

MAGYAR ZENE 50

A Magyar Zene az idén érkezett el 50. évfolyamához. Ezt a szép jubileumot úgy szeretnénk csendben megünnepelni, hogy az 50 év alatt a lapban megjelent kiemelkedő tanulmányokból néhányat újraközzülünk (az idei 2., 3. és 4. számban megjelenő összeállításunk csak a már lezárult éleművű zenetörténészek írásaiból válogat, természetesen a teljesség igénye nélkül). Ezzel tisztelgünk a magyar zenetudomány elmúlt 50 éve és meghatározó képviselői előtt.

Kroó György

EURIANT ÉS LOHERANGRIN*

Mint előadásom címe sejteti, témámmal a balladák tudósa előtt tisztelgek, a kutató érdeklődésére apellálok, aki a magyar népballadát Európával és a középkorral összekötő szálakat adta kezünkbe. S bár a 19. század német operaszerzői s a műveik nyomába eredő történész számára, a balladához hasonlóan, a középkori románc és lírai elbeszélés nem jelenthet egyebet kiindulásnál, fontos emlékeznünk a tényre, hogy e műfajok és általában a népköltészet iránt az 1800-as évek hajnalán felébredt figyelem lett eredendő ösztökélő mind a népzene-tudomány, mind az operatörténet e meghatározott területének háttérkutatása számára.

Euriant a 13. századi francia elbeszélések többször is megverselt hősnője. Alakjának, történetének újraköltéséhez Wilhelmine Christiane von Klenche (írónevén Helmina von Chézy) Karl Maria von Weber *Euryanthé*jának librettistája a párizsi Bibliothèque Nationale kéziratát használta (*L'histoire du très-noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de la très-vertueuse et très chaste princesse Euriant de Savoye, sa mye*). Ehhez a Románc egy romlott változatának akkoriban friss kiadása vezette, amely Louis Tressans gróf híres *Bibliothèque universelle des romans* sorozatának keretében 1780-ban jelent meg. Chézy feldolgozása-fordítása 1804-ben, azaz 13 évvel Weberrel való találkozásával előtt, Dorothea Schlegel jóvoltából, *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen* címmel Friedrich Schlegel gyűjteményében, a *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters* második kötetében jutott először a német olvasók kezébe. Loherangrin, mint sokak által tudott, Wolfram von Eschenbach eposzában, a 13. század elejéről származó Parzivalban az utolsó fejezet szereplője, a címbeli hős és Condwiramurs kisebbik fia, Kardeiz

* Először megjelent a *Magyar Zene* Vargyas Lajos 70. születésnapja tiszteletére összeállított XXVI/1., 1985 márciusi számában.

ikertestvére, akit apja a Grál szolgálatára szánt. Hősnőnk és hősünk kapcsolatát nem én s nem önkényesen próbálom megteremteni. A kettőt már a középkorban egymás közelébe állítja Gerbert de Montreuil 13. századi francia költő személye, aki Euriant sorsát a *Le Roman de la Violette*-ben éneкли meg 1220 körül, de – mint a legújabb kutatások gyanítják – szerzője annak a 17 ezer versből álló elbeszélő költeménynek is, amelyet ma *La continuation de la Perceval* (*A Perceval folytatása*) címen tartanak nyilván. A német–francia kapcsolatok vonatkozásában azt talán elegendő csak megemlítenem, hogy Wagner *Lohengrin*jének fő irodalmi forrásai között szerepel a *Le chevalier au Cygne et les enfances de Gaudefroi* című, alexandrinusokban írott francia költemény is, amely a középfelnémet strofikus *Lohengrin* eposznál mintegy száz esztendővel korábbi.

Euriant és Loherangrin bennünket most foglalkoztató kapcsolatára tulajdonképpen Eduard Hanslick hívta fel a világ figyelmét, amikor Wagner és Weber műveinek műfaji egyirányúságát felismerve kifejtette, hogy Weber az *Euryanthe*-vel a német romantikus operát olyan irányba fejlesztette, hogy Wagnernek ahhoz csak csatlakoznia kellett. Hanslick írásában, amely a *Die Moderne Oper* kötetben 1874-ben *Aus Deutschlands romantischer Schule* címmel jelent meg, szó szerint ezt olvassuk:

Die Verwandtschaft zwischen Lohengrin und Euryanthe wird manchem Hörer ohneweilers aufgefallen sein, wäre es auch nur durch die frappante Aehnlichkeit Ortrud's und Telramund's mit Eglantine und Lysiart. Man kann dieses Wagner'sche Intriguentenpaar eine directe Nachbildung des Weber'schen nennen; eine caricirte, wenn man die Uebertreibung aller Ausdrucksweise, eine schwächliche, wenn man dem eigentlich musikalischen Gehalt in's Auge fasst. Selbst der deutsche Kaiser im Lohengrin ähnelt seinem königlichen Bruder von Frankreich auffallend.¹

Ennyit állapít meg Hanslick a konkrét hasonlóságról. De nagyon fontos az is, amit éles szemmel a két mű zenedramaturgiai-stiláris kapcsolatáról észrevesz:

Allein noch tieferliegend und entscheidender ist die musikalische Verwandtschaft – man kann sagen, die musikalische Herkunft – des Wagner'schen Opernstyls aus der Euryanthe. Das nachdrückliche und consequente Voranstellen des dramatischen Ausdrucks, ja der declamatorischen Schärfe vor die rein musikalische Schönheit, das fortwährend charakterisierende Farbenmischen im Orchester, das Verflößen von Recitativ und Cantilene, die bishin ungewohnten Begleitungsmassen, welche den Gesang mitunter verschlingen, die ebenso ungewohnte Ausdehnung der einzelnen Musikstücke – dies Alles sind Neuerungen, welche die Euryanthe von allen anderen Opern, Weber's sowohl, als seiner Vorgänger und Zeitgenossen, unterscheiden [...] An diese Elemente einer consequenten Dramatisierung der Musik knüpfte Wagner [...] seinere Formen. Wer erkennt nicht in

1 „A *Lohengrin* és az *Euryanthe* közti rokonság sok hallgatónak azonnal feltűnik, már csak Ortrudnak és Telramundnak Eglantine-nal és Lysiarttal való meglepő hasonlósága miatt is. Ezt a wagneri intrikuspárt a weberi pár közvetlen utáztatának nevezhetjük; karikírozott utáztatának, ha az összes kifejezőeszköz eltúlzását, gyengécske utáztatának, ha a tényleges zenei tartalmat tekintjük. Maga a *Lohengrin* német császára is feltűnően hasonlít francia királyi testvére.” (A szerk.)

den Gesängen Lysiart's und Eglantinen's und manchen Szenen des dritten Aktes Wagner's musikalische Muttersprache, die allerdings bei ihm im Verlauf der Jahre bis zum missklingenden Dialekt entartet ist?²

Hadd próbáljuk a rendelkezésünkre álló rövid időben legalább vázaltszerűen konkretizálni, kiegészíteni, illetve folytatni e termékeny gondolatokat.

A párhuzam a két mű és a két mester iránya között, mint az eddigiekben is céloztam rá, már az irodalmi források iránti filológiai színezetű érdeklődésben, főleg az irodalmi forrás kiválasztásában megnyilatkozó ízlés azonosságában fel-lelhető. Ha a helyszín és a reális történelmi környezet, valamint az egyes motívumok hangsúlyozásának különbségeitől eltekintünk, a politikai mag mindkettőben azonos. A pozitívan beállított, erényes középkori lovagi társadalom, konkrétan a királyi udvar ütközik össze a hatalomvágytól s egyéni indulatoktól, mindkét esetben voltaképpen a visszautasított kérő, a hiúságában sértett reménytelen szerelmes indulataitól magát elragadtatni engedő főnemessel, Lysiart illetve Telramund gróffal. E társadalmi képlet mögött félreérthetetlen a történelmi hivatkozás, a Weber-mű esetében Kövér (VI.) Lajos és a francia bárók küzdelmére (Eglantine ezért örökli a legelvetemültebb főúr, Hugues du Puiset nevét), a Wagner-opera vonatkozásaként pedig a mintegy kétszáz évvel korábban élt Madarász Henrik kezdeményezésére egy Rómától függetlenedő és a külső ellen-séggel szemben egységre lépő szövetséges Németország megteremtésére. Az *Euryanthe*-beli Eglantine motivációja, mely szerint ő egy lázadó és elítélt pártütő lánya, a *Lohengrin*-ben csak felerősödik a keresztény udvarral szemben pogány őseinek hitéért is hadakozó, ősi, független hatalmát visszaperlő Ortrud alakjában. A történelmi vonatkozások keresésének és elfogadásának e hasonló tendenciáját erősíti a francia, illetve a német operai környezetben feltűnő, a középkorra utaló azonos lovagi zsánerek megválasztása, ha nem is valamennyi az *Euryanthe* és a *Lohengrin* konkrét esetében, de tágabb körben szemlélve, Weber és Wagner romantikus operatípusának viszonylatában feltétlenül. Adolar Minneliedje mutatis mutandis a *Tannhäuser* dalnokversenyén is elhangozhatna, s az *Euryanthe* pontozott ritmusú hármashangzat-melodikával jellemzett lovagvilága kiindulópontul szolgált mind a *Tannhäuser*, mind a *Lohengrin* német-középkori, nemesi-udvari hangjának megteremtéséhez. Stílusosan az egyik mű esetében sem jelent archaizálást, nyelvileg Weber is, Wagner is egy imaginárius középkort idéz meg;

2 „Még mélyebb és meghatározóbb Wagner operastílusának az *Euryanthé*val való rokonsága – úgy is mondhatjuk, az *Euryanthé*ből való származása. A drámai kifejezés nyomatékos és következetes előtérbe állítása, azaz a deklamatorikus szigorok a tiszta zenei szépség elé helyezése, a szakadatlan karakterizáló színkeverés a zenekarban, a recitativ és a kantiléna összemosása, a szokatlanul súlyos kíséret, amely olykor elnyeli az énekszólamot, s az egyes számok éppilyen szokatlan terjedelme – mindezek olyan újítások, amelyek az *Euryanthét* minden más, korábbi vagy kortárs operától, Weber többi operájától is megkülönböztetik [...] A zene következetes dramatisálásának ezekhez az elemihez fűzte hozzá Wagner a maga formáit. Ki ne ismerné fel Lysiart és Eglantine szólamában és a harmadik felvonás számos jelentében Wagner zenei anyanyelvét, amely az évek során rosszul hangzó dialektussá fajult?” (A szerk.)

a *Lohengrin*ben azonban mindenképpen erősebb már a stilizálásra való törekvés, mint ahogy a *Tannhäuser* záróduóiban is az volt.³

Hogy a cselekmény aktualizálható történelmi allúziója, a központi királyi hatalmat, egységes államot, a király, a nép, a derék főurak szövetségét igénylő ideológia sokkal erőteljesebben sugárzik felénk a *Lohengrin*ből, mint az *Euryanthé*ből, tökéletesen magyarázható a két mű befejezésének évszámaiból: 1823, illetve 1848. Tegyük hozzá, hogy a történelmi nagyopera⁴ perspektívája, a francia zenés színpad ihlető mintáin is lemérhetően igen eltérő a két mű esetében. Weber, mint Chézy asszonnyal történt 1821-es megbeszélése tanúsítja, Jouy *La Vestale*-jában, Spontini 1807-es operájában látta az ideális szöveggönyt, és a Spontini mögött magasodó ún. szabadító operairodalom kínálatából csak a Pizarro-szerű zsarnokok félelmetes felnagyításának igényét vette át, azt is a *Fidelio* közvetítésével. Wagner viszont ebből a hagyományból, mint *Rienzi*je tanúsítja, közel egy évtizeddel a *Lohengrin* előtt a néptribun jellegű hősideál megteremtésének lehetőségét vitte tovább, s a nagyopera típusát illetően is már nemcsak Spontini, hanem Meyerbeer nyomán is tájékozódott. Továbbá: míg Weber tablói a *Freischütz*ben éppúgy, mint az *Euryanthé*ben is az opéra comique felől érkeznek a Singspiel, illetve a német romantikus opera műfajába, Wagner esetében a Párizsi Nagyopera színpadképei, a Ciceri- és Daguerre-tanítványok panorama mobile-ja, hiteles, pontos történelmi jelmezigénye közvetlenül ihletik, mindössze öt-tíz éves késéssel vagy inkább ráhagyással a német romantikus opera koncepcióját. Ebben az összefüggésben lehet csak reálisan vizsgálni és összevetni az *Euryanthe* és a *Lohengrin* kórustechnikáját, ez pedig már egyike a két mű döntő kapcsolatának. Drámai funkcióját tekintve a kórust, korábbi francia minták és talán Gluck hatására az *Euryanthé*ben Weber emancipálta és nem Wagner. A *bűvös vadász* zsanerein, táncjelenetein, ezeken a századfordulós opéra comique jövevényeken túllépve az *Euryanthé*ben, mint Warrack is aláhúzza,⁵ nemcsak a vadász- és az esküvői karokat építi be szerveesebben, mondhatni kiiktat-

3 Itt jegyzem meg, hogy Hanslick párhuzamának elfogadása semmiképp se jelentse számunkra, hogy az *Euryanthé*ből csakis a *Lohengrin* felé vezetnek szálak. Az utat kereső magányos vándor, az udvarból számkivetett hős vagy a rég elveszettnek hitt egykori barát megtalálása, felismerése és hazahívása az erdőszélen, egy vadászársaság jóvoltából, egy szabadtéri, kürtvisszhangra épülő jelenet keretében az *Euryanthe* harmadik felvonásából közvetlenül került át a *Tannhäuser* első felvonásába, mindkét esetben a címszereplő személyéhez kötődve. És a Weber-mű ismerői mind tudják, hogy Lysiart, még mielőtt Telramund megteremtésére ihlette volna Wagnert, a második felvonás első jelenetében énekelt, zenekari hullámfigurációval kísért c-moll Andante con moto monológreszletével a magányos, átokvert Hollandi alakját segítette megszületéséhez. Hasonló, szituációbéli, néha egészen megdöbbentő megfelelések az *Euryanthe* és a *Lohengrin* között is vannak. Eglantine éppúgy a pusztulása előtti pillanatban magasodik a színpad fölé, és véli, Euryanthe halálhírét hallva, hogy diadalmaskodott ellenfelén, mint ahogy Ortrud vágja a *Lohengrin*ért érkezett hatyú megpillantásakor a szerencsétlen, tönkretett Elza szemébe, hogy ha kissé tovább megtartotta volna férjének tett fogadalmát, örökre visszanyerte volna elveszettnek hitt öccsét, Gottfried herceget. Az *Euryanthe* és a *Lohengrin* kapcsolata azonban – s Hanslick erre utal – olyan sokágú s olyan szerves, hogy minőségileg jelent mást, többet a német romantikus opera szempontjából, mint *A bolygó hollandit* és a *Tannhäuser*t vagy éppen a *Lohengrint* jósoló egyes elszigetelt mozzanatokban megnyilvánuló párhuzam.

4 Weber nagy hősi romantikus operának, Wagner romantikus operának nevezi művét.

5 John Warrack: *Carl Maria von Weber*. Berlin: Claassen Verlag, 1972, 337–365.

hatatlanul a cselekménybe, hanem a kar funkcióját változtatja meg: mint a bál, az esküvő, a vadászat résztvevője, mint a király kísérete állandóan jelen van, érzékeli a cselekményt és reagál rá, előérzettel bír, elkeseredik, örvendezik és kommentál. Ezzel válik Singspiel-tartozékból a német romantikus opera dramaturgiájának részévé. Ha a *Lohengrin* – éppen a kórusnak *A nibelung gyűrűjéből* való elvi-dramaturgiai megfontolás alapján történő kizárásával szemben – a Wagner-életmű par excellence kórusoperájának tekintjük 1848 és 1868 között, tudnunk kell, hogy ez a koncepcióját tekintve kórusopera az *Euryanthe* nélkül nem jöhetett volna létre. A *Lohengrin* kórusai azonban a lépték, a mouvement, mondhatni az attitűd tekintetében, a *Rienzi* és a *Tannhäuser* tapasztalatain is átszűrve már nem az opéra comique-ot, hanem a Spontini- és Meyerbeer-féle nagyoperát vallhatják bölcsőjüknek. Erre 1879-ben egy Wollzogennek írott levelében egy példa erejéig Wagner is konkrétan utal, mondván, hogy: „Lohengrinem első felvonásának zárókórusa például inkább Spontiniból mint Weberből jön.”

A kórus funkciójával már a két mű zenedramaturgiai sajátosságainak területén járunk. Idetartozik a Lysiart–Eglantine, illetve a Telramund–Ortrud pár, s velük szemben az Adolar–Euryanthe, illetve a Lohengrin–Elza pár viszonyának kérdése is. Az a hasonlóság ugyanis, ami az ún. két sötét páros, tehát a bariton–szoprán pár vonatkozásában a két darab között fennáll, sokkal nagyobb jelentőségű, mint azt Hanslick Intrigantenpaar kifejezése sejteti. Pusztán drámai tekintetben Warrack a párok új funkcióját hangsúlyozva „a drámai kontraszt új, morálisan megalapozott művészetéről”⁶ ír. Csakhogy a jó és a rossz morális elvű szembeállítása tipikusan Singspiel-örökség, s a *Zauberflöte*-re, valamint a *Freischütz*-re való hivatkozás, különösen ha tekintetbe vesszük ez utóbbi darab eredeti, később elhagyott első jeleneteit a Remete látomásával, mindenki előtt nyilvánvalóvá teszi ezt. Kétségtelen, hogy ez a morálisan megalapozott kontraszt is továbbél az *Euryanthe* dramaturgiájában; csakhogy az indokolatlanul vagy csak hivatkozásszerűen indokolt gonosz, sötét érzelmeket, elveket képviselő szereplők, azaz a statikus negatív figurák, a Durlinskyk, Pizarrók, Casparok típusával szemben Lysiartban és Eglantine-ban benne van a jó lehetősége is; mindkettőjük bemutatkozó scenája további útjukat indokló pszichológiai elemzéssel ér fel.⁷

Merjük kimondani, hogy a cselekvés irányát meghatározó és az akciót kiváltó lélektani alapvetésben Wagner nem is megy túl a mintán, sőt az önmagával meghasonló Eglantine mellett Ortrudja hangsúlyozottan „monotematikus” jellem. Amit továbbvisz, zseniálisan, az a karakterek fejlődésének pszichológiai árnyalása, elsősorban a kerítő Ortrud portréja, a behálózás, a képmutatás művészetének aprólékos rajza. Ezen a ponton be kell kapcsolnunk gondolatmenetünkbe a csoda-vagy varázselem és a hozzátartozó zenei stílus problémáját, valamint az ún. Leitmotiv-technika ügyét is.

6 Uott.

7 Eglantine első felvonásbeli jelenetének dominánsan elakadó E-dúr Allegro szakasza és Lysiart második felvonásbeli jelenetének G-dúr Andante con moto szakasza elegendő hivatkozás.

Az *Euryanthe* partitúrájába a természetfölötti elem, mint köztudott, nem a sokat szidott librettista asszony ízlése révén, hanem Weber kifejezett kérésére került be. A jó és a rossz viszonylatában a neme neutrális, mert egy sírjában nyugodni nem tudó szellemalak megjelenését kíséri. A történet szerint Euryanthénak jelenik meg a férje utáni bánatában életének önkezével véget vetett Emma, Adolar testvérének árnya. Addig kell bolyongania, amíg egy részvételi lélek könnyeivel tisztára nem mossa a sírba rejtett gyűrűt, amelynek mérgével megölte magát. A megváltásmotívum Euryanthe egyértelműen pozitív személye és az Emmát Adolarhoz fűző családi kapcsolat értelmileg már az első felvonásban a Jó oldal intonációi között jelöli ki e természetfölötti elem dramaturgiai funkcióját, amelynek megfelelője a Lohengrinben a Grál világa, rétege. A kettő közötti egyértelmű összefüggést az Euryanthe szóban forgó *accompagnato* jelenetének szövege is segít felismerni, mikor az égi kegyelem fényéről beszél Emma szelleme, az arany fényről, amely egykor rá is sugárzott. A szóban forgó pár ütem és a *Lohengrin* Grál hegedűinek regisztere nyilvánvalóan közel rokona egymásnak. Csak az *Euryanthét* idézem.

Largo ♩ = 84

Recit **a tempo**

Die ihr der Lie-be Thränen Herz an Herz so se-lig wei - net, hört mich an! Auch

Recit

mir strahlt einst dies gold'ne Licht, mein U - do lieb - te mich zart und treu. Er fiel in blut' - ger

Schlacht! da war mein Leben mir kein Le - ben mehr, aus Gift erfüll - tem Ring sog' ich den Tod!

Az is növeli a párhuzamosság érzetét, hogy a *Lohengrin* égi hangját, éppúgy, mint Emma túlvilági üzenetét egy-egy elbeszélés azonosítja a hallgatóban a Grál-lal, illetve az ártatlanul szenvedőnek megváltást hozó eszmével, s az intonáció legkontúrosabban, formailag is zártan mindkét műben a nyitányban, illetve az előjátékban manifesztálódik. Az *Euryanthe* nyitányának Largoja azonban, amelyet Weber nyitott színpadkép kíséretében szándékozott előadatni, így hangzik:

Largo ♩ = 52

pp possibile

pp

2. kotta

Mint látható, Weber a sír misztikumát nemcsak a brácsatremoló és a nyolc szordinált hegedű különös effektusként ható zenekari koloritjával teremti meg, hanem ebbe a 12 hangnemet érintő 15 ütembe sűríti harmóniai és tonális vonatkozásában művének minden leleményét, szinte erjesztő göccá téve azt. A diatonikus-ritmikus lovagvilággal, a királyi udvarral, az odatartozó, az onnan számkivetett, de oda visszaérkező Adolar–Euryanthe párossal, különösen Euryanthe C-dúr áriájával szemben ez a kromatika (eltelkintve a harmadik felvonás előjátékaként a pusztában-vadonban való bolyongást érzékeltető funkciójától) Eglantine karakteréhez társul. Mint ahogy a francia opera gyakorlatából, főleg Méhul és Dalayrac művei-

ből öröklődő emlékeztető motívumok közül is *egyedül* az övé lép túl hagyományos funkcióján, hogy zárt-stabil formula helyett nyitott, esetenként a drámai-zenei kontextustól függően hangközeit, jellegét változtató Leitmotiv-alakulattá legyen.⁸ Az is nyilvánvaló, hogy Ortrud a maga ármányos, behízgelő, behálózó karaktermotívumát Eglantine-től örökölte: a kettőt szűk szeptimbe ágyazott harmóniai habitusa, kígyózó vonala, erőteljesen lefelé induló iránya és a terc hangközt kiemelő gyűrűző karaktere rokonítja. Ne feledjük, Webernél Eglantine életcélja egy *gyűrű* megszerzése, és Adolart–Euryanthét a vadonban *kígyó* támadja meg. Az Eglantine-Leitmotiv első behízgelő megjelenésére emlékeztet a következő kotta:

(Moderato assai ♩ = 96)

3. kotta

Ez pedig Ortrud jól ismert jellemmotívuma:

4. kotta

Nyilvánvaló a rokonság, de az is, hogy az Eglantine-téma gyűrűvonalatkozása Wagner számára majd önállósulva *A Rajna kincseiben* lesz aktuális.

Wellgunde

wer aus dem Rhein - gold schön - fe den Ring

5. kotta

8 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 1980, 252.

A *Lohengrin* zenedramaturgiai szereposztása tehát – problémánknál maradván – annyiban szilárdabb az *Euryanthéénál*, hogy benne a kromatika mint negatív stílus (részben már a *Tannhäuser* Vénusz és Erzsébet stíluskontrasztjának mintájára) következetesen a sötét párosé, míg Weber művében a kromatikus stílus részben a negatív Eglantine-körhöz, másrészt a természetfölötti szférához tartozik. Kétségtelen, hogy a zeneszerzőben tudatosult a stíuselem e dramaturgiai funkciójának kétértelműsége; ugyanis 85 ütemmel azelőtt, hogy a harmadik felvonás után öszszecsapódna a függöny, Weber megteremti Emma megnyugodott szellemének, üdvözült lelkének zenei kifejezéseként a kromatikus sírtéma diatonikus variánsát, C-dúr verzióját:

Largo Adolar

Ich ah-ne Em-ma! se - ling ist sie jetzt. Der Unschuld Thräne hat den
Ring benetzt, Treu' bot dem Mör-der Rettung an für Mord, e - wig vereint mit U-do weilt sie dort.

6. kotta

Wagner *Euryanthétól* való inspirációja mindkét drámai pólus vonatkozásában dokumentált tehát. Ám az intonációs szálak szorosabban szőtt hálója a *Lohengrin*-ben elképzelhetlenné tenné egy, az *Euryanthéra* emlékeztető ilyenfajta szintézisét.⁹ A példánál maradván, Ortrud varázslónő-kromatikája, pogány misztikuma nem téveszthető össze a Grál hangjával. A Leitmotiv-technika vonatkozásában viszont a *Lohengrin* nem megy túl az *Euryanthe* szintjén. Egyrészt mindegyik emlékeztető témája a zárt-stabil, citátumszerű formulák típusába tartozik, másrészt egy

⁹ Az a magyarázat, miszerint a természetfölöttire utaló kromatika Emma *nyugtalan* szellemére vonatkozik, míg a diatonikus változat a halott *megnyugvását* jelzi, csupán elmélet marad, mert a mű utolsó előtti pillanatáig kizárólag Eglantine jelleméhez köthetjük a kromatika „jelentését.”

kivételével (ez Elza fogadalma) mindegyik hangszeres fogantatású. Az *Euryanthe* így Eglantine Leitmotívumával túlmutat a *Lohengrinen*, mint ahogy többi, zárt-stabil emlékeztető motívumának szöveghez tapadó jelentésével, sőt nemegyszer bemutatásával is már a *Ring* zenedramaturgiáját jósolja („Ich bau auf Gott; hin, nimm die Seele mein’, Vertrauen; Tod; O Seeligkeit dich fass ich kaum”). Hogy a *Lohengrin* fantasztikusan kristályos hangnem-dramaturgiai rendszerének hiánya az *Euryanthe* egyértelmű negatívuma-e, történelmi nézőpont kérdése. Weber ugyanis a *Lohengrin*hez hasonló világos hangnem-karakterisztikával élt a *Freischütz*ben (érdekes módon a Wolfsschluchtszene hangnemeköre rövidre zárva a *Lohengrin* négy döntő hangnemekörét előlegezi), de ezt – mint Warrack megállapítja¹⁰ –, a kromatikus-diatonikus stílus erősebb-nyíltabb ütköztetésére épülő dramaturgiai elképzelésének tudatosan rendelte alá az *Euryanthe*ban. A két oldal plasztikus C-dúr, c-moll kontrasztja, illetve a sötét pároshoz következően társuló e-moll, E-dúr, H-dúr hangnemjelleg persze azt is elárulja, hogy a hangnem-dramaturgia, bár korlátozottabban, érvényes az *Euryanthe*ban is.

Hanslicknak a drámai kifejezés és az éles deklamáció nagyobb szerepére, az énekbeszéd és az ária, a recitativo és a cantilena közötti különbség oldódására, a jelenetek terjedelmére, azaz a zárt számos szerkezetet az átkomponált jelenet ideáljával felváltó elképzelésre s a felvonások léptékére vonatkozó megfigyeléseihez nincs mit hozzáfűzni, legfeljebb azokat a változatos eszközöket lehetne felsorolni – de semmi esetre sem egy ilyen rövid vázlat keretében –, amelyekkel az *Euryanthe* szerzője a zárt számok limesének elegyengetésére vagy átlépésére vállalkozik. A korábban szokatlan, ún. súlyos kíséret, a Begleitungsmassen érdemi méltatására is elegendő egyetlen példára hivatkozni: a sötét páros H-dúr kettősének, az éjszaka hatalmával való szövetkezésnek esküpillanata ez, amely dúr karaktere és orgonapontos hangzása ellenére, egész diszpozíciójával, döntő mozzanatának oktáv-unisono színével a *Lohengrin* legmodernebb jelenetének, a második felvonás fizs-moll képének, pontosabban az azt záró Ortrud–Telramund eskünek („Der Rache Werk sei nun...”) az intonációs előképe (7. kotta).

Végül hadd említsem meg az *Euryanthe* és a *Lohengrin* alapvető kapcsolatainak sokaságából az együttesek tipológiai rokonságát, egy olyan problémát, amit az irodalom fel sem vetett még. A Weber–Wagner kapcsolat szempontjából két ensemble-típusnak van kiemelkedő szerepe. Az egyik az *Euryanthe* második felvonás finálójának g-moll, C-dúr, f-moll füzére, amelyet Adolar távozási szándékának bejelentése vált ki. A kvartett, felső szólamában Euryanthe imájával, élő belső szólamaival, majd az urához hűséges nép ragaszkodásának C-dúr kifejezése után az Euryanthe kiközösítő, a várból, a lovagvilágból őt kikergető, con tutto fuoco ed energia előadott kórus-strettával, annak concitato stílusával, villámló zenekari kísérmotívumával, szólamainak időnkénti unisono keménységével, egész indulattömegével a *Tannhäuser* II. felvonásának kórusfinálóját előlegezi. A második *Euryanthe*-finálónak azonban van ezt megelőzően egy A-dúr kvartett részlete is, amely viszont

10 Warrack: i. m.

Con strepito $\text{♩} = 104$

Dunk - - - - - le Nacht, - - - - - du

Dunk - - - - - le Nacht, - - - - - du

pp 3 3 3 3

f hörst den Schwur!

f hörst den Schwur!

f *ff* 3 3 3 3

Sei mit uns' - - - - - rer

Sei mit uns' - - - - - rer

fp

f That im Bun - - - de!

f That im Bun - - - de!

ff 3 3 3 3

7. kotta (folytatása a következő oldalon)

Dunk - le Nacht, du hörst den Schwur, dunk - le

Nacht, du hörst den Schwur! Ja! es - schlägt, es -

schlägt, es - schlägt der Ra - - - che - Stun - de!
es - schlägt, es - schlägt der Ra - - - che - Stun - de!

7. kotta (folytatás)

a *Lohengrin* talán leginkább műspecifikus együttesét, az „In wildem Brüten muss ich sie gewahren”-t jósolja. Katasztrófa előtti közérzetről, döntő változás előérzetről, rejtélyéről („Welch ein Gemeinmiss...”) van szó, mint Dahlhaus¹¹ fogalmaz a *Lohengrin*nel kapcsolatban arról, amit már Richard Strauss észrevett, hogy egy kontemplatív együttes valójában drámai együttesé válik, mert egy futó pillanatnak ad irreálisan hosszú időtartamával („undramatische Verzögerung”) rendkívüli feszültséget. A környezettől való elhatárolódás az ilyen együttes egyik specifikuma

11 Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*. Velber: Friedrich Verlag, 1971, 45.

Dahlhaus szerint, a másik a melodikus szubsztancián túlmutató beszédesség a harmóniai struktúra rétegében. Mindkettő megvan, bár kevésbé fejlett formában, mint Wagnernél, az *Euryanthe*-ben is. Az előzmény itt az *Euryanthe* bűnösségére vonatkozó hiedelem eluralkodása az együttesben, amely a férfikar felkiáltásában csúcsondik ki; az előjegyzés 5 \flat ; esz-moll és desz-moll pillanatok után hosszú asz-hangon hal el a zene. Fafúvók éteri hangján látszathangnemként cisz-moll előjáték vezet az asz-tól távoli A-dúrba, a Largo tonalitásába. A környezettől való elválás érzete, a cselekmény folyamatából való kiemelés hangnemesztusa, a bizonytalanság hangulata teljes. Az együttest *Euryanthe*, azaz a szoprán nyolc ütemes frázisa indítja („Lass mich empor zur Lichte wallen”). A harmóniai struktúra jellegzetesége, mint a *Lohengrin* együttesében is, a dúr és moll karakterhez tartozó mellékfokok vegyítése, a Mischtonart jelleg. A habozó karakterhez tartozik a jelzett modulációs irányból való ismételt visszafordulás, a hangnemi kerülőút, a szűkszeptimes rejtekút, esetleg az álzárlat is. Az együttes első összecsengő harmóniája szűkített szeptim, az első domináns hangzat moll dominánssá árnyékolódik, a domináns felé irányuló első moduláció egy a-moll hangzat által kínált ösvényen G-dúr, majd g-moll felé kerül, mielőtt ideiglenesen E-dúrban kötne ki. Itt lép be az együtteshez csatlakozva a négyszólamú férfikar, az első fokot a *ta* fokra épített szeptimhangzattal váltó harmóniapárt ismételve: „O, Unthat, grässlichste von Allen”. Az együttes második része következik, már ismét A-dúrban, ismét moll szubdomináns tartozik hozzá, ismét elmarad az ezúttal a párhuzamos hangnem felé ígért moduláció, új elemként álzárlat fokozza a habozás érzését, végül négyütemnyi hosszúságú kromatikus bújócska után ér be az A-dúr révébe, és ott csendül ki az ensemble. Ezen az oldalán is élesen elválik környezetétől. A hidat a *Lohengrin* király-trombitáit jósoló oktáv-fanfár jelképezi és egy a-moll frázis vezet C-dúrba tovább.

Az intrikus pár és a király alakjának hasonlósága ébresztette rá Hanslickot az *Euryanthe* és a *Lohengrin* kapcsolatának felfedezésére. Azt igyekeztem bizonyítani, hogy a két mű kapcsolata az opera minden rétegében megnyilatkozik. Ezek: a témaválasztás, a sujet ideológiai vonatkozása, aktualizálása, a statikus morálkontaszt átszövése a pszichológiai indoklás, illetve jellemzés szálaival, a stíluskörök és a drámai pólusok összefüggésének rendszere, az emlékeztető és a Leitmotiv használata, a hangnem-dramaturgia, a kórusopera jelleg, a kontemplatív együttes drámai funkcióba állítása, valamint a két mű néhány igen jellegzetes drámai-zenei helyzetének, szereplőtípusának, sőt, intonációjának eklatáns egymásra rímélése is. A középkori történetek két hősnének, Euriantnak és Loherangrinnak a sorsa így folytatódik és fonódik össze a német romantikus operaműfajban, amely történetének csúcsára épp e két művel ér fel.