

Ignác Ádám

ZENEI KÖLTÉSZET VAGY ZENEI PRÓZA?*

Szkrjabin utolsó zongorapoémája

Egy széles körben osztott és a recepcióban minduntalan visszatérő vélekedés szerint Alekszandr Szkrjabin a *zenei költészet* elkötelezettje volt. Hogy egy ilyesfajta vélekedés helyénvalóságát igazolni tudjuk egy olyan szerző esetében, akinek életműve szinte kizárólagosan instrumentális kompozíciókra épül, először is arra a kérdésre kell tudnunk választ adni: mit is jelent *zenei költészetet* művelni, s mit zeneköltőnek lenni, pontosabban költőnek a muzsikusok közt?

Zenei költészetéről a romantikát megelőzően jobbra szöveges zenével kapcsolatban beszéltek, így a „zenei költemény” megjelölés is vokális szólamokat tartalmazó művekre vonatkozott. A zene és költészet kapcsolatát magyarázó, 18. század közepén keletkezett elméleti írások (például Christian Gottfried Krause és Moses Mendelssohn vonatkozó művei)¹ legalábbis még bizonyosan ebben az értelemben használták e kifejezéseket. Ekkor zenész és költő alakja is még külön kezeltetik; az utóbbi a megzenésítendő szövegek, míg az előbbi a hangok előállításáért felelős. A *költői (poétikus)* fogalma ezzel szemben a zene elkészítésével, „megcsinálásával” volt összefüggésben, tehát egy olyan, a zene elméletétől és gyakorlatától egyaránt elkülöníthető, *harmadik* minőséget jelentett, amely később elsősorban zeneszerzőkben: a komponálás *tanítható* oldalát összegző munkákban élt tovább.²

Heinrich Christoph Koch nyomtatásban 1811-ben megjelent *Studium der Harmonie* című műve ugyanakkor már a fogalom jelentésének erőteljes megváltozásáról árulkodik: a *poétikust* – a *mechanikussal* szemben – éppen, hogy az alkotói folyamat nem tanulható és tanítható mozzanataként jellemzi.³ A költői-poétikus jelen-

* Jelen tanulmány a *Zenén innen és túl* 3. című zenetudományi konferencián, az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2010. június 10-én elhangzott előadás némileg bővített változata. Az írás a Kodály Zoltán alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

1 Christian Gottfried Krause: *Von der Musikalische Poesie*. Berlin, 1752; Moses Mendelssohn: *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1757), továbbá *Briefen über die Kunst* (1758). E műveket idézi: Annemarie Deditius: *Theorien über die Verbindung von Poesie und Musik*. Liegnitz: Seyffarth, 1918.

2 Lásd bővebben Klaus Wolfgang Niemöller: „Ars musica – ars poetica – musica poetic”. In: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Hamburg 1956*. Kassel stb.: Bärenreiter-Verlag, 1957.

3 Idézi Carl Dahlhaus: „Musica poetica und musikalische Poesie”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 23. (1966), 2., 111.

tésének efféle módosulása ellenére ebben az esetben sem a szépirodalom egy bizonyos válfajára, a „versben való beszédre” utal, de Koch dichotómiája mögött immár ott érezni azt az újszerű megközelítést, amely a romantika egyik vezéreszméjeként később végigvonul a 19. századon: a költészetnek és a költőiségnek mint a művészetek közös nevezőjének eszméjét. Ennek előzményei legkésőbb már a költészetet a lélek „képek és mítoszok” megalkotását elősegíteni képes, titokzatos alkotóerejeként definiáló, *Über Bild, Dichtung und Fabel*⁴ munkacímvel kidolgozott herderi elméletben fellelhetők, univerzális kategóriává a költőit azonban a német irodalmi romantika teszi. Éppúgy erről tanúskodik Friedrich Schlegel a művészetek és a műfajok újraegyesíthetőségét az egyetemes (romantikus) költészetben meglátó híres, 116. *Athenaeum-töredéke*, mint például Novalis „tanításai”, melyek egy új, költői korszak eljövételéről szólnak.

Az új költészeteszmény az irodalmi gyökerű romantikus esztétikák megszületését követően csakhamar meghatározó elemévé vált a – szintén német fogantatású – zeneesztétikának is, s mivel rendszerint a „kimondhatatlanság”, „elbeszélhetetlenség” toposzaival került szoros összefüggésbe, rövidesen a zene felsőbbrendűségét, művészetek közti elsőrangúságát hirdető szövegek egyik katalizátorává lépett elő. Zenét költeni már Wacknerodernél és Tiecknél is egy olyasfajta, fogalmakon túli nyelv használatát jelenti, amely minden nyelvek közül a leginkább alkalmas a kimondhatatlan dolgok (így az emberi *érzelme*k) közlésére. Ennek megfelelően a legmagasabb költői nyelvet a hangszeres zene fogja jelenteni, amely semmilyen szöveget, szavakkal kifejezhető gondolatot nem igényel, hiszen mintegy önmagát költi meg.⁵

A „költői” úgy válik kulcsfontosságúvá az 1800 körül kiépülő új zeneesztétikai terminológiában, hogy nem az anyag megformálásának egy bizonyos módjára vonatkozik, s nem is egy jól körülhatárolható kompozíciós eljárást jelöl. Tulajdonképpen jelentésrétegeit jellemző módon indirekt eljárással, a vele leggyakrabban szembeállított minőségekből olvashatjuk ki: így a már említett *mechanikus* ellenében kifürkészhetetlenségére, nem elsajátítható természetére következtethetünk, a *historikustól* pedig fogalmon túli jellege, s így történetellenessége különbözteti meg.

A sokáig pusztán a „felszínes”, a „triviális”, illetve a „hétköznapi” szinonimájaként használt *próza*i kategóriája is eleinte csak a poétikus „mélységének”, „szokatlanságának” a kidomborítására szolgált.⁶ Ahogy a költészetet magasztaló romantikus irodalomesztétikákban, úgy a poétikus terminusát saját fogalomtárába

4 Johann Gottfried Herder: „Über Bild, Dichtung und Fabel”. In: uő: *Sämtliche Werke. Dreizehnter Teil: Zur schönen Literatur und Kunst*, Tübingen: Cotta, 1815, 3–37.

5 Szétfeszítené e tanulmány kereteit, ha valamennyi olyan szöveget összegyűjtenénk, amely e rövidesen példátlan népszerűségű gondolatra valamilyen módon hivatkozik. Legyen elég összefoglalóan csak annyit mondanunk, hogy az esztétikai verdikt a szöveges zene jelentőségét háttérbe szorította, és – az *Új Német Iskola* megjelenéséig legalábbis – a programokat (történeteket, folyamatokat) „megjelenítő” műveket általában alacsonyabb rendűnek minősítette, a „zeneköltők” számára követendő, „helyes” útnak pedig az *érzelme*k világánál megmaradó tiszta, *abszolút* zenét jelölte ki.

6 Dahlhaus: *Musica Poetica...*, 122–124.

építő s irodalomból vett hasonlatokkal gyakorta operáló 19. század eleji zeneesztétikában is megtörténik a prózaitól való elhatárolódás, jóllehet a *zenei próza* akkorra (a 18. század vége óta) már létező fogalma valami más: a zene szintaktikai normáitól (például szimmetrikus periódusok, egyenletes hangsúly-viszonyok) való eltérés elsőként vokális művekben (operák recitatívóiban) kibontakozó gyakorlatát jelentette.⁷ Ebben az értelemben használja a *zenei próza* kifejezést a 18. századi francia zeneíró, Jean Francois Marmontel, majd a 19. század húszas éveiben Franz Grillparzer is; utóbbi például, noha – a romantika elkötelezettjeként – elmarasztalóan vélekedik a prózainak nevezett művekről (például Carl Maria von Weber operáiról), nem triviális, felszínes jellegüket kéri rajtuk számon, hanem hogy azok a fantázia helyett az ész szüleményei.⁸

Grillparzer idejére ugyanakkor már szokás volt úgynevezett *művészi prózáról* beszélni: arról a(z irodalmi) műformáról tehát, amely Jean Paul szerint alkotói szempontból ugyanakkora kihívást jelent, mint verset költeni. A *Vorschule der Ästhetik* (1804) művészi próza címszó alatt művészeti értéküket, esztétikai rangjukat tekintve nem kevésbé értékes műveket emleget, melyek ugyanúgy a magasrendű költészet szellemében születtek, pusztán formai és ritmikai kereteik mások: a prózaritmus egyfolytában változik, míg a versé mindig ugyanaz marad.⁹ Szabadsága a prózát a hétköznapi beszédhez teszi hasonlatossá, s ez a művészetben önálló, csak egy adott műre jellemző formai megoldások képében jelentkezik.

A művészi próza zenei emancipációja s a poétikussal azonos nivóra emelkedése legkésőbb a 19. század közepére végbemegy (igaz, elsőként nem a hangszeres, hanem a szöveges zene területén). Richard Wagner 1850-es főművében, a *Zene és drámában* egyenesen úgy vélekedik: a modern beszédben a poézis elsőbbsége immár nem érvényesülhet, a kor embere csak úgy beszélhet, ahogy a hétköznapiokban is teszi: a próza nyelvén.¹⁰

A prózainak és költőinek a zenére különösképpen jól alkalmazható szempontok szerint végbemenő, *kompozíciós szempontból* is releváns szétválasztásával mindazonáltal elkerülhetetlenné vált a zenei költészet fogalmának újradefiniálása, vagy legalábbis általános jelentésének egy további réteggel történő kibővítése. A zenei költészet a – mindinkább „taktus nélküli zeneként” értelmezett – zenei próza felől közelítve nem pusztán a misztikum megragadásának s közvetíteni tudásának képessége volt többé, hanem egy nagyon is határozott, korlátok közé szorított „beszédmód” – azonos hosszokban, merev szimmetriákban való gondolkodás, a szép-irodalom tisztán lírai műfajaihoz hasonlatos szabályosság.¹¹

7 Lásd a „musikalische Prosa” szócikket in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1949–1986.

8 Uott, illetve a zenei próza fogalomtörténetével kapcsolatban lásd: Hermann Danuser: *Musikalische Prosa*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975.

9 Jean Paul: „Vorschule der Ästhetik”, *Kleine Nachschule der Vorschule*, 14. Programm: Über die Darstellung. In: uő: *Werke*, 1. Abteilung, Band 5., Digitale Bibliothek, 486. skk.

10 Richard Wagner: *Költészet és zene a jövő drámájában*. *Opera és dráma*, 3. rész. Ford. Fischer Sándor, Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 31. skk.

11 Siegfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*. München: Piper, 1983.

Az ebben az értelemben felfogott zenei költészetre igazán jó példákat paradox módon nem elsősorban a romantika csúcsteljesítményeiben, hanem egyfelől a bécsi klasszikában, másfelől pedig a (kritika részéről) triviálisnak, értéktelennek, felszínesnek (tehát prózainak!) minősített 19. századi könnyűzenében: a szalonok és szórakozóhelyek, báltermek kedvelt darabjaiban (illetve a „magas” művészet megannyi, konvencióktól hemzseggő tucatalkotásában) találunk. Talán ebből az okból kifolyólag is, de a zenei költészethez legkésőbb a 20. század elejére valamiféle pejoratív értelem is tapadt – zenetörténeti közhely, hogy fokozatos gazdagodásával, komplexebbé válásával a zenei formanyelv a 19. század folyamán mindinkább a zenei próza irányába terjeszkedett, a zenei költészet pártján maradni pedig, részben feltétlenül egyfajta konzervativizmust – „tankönyvi” szabályok, évszázados formatani sémák felhasználásával történő komponálást – jelentett.

Ha ilyen irányból közelítünk Szkrjabin munkásságához, aligha lehet kétséges, hogy zenei költészettel állunk szemben: az életmű bővelkedik a geometrikus tisztaságú formákban, szembetűnő a szerző már-már makacs ragaszkodása a tökéletes szimmetriákhoz, így a 4-8 ütemes periódusnormához, vagy az azonos hosszúságú témákból-motívumokból való építkezéshez. Ahogy egy helyütt Lev Gyanyilevics fogalmaz: az orosz mester mintha mérőszalaggal komponált volna.¹²

Számos (formai) kritérium alapján Szkrjabin műveinek többsége tehát a zenei költészet példatárát gazdagítja, létezik azonban legalább egy olyan, ráadásul a zenei költés fentebb jelzett, kora romantikus jelentéstartalmával összefüggő szempont, amely alááshatja az orosz szerző életműve és a zenei költészet közötti azonosság-tétel hitelét, s amely mentén ugyancsak felírható zenei költészet és zenei próza kettőssége: a zene „beszédeségének”, „tartalmasságának” (tartalommal bírásának) kérdése.

Szkrjabin számára a zene – elsősorban – nem önmagért létező, abszolút művészet, hanem társadalmi, sőt teurgikus szándékú tevékenység, s mint ilyen többnyire a *mondani akarás* igényével jön létre. Ez azt is jelenti, hogy célja önmagán kívül van, cselekmények, képek, impulzusok kifejezője akar lenni. Vajon az ilyen felfogásban fogant zeneművek (s Szkrjabin alkotásainak többsége ilyen) lehetnek-e pusztán egy olyan zenei költészetnek a termékei, amely, értsünk bármit is e fogalmon, a konzervatívok és újnómetek pártcsatározásainak, illetve az irodalmi modernitás Mallarmé, majd Paul Valéry által kidolgozott s a 20. század első évtizedére széles körben terjedő új költészetfelfogásának (*poésie pure*) hatására a korábbiaknál is erőteljesebben az *abszolút zene* eszméjéhez kötődött? Vajon a merev formai építkezésre, a konstruktivizmusra, geometrikus absztrakcióra való hajlam Szkrjabin esetében is a (zenei) nyelvi elemek tartalmi konnotációktól történő teljes eloldását jelentik-e? A szabadulás gesztusa-e ez mindattól, ami elengedhetetlen minden olyan művészet számára, amely nem pusztán öncélú, hanem nyelvét egy *kifejezendő eszme* szolgálatába kívánja állítani? És másfelől: szükségszerűen a programzene (szimfonikus költemény) és a zenedráma hagyományához, mint a zeneművészet-

12 Lev Sergei Danilevič: *Alexander Nikolajewitsch Skrjabin*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1954, 93.

ben lehetséges két út egyikéhez kell-e Szkrjabint kapcsolnunk ahhoz, hogy a művészetére jellemző efféle formatani sajátosságok ellenére rátaláljunk azokra a megoldásaira, eljárásaira, amelyekkel – Liszt Ferenc követelményeinek megfelelően – a zenei formát mégiscsak „mint a kifejezés eszközt” használja, „mint nyelvet, amelyet a kifejezendő eszmék követelményeinek megfelelőleg” alakít?¹³

Ha közelebbről megvizsgáljuk Liszt iménti – a programzene védelmében megfogalmazott – gondolatát, azt találjuk, hogy a szimfonikus költemény műfajának kiötlője szerint a mindenkori eszme zenei kifejezéséhez elsősorban éppen a forma átalakítására vagy legalábbis újraértelmezésére van szükség. Tegyük sietve hozzá, hogy bár ez az elképzelés mintha szerzője *zenei próza* iránti vonzalmát sejtetné, e feladat megoldására, a forma efféle, a kifejezés eszközeként történő használatára Liszt éppen a *zeneköltőt*, a *költővé* átvedlő komponistát tartja alkalmasnak, aki felismeri, hogy egy költemény költői lényege az eszmékben van, és ezek az eszmék a szónyelvtől eloldva, a *hangok által is kifejezhetők*.¹⁴ Íme, egy újabb, az eddigiektől ismét csak némiképp eltérő zeneiköltészet-koncepció, amely eredetét tekintve az instrumentális költeménynek is nevezett szimfonikus költemény 1854-ben megszülető új műfajához kapcsolódik, s ezzel – figyelembe véve e műfaj céljait és kompozíciós sajátosságait – érvényességét a *zenei prózára* is ki kívánja terjeszteni.

Liszt – a kora romantikusokkal ellentétben – nem az „angyalok” nyelvén óhajtott beszélni, de – bár az őt félreértők ezzel támadták – nem is konkrét gondolatokat akart a tisztán zeneibe transzformálni, hanem akképpen szerette volna „beszéltetni” műveit, hogy azok a költészet *folytatásának* tűnhessenek. Ehhez egyfelől az instrumentális zenéből, illetve annak legmagasabb rendű alkotásai-ból, a szimfóniákból megörökölt formarenddel való szembefordulásra, másfelől a zenei nyelven belüli vonatkozások differenciálására, precízebbé tételére volt szüksége.¹⁵

A *szimfonikus költemény* – és vele párhuzamosan a wagneri zenedráma – elsősorban az ismétlés (az előrehaladást megszakító váltakozás) elvével szembemenő *folymatos fejlesztés* eszközével volt képes a szimfónia (és vele együtt a *szonátaforma*) 19. század közepén észlelt, vélt vagy valós válságát láttatni. Azzal, hogy az ismétlés (visszatérés) ideájával szemben az Új Német Iskola vezető mesterei egy (többnyire *drámainak* nevezett) folyamat kifejezésének az igényével léptek fel, s így az alkotó zenei individualitásának jegyeit magán viselő, minden esetben újonnan létrehozott, egyszeri formában gondolkodtak, hamar a formai tisztaságot védelmezők kritikáinak kereszttüzebe kerültek.

A „formátlanság” híveinek közharagot kiváltó műveiben azonban (melyeket még olyan hatalmasságok is, mint Johannes Brahms „mint ami a zene legbelsőbb

13 Liszt Ferenc: „A programzene”. In: *Liszt Ferenc válogatott írásai*, I. Ford. Hankiss János, Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 351–352.

14 Carl Dahlhaus: „Dichtung und symphonische Dichtung”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 39. (1982), 4., 240.

15 Uő: „Thesen über Programmusik”. In: uő: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber, 1988, 381. skk.

lényegének árt, csak sajnálni és elítélni”¹⁶ tudtak) nem is a forma szabadossága, hanem a *téma-transzformáció* kompozíciótechnikai eszköze jelentette az igazi újdonságot. Liszt szerint ha a zenei formát a kifejezendő eszme követelményei alakítják, az önmagukban vett zenei motívumokról és témákról a hangsúly (és a befogadó figyelme) fokozatosan azok változásaira, átalakulására, tehát a transzformáció elvére tevődik át, s így előtérbe léphet a (hangszeres zenei) mű „beszédese” mozzanata: akár egyetlen motívummal vagy témával gondolatokat és mintegy dramatikusan cselekményt beszélhetünk el.¹⁷

A zenei költészet–zenei próza, valamint a zeneköltő fogalma körüli – az eddigiekben csak vázlatosan bemutatott – bizonytalanságoknak, illetve e kifejezések történelmi konnotációinak felfejtése nélkülözhetetlennek tűnik ahhoz, hogy a címben tulajdonképpen Szkrjabin művészetére vonatkozóan feltett eldöntendő kérdésre bármiféle válasszal szolgálhassunk. A megoldást vagy legalábbis a dilemma részleges feloldását az jelentheti, ha a zeneszerző saját költészetéről alkotott felfogásának nyomába eredünk.

Szükségtelen kideríteni, az orosz szimbolistákkal közismerten szimpatizáló Szkrjabin ismerte-e Jean Móreas *Szimbolista kiáltványát*, ahhoz, hogy úgy higgyük, tökéletesen osztotta annak alapgondolatát: „a szimbolista költészet... arra törekszik, hogy az Esmét olyan érzékletes formába öltöztesse, amely nem válik öncéllá, hanem az eszme kifejezését szolgálva, annak alávetettje marad”.¹⁸ Ez a modern költészet meglehetősen hirtelenséggel bekövetkező – már szintén szóba hozott – századvégi fordulatainak (*poésie pure*) tükrében igencsak konzervatív, Lisztet is eszünkbe juttató elképzelés rendre visszaköszön az orosz Ezüstkor szimbolista gondolkodóinak és vezető irodalmárainak poétikáiban is, a költészet és zene egymásrautaltságának, illetve művészetek közti vezető szerepének ideájával egyetemben.

A művészetek újbóli egyesítéséről álmódó Szkrjabin olyannyira foglalkoztatta a költészet kérdése, hogy maga is írt – életműve megértése szempontjából sem másodlagos fontosságú – költeményeket.¹⁹ Megkockáztatjuk azonban, hogy költészeteszményére, illetve költői magatartására nézve mégsem e költeményekből vagy az utókorra maradt más – jobbára filozófiai tárgyú és a költészet kérdését nem tárgyaló – írásaiból következtethetünk (s nem is a formai gondolkodása alapján őt zeneköltőként aposztrofálók korábban már ismertetett „koronaérvei” alapján). Alkalmasabbnak tűnik erre a feladatra egy, bizonyos esetekben a zenei költészet és zenei próza sajátosságait egyedi módon *ötvözni* képes, ilyen számban és ekkorra hangsúllyal talán csak a szkrjabin életműben előforduló – (tisztán instrumentális) zenei – műfaj, a *poéma* vizsgálata.

16 Idézi: Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje*. Ford. Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lidia, Budapest: Typotex, 2009, 622.

17 Dahlhaus: *Thesen über Programmusik*, In: uő: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber, 1988, 365–385.

18 Jean Móreas: „Szimbolista kiáltvány”. In: *A szimbolizmus*, vál. Komlós Aladár, Budapest: Gondolat, 1977, 128.

19 Ezek közül a legnevezetesebbek a „Poème de l’extase”, illetve a *Misztérium* című főmű bevezetőjéül szánt „Acte Prealable”.

Már maga az elnevezés jelzi, hogy a poéma a zene és költészet viszonyára reflektál, s már e ponton kérdésként merülhet fel, miért esik egy zeneszerző választása egy, a hagyományos zenei műfajok kánonján kívül eső, tisztán szépirodalmi műfajra? E kérdés azonnali megválaszolása helyett előbb essék szó arról, hogy a poéma már az irodalomban is átmeneti, úgynevezett *epikolirikus* műfaj, amelyben az alapvetően verses forma ellenére az elbeszélő jelleg dominál. A magyarra leggyakrabban *elbeszélő költemény*ként fordított poéma többek közt Puskinnak és Lermontovnak köszönhetően az orosz kultúrában már a 19. század közepén meghonosodott, majd az orosz szimbolisták körében is népszerűségnek örvendett. Ha helyt adunk Marina Cvetajeva alig egy évtizeddel Szkrjabin halálát követően megfogalmazott tézisének, lényegét tekintve a poéma a versciklushoz hasonlatos, hiszen ugyanarra a témára vagy motívumra készült kis egységek láncolata, amely azonban a ciklussal ellentétben az egységesség – egy önmagában zárt kompozíció – benyomását akarja kelteni. Így – Cvetajeva szerint – míg a versciklust alapvetően centrifugális erők irányítják, addig a poémában a centripetális erők és mozgások hatnak: minden egy előre kijelölt középpont felé irányul.²⁰

De mit jelent a poéma a zenében, már amennyiben nem dalokról, megzenésített versekről van szó? A kifejezés instrumentális (a versenyműtől a karakterdarabig számos formában testet öltő) zeneművek címeiként vagy műfaji megjelöléseként a francia késő romantikában jelenik meg – többek közt Ernest Chausson, Albert Roussel vagy Gabriel Dupont műjegyzékében találunk hangszeres poémákat. A francia *poème* (akárcsak a magyar *poéma*) szó azonban némiképp megtévesztő lehet, hiszen az „egyszerű” költeményt is jelenthet. E tény nyomban kételyeket ébreszthet az értelmezőben: vajon egy speciális irodalmi műfaj valóban átgondolt, reflektált zenei felhasználásáról van szó, vagy pusztán a művek *költőiségének*, illetve „lírai hangvételének” hangsúlyozásáról? Függetlenül attól, hogy a névválasztást az előbbi vagy utóbbi cél motiválta, a zenetörténeti szálak bizonyosan a 19. század egyik legjellegzetesebb zsáneréhez, a zenei költészet kérdéskörével megannyi ponton érintkező *lírai karakterdarab*hoz vezetnek vissza. A karakterdarabok rendkívül sokféle, részben a szépirodalomból kölcsönvett műfajt egyesítenek, s ennek megfelelően egységes formai vagy más strukturális jellemzőkkel nem rendelkeznek. Mendelssohn *szöveg nélküli dalai*, Schumann fantáziacímekkel ellátott *ciklusai* éppúgy idetartoznak, mint például a lírai, epikai és drámai „hangok” változásaira építő s a műfaj eredeti jelentéséhez, rendeltetéséhez ennyiben tényleg hű Chopin-balladák.

A zeneszerzők minden azzal kapcsolatos igyekezete ellenére, hogy szándékuk szerint hangulatokat, pillanatnyi benyomásokat rögzítő karakterdarabjaikat a „tisztán zenein” *innen* tartsák, e művek nemegyszer a programzenével is átfedésbe kerültek. A „zenei líra” e megnyilvánulásait bizonyos tulajdonságaik alapján olykor valóban nehéz a poétikus elve alapján tőlük – sokáig kitartóan – elhatárolt

20 Olga Peters Hasty: Poema vs. Cycle in Cvetajeva's Definition of Lyric Verse. *The Slavic and East European Journal*, 32/3. (Autumn, 1988), 390–398.

programzenei alkotásoktól megkülönböztetni. Mindenesetre e megkülönböztetésre többen kísérletet tettek. A *Handbuch der Musikgeschichte* (1913) lapjain Hugo Riemann a karakterdarabot a komponista egyetlen hangulatnál történő elmélyült elidőzésének a dokumentumaként jellemzi, míg programzenén teljes cselekménnyel rendelkező műveket ért. Hasonló álláspontot képvisel néhány évtizeddel később Hans Joachim Moser is, aki a folyamatokat megjelenítő programzenével szemben a lírai karakterdarabok állóképijellegéről beszél.

Poémáinak hovatartozása, egy 1907-ben keltezett leveléből ítélve, Szkrjabin számára is problémát jelenthetett. Mint írja: „poémáim *nagy része* rendelkezik pszichológiai tartalommal, de *nem mindegyik* igényel programot” (kiemelés tőlem – I. Á.).²¹ Hogy műveihez maga nem mellékelte programokat, sőt eleinte még a saját tollából származó irodalmi alkotást, az *Extázis költeményét* is igyekezett a vele azonos című szimfonikus műtől külön kezelni, azt sejteti: elsődlegesen a kifejezendő eszmék *fogalmi segítség nélküli*, csak zenei eszközökkel történő kifejezése foglalkoztatta. Más kérdés, hogy műveinek egy jelentős részét, köztük poémáinak többségét beszédes címekkel látta el, s középső alkotói korszakától kezdődően a hagyományos olasz nyelvű szerzői utasítások mellett vagy helyett munkáiban mind gyakrabban felbukkannak kétes értelmű, technikailag nem megvalósítható, a zenei folyamatba látszólag programatikusan céllal ékelt francia nyelvű bejegyzések (feliratok).²²

További bizonytalanságra adhat okot, hogy Szkrjabin nem zárkózott el következetesen a műveihez idegen kezek által, utólagosan gyártott *programok* közzétételétől sem, sőt egyes esetekben (például Rosa Newmarchnak a zeneszerző *Prometheus* című utolsó nagyzenekari poémájához írott programja esetében) egyenesen üdvözölte az ilyesfajta beavatkozásokat. Mégsem gondolhatjuk, hogy ettől Szkrjabin szóban forgó darabjai nyomban programzenévé minősülnének át (a *Prometheus* esetében a program inkább a fényszólamok egyikével áll összefüggésben). Az utólagos programalkotást már maga Liszt is „gyermekesen hiábavalónak” minősítette, s kitartott amaz elképzelése mellett, hogy egyedül csak a zeneszerző tudhatja, milyen képzetek vezették komponálás közben, s ő dönt arról is, munkáját végül programzenének minősíti-e.²³

De nem csak a programzene kérdése vetődik fel a poémák kapcsán. Ha számba vesszük Szkrjabin valamennyi (összesen huszonegy) poémának nevezett alkotását, minden tekintetben hatalmas különbségekre bukkanunk: a 16 ütem hosszúságú miniatúrtól (Op. 45/2) a többtétéles szimfóniáig (3. szimfónia, „Poème Divine”, Op. 43) a szerző a legkülönfélébb műfajú és formájú műveit illeti ezzel az

21 Idézi Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, 330.

22 Siegfried Schibli szerint ezek a feliratok azonban nem a hallgatónban felébreszteni kívánt zenei hangulatot verbalizálják, és semmiképpen sem olvashatók össze egységes történetekké, hanem sokkal inkább az iménti levélrészletben is említett pszichológiai tartalmakkal hozhatók összefüggésbe – egy misztikus világ törmelékei, melyek a „kimondhatatlant”, a reális világon túlit igyekeznek a befogadó felé közvetíteni. – In: Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, 329.

23 Eggebrecht: *A nyugat zenéje*, 628.

elnevezéssel. Vizsgáljuk bármilyen paraméter alapján is e zenéket, közös nevezőik felállítása rendre komoly nehézséget jelent. Ezek alapján aligha gondolhatjuk, hogy Szkrjabin választása tudatosan esett volna erre az irodalmi műfajra, s hangzatos elnevezésén túl a poémából, pontosabban annak sajátságából bármit is megakart volna tartani.

Van azonban néhány olyan Szkrjabin-mű, amely mintha rácsafolna az iménti megállapításra, és sajátos megoldást kínálna a zenei költészet és zenei próza összehétközésének problémájára – köztük Szkrjabin 1914-ben elkészült utolsó nagyobb szabású alkotása és egyben utolsó poémája, a szólózingorára írott Op. 72-es *Vers la Flamme* (A láng felé).²⁴

Már a címe is azt sugallja, hogy a *Vers la flamme* a tűz szimbolikájával az életműben elsőként operáló („A tűz poémája” alcímű) *Prometheusszal* áll rokonságban. De más hasonlóságok is a két darab szoros kapcsolatára utalnak. Ilyen a második formarészt az elsőtől verbálisan is elhatároló szerzői utasítás – *Avec une émotion naissante* (növekvő szenvedéllyel) –, valamint a bevezető témát új minőségében láttató „repríz”, amely Rosa Newmarchnak a *Prometheushoz* készített (s mint említettük: Szkrjabin által is akceptált) programjában megjelenő három stációt juttathatja eszünkbe: egy preegzisztens, még sorsnélküli (születés előtti) állapotot, a földi lét (a boldogság és fájdalom) megtapasztalásának stációját, illetve végül az istenihez való visszatérést mint végső extázist.

Párhuzam figyelhető meg a befejezések között is: a *Vers la flamme* a *Prometheust* követő egyetlen olyan Szkrjabin-mű (beleértve a kései zongoraszonátákat is), amely tonális színezetű harmóniával ér véget, jelezvén, hogy az apoteózist követően a zene ezúttal nem kíván az „ismeretlenségbe”, „homályba”, „káoszba” visszahullani.

Szkrjabin utolsó poémája gyakorlatilag egyedülálló a tekintetben, hogy az úgynevezett *Klangzentrumok*, illetve egyenlő distanciák elvére épülő, később a tizenkét fokú és szeriális technikák előfutárának minősített új hangrendszer *omnitemporális* jellege ellenére képes a folyamatos haladás, linearitás érzetét kelteni a hallgatóban.²⁵

Osszegezzük most, mi biztosítja a permanens haladás érzetét!

Elsőként szóljunk a *Prometheus* kulcsszereppel felruházott trombitatémáját (1. kotta a 434. oldalon) idéző *első*, illetve a tőle alig különböző, variációként is értelmezhető *második* (kvázi-) témáról, amelyekkel a szerző szemléletessé teszi az átváltozást (2. kotta a 434. oldalon).

A két „témában” megismert hangközlépések – a (kis-) szekund, a kis- illetve nagyterc, valamint a kvart – a mű egészére nézve meghatározók lesznek, nemcsak

24 Hasonló szempontból releváns például a két nagyzenekari poéma, az Op. 54-es *Poème de l'extase*, illetve az Op. 60-as *Prometheus*.

25 A zenei folyamatot maga a szerző a homályból a vakító fény felé vezető úthoz hasonlította, semmiféle további magyarázattal nem szolgálván azonban a fény „forrására” vonatkozóan – legfeljebb utólag találgathatunk, hogy a tűz – akárcsak a *Prometheusban* – itt is a vágyott isteni tudást jelenti-e, avagy alvilági töltettel bír, s az Op. 73-as *Két tánc* közül a másodikat („Flammes sombres” – sötét lángok) előlegezi-e meg.



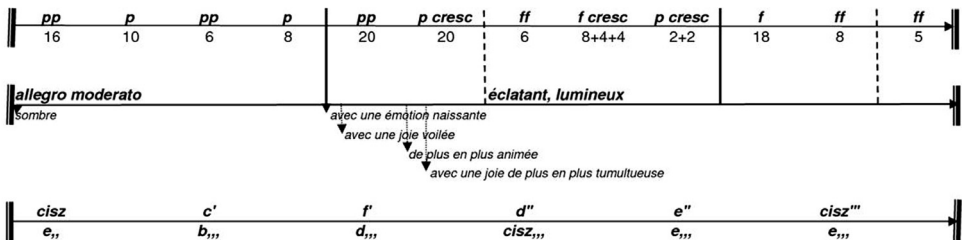
1. kotta. Prometheus



2. kotta. Vers la flamme

melodikai és harmóniai szempontból, hanem a „modulációk”, azaz az egyes lokális hangzatközpontok közti mozgások tekintetében is.

Struktúrájukat illetően a témák a mű folyamán alapvetően nem, vagy alig változnak (még a kidolgozási szakasz alapanyagául szolgáló második téma sem; a belőle kimetszett lehajló kisszekundlépés ellenben önállósul, és a kidolgozás első részének központi motívumává válik). „Transzformációjukat”, metamorfózisukat elsődlegesen a mind újabb és újabb hangkörnyezetben történő megjelenítésük fogja így jelenteni. Érdekes ilyen szempontból megnézni, mi történik az *első téma* első elhangzásakor (3. kotta), és ehhez képest milyen drasztikus változást jelent a repríz eleje (4. kotta). A második esetben a témát kezdeti mozdulatlanágából teljességgel kiszakító két további kísérő funkciót betöltő réteg (a kvartakkordok, melyeknek megszólalásakor a zongora ütőhangszer benyomását kelti, illetve – a szerző szerint – rovarok zümmögését idéző trillák) megjelenése a tér „kitágulásával” és a dinamika roppant felerősödésével jár együtt. Mindez persze nem előzmény nélküli. A zene egy viszonylag „szűk fekvésű” pianissimo akkorddal indul, és amint azt az alábbi ábrák is alátámasztják, a *paraméterek kitaró fokozását* követően éri el előbb a második kidolgozási szakasz fortissimóját, majd a repríz fortéját, hogy aztán a „négyvonalas” illetve „kontra” hangtartományokat is érintve, ismét csak fortissimo érjen véget:



1. ábra

The first system of the musical score consists of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 9/8. The music features a mix of whole notes, half notes, and quarter notes, with some notes beamed together. There are several rests throughout the system.

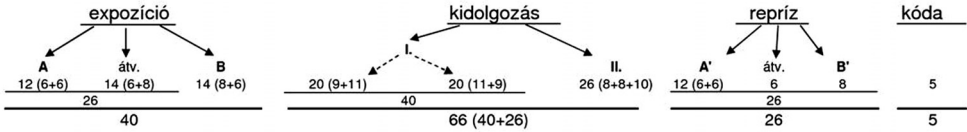
3. kotta: Vers la flamme, 1–6. ü.

The second system of the musical score consists of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 9/8. The music is more complex, featuring many chords and some sixteenth-note patterns. There are several rests throughout the system.

4. kotta: Vers la flamme, 107–112. ü.

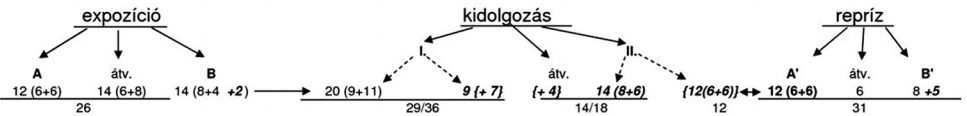
Az anyag mindeközben egyre mozgalmasabbá válik, és mind újabb hangszínekkel, effektusokkal gazdagodik – ezek a változások a formarészek határait is át rajzolják, vagy legalábbis elhalványítják őket, és az „egyetlen hatalmas crescendo” elvének rendelik alá a forma egészét. Az így előtérbe tolt *drámaiság* látványosan leszámolni látszik az „ütemességgel”, a szabályos periódusképzéssel, a szimmetriákkal, a „mérőszalaggal kimért” egységekre épülő szerkezettel; a mű formáját Szkrjabin ezúttal mintha tényleg a *kifejezendő eszme* szolgálatába állítaná, s *zenei*

prózát írta. „Papíron” azonban mégis ennek az ellenkezőjével szembesülünk: a 137 ütemes anyag valójában egy rendkívül szabályos szonátaformában íródott, ahol, úgy tűnik – vagy legalábbis így is lehet olvasni –, az egyes részek hosszúságát a szerző előre, ütemszámra pontosan kiszámította. A Manfred Kelkeltől kölcsönzött ábra tanúsága szerint a kompozíciót teljességgel átszövik az elsősorban a 26-os, illetve 40-es számra épülő korrespondanciák:²⁶



2. ábra

A művek grafikus ábrázolhatóságát és a kristályhoz hasonlatos tökéletességű geometrikus zenei formák megalkotását hirdető ún. *metrotektonizmus* Szkrjabinra gyakorolt nagy hatásának ismeretében a francia muzikológus formai analízisének eredménye igen meggyőzőnek tűnhet. De még ha e képlet – különösen a kidolgozás tematikus összefüggéseinek figyelembevételével – némi pontosításra szorulna is, és a szükséges módosítások a fenténél kevésbé szuggesztív számarányokat eredményeznének is (3. ábra), a forma tervezettségéhez, illetve a tartalomtól független, „önálló” létezéséhez akkor sem férhet kétség.



3. ábra

Minden dramatikus vagy programatikus mozzanata ellenére a *Vers la flamme*-ra aligha lehet igaz Otto Klauwell *tulajdonképpeni programzenéjével (eigentliche Programmusik)* kapcsolatos vélekedése: hogy programjának ismerete nélkül formája is értelmetlen és érthetetlen lenne. De a lírai karakterdarabokra vonatkozó fentebb közölt meghatározások (például az állóképszerűség) szintén nem állják meg vele kapcsolatban a helyüket.²⁷ E mű sajátosan lavíroz egy zongoraszonáta nyitótétele és a liszti szimfonikus költemény között (amely a legtöbb esetben szintén szonátaformával dolgozik). Szkrjabin egyszerre próbál lírai és epikus lenni, egy időben operál a zenei prózára és zenei költészetre érvényes megoldásokkal, de ezzel egyzersmind fel is függeszti e két kategória megkülönböztetésének érvényességét.

26 Manfred Kelkel: „Formale Gestaltung und Esoterik in Skrjamins Spätwerk”. In: *Alexander Skrjabin*, szerk. Otto Kolleritsch, Graz: Universal-Ed., 1980. 38.

27 A fogalomról bővebben: Otto Klauwell: *Geschichte der Programmusik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910.

A *Vers la flamme* és a zenei *poéma* műfaja nem old meg egy évszázados (zene-) esztétikai dilemmát. De szerzője és talán a korszak „költői” magatartásáról, zenei költészethez fűződő viszonyáról kétféleképpen is tudósít. Egyfelől megmutatja, hogy az új hangrendszerek lehetőségeit kutató komponisták közül egyesek a formai elrendezés és az időbeliség újonnan felvetődő problémáival akképpen küzdöttek meg, hogy kötődtek bizonyos formai *sémákhoz*, s a tonalitás erőitől megszabadítani kívánt anyag kidolgozásához a – talán csak tankönyvek lapjairól ismert – szabályos formai képleteket látták a legalkalmasabb terepnek, de – másfelől – korántsem biztos, hogy ezt csak a tradícióhoz való ragaszkodásuk okán tették. Szkrjabin *Vers la flamme*-ban alkalmazott – spekulatív – szonátaformája inkább már az *inspiráció* (romantikus) poétikájától a *racionalitás* (nagyon is modern) poétikája²⁸ felé történő elmozdulás jele: egy olyan, csak erre a műre érvényes forma, amelyben a költői mozzanatot elsősorban a szellem absztrakt matéria felett aratott dala jelenti.

28 Hermann Danuser fogalompárosa, uő: „Inspiration, Rationalität, Zufall Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 47. (1990), 2., 87–102.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ

MUSICAL POETRY OR MUSICAL PROSE?

Scriabin's Last Poème for Piano

According to a widely accepted and recurring scholarly opinion, Alexander Scriabin was committed to musical poetry. By analysing Scriabin's unique musical genre, the poème, my paper investigates whether such an opinion is valid or not. In order that Scriabin's work may be classified, and the question in the title may be answered, we should first clarify the concepts of „musical poetry” and „musical prose”, then we should describe Scriabin's own conception of poetry focusing on his compositions. To achieve such goals, I have chosen to analyse in this paper the last poème of the Russian master, op. 72 *Vers la Flamme*.

Ádám Ignác (1981), music aesthetician. He graduated from Eötvös Loránd University (ELTE) in history and aesthetics. Currently he is enrolled in the Philosophy Doctoral School of ELTE (he is a PhD student of the Aesthetics Programme). His main academic interest is the cultural and intellectual background of the Gesamtkunstwerk-idea. He is writing his doctoral dissertation on the philosophy of Alexander Scriabin. He has been a member of Erasmus College since 2006. He has published several essays and reviews in renowned journals and essay volumes and has given conference lectures since 2006. He was the main organizer of the musicological conference *Zenén innen és túl* (Before and Beyond Music, 2008). Since 2008 he has been a visiting lecturer at ELTE.