.
- *Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929-1997*. Szerk. P. TÖRÖK Margit Anna, Bp., Papirusz Duola Kiadó, 2006.
- MÉSZÁROS Tamás: *Markó Iván táncszínháza*. Bp., Műzsák Közművelődési Kiadó, é. n.

Könyvrészek, újságcikkek

- BORS Edit: *A szamuráj Fülöp Viktor = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929-1997*, 95-97.
- GOMBÁR Judit: *Kedves Viktor! = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929-1997*, 174-176.
- KAÁN Zsuzsa: *Két párbeszéd A szamurájról = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929-1997*, 92.
- KRÁLL Csaba: *Mennyi a harminc? 2. rész = Ellenfény*, 2010, 4. sz., 12.
- MAÁ CZ László: *Pécsi és győri balettek a Vígszínházban = Magyar Nemzet*, 1980, 92. sz., 11.
- MÉSZÁROS Tamás: *Gyönyörű küzdelem = Magyar Hírlap*, 1983, 173. sz., 8.
- NOVÁK Ferenc: *„...jól van ez így...?” = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929-1997*, 179-180.
- POÓR Anna: *Dunántúli balettműhelyek = Színház*, 1980, 9. sz., 31-35.
- SZILÁGYI János: *Repülni volna jó. Beszélgetés Fülöp Viktor balettművésszel = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929-1997*, 117-123.
- VÁRAY László: *Tíz év Markó Iván mellett utóművészként = Országút*, 2000, 1. sz., 41.

Figure 1: Nizsinszkij-gyűjtemény: Le Sacre du printemps – Chosen Synergy
(Texturált Nemez, Barbara G. Haines, 2019)



Figure 2: Nizsinszkij-gyűjtemény: Jeux – Conversational Gestures
(Texturált Nemez, Barbara G. Haines, 2021)



Figure 3: Nizsinszkij-gyűjtemény: L'Après-midi d'unfaune – SpacesBetween
(Dombormíves Nemez, Barbara G. Haines, 2020)



Absztraktok

Bólya Anna Mária

Rítus és idő *A tavaszi áldozatban*

A cikk a Nizsinszkij-legenda nyomán kialakult általános kép finomítására törekszik, bemutatva a művész kiváló kvalitásait *A tavaszi áldozat* koreográfiája alapján. A táncos összművészeti együttműködésben a folklorizmus jegyében állította színpadra a Sztravinszkij-balettet. Koreográfiájával a klasszikus balett-től teljesen eltérő új táncnyelvezetet alkotott. Sztravinszkij zenéje az archaikus összsláv szertartáson túl a rítus időszerveződésének ellentmondásait is megjelenítette. Az archaikus kultúrák történetei „in illo tempore”: mitikus időben játszódnak, a teremtéskori szent időben, amelyet szerepe szerint minden rítus visszaidézni kíván. A kutató arra keresi a választ, hogy Nizsinszkij koreográfiája mennyire vette figyelembe a zenéhez hasonló szerkesztési elveket, továbbá milyen önálló jelentésréteget adott a műhöz. Végül: miként idézheti meg az archaikus cselekvések struktúráit egy színpadi összművészeti alkotás?

Kovács Ilona

„Idióta történet. Nem érdekel” – Vaclav Nizsinszkij és Claude Debussy „játékai” a *Jeux* című tánckölteményben

A Ballets Russes 1913-ban mutatta be a *Jeux*-t Claude Debussy zenéjére és Vaclav Nizsinszkij koreográfiájára, ami később sem a táncszínpadokon, sem a hangversenytermekben nem vált állandó repertoárdarabbá. A táncköltemény premierjének szerény sikerét már két héttel később elhomályosította ugyanennek a társulatnak az előadásában Igor Stravinsky *Tavaszi áldozat*ának bemutatója. Ám nemcsak a mű bemutatójának kevésbé szerencsés történései játszottak szerepet a „teniszballett” későbbi ignorálásában, hanem az első látásra banális történet (ami kezdetben a zeneszerzőt sem lelkesítette), valamint a zene és a koreográfia szokatlan újszerűsége is távol tartotta az előadókat a műtől. A színpadon a szereplők konkrétan és szimbolikusan is játszanak, de maga Debussy is „játszik” kompozíciójában, zenei játékaival pedig egyik legfontosabb, legmodernebb zenekari művét alkotta meg. A mindössze tizennyolc perces balettben a színpadi narratíva szinte filmszerűen pereg előttünk, amit a zene hűen illusztrál: a szerző több mint hatvan tempóváltást írt elő a partitúrában. A három szereplő közti homályos kapcsolatot a partitúra kifinomult hangszínei, a bonyolult ritmikai és metrikai panelek tükrözik.

Gombos László

Pierrette fátyola – egy pantomimrémdráma a századfordulón

A *Pierrette fátyola* című pantomim Dohnányi Ernő első színpadi műve volt, amelynek nemzetközi sikerét a későbbi operákkal már nem tudta megismételni. Drezdai, prágai, lipcsei, bécsi, magdeburgi, koppenhágai és budapesti bemutatóinak időszaka, az első világháborút megelőző évek már egy olyan világot jelentettek, amikor a siker legfontosabb eleme a tetszés és a dicséret helyett a feltűnés lett, legyen szó megbotránkoztatásról vagy éppen botránnyokozásról. Elsősorban a hír átütőereje számított, nem pedig annak előjele. Bár Dohnányi darabjának előadásain nem tört ki verekedés a nézőtérre, és a zenekar játékát sem kísérte füttykoncert, a fogadtatás mégis meglehetősen összetett volt. Nem is annyira a zene, hanem inkább a történet és annak színpadra állítása korbácsolta fel a kedélyeket. A végzetes szerelem, a féltékenységek, a bosszú és az örület régi kellékei a drámának és a ponyvairodalomnak, de Arthur Schnitzler drámájában és az abból készített librettóban mindezek naturalisztikus módon jelennek meg, és párhuzamba állíthatók Strauss *Salomé*jával és Bartók *A csodálatos mandarin*jával. Az előadás a mű fogadtatásának körülményeit járja körül, és arra keresi a választ, hogy a produkció mely tényezői vezettek a pantomim sikeréhez vagy sikertelenségéhez, megosztva a közönséget és a kritikusokat.

Solymosi-Tari Emőke

Vigasztaló Arlequin – Lajtha László balettjei

Lajtha László életművében kiemelkedő jelentőségű a három – mindmáig kiadatlan – egyfelvonásos balett: a *Lysistrata* (Op. 19, 1933), *A négy isten ligete* (Op. 38, 1943) és a *Capriccio* (Bábszínház, Op. 39, 1944). Ugyanakkor ez az a műcsoport, amely talán legkevésbé ismert, hiszen Lajtha életében csak a *Lysistratát* mutatták be, a másik két mű színpadi premierje hét évtizedet késett, ráadásul koreográfiáik szinte teljesen eltávolodtak az eredeti koncepciótól. Az első két balett Arisztophanész nyomán, illetve az ő szellemében íródott és a tragikus történelmi eseményekre reflektálva „tanítani és tudatosítani” akart, a harmadik, a budapesti ostrom alatt komponált modern *commedia dell’arte*, a *Capriccio* viszont Lajtha számára már ugyanúgy a belső menekülés lehetőségét adta meg, mint *opera buffa*ja, *A kék kalap*. A tanulmány a három balettnek szánt kompozíció átfogó bemutatásán túl azokra a Lajtha-művekre is kitér, amelyek – bár nem színpadi zenének születtek – megihlették a koreográfusokat.

Windhager Ákos

Magyar rondó – Kodály „balettkoncepciója” I.

A tanulmány azt a provokatív állítást bizonyítja, miszerint Kodály Zoltán művei mögött táncműveletterveket is sejthetünk. Ismert, hogy Bartók minden művét táncként jellemezte, amely *ars poetica* a táncot és a zenét a paraszti életmód természetes elemeként megismerő Kodálytól sem állt távol. A tanulmány sorra veszi azon darabokat, amelyek eredeti táncokat fűznek össze, erős variációs transzformáció keretében. Így áttekinti a *Magyar rondót*, a *Marosszéki* és a *Galántai táncokat*, valamint a három zenés színpadi művet: a *Háry Jánost*, a *Székelyfonót* és a *Czinka Pannát*. Kodály éppen úgy alkalmaz epizodikus táncjelenetet (elsősorban a *Háryban* és a *Czinka Pannában*), mint szerves alapanyagként. A három említett szimfonikus művében – az eredeti alakot megőrizve, ám a használati jelleget erősen átalakítva – a táncokat a népdalok természetes mozgásgeztusaként rendezte el. Így a *Székelyfonót* – nagyvonalúan – táncdrámának nevezhetjük. Természetesen a koncepció végig azt kutatja, hogy mi igazolható a szoros olvasat értelmezési lehetőségei közül, és melyek azok a pontok, amelyek dekonstruálják a felvetést. Mindenesetre a *Marosszéki* és a *Galántai táncok* zenéjére alkalmazott *Kurucmese* (Harsányi Zsolt librettójára, Milloss Aurél koreográfiájára), hazai és nemzetközi sikere, igazolni látszik.

Szabó Balázs

A szamuráj

A magyar balettművészet egyik legnagyobb alakja, Fülöp Viktor az 1970-es években véglegesen kiszorulni látszott a hazai táncéletből. A karizmatikus művész hét év szünet után Markó Iván meghívására tért vissza a színpadra, amikor 1980 tavaszán a Győri Balett fiatal társulatához csatlakozva eltáncolta a számára készült *A szamuráj* főszerepét. Az előadás hatalmas sikerét követően a táncos pályájának új szakasza nyílt meg, további balett-, színházi és filmszerepekkel gyarapította hatalmas életművét. A tanulmány a televíziós felvétel, illetve a korabeli recenziók és interjúk segítségével elemzi a produkciót. Elsősorban arra a szellemiségre koncentrálva, amelyet Fülöp Viktor – mintegy önarcképet rajzolva – így fogalmazott meg: „A szamurájság: erő, tehetség – egy egész életvitel. Még pontosabban, az életnek egy olyan minősége, amire nem mindenki képes. Ezért olyan kevés a »szamuráj«.”

Abstracts

Anna Mária Bólya

Rite and Time in *The Rite of Spring*

The article seeks to refine the overall picture that has emerged from the legend of Nijinsky, showcasing the artist's excellent qualities based on the choreography of *The Rite of Spring*. The dance artist staged Stravinsky ballet in *gesamtkunstwerk* collaboration with the spirit of folklorism. With his choreography, he created a completely new dance vocabulary, different from classical ballet. In addition to the archaic old Slavic ceremony, Stravinsky's music also displayed contradictions of the time organization of a rite. The stories of archaic cultures are "in illo tempore": set in mythical time, the Holy Time of Creation, which every rite seeks to recall in its role. The researcher look for the answer to what extent Nijinsky's choreography took into account editing principles similar to music? Respectively: what independent layer of meaning did he add to the work? Finally, how can a theatrical work of art evoke the structures of archaic action?

Ilona Kovács

„The Subject of 'Jeux' is Idiotic. Not Interested" – Vaclac Nijinsky's and Claude Debussy's „Games" in his Dance Poem 'Jeux'

Jeux was premiered by Ballets Russes in 1913 to music by Claude Debussy and choreography by Vaclac Nijinsky. The work was not valued afterwards, it did not become a permanent repertoire piece neither on dance stages, nor in concert halls. The modest success of the premier of Debussy's dance poem was overshadowed by Igor Stravinsky's *The Rite of Spring* performed by the same company in two weeks. Not only the happenings of the unfortunate premier were responsible for the neglect of the 'tennis ballet' for decades, but the banal story (even the composer himself was not enthusiastic about the plot at the beginning), and the unusual modernity of the music and the choreography which kept distance between the creation and the performers. The dancers are playing games literally and symbolically on the stage, but Debussy is doing the same in his composition, as well: with his musical "games" he created his most important and far-reaching orchestral score. In the mere eighteen-minute ballet the stage narrative's pace is swift, to which the music is loyal. Music is like a film full of with quick changes: Debussy's score explores more than 60 changes of tempo, motifs in constant flux and ever-changing orchestral colours. The relationship between the three dancers is vague. The musical interplay between contrasting timbres and various rhythmic and metric patterns mirrors the interaction among the characters.

László Gombos

Pierrette's Veil – A Turn-of-the-Century Pantomime Play

Since *Pierrette's Veil* was Ernő Dohnányi's first stage performance, none of his following theatrical productions have been as well received internationally. During the years leading up to the First World War, when it had its world debuts in Dresden, Prague, Leipzig, Vienna, Magdeburg, Copenhagen, and Budapest, the secret to success was to grab people's attention, whether it was via shock or controversy. The fame's impact, not its precursor, was what mattered most. Even though there were no fights that broke out after performances of Dohnányi's plays and the orchestra's performance was not accompanied by a concerto of whistles, the response was nonetheless rather challenging. The staging and the narrative performed a greater job of uplift than the music did. Arthur Schnitzler's drama and libretto, which have been compared to Richard Strauss' *Salome* and Bartók's *The Miraculous Mandarin*, portray fatalistic love, resentment, vengeance, and madness in a lifelike light despite the fact that these emotions have long been used as plot devices in theatre and pulp fiction. The study focuses at how the performance was perceived and the variations in audiences' and critics' reactions to the pantomime.

Emőke Solymosi-Tari

Comforter Arlequin – Ballets by László Lajtha

In László Lajtha's oeuvre, his three one-act ballets – still unpublished – are of outstanding importance: *Lysistrata* (Op. 19, 1933), *Le bosquet des quatre dieux* (The Grove of the Four Gods, Op. 38, 1943) and *Capriccio* (Puppet Theater, Op. 39, 1944). However, this is the group of works that is perhaps the least known, as only *Lysistrata* was premiered in Lajtha's lifetime, the stage premieres of the other two works were delayed by seven decades, and their choreographies were almost completely removed from the original concept. The first two ballets were inspired by Aristophanes and were intended to “teach and raise awareness” by reflecting on tragic historical events, while the third, *Capriccio*, a modern commedia dell'arte composed during the siege of Budapest, offered Lajtha the same possibility of inner escape as his *opera buffa*, *The Blue Hat*. In addition to a comprehensive presentation of the three compositions intended for ballet, the study also looks at Lajtha's works which, although not written for stage music, inspired the choreographers.

Ákos Windhager

Hungarian rondo – Kodály's "ballet concept" I.

The article supports the startling assertion that Kodály's orchestral and stage pieces include a dance program (idea). It is generally known that Bartók called all his pieces dances, an *ars poetica* shared by his colleague composer, who had firsthand knowledge of dance and music as organic expressions of the rural way of life. This paper analyses those Kodály works that vary original dances: the three dance suites: *Magyar rondó* (Hungarian Rondeau), *Marosszéki táncok* (Dances of Marosszék), *Galántai táncok* (Dances of Galanta), and the three stage works *Háry János*, *Székelyfonó* (The Spinnery) and *Czinka Panna*. Kodály used dances throughout his compositions both as episodes (particularly in *Háry* and *Czinka Panna*) and as the primary form. He used the dances as organic gestures of folk tunes in the three orchestral compositions described above while retaining the dances' original shape and omitting their social implications. That being said, *The Spinnery* may be categorized as a dance-drama. The investigation inevitably confronts the real Kodály data with the potential hermeneutical perspective. In any event, the national and worldwide success of *Kurucmese* (Historical Tale), which utilizes the score of the *Marosszéki* and *Galántai Dances*, appears to have demonstrated Kodály's ballet idea.

Balázs Szabó

The Samurai

Viktor Fülöp, one of the greatest figures of Hungarian ballet, seemed to be permanently excluded from the Hungarian dance scene in the 1970s. After a seven-year hiatus, the charismatic artist returned to the stage at the invitation of Iván Markó, when he joined the young company of the Győr Ballet in the spring of 1980 to dance the lead role in *The Samurai*, a production made for him. Following the huge success of the production, a new phase in the dancer's career opened up, with further ballet, theatre and film roles adding to his vast oeuvre. This study analyses the production through his television footage and contemporary reviews and interviews. The main focus is on the spirit, which Viktor Fülöp, drawing a self-portrait, put it like this: "Samurai: strength, talent – a whole way of life. To be more precise, a quality of life that not everyone is capable of. That is why there are so few 'samurai'."

Műhelytanulmányok

I. évfolyam

1. „Hullatja levelét az idő vén fája...”
Tanulmányok Arany János születésének 200. évfordulójára
Szerkesztő: Balogh Csaba – Windhager Ákos
2. „A teljesség felé...”
Tanulmányok Weöres Sándorról
Szerkesztő: Balogh Csaba – Falusi Márton
3. **Klima Gyula**
A lélek mint a test formája, és a művészet mint a lélek formája
4. Miklós és Petar
Horvát-magyar politikai és kulturális kapcsolatok
Szerkesztő: Balogh Csaba – Windhager Ákos
5. A magyar művészetelmélet hagyományai
Szerkesztő: Balogh Csaba – Falusi Márton
6. Vallás – nép – művészet
Egyházművészeti tanulmányok
Szerkesztő: Fehér Anikó
7. **Grad-Gyenge Anikó – Lehóczki Zsófia**
Szerzői jogi sorvezető komolyzenei szakemberek számára

Műhelytanulmányok

II. évfolyam

1. Auróra
A magyarországi balett születése
Szerkesztő: Bólya Anna Mária
2. Kálnoki-Gyöngyössy Márton
Nemzet és múzeum
A magyar múzeumügy a jogszabályalkotás tükrében (1777–2010)
3. Symphonia Ungarorum
Tanulmányok Nagy Gáspár és Szokolay Sándor életművéről
Szerkesztő: Windhager Ákos
4. „Mozgó dó...”
Gondolatok Kodály Zoltán zenepedagógiai módszeréről
Szerkesztő: Fehér Anikó
5. ifj. Sipka Sándor
„Magam helyett” az „Irgalom”
6. Baksay-Nagy György – Grad-Gyenge Anikó
Design és jog –
Bevezető a design védelmének lehetőségeibe

Műhelytanulmányok

III. évfolyam

1. **Grad-Gyenge Anikó**
Az építészet szerzői jogi kérdései –
Szerzői jogi útmutató az építészeti gyakorlat számára
2. **A művészet közege**
Szerkesztők: Kocsis Miklós – Boros János
3. **Kucsera Tamás Gergely**
Globalizált média, mediatizált kultúra
4. **Orosz István**
Képlakátok
5. **Káel Csaba**
Élmény. Minden tekintetben.
Kulturális FMCG, avagy fast moving cultural goods
6. **Az idő küszöbén – A magyar balett története**
Szerkesztők: Windhager Ákos – Bólya Anna Mária
7. **Tánc és módszer – Táncmódszertani kutatások**
Szerkesztők: Bólya Anna Mária – Windhager Ákos

Műhelytanulmányok

IV. évfolyam

1. A művészet közege II. – Kihívások a XXI. század elején
Szerkesztők: Kocsis Miklós – Boros János
2. Kultúraláncolatok – Tóth Árpád kora és szellemi örökösei
Szerkesztő: Fehér Anikó
3. „Mélyebb barázdát húzni...” – Zene a keresztény egyházban
Szerkesztő: Fehér Anikó
4. **Marczin István**
Művésztelepek a Kárpát-medencében 2020 –
Empirikus kutatás
5. **Grad-Gyenge Anikó – Timár Adrienn**
Képzőművészet szerzői jogi lencsén át
6. **Váradi Judit**
Zeneoktatás távhangolásban
7. **Gálhidy Péter**
Hol van a szobor helye?
8. **Bólya Anna Mária**
Utak, irányok a hazai táncéletben –
Pandémia előtti elmélkedés a magyar táncművészetről
9. **Wesselényi-Garay Andor**
Most mi lesz? –
Kortárs magyar építészet 2010–2020