

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

**28. számú művészet- és művelődéstörténeti
tudományok besorolású doktori iskola**

**HANGZÁSDRAMATURGIAI
ESZKÖZÖK ERKEL FERENC
BÁNK BÁN CÍMŰ OPERÁJÁBAN**

BEISCHER-MATYÓ TAMÁS

TÉMAVEZETŐ: DR. DOLINSZKY MIKLÓS, PHD

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

Tartalomjegyzék

Kottapéldák jegyzéke	V
Ábrák jegyzéke.....	V
Táblázatok jegyzéke.....	V
Köszönetnyilvánítás	VI
1. Bevezetés	1
1. 1. Az elemzéshez használt kottákról	1
1. 1. 1. A kritikai kiadás	1
1. 1. 2. Az autográf.....	1
1. 2. Erkel Ferenc analízis-vázlata a <i>Bánk bán</i> ról	2
1. 3. Miről nem lesz szó?	5
1. 3. 1. Az Erkel-műhely	5
1. 3. 2. A 20. századi átdolgozás	7
1. 3. 3. Librettó.....	8
2. A <i>Bánk bán</i> hangászdramaturgiai eszközei.....	11
2. 1. Hangnemdramaturgia.....	11
2. 1. 1. Az opera hangnemei és jelentésük	15
2. 1. 2. Hangnemi különbségek a két forrás között – érdekességek	21
2. 1. 3. Néhány gondolat a transzponálásról	24
2. 2. Motívumok, dallamok, ritmusok.....	28
2. 2. 1. Jellegzetes zárlati fordulatok.....	31
2. 2. 2. <i>Sixte ajoutée</i> a tonikán	33
2. 2. 3. Tématranszformáció.....	37
2. 2. 4. Az ütemmutatókról	40
2. 3. Interakciók	41
2. 4. Az opera formáiról.....	45
2. 4. 1. Kisformák	45
2. 4. 2. Nagyformák, az opera egésze	49
2. 4. 3. Ütemhangsúlyok	52
2. 5. Hangszerhasználat.....	54
3. A hangászdramaturgiai eszközök alkalmazása – szemelvények	60
3. 1. Első felvonás	60
3. 1. 1. <i>Preludio</i>	60
3. 1. 2. <i>Introduzione e Coro</i> (No. 1).....	65
3. 1. 3. <i>Keserű bordal</i> (No. 2).....	65
3. 1. 4. <i>Scena</i> (No. 3)	66
3. 1. 5. <i>Ensemble</i> (No. 3).....	66
3. 1. 6. <i>Recitativo és Coro</i>	68
3. 1. 7. <i>Magyar tánc</i> (No. 4).....	68
3. 1. 8. <i>Duetto e Scena</i> (No. 5).....	69
3. 1. 9. <i>Scena</i> (Recitativo).....	69
3. 1. 10. <i>Scena di Bánk</i> (No. 6)	70
3. 1. 11. <i>Duetto</i> (No. 6).....	70
3. 1. 12. <i>Finale</i> (No. 7).....	71

3. 1. Második felvonás	73
3. 1. 1. <i>Aria</i> (No. 8).....	73
3. 1. 2. <i>Duetto</i> (No. 8).....	73
3. 1. 3. <i>Scena, Aria e Duetto</i> (No. 9).....	74
3. 1. 4. <i>Duetto</i> (No. 10).....	76
3. 1. 1. <i>Scena ed Ensemble</i> (No. 11)	78
3. 1. 2. <i>Marche</i> (No. 12).....	78
3. 1. 3. <i>Finale</i> (No. 13).....	78
3. 2. Harmadik felvonás, első kép (Tisza-parti jelenet).....	79
3. 2. 1. <i>Entr'act</i> (No. 14) és <i>Scena I</i>	79
3. 2. 2. <i>Scène dramatique</i> (No. 15)	80
3. 2. 3. <i>Recitativo</i> (és <i>Romance</i>)	82
3. 2. 4. <i>Vihar és Aria</i>	83
3. 2. 5. <i>Barcarola és Concertato (Árad a fény)</i>	83
3. 3. Harmadik felvonás, második kép (<i>Finale</i> , No. 16)	84
3. 3. 1. Gyászkórus.....	84
3. 3. 2. <i>Recitativo</i> (c-moll)	85
3. 3. 3. <i>Marcia</i> (a-moll).....	86
3. 3. 4. A Király és a Békétlenek jelenete (<i>recitativo</i>).....	86
3. 3. 5. <i>Recitativo</i>	87
3. 3. 6. <i>Petit Ensemble</i> (c-moll)	87
3. 3. 7. Bánk és a Király párbeszéde (c-moll)	87
3. 3. 8. <i>Scena Ultima</i>	88
Appendix: Vokális tengelyművek a <i>Bánk bán</i> szomszédságában.....	90
Bibliográfia és forrásanyag	98

Kottapéldák jegyzéke

1. kottapélda:	Biberach „jágói” monológja.....	13
2. kottapélda:	Ottó I. felvonásbeli áriájának kétféle befejezése.....	25
3. kottapélda:	Ottó áriája, I. felvonás (részlet).....	28
4. kottapélda:	Hangszeres <i>bokázó</i> ritmusok.....	31
5. kottapélda:	A két vokalizált <i>bokázó</i>	32
6. kottapélda:	Példák a stilizált <i>bokázó ritmusra</i>	32
7. kottapélda:	A két önálló akkordként működő tonikai <i>sixte ajoutée</i>	34
8. kottapélda:	A <i>Preludio</i> vége	35
9. kottapélda:	Ottó <i>sixte ajoutée</i> -i.....	36
10. kottapélda:	A Bánk-Tiborc kettős főmotívuma, II. felvonás	37
11. kottapélda:	A Bánk-Tiborc kettős transzformált motívuma.....	38
12. kottapélda:	Az <i>Árad a fény</i> és Bánk búcsújának rokonsága	39
13. kottapélda:	A <i>Keserű bordal</i> és a <i>Romance</i> egy-egy részlete	49
14. kottapélda:	Ottó áriája, I. felvonás (részlet).....	54
15. kottapélda:	A <i>Preludio</i> 5-8. és 37-40. üteme	62
16. kottapélda:	Az opera nyitóütemei.....	63
17. kottapélda:	Az első négy ütem illetve a visszatérés természetes súlyrendje.....	64
18. kottapélda:	Kontraszsubjektum az <i>Ensemble</i> -ből (No. 3)	68
19. kottapélda:	A kontraszsubjektum megfordulása	68
20. kottapélda:	A <i>Marcia</i> kétféle nagydob szólama	86
21. kottapélda:	Részlet és akkordváz a <i>Parsifal</i> II. felvonásából	96

Ábrák jegyzéke

1. ábra:	A „gilt nicht” és a „stark” Biberach monológjában.....	7
2. ábra:	A <i>Preludio</i> formája.....	61
3. ábra:	A Bánk-Biberach duett harmóniai váza	71
4. ábra:	A <i>Romance</i> formája.....	80
5. ábra:	Az <i>Álmodj szelíden</i> formája	81
6. ábra:	Az <i>Árad a fény</i> szerkezete	81
7. ábra:	Az angolkürt és gordonkák motívuma	82
8. ábra:	A <i>Német requiem</i> tengelyhangnemeinek elosztása a kvintkörön	93
9. ábra:	A szűkített akkord a bécsi klasszikában és a tengelyrendszerben	96

Táblázatok jegyzéke

1. táblázat:	A <i>Bánk bán</i> hangnemrendjének vázlatos áttekintő táblázata	18
2. táblázat:	Érvek az átdolgozott ária-befejezés mellett és ellen	25
3. táblázat:	Az ötféle hangszer előfordulása az operában.....	56
4. táblázat:	Az I. felvonás fináléjának szerkezete.....	72
5. táblázat:	a Gertrud-Bánk duett fraktálszerű formája	77
6. táblázat:	A <i>Scène dramatique</i> áriáinak hangnemdramaturgiai rendje	80
7. táblázat:	A <i>Scène dramatique</i> formai szerkezete.....	81
8. táblázat:	A <i>Német requiem</i> vázlatos hangnemrendje.....	94

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönettel tartozom Dolinszky Miklósnak, témavezetőmnek, aki önzetlen és nagyvonalú tanácsaival, valamint szóbeli és írásbeli megjegyzéseivel részletesen és kimerítően megválaszolta a felmerülő kérdéseket és problémákat, forrásait mindig a rendelkezésemre bocsátotta. Köszönöm figyelmeztetéseit is, melyekkel körültekintésre és alaposágra intett. Köszönet illeti a Kottamester Bt. dolgozóit, akik a *Bánk bán* kritikai kiadásának partitúráját jóval a megjelenés előtt nagylelkűen felajánlották és kinyomtatták részemre. Segítségük nélkül e munka csak nagy nehézségek árán készülhetett volna el. Köszönöm Komlós Katalinnak és Jeney Zoltánnak, hogy felügyeletük alatt szakmailag kifogástalan, tartalmas, és a legjobb értelemben vett szórakoztató doktorkollégiumi órákat látogathattam. Végül, de nem utolsósorban, köszönettel és hálával tartozom kedves növendékimnek – különös tekintettel a 2008-ban szigorlatozóknak –, akik az együtt töltött órák analízisei során kérdéseikkel, ösztönző figyelmükkel és intenzív jelenlétükkel számos új gondolatot ébresztettek bennem, melyek közül közvetve néhány e dolgozatban is olvasható.

Beischer-Matyó Tamás

2009. december 10.

1. Bevezetés

Ez a tanulmány Erkel Ferenc *Bánk bán* című operájának hangzásdramaturgiai eszközeivel foglalkozik. Az elemzés középpontjában (2. fejezet) az opera hangnemrendje, az ezzel kifejezésre jutó hangnemdramaturgia, továbbá a kis- és nagyformák megfigyelése, valamint ezen összetevők közt fennálló összefüggések és egymásra gyakorolt hatásuk vizsgálata áll. Hasonlóan fontos terület a motívumok, dallamok, ritmusok összehasonlítása és a hangszerhasználat hangzásdramaturgiai lehetőségeinek áttekintése. Az általános megállapítások után a hangzásdramaturgiai eszközök alkalmazásának vizsgálata kerül sorra az opera számain belül, szemelvények formájában (3. fejezet).

1. 1. Az elemzéshez használt kottákról

1. 1. 1. A kritikai kiadás¹

Az elemzéshez az alapot mindenekelőtt az új kritikai kiadás (a továbbiakban KK) szolgáltatja. A kiadás nem az autográfot veszi alapul, hanem az operának egy revideált változatát, melyből öt, lényegét tekintve megegyező kéziratos másolat maradt fenn.² E példányok gondos összehasonlításából született meg a kritikai kiadás, alaposága szükségtelenné teszi a különböző kéziratok és nyomtatások összehasonlítását, mivel jelen tanulmány nem filológiai jellegű.

1. 1. 2. Az autográf³

Az opera autográfját (a továbbiakban AU) az Országos Széchenyi Könyvtár őrzi. A revízió számos ponton különbözik az autográf kottaszövegétől, így az nem tekinthető véglegesnek és egyedül érvényesnek. Annál is inkább, mivel az autográf csak

¹ „Bánk bán. Erkel Ferenc Operák 3. Vol. 1-3”. Közreadja: Dolinszky Miklós. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.) [az opera kritikai kiadása]

² Dolinszky Miklós: „Bevezetés/Introduction”. In: *Bánk bán. Erkel Ferenc Operák 3. Vol. 1-3*. Közreadja: Dolinszky Miklós. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.), 1-41. 35-41. illetve: Dolinszky Miklós: „Revision als Original? Erfahrungen mit der Erstausgabe von *Bánk bán*”. *Studia Musicologica*, 49 (2008), 231–244. (240–244.).

³ „Bánk bán” Országos Széchenyi Könyvtár Zeneműtára, 3 kötet, Ms. mus 5.

részben tartalmazza Erkel Ferenc keze írását, a többi az úgynevezett *Erkel-műhely* különböző tagjaitól származik. E műhely körüli mítoszt Somfai László oszlatta szét 1961-ben írt, az Erkel-kéziratok problémáiról szóló nagyszabású tanulmányában.⁴ Azt, hogy a különböző kézírású részek nemcsak tisztázat jellegűek, másolások, így összegzi a tanulmány *Bánk bánról* szóló fejezetének végén:

Minden énekszólamot (tehát az opera legjelentékenyebb összetevőjét) maga E[rkel] F[erenc] ír be a partitúrába. [...]

A hangszerelésnek nagyon jelentékeny része, százalékra nézve jóval több mint fele nem az ő írásában maradt fenn; és a kézirat egyes bejegyzéseiből arra következtethetünk, hogy az instrumentáció részben nem is az ő szellemi sajátja. Viszont felügyelete, ellenőrzése alatt készült a kézirat minden része.

A „közreműködők” közül kimagaslóan [Erkel] *Gyula* játssza a legjelentékenyebb szerepet, – egészen biztosan számottevő részeket hangszerel, már ekkor apja legalkalmasabb munkatársa. [Erkel] *Sándor* írásának zöme vlsz. utólagos (néhány esetben talán több évvel későbbi); – javítások, retusok letisztázása, ill. önálló átfogalmazás, – de kisebb mértékben már az ősbemutatóra elkészült alakon is dolgozik. *Anonym-1* szintén hangszerel is (jelentéktelenebb fűvös-állásokat), de többnyire csak másol. *Anonym-2* egyelőre csak egészen kis mértékben vesz részt a „zeneszerzői-műhely” munkájában.⁵

Ennek ellenére – vagy talán éppen ezért – érdekes és fontos is, hogy figyelembe vegyük az autográfot, összehasonlítsuk néhányszor a kritikai kiadással, ezáltal könnyebben nyerhetünk betekintést az opera szerkezetébe.⁶

1. 2. Erkel Ferenc analízis-vázlata a *Bánk bánról*

Bár nem kotta, mégis hallatlanul érdekes, értékes és ritka dokumentum az a hétoldalas fogalmazvány, amit Erkel nem sokkal az opera ősbemutatója előtt írt művéről. Az írás az Országos Széchenyi Könyvtár irodalmi analectái között található, faksimiléjét és betűhű átíratát először Bónis Ferenc adta közre 1968-ban.⁷ A vázlat valószínűleg a *Magyarország* című napilap akkori felelős szerkesztőjének,

⁴ Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok IX. – Az opera történetéből*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961. 81-158. (115-124.)

⁵ Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. 123.

⁶ Még e tanulmány írásának kezdetekor Dolinszky Miklós vetette fel, milyen érdekes és hasznos lenne az autográf és a revízió összehasonlítása, azoknak az okoknak a felkutatása, ami Erkel arra ösztönözte, hogy megváltoztassa helyenként operájának textúráját, elsősorban hangszerelését. Tudva, hogy éppen a hangszerelés nagyobb részét – bár az ő tudtával és beleegyezésével – más végezte el, ez a kérdés még izgalmasabbá válik. Sajnos itt nem nyílik lehetőség ennek vizsgálatára, az egy másik, önálló dolgozat témája lehetne.

⁷ Bónis Ferenc: „Erkel Ferenc a *Bánk bánról*”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968. 63-73.

Pompéry Jánosnak (vagy valamelyik munkatársának) kérésére készült 1861. február végén vagy március elején, nem sokkal a *Bánk bán* március 9-i ősbemutatója előtt.⁸ Az írás röviden ismerteti az egész operát, kiemelve belőle azokat a pontokat, melyeket a szerző fontosnak tart.

Bevezetés, nagyobb szerű antique Stilus

1^{ső} Szám: A' dur Kardal vagy inkább Bortal: nemzeti Stil könnyen felfogható. – Később Petur, minden szava declamatorish, nyers igazság, békétlenek feje, Ő vezeti a' békétleneket, később a' mint Bor dalra felszólítatik azt feleli: Bortal! na jó, hanem keserű lesz: erre el mondja nyers declamatioval Vörösmartý keserű Bortalát: A' molban a' melly később a' refraiennél A durba megy át. – Később jön Ottó: csúszó mászó édesgető Kurmacher, a' Királyné, Melinda, Biberách és a' Bar nagy Ensemble. Ezen Ensemble kezdete E molban megy, contrapunctish Stylus, később E' durban megy át brillant stýlben. –

2^{ik} Szám.
Duetto Melinda és
Ottó közt. –

Ezen Duetto A' dur első fele francia Stylben van, Később csúszó mászó édesgető olasz Stylben megy által, mely egy furioso végével Otto idétlen Courtizálása vissza utasítatik D mol.

3^{ik} Szám

Bánk. rettentően lép föl C mol, később Cavatine As dur a' hol boldog napjaira Melindával vissza emlékezik: ismét visza megy C molban furiosissimo, leg nagyobb desperatio. –

jön Biberách (egy másik Jago:)

Andante Sostenuto.

(*Meglopva a' család szent tűz* [D]) helyét G mol (fajdalmas Styl-ben:) később B molban megy át növekedő fájdalommal (: *azért küld szerte hát a honba engemet:*) továbbá által megy Des durban, (*Duetto furioso*) Garibaldi Stylben; *El a' királyhoz elég tételt nekem:* – Később a' jelenését végzi egy igazi magyar Stylus három tactus rhytmusos Cabalettel: *Még csak egyszer oh Melinda, hadd ragadjalak karomba;* G durban sebes tempóban sajtáságos tüzes modorban.

Következik Ballet
külföldi Stýlben, később magyar táncz.

három a' táncz halálíg
D dur ban.

Finale.

Ezen forma Styl sajtáságom. *Oh hol vagy oh Bánk,* Négyes Vocal karral, f mol, később f durban megy át, a' hol a' kar Melindát biztatja: *oh szép Melinda ne légy szomorú:* merem mindenkinek figyelmébe ajánlani, nem mindennapi, a Vége brillant energikus Styl hatásra számítva.

⁸ Bónis Ferenc: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. 69. 1861. március 13-án a *Magyarországban* kritika jelent meg, aláírás nélkül, a néhány nappal azelőtt bemutatott operáról. A cikk szakmai jellegű részének kifejezései igen hasonlítanak az Erkel által leírtakkal. (Bónis Ferenc: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. 71-72.)

2^{ik} felvonás*Bánk.*

Miként vándor ki tévedez viharzó éjjelen; C mol (:fájdalmas) később as durban megy, mikor azt mondja: hazám, hazám, te mindenem: és még nagyobb erőre növekedik, mikor azt mondja, Magyar hazám te mindenem rajtad minél előbb kell segítenem. – – – –

jön Tiborcz

Duettben

Ezen á[t]vitel mély dramaticus, egyik a' legjobb numerusok közé tartozik e' dalműben.

Bánk és Melinda közti jelenet

Ezen jelenet egészen lyriai jellemző characteriszticus a' tébolygás, mikor Melinda azt mondja *fogd föl a' nyilat*, figyelemre méltó a' hegedűk csipése, – Mikor Bánk fiát megátkozza figyelemre méltó az accord, és később azon desperát jelenet (:csupa exoticus hangszerekkel: *Viola d'amour, Czimbalom hárfá, és angol kürt:*) mikor Melinda azt mondja: *ölj meg engem Bánk, C dur; Hollósi ebben a' jelenetben classicus, és a' ki nem fog sírni anak nincs érzése. – Később Bánk mondja: hol van hol szép homlokod lilium virága; tiszta Magyar typus, egy kis Meister stük a' maga nemébe az érzés a' legnagyobb fokra van fölcsigázva. – A dur. egész Végig. –*

Bánk és a' Királyné közti

Duettek

A' leg nehezebb és leg borzasztóbb tragicus Numerus egészen az ölésik[.] C mol, később as mol mikor Bánk mondja: [(:) *Magyar hazámnak téréit bejártam, mindenütt csak elbusulást találtam:*] Később ismét C molban mikor Bánk mondja (:Veled trónoknak mocska te:) egész végig növekedig a' tragikai Elementum. – Ellinger ebben a' jelenetben magát fölül múlja. Ima magyar *Styl*, Később jön a' Király és a' Vége a' fölvonásnak egy energicus ensemble. – –

3^{ik} fölvonás

Melinda jelenete teboljodott, álom dal viharos zene a' Vége Verklärung. a' tiszába ugrik.

*Utolsó jelenet.**Gruft Scene*

Requiem Styl csak hogy háromszor anyi kar kéne, Barátok, udvaroncok, békétlenek és a' t. – –

Ellinger utolérhetlen ezen halál scénában. –⁹

Az írás legfigyelemreméltóbb tulajdonsága, ahogyan Erkel saját zenéjét jellemzi. Akár úgy, hogy a hallgatónak fogódzót ad, mely „styl”-ben, hangnemben komponálta meg az adott szakaszt, mik a legfőbb zenei jellegzetességek – így kalauzolva a tájékozatlanabbakat¹⁰ –, akár úgy, hogy kiemeli, mely részeket tart kiemelkedően sikerültnek. Megállapításai szabatosak, noha a korabeli értők és

⁹ Bónis Ferenc átírását átvéve. A dőlt betűvel szedett részek az eredetiben aláhúzások voltak. (Bónis: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. 63-65.)

¹⁰ „A kézirat rendeltetése nem kétséges tehát: amolyan »szakmai útmutató« volt egy kezdő vagy alkalmi zenekritikus számára. Akinek az utókor mégis hálás lehet: ő bírta rá a szűkszavú Erkel saját művével foglalkozó egyetlen fennmaradt, hiteles elemzésének megírására.” (Bónis: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. 73.)

laikusok nem mindig osztoztak Erkel véleményével. Például Erkel a Bánk és Tiborc között kialakuló duettet a „legjobb numerusok” közé sorolja az operában: valóban, a mű kevés része hömpölyög ennyire szabadon, szinte zenedrámái módon. A korabeli kritika¹¹ viszont szinte észre sem veszi a felvonás későbbi, hatásosabb elemei között. Amíg a Bánk és Melinda, Bánk és a királynő közötti kettősök szépségéről és drámaiságáról ódákat zengenek, az előbbit szinte meg sem említik. A jelenetről még Mosonyi Mihálynak – aki pedig két¹² alkalommal is írt az operáról – sincs különösebb mondanivalója. Az első cikkében néhány dicsérő szóval intézi el a duettet („Sikerült jelenet, melyben a zene híven vissza tükrözi a szöveg értelmét, s az ember szinte feledi, hogy énekelnek.”¹³), míg a másodikban csupán egy zeneszerzői fogásra hívja fel figyelmünket („A 47-ik lap utolsó sorában pedig bizonyos zenei képletet észlelhetünk, mely később tovább fonódva, egy érdekes eszményi kép fő részének zömét képezi.”¹⁴ Lásd 10. és 11. kottapéldát.)

A köztudottan szófukar és visszahúzó¹⁵ Erkelnek ez az írásbeli megnyilatkozása sem különösebben bőbeszédű, de éppen raritása miatt az elemzés során többször visszatérünk rá.

1. 3. Miről nem lesz szó?

1. 3. 1. Az Erkel-műhely

Az Erkel-műhely behatásával a *Bánk bán* hangzásdramaturgiai eszközeinek elemzése kapcsán nem szükséges foglalkozni. Főként azért, mert inkább filológiai kérdés, és a több kézírást tartalmazó autográf mellett van egy hiteles változatunk a műből a végső szerzői szándékra vonatkozóan. Már egy kész mű esetében – amit a szerző teljes

¹¹ Barna István: „Erkel nagy művei és a kritika”, In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok IV.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955.) 211-270. (211-233)

¹² Mosonyi Mihály: „Bánk-Bán. Eredeti magyar opera 3 felvonásban, írta Egressy Benjámín, zenéjét szerzé Erkel Ferenc.” *Zeneszeti lapok.* I-ső évi folyam, 25./26. (Budapest, 1861. március 21. és 27.): 193-196, 201-205. illetve: „Bánk-Bán. Eredeti nagy dalmű 3 felvonásban, szerzé és zongorára két kézre alkalmazta Erkel Ferenc.” *Zeneszeti lapok,* Budapest, 1-ső évi folyam. 49./50./51. (1861. szeptember 4., 11. és 18.): 389-390, 397-398, 405-407.

¹³ Mosonyi Mihály: „Bánk-Bán. Eredeti magyar opera 3 felvonásban, írta Egressy Benjámín, zenéjét szerzé Erkel Ferenc.” *Zeneszeti lapok.* I-ső évi folyam, 25./26. (Budapest, 1861. március 21. és 27.): 204.

¹⁴ Mosonyi Mihály: „Bánk-Bán. Eredeti nagy dalmű 3 felvonásban, szerzé és zongorára két kézre alkalmazta Erkel Ferenc.” *Zeneszeti lapok,* Budapest, 1-ső évi folyam. 49./50./51. (1861. szeptember 4., 11. és 18.): 405.

¹⁵ Bónis: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. 63.

egészében vállalt – sincs okunk különbséget tenni hangzásdramaturgiai szempontból originális és nem-originális részek között.

Az újabb kutatások azonban tovább árnyalják a kialakult képet. Dolinszky Miklós meg is említi a *Bánk bán* kritikai kiadásához írt bevezetésében:

A *Bánk bán* autográf kéziratának (AU) akkordszerkezetre, modulációra, hangszerelésre utasító ceruzás szerzői bejegyzései több helyen is félreérthetlenné teszik más hangszerelők közreműködését. Ami kérdéses marad, az az idegen kézírás funkciója, annak eldöntése, vajon adott ponton az idegen kéz tulajdonosa hangszerelt-e, vagy csupán másolt. Szacsvai Kim Katalin feltételezése szerint Erkel Ferenc saját kezűleg bejegyzett ének- vagy hangszeres szövegei sok helyütt „sorvezetőként” szolgálhattak a már készen álló, csak épp nehezen olvasható szerzői hangszerelés lemásolásakor. A másolás forrása ilyen esetekben a már említett, ma csupán töredékesen ismert „őspartitúra” lehetett.¹⁶

Utána párhuzamot von az Erkel- illetve a Weimarban kialakult Liszt-műhely között,¹⁷ végül a revízió kapcsán megemlíti:

[...] amint Somfai révén tételesen nyomon követhető, a revízió rendre olyan helyeket érint, amelyeket eredetileg idegen kéz hangszerelt!¹⁸

A *Bánk bán* revideált változatából továbbá létezik egy, a szerző által saját kezűleg javított és szignált partitúra.¹⁹ Így a szerzőség, illetve a hangszerelés kérdése okafogyottá válik. Azt sem szükséges megvizsgálni, hogy ezek az idegen hangszerelések mennyire fedik Erkel stílusát és elképzeléseit, illetve mennyire befolyásolták a mű ősbemutató körüli hangzástudását. Természetesen az ilyen irányú vizsgálódás nagyon érdekes lenne. Például Somfai László hívja föl a figyelmünket, hogy Erkel igenis aktívan részt vett a kész szakaszok átnézésében:

Biberach párszavas jágói monológja („Reszkess királyné...”; fol. 86b – 87b) érdekes *bizonyítéknak számító* dokumentum arról, hogy a „Bánk”-ban sok esetben valóban rábízta a hangszerelést fiaira Erkel. Az énekszöveget itt is maga írja, a hangszerelés zöme azonban Gyulától ered. A 8. ütem Gyula-szerzette vonósakkordjai alá pl. kék ceruzával odaírja E[rkel] F[erenc]: „stark”, célozva a túlerősen hangzó felrakásra. Az 1 – 7. ü. VIc. – Cb. szövegét pedig „gilt nicht” megjegyzéssel törli, a kárörvendő biberachi szavak alatt csupán a Cl. – Fg. – Cor.– Trb. hideg hangzásának színét hagyva jóvá.²⁰

Az autográfban ez így néz ki (1. ábra):

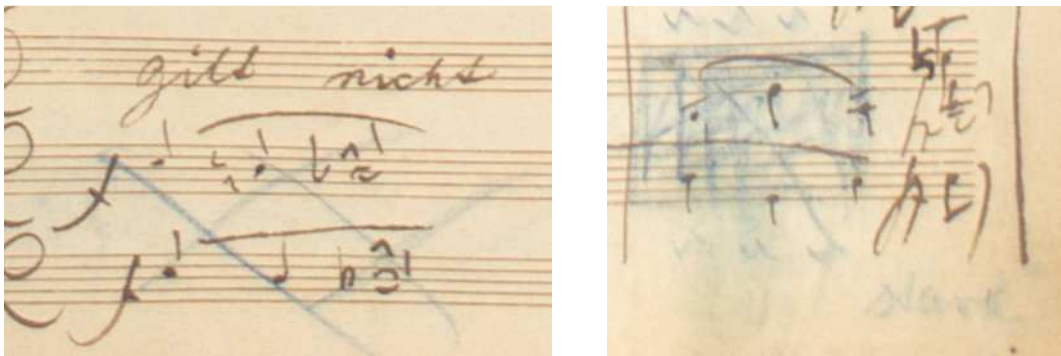
¹⁶ Dolinszky Miklós: „Bevezetés/Introduction”. 33.

¹⁷ Dolinszky Miklós: „Bevezetés/Introduction”. 34.

¹⁸ Dolinszky Miklós: „Bevezetés/Introduction”. 36.

¹⁹ Dolinszky Miklós: „Bevezetés/Introduction”. 36.

²⁰ Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. 120.

1. ábra: A „gilt nicht” és a „stark” Biberach monológjában²¹

Az ilyen és ehhez hasonló példák bepillantást nyújtanak az alkotás, pontosabban a hangszerelés folyamatába, ami mindig különleges, ünnepi pillanat, továbbá revelatív felfedezésekhez vezethet a filológus számára; jelen elemzésnek azonban többé-kevésbé le kell mondania erről.

1. 3. 2. A 20. századi átdolgozás

Az opera 1940-es, Nádasdy Kálmán – Rékai Nándor – Oláh Gusztáv féle átdolgozásáról az elmúlt években sok cikk és tanulmány készült, melyek az átdolgozás keletkezését, okait, milyenségét és minőségét vizsgálják. A fontosabbak között először Tallián Tibor kétrészes cikkét kell megemlíteni, mely a *Muzsika* hasábjain jelent meg 1993-ban.²² A tanulmány – először Mosonyi írásai óta – érdemben és értőn elemzi az opera eredeti változatát, kiemeli annak dramaturgiai erényeit, rámutat az átdolgozás legfontosabb problémáira. Hasonlóan érdekesítően, bár más aspektusból vizsgálja a problémát, Dolinszky Miklós 2003-ban, *Bánk bán szenvedései* címmel megjelent írása,²³ míg Fodor Géza *Keserű pohara* polémikusabb hangvételű.²⁴ Retkes Attila tanulmánya, melyet a 1993-ban megjelent CD kísérfüzetéhez írt,²⁵ összegzi a két változat közti különbséget, de véleményt nem mond, míg Várnai Péter – szintén egy hanglemezt kísérfő írásában – kifejezetten

²¹ AU 1. fol. 86b és 87a

²² Tallián Tibor: „Meghalt Erkel – Éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért”. *Muzsika*, 36/7-8 (1993. július-augusztus) 5-12 és 6-11.

²³ Dolinszky Miklós: „Két Bánk bán-tanulmány, 1.: Bánk bán szenvedései”. *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus): 259-277.

²⁴ Fodor Géza: „Keserű pohár”. *Színház* című folyóiratban (XXIX/5 (2002. május): 2-7.

²⁵ Retkes Attila: [Tanulmány az 1993-as eredeti Bánk bán hangfelvételének kísérfüzetéhez]. *Alpha Line Records 1-3 ALR 005-007*, 10-19. (13-17)

védelmébe veszi az átdolgozást.²⁶ Érdekes, hogy Somfai László fent említett Erkel-kéziratokkal foglalkozó úttörő tanulmányában ugyan hangot ad kételyeinek, de még nem foglal egyértelműen állást a Nádasdy-Rékai változat ellen,²⁷ ahogy azt Tallián Tibor, Fodor Géza és Dolinszky Miklós később megteszi.

Az 1940 és 1961 között készült elemzések közül ki kell emelnünk Maróthy János vitatható megállapításokkal teli, de a maga nemében alapos és körültekintő értekezését.²⁸ Munkája során az autográfot használja, nem úgy, mint Losonczi Ágnes *A két Bánk bán* című írása,²⁹ mely ugyan nem az átdolgozás problémáival foglalkozik, de elemzéséhez az átdolgozott változatot veszi alapul (bár egy kisé kusza lábjegyzetben³⁰ épp az ellenkezőjét állítja), annak is mindjárt bariton változatát.³¹

A fent említett írások (nem számítva *A két Bánk bán*) bőséges tájékoztatást nyújthatnak azok számára, akik az opera átdolgozásának körülményeire kíváncsiak. Mivel azonban gyökeresen megváltoztatja az eredeti mű hangzását és hangzásdramaturgiáját, továbbá mai értékrendünkbe nehezen illeszthető be³² egy ilyen típusú átdolgozás, felesleges vele foglalkoznunk.

1. 3. 3. Librettó

A librettó vélt vagy valós hibáiról az elmúlt több mint 150 év alatt rengeteg szó esett. Már a kezdetektől fogva sok kifogás érte, a bemutató óta talán nem is született elemző írás, melynek tekintélyes részét ne foglalta volna el a librettó problémáinak

²⁶ Vámosi Nagy István – Várnai Péter: *Bánk bán az operaszínpadon. Operadramaturgiai tanulmány.* Bibliotheca Musica 5. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960.) továbbá: Várnai Péter: [Tanulmány az 1969-es *Bánk bán* hangfelvétel kísérőfüzetéhez]. *Hungaroton, 1969, LPX 11376-78.* 4-6.

²⁷ Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. 116-117.

²⁸ Maróthy János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok II.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954.) 25-174.

²⁹ Losonczi Ágnes: „A két Bánk bán”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok IX. – Az opera történetéből.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1961.) 45-79.

³⁰ Losonczi Ágnes: „A két Bánk bán”. 60.

³¹ „Mivel ebben az időszakban az Operaház együttesében nem akadt olyan hőstenor, aki alkalmas lett volna a címszerep eléneklésére, Rékai egyidejűleg két verziót készített: egyet az eredeti hangfajmegoszlás szerint, a másikban Bánk szerepét bariton hangra tette át, s ennek megfelelően Tibor eredetileg bariton szerepéből basszus lett. Ez utóbbi formában került az átdolgozott mű bemutatásra 1940. március 15-én. Azonban, amint felnőtt egy újabb énekesgeneráció, az Operaház azonnal elvetette az egyébként is sokat vitatott bariton-változatot és a »Bánk bán«-t az átdolgozott tenor-verzióban vitte színre (1953).” Várnai Péter: [Tanulmány az 1969-es *Bánk bán* hangfelvétel kísérőfüzetéhez]. 6.

³² Nehezen, de beilleszthető: a Magyar Állami Operaház (és a hazánk többi színháza) a mai napig kizárólag ezt a változatot hajlandó játszani. Ez alól kivételt képzett a Debreceni Csokonai Színház 2008. szeptemberi bemutatója, mely már az új, kritikai kiadás kottaszövegét vette alapul.

megemlítése, elmarasztalása, esetleg mentegetése. A *Bánk bán* szövegekönyvét ért sok kritika sajnos nem minden alap nélkül való. Kezdetben csak dramaturgiai hibáit rótták föl neki, mindenekelőtt Mosonyi Mihály, aki már a márciusban írt kritikájában kifogásolja a II. felvonás nagy tuttiját:

Azonban meg kell jegyeznünk, hogy a művészi kerekesség s drámai hatás érdekében itt be kellett volna végezni a 2-ik felvonást, mert ilyen jelenetek után lehetetlen még tovább is az érdeket s a drámai hatást. [...] A hatás el van rontva s a hallgató nem érdekelheti magát többé [...] ³³

A 20. század elejétől fogva hasonló problémává emelkedik a szöveg minőségének és Erkel prozódiajának kérdése is, mely mára még krónikusabbá vált. Részletező elemzések helyett inkább két idevágó idézettel érzékeltetjük a komplikációkat. Az Erkel-szövegek problematikáját legtömörebben Fodor Géza foglalta össze:

Kétségtelen: az eredeti Bánk bánt nem lehet minden további nélkül előadni. Az opera szövege zömében tarthatatlan. Egyrészt prozódiailag: Egressy szövege és Erkel énekszólama úgyszólván koordinálatlan, s a természetellenes hangsúlyozás túl van historikus tűrőképességünk határain. Másrészt Egressy nem volt olyan mestere a nyelvnek, mint korának jobb magyar költői vagy jobb külföldi librettista kortársai, hogy szövegének archaikusságai patinát kaptak volna az idővel, - nem, fogalmazásmódja túlnyomóan ügyetlen, mai füllel kifejezetten kínos vagy nevetséges. Az eredeti Bánk bán bármilyen előadása a szöveg alapos átdolgozását, szinte újraköltését követeli meg. ³⁴

Ennél valamivel óvatosabb és némileg megfontoltabb, bár lényegében ugyanarra a tevékenységre sarkallja a leendő rendezőt/dramaturgot/operaigazgatót Somfai László, aki a *Hunyadi László* Kern-féle kiadásával kapcsolatban fogalmazza meg az alábbi véleményt:

Aki az autográfot végigolvassa, kétségkívül megbizonyosodhatik arról, hogy a „Hunyadi” – és vele együtt valamennyi Erkel-opera – *prozódiaja* ma már előadhatatlan. A szöveg és dallam illeszkedése olyan mértékben bántó a mai fül számára, hogy feltétlenül jogosultnak kell ítélnünk a kis, prozódiai természetű korrekciókat, mert a teljes operák életbentartásához szükséges a bántó, gyakran rikító prozódiai hibák kigyomlálása. Egyfelől felesleges lenne tagadnunk, hogy Erkel Ferenc *németül* jobban tudott, talán szívesebben beszélt és írt is, mint magyarul; – másfelől a múlt század közepén megszülető, a növekedő magyar operatermés révén problémává váló prozódiai kérdés (mint zenészerzői feladat, sőt „kötelesség”) akkor még alig jutott túl magának a kérdésnek feltevésénél. A „Zenészeti Lapok” pl. hadakozik ugyan a 60-as évektől a jobb prozódia mellett, de

³³ Mosonyi Mihály: „Bánk-Bán. Eredeti magyar opera 3 felvonásban, írta Egressy Benjámin, zenéjét szerző Erkel Ferenc.” *Zenészeti lapok*. I-ső évi folyam, 25./26. (Budapest, 1861. március 21. és 27.): 193-196, 201-205. 196. Tallián Tibor *plaidoyer*-jában védelmébe veszi ezt a megoldást, és a jelenetet egy *drámai misztériumforma* szükséges elemévé teszi.

³⁴ Fodor Géza: „Keserű pohár”. 4.

maguk azok a zeneszerzők, akik bírálják, mai szemmel nézve maguk sem különbek saját kompozícióikban.³⁵

E két vélemény nemcsak azt összegzi, ami miatt a *Bánk bán* 20. századi átdolgozói feljogosítva érezték magukat az átdolgozásra, hanem azt is, milyen súlyú az a nehézség, amivel szembesülnünk kell. A kritikai kiadás feladata az, hogy a lehető legpontosabban adja vissza a szerző által óhajtott kottaszöveget, ha kell, kanonizálja azt. Az előadásé viszont a mű életre hívása, életben tartása és a közönséggel való kapcsolat megtalálása. E feladatok általában nem ütköznek egymással, azonban a *Bánk bán* kivétel – de kivételességében nem megközelíthetetlen. A szöveg és a prozódia kiigazításának feladata a mindenkori színpadra állítókra hárul, és bár valószínűleg egy idő után némi konszenzus ki fog alakulni, kellő óvatossággal és körültekintéssel átmenthető belőle Egressy egyenetlen minőségű szövegének poétikusabb részei.³⁶

Mivel a korabeli opera hangzásdramaturgia eszközrendszerébe a szöveg hangzásértéke nem tartozott bele, a librettó dramaturgiai és prozódiai problémáival sem szükséges jelen pillanatban foglalkozni.

³⁵ Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. 109.

³⁶ Ilyen például Bánk I. felvonásbeli Asz-dúr áriájának öröklétem javát eggyé fogó kapocs szövegrésze, melynek kezelése ugyan egy kicsit nehézkes, de a gondolat gazdagsága és mélysége e néhány szóban is igen figyelemreméltó.

2. A *Bánk bán* hangzásdramaturgiai eszközei

2.1. Hangnemdramaturgia

A Katona József drámájából, Egressy Béni librettójára készült opera hangzásdramaturgia eszközei közül az operában uralkodó szigorú hangnemrendet kell első helyen említeni. Ez körökbe rendeződve jelenik meg, mégpedig tengelyelvszerűen.³⁷ A tengelyrendszer sok aspektusa közül itt csak egy lesz érvényes: a tengelyrendszerbe szervezett hangnemek rendje. Az opera bemutatásának évében a tengelyrendszer még csak csíráiban mutatkozott, és noha a megelőző 40-50 évre visszamenőleg lehet idézni néhány nevezetes példát,³⁸ igazán csak a *Bánk bán* bemutatását követő néhány évben kezdett kibontakozni – akkor is elsősorban Wagner (*Trisztán és Izolda*, *A nürnbergi mesterdalnokok*), majd bő egy évtized után Liszt Ferenc műveiben. A tengelyrendszer igazi virágkora azonban csak a 19. század utolsó két évtizedére és a 20. század első harmadára-felére tehető, ezért a *Bánk bán* esetében nem is beszélhetünk igazi tengelyrendszerről, csupán a hangnemek bizonyos elv szerinti csoportosításáról, amik hasonlóságot mutatnak a tengelyrendszer hangnemi elrendeződésével. Mindazonáltal nevezhető tengelyrendszernek az egyszerűség és az egyértelműség kedvéért, annál is inkább, mivel következetesen vonul végig az egész művön. A különböző tengelyekhez tartozó hangnemek különböző eszmei tartalmakat és érzelmeket jelképeznek illetve jelenítenek meg.

A **tonikai** tengely hangnemei a *haza – sors – szerelem* háromszögében állnak, jelentéseik összekapcsolódhatnak és átalakulhatnak. E tengelyen, ami a **C-dúr – a-moll – A-dúr – [Esz-dúr] – c-moll** hangnemeket jelenti, jellemzően Bánk, Melinda,

³⁷ A Lendvai Ernő nevével fémjelzett *tengelyrendszernek* vagy *tengelyelméletnek* kiterjedt és magas színvonalú irodalma van, ezért azt igen jól ismerjük részben Lendvai, részben mások munkáiból. Ez okból szükségtelen itt az elmélet alapjait felvázolni, az érdeklődők nagyszámú, kifejezetten ezzel foglalkozó könyvet és tanulmányt olvashatnak. Lendvai Ernő munkái közül a következőket kell kiemelniük: *Bartók stílusa*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955) *Bartók dramaturgiája*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964), *Bartók költői világa*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971) *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1975), *Verdi és a 20. század*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984),

³⁸ Mint például Schubert (Nagy) C-dúr szimfóniájának fináléját, ahol a visszatérésben a főtéma az azonos tengely lévő Esz-dúrban tér vissza C-dúr helyett.

Petur és a Békétlenek énekelnek. A hiányzó hangnemek nem szerepelnek az operában, az Esz-dúr pedig epizodikus jellegű.³⁹

A **domináns** tengelyen az *uralkodás – elnyomás – hazugság* hármassága jelenik meg. Itt található Gertrud, Endre, Ottó és alkalomadtán az udvari nép megszólalásaihoz kapcsolódó hangnemek: **e-moll – G-dúr – E-dúr – B-dúr – g-moll – Desz-dúr – b-moll**. Némileg gazdagabb és változatosabb, mint a tonikai tengely hangnemekészlete. A fent említetteken kívül Bánk és Tiborc is sokszor használ domináns tengelyen lévő hangnemet.

A **szubdomináns** tengelyen az érzelmek és a szenvedély hangnemei jelennek meg: **F-dúr – d-moll – [D-dúr] – Asz-dúr – f-moll – asz-moll**. Látható, hogy keresztres hangnem szinte nem is fordul elő. Ez a fajta letekintés a mélybe, továbbá az opera dramatikus csúcspontján felhangzó asz-moll részlet különös, sötét hangulatot áraszt. Egyedül a D-dúr két ünnepi, reprezentatív pillanata válik ki a szubdomináns hangnemek sorából; ám ezekből az egyik a táncbetét gyors szakasza, mely viszontagságos út után érkezett célba,⁴⁰ a másik pedig az első felvonás fináléját bevezető fanfárszerű néhány ütem, mely funkcióját betöltve semmilyen más szerephez nem jut.⁴¹ Így a D-dúrnak nincs hangnemdramaturgiai értéke, noha genetikáját tekintve a szubdomináns tengelyhez tartozik.

Érdekes, hogy Erkel Endre áriáit a domináns tengelyre helyezi, noha a király mindig, minden oldalról pozitív megítélést kap, magyarságát végig hangsúlyozzák. Egyértelmű, hogy a domináns tengely jelentése a király esetében kizárólag az *uralkodást* jelenti, mely jelent esetben nem kelt negatív asszociációkat.

Különös módon alakul Biberach jelleme is. A drámában a „lézengő ritte Ottó mindenese, szellemi gyámja a vétek útján”,⁴² de az operában, köszönhetően egy

³⁹ Epizodikus alatt itt az egyszeri megjelenést értjük; ám az az egyszeri megjelenés is lehet súlyos a hangzásdramaturgia szempontjából. (Lásd Biberach rövid monológját, 1. kottapélda.)

⁴⁰ A hosszú balett, ami a korabeli francia operák mintájára készült ma már nem található meg az autográfban, noha eredetileg annak része volt. (Helyét az AU 1. fol. 47a oldalán „Tancz Einlage” felirat jelzi. Eltávolítása óta helye nem ismert.) Később a balett helyére egy *Magyar tánc* elnevezésű betét került, melynek végső, ma ismert alakja a revízió után jelenik meg, erősen megrövidített formában, új, lassú szakasszal, és a gyors részben kórossal kibővítve. A *Magyar tánc* történetéről bővebben: Dolinszky Miklós: „Két Bánk bán-tanulmány, 2.: Pas de deux: páros tánc a szerzőség körül”. *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus): 277-285.

⁴¹ Az autográfban jónéhány oldallal előbb (AU 1. fol 28a1-28a2) található egy beragasztott lap, ami pontosan ezt a fanfár-zenét idézi, csak H-dúrban, valószínűleg Erkel Sándor betoldása. A revízióban nem szerepel (lásd KK 678-679. illetve 680-681.). A H-dúr betoldás következményeként azonban marad az 5# előjegyzés, egészen az *Ensemble* kezdetéig (KK 51-55. 42-71. ü., lásd: 2.1.2a)

⁴² Arany János: „Bánk bán tanulmányok”. In: Lengyel Balázs (szerk.): *Katona József: Bánk bán, Arany János tanulmányával és jegyzeteivel*, ([Budapest:] Móra könyvkiadó, 1977 (4. kiadás, 1984)). 180-245. 238. Arany János még nagykőrösi éveinek vége felé fedezte fel magának a *Bánk bán*t,

dramaturgiai baklövésnek,⁴³ Biberach létének a hallgató számára érzékelhető első pillanata éppen az ellenkezőjét sugallja: „Jó lesz értesítenem immár a nagyurat.”⁴⁴ Az ezután kibontakozó Bánk-Biberach kettős sokkal inkább a nagyurat támogató udvaronc figuráját jeleníti meg, semmint a bukását elősegítőt. Azt, hogy Erkel másképp gondolta, nemcsak a *Bánk bán*ról írt elemzéséből tudjuk – „jön Biberach (egy másik Jago:)”⁴⁵ – hanem a Bánk-Biberach kettőshöz komponált zenéből is: az ott felhangzó „valóban elegáns, mégis fenyegető”⁴⁶ udvaronczene (*Hát nem tudod, nagyúr?*⁴⁷) emlékeztet rá, hogy Biberach korántsem nemes szándékú lovag. Ám az operában a *ritter* egyetlen önálló megszólalásakor, amikor mindenféle színleléstől menetesen nyilvánul meg jelleme, a következő szavak hangzanak fel, az alábbi zene kíséretében:⁴⁸ (1. kottapélda)

1. kottapélda: Biberach „jágói” monológja

SCENA V (Biberach)
Andante maestoso
Biberach
(egyedül)

49 Resz-kess, ki-rály-né, im - már meg-dör-dü-le fe-jed fe-lett Bánk-nak bosz-szu-ló menny-kő-ve! S ha

53 ar-cod-hoz csa-pá mél-tó gya-lá-za-tod, el-súly-lye-dé-se-den én gúny-nyal ka-ca-gok.

A dráma ugyanezen pontján, amikor Ottó elrohan, hogy véghez vigye „irtózató” tervét, Biberach csak ennyit mond:

ekkoriban fogott neki nevezetes tanulmányának is. A drámát magyarázó jegyzetekkel is ellátta, melyek azóta vezérfonalat nyújtanak a mű értelmezéséhez.

⁴³ „Nincs mit tagadni: Egressy Biberach bemutatását is elkontárkodja. Sötét szándékait a német lovag az első concertatóba ékelve közli, a közönség számára meghallhatatlanul, mint a királyné.” (Tallian Tibor: „Meghalt Erkel – Éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért”, II. 8.)

⁴⁴ KK 149, 138-139. ü.

⁴⁵ [Erkel Ferenc a Bánk bánról] lásd feljebb 3.

⁴⁶ Tallian Tibor: „Meghalt Erkel – Éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért”, II. 8.

⁴⁷ KK 197. 153. ü. stb.

⁴⁸ KK 170-171, 49-56. ü.

Hogyha bőkezűbb
lettél s fizettél volna, jobb tanácsot
is adhatnék. Most jobb lesz tartani,
jó herceg, a magyarsággal. – No, csak menj!⁴⁹

A dráma szerint tehát Biberach hűsége – ahogy az várható – megvehető, és ha Ottó nagyvonalúbb lett volna, most nem kellene Biberach mesterkedésitől tartania. Arany jegyzeteiből itt az is kiderül,⁵⁰ hogy Biberach már korábban is tervezte átállítását a másik oldalra, és most véglegesíti azt a szándékát, ami néhány jelenettel előbb fogant meg benne:

Meglehet,
Bánkhöz szegődök. *Ott van a haza,*
ahol a haszon – s miért ne húzzam azt?
Hisz, aminek meg kell történni, az
anélkül is megtörténik. (*Kiteként.*) Ha! Más
oldalra a paláستtal, Biberách!⁵¹

Ismét csak az anyagiak kerülnek szóba, a lovag motivációja egyértelmű. Az operában azonban nyoma sincs hezitálásnak, szilárd szavai eltökéltséget sugároznak, egyértelmű szándéka a királynő és öccsének romlására vonatkozólag. Ezt támasztja alá a zene is; nemcsak fanyar akkordjaival, kemény hangszerelésével, hanem hangnemével is: e pár ütem nagy része ugyanis Esz-dúrban van, ami a tonikai tengelyen helyezkedik el. Biberachot a közös érdek, a királynő és öccse pusztulása sodorja a magyarok táborába; ettől ő még nem válik hazafivá, sőt: az *Esz-dúr*⁵² és a magyarság alaphangneme, az *a-moll* közötti tritónusz távolság e különbséget jobban hangsúlyozza, semmint a tengelykapcsolat révén való laza rokonság összefüzi. De lázadásra való hajlama, pontosabban a mindenkori erkölcsi és hatalmi rend ellen való ellenszenvé⁵³ valamint Bánkhöz húzóó érdekei miatt kap egy kis tonikai szeletet. De melyek lehetnek ezen közös érdekeknek az okai? Mi Biberach valódi motivációja

⁴⁹ Katona József: *Bánk bán*. ([Budapest:] Móra könyvkiadó, 1977, 4. kiadás, 1984) szerk.: Lengyel Balázs: 49.

⁵⁰ Katona József: *Bánk bán*. 34, 44. lábjegyzet, ill. 49. 87. lábjegyzet, továbbá a tanulmány megfelelő része: „[...] s ha már előbb veszélyesnek tartotta hercegét a merényben gyámolítani, most éppen arra gondol, hogy Ottót cserbe hagyja, elárulja, s ezáltal a magyar párt, különösen Bánk bizalmát megnyervén, anyagi jutalomban is részesüljön.” *Bánk bán*. 240.

⁵¹ Katona József: *Bánk bán*. 34. Ezek előtt a sorok előtt olvasható közvetlenül az a monológ, ami keserű cinizmusával, akár Biberach *Credo*-jaként is olvasható.

⁵² Nem tartozik a lényeghez, de érdekes, hogy a régi *opera seriában* az Esz-dúr az *ombra-jelenetnek* (szellemidézés) volt hagyományosan a hangneme.

⁵³ Tallián Tibor írja a már fent említett cikkében: „E felismerés változtatja meg az opera expozícióját; Katona eredeti szereposztásával ellentétben az opera Petur rovására Biberachra, a »másik Jagó«-ra bízta Bánk mozgásba lendítését, később irányítását.” (II. 7.)

az operában? Ezzel sajnos az opera librettója adós marad, Biberach szerepe ugyanúgy sorvad el, mint Peturé.⁵⁴

A hangnemdramaturgiának fontos alkotóeleme a szereplők egymással való kommunikációjából fakadó hangzási tér, kiknek akciói és reakciói (interakciók) alapvetően befolyásolhatják, hogy egy szereplő mit, hogyan, milyen hangnemben énekel. Úgy tűnik tehát, hogy bár egy hangnem alkalmasint összekapcsolható egy adott személlyel, mégis inkább olyan elvont fogalmat vagy jelentést bont ki, mint *szerелеm, árulás*, vagy éppenséggel a *pusztulás*.⁵⁵

2. 1. 1. Az opera hangnemei és jelentésük

a) Tonikai tengely

C-dúr: *Melinda* hangneme, az elveszett tisztaság és az *igaz szerелеm* hangneme, egyben az *idealizmusé* is. Az operai idő múlásával a valóságtól való elszakadás, az örület hangnemévé is válik. Katona a drámához írt *Jegyzésben* Melindát spanyol nemzetiségűnek állítja, de erre utaló nyomot az opera szövegekönyvében és zenéjében már nem találunk. A Melindához társuló zenék mindig magyarosak és egyértelművé teszik hovatarozását.

a-moll: *A magyarok, a magyarság, a haza* hangneme.

c-moll: Bánk hangneme, őt magát ez jellemzi a legjobban. A c-moll összeolvad a nagyúr alakjával, Bánk sorsát jelenti, mely a végzet jegyében áll. Ha mások énekelnek e hangnemben, akkor szorosan kapcsolódnak Bánkhoz.

A-dúr: *A romlás és illúzió* hangneme. Jelenti az elromlott magyarságot (nyitókórus), akár szellemi romlást is (lásd *Keserű bordal*, ahol az a-moll és az A-dúr váltakozásában az A-dúr szellemi értelemben vett romlás), és jelenti Melinda és

⁵⁴ Említésre méltó azonban, hogy a szövegekönyv egy korai változatában (Erkel Ferenc Múzeum, Gyula. leltárkönyvi szám: 75.48.1.) Biberachnak ez a jelenete lényegesen hosszabb. A drámában szereplő *credo* helyett új motívumot kap a lovag: a királynő iránt érzett reménytelen szerelme táplálja dühét, ami az ária *allegro* szakaszában bosszúvágygá alakult volna Egressy óhaja szerint – Biberach hosszú monológja után gyors és viharos bosszúáriának kellett volna következni. Valaki húzta ezt a szövegrészt, és az operában ennek már nyomát sem leljük.

⁵⁵ A körökbe rendeződés fogalma talán ismerősnek tűnhet Arany János elemzéséből. Arany szerint a szereplők a három főalak (Bánk, Gertrudis és Endre) köré csoportosulnak. *Bánk körét* „[...] Melinda, Mihál, Simon, Tiborc. [...] Szélesebb értelemben még Petur és a lázadók, ezek közt ismét Mihál és Simon” alkotja. *Gertrudis köre* Ottóból, Biberachból és Izidórából áll, míg Endréé Myska bánból és fiából, Solom mesterből. (Arany János: „Bánk bán-tanulmányok”. 236.) Ennyiben azonban a két értelmezés közötti hasonlóság ki is merül, mivel Erkel zenei fogantatású dramaturgiájában a körök nem kizárólag személyek, hanem sokkal inkább eszmék és érzelmek köré szerveződnek. Ráadásul Erkel az önálló körrel rendelkező Endrét az uralkodó osztálynak szánt körbe helyezi, míg Biberach a legjobb esetben is semleges, bár mint láthattuk, valamiféle eltorzult hazafiság érződik ki szavaiból.

Bánk *elromlott* szerelmét. Ugyanakkor Melinda és Bánk kettősében egy elképzelt, harmonikus családi élet illúzióját jelképezi; ennek pszichikusan eltorzult változata a Tisza-parti jelenet A-dúr szakasza, ahol Melinda előtt – alvó kisfiára tekintve – már megjelenik a mennyország képe.

[Esz-dúr]: Periférikus hangnem, önállóan csak egyszer jelenik meg, a ritteg rövid monológjában, így *Biberach* hangnemének hívhatnánk. Ha a hangnem kicsit jelentősebb szerepet kapna az operán belül, érdekes lenne tartalmát kibontani, de így csak annyit érdemes megjegyezni, hogy ez az a hangnem, ahol Biberach színleg csatlakozik a magyarsághoz.

Megjegyzés: **Az opera III. felvonása – vagyis maga az opera – tonikai tengelyen fejeződik be.**

b) Domináns tengely

e-moll és E-dúr: Gertrud és az udvar hangnemei. Önállóan csak egyszer fordulnak elő, párban. (*Ensemble*, No. 3)

G-dúr: Ottó vágyainak, egyben a tisztátalanságnak a hangneme. A Bánk-Biberach kettős vége is ebben a hangnemben van; ott nem Bánk tisztátalan, hanem amiről énekel.

g-moll: A g-moll hagyományosan a fájdalom és személyesség hangneme.⁵⁶ A domináns tengelyhez való kötődése miatt azonban átszíneződik a jelentés, és a pozitív együttérzés megszűnik. Így lesz ebből a hangnemből a *megtévesztés* (Bánk-Biberach kettős), *árulás* (Bánk-Tiborc kettős), *meggyőzés és manipuláció* (Bánk-Biberach kettős, Bánk-Gertrud kettős), és az *megvetés* (Melinda ariosója az első felvonás fináléjának elején, Bánk-Tiborc kettős) hangneme. Egyenértékű a B-dúr egyik funkciójával.

Desz-dúr: Endre egyik hangneme. Már szóba került, hogy bár az opera szereplői végig hangsúlyozzák, hogy Endre *magyar király*, mégis domináns tengelyt kap.

B-dúr: Kettős funkciójú: egyrészt Endre Desz-dúrához kapcsolódik a II. felvonás fináléjában, másrészt viszont a g-moll paralel hangneme.

b-moll: A felismerés hangneme; Bánk e hangnemen keresztül érti meg a dolgok valódi mozgatórugóit.

Megjegyzés: **Az opera II. felvonása domináns tengelyen fejeződik be.**

⁵⁶ Csak idézzük emlékezetünkbe Mozart híres g-moll tétéleit!

c) Szubdomináns tengely

F-dúr és f-moll: A *hősi eszmények* hangneme, a *tiszta erényeké*.

d-moll: Elvben ez a hangnem a *gát nélküli szenvedély* hangneme lenne – ez nemcsak szerelmi, hanem akár bosszú-szenvedély is lehet. Azonban hozzátartozik az igazsághoz, hogy a két fontosabb d-moll hely egyike kihagyásra került a revízióban, mégpedig Ottó lendületes áriája,⁵⁷ amiből később tercett lesz. (A másik d-moll hely maga a tercett.) A kihagyásnak kizárólag előadóbaráti okai lehettek, hogy Ottó rettenetesen nehéz és hálátlan⁵⁸ szerepét egy kicsit megkurtítsa. Ám e kurtításnak fontos következménye – azon túl, hogy szétforgácsolja a motivációkat és dramaturgiai szituációt⁵⁹ –, hogy e különben sem igazán hangsúlyos hangnem jelentősége tovább csökken.

Asz-dúr: Bánk bán *személyes érzelmeinek* hangneme. Az Asz-dúr hagyományos jelentése: álom.⁶⁰ Bánk első áriája még e hagyományt tükrözi, ekkor emlékezik a Melindával eltöltött szebb napokra. Egyszer Gertrud is megpróbálkozik duettjükben e hangnemmel: csúnya manipulációra akarja felhasználni Bánkkal szemben. Természetesen kudarcra ítéltetik és elbukik, a lehető legsúlyosabb módon. A manipulálás fordítva is igaz – Bánk is használja a domináns g-mollt, ám ő gondolatai őszinte kifejezésére. Hiába is tagadnánk, a 19. századi operaesztétika nem ismeri az árnyalatokat, valami csak fehér vagy fekete lehet. Nem is működhet ez másképp, ugyanis akármilyen cizellált egy szöveg, akármilyen pontosan fejez ki érzelmeket, a zene, a maga elvont eszközeivel kérlelhetetlenül állást foglal, véleményt nyilvánít, ítéletet hoz.⁶¹

⁵⁷ „*Én szeretlek, Oh bocsásd meg*”, KK 682-684., 1-47. ü. (Appendix III) – AU 1. fol. 62a-64b

⁵⁸ „De itt tovább nem folytathatjuk észrevételeink fonalát anélkül, hogy Telek urról meg ne emlékeznénk, ki Ottónak kevés érdeket szülő nehéz szerepét a szerző s műve iránti kegyeletből első fellépéseül elvállalni sziveskedett. Ugy tekintettük őt, mint a ki valamely szent ügy érdekében küzd anélkül, hogy róla csak egy szóval is megemlékeznék a történelem. Szívünkben kívánjuk, hogy Telek urnak mielőbb alkalma legyen háládatosabb szerepekben is bemutatni magát a közönségnek, mely ez esetben, hisszük, hogy nagyobb elismeréssel lesz iránta.” Mosonyi Mihály: „Bánk-Bán. Eredeti magyar opera 3 felvonásban, írta Egressy Benjámin, zenéjét szerző Erkel Ferenc.” 195.

⁵⁹ Dolinszky Miklós: „Bevezetés/Introduction”. 17-18.

⁶⁰ Az egyik vázlatban Melinda III. felvonásbeli a-moll hangnemű altatódala (*Álmodj szelíden*) is Asz-dúrban van lejegyezve.

⁶¹ És nemcsak a 19. században! Pernye András így ír Cavaradossi Levéláriájával kapcsolatban (*Tosca*): „Cavaradossi igazi búcsúáriát énekel: természetesen ekkor még nem tudja, hogy remélheti a szabadulást. Itt és ekkor már félreérthetetlenül éreznünk kell, hogy ilyen búcsú-ária után nem jöhet happy end.” (*Giacomo Puccini*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988, Második kiadás): 81-82.) Hasonló a következőtetése Várnai Péternek is az *Otello* Desdemónájának jellemzésével kapcsolatban: „Boito és Verdi Desdemónája minden vitán felül szüzsies és hűséges. (Képeletesen szólva: vitathatatlanul szöke. Shakespeare Desdemónáját vérmes fekete szépségként is elképzelhetjük...)” („A tragikus Verdi-

asz-moll: A letragikusabb hangnem, az opera mélypontja, itt mondja ki Bánk a *végső igazságokat*.

[D-dúr]: Periférikus hangnem, epizodikus, reprezentatív szerepe van csupán.

Megjegyzés: **Az opera I. felvonása szubdomináns tengelyen fejeződik be.**⁶²

Ezek után áttekinthetjük az egész opera vázlatos hangnemrendjét táblázatos formában (1. táblázat):

1. táblázat: A *Bánk bán* hangnemrendjének vázlatos áttekintő táblázata

TONIKA	<i>haza – sors – szerelem</i>	
C-dúr	Melinda hangneme, az elveszett tisztaság és az igaz szerelem hangneme	C-dúr (tonika) zárja a III. felvonást, ezzel együtt az egész operát
	<i>I. felvonás</i>	<i>Magyar tánc (No. 4) – Andalgós</i>
	<i>II. felvonás</i>	<i>Aria (No. 9)</i>
	<i>III. felvonás</i>	<i>Scène dramatique (No. 15) – Concertato (Árad a fény)</i> az opera legvége, bár ez egyensúlyoz a c-moll és a C-dúr közt
a-moll	a magyarok, a magyarság hangneme	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Preludio – sarokrészek</i>
		<i>Keserű bordal – versus</i>
	<i>II. felvonás</i>	<i>Duetto (No. 9) – első gyors rész</i>
		<i>Marche – főréssz</i>
<i>III. felvonás</i>	<i>Entr’act</i> <i>Scène dramatique (No. 15) – Aria (Álmodj szelíden), lassú rész</i> <i>Finale (No. 16) – Marcia és az utána következő Békétlenek kara</i>	

operák betetőzése”. Tanulmány az 1986-ban megjelent *Otello* hangfelvételének kísérőfüzetéhez, Hungaroton, 1986, SLPDL 12931-33; 3-4.)

⁶² Nem a *Bánk bán* az egyedüli alkotás az 1860-as években, amely akaratlanul bár, de használja a tengelyelvű hangnemrendszert. E művek közül néhány elemzése olvasható az *Appendix: Vokális tengelyművek a Bánk bán szomszédságában* című fejezetben.

A-dúr	romlás és illúzió	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Preludio</i> – középrész
		<i>Introduzione e Coro</i> (No. 1) és visszatérése az <i>Ensemble</i> (No. 3) után
		<i>Keserű bordal</i> – refrén
		<i>Duetto</i> (No. 5) Ottó jelenete
<i>II. felvonás</i>	<i>Duetto</i> (No. 9) – lassú rész (romlás)	
	<i>Duetto</i> (No. 9) – második gyors rész (illúzió)	
	<i>Scène dramatique</i> (No. 15) – <i>Aria</i> (<i>Álmodj szelíden</i>), gyors rész (<i>Ah, édes álmod mennyország legyen</i>)	
[Esz-dúr]	[Biberach hangneme]	
	<i>I. felvonás</i>	Biberach „jagói” monológja
c-moll	Bánk hangneme, másik jelentése: a sors, a végzet	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Scena di Bánk</i> (No. 6) – eleje
		<i>Scena di Bánk</i> (No. 6) – gyors rész
		<i>Duetto</i> (No. 6) – bevezetés
	<i>II. felvonás</i>	<i>Aria</i> (No. 8) – bevezetés és az ária első része (quasi versus)
		<i>Duetto</i> (No. 10) – bevezetés és a nagyforma <i>Stollenjének</i> első <i>Stollenje</i> ⁶³
		<i>Duetto</i> (No. 10) – az első <i>Stollen Abgesangja</i>
<i>Duetto</i> (No. 10) – <i>Abgesang</i> (bár a végén előjegyzés nélkül marad, a hangzás mégis leginkább a c-moll felé közelít)		
<i>III. felvonás</i>	<i>Scène dramatique</i> (No. 15) – <i>Romance</i>	
	<i>Finale</i> (No. 16) – a hosszú jelenet nagy része c-mollban van	

⁶³ A *Duetto* (No. 10) formáját lásd részletesen: 5. táblázat (77. old.)

DOMINÁNS	<i>uralkodás – elnyomás – hazugság</i>	
G-dúr	Ottó vágyainak hangneme, átvitt értelemben: tisztátalanság	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Duetto e Scena</i> (No. 5) – Ottó áriája (<i>Melinda végtelen szeretlek tégedet</i>) <i>Duetto</i> (No. 6) – a kettős vége (<i>Még csak egyszer, ó, Melinda</i>) Látszólag nem ide való, valójában a következő sorok fejezik a valós jelentést (<i>gyáva herceg és a hon viperája</i>) (esetleg Aszasz-dúr? lásd 3. ábra)
e-moll és E-dúr	Gertrud és az udvar hangnemei	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Ensemble</i> (No. 3) Ottó E-dúr recitativója
B-dúr	Endre másodlagos hangneme; másik jelentése: a g-moll paralel hangneme	B-dúr (domináns) zárja az II. felvonást
	<i>II. felvonás</i>	<i>Duetto</i> (No. 8.) – g-mollból modulál a B-dúrba <i>Finale</i> (No. 13) – Endre áriája, gyors rész (ez egyben a második felvonás fináléja is)
b-moll	az igazság felismerése	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Duetto</i> (No. 6) – Bánk áriájának második része (<i>Azért küldte szerte hát</i>)
g-moll	meztévesztés, árulás, meggyőzés, manipuláció, megvetés	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Duetto</i> (No. 5) – harmadik szakasz
		<i>Duetto</i> (No. 6) – Bánk áriájának első része (<i>Meglopva a család szent tűzhelyét!</i>)
		<i>Finale</i> (No. 7) – Melinda ariosója (<i>Édes mulatság ez, mondhatom!</i>)
<i>II. felvonás</i>	<i>Duetto</i> (No. 8) – később B-dúrba modulál <i>Duetto</i> (No. 10) – az első <i>Stollen</i> második <i>Stollenje</i>	
Desz-dúr	Endre hangneme, átvitt értelemben: a mindenkori uralkodói hangnem	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Duetto</i> (No. 6) – Bánk áriájának harmadik szakasza (<i>El a királyhoz, elégtételt nekem!</i>)
	<i>II. felvonás</i>	<i>Finale</i> (No. 13) – Endre áriája (lassú rész)

SZUBDOMINÁNS	<i>érmelmekek és szenvedély</i>	
[D-dúr]	[periférikus hangnem]	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Magyar tánc</i> (No. 4) – gyors rész <i>Finale</i> (No. 7) – bevezetés
F-dúr – f-moll	hósi eszmények, tiszta erények	F-dúr (szubdomináns) zárja az I. felvonást
	<i>I. felvonás</i>	<i>Finale</i> (No. 7) (f-moll – F-dúr)
	<i>II. felvonás</i>	<i>Duetto</i> (No. 8.) – a kettős vége (<i>Tiborc, vedd, vedd ez összeget</i>) <i>Scena ed Ensemble</i> (No. 11) <i>Marche</i> (No. 12) – Trio
	<i>III. felvonás</i>	A Békétlenek kórusa (előjegyzés nélkül mozog f-moll és F-dúr között)
d-moll	gát nélküli szenvedély	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Duetto e Scena</i> (No. 5) – tercett
	<i>III. felvonás</i>	<i>Scena I</i> és <i>Scena Ultima</i> (két kisfuvola)
Asz-dúr	Bánk bán személyes érzelmeinek hangneme	
	<i>I. felvonás</i>	<i>Scena di Bánk</i> (No. 6) – lassú rész <i>Duetto</i> (No. 6) – Biberach Asz-dúr betéte (<i>Hát nem tudod, nagyúr?</i>) (Biberach tisztességtelen eszközökkel kívánja Bánk jóindulatát elnyerni.)
	<i>II. felvonás</i>	<i>Aria</i> (No. 8) – második rész (quasi refrén) <i>Duetto</i> (No. 10) – a második <i>Stollen</i> közép része
asz-moll	a legmélyebb tragikum, végső igazságok	
	<i>II. felvonás</i>	<i>Duetto</i> (No. 10) – a második <i>Stollen</i> sarokrészei

2. 1. 2. Hangnemi különbségek a két forrás között – érdekességek

A revízió és az autográf között hangnemi szempontból található néhány különbség – szám szerint kilenc. Ezek csak a notációt érintik, de egy felsorolás erejéig érdemes áttekinteni. Megjegyzendő, hogy az autográf többnyire nem jelzi minden szisztéma elején az aktuális előjegyzést, csak a számok elején vagy váltáskor. Ez csak Bánk és Tiborc kettősének vége felé okoz némi olvasási-értelmezési nehézséget. (l. ott)

a) Ottó első jelenete⁶⁴

E szakasz a KK-ban 5# előjegyzéssel található, míg az AU-ban előjegyzés nélkül.⁶⁵ Különösebb jelentősége nincs, mivel a kottaszövegek gyakorlatilag megegyeznek. Más szempontból azonban fontos, hogy az operán belül a recitativók nem, vagy legalábbis ritkán, akkor is csak felszínesen hordoznak hangzásdramaturgiai mondanivalót. Ennek megfelelően az operában a legtöbb recitativo előjegyzés nélkül szerepel, a tényleges hangnemtől függetlenül. Ez a rész nem a klasszikus recitativo szabályai szerint készült, de a felszínes konverzáció csak annyi dramatikus történést hordoz, amennyi elégséges ahhoz, hogy eljussunk az első nagy együtteshez (*Ensemble No. 3*).

b) Ottó recitativója⁶⁶

Elhanyagolható momentum. Az autográf előjegyzés nélkül, a KK 4#-tel hozza. Megjegyzésünk ugyanaz, mint az előzőhöz.

c) Ottó recitativója (*Duetto No. 5*)⁶⁷

A recitativo a KK-ban előjegyzés nélkül, AU-ban 1b előjegyzéssel látható. A különbség könnyen magyarázható Ottó kihagyott d-moll áriájával (*Én szeretlek oh bocsáss meg* – az autográfban csak ceruzával jelezve a húzás).⁶⁸ A recitativo hangneme az előtte lévő zenei anyaghoz igazodik.

d) Melinda ariosója (*Duetto No. 5*)⁶⁹

Melinda válaszában visszautasítja „Ottó idétlen courtizálás”-át.⁷⁰ Az AU-ban nincs előjegyzésváltás, marad az 1#, Melinda így énekel g-moll hangnemben, a KK-ban viszont már a 145. oldalon átvált 2b-be. Természetesen e különbséget sem szabad túlértékelni, hiszen a hangzásértéken mit sem változtat az előjegyzés, de az apró

⁶⁴ „Igen, azúr szemed, mint nefelejcs” KK 51-55. 42-71. ü. – AU 1. fol. 28b1-31b. Később gyakorlatilag hangról hangra megismétlődik ez a rövid rész (KK 109-110. 10-15. ü. – AU 1. fol. 48b-49b), de akkor már mindkét helyen előjegyzés nélkül.

⁶⁵ Ennek az 5#-nek csak akkor van bármi értelme, ha előtte szerepel Erkel Sándor betoldása. Mivel AU-ba is csak utólag lett belefűzve, logikus az előjegyzés hiánya. (Lásd: 41. lábjegyzet)

⁶⁶ „Urak és nemes hölgyek” KK 74-75. 1-21. ü. – AU 1. fol. 42a-44a

⁶⁷ KK 134-138. 1-41. ü. – AU 1. 59b-61b és 64b-65b

⁶⁸ AU 62a-64b. KK 682-684. Appendix III (a recitativo itt is 1b előjegyzéssel folytatódik)

⁶⁹ KK 145-150. 102-150. ü. – AU 1. fol. 70a-73b

⁷⁰ [Erkel Ferenc a Bánk bánról] lásd feljebb 3.

lejegyzésbeli különbség a jóhiszemű kottaolvasót egy kis gondolkodásra sarkallja. (lásd a g-moll és G-dúr közti különbséget)

e) *Scena* (No. 5)⁷¹

A KK-ban e recitativo 1^b előjegyzéssel szerepel, egészen a 36. ütemig (*Irtóztató! Ó, de vedd köszönetemet!*), csak ott tűnik el az előjegyzés, AU az egészet előjegyzés nélkül veszi. Ez is ahhoz a kategóriához kapcsolódik, miszerint a recitálóbbszakaszoknak kívül kell esniük a szervezett hangnemrend körén.

f) *Scena di Bánk* (No. 6)⁷²

Nagyon különleges, nehezen értelmezhető hely. Az AU nem vált előjegyzést, noha az egyértelműen Asz-dúr áriának csupán néhány zárlati fordulata értelmezhető c-mollban. Teljesen érthetetlen, miért áll itt csupán 3^b előjegyzés; hangzási értéke nyilván nincs, és olyanféle takarékoság sem fedezhető fel, ami jellemző volt a barokk kor dór lejegyzésű moll-darabjaira. A KK már 4^b előjegyzéssel hozza. Esetleg szóba jöhet még, hogy az ária a rákövetkező viharos szakasszal együtt alkot egységet, az olasz operák hagyományos lassú-gyors áriatípusának megfelelően. Ez azonban két okból sem kielégítő magyarázat: egyrészt a korabeli operákban léptenyomon található olyan helyek, ahol a páros ária különböző előjegyzéssel szerepel. Ilyen például Verdi *Rigolettó*jának II. felvonásában Rigoletto *Cortigiani, vil razza dannata / Ebben, piango...* kezdetű áriája/áriái (itt háromféle előjegyzés szerinti hangnem is van: c-moll – f-moll – Desz-dúr), vagy Alfredo *De' miei bollenti spiriti / O mio rimorso!* kezdetű áriája/áriái (Esz-dúr – C-dúr) a *Traviatá*ból. Másrészt Erkel ezt írja autoanalízisében:

Bánk. rettentően lép föl C mol, később Cavatine As dur a' hol boldog napjaira Melindával vissza emlékezik: ismét visza megy C molban furiosissimo, leg nagyobb desperatio.⁷³

Bár az előjegyzés 3^b, Erkel Asz-dúrnak mondja ezt a szakaszt; azt írja: c-moll, Asz-dúr, majd *visszamegy* c-mollba, mintha az Asz-dúr csak valamiféle *trió*, vagy középrész lenne egy háromtagú formában. Hogy ez mennyire így van, igazolja a következő alfejezetben idézett hely.

⁷¹ „Ó, szégyen, ím ez első lény...” KK 165-169. 1-35. ü. – AU 1. fol. 80a-86a

⁷² KK 173-177, 11-43. ü. – AU 1. fol. (89a) 89b-93a

⁷³ [Erkel Ferenc a Bánk bánról] lásd feljebb 3.

g) *Aria* (No. 8)⁷⁴

Ugyanaz történik, mint az első felvonásban (lásd az előző f) pontot), az ária első szakasza c-mollban van, a második pedig Asz-dúrban. A különbség csupán annyi, hogy az első c-moll szakasz nem bevezetés jellegű (azt megteszi a zenekar), hanem egy versus-refrén típusú ária versa. A visszakanyarodás most lényegesen rövidebb, mindössze egy négy ütemig tartó versuscsontot hallhatunk, de ez elég ahhoz, hogy a hallgató formaérzékét és -igényét kielégítse. A KK mindkét esetben a logikusabb, 4b előjegyzést használja.

h) *Duetto* (No. 8) – bevezetés⁷⁵

AU-ban nincs előjegyzésváltás, marad a 3b, KK előjegyzés nélkül halad, egészen Tiborc panaszáig. AU a fol. 28a-tól kissé nehezen követhetővé válik, ugyanis nem jelez előjegyzésváltást, de a kiírt módosítójelek azt sugallják, mintha már előjegyzés nélkül lenne.

i) *Duetto* (No. 10) – második *Stollen* középrése⁷⁶

Itt az **asz-moll** maggioréjaként felhangzó **Asz-dúr** szakasz AU-ban nem kap előjegyzésváltást, marad a 7b, míg KK vált 4b-be. E különbségnek semmi más oka nem lehet, mint pusztán *zenészbaráti szeretet*.

Lényegét tekintve e notációs különbségek nem bírnak különösebb jelentőséggel vizsgálódásunk tárgyát illetően. KK – azaz a revízió célja – célja nem más, mint az autográf újragondolása, az elképzelések pontosítása. Ha van bármi jelentősége is ezeknek a notációs anomáliáknak, az a lejegyzés egyértelműsítése és egyszerűsítése.

2. 1. 3. Néhány gondolat a transzponálásról

A transzponálás mindennapi gyakorlatnak számított abban az időben. Ha egy énekes indiszponáltnak érezte magát, minden további nélkül transzponáltak egy kis- vagy nagyszekundot.⁷⁷ Általában az operaszerzők nem nagyon foglalkoznak a transzponálás esztétikai problémáival. Giacomo Puccini aggodalom nélkül feladta

⁷⁴ KK 289-295, 50-70. ü. – AU 2. fol. 8a-10a

⁷⁵ KK 296-299, 75-111. ü. – AU 2. fol. 11a-14b

⁷⁶ KK 450-458, 173-192. ü. – AU 2. fol. 100a-104a

⁷⁷ Ami azt illeti, ez a gyakorlat a mai napig érvényes.

elképzeléseit, ha az meghaladta az általa elképzelt *mintaénekes* képességeit. Így került e-mollból esz-mollba a *Turandot* első felvonásának fináléja, vagy Gesz-dúrba a *Pillangókisasszony* harmadik felvonásbeli tercettje (ráadásul az ottani anyag egy megelőző jelenetben G-dúrban hangzik fel).⁷⁸ Nem tettek másként sem a korabeli előadók, sem a *Bánk bán* 20. századi átdolgozói: csak kanonizálták az addigra már elfogadott transzpozíciós helyeket. Például Ottó szerelmi vallomását egyszerűen G-dúrból F-dúrba helyezték. Sok, élőben meghallgatott *Bánk bán* előadás után azt kell mondanom, ez az ária még F-dúrban is komoly kihívást jelent a tenoristának. Vajon annyi csiszolgatás és finom belenyúlás után Erkel miért nem transzponálta egyszerűen egy mélyebb fekvésbe? Több apró nyomból látszik ugyanis, hogy a zeneszerző mindenképp kímélni akarta az Ottót éneklő tenoristát. Kihagyta például a már említett d-moll áriát, ami a Melinda-Ottó-Biberach tercett szólóváltozata. Másik példa, konkrétan az említett G-dúr áriából: nézzük csak meg hogyan alakul az áriát záró csúcshang a két változatban (az első KK a második AU): (2. kottapélda)

2. kottapélda: Ottó I. felvonásbeli áriájának kétféle befejezése⁷⁹

The image shows two musical staves for the ending of an aria. The first staff (left) is marked with a '98' and shows a melodic line ending on a sharp note (KK). The second staff (right) shows the same melodic line but ending on a natural note (AU). Below the staves are piano accompaniment parts. The lyrics are 'a várt ö - röm he - lyett?' and 'a várt ö - röm he - lyett.'

Vessük össze, hogy a zeneszerző kompromisszumként mit nyer, és mit veszít az átdolgozással: (2. táblázat)

2. táblázat: Érvék az átdolgozott ária-befejezés mellett és ellen

pro	kontra
<p>1. A tenoristának egy kicsit, de tényleg nagyon kicsit, könnyebb a dolga.</p> <p>Az érv értéke 10-es skálán: 2</p>	<p>1. Az énekest megfosztja a csúcshang kiéneklésétől. Ez nemcsak valamiféle énekesi-hiúsági kérdés; a kért helyen nyolcadot énekelni sokkal nehezebb, mint</p>

⁷⁸ Puccini transzponálási szokásait legjobban a *Turandot* és az ahhoz kapcsolódó levelezés örizte meg, ugyanis ebben az operájában nem volt már módja a javítások és transzponálások hegeinek eltüntetésére.

⁷⁹ Az autográf változatát követi az 1940-es átdolgozás is, de F-dúrban.

például F-dúrban egy hosszan kitartott *b*-t. Ennek technikai oka van, így is, úgy is energiát kell befektetni a magas hang elérésébe, a nyolcaddal ez az energia nem tud kirobbanni. Igaz, ott van utána az *a* hang, amit nyilván egy levegővel és egy lendülettel énekelhető a *h* után, de zökkenést akkor is észlelünk. Összességében – beleszámítva az *egész* áriát –, az énekesnek nem sokkal van könnyebb dolga, csak kevésbé kínos, ha nincs a *magas c* megfelelő állapotban.

Az érv értéke 10-es skálán: 7

2. A kiszélesedő énekkadencia miatt az ütemhangsúly⁸⁰ eltolódik, így a magas *c* a hangsúlytalan ütemre esik a 99. ütemben. Az átdolgozott változatban a *c*-ből *h* lesz és a pontozott félből egy nyolcad és nyolcad szünet, így enyhíti egy kicsit az eltolódás okozta anomáliát. De ez persze komoly érvként nem jöhet szóba, mivel az ilyenfajta kadencia lényege épp az, hogy egy adott szakasz kiszélesedjék, és mint egy hosszú korona, meghosszabbodjék a hangzás időtartama.

Az érv értéke 10-es skálán: 2

2. Az egész kiállítás egy **D⁷** hangzatra épül. Ugyan a zenekar hallgat, de az utolsó akkord egy fényes **D⁷** volt, melyet a három ütem múlva felhangzó **T** old fel. Ebben a környezetben az eredeti változat *e-c* szextje (melyet a kürt és a tenorista szólaltat meg) ennek a **D⁷** továbbfejlesztése, koronával. Az utána következő *d-h* szext egy további színezés, a *h* itt egy nagyszextes *sixte ajoutée* (mellyel majd a 2.2.1c fejezetben ismerkedünk meg közelebbről). Hiába rövidebb ez utóbbi hangköz az előzőnél, még így is jelentősegteljesebb, mint az átdolgozott változat nyolcada. A másik változatnál a tartott hang csak egy *c-a*, ami semmiféle pluszhatással és energiával nem szolgál a virtuális domináns akkordunkhoz. Ugyan egy módosított *eisz* hang az énekszólamban kicsit megváltoztatja az összképet, de messze nem pótolja a veszteséget. És még valami: *sixte ajoutée*-ről tonikára lépni nagyon romantikus, igazán „csuszo mászo édesgető”⁸¹ hatás, nagyjából a *Bánk bán* keletkezésekor éli

⁸⁰ Lásd az ütemhangsúlyokról szóló fejezetet (2.4.3)

⁸¹ [Erkel Ferenc a *Bánk bán*ról] lásd feljebb 3.

	<p>fénykorát. Összefoglalva: a <i>könnyített változat</i> ront az áriavég csillogásán.</p> <p>Az érv értéke 10-es skálán: 9</p>
<p>3. A hangnemdramaturgia nem sérül.</p> <p>Az érv értéke 10-es skálán: 9</p>	<p>3. A F-dúr transzponálás nem sértené alapvetően a hangnemdramaturgiai tervet. Az F-dúr persze így kevésbé jelentene magasztos hangnemet, viszont Ottó jelleme gazdagodna, egy kicsit árnyaltabb lenne. (Természetesen ez már mai gondolkodás, a romantikusoknál ez fel sem merülhetett.)</p> <p>Az érv értéke 10-es skálán: 1</p>
<p>Összesen: 13</p>	<p>Összesen: 17</p>

Hiába több az érv az átdolgozás ellen, mint mellette, a zeneszerző mégis az utóbbit választja. Vajon a gyakorlati szempontokat mindig előnyben részesítő Erkel miért ragaszkodott annyira a G-dúrhoz, mikor nyilvánvaló, hogy ez a magasság úgyszólván használhatatlan? Nyilván beleegyezett egy-egy részlet, ária alkalmankénti transzponálásába, de az opera letisztázott szövegébe nem kívánt ilyen jellegű változtatásokat foganatosítani. Semmi más választ nem találhatunk, hacsak azt nem, hogy ragaszkodása a G-dúrhangzás-(hangnem)dramaturgiai megfontoltságú volt, noha ez anakronisztikusnak tűnik.⁸²

⁸² Ha ritkán is, de még a transzponálás is lehet a dramaturgiai eredetű hangnemrend egyik kifejező eszköze. Erre a legszebb – könnyen meglehet egyedülálló példa – Verdi *Don Carlo* című operájában hallható: Carlo *Io la vidi e al suo sorriso* kezdetű románca, ami az ötfelvonásos változat első felvonásában C-dúrban hangzik fel, a négyfelvonásos változat első felvonásában (ami az ötfelvonásos változat második felvonása) B-dúrban. A két hely az operában két különböző dramaturgiai szituációt hordoz: az ötfelvonásos változat elején Carlo még mit sem sejt az elkövetkezendő történésekről, boldogan várja, hogy menyasszonyával megismerkedhessen. A másik változatban már minden rosszra fordult: apja emocionális terrorja és Elisabetta irányába érzett bűnös érzései már megroppantották Carlo mentális állapotát. A szubjektív, érzelemgazdag, szubdomináns C-dúrt így váltja fel a hideg, racionális, tonikai B-dúr. (A *Don Carlo*ban a tonikai tengelyt a **G-e-E-cisz-Desz-b-B-g** kör, a domináns funkciót a **D-h-H-gisz-Asz-f-F-d** tengely, a szubdominánsét pedig a **C-a-A-fisz-Fisz-esz-Esz-c** jelenti. lásd: *Appendix: Vokális tengelyművek a Bánk bán szomszédságában – b) Don Carlo*)

2. 2. Motívumok, dallamok, ritmusok

Ez a következő fontos hangzásdramaturgiai csoport. Az opera dallamkészletének rétegei közt megkülönböztethetők magyarokhoz és idegenekhez (merániakhoz, azaz németekhez) kötődő dallamok, motívumok. Ezek általában a megfelelő dramaturgiai és esztétikai helyzeteket támasztják alá, a hangsúlyozottan magyar szereplők magyaros tematikával énekelnek, az idegenek más milyennel. Azonban vannak pillanatok, amikor a kérdés bonyolultabb válik, Erkel ugyanis szívesen használ olasz és francia dallami toposzokat a magyar szereplőkhöz társítva, ha azok valamilyen pozitív tartalmat fejeznek ki (mint például „contrapunctish Stylus”, „brillant energikus Styl”, „Garibaldi Styl”⁸³), de ugyanígy jár el, ha valamely nem-magyar szereplőt negatívan szeretné feltüntetni:

„Ezen Duetto A’ dur első fele francia Stylben van, Később csuszo mászo édesgető olasz Stylbe megy által, mely egy furioso végével Otto idétlén Courtizálása vissza utasítatik D mol.”⁸⁴

3. kottapélda: Ottó áriája, I. felvonás (részlet)

59 Ottó
Len - nél csak bár e-nyém, gyű - löl - ném a sze-let,

VI.
pizz.

63
mert tő - lem rab - la - ná for - ró le - hel - le - ted.

⁸³ Bár ez utóbbi természetesen csak költői elnevezés, mégis fontos adat, hiszen kora legfrissebb politikai eseményeire reagál. (A Garibaldi-felkelés nyomán kialakuló egységes Itália épphogy megszületett, Viktor Emánuel és Garibaldi híres kézfogás a voltturnói síkságon november 7-re esik, az Olasz királyság maga 1861-ben jön létre.)

⁸⁴ [Erkel Ferenc a *Bánk bán*ról] lásd feljebb 3.

Olasz ez is, az is, mégis külön mércével méri Erkel. Az külön elbírálás alá eshet, hogy – a valószínűleg Ottó G-dúr áriájával azonosítható – „csúszó-mászó édesgető olasz” stílus nemcsak olasz, hanem osztrák (német) elemeket is tartalmaz (3. kottapélda). A tercelő kromatikában – tagadhatatlan olaszos hatása ellenére – bizony jócskán felfedezhetjük az osztrákos-németes hangulatot.

Noha a motívumok, dallamok és ritmusok használata nem tartozik az opera legjellegzetesebb hangzásdramaturgiai eszközei közé, Maróthy János mégis kisebb monográfiával felérő tanulmányt írt Erkel operadramaturgiájáról, azon belül is kiemelt fontosságot tulajdonítva a dallamok szerepének.⁸⁵ A didaktikus ideológiától sem mentes cikk alap gondolata roppant érdekes, mely szerint a *Bánk bán* (és vele együtt az összes Erkel-opera, sőt az összes létező jelentős opera) úgynevezett *intonációs opera*.⁸⁶ Az *intonáció* jelent esetben nem jelent mást, mint a megénekelte dallam jellegzetes vonalát és a dallam ritmusának esztétikai fontosságát. Maróthy külön kiemeli a dallamfordulatok *jellemábrázoló* képességét:

Ezt Erkel azzal éri el, hogy a Melindát jellemző dallamfordulatokat *egységes intonációs* körből meríti: a *lassú* »verbunkos« mollos-bővítettmásodos, lírai vá kiszélesített, érzelmesen vokalizált fordulataiból. [...] Ennek egyik alapformája a choriambussal ritmizált dallamfordulat, amelynek, amelynek variánsai végigvonulnak Melinda egy sor dallamán [...] A másik formája ugyancsak a kvint centrumából kiinduló, de a felső-tonika nyugvópontja felé törő dallam [...]»⁸⁷

E megállapítások érvényessége semmiképp sem vitatható, bár kétséges, hogy relevánsak-e: általában mi más jellemezhetné jobban a magyar hősöket, mint a korabeli magyar zene művészien stilizált formája? A tanulmány részletesen végigveszi az opera összes fontos dallamát és csoportosítja azokat – lényegében felsorolja az összes archetípust, és azt mind a magyar táborhoz rendeli, így persze később adós marad egy részletes meráni-elemzéssel. Természetesen a kor politikai eszményképének nem felelhet meg teljesen az opera jellemábrázoló technikája, ezért is kerülhetett sor az alábbi megjegyzésre:

A pozitív táborból a legkevésbé sikerült *Tiborc* jellemzése. Erkel itt még távolról sem tulajdonít olyan jelentőséget a népi alakoknak, mint későbbi operáiban. [...]

⁸⁵ Maróthy János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok II.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954. 25-174.)

⁸⁶ A kifejezést Aszafjev vezette be, az egész elmélet kidolgozása is az ő nevéhez fűződik. (lásd: Maróthy János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. 26.)

⁸⁷ Maróthy János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. 70-71.

Tiborc alakját nem jellemzik önálló áriák, csak recitativók és együttesekben való részvétel.⁸⁸

Különös kritikai észrevétel, hiszen az egész *intonációs* operadramaturgia alapját – és egyben etimológiáját – egy Muszorgszkij-levél⁸⁹ képezi, mely éppen Muszorgszkij azon kompozíciós technikájára világít rá, ami operáinak legjellemzőbb vonása: fáradhatatlan igyekezet, hogy az operát megszabadítsa az ária-recitativo kettős nyűgétől, és egyetlen, nagy ariosóra építsen fel egy felvonást vagy egy képet. Maróthy ráadásul teljesen figyelmen kívül hagyja Erkel saját véleményét a Bánk-Tiborc duetről („Ezen á[t]vitel mély dramaticus, egyik a’ legjobb numerusok közé tartozik e’ dalműben”⁹⁰), mely éppen azt a meggyőződést erősíti meg bennünk, hogy Erkelnek igenis szándékában állhatott a recitativók és az áriák határainak bizonyos mértékű összemosása. Ebben az operában két ilyen helyet is találunk, az említett duettet, illetve az egész opera *Fináléját* (III. felvonás, 2. kép). Utóbbi formáját tekintve már egészen közel áll a muszorgszkiji idealizált szerkezethez. Még a többé-kevésbé zárt számnak tekinthető *Marcia* vagy *Petit Ensemble* is szervesen illeszkedik az egész formába.

Az ellentábor – meráni, német, idegen, domináns-tengely – legfontosabb melodikus jellemzője, hogy a dallamok simulékonyak, kiegyenlítettek. Ritmikai megoldásként is nagyon egyszerű utat választ Erkel – a kevés jellegzetes meráni dallamban egyszerűen kihagyja a feltűnő, pontozott és éles ritmusokat. Három példa is kínálkozik ennek ábrázolására. Az első, amikor Ottó A-dúrban udvarol Melindának. A dallam és a basszus között kialakuló tercmenet, a hosszú *legatók* az énekszólamban megváltoztatják az addigi hangzasképet (lásd: 9. kottapélda). A második az ezután következő G-dúr ária, mely egyenes, skálaszerű dallamaival, illetve kromatikus kanyarjaival jellemzi a herceg gonosz természetét. Ritmikailag ez kitüntetett helyen álló példa Erkel meráni-zenéi közt: főleg negyedek vagy simán tovaröppenő nyolcadok hallhatók, és ha nyújtott ritmussal találkozunk, akkor is lágyan, szinte súlytalanul elnyújtva. Hogy éreztesse az ellentétet, Melinda válasza azonnal éles ritmussal indul, és utána magyaros motívumokkal gazdagodik, többek között stilizált bokázó ritmussal.⁹¹ A harmadik szép példa a Gertrud-Bánk kettős aszmoll szakaszának középrészében található (Asz-dúrban). Bánk fájdalmas panasz-

⁸⁸ Maróthy János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. 76.

⁸⁹ Maróthy János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. 46.

⁹⁰ [Erkel Ferenc a Bánk bánról] lásd feljebb 4.

⁹¹ lásd: a 2.2.1. fejezet 6a) kottapéldáját

áriája után ez a hetyke, kisimított, pattogós indulózene éles kritikát fest a királynőről; az empátia hiánya és a hanyag magatartás méltán vívja ki Bánk dühét.

2. 2. 1. Jellegzetes zárlati fordulatok

A legjellegzetesebb zárlati fordulat, ami talán a legjobban megmaradt a verbunkosból, az úgynevezett *bokázó ritmus*. E ritmus három vagy öt egységből álló, zárlati helyen előforduló, pontozott ritmusú és előkéekkel tarkított, a táncból örökölt, originális változatból – leszámítva a jelentősebb hangszeres betéteket, úgymint a *Magyar tánc* vagy a Melinda áriáját bevezető *viola d'amore* szóló, a *Marche* (No. 12) és Melinda III. felvonásbeli *Romance*-ának piccolo-kísérete (4. kottapélda) – csak igen keveset találunk.

4. kottapélda: Hangszeres bokázó ritmusok⁹²

The image shows four musical examples of the 'bokázó ritmus' (bucking rhythm) in treble clef:

- a)** Example 1, starting at measure 6, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents.
- b)** Example 2, starting at measure 17, featuring a similar rhythmic pattern with a dynamic marking of *f* (forte).
- c)** Example 3, starting at measure 26, featuring a similar rhythmic pattern with dynamic markings of *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *f* (forte).
- d)** Example 4, labeled '2 piccoli', featuring a similar rhythmic pattern with a dynamic marking of *f* (forte).

Tulajdonképpen mindösszesen két ilyen hely van, és azok sem különösebben jellegzetesek, nem válnak ki környezetükből. Az első a Gertrud-Bánk kettős asz-moll szakaszában található, a másik a II. felvonás himnikus F-dúr imádságában, bár anyagát tekintve ez utóbbi nem más, mint vokalizált lassú csárdás, így a többi helynél lényegesen hangszeresebb (5. kottapélda).⁹³

⁹² a) KK 84. 6-8. ü. b) KK 351-352. 17-18. ü. c) KK 516-518. 26-34. ü. d) KK 576. 2-3. ü.

⁹³ Egy jellegzetes helyet húzásra ítélt Erkel: a Tiszaparti-jelentben Melinda harmadik, c-moll áriája (KK 806-810, Appendix VI: No. 15) nem került be a revízióba. Ez tartalmaz néhány olyan zárlatot, amely alakjában nagyon megközelíti az eredeti bokázó ritmust.

5. kottapélda: A két vokalizált bokázó⁹⁴

a) *Bánk*
 (162)
 me-rá-ni volt itt, csak me-rá-ni volt itt kegy - gyel te-té - zett.

b)

S. óv-jad, óv-jad, óv - jad a ma-gyart!

A. óv-jad, óv-jad, a ma - gyart!

Coro

T. óv-jad, óv-jad, a ma - gyart!

B. óv-jad, óv-jad, a ma - gyart!

Viszont a zárlat többé-kevésbé stilizált változatai számos helyen előfordulnak, többnyire teljesen szervesen beilleszkedve a környező zenei szövetbe, jól énekelhetően, hatásosan. (Ezekből néhány szemelvényt, a teljesség igénye nélkül, a 6. kottapéldában lehet megtekinteni.)

6. kottapélda: Példák a stilizált bokázó ritmusra⁹⁵

a) *Melinda*
 110
 Mi-ként te, én is úgy u - tá-lom a na - pot, ho-gyan süt - het re-ád kit ég el-át - ko - zott!

b) *Bánk*
 (20)
 hogy rész még ab-ból is a ga - zok-nak is ju-tott?

c) *Bánk*
 140
 gaz vé-re mos-sa le nőm gya - lá - za - tát!

d) *Melinda*
 112
 ah, de Bán - kom szí-ve e-nyém.

e) *Bánk*
 52
 hisz min - de-nem ne - ked kö - szön - he - tem!

f) *Tiborc*
 217
 Ná-lunk nyo-mor s in-ség a-latt a szív csak-nem ket-té - sza-kad

⁹⁴ a) KK 448-449. 162-164. ü. b) KK 508. 16-17. ü. Az a) példával kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy amikor visszatér az asz-moll szakasz, és Bánk immár Gertruddal duettben énekliezt a részt, a zárlatnál leállnak és igazi olasz kadenciázást hallunk, így a bokázó ritmus elmarad.

⁹⁵ a) KK 146. 110-117. b) KK 174. 20-22. ü. c) KK 194-195. 140-142. ü. d) KK 243. 112-113. ü. e) KK 289-290. 52-53. ü. f) KK 317. 217-220. ü. g) KK 356. 45-46. ü. h) KK 395. 132-135. ü. i) KK 399. 156-160. ü. j) KK 577. 13-14. ü. k) KK 578. 27-28. ü. l) KK 602-603. 13-28. ü.

g) Melinda
45
lá - tod, ár - tat - lan sze - gény - ke, an - gyal ő.

h) Melinda
132
É - des - Bánk, ó, jer, ó, jer!
Bánk
É - des - Bánk, ó, jer, ó, jer!

i) Melinda
156
vár - la - kod - ban - szebb ö - röm - vár - ott,
Bánk
vár - la - kod - ban - szebb ö - röm - vár - ott,

j) Melinda
13
egy - más - hoz il - ló - szép - tiszt - a pár.

k) Melinda
27
nem hagy - ja őt - el, - de - vé - ge már,

l) Melinda
13
Á - rad a fény su - gá - ra, lá - tom az ég meg - nyílt - már,
an - gya - li kar - hang - ja lel - kem az úr - hoz szó - lít - ja,

A *bokázó ritmus* éneklésre kevésbé alkalmas eszköz; gondos átalakítása és változatossá tétele tudatoságra és koncentrációra utal. A tény, hogy az akkor ősmagyarok hitt verbunkos/csárdás legjellegzetesebb fordulata ilyen sok variációban csendül fel, mindenképpen figyelemreméltó, különösen, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy az esetek jelentős hányadában nemcsak sor- vagy dallamvégi zárlati fordulatként, mondhatni díszként funkcionál, hanem beépül a zenei anyagba és ott önálló zenei gondolatként-ötletként jelenik meg.

2. 2. 2. *Sixte ajoutée* a tonikán⁹⁶

A szubdomináns *sixte ajoutée* már a barokkban megjelent – sőt bizonyos fokig már a késő reneszánszban –, maga az elnevezés is a barokk korból származik, Rameau leleménye. A domináns funkción csak a romantika használja; ez elsősorban annak köszönhető, hogy a **III.** fokkal meglehetősen mostohán bántak a barokkban és a

⁹⁶ A legkorábbi általam ismert példa – amely ugyan átalakul a domináns hangnem II²-jává, de hatásában nagyon is a *tonikai sixte ajoutée* benyomását kelti – Bach 119. (*Preise, Jerusalem den Herrn*) kantátájának nyitótételében hallható a tétel vége előtti 5-6. ütemben.

bécsi klasszikában – még dominánsnak se számított, amolyan semleges hangzat volt, legfeljebb átmenő akkordmenetekben fordult elő, vagy szekvenciákban. Csak a tengelyrendszer elterjedésével és a modalitás újrafelfedezésével emancipálódott a **III.** fok, és lépett elő fontos akkorddá. A *sixte ajoutée* tonikai változata már igazi későromantikus-századfordulós találmány, noha használata csak a jazz (legfőképp a *big band*) elterjedésével vált gyakorivá.⁹⁷ Persze átfutó vagy színező diszszonanciaként sokszor szerepelt addig is,⁹⁸ de önálló akkordként nem. A *Bánk bán*ban két ilyen jellegzetes fordulatot is találunk, melyek rögtön a *Preludioban* megmutatkoznak. (7. kottapélda) Ezek önálló, nem késletetesként funkcionáló akkordok, oszlopként uralkodnak a *Preludio* hangzásvilágán. A tonikai kör így új, eddig nem hallott, friss taggal bővül – és ezen nem változtat az a tény sem, hogy az a) példa többször nem fog előfordulni az operában. A b) példa nem más, mint az opera többször visszatérő, Melindához köthető főmotívuma, még kétszer viszonthalljuk, gyakorlatilag nagyon hasonló módon. (*Finale* No. 7 – lassú rész, illetve *Duetto* No. 9 – A-dúr szakasz)

7. kottapélda: A két önálló akkordként működő tonikai *sixte ajoutée*⁹⁹

The image displays two musical excerpts, labeled 'a)' and 'b)', from a piano score. Excerpt 'a)' starts at measure 13 and features a sixte ajoutée chord in the right hand, marked with a forte 'f' dynamic. The left hand provides a bass line. Excerpt 'b)' starts at measure 25 and also features a sixte ajoutée chord in the right hand, marked with a forte 'f' dynamic. The left hand provides a bass line, and there is a piano 'pp' dynamic marking in the second measure of this excerpt.

⁹⁷ Még Scott Joplinnál sem igen találunk jellegzetes *sixte ajoutée*-s tonikákat, pedig öt mindenképpen a ma klasszikus jazzként ismert műfaj egyik őseinek kell tekintenünk.

⁹⁸ Az egyik legszebb ilyen előkép Beethoven 9. *szimfóniájában* található, az I. tétel egyik melléktemája gyakorlatilag e szext kis- és nagy változatának váltogatásából épül fel. (120-129. ü.) Azonban ott még a kisszext valójában egy domináns nónakkord kis nónája, ami a tonikai akkord alatt alakul át nagyszextté, így lesz belőle *sixte ajoutée*. Továbbá érdekes megjegyezni, hogy kor legnépszerűbb könnyűzenéiben, Joseph Lanner és a Strauß család keringőiben és polkáiban már az 1830-1840-es évektől fogva rendszeresen találkozhatunk ilyen színű akkordokkal.

⁹⁹ a) KK 7. 13-14. ü. b) KK 9. 25-28. ü.

Ami a két *sixte ajoutée*-t nagyon is megkülönbözteti egymástól, az a megszólaltatás módja. Az első egy lefelé hajló motívum kezdőpontja, ami egyben a legmagasabb hang is, és mint ilyen, elsősorban dallami szerepet játszik. A másik egy kétütemes gondolat megismételt és *átharmonizált* tagja, így akár valamiféle esetlegesen kialakult képződménynek is tekinthetnénk, ha a felhangzó C-dúr akkord (28. ü.) előtt nem egy mollbeli **IV.** fok állna, mely a C-dúrral archaikus jellegű *plagális* kapcsolatban áll. Mindkét hely igen szenzibilis, és szép példa arra, ahhoz, hogy egy zeneműben valamit meghatározónak érezzünk, nem feltétlenül kell mennyiségileg is számottevőnek lennie.

Egy érdekes momentumot még meg kell említeni, amikor a tonikai *sixte ajoutée* nagyszextről kis szextre vált. Ez a típus tekintve kétszer fordul elő az operában, de olyan jellegzetes, hogy a hallgató egyik meghatározó hangzásélményévé válik. Először a *Preludio* végén történik meg a transzformáció, ami majd visszatér a III. felvonás *Entr'actjában* (8. kottapélda), és az *Álmodj szelíden* ária végén.

8. kottapélda: A *Preludio* vége¹⁰⁰

A másik helyet, ahol a kisszextes *sixte ajoutée* feltűnik, Ottó szájából halljuk (9. kottapélda), amit aztán Melinda megismétel. Itt a legfontosabb a nagyszextről kisszextre történő váltás, ami a kíséretben is feltűnik: a hegedűk pergő tizenhatodai hol kis- (f) hol nagyszextet (fisz) játszanak, ezzel ábrázolva Ottó szavainak

¹⁰⁰ KK 12-13. 44-51. ü.

hamisságát. (Lényegében már az első és második Melindához intézett megszólalásokor is megjelenik.¹⁰¹)

9. kottapélda: Ottó sixte ajoutée-i¹⁰²

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is common time (C). The vocal line is in a soprano register. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include *sempre piano* and *p*.

System 1 (Measures 38-39):
 Measure 38: Ottó ...ben - ned! Mi - dón ha - zám el - hagy - tam
 Measure 39: (continuation of the previous line)

System 2 (Measures 40-42):
 Measure 40: és i - de - jö - vék, csak egy szí - vért e -
 Measure 41: (continuation of the previous line)
 Measure 42: (continuation of the previous line)

System 3 (Measures 43-45):
 Measure 43: sen - ke-dék, s azt ben - ned ta - lál - tam - fel.
 Measure 44: (continuation of the previous line)
 Measure 45: (continuation of the previous line)

¹⁰¹ KK 51-52. 42-51. ü. és 110-111. 11-17. ü.

¹⁰² KK 116-118. 38-45. ü.

2.2.3. Tématranszformáció

Az a fajta tématranszformáció, ami Berlioz *Fantasztikus szimfóniája* óta, Liszten és Wagneren keresztül (távolabbról nézve Beethoventől kezdve, Csajkovszkijon és Muszorgszkijon át egész Bartók Béláig) megtalálható, gyakorlatilag hiányzik az opera partitúrájából. Sem a témák dallami átalakításával, sem a harmóniai köntös megváltoztatásának eszközével nem él Erkel. Ennek két oka lehet: az egyik, hogy nemcsak a dallam és a harmóniak, hanem a formálás tekintetében is magyaros zenét akart komponálni; a tipikusan magyar – vagy legalábbis akkor magyarnak hitt – formák periodizáló jellegűek, nem tűrik a fejlesztést.¹⁰³ A másik ok ezzel részben összefügg: Erkel a lehető legtávolabb szeretett volna kerülni a Magyarországon akkoriban egyeduralkodónak számító német zene befolyásától.¹⁰⁴ Mindössze egyszer hallhatunk téma-, pontosabban motívumfejlesztést, egyszer variációkat és kétszer téma-átértelmezést (melyből az egyik inkább nevezhető reminiscenciának, semmint átértelmezésnek, a másik pedig legalább annyira lehet szándékos, mint esetleges). Akárcsak a hangnemeknél, vagy – ahogy később látni fogjuk – az ütemhangsúlyoknál, a formálásban és a hangszerelésben, Erkel itt is gondosan megválogatja, hogy ezt a néhány esetet hova és milyen dramaturgiai környezetbe helyezze el.

a) Fejlesztés

A mű egyetlen ilyen esete a Bánk-Tiborc kettősben felbukkanó, szinte zenedrámái módon kiteljesedő apró motívum. (10. kottapélda)

10. kottapélda: A Bánk-Tiborc kettős főmotívuma, II. felvonás¹⁰⁵



Útja során még a jelentését is megváltoztatja: mire g-mollból B-dúrba érkezik, a fájdalomból megvetés és számonkérés lesz.¹⁰⁶ A hallgató nem is sejti, hogy a csupa szekundlépésből álló motívum milyen karriert fog befutni a jelenet során, különösen annak szünettel induló, triolával kezdődő első fele. A

¹⁰³ Erről szól a 2.4., formákról szóló fejezet.

¹⁰⁴ E befolyás noha lényegesen csökkent az elmúlt másfél évszázad alatt, de teljesen nem tűnt el sohasem.

¹⁰⁵ KK 300. 112. ü.

¹⁰⁶ KK 300-318. 112-231. ü.

szekundokban mozgó triola a későbbiekben kitágul tercekké, tritónusszá és kvintté, ezzel válik az opera legfájdalmasabb motívumává (11. kottapélda).

11. kottapélda: A Bánk-Tiborc kettős transzformált motívuma¹⁰⁷



A *németes* vonal itt nem a két szereplőt jellemzi, hanem az általuk elmondott szöveg tartalmát fejezi ki. A motívum következetesen vonul végig a duett nagy részén, bár többször dallamosabb epizódok szakítják meg. Azonban a motívum inkább ismétlésekből áll, semmint hagyományos értelemben vett fejlesztésből; a szöveget mozaikszerűen alakul ki, szekvenciák csak ritkán ütnek meg fülünket.¹⁰⁸

b) Variációk

A III. felvonás 1. képének végén (Tisza-parti jelenet) az *Árad a fény* ária tulajdonképpen egy variáció sorozat, melynek formája ugyan egy strófaelvű témaépítkezéshez hasonlító négyszakaszos alakot ad ki,¹⁰⁹ de fölötte a dallam egyre tarkább és virtuózabb lesz. E variációk semmiképp sem hasonlíthatók a klasszikus variációs mintához, sokkal inkább a verbunkosból (és akár a népzeneből is) ismert díszítő technikán alapulnak, ahol az adott dallam az ismétlések során egyre bonyolultabbá válik.

c) Átértelmezés

A két átértelmezésből az, amelyiket reminiszcenciának is nevezhetnénk, az opera végén csendül fel. Bánk búcsúja ugyanis nem más, mint az *Árad a fény* sokszorososan lelassított, augmentált változata (12. kottapélda). A hangnem ugyanaz (C-dúr), Bánk szinte ugyanazt a dallamot énekli, mint Melinda, az akkordok, sőt még a kíséret típusa is nagyon hasonló, ráadásul mindkét szöveg a földi testet elhagyó lélek mennyországba vágyakozását írja le. Ez a jelenet az opera egyik legmegkapóbb pillanata: a két főhős testi-szellemi egybetartozását, halálon túli egymásra találásának reménységét fejezi ki.

¹⁰⁷ KK 313. 185-186. ü.

¹⁰⁸ Például KK 301-303. 125-133. ü. (*Besompolyogtam a királyné termibe*), vagy KK 314-315. 196-200. ü. (*Mi koldusok vagyunk*) Viszont ezekben a jelenet alapmotívumát nem hallhatjuk.

¹⁰⁹ A strófaelvű témaépítkezésről bővebben lásd a 2.4.1b fejezetet, az ária formájáról pedig a 3.3.2. fejezetben lehet olvasni.

12. kottapéllda: Az Árad a fény és Bánk búcsújának rokonsága¹¹⁰

Allegro
Melinda

13

Á - - - - rad a fény su - - - - gá - - - - ra,

g^{mf}

[Adagio]
(76) Bánk

Me - lin - - - da, és te an - - - gyal, te an - gyal gyer - me - kem,

pp

lá - - - - tom az ég meg - nyílt már,

(8^{mf})

ké - szít - se - tek he - - - lyet ne - kem, menny - ben ne - - - kem,

A másik dallami rokonság kevésbé igazolható és követhető nyomon. Bánk és Tiborc kettősének egyik motívuma (*Édes teremtő Istenem*¹¹¹) nagy hasonlóságot mutat a Melinda-Bánk duett egyik fő motívumával, ami történetesen kétszer is

¹¹⁰ KK 602-603. 13-20. ü. és KK 663-664. 76-84. ü.

¹¹¹ KK 309. 166-167. ü.

felhangzik: először a kettős bevezetésében (*Add vissza gyermekem*), majd Bánk A-dúr áriája (*Hol van, hol szép homlokod liliom virága?*) után (*Ó, mért, hogy úgy van, és ez történhetett?*¹¹²). Már e két utóbbi összehasonlítása is érdekes: az egyik Aszdúrban, Bánk személyes érzelmeinek hangnemében van – ezt énekli Melinda, míg a másik – egy nagy A-dúr terület közepén – C-dúrban, Melinda hangnemében hallható – ezt énekli Bánk. Azonban bármennyire is csábító, ez a hasonlóság annyira adekvát és közvetlen, hogy gyakorlatilag ismétlésnek kell tekintenünk. Ami a Bánk-Tiborc duett *Édes teremő Istenem*-motívumával való rokonságot illeti, csak a motívumfej azonos, a folytatás teljesen más – különbözik a dallamvonal, a harmóniákról nem is szólva –, és mivel sem a lélektani, sem a dramaturgiai szituáció nem hasonló, könnyen lehet, hogy csupán véletlen az egybeesés. Egyedül a hangszerelés az, ami közel azonos a két részletben: a hárfá¹¹³ használata a középregiszterben, valamint a klarinét uniszónója a hárfával – ez a második megszólaláskor cimbalomra cserélődik – és a hangsúlyos ütemrészre eső pizzicatók eredményeznek nagyon hasonló hangzást.

2. 2. 4. Az ütemmutatókról

Talán nem releváns, de érdemes néhány szót ejteni az ütemmutatókról is. Az operában nincsen páratlan (3/4, 9/8) vagy páratlan alaplüktetésen alapuló páros (6/8, 12/8) metrum.¹¹⁴ A leggyakoribb ütemmutató a 4/4, ritkább a 2/4, míg a 4/8-dal elvétve ugyan, de annál beszédesebb helyeken találkozunk (*Preludio, Magyar tánc, Hol van, hol szép homlokod liliom virága?* stb.). Ez utóbbiak nem mások, mint szélesre nyújtott 4/4-ek, ahol az diminuált lejegyzés finom artikulációs megoldásokat tesz lehetővé.

Pedig a német (meráni) származású szereplők jellemzéséhez remek eszköz lehetett volna a német népzeneben oly gyakori 3/4 használata.¹¹⁵ A páratlan metrum

¹¹² KK 341-342. 35-38. és KK 368. 46-49. ü.

¹¹³ A hárfá és a többi különlegesebb hangszer ökonomikus használatáról lásd a 2.5., hangszerelésről szóló fejezetet.

¹¹⁴ Mindössze két taktus erejéig (KK 72. 65-66. ü.) vált az *Ensemble* (No. 3) triolákban ringatózó metruma 12/8-ra, hogy a tétel kiszélesítését megerősítse, ez azonban elhanyagolható pillanat. Viszont bőséggel akad az ősbemutató *Pas de Deux*-jében mindenféle ütemmutató, ám az eredeti formájában már korán kikerült az operából.

¹¹⁵ Erre is van példa a zenetörténetben: Muszorgszkij *Hovanscsinájában* is ritka a páratlan ütemmutató, viszont a második felvonás elején, ahol Galicin herceg egy német, evangélikus lelkésszel folytat diskurzust, végig 3/4-ben van a jelenet. Ez egyrészt jelenti az Oroszországban evangelizáló lelkészt, másrészt Galicin herceget is jellemzi, aki képes odafigyelni az idegen mondanivalójára. Ez

egyértelműen tájékoztatná a hallgatót egy szereplő származásáról vagy szándékairól, jól érzékeltetné befolyását vagy befolyásoltságát (lásd a következő fejezetet); mindenképpen kifejezőbb lenne, mint néhány páros ütemen elhelyezett ütemhangsúly.¹¹⁶

A legszerveesebben a III. felvonás 2. képe, azaz az opera fináléja áll előttünk: az egész kép egyetlen ütemváltás nélkül, 4/4-ben, többé-kevésbé mérsékelt tempóban zajlik le, miközben változatos zenei képet mutat, és elég nagy drámaisággal is rendelkezik.

2.3. Interakciók

A *Bánk bán* az interakciók operája, így a személyes kontaktus és a közvetlen kommunikáció elsődleges szerepet játszik benne. Még Bánk és Tiborc kettősére is érvényes ez: Bánk az elején nem nagyon figyel Tiborcra, de később képes átvenni gondolatait, empatikusan átérezni. A rákövetkező jelenetben világosan látszik-hallatszódik, hogy Melinda zavaradottsága miatt nem képes Bánkkal kommunikálni, de Bánk ezt átérezve azonnal tudja, mit kell tennie, ez újra megindítja a megszakadt kapcsolatot.

Ezért megkülönböztetett figyelmet kell fordítani azokra a zenei helyekre, ahol az egyes szereplők – tartozzanak akár a magyarokhoz, akár a merániakhoz –, az ellentábor anyagából vett dallamokat énekelnek, áttérnek idegen hangnemekbe.

a) Mindkét kör képviselői egyszerre énekelnek

Egy nagyobb együttesben mindenki egyszerre énekel. Ilyenkor a megszólaló zenei anyag összetetten fejezi ki a színpadi és zenei történéseket. Három ilyen hely van az operában: az *Ensemble* (No. 3), az I. felvonás *Fináléja*, és a *Petit Ensemble* a III. felvonás végén. Ezek közül az utolsóban – terjedelme folytán – nem lehetséges az összetettséget megfelelően ábrázolni, de a képet nyitó gyászkoros beleszövése mindenképpen hatásos. A másik kettő az opera prominens együttese, ezek határozzák meg az alapvető képünket az operáról.

érdekes adalék a karakterhez, mivel később a felvonás során arrogáns és intoleráns emberként ismerjük meg.

¹¹⁶ Az ütemhangsúlyokról lásd a 2.4.3. fejezetet.

b) Fizikai vagy lelkiállapot kifejezése

Ez pusztán elvi lehetőség marad, ugyanis az opera szereplői csak akkor énekelnek más hangnemben, csak akkor szólaltatnak meg másfajta dallamokat vagy ritmusokat, ha éppen kapcsolatba kerülnek valakivel. Nem is nagyon történhetne másképp, mivel az operában mindössze négy olyan kisebb-nagyobb részlet van, ahol a szereplő magánosan van színen.¹¹⁷ Az első Biberach rövid monológja az I. felvonásban – erről már ejtettünk szót a hangnemdramaturgiáról szóló fejezet bevezetésében (2.1.), ott megállapítottuk, hogy az Esz-dúr hangnem milyen anomáliákat tartalmaz. A második hely az ezt követő *Scena e Duetto* (No. 6) első része, ami tartalmazza Bánk belépőjét, az Asz-dúr románcot és a viharos c-moll bosszúáriát. Itt ugyan Bánk nincs teljesen egyedül – a színpadi utasítás szerint Biberach meglátva a dühöngő nagyurat a háttérbe húzódik és csak a c-moll rész után lép elő, a lélektanilag legkritikusabb helyzetben –, azonban Bánknak semmi fogalma sincs arról, hogy Biberach éppen kihallgatja. A következő részlet Bánk áriája a II. felvonás elején: ez az opera talán legismertebb része, és semmiféle ellentmondásba nem ütközünk elemzése folytán. Az utolsó pillanat a királynő megölése utáni néhány másodperc, de itt is minden szabályosan történik.

Ezért ez a lehetőség – noha igen érdekes és különleges helyzetek bemutatására lett volna alkalmas – kimarad a jellemábrázoló eszközök palettájáról.

c) Interakció

Az interakció nagyon fontos, pszichológiai eredetű jelenség. Két változata létezik: az adott szereplő azért énekel másféle dallamokat, ritmust, valamint azért énekel más hangnemben, mert valamely más szereplő befolyása alá vonta, vagy éppen ellenkezőleg, az adott szereplő képességei révén vagy hatalmánál fogva tudatosan vagy akár öntudatlanul is befolyásolja a másik szereplő érzéseit, mentális állapotát. A két alfaj nem választható külön, gyakran egyszerre léteznek. Például a Melinda-Ottó kettősben Ottó A-dúr hangneme Melindát szeretné elkápráztatni, ugyanakkor ütemhangsúlyai¹¹⁸ párosak, amivel mégiscsak jelzi a herceg jellemét. Az viszont,

¹¹⁷ Ez a korabeli operatermést tekintve igen fontos adat. A magános ária, a gondolatok megosztása csak a közönséggel a dráma- és operairódalom alapvető fogásai közé tartozik. Még Wagner is előszeretettel használta. Az olaszoknál az utolsó pillanatig divatban volt, Muszorgszkijnál találunk először jelentős lazításokat ez ügyben, bár ő sem mond le a szólóária lehetőségéről.

¹¹⁸ lásd 2.4.3. fejezet

hogy a duett visszatérésében Melinda átveszi Ottó dallamát, a befolyásolt állapot szép példája, hiszen előtte, amikor még csak párbeszéd folyt, a páros ütemhangsúlyokat Melinda visszarántja páratlanra (lásd u. o.). Maróthy János tanulmányának *Bánk bán*ról szóló részének befejező szakaszában a következő megállapításokat teszi ezzel kapcsolatban:

Bellini vagy Donizetti szerelmi bonyodalmaiban a konfliktus sohasem jelenti két kibékíthetetlen világ összeütközését. De pl. Melinda alakjánál, aki éppen Ottó hitványságával szemben az emberiség, a mély és igaz érzelmek, a *nemzeti nőtípus* nagyszerű megtestesítője, különösen zavarónak érezzük, ha — mint az I. felvonás duettjében — egyszerűen átveszi Ottó érzélgős hangját. [...]

Nem kevésbé zavaró ennek a fordítottja: ha pl. az aljas Gertrud veszi át »közös nevezőként« Bánk hősi hangját: [...]

Hangsúlyozzuk, hogy ez a zavaró hatás *éppen azért* jön létre, mert a »Bánk« hősei *egyébként* (az együtteseken kívül) *kitűnően, félreérthetetlenül vannak jellemezve*. Azt lehetne tehát mondani, hogy a közkeletű olasz-francia együttes-technika a »Bánk bán«-ban »kinőtt ruhadarab«, amelyet Erkel még nem tudott mással felcserélni.¹¹⁹

A tanulmány szerzője jó szemmel veszi észre a kényes pontokat, de az értelmezésben nem tud kibújni a korabeli ideológia kényszere alól, ott vár el forradalmiságot, ahol nincs, ahol talán nem is lehetne, ugyanakkor elkerüli figyelmét az a kézenfekvő magyarázat, hogy Erkel ezekkel az eszközökkel visz lélektani ábrázolást a zenébe. Az igazsághoz azonban hozzá kell tenni, hogy a Maróthy által kifogásolt két részlet az opera két kevésbé dramatikus helye – a szó operadramaturgiai értelmében –, de nem az általa említett okokból, hanem mert a visszatérő főrészek megakasztják a zenei cselekményt.

A Gertrud-Bánk kettős épphogy Gertrud *lélektani hadviselése* Bánkkal szemben: agresszíven hatol be ellensége magánterületére. Ezután Bánk visszavág, ugyanezzel az eszközzel. (Gertrud: c-moll – Bánk: g-moll) Miután Gertrud sarokba szorul, nem tud mit tenni és azt *hazudja*, hogy a Bánk által használt *territóriumot* ő is birtokolja. Ám ez is kevésnek bizonyul, ekkor fordul Gertrud erőszakhoz és kést ránt.

Még sokkal kifinomultabb Bánknak Biberachhal illetve Tiborccal való duettje. Biberach és Tiborc személyisége nem is állhatna egymástól távolabb, az egyik számító, gonosz és önös érdeke vezérli, míg a másikat a spontán őszinteség és a kétségbeesett cselekvéskényszer. Ami azonban közös bennük, hogy képességeiket Bánk irányítására használják. A gondolat Tallián Tibortól származik:

¹¹⁹ „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. 84.

A fekete intrikus, Biberach után a második felvonásban a hős a fehér intrikus – Licht-Alberich, Posa –: Tiborc kezébe kerül. Ne hagyjuk, hogy a felszín félrevezessen, Tibornak ez az „intrikusi” funkciója (magasabb értelemben: a sors beteljesedésének előmozdítása) az operában teljesen egyértelmű.¹²⁰

Így fordulhat elő, hogy a két szereplő ugyanazzal az eszközzel, de különböző úton éri el célját: Biberach behatol Bánk magánszférájába (*Hát nem tudod, nagyúr?*¹²¹), és Bánk legszemélyesebb hangnemében, Asz-dúrban szólal meg, közben Bánk már Desz-dúrban, tehát a *domináns tengelyen* (N. B. Endre egyik alaphangnemében) énekel. Biberach intrikus zenéje tematikájában világosan elkülönül Bánk indulószerű fellobbanásától, de az ismétlésben csatlakozik hozzá, és együtt éneklük azt („Garibaldi Styl”). Ez fontos, hiszen ami a szövegekönv egyszerű színpadi szituációjából egyértelmű, azt annál nehezebb visszaadni zenében. Bármennyire indulatos Bánk, bármennyire ég benne a tettvágy, egyelőre nem mozdulhat, előbb meg kell szereznie azt, amit Biberach tud, és hajlandó is vele megosztani. Ám ennek ára van: Bánknak el kell fogadnia a Biberach által kínált játékszabályokat, ha előbbre akar jutni az igazság megismerésében. Ez pszichológiai törést okoz a viselkedésében, lévén, hogy a Biberach által kínált információs feltételek merőben ellentmondanak egyéniségének. Ítéloképessége és tettei instabillá válnak, ez nem elhanyagolható momentum gyilkossá válása útján. A zenén hallatszik is, ki az ügyesebb az ingoványos területen: Biberach könnyedén veszi az akadályokat, Bánk kevésbé. Nyilván közrejátszik még főnemesi önérzete, lehet azonban, hogy Biberachban egy másik nemest tisztel, még ha az alacsonyabb rangú is nála. Ez megmagyarázná, hogy miért van az *egész* jelenet domináns tengelyen (g-moll, b-moll, Desz-dúr, G-dúr): végigszáguldjuk az egész kvintkört, míg a G-dúrig el nem érünk, ahol „sajátságos tüzes modorban”¹²² hangzik fel a hármás ütemtagolású duettrész.¹²³

Tiborc is kilép a neki rendelt hangnemkörből. Noha a magyar táborhoz tartozik, mégis szerepének nagy részét g-mollban és B-dúrban éneкли. Jelen van ugyan a III. felvonásban, mindkét képben, de ezen alkalmakkor csupán statiszta marad. A III. felvonás végén lesz ugyan még egy szép recitativo-szólója, amikor közli Bánkkal Melinda halálának körülményeit, de az ottani szituáció miatt nem tud előtérbe kerülni. Tiborc szerepe tehát gyakorlatilag a duettre korlátozódik, azaz

¹²⁰ „Meghalt Erkel – Éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért”. II. 9.

¹²¹ KK 197. 153. ü. stb.

¹²² [Erkel Ferenc a Bánk bánról] lásd feljebb 3.

¹²³ Hangnemi értelmezését lásd a 3.1.11 fejezetben.

mindig interakcióban van. Az általa használt g-moll és B-dúr hangnemmél ugyanaz történik, mint a duett főmotívumával (10. és 11. kottapélda): először a panaszkodás, majd utána, amikor B-dúrba érkeznek, a gúny motívumává válik.

Kettősük éppen ellentétes hatású Bánk és Biberach duettjével: ott az ármány és a rosszindulatú manipuláció cselekvésre készítette Bánkot, itt a jóindulatú őszinteség bénulttá teszi. Ennek egyik következménye a komikus és visszas ajándékozási jelenet (*Tiborc vedd, vedd ez összeget*), amikor Bánk jószándéka ellenére sem tud igazán nagyvonalú gesztust tenni.

A *Bánk bán* hangzásdramaturgiai rendszerében tehát a szereplők közti interakcióknak energiagerjesztő és -elvonó hatása van; e jelenettípus a *Bánk bán* lényegi részéhez tartozik, és az első két felvonás meghatározó drámaszerkesztési eszköze.

2. 4. Az opera formáiról

A *Bánk bán*ban Erkel a korabeli, divatos francia-olasz operák sablonjait próbálja összeházasítani a verbunkos formakultúrájával. Erre már Szabolcsi Bence is felfigyelt:

[Erkel] ösztönösen felismeri, hogy a verbunkosból nemcsak nyelvi, hanem mélyebb, formai ösztönzést is meríthet s így jut el a verbunkos hagyományos szerkezetén, a fokozatosan elrendezett többszakaszosságon alapuló drámai jelenetelés elvéig (Hattyúdal, Tisza-parti jelent stb.). A verbunkos kétségkívül itt érkezett fejlődésének egyik csúcspontjára; a lassú és gyors tánczenéből itt már egész drámai jelenet-tömbök épülnek.¹²⁴

Az alábbiakban elsősorban a *Bánk bán* verbunkos örökségéből fakadó formai megoldásokat vizsgáljuk meg.

2. 4. 1. Kisformák

a) Periodizálás

Feltűnően sok a periodizáló, 8-16 ütemes frázis, melyek párosával tagolódnak. Csak elvétve, mindössze három ízben találkozunk hármas ütemtagolású zenével, azonban ezek is ugyanúgy szimmetrikus szerkesztésűek, pusztán alaptagolásuk különbözik. A sorból kiemelkedik Bánk és Tiborc kettőse, ami hosszú szakaszon át meglehetősen

¹²⁴ Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai. II.* In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetudomány.* 2. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961), 226.

szabadon fejlődik, illetve az opera fináléja, különösen a kórus elbeszéléstől. A sok szimmetrikus és statikus formát nem szabad hibaként értékelnünk, inkább tudatosságra, mint igénytelenségre vall. Erre találunk Erkeltől utalást, mikor az egyik hármas tagolású részről ír:

Később a' jelenését végzi egy igazi magyar Stylus három tactus rhytmusos Cabalettel: *Még csak egyszer oh Melinda, hadd ragadjalak karomba*; G durban sebes tempóban sajtáságos tüzes modorban.¹²⁵

Igazi magyar stílus – Erkel saját jelzője figyelemfelkeltő: mitől is *igazi magyar* ez a részlet? Megvizsgálva az összes zenei elemet, kiderül, hogy éppen a háromtactusosság az, ami megkülönbözteti az opera egyéb magyaros, de *páros* részeitől, ettől válik „igazivá”. Háromtactusos továbbá a nyitókórus is, nyílt reminiscencia egy nótára, mint ahogy azt Major Ervin¹²⁶ felfedezte. Talán Erkelnek szándékában sem állt megbontani a verbunkosoktól és nótákból örökölt sablonos formavilágot: egyrészt jól rímelt az általa ismert francia és olasz operák számainak szerkezetére, másrészt messze állt a német romantika (leginkább Wagner) burjánzó dallamvilágától. Erkeltől közönsége *magyar zenét* követelt, minden aspektusával együtt, és ha ez együtt járt a jól felismerhető, ismétlődőjelekkel tarkított – végső soron bécsi klasszikából örökölt – formakultúrával, akkor egy pillanatig sem volt kétsége afelől, hogy ez az alapanyag alkalmas-e magasabb rendű zene megteremtésére. Például Melinda C-dúr áriája a II. felvonás közepén ennek a formatípusnak a *non plus ultrája*, a kettesével párosított ütemek olyan szolgálai következnek, hogy mindenképp koncepciózusnak kell minősítenünk. A *hibából* így esztétikai norma válik: a mániákusan ismételt kétütemes szakaszok gondolkodásra még képes, de már pszichésen összeomlott személyiséget ábrázolnak. A külsőségek – éjszaka, vihar, őrjöngés, sok-sok fuvolaszó, egyszóval a romantikus opera szabvány örülési jeleneteinek kellékei itt hiányoznak; néhány finom gesztus, kiüresített formálás, különleges hangszerek, és hiteles képet kapunk Melindáról, mely két végpont közötti átmenet ábrázolása.

A látszat ellenére tehát Erkel periódusképzési szokásait nem a klasszika hagyományából való kiszakíthatatlanság vezérelte, hanem – túl a verbunkoshoz és

¹²⁵ [Erkel Ferenc a Bánk bánról] lásd feljebb 3.

¹²⁶ „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968): 11-43. 31.

annak zenei megoldásaihoz való ragaszkodásán – egy önálló sajátos dallamképzési norma is.

b) Strófaelvű témaépítkezés

A strófaelvű témaépítkezés fogalmát Bartha Dénes vezette be,¹²⁷ és bár tanulmányában jórészt csak klasszikus példákkal dolgozik, eredményei jól használhatók egyéb stíluskorszakokban is – mint például jelen opera vizsgálatánál, vagy akár a népzében is.¹²⁸ Nemcsak a klasszikus periódusképzésnek az egyik fontos jellemzője a strófaelvű témaépítkezés, hanem az autentikus népzének vagy a verbunkosnak is.

b1) Kettősperiódus

A 16 ütemes kettősperiódusok gyakran szerveződnek négysoros szerkezetbe, ami változatos formákat eredményezhet. A legjellemzőbb az a – *visszatéréses kéttagúságnak* vagy *csonka háromtagúságnak* nevezett – forma, ahol a 16 ütem kétperiódusnyi terjedelméből az első 8 ütem egy szabályos, többnyire **A-A_v** szerkezetű periódus, amit aztán **B-A_(v)** szerkezetű második 8 ütem követ. Itt a két 8 ütem között félreérthetetlen cezúra húzódik meg, mely egyértelműen két részre tagolja a 16 ütemet. Alkalomadtán megismétlődik – akár ismétlőjel nélkül, kiírva is – a második 8 taktus (pl. Beethoven: Örömóda), vagy akár mindkettő (pl. Mozart: Adúr klarinétötös, IV. tétel témája).

Bartha Dénes idézett tanulmánya éppen arra fordít figyelmet, hogy olyan klasszikus példákat mutasson be Haydn és Beethoven műveiben – főleg zárótételek fő- és rondótémáiban –, ahol a periódusszerkesztés mögött valódi strófaelvűség húzódik meg. Amikor ezeknek a formáknak csak a második fele ismétlődik, az emlékeztet a *Gegenbarformra*, és mint ilyenre, már érdemes odafigyelni.

b2) A valódi strófaelvűség

Természetesen a valódi strófaelvűség nem osztható periódusokra; egy ilyen strófában négy egyenrangú sor található, amelyek szerkezete legjellemzőbben éppen az **A-A_(v)**

¹²⁷ Bartha Dénes: „Strófaelvű témaépítkezés Haydn és Beethoven zenéjében”. *Beethoven és kilenc szimfóniája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. 126-153.

¹²⁸ Tari Lujza: „Strófaelvű témaépítkezés és motivikus periodizálás a hangszeres népzében”. *Magyar Zene* 25 (1984) 1: 73–91.

-B-A_(v) alakot veszi fel.¹²⁹ De ez csak felületi egyezés, mert az egyes sorok egymással korrelálnak, és soha nem állnak össze 8 ütemes periódussá. Nemcsak új stílusú népdalaink ilyenek, hanem egyházi népénekeink jelentős százaléka is. E dalok szerkezete mindig jórészt négysoros, de a hagyomány sokszor megismételteti a harmadik és negyedik sort. Ez szintén nemcsak a népdaloknál szokásos, hanem az ilyen felépítésű népénekeknél is. Akár lejegyezve sincs, de a közösség gondolkodás nélkül ismétli meg a zárósorokat.¹³⁰

Ha ez az ismétlés megtörténik, akkor ismét kialakul a *Gegenbarform* jelleg, és a strófaelvűség egy szinttel magasabban szerveződő osztály része lesz.¹³¹ A *Bánk bán* periódusai ez utóbbi fajta strófaelvűségből fakadnak, és soha sincs közülük a bécsi klasszika megoldásaihoz. Bármennyire is közel áll helyenként a formálás ehhez, az előző alfejezetben említett kettősperiódus mindig átalakul egy olyan témává, ami a sorszerkezet jellemzőit hordozza. Ez azért fontos, mert így egyértelművé válik, hogy a *Bánk bán* periodizálásai nem klasszikus eredetűek, hanem szigorú, szimmetrián alapuló forma-esztétikai megnyilvánulások.

c) Összetettebb *Gegenbarformok*

Előfordul az opera során olyan *Gegenbarform* (elméletileg *Barform* is lehetne, gyakorlatilag azonban ilyen nincs), ami nem annyira összetett, hogy egész jelenet formájává válhasson, de annál bonyolultabb, mint egy sorszerkezetű téma utolsó két sorának ismétlése. Ilyen *Keserű bordal*, és *Romance*.¹³² Azonban az elemzés során kiderül, hogy a *Gegenbarform Aufgesang* sorai valójában komplett, négysoros kisformát rejtenek. (13. kottapélda)

¹²⁹ Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a népdalokban majdnem annyira gyakori az **ABBA** szerkezet is, de ez a *Bánk bán* szempontjából irreleváns. Néha – főleg német nyelvterületen – az **AABA** típusú strófaelvű formákat *Reprisesbarform*nak is nevezik. A terminológia nem nélkülöz bizonyos logikát, de mivel mind a *Barform*, mind a *Gegenbarform* sajátos háromtagúsággal rendelkezik, a tipikusan négytagú formákra ésszerűbb a strófaelv kifejezés használata.

¹³⁰ Nem sokszor, de néhány alkalommal fűltanúja voltam, hogy mikor közösségben éneklük a *Himnusz*t – mely ugyan nyolcsoros, de két sor összekapcsolódik mind a versben, mind a zenében, így gyakorlatilag négysoros, azaz strófaelvű zeneként funkcionál –, a második felét megismétlik, így alakítva ki egy unikális *Gegenbar* formát.

¹³¹ Persze a mind ebből, mind pedig a kettősperiódusokból keletkezett *Gegenbarformok* nem felelnek meg régi, hasonló elnevezésű formákkal, de ez nem is baj, mivel csak mint *formavázra* kell tekintenünk, vagy ha úgy tetszik, egy olyan terminológiára, ami helyett nem akad jobb.

¹³² Ebben az esetben is strófaelvű építkezésről beszélhetünk, csakhogy ekkor a négy sor összevonódik egy *Gegenbarform*-sorrá.

13. kottapélda: A *Keserű bordal* és a *Romance* egy-egy részlete

The image shows a musical score with two parts. The left part is for 'Keserű bordal' and the right part is for 'Romance'. Each part consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal lines.

Keserű bordal lyrics:
 Ha fér - fi - lel - ke - det egy hölgy - re föl - te - véd,
 s az üd - vős - sé - ge - édet köny - nyel - mün té - pi szét;
 ha - zug sze - mé - ben hord mo - solyt és át - ko - zott kö - nyüt,
 s míg az szi - ved - ben vá - gyat olt ez é - gö se - bet üt;

Romance lyrics:
 Volt a vi - lá - gon két kis ma - dár,
 egy - más - hoz il - lő - szép - tisz - ta pár.
 Egy - más -t sze - ret - ték gyön - gé - de - den,
 s fész - kök - ben él - tek, ah, - sze - lí - de - den.

A *Keserű bordal* **AA_vA_{v2}B** szerkezetű – tulajdonképpen akár a negyedik sor is értelmezhető valamiféle **A_v**-nak –, így osztatlanabbnak tűnik, mint a *Romance* **ABAB_v** szerkezete, amely kicsinysége ellenére is határozottan strófaelvűnek. Ami azonban mindkét esetben döntő, az a zene és rímek viszonya. A *Keserű bordal* esetében kevésbé szembeűnő, de a másik példában jól látszik, hogy az **AABB** típusú páros rímekhez **ABAB** típusú zene kerül. Ezt mindenképpen hibának vagy figyelmetlenségnek kellene vennünk, hacsak nem arról van szó, hogy a mikroforma nem kristályosodik ki teljesen, és a négy soros kezdemény egy következő szerveződési szinten, inkább kétsoros – végeredményben klasszikusabb – modellté válik (azaz 4 ütem tartozik egybe). Mivel azonban egyik változat sem erősebb a másiknál, az egész 8 taktust egy egésznek kell tekintetnünk, és így válik a *Keserű bordal* és a *Romance* *Gegenbarformjának Aufgesang-jává*.

2. 4. 2. Nagyformák, az opera egésze

Ha azt mondjuk, hogy a *Bánk bán* zárt számokból épül fel, és a zárt számok és recitativók váltakozása adja azt a tipikus olasz-francia operafarmát, ami a hagyományos operadramaturgiai eszközökkel (ária, duett, együttesek stb.) jelenik meg, vajmi keveset mondtunk el a *Bánk bán* valódi szerkezetéről. A hagyományos terminológia pusztán az opera csontvázát adja, a felszín alatt a formák induktív módon, fraktálszerűen épülnek fel, és a sokszoros periodizálásnak tűnő szimmetriák *Barformokká*, *Gegenbarformokká* és strófaelvű témaépítkezésekkel operáló nagyobb egységekké (jelenetekké, jelenetsorokká, felvonásokká) állnak össze, egészen az opera teljes szerkezetéig, ami egy nagy *Barformot* ad ki. Ez a gondolat talán szokatlanul tűnhet, hiszen a *Barform* alapvetően kisforma (eredetileg rövidebb költeményeké), azonban a romantikus felfogás kitágította ezt a keretet is. Hogy egy

egész opera is kölcsönözheti egy rövid mű szerkezetét, Lendvai Ernő fogalmazta meg *A nürnbergi mesterdalnokokkal* kapcsolatban:

Ismerjük Wagner feljegyzését Johann Christof Wagenseil „Von der Meister-Singer holdseligen Kunst” (1697) c. könyvéből: két *Stollen* és egy – a formát megkoronázó – *Abgesang kapcsolódik* egymáshoz. Amint ezt A. Lorenz kifejti, a három formatag viszonya a hegeli axiómát: a tézis–antitézis–szintézis elvét követi („Geheimnis der Form bei R. Wagner”).

Wagner maga, a *Mesterdalnokok*ban egyetlen alkalmat sem szalasztana el, hogy erről a formáról beszélhessen, a hallgató háromszor is aprólékos leírását kapja a „*Barform*” szerkezetének. A III. felvonásban például, Hans Sachs zeneszerzés-óráján Walternek a fülünk hallatára kell megkomponálnia versenydalát. Sachs a két *Stollen* viszonyát a *férfi–nő* kapcsolatához hasonlítja (tézis–antitézis), hogy az *Abgesang* majd a *gyermekben* valósuljon meg (szintézis): „a házasság hogy illő párt talált, azt a gyermek mutassa meg!” A súlyt hármuk közül a gyermekre helyezi: az *Abgesang* akkor teljes, ha a *Stollenek*hez képest „hanyatlást nem enged meg”.

[...]

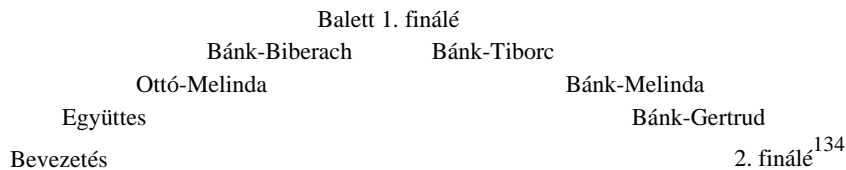
A teljes mű is „*Barform*”-ban íródott. Az első és második felvonás képei jelenetről jelentere párhuzamosan – szinkronban – haladnak. Csakhogy mindaz, ami az első felvonásban komoly volt (tézis), a másodikban humorba fordul (antitézis) – és megfordítva. A harmadik felvonásnak jut a szerep, hogy az ellentéteket költői harmóniában oldja fel (szintézis).¹³³

Ha az egész opera *Barform*, akkor talán igaz Lendvai másik megállapítása is, hogy fel lehet fedezni benne a hegeli *tézis-antitézis-szintézis* elvét. Ez a *Mesterdalnokok* esetében nyilvánvaló, hiszen Wagner művészi célja éppen a *Barform* tudatosítása. Hogy a *Bánk bán*ban az első két felvonás tézis-antitézis viszonyban áll egymással, azt már bebizonyította Tallián Tibor 1993-ban a *Muzsika* hasábjain (még ha nem is pontosan ezekkel a szavakkal):

Dramai-jellemzésbeli észrevételeinket befejezésül foglaljuk össze az eredeti jelenetelés diagramjában. Láthatjuk belőle, hogy a fekete és fehér intrikusnak a főhőssel való egy-egy jelenete közötti szimmetria (*Bánk-Biberach* kettős, illetve *Bánk-Tiborc* kettős) nem egyszeri véletlen. Gyarló nyelvi külsőségek mögött az eredeti koncepció ívelt drámai misztériumformát valósít meg, amely szimmetrikusan épül föl az első finálé (és a bemutatón közvetlenül előtte álló balett) körül. A szimmetriatengely egyik oldalán a jelenetek ellentétesen viszonyulnak a másik oldal jeleneteihez, úgy azonban, hogy mind a fehér, mind a fekete jelenet valamiképp azonos funkcióval visz előre a tragikus beteljesedés felé. Az első felvonás „*meráni*” (fekete), a második „*magyar*” (fehér), a jelenetpárok pedig ezek: e-moll ensemble (Gertrud elhatározza vagy legalábbis megengedi Melinda feláldozását) – Gertrud-Bánk jelenet (Gertrud bűnhődése); Ottó és Melinda duettje – Bánk és Melinda duettje (megkísérlés - megbocsátás); Bánk-Biberach jelenet – Bánk-Tiborc kettős. Keretezi a jelenetsort két nagypolitikai szcéná, a békétlenek jelenete és Petur bordala az első felvonás elején, illetve a békétlenek imája és a király áriája a második

¹³³ Lendvai Ernő: *Verdi és a 20. század. Stollen-Stollen-Abgesang*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984): 220. Nem valószínű, hogy Erkel tudatában lett volna annak, hogy egy ónémet versformával dolgozik, inkább csak ösztönös formaérzéke vezette. Ha megismételjük egy strófaelví építkezéssel készült szakasz harmadik és negyedik sorát, akkor az hasonlít a *Gegenbarformra*, így az alapanyag adott Erkel számára. Ennek megfordítása, hogy *Barformot* kapjunk, már kevésbé kézenfekvő, de az is igaz, hogy az opera kisebb formái között nem találunk *Barformot*, az csak a nagyobb egységekre érvényes.

felvonás fináléjaként. Az 1. felvonás fináléjában pedig, mintegy a csúcsponton, a privát és a politikai szál nagyszabásúan összefonódik; Gertrud és Ottó egy tablóban áll Melindával és a békétlenekkel.



Ehhez annyit fűzhetünk hozzá, hogy minden tett, minden szándék a visszájára fordul a II. felvonásban. Melinda tartózkodása elbukik, Bánk hősie, megmentési gesztusai támadásba, sőt gyilkosságba torkollanak, Gertrud hatalmi törekvései csődöt mondanak, sőt: még az I. felvonásban nem mutatkozó Endre is változik ahhoz a képhez viszonyítva, amit kialakítottunk róla a szereplők szavai és tettei alapján.

Ezeket az ellentéteket lenne hivatott a III. felvonás „költői harmóniában” feloldani. Tudnunk kell azonban, ahhoz, hogy egy forma működjön, nem kell azt az esztétikai normát követnie, ami magát a formát egykor életre hívta. A *Barform* romantikus operákban csak egy *frame*, aminek a formavázon kívül – leszámítva a *Mesterdalnokok* egyes részeit – már semmi köze sincs az eredeti tartalomhoz. Éppen ezért a *Barform* **B** része, a szintézis, nem feltétlenül a legsúlyosabb, legkidolgozottabb része az operának. Az egyesülés interferenciája gyöngítheti, vagy teljesen ki is olthatja a *megoldás* pozitív hatásait, és az így létrejövő „költői harmónia” legfeljebb tényszerűségében, esztétikai mivoltában van jelen.

Ez történik itt is: a *tézis* és *antitézis* egymással szemben álló történéseinek katasztrófális következményei vannak, emberi és politikai tragédiák sora. A problémák olyan mélyről és olyan elementáris erővel törnek a felszínre, ami elsöpri az embereket és saját sorsuk kontrollálásának lehetőségét. A kezdőpont természetesen a *Preludio*, amely utólag nézve nemcsak kiindulópontja, hanem sűrített tartalma is az operának: az opera e pontból tágul szét, de ez az egy pont predestinálja az egész történetet, a végkimenetelt is. A III. felvonás ugyan törést okoz az opera szerkezetében, de közben megtartja önmaga szigorú alakját (csak a felvonás második képében szabadul fel kissé a forma kötelmei alól). Ez biztosítja az *Abgesangot*, egy magasabb érelemben vett „költői harmóniát”, amely kívül áll mindennapi szóhasználtunk megszokott jelentéstartományán.¹³⁵

¹³⁴ Tallián Tibor: „Meghalt Erkel – Éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért”. II. 10-11.

¹³⁵ Óhatatlanul is felmerül a kérdés: vajon minden háromfelvonásos opera *Barform* alakú? Sok opera működik *Barform*ként, de legalább annyi nem: a *Traviata* első két felvonása *tézis-antitézis* viszonyban

2. 4. 3. Ütemhangsúlyok

Az opera nagy részében a zene szerkezetén megfigyelhető a következetesen végigvitt páratlan ütemhangsúly használata, szemben a nyugati zene inkább páros beállítottságú komponálási szokásától. Ez persze nem azt jelenti, hogy például a bécsi klasszikában nincsen páratlan ütemhangsúlyú zene, de nagyságrendekkel ritkább, mint a páros. Talán a német mintától való feltétlen eltérés lehet az oka, hogy Erkel olyan következetesen használja véges-végig az operán, holott az ezzel való játék már valahol Beethoven kései kvartettjei és Schubert dalciklusai után jórészt kiment a divatból. Jellemző módon – leszámítva azt a néhány helyet, ahol hármas ütemtagolású a zene¹³⁶ –, a sok páratlan ütemhangsúlyú zene közt annál beszédesebb az a két kivétel, melyeknek gondosan megválasztott helye rögtön felkelti figyelmünket.

Természetesen csak azokkal a momentumokkal foglalkozhatunk, ahol egyáltalán felfedezhető az ütemhangsúlyokkal való játék. Sokszor – például az *Ensemble* (No. 3) E-dúr szakaszában – a lassú tempó miatt nagyütemes írásmóddal találkozunk. Ez leegyszerűsíti a kérdést és egyben a páratlan ütemhangsúly malmára hajtja a vizet, hiszen ha minden ütem hangsúlyos, akkor az ütemen belüli hangsúlyok döntenek, ott pedig mindig az első ütés a hangsúlyosabb, és nem bármelyik másik.¹³⁷ Az elemzésből a recitativók kimaradnak, bár néhány érdekes meglepetéssel azok is szolgálhatnának. Például nagyon plasztikus példát találunk a Melinda-Ottó duett bevezető szakaszában, ami több mint recitativo, de kevesebb, mint egy önálló zárt

áll egymással, amiből elkerülhetetlenül következik a III. felvonás *szintézise*: a pusztulás. Ugyanakkor a vele csaknem egykorú *Álarcosbál* több szálon futó cselekménye konvergál a legutolsó pillanat, a gyilkosság irányába, minden ez alá rendelődik, a felvonások történései inkább kiegészítik egymást, semmint tükörképet nyújtanak. Ugyanez érvényes a *Rigolettóra* is, vagy a *Carmenre*. Sőt: magának Wagnernek sem minden operája *Barform*: a *Walkür* három felvonása még csak-csak értelmezhető valahogy *tézis-antitézis-szintézisként* (emberek világa – istenek világa – a két világ találkozása), de a *Siegfried* már nem – a magányos létnek, a vándorral való társalgásnak és a kard összekovácsolásának semmiképp sem antitézise az erdőben való kóborlás, a sárkány elpusztítása, végül a törpe megölése. Ha már párhuzamot keresünk, a *Siegfried* I. felvonására inkább a III. rímelt: ott beszél Siegfried újra a vándorral, és végrehajt egy újabb csodát – ezúttal nem egy kardot, hanem egy isteni leszármazottat, Brünnhildét kelti életre.

¹³⁶ Fentebb már idéztük, hogy Erkel éppen egy ilyen hármas ütemtagolású zenére használja az *igazi magyar* jelzőt. Talán azért, mert ha hármasával tagolódnak az ütemek, akkor a hangsúly csakis az első ütemen lehet. Páros tagolásnál mégoly egyértelmű hangsúlyoknál is nyílik mód a hallgató megtévesztésére és az ebből származó feszültség kihasználására (csak gondoljunk Mozart g-moll szimfóniájának (K. 550) első 21 ütemére, ami az ezzel való játék mesterműve), továbbá világhírű előadók és karmesterek képesek a mégoly egyértelmű hangsúlyokat félreérteni és rosszul interpretálni. Például Beethoven VII. szimfóniájának második tételét – Lendvai Ernő korszakos könyve ellenére (*Toscanini és Beethoven*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967.) is – rendre rosszul értelmezik-dirigálják.

¹³⁷ Kivétel a hemiola, de az kívül esik az elemzés tárgykörén.

szám. A szóban forgó ütemekben (KK 12-29., 22-29. ü.) Ottó kérdésének hangsúlya a második ütemre kerül (*Egy szót, Melinda, mindenem!*), míg Melinda válasza a kétütemes motívum első ütemére. (*Mi lett belőle, Istenem!*)

a) Melinda-Ottó duett A-dúr szakasza¹³⁸

Ottó zenéje nagyon érdekesen hálózza be Melindát, és ez az ütemhangsúlyokon is hallatszik. Az akkordváltásokból és a dallam irányából már a 39-40. ütem (a dallam 2-3. üteme) fordulóján kiderül, hogy páros ütemhangsúlyos zenét hallunk. A 40-41. ütemben látszólag felcserélődik a súlyviszony – a dallam ugyanis értelmezhető így –, azonban a 41. ütem lehajló motívuma – melyben szerepel a kisszextes *sixte ajoutée* hangzatsfelbontás – az ütem első negyedén tartalmaz egy hangsúlyjelet: ez adja az értelmezéshez a valódi vezérfonalat. Később, ahol hasonló a dallam zárása, ugyanúgy felhangzik ez a motívum (45., 49. ü. – itt nagy szexttel, és a záró 53. ü. kisszexttel). Ezután következik Melinda válasza, ahol az első hangsúlyt csak két ütem múlva, az 55. ütemben halljuk, ám mégis megfordul a rend, mert az 54. ütem belső bővítésként funkcionál. Amikor visszatér Ottó dallama (73. ütemtől), Melinda már vele éneklő uniszónóban a dallamot, így az teljes értékkel nem számítható be.

a) Ottó áriája¹³⁹

Ottó áriája a páros ütemhangsúly mintapéldája. Az ária egyetlen ütemig tartó bevezetése után (42. ü.) a 44. ütemben, az énekszólamban elhelyezett hangsúlyjel és az 56. ütem zárlati kvartszext akkordja ad iránymutatást a helyes hangsúly helyéről. (Lásd még a 2. és 3. kottapéldát.) Később az ária kiteljesedésekkor már a dallam is közvetlenül jelzi a hangsúlyokat (14. kottapélda). Érdeemes megfigyelni, hogy nemcsak a csúcshangok esnek páros ütemhangsúlyra, de általában egy-egy alterált hang is található az akkordban vagy a dallamban.

¹³⁸ KK 116-133. 38-100. ü. elejét lásd: 9. kottapélda

¹³⁹ KK 139-144, 42-101. ü.

14. kottapélda: Ottó áriája, I. felvonás (részlet)

83 Ottó
s kín-nal fi - zetsz te, fi - zetsz te ne - kem _____ a várt ö - röm he-lyett s kín-nal fi -

90
zetsz te, fi - zetsz te ne - kem _____ a várt ö - röm he-lyett, _____ a várt ö -

96
röm he - lyett, a várt ö - röm he - lyett?

2. 5. Hangszerhasználat

A *Bánk bán* hangszerelésére már a kortársak is felfigyeltek.¹⁴⁰ Általában dicsérték változatos színeit, transzparens hangzását és persze legfőképp az operában alkalmazott különleges hangszerek (cimbalom, angolkürt, viola d'amore, hárfa, kisufova) használatát, mely egyedivé tette a hangzást. Hogy ezek mennyire számítottak akkortájt *exotikusnak*, magától Erkelről is sejthetjük önelemzésében,

[...] és később azon desperát jelenet (:csupa exotikus hangszerekkel: *Viola d'amour*, *Czimbalom hárfá*, és *angol kürt*): mikor Melinda azt mondja: *ölj meg engem Bánk* [...]¹⁴¹

¹⁴⁰ Lásd: Barna István: „Erkel nagy művei és a kritika” illetve Mosonyi Mihály idézett írásait. Nyilván ez írások alapján írja Peter Gammond *Opera* című könyvében: „A legjobbak és legeredetibbek azok a részletek, amelyekben fantáziadús hangszerelés támasztja alá az énekes szólamokat.” Peter Gammond: *Opera*. (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1994. ford.: Somogyi Ágnes és Székely György) 70.

¹⁴¹ [Erkel Ferenc a Bánk bánról] lásd feljebb 4.

illetve Follinus Jánoshoz, a Kolozsvári Nemzeti Színház akkori igazgatójának írott levelében elejtett szavaiból:

A 2^{ik} Fölvonás téboljo jelenetét Melindának az 5 exoticus Instrumentumok kíséretével kérném, hogy semmi sem maradjon el, mert ezen jelenet lelke az operának, és a Közönség gálvánizálva érzi magát utána.¹⁴²

De hasonló véleményt olvashatunk ki a *Zenészet*i lapok Á. [Ábrányi Kornél] aláírással jelzett cikkírójának, a Nemzeti Színház 1861. szeptember 7-i *Bánk bán* előadásáról írt kritikájának végéből is:

Kivánatos volna, hogy az igazgatóság már végre gondoskodnék a hárfahely betöltéséről, mert ama pianinó csak olyanformán helyettesíti e légies hatású s költői hangszert, mint a bécsi rájxráth a magyar ősi országgyűlést. [...] Vagy talán arról győződtek meg s azt akarják elhitetni a közönséggel, hogy nem nagy különbség van e két hangszer hatása közt? Vagy talán kényelmes dolog két hangszeren játszani valakinek egy füst alatt?¹⁴³

E hangszerek közül a hárfa és az angolkürt beszerzése és használata a korabeli, fejlettebb infrastruktúrával rendelkező operaházaknak már nem okozott gondot, és a cikk jellemzően világít rá a korabeli magyar viszonyokra.¹⁴⁴ A viola d'amore és cimbalom mindenképpen egzotikumnak számított, előbbi antikvitása, utóbbi viszonylagos újdonsága folytán a komolyzene területén.

A hangszerelésről általánosságban elmondhatjuk, hogy nem különbözik kora átlag olasz-francia operatermésétől, nem rosszabb, de nem is előzi meg. Viszont éppen a kiemelt részekben, amelyeket már a korabeli kritika is észrevételezett, poétikus és eredeti megoldásokat hallhatunk, nemcsak azért, mert a viszonylag ritkábban használt hangszerek friss hangzást adnak, hanem mert azok szervesen beépülnek az opera zenéjébe. A következő fejezetben, ahol az opera hangzásdramaturgiai eszközeinek gyakorlati megvalósítása szemelvényekben kerül elemzésre, találkozunk majd ezekkel a kiemelt helyekkel, melyek szerves részét képezik az opera hangzásdramaturgiai képének. Most csak annyi figyelmet fordítsunk rá, hogy áttekintjük tételesen e hangszerek előfordulási helyeit az operában. (3. táblázat) A tárgyalt hangszerek közé kell számítanunk feltétlenül a párosával használt kisufovolákat is; maga a piccolo ugyan semmiképp sem számítana

¹⁴² Erkel levele Follinus Jánoshoz, idézi: Bónis Ferenc: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. 73. Érdekes, hogy Erkel öt „exoticus” hangszerről beszél, pedig az ária ötödik féle hangszere a három szólóhegedű. Talán nem is magára a hangszere gondolt, hogy exotikus, hanem az egész áriára.

¹⁴³ Á[brányi Kornél]: *Zenészet*i lapok, Budapest, 1-ső évi folyam. 50. 398-399. 399.

¹⁴⁴ NB. az „igazgatóság” jelen esetben Erkel Ferencet is jelentette, hiszen ő volt a Nemzeti Színház vezető karmestere.

kurióznak, de az operában használt módon, ahogy a furulyákat utánozzák, említésre méltó.

3. táblázat: Az ötféle hangszer előfordulása az operában

I. felvonás	Scena di Bánk (No. 6) (KK 173-177. 11-43. ü.)	<i>hárfa</i>
II. felvonás	Aria (No. 8) KK 289-295. 50-70. ü.	<i>hárfa</i>
	Duetto (No. 8) (nem végig, csak két részlet: <i>De Isten látja fenn egébből szívemet illetve Édes teremő Istenem, hozzám beszél, én azt hiszem</i>) KK 304-308. 139-156. ü. ill. 309-312. 166-181. ü.	<i>hárfa</i>
	Scena (No. 9) (bevezetés: <i>Add vissza gyermekem, add vissza férjemet</i>) KK 341-344. 34-50. ü.	<i>hárfa</i>
	Aria (No. 9) (<i>Ölj meg engemet, Bánk</i>) KK 349-361. 1-79. ü.	<i>angolkürt, hárfa, viola d'amore, cimbalom</i>
	Scena (No. 9) (első rész: <i>Hol van, hol szép homlokod liliom virága?</i>) KK 362 (363)-374 1 (17)-73. ü.	<i>hárfa, cimbalom</i>
	Scena (No. 9) (második rész második fele: <i>Bánk, jöjj hamar, ó, vigy el / Nőm, menj hamar, ó, menj, menj</i>) KK 394-417. 124-283. ü. (Ebből a 180-212. ütem között csak a hárfa, a 270-283. ütem között csak a cimbalom játszik.)	<i>hárfa, cimbalom</i>
	Ensemble (No. 11) (<i>Ó, ég ura kériünk</i>) KK 503-509. 1-20. ü.	<i>hárfa</i>
III. felvonás, 1. kép (<i>Tisza-parti jelenet</i>)	Scena I (bevezetés, lassú rész) KK 559-561. 1-18. ü.	<i>két kislefuvola, cimbalom</i>
	Scena I (bevezetés, gyors rész) KK 561-564. 19-42. ü.	<i>cimbalom</i>
	Scène dramatique (No. 15) – Romance KK 576-581. 1-50. ü. (Ebből a 37-50. ütem között csak a két kislefuvola játszik)	<i>két kislefuvola, angolkürt</i>
	Scène dramatique (No. 15) – Aria (a második <i>Barform Abgesangja</i>) KK 597-600. 105-122. ü.	<i>két kislefuvola</i>
	Scène dramatique (No. 15) – Concertato (<i>Árad a fény</i>) KK 602-618. 13-129. ü. (Ebből a 114-129. ütem között csak a két kislefuvola játszik, de ott is elveszíti jelentőségét, és beleolvad az általános zenekari hangzásba.)	<i>két kislefuvola, cimbalom</i>

III. felvonás, 2. kép (No. 16 Finale)	Scena Ultima (reminiscencia az 1. képből) KK 655-657 1-17. ü.	két kislefuvola
	Scena Ultima (legvége) KK 663-666. 75-89. ü.	hárfa

Erkel takarékosan és céltudatosan adagolja ezeket a hangszereket, megjelenésük minden esetben hangzásdramaturgiai esemény, melyre a színpadi vagy a lélektani helyzet ad magyarázatot.

a) Viola d'amore

A legkevesebbet a viola d'amore szerepel, mindösszesen egyszer, Melinda II. felvonásbeli C-dúr áriájában. Jelenléte lokális, érzelmi állapotot fejez ki, a hangszer lágy, kicsit nazális hangja uralkodik végig az árián, Melinda szólamához szabad ellenpontot ad.

b) Angolkürt

Az angolkürt – a két kislefuvolával együtt – szintén kizárólag Melindához köthető. E hangszer az előbb említett áriában és a Tisza-parti jelenet *Romance*-ban hallható. Mindkét ária a Bánkhoz fűződő bensőséges kapcsolat megszakadásának érzelmi kivetítése, a C-dúr áriában közvetlenül, míg a *Romance*-ban példázat formájában. Az angolkürt hangja nazalitásában rokonítható a viola d'amore hangjához, de közvetlenül Melinda énekszólamához kapcsolódik, annak alsó kiegészítője, mindig párban haladnak, mintha az angolkürt egy képzeletbeli duett altszólama lenne. Így válhat e hangszer a belső én, a meghasonlott személyiség kivetülésévé.

c) Két kislefuvola

A két kislefuvola a Tisza-parti jelenetnek válik szimbólumává. Többféle minőségben is jelen vannak partitúrában: kezdetben csak színpadi zeneként (*Scena I – Két révész furulyázik*¹⁴⁵), mely bár nagyon költői, de csak a *couleur locale* szerepét tölti be. Később fokozatosan, alig észrevehető módon jelenik meg Melinda tudatában: először asszociációként, mint a nyíllal megsebesített madár vergődése (*Romance*), majd idővel teljes átalakuláson megy keresztül, angyali énektől fogva (*Álmodj szelíden, záró rész*¹⁴⁶) egészen az öngyilkos hevület lázálmáig. Szinte tapintható, ahogy a

¹⁴⁵ KK 559. stb.

¹⁴⁶ Különösen részletes és artisztikus a legutolsó néhány ütem kislefuvola szólama, ahol Melinda szólamában a *Preludio* végére ismerhetünk rá (KK 599-600. 114-122. ü.).

Tisza-parti jeleneten belül a két kislevele fejlődik, alakul, hogy végül hangulatos kiegészítőből zenedramai eszközzé lépjen elő.

A kislevelek III. felvonás 2. képbeli szereplése egyértelműen csak reminiscencia: a piccolók új szintre lépnek, és most már csak a virtuális térben, kizárólag a néző számára észlelhető-hallható módon jelennek meg, a halott Melinda emlékeként. (Ez még akkor is ilyen hatást kelt, ha a két révész furulyázva kíséri a halottas menetet, akár az eredeti drámában.¹⁴⁷)

Ugyan nem két kislevele, hanem csak egy piccolo-levele párost hallhatunk a Melinda-Bánk kettős végén,¹⁴⁸ de hangulatában és hatásában már a Tisza-parti jelenet *Árad a fény áriáját* előlegezi.

d) Cimbalom

A cimbalom végig uralja a második felvonás derekát (Melinda-Bánk kettős, hozzávéve Melinda áriáját) és a harmadik felvonás első képét. Ez a hangszer is egyértelműen köthető Melindához,¹⁴⁹ csak akkor hangzik fel, ha énekel. A C-dúr áriában csatlakozik a többi szólóhangszer nyújtotta egzotikus hangulathoz, használatát tekintve a hárfához – vagy fordítva: a cimbalom kiegészítője a hárfához –, sok helyen uniszónóban mozog a két hangszer, ezzel is jelezve Melinda és Bánk közös sorsát. A Tisza-parti jelenetben csak cimbalomot hallunk, amit akár *Melinda hárfájának* is hívhatnánk.

e) Hárfához

A hárfához Bánkhoz kapcsolódik. Nagyon finoman, már-már óvatosan hozza be Erkel az operába – az egyetlen hárfás hely az első felvonásban Bánk Asz-dúr áriája. A következő megjelenése, nagyon hasonló helyzetben, a *Hazám, hazám* ária Asz-dúr szakaszában van. Melinda C-dúr áriája alatt a hárfához hasonló szerepet tölt be, mint a cimbalom, vele együtt jelenik meg – ez érvényes a rákövetkező duettre is. Ahogy Melinda és Bánk énekszólama összefonódik, megénekelve tragédiájukat és hamis illúzióból fakadó vágyaikat, a háttérben a két hangszer ugyanazt az utat járja be, mint a két szereplő. Az opera fináléjában ugyanolyan körültekintően kezeli Erkel

¹⁴⁷ Katona József: *Bánk bán*, 168.

¹⁴⁸ KK 415-417. 266-283. ü.

¹⁴⁹ A Melinda-Bánk duettben előfordul néhány jelentéktelen pillanat, amikor a cimbalom Bánk szólója alatt játszik (KK 363. 15. és 17. ü. ; KK 363. 33. és 37. ü. ; KK 368-369. 46-48. ü. és 50-52. ü.), de ezek sem számarányukat, sem a hangzásdramaturgiában betöltött szerepüket nézve nem jelentősek.

a hárfát, mint az első felvonásban: csak egyszer halljuk, Bánk búcsújakor. Mint láttuk, ez lényegileg megegyezik az *Árad a fény* zenéjével, ezért a hárfa itt egy újabb jelentéssel gazdagodik, Melinda cimbalomzenéinek párja lesz.

Két részlet van, amit a *Bánk bán* hárfamuzsikáiból még ki kell emelnünk. Az egyik – ami mindjárt két megszólalás is egyben – a Bánk-Tiborc duett alatt hangzik fel. Ebből az első megszólalás egy himnikus pillanat (*De Isten látja fenn egébkől szívemet*): itt fordul elő először, hogy Bánk, még ha csak a felszínen is, de némi empátiával fordul az idős jobbágy felé. A másiktól (*Édes teremő Istenem, hozzám beszél, én azt hiszem*) pedig már megállapítottuk, hogy gyanúsan hasonlít egy későbbi helyre, ahol Bánk és Melinda először találkoznak szemtől-szembe az opera során.

A másik részlet a második felvonás nagy F-dúr imádsága, mely műfaját tekintve nem más, mint lassú csárdás.¹⁵⁰ Mivel ez a rész csak kevéssé köthető Bánkhoz, a hárfa itt kilép hangzásdramaturgiai szerepköréből, és egyszerűen csak lágyítja a vele nagyjából uniszónóban pengető vonósok száraz hangzását (9-16. ü.).

¹⁵⁰ KK 503-510. 1-27. ü.

3. A hangzásdramaturgiai eszközök alkalmazása – szemelvények

3.1. Első felvonás

3.1.1. *Preludio*

„Bevezetés, nagyobb szerű antique Stilus” – írja Erkel Ferenc a *Preludióról*.¹⁵¹ A zene nyújtott ritmusaiban, éles, gyors trioláiban és bővített szekundokkal ellátott szerkezetében könnyű felfedezni a verbunkos elemeket. A verbunkos jelentése 1861-re némileg módosult, történelmi távlatba került, talán ez indokolja az *antique* jelző használatát.

Kétségtelen, hogy a verbunkosok már a hatvanas, sőt, mint láhattuk, voltaképp már a negyvenes évek óta valóban bizonyos történelmi színezete van; s amint az idő halad, mind határozottabban múlt-távlata, archaikus jellege támad. A hatvanas évek zenész-nemzedéke, mikor újult érdeklődéssel fordul feléje, bizonyos megtartó, hagyománymegőrző szándékot árul el, anélkül, hogy tulajdonképp multba-fordulna, „visszahozna”, archaizálna (gondoljunk a magyar viselet lelkes és tüntető divatjára, felélénkülésére 1859 és 66 között!): az a „délutánba hajló” pillanat ez, mikor a jelenből észrevétlenül múlt válik, mikor a „van” szinte felismerhetetlen árnyalatokon át hajlik a „volt”-ba.¹⁵²

– írja találón Szabolcsi Bence, és ezzel talán közelebb jár az igazsághoz, mint Bónis Ferenc, aki a régi francia operák nyitányainak és a zenekari szviteknek lassú, pontozott nyitótételeivel való rokonságra mutat rá:

Ha eltekintünk a mai előadások kissé „elengedett”, lírikus tolmácsolási módjától, és élesebb pontozással, markánsabban képzeljük el ezt az ouverturet, rádöbbenünk Erkel eredeti elképzelésére: Bach és Händel szvit-zenéjének súlyos nyitódarabjai, Gluck antik sorstragédiáinak nyitányai ihlették a *Bánk bán* zenekari preludiumát.¹⁵³ Ne feledjük azt sem, hogy Erkel idejében a legfeljebb százesztendő verbunkosban a közvélemény az ősi magyar zenét látta. Ezt a kétféle „antik” réteget: a barokk ouverture-ök hangját és a hangszeres verbunkosét Erkel zseniális gondolattal ötvözte

¹⁵¹ [Erkel Ferenc a *Bánk bánról*] lásd feljebb 3.

¹⁵² Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai. II.* 229.

¹⁵³ Természetesen ez a stílusú zene sem nem Bach, sem nem Händel, sem nem Gluck találmánya, hanem a bontakozó, 17. századi francia operáé – az viszont valószínűtlen, hogy Erkel bármit is ismert volna a francia (kora)barokk szerzők műveiből.

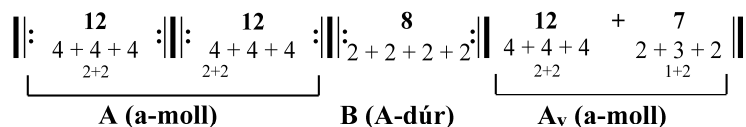
eggyé e XIII. században játszódó magyar sorsdráma hangulatébresztő zenekari megnyitójában.¹⁵⁴

A *Preludio* zenéje számos elemet tartalmaz az opera jellemző hangásdramaturgiai eszközeiből (feltűnően szimmetrikus szerkezet, hangnemválasztás, nagyszextes *sixte ajoutée*), továbbá felhangzik az opera legfontosabb dallama.

a) Forma

A tétel formája a következő: (2. ábra)

2. ábra: A *Preludio* formája



Egyszerű háromszakaszos forma, ahol a periódusok helyét 3x4 ütemből álló 12 taktusos szakaszok veszik át. A középrészben, a *maggiore* hangnemben felhangzik az opera legfontosabb, Melindához köthető motívuma.¹⁵⁵ A visszatérés variáltan ismétli meg az első 12 ütemet, majd 7 ütemnyi kóda következik, mely az eddigi motívumokból építkezik. A szimmetrikus szerkezet mögött figyelemreméltó dolgok történnek.

Az első négy ütem cizellált felépítését a következő négy ütem egyetlen, lapidáris a-moll akkordból álló tömbje követi. Ez az a-moll hangzat fel van díszítve egy *fisz* hanggal – vagy ha úgy tetszik *fi*-vel –, ami dóros színezetet ad az 5-8. ütemnek. A két, egymásnak ellentmondó 4 ütem után a harmadik egység lezárja az első 12 ütemet – anyagát tekintve ez is a főmotívumból származtatható –, de világos és egyértelmű akkordszerkezetével (váltódomináns, ami dominánssá értékelődik át) modulál a domináns irányba, és dúrtercű e-mollban zár. A moll pikardiai terces zárása a *Preludio* jellemző vonásai közé tartozik, gyakorlatilag az összes mollzárlatnál ezt használja.

Az ismétlés után a következő 12 taktus csaknem ugyanezt a szerkezeti modellt követi, azzal a különbséggel, hogy itt az első négy ütem tagolódik 2x2 ütemre, és a maradék 2x4 ütem egymás variánsát adja (és egyben az ismétlőjel előtti

¹⁵⁴ Bónis Ferenc: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. 68-69.

¹⁵⁵ Később még kétszer fogjuk hallani: először az I. felvonás fináléjának lassú részében – ez F-dúr –, utána pedig a Melinda-Bánk kettős egyik részleteként, ismét A-dúrban.

négy ütem variánsát is). Hangnemileg 8 ütem C-dúr után, a variáns utolsó négy ütem visszakanyarodna a-mollba, ám azonnal A-dúrra vált, és ezt meg is erősíti a záró két ütem kiszélesített kadenciájával.

Ezután hangzik fel az opera legfontosabb motívuma, nyolc ütemen át, két ütemes tagolódással, mely megismétlődik; 4x2 ütemes szerkezete strófaelvű felépítésre utal.

A főmotívum variálva tér vissza, most moduláció nélkül, maradunk a-mollban. Az első négy ütemben (lásd 17. kottapélda) a kétszólamú anyag háromszólamúvá bővül. A következő 4 ütemes tömb eredetileg egyetlen a-moll hangzat volt a *Preludio* első részében, azonban most gazdagabbá válik, többféle harmóniát is hallunk ugyanazon tengelyen: (15. kottapélda)

15. kottapélda: A *Preludio* 5-8. és 37-40. üteme

a-moll

tonikai tengely

disz^{7°} a-moll^{3/4} disz^{6°} C-dúr^{4/4} disz^{7°} a-moll^{3/4} disz^{6°} C-dúr^{4/4}

tonikai tengely

A záró 4 ütem rokona mind a 9-12., mind a 21-24. ütemnek. Az utolsó akkordok szerint az utóbbival tart közelebbi kapcsolatot, ugyanúgy A-dúrba irányított a-moll szakaszt hallunk. A tételt lezáró hét ütem sem mozdul ki az A-dúrból, bár a plagális ingaként használt mollból kölcsönzött szubdominánsok, illetve a dallamban feltűnő bővített szekundok finom lebegéssel bizonytalanítják el a hangnemet.

b) Az első négy ütem

Az opera első négy üteme külön figyelmet érdemel, mivel teljességgel unikális az opera zenei szövetében.

A *Preludio* a-mollban van (ez beleilleszkedik a hangnemdramaturgiai rendbe), ez azonban csak az 5. ütemben válik nyilvánvalóvá. Az első négy ütem funkcióinak és zenei jelentésének megfejtése az egész opera legérdekesebb rejtvénye. Amennyiben hagyományos eszközökkel próbáljuk elemezni az első négy ütem funkcióit, hamar beláthatjuk, hogy semmire se jutunk.¹⁵⁶ (16. kottapélda)

16. kottapélda: Az opera nyitóütemei

Vegyük például az első ütemet: talán sikerül meggyőzni a fülünket, hogy egy domináns hangzat csontvázát halljuk, amit utána egy **VI.** fok követ, de az ütem második felében felhangzó *gisz* teljesen zavaró, mivel nem ismeretes az akkord többi hangja. Nem kevésbé problémás a negyedik taktus, amit sem dominánsként (**I.** fokot A-val előlegező **D⁷**), sem tonikaként (hosszan késleltetett **I.** fok) nem tudunk azonosítani. Esetleg a második ütem **F-C** kvintjét értelmezhetjük úgy, hogy az nem egy hármashangzat kvinttje, hanem a szűkített **VII.** fok (**VII²**) artisztikus késleltetése.¹⁵⁷ Ekkor az első ütem **E** oktávja átminősül egy a-moll akkord kvinttjévé, és így egy plagális kadenciát kapunk (**T-D-S-T**). Ha tengelyelvűség szerint elemzünk, valamivel jobb a helyzet, ugyanis a második ütem problémái egy csapásra eltűnnek, tudniillik az egész egyetlen, fűszeres szubdomináns hangzattá válik; mindegy, hogy F-dúr, f-moll, vagy szűkített *gisz*⁷-t hallunk, ezek mind azonos tengelyen helyezkednek el. Ekkor egy **D-S-S-T** menetet kapunk, ami valamennyire kielégítőnek tűnhet, de mégsem érezhetjük magunkat maradéktalanul meggyőzve, ugyanis az első ütemet továbbra is csak az **E** oktáv alapján nevezük dominánsnak, és továbbra sincs megegyezés a negyedik ütem funkciójával kapcsolatban, Ráadásul a második és harmadik ütem közt erős *funkcióváltás-érzet* hallható, ez pedig ellentmond a fenti következtetésnek.

¹⁵⁶ Ez annál inkább meglepő, mert ezt a néhány ütemet és két visszatérését leszámítva az opera egészében nem találunk többé semmilyen funkciós bizonytalanságot, még megközelítőleg sem.

¹⁵⁷ Összehasonlítva a 10. ütem szerkezetével, feltűnő a hasonlóság. Ott egyértelműen egy hosszan késleltetett **D⁷**-t takar a kisszext, nem pedig zárlati kvartszextet. Ez utóbbi azért sem lehetséges, mert az ütemhangsúlyok szerint ez hangsúlytalan ütem, és zárlati kvartszext-akkord nem kerülhet súlytalan helyre, ezt még a romantikus szerzők is gyakran tiszteletben tartották. Ennél azonban fontosabb, hogy a 9-12. ütem szerkezete semmi jelét nem mutatja, hogy megfordulna a hangsúlyok iránya.

A tétel páratlan ütemhangsúlyos. Erre bizonyíték az egész tétel, a dallamok frazeálása, az ütemek következetes párosítása, és még a zárati kvartszext-akkordok (19., 23., 43. ü.) is klasszikus módon kerülnek a megfelelő helyre.¹⁵⁸ Az ütemek közti funkcióváltást azonban az előző elemzés alapján az 1-2. ill. a 3-4. ütem közé tehetjük, ami teljességgel ellentmond a tétel hangsúlyrendjének. Ami azt illeti, a legnagyobb gondot éppenséggel a valóságos hangzás okozza, a tapasztalati tény ugyanis nem erősíti meg az elméletet: ott, ahol funkcióváltást kellene hallanunk (1-2. ütem között), szinte semmit sem érzékelünk, az első két taktus szinte egyetlen funkcióként bomlik ki előttünk. A 2-3. ütem fordulóján viszont annál inkább érzékelünk váltást, ott, ahol a tengelyelmélet értelmezése szerint két ütemen keresztül mást sem hallunk csak szubdominánst. A 2-3. ütem közötti váltást a nyitóütemek visszatéréseinél¹⁵⁹ befűzött klarinétszólam is megerősíti. (17. kottapélda)

17. kottapélda: Az első négy ütem illetve a visszatérés természetes súlyrendje

Andante ♩ = 84

p *f* *p*

Cl.

hangsúlyos hangsúlytalan hangsúlyos hangsúlytalan hangsúlyos

Ennek a négy ütemnek többféle funkciós értelmezése létezhet – ha egyáltalán létezik –, de ennél sokkal fontosabb, hogy legyen bár egy adott szakasznak akármennyire is bizonytalan vagy kétértelmű a harmóniaváza, az alapvető zenei törvények alól (feszültség-oldás, nyitás-zárás) nem térhet ki. A természetes súlyrend kialakít valamiféle harmónia- és funkcióérzetet a hallgatóban, és ez elégséges ahhoz, hogy a benne rejlő bizonytalanságot empatikusan átérezze. Talán nem véletlenül alakul ez így, az első ütemben felhangzó verbunkos ritmus és az üstdobok *staccato*(!) tizenhatodai talán arra hivatottak, hogy hagyományos értelemben vett funkciók

¹⁵⁸ Mint már szó volt róla, a páratlan vagy páros ütemhangsúly megkülönböztetésének jelentősége a klasszika után egyre csökken; a romantikában már csak elvétve találunk olyan művet, ahol ennek formaalkotó szerepe lenne, akkor is inkább csak rövidebb szakaszokra.

¹⁵⁹ KK 11. 33-36. ü. ill. 555. 1-4. ü. (III. felvonás, *No. 14. Entr'act*)

nélkül, pusztán a feszültséget, az opera cselekményében húzódo lényegi történet sűrítsek egyetlen pontba.

3. 1. 2. *Introduzione e Coro (No. 1)*

Már szó esett Major Ervin felfedezéséről, miszerint a nyitókórus dallama igen hasonlít egy korabeli nótára. Ezt a vonását Mosonyi is megemlíti a zongorakivonatról írott cikkében: „Az első karének a magyar népdalok keretében van fogalmazva, s erőteljes, egészséges gondolat.”¹⁶⁰ Ennél fontosabb azonban, hogy a zene három ütemenkénti tagolódását is örökölte elődjétől. A tétel A-dúr hangneme itt egyértelműen a *romlást* szimbolizálja, mégpedig az *erkölcsi* romlást. Az erős maszkulin záratok szintén megerősítik a magyaros jelleget.

A kórustétel 20 ütemnyi, dominánsról induló bevezetéssel kezdődik, ami még nem hármas ütemtagolású. A tétel teljesen izometrikus, 8x3 ütemmel nyit, mely soroknak nemcsak a ritmusa hasonló, de zenei anyaguk is. Ezután a férfikar szólaltatja meg az E-dúr hangnemű középrész. Itt a három ütemes alapegységet megtoldja még két ütemmel, úgyhogy így az öttaktusossá válik. Ez azonban nem véletlenszerű: háromszor ismétli az első ütemet, majd az eredeti szerkezet 2-3. ütemével zár, így: 1a+1b+1c+2+3 A középrész szerkezete: 5+5+4x2+5. A záró 5 ütem tulajdonképpen egy háromütemes alapszakasz lassításszerű kiírása. Ezután csak a hangszerelésben történő változással hozza vissza a tétel első részét, szerkezetileg változatlanul. Később a tétel főrésze gyakorlatilag hangról-hangra visszatér a 76. oldalon, csak Ottó, Petur és Biberach csatlakozik az kórushoz a tenort illetve a basszus 1 és 2 szólamát erősítve.

3. 1. 3. *Keserű bordal (No. 2)*

A mai gyakorlat szerint az ötszakaszos versnek csak az első és utolsó strófáját szólaltatják meg. Mosonyi viszont ezt írja beszámolójában:¹⁶¹

Ezen kardalba van beleszöve Petur-bánnak szép s jellemzetes bordala is, mely habár háromszor ismételtetik, mit sem vesz érdekéből.

¹⁶⁰ Mosonyi Mihály: „Bánk-Bán. Eredeti nagy dalmű 3 felvonásban, szerzé és zongorára két kézre alkalmazta Erkel Ferenc.” 397.

¹⁶¹ Mosonyi Mihály: „Bánk-Bán. Eredeti magyar opera 3 felvonásban, írta Egressy Benjámin, zenéjét szerzé Erkel Ferenc.” 194.

Eszerint a bemutatón – Mosonyi szóhasználatát figyelembe véve – három versszak csendült fel, a partitúrában viszont az egész vers szerepel,¹⁶² Erkel így nyitva hagyja a kérdést, hogy hány versszak szólaljon meg. A tétel eredetileg nem az operához készült,¹⁶³ mégis szervesen illeszkedik a dramaturgiai szerkezetbe.

A *Keserű bordal* szerkezete: 4 (és fél) ütemnyi bevezetés után először a strófikus dal versusát halljuk a-mollban (8 ütem – az 5. ütem mások fele nem más, mint egy nagy felütés), aztán pedig a refrént kétszer: először csak Petur előadásában (8 ütem + 3 ütem bővítés), aztán a kórus is bekapcsolódik (8 ütem + 5 ütem bővítés – ez a két bővítés inkább kiírt lassítás, semmint valódi betoldás). A versusat **A**-val tudjuk jelölni, a refrént a két ismétléssel két **B**-nek, így adja ki a *Gegenbarform* szerkezetét. Az **AB** szakasz nem képez strófaelvű négy soros témát (ezt az **A** önmagában is megteszi, lásd a 2.4.1c fejezetet, illetve a 13. kottapéldát), ezt az ütemmutató megváltoztatása is jelzi (4/4-ről 2/4-re). Az a-moll **A** szakaszra az A-dúr **B** válaszol, és ez megismétlődik, kialakul az **ABB** szerkezet.

Ez a versus+refrén szerkezet nemcsak híven másolja a költemény eredeti formáját, hanem mondanivalójában is illeszkedik hozzá. Akárcsak Vörösmartynál a versus 8 sora mindig egy adott *férfias probléma* két szemszögből való megközelítése, melyek központi magva egy furcsa, metaforikus párhuzam a *női nem* és a *haza (hon)* magatartása között. Az ismétlődő refrén viszont a *létezés filozófiai szintjét* méri össze a közönséges ivászattal, ami persze ettől már nem is lesz olyan közönséges.

3. 1. 4. *Scena* (No. 3)

A hangnemről már volt szó a 2.1.2.a) fejezetben. Jellemzője az egyenletes, motorikus kíséret, a pontozott ritmus teljes hiánya. A kisszextes *sixte ajoutée* idegen (meráni) jelentést kap.

3. 1. 5. *Ensemble* (No. 3)

Sok szereplőt foglalkoztat, így a zene is két réteget használ, melyek önállóan működnek, nem kapcsolódnak automatikusan a szereplőkhöz. Zenei eszközökkel: a moll szakaszban a fő dallamot pontozott ritmikájú ellenszólam kíséri minden esetben. A dúr-részben együtt szólal meg a két réteg: itt a kíséret nem-magyaros (olasz), míg a dallamok azok, különösen az erős pontozású zárlatok. Az e-moll és az

¹⁶² KK 46, AU 1. fol. 6a

¹⁶³ Dolinszky Miklós: „Bevezetés/Introduction”. 28.

E-dúr hangnem Gertrudot, az udvart, az udvaroncokat és az egész protokollsereget jeleníti meg.

Jellemzően romantikus megoldás, hogy Erkel a zenei hatást fontosabbnak tartja, mint a sokszereplős szám részletekbe menő, aprólékos jellemábrázolását. Így fordulhat elő, hogy Melinda és Gertrud azonos zenei anyagot énekel, hol uniszónóban, hol oktáv különbséggel; egy alkalommal pedig Gertrud még Melinda jellegzetes *rángatott* ritmusait is megkapja, kizárólag a zenei hatás érdekében. (63. oldal – 39. ütem, ill. 64. oldal 43. ütem) Világos mi volt itt a zeneszerzői intenció, a kétféle anyagot úgy egyesíteni, hogy azok világosan és plasztikusan elkülönüljenek, ugyanakkor összhangzásában szerves egységet alkossanak.

A tétel formája, a kötelező verbunkos eredetű periodizálás ellenére, elég ötletes. A lassú e-moll szakaszt egy 4x8 ütemes imitációs jellegű anyag alkotja, melyek **T-D-T-D** rendben következnek. A témavég nem teljesen egyforma – az e-moll belépéseknél ugyanazt halljuk, de a h-molloknál két különböző megoldás található, melynek semmi más oka nincs, csak az e-mollba való megfelelő visszatérés biztosítása. Kontraszsubjektumként (18. kottapélda) erőteljes, lefelé vonuló, pontozott ritmikájú motívum hallható, mely következetesen vonul végig a belépéseken. Ezek nem öncélúan követik egymást, egy-egy újabb témánál újabb szereplő vagy csoport érdekeit-érzéseit ismerhetjük meg. Miután négyszer elhangzott a téma, 3 ütemes lezáró-átvezető részt hallunk, melynek semmi más funkciója nincs, minthogy probléma nélkül eljussunk az E-dúr szakaszig. A dúr rész első üteme felütésként funkcionál, a 37. ütemben elhelyezett ismétlőjel is erre utal. Az ismétlőjelbe fogott szakasz 8+10 ütemből áll, és ilyenformán tagolódik: $|(4+4)+4+(4+2)|$. A 4+2 ütemes szakasz szerkezete egy extrém hosszú, háromnegyedik tartó felütésre épül a 48. ütemben. Utána mintegy kiírt ismétlésként, némi változtatással újból megszólal a záró 10 ütem (55-64.). Végül már csak a számot lezáró kadenciákat halljuk.

A motívumkezelésben még egy érdekes, valójában briliáns¹⁶⁴ megvalósítást találhatunk: az e-moll szakasz kontraszsubjektuma az E-dúr szakaszban elsődleges zenei anyaggá lép elő, a rész feltörekvő, legyőzhetetlen, triolás motívumának méltó ellenszólamaként. (18. kottapélda)

¹⁶⁴ Ahogy Erkel írta: „Ezen ensemble kezdete E mollban megy, contrapunctish Stylus, később E durban megy át brillant stýlben.” [Erkel Ferenc a Bánk bánról] lásd feljebb 3.

18. kottapélda: Kontraszsubjektum az *Ensemble*-ből (No. 3)¹⁶⁵

a) Melinda

Ó, Bánk, mi - ért ho - zál csen - des fész - kem - ből el,

b) Coro

Szi - lár - dul állj, ma - gyar, ve - led az ég va - gyon,
Szi - lár - dul állj, ma - gyar, ve - led az ég va - gyon,

Ráadásul egy adott ponton a lefelé haladó szekundok iránya megfordul, és szuronyként meredezve felfelé indul el. Itt a motívum kilép eddigi kétszeres kontraszsubjektum szerepéből, és önálló motívummá válik. (19. kottapélda)

19. kottapélda: A kontraszsubjektum megfordulása¹⁶⁶

44

Szi - lár - dul állj, ma - gyar, ve - led az ég va - gyon,
ve - led az ég va - gyon,

3. 1. 6. *Recitativo* és *Coro*

Sem a recitativo, sem a visszatérő nyitókórus nem szorul különösebb magyarázatra. Dramaturgiailag ez a visszatérés nemcsak keretbe foglalja az opera nyitójeleneteit és zenéit, hanem egy esetleges gyors tétel helyett áll, ami az előző *Ensemble*hoz tartozhatott volna.

3. 1. 7. *Magyar tánc* (No. 4)

Lassú szakasza a maga $|(1+1+2)+4|:(2+2)+(2+2):|$ szerkezetével és C-dúr hangnemével nem okoz különösebb fejtörést (bár a C-dúr inkább Melindához tartozik, semmint általában a magyarokhoz). A gyors szakasz extrém hangnemrendje (D-dúr) azonban távolra helyezi a tételt az opera hangzásdramaturgiai eszközeitől. (lásd: 40. lábjegyzet)

¹⁶⁵ a) KK 57, 10-12. ü. b) KK 62, 36-38. ü.

¹⁶⁶ KK 64, 44-46. ü.

3. 1. 8. *Duetto e Scena* (No. 5)

A kettős megismétli Ottó nemrég Melindával lezajlott első jelenetének zenei anyagát, és azt kiegészítve továbbfejleszti. Az anyag itt is E-dúrban kezdődik, bár előjegyzés nincs. Aztán Ottó vált és C-dúrban próbálja Melindát behálózni, majd visszatér E-dúrba. A felszínes konverzáció akkor fordul komolyra, amikor Ottó elkezd A-dúr hangnemű arióját (9. kottapélda). Ez egyben a duett tényleges kezdőpontja is. Érdekes fejlemény, hogy a naiv gondolkodású Melinda, amikor először kezd felderengeni neki, mi is Ottó közeledésének valódi célja, az A-dúr közepén átvált C-dúrba, majd a-mollba. (121. old.: ...*azért kellett tehát nekem elhagyni...*) Ez a kitérés a *romlás* (illetve ezúttal *megrontás*) hangneméből saját hangnemébe öntudatról és önérzetről tanúskodik.

Ottó G-dúr áriája (2., 3. és 14. kottapélda) különösen elüt az eddigi környezettől – csúszó kromatika,¹⁶⁷ domináns akkordok túltengése, csak a vége felé hallhatunk érzékelhető szubdomináns funkciót (78. ü.), ami alig ellensúlyozza az előtte felcsendülő 13 ütemen át tartó domináns orgonapontot. Az ária után egy g-mollban folytatódó, majd B-dúrba moduláló szakaszt hallunk, nagyrészt Melindától. Domináns tengelyre történő kirándulása új jellemvonással gazdagítja alakját – képes a gúnyra és a megvetésre –, itt mutatkozik be a hallgatóságnak a g-moll és a B-dúr. A rész legfigyelemreméltóbb pillanata a 147. oldal hangszerelése: ez az oldal a partitúra legköltőibb megoldásai közé tartozik, a két oldalról fénylő orgonapont szinte glóriát von Melinda szavai köré.

A jelenet végi d-moll tercettben, ebben az indulatoktól felkorbácsolt pillanatban, mindhárman saját rögeszméjüknek rabjai: a hangnem és a *Barform* is ennek a szolgálatába áll.

3. 1. 9. *Scena* (Recitativo)

A következő recitativóról nincs mit mondanunk, legérdekesebb momentuma Biberach záróperiódusa, erről azonban már részletesen volt szó (lásd 2.1. fejezet illetve 1. kottapélda)

¹⁶⁷ Különös, hogy az 1940-es átdolgozásban pont ezeket a jellegzetes osztrákos-németes kromatikákat simították ki.

3. 1. 10. *Scena di Bánk* (No. 6)

Hangnemei: c-moll – Asz-dúr – c-moll: a hangnemválasztás magáért beszél. Felfedezhető benne a hagyományos olasz operaáriák lassú-gyors szerkezete – igaz a gyors rész itt elég rövid, tulajdonképpen 2x8 ütem kiegészítve némi külső bővítéssel. A lassú rész hangszerelése feltűnően takarékos és finom. NB: az autográfhoz képest a revízió két apróságban még tovább vékonyította a hangzást: eltűntek az áriát nyitó hárfaoktávok kettőzése a hegedűkben, illetve a visszatérés előtti hárfa kadenciát megelőző üzemben (22 ü.) nem lépnek be a fafúvósok, csak egy fél taktussal később.

3. 1. 11. *Duetto* (No. 6)

A duett szervesen és szuggesztív jellemábrázoló technikával teljesíti ki a hangásdramaturgiai eszközök jelentését. A duett c-moll recitativóval indul, de hangnemei végig a domináns tengelyre vannak felfűzve: g-moll, b-moll, Desz-dúr (közben Biberach énekel egy szakaszt Asz-dúrban), és G-dúr.

Bánk g-moll – b-moll – Desz-dúr áriája: a magyaros ritmusokat és motívumokat a domináns tengelyű hangnem ellenpontozza – ez megfelel a g-moll *megettévesztés* jelentésének; b-mollba kanyarodik, majd következik a „Garibaldi Styl”.

Biberach Asz-dúr szakaszában a jellegzetes magyar ritmusokat és harmóniákat hiteltelenül tolmácsolja, bár elégséges mértékben ahhoz, hogy Bánkot félrevezesse. Utána visszatér a Desz-dúr szakasz.

A duett zárórésze G-dúrban van. Ez a hangnem annyira összekötődik Ottó jellemtelenségével, hogy Bánktól meglepő hallani. Persze Erkel – és ezzel nem volt egyedül kortársai között – sokszor nem a *teljes* szöveget zenésíti meg, hanem csak kiemelt kulcsszavakat. Valami hasonló történik itt is: a *...gyáva herceg...* és *...húsomat lerágja Gertrud, e hon viperája...* kifejezések erőteljesebb jelentésűek számára, mint Bánk Melinda utáni vágyakozása. (*Még csak egyszer, ó, Melinda, hadd ragadjalak karomba!*) Találhatunk azonban e G-dúrra másik magyarázatot is. Ha végigtekintünk a Bánk-Biberach duett hangnemein, meredek süllyedést hallhatunk. (3. ábra)

3. ábra: A Bánk-Biberach duett harmóniai váza

g-moll b-moll Desz-dúr ↓ Asz-dúr Desz-dúr ↓ Bebé-dúr (recitativo) Bebé-dúr Aszasz-dúr

Bebé-dúr álzárlat ↓ Bebé-dúr álzárlat

Az egész Bánk g-moll ariosójával kezdődik (*Meglopva a család szent tűzhelyét!*), ami fájdalmas felismerésben folytatódik (b-moll; *Azért küld szerte hát*), végül a látszat-cselekvés illúziója jön (Desz-dúr). Itt hallható egy feltűnő mollbeli álzárlat, ami ugyan A-dúrnak van lejegyezve, de hangzását tekintve Bebé-dúr. Biberach, Asz-dúr szakasza után megismétlődik a Desz-dúr, az álzárlattal együtt. Ezután csendül fel a recitativo, ami egy A-dúr domináns szeptimmal indul. Azonban ilyen előzmények után ez az A-dúr éppolyan Bebé-dúrnek fog hangzani, mint az előző két álzárlat. Innentől pedig csak két moduláció választja el az Aszasz-dúrtól, ami pontos megfelelője az A-dúr G-dúrba modulálásának. Aszasz-dúr hangnem persze nincsen, ezt G-dúrban kell lejegyezni, de ettől még a hangnemi süllyedés létrejön, 12 előjegyzést esünk, és máris messze magunk mögött hagytuk a G-dúrt.

3. 1. 12. *Finale* (No. 7)

A bevezető D-dúrról már volt szó, periférikus szubdomináns, nem lényeges az elemzés szempontjából. Melinda rövid jelentében a *panasz* mellett másik jelentése is előtérbe kerül a g-mollnak: *elárultatás*, bár a gyökere ugyanaz, mint később Bánk és Tiborc kettősében (megvetés az udvar felé).

Maga a finálé háromrészese. Erkel ezt írja róla: „Ezen forma Styl sajátosságom.”¹⁶⁸ Sajátságában áll, hogy a szokásos lassú-gyors formában a lassú rész tovább bomlik minore és maggiore szakaszokra. (Ha jobban meggondoljuk, az e-moll – E-dúr *Ensemble* is ilyen volt, csak ott hiányzott az együttest lezáró gyors rész.) A lassú rész f-mollban indul, hamarosan F-dúrba modulál. Ennek végén hangzik fel az opera egyetlen igazi vezérmotívuma (*Édes Bánkom végy karodba...*). Itt ismét előkerül a nagy szextes *sixte ajoutée*, továbbá van egy kitérés a tengely-rokon Asz-dúr felé. Az egész finálé tempóit tekintve *Barform*, a hangnemek szerint *Gegenbarform*, zenei anyagát tekintve szabad háromrészese forma (ABC), viszont a

¹⁶⁸ [Erkel Ferenc a Bánk bánról] lásd feljebb 4.

két F-dúr rész szerkezete és modulációi alapján (mindkettő kitér Asz-dúrba) szintén *Gegenbarform*.

4. táblázat: Az I. felvonás fináléjának szerkezete

lassú 1	lassú 2	gyors
A	A	B
<i>(Barform)</i>		
<i>f-moll</i>	<i>F-dúr</i>	<i>F-dúr</i>
A	B	B
<i>(Gegenbarform)</i>		
8 + (8+6) + 8	8 + 8 + (8+8) + 7	16 + 16 + (16+27) + 23 + 45
f-moll moduláló	F-dúr Asz-dúr kitéréssel	(8+8)
a	Asz-dúr	(f-moll) domináns orgonapont
b	F-dúr	Asz-dúr
a	a	Desz-dúr – Asz-dúr – f-moll (majd visszamodulál F-dúrba)
a	a	a
<i>háromtagú forma</i>	<i>coda</i>	<i>coda</i>
	<i>Barform</i>	<i>rondó</i>

A finálé gyors, indulószerű szakasza tematikailag édestestvére a *Hunyadi* első felvonás fináléjának (*Meghalt a cselszövő*), mind ritmusában, mind szótagszámában. Sajnos a zenei tartalom rokonsága hiábavaló, a dramaturgiai pillanat közel sem olyan erőteljes. Itt is van tengelykitérés (Asz-dúr), de ez sem olyan jelentőségű, mint a lassú részben. (A finálé szerkezetét lásd: 4. táblázat.)

3. 1. Második felvonás

Ez a felvonás három nagy tömbből áll, ellentétben az előző felvonás sok apró részből összetevődött szerkezetével. E három tömb az opera három nagy duettje: Bánk-Tiborc kettős, Bánk-Melinda kettős, Bánk-Gertrud kettős. Ehhez bevezetés- és lezárásképpen egy-egy ária kapcsolódik: a felvonás elején Bánké, a végén pedig a király kórossal színesített kétrészes bosszúáriája. A felvonás nagy tömbjei viszont sok apró részletre bomlanak szét.

3. 1. 1. *Aria* (No. 8)

Bánk áriája pontosan azt a hangnemi utat járja be, mint az első felvonásbeli: c-moll – Asz-dúr – c-moll. A különbség csak annyi, hogy az ottani *recitativo – lassú – gyors* formát a *versus – refrén – versus* alak váltja fel. Igaz a második *versus* nagyon rövid, csak jelzés értékű, de ez elég a hallgató formaérzékének kielégítéséhez. Az Asz-dúr szakaszban széphangzású a dallamhangszerként kezelt trombita. A hangszerelésbeli változtatások az autográfhoz képest olyan finomak, hogy szinte észre sem lehet venni. Ilyen például a hárfa ütem egyre és háromra induló trioláinak szünetté tétele. Az asz-moll kitérés már a későbbi Bánk-Gertrud duett legsötétebb pillanatát előlegezi.

3. 1. 2. *Duetto* (No. 8)

Hosszú, komplex jelenet. A bevezető *recitativo* hangzás szerint d-mollban van, igaz előjegyzés nélkül. Az igazi kettős Tiborc g-moll panaszával kezdődik. A g-moll jelentése itt kapja meg a *megvetés* árnyalatát az udvar és a királynő iránt.

A monológ B-dúrba modulál, majd a végén vissza g-mollba, a duetté bővülő szekvencia zeneileg zárja le a szakaszt, a g-moll jelentése itt elhalványul.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Legalábbis úgy tűnik: Bánk bizalmatlansága miatt Tiborc szavai akár gúnyolódásnak is hathatnak.

A duett tovább folytatódik g-moll és B-dúr között mozogva. Kiemelendő az a rövid fisz-moll szakasz (317. oldal), ami aztán a-mollon és c-mollon keresztül emelkedik felfelé a tonikai tengelyen, hogy rövidesen ismét B-dúrba érkezzen. Ezután visszatérés következik.

A recitativo utáni F-dúr duettben – függetlenül a szöveg gyarlóságától – tisztán mutatkozik meg a hangnem jelentése (hősi eszmények). A rondó formájú duettben két nagyobb hangnemi kitérés is van (epizódok): az egyik a tonikai A-dúrba – az F-dúrtól nagyterccsel feljebb lévő –, a másik a domináns Desz-dúrba – ez pedig nagyterccsel lejjebb lévő hangnembe.

3. 1. 3. *Scena, Aria e Duetto* (No. 9)

A terjedelmes szakasz egyetlen, nagy hangnemi tömböt alkot, mely gyakorlatilag nem mozdul ki a tonikai tengelyről. Érintett hangnemek: C-dúr – a-moll – A-dúr, mindegyik a maga megfelelő jelentésével.¹⁷⁰

A bevezető recitativo sok kromatikus kissetekundjával bizonytalan hangnemi érzetet kelt. Melinda hamarosan énekelni kezd egy Asz-dúr dallamot,¹⁷¹ amit mindenféle moduláció nélkül, gyakorlatilag előjegyzéscserével old meg Erkel. Néhány ütem múlva visszakanyarodik C-dúrba. E dallam később fontos lesz a duett során (itt: *Add vissza gyermekem* – később: *Ó, mért, hogy úgy van és ez történhetett?*) Az Asz-dúr szerepeltetése lélektanilag nagyon fontos: Melinda, akár csak korábban Biberach és később Gertrud, Bánk legbelsőbb körébe hatol, úgy próbálja megérinteni. Noha szavaival a képzeletében előtte álló királynőhöz fohászkodik, de cél mégis a mellette álló Bánk dühének csillapítása: a túlélési vágy, nagyon is esendő, emberi ösztönök mozgatják. Már itt is feltűnik a hegedűk mániákusan ismételt *e* üveghangja, előbb csak színként, majd tematikaként, végül nélkülözhetetlen dramaturgiai-esztétikai eszközzé lép elő.

a) *Aria*

A hosszabb bevezetés után felcsendülő ária rendkívül szabályos, kisimított szerkesztésű: 4x8 ütem, majd 8+2 ütem külső bővítés. Ezek a 8 ütemes szakaszok tovább bonthatók 4, sőt 2 ütemes egységekre. Egy ilyen 2 ütemes egység az ária

¹⁷⁰ Még az elvesztett szerelemről szóló a-moll részben sem: itt a legmagyarosabb a tematika. Akár párhuzamot is láthatunk a *szeretett magyarság* és a *szeretett hitves* ábrázolása között.

¹⁷¹ Lásd a 2.2.3. c) fejezetet.

alapotívuma. Ezt ismételteti Melinda unos-untalan.¹⁷² (A bevezetés sokkal szabadabban bánik az alapanyaggal.) A verbunkos legszebb hagyományait salakmentesen bemutató hangszeres bevezetés hordozza az akkori magyar zenei tudat legfőbb alaptípusait (nyújtott ritmusok, cifrázatok, bokázó zárlatok), míg maga az ária tovább stilizálja ezt a matériát.

A hangszerelésről már volt szó, azonban további érdekesség, hogy a három szólóhegedű enyhe *reverb* hatást ad, mintha Erkel egy igen száraz akusztikájú színház számára komponált volna *mesterséges* akusztikus teret.

b) *Duetto* (első rész)

Hasonló utat jár be a következő A-dúr rész is. Csakhogy itt Erkel nem a verbunkos akkoriban már muzeálisnak számító műfajához nyúl, hanem a *nóta* fénykorát élő stílusához. A *Barform* jellegű (**AAB**) szakasz nem túl hosszú, alapvetően három motívummal dolgozik, melyből kettőt már ismerünk. Ebből két motívum alkotja az **A** szakaszokat, és a harmadik a **B**-t. Első motívum: a nótaszerű dallam. A-dúrban indul, E-dúrba modulál, onnan pedig már ismerős eszközökkel modulál C-dúron keresztül a-mollba. Ez teszi lehetővé, hogy megszólaltassa a második motívumot, amit már a recitativo Asz-dúr szakaszából ismerünk. Ezután ismétlés jön: az **A** szakasz ismétlése (nem teljes pontossággal). A kritikus ponton nem modulál, marad A-dúrban, ez a dallami csúcspont, aztán később a szokásos cserével fejezi be. A **B** szakasz az opera vezérmotívuma, most hangzik fel harmadszor. (A *Preludio* ritmusával, nem pedig az I. felvonás Fináléjának augmentációjával.)

A hangszerelés kevésbé különleges, de az osztott, sötét tónusú mély akkordoktól egészen fényes hangzásig ível, egyetlen folyamatként.

c) *Duetto* (második rész)

Formailag megfelel a hagyományos *lassú-gyors* forma gyors részének, azonban a tempó alig gyorsabb, mint a *lassú* szakaszban, inkább kényelmes moderato, csak a végén gyorsul be igazán. E rész formája sokkal komplexebb, mint eddig bármelyik részé, Erkel szinte válogatás nélkül szórja a motívumokat, összesen hatot. Ha ezeket betűvel jelöljük (**a-A-B-C-D-E** – az első rögtön a bevezető recitativo gyermekdalszerű fordulata, azért kapott kis **a**-t), akkor a következő formát kaphatjuk:

¹⁷² Nyilván az ária is az örülési folyamat egyik állomásának ábrázolása, de behízelt dallamosságának köszönhetően erre aligha gondol a közönség...

a – A (csonka háromtagú forma, **Aba** szerkezetű)

a – A – B (itt vált A-dúrba)

C (ismételt **ab** típusú kéttagú forma)

D (ez sokszor ismételt kétütemes, mondókaszerű figura, 2x2x8 ütem, ahol a második 16 ütem a mollbeli **VI.** fok hangnemében, F-dúrban kezd)

C (teljes egészében visszatér)

E (ez tulajdonképpen a kóda).

A duett nagy részén végigvonul az örületet jelképező *e* üveghang. Olyan fontossá lép elő, hogy ilyen *e* üveghangon, az A-dúr *dominánsán* fejeződik be az egész duett.

Az egész kettős, az áriával együtt, *Gegenbarform*nak tekinthető: Melinda áriája az *Aufgesang*, a duett két része pedig a két *Nachstollen*-nek felel meg.

3. 1. 4. *Duetto* (No. 10)

A hangnemi tömböket tekintve ez is nagyon céltudatos. Maga a duett egy nagy tonika-szubdomináns-tonika kört ír le. A forma itt is gondosan szerkesztett, azonban az aprólékos részletességgel kitervelt koncepció nem teljesen valósítja meg a megálmodott lendületet, inkább a konvenciók alapján folyik le, a sok ismétlés és visszatérés megakasztja a drámai iramot és hátráltatja a végkifejletet. Az egész duett *Barform*ot ad ki: az első c-moll és a rákövetkező asz-moll (Asz-dúr) szakasz a két *Stollen* (konfrontáció – eskaláció), míg a záró gyors rész az *Abgesang* (kollapszus).¹⁷³ Közben az egyes részek kis formákra bomlanak, melyek *Barform*ot, *Gegenbarform*ot, két- és háromtagú, valamint strófaelvű szerkezetet adnak ki. Így épül fel fraktálszerűen az egész duett. (lásd az 5. táblázatot)

¹⁷³ Létezhet más értelmezés is: ha nem dramaturgiai, hanem tisztán zenei szempontokat veszünk figyelembe, akkor a duett nagyformáját háromtagúként is elképzelhetjük. Ehhez az alapot nem csak a tempók (mérsékelten gyors – lassú – gyors) és a hangnemek (tonika – szubdomináns – tonika) nyújtják, hanem a három rész formája is, külön-külön. (*Barform* – háromtagú – *Barform*) Az már szubjektív felfogás kérdése, hogy melyik nézőpontot vesszük hangsúlyosabbnak, de tekintve az operában uralkodó dramaturgiai logikát, a *Barform* tűnik kielégítőbbnek.

5. táblázat: a Gertrud-Bánk duett fraktálszerű formája

bevezetés 1-68 (68)		nagyrészt c-moll és Esz-dúr			
Stollen c-moll	Barform 69-142 (74)	Stollen c-moll	Barform 69-92 (24)	Stollen c-moll 69-76 (8) Stollen c-moll 77-84 (8) Abgesang Esz-dúr 85-92 (8)	
		Stollen g-moll – c-moll	Barform 93-120 (28)	Stollen g-moll 93-100 (8) Stollen g-moll 101-108 (8) Abgesang c-moll 109-120 (12)	
		Abgesang Asz-dúr – c-moll	Gegenbarform 121-142 (22)	Aufgesang Asz-dúr (121) 122-129 (8) Nachtollen c-moll 130-136a (7) Nachtollen c-moll 136b-142 (7)	
Stollen asz-moll – Asz-dúr – asz-moll	háromtagú 143-214 (72)	A asz-moll	Barform 143-172 (30)	bővítés: 143-148 (6) Stollen asz-moll – Cesz-dúr 149-156 (8) Stollen domináns orgonapont asz-moll 157-164 (8) Abgesang asz-moll 165-172 (8)	
		B Asz-dúr	strófaelvé 173-188 (16)	A Asz-dúr 173-176 (4) A _{ur1} Asz-dúr – Cesz-dúr 177-180 (4) B Esz-dúr 181-184 (4) A _{ur2} Asz-dúr 185-188 (4)	
		A asz-moll	kéttagú 193-214 (22)	A asz-moll – Cesz-dúr 193-200 (8) A _{ur} domináns orgonapont – asz-moll 201-214 (14)	
Abgesang c-moll – a-moll – előjegyzés nélküli c-moll	Barform 215-381 (167)	Stollen Esz-dúr – c-moll	Barform 215-241 (27)	Stollen Esz-dúr 215-222a (7.5) Stollen c-moll 222b-232 (11.5) Abgesang 232-241 (10)	
		Stollen c-moll	háromtagú 242-309 (68) (az utolsó két ítem összecsiszák a következő szakasszal)	A c-moll 242-249 (8) B Asz-dúr – c-moll 250-257 (8) A c-moll 258-265 (8)	
		Abgesang a-moll – (előjegyzés nélküli) c-moll	háromtagú 266-289 (24)	A esz-moll 266-273 (8) B H-dúr (Cesz-dúr) – esz-moll 274-281 (8) A esz-moll – c-moll 282-289 (8)	
			háromtagú 308-381 (74)	A vegyes hangnemek – leginkább talán a-moll 308-336 (29) B a-moll – előjegyzés nélküli c-moll 337-354 (18) A előjegyzés nélküli c-moll 355-381 (27)	
			periódus + stretta 290-309 (20)	8+12 (20) c-moll	

3. 1. 1. *Scena ed Ensemble* (No. 11)

A lázadókból és börtönszabadítókból álló *Scena* dramaturgiailag összecsúszik az előző jelent végével. Bánk még utolsó, döbönt szavait énekli, amikor a kórus fanfárszerű akkordjai (*Rohanj, rohanj!*) már kívülről behallatszanak. Az ellentéteknek ez a drámai szembeállítás ezt a néhány taktust az opera legeredetibb, és egyben legerősebb dramaturgiai pillanatává teszi.

A jelenet előjegyzés nélküli c-mollban fejeződik be, ami után rögtön fel is csendül a *Bánk bán szabadságkórusa* F-dúrban, (2x8)+(2x9) ütem, lassú csárdás formájában, amihez 10 ütem kóda csatlakozik. Az aszimmetriát belső bővítés okozza a 15. ütemnél. Ez a lassú ima különös formai kapcsolatban áll a következő indulóval. Kicsit olyan, mintha a hagyományos lassú-gyors forma egy sajátos megoldása lenne.

3. 1. 2. *Marche* (No. 12)

Az a-moll hangnemű tétel formájaként leginkább visszatérés nélküli összetett háromtagú formát lehetne megjelölni – ha egyediségében nem lenne ellentmondásos, így marad az összetett kéttagú forma.¹⁷⁴

A szakasz: 2x16 + 2x24 ütem

B szakasz (avagy TRIO): 2x8 + 2x8. Ezután következne a visszatérés, de az elmarad, helyette a fináléhoz tartozó recitativo jön.

Sajnos itt Erkel ismét megpróbál jelenetet integrálni a *Hunyadi László*ból, a király bevonulását, ám az ottani tartózkodó pompából semmit sem érzékelünk. Kétségtelen, a dramaturgiai pillanat alkalmas egy hasonló megállásra, kimerevítésre, viszont a tétel anyaga ehhez nem eléggé érdekes.¹⁷⁵

3. 1. 3. *Finale* (No. 13)

a) Lassú rész (Desz-dúr)

Kétrészes forma – 2x8 ütem (illetve 8+4+4) + 2 ütem bővítés, majd a kórus megismétli, annyi különbséggel, hogy a második nyolcas csoport első fele egész

¹⁷⁴ Ha közelálló nem is, de van hasonló példa: Mozart G-dúr hegedű-zongora szonátájának (K. 373a) első, lassú tétele is visszatérés nélküli szonátaforma: a szabályos expozíció és feldolgozási rész után a repríz helyett felcsendül a második (Allegro) tétel, ezúttal már befejezett szonátaformában.

¹⁷⁵ Talán azért, mert az induló nem Erkel műve, hanem a fia, Erkel Gyula kompozíciója: a tétel *Széchenyi-induló* című zongoraművének meghangszerelt és átdolgozott változata.

egyszerűen elmarad. Ennek ellensúlyozásaképp Endre és Petur egy hosszabb kadenciát énekelnek. Az ária legérdekesebb vonása, hogy feltűnően sok *plagális lépést* és *ingamozgást* hallhatunk, mely a nagyon is olaszos hangzás mellé új, archaizáló színt hoz.

b) Gyors rész (B-dúr)

Erkel sajnálatos módon harmadszor is elköveti azt a hibát, hogy a *Hunyadiból* próbál sikeres pillanatot megismételni, ezúttal ismét az első felvonás fináléját veszi célba (*Meghalt a cselszövő*). Történetesen erre a dallamra is tökéletesen ráénekelhető az a szöveg, nemcsak a *Bánk bán* első felvonás gyors fináléjára. Két okból azonban jobb a helyzet: a dallami-harmóniai struktúra kevésbé hasonlít a Hunyadi-fináléra, másrészt, és ez a fontosabb, a cselekmény jelentéstartalma sokkal átütőbb és jelentősebb, mint egy megzavart mulatságé.

Formája háromtagú + kóda, melyek az alábbi formákra bonthatók:

A: visszatérékes kéttagú forma (azaz *A-b-a* – 2x8 ütem)

B: 2x4 ütem (*A-A_v*) b-mollban

A: visszatér az *A-b-a* szakasz némi lassítással és ütemváltással megtűzdelve, majd következik a kóda.

3. 2. Harmadik felvonás, első kép (Tisza-parti jelenet)

3. 2. 1. *Entr'act* (No. 14) és *Scena I*

A közjáték pontos visszatérése a *Preludio* harmadik részének, a visszatérésnek. Ez után következik a harmadik felvonás első jelenete, mely maga is hangulatos előjátékkal kezdődik. Szerkezet: lassú-gyors; a lassú rész d-moll alaphangnemű. Ez az egyetlen hely az operában, amit a hangnem, illetve az előjegyzés alapján nem tudunk besorolni a hangnemdramaturgiai rendbe. Igaz, a hangnemiségre jellemző tonális viszonyok nem alakulnak ki benne, mindössze egy akkordsorozatot hallunk: *d-moll – c-moll – B-dúr – g-moll – szűkített – D-dúr*. Ebből a vége mutat némi kadenciális jelleget, de az egésznek inkább impresszionisztikus hatása van. Az előjáték gyors része, immár C-dúrban, az egész kép zárórészéből kölcsönözi az *Árad a fény* verbunkos zenéjét.

3. 2. 2. *Scène dramatique* (No. 15)

Erkel egyetlen számban foglalja össze az egész őrülési jelenetet. A színpadon nem sok minden történik, a dramaturgia szinte kizárólag zenei eszközöket használ. A jelenet alapja három egymásba fűzött ária, melyeket recitativók, közzenék kapcsolnak össze. Az áriák a vihar közeledésének valós időben való érzékelését hivatottak elősegíteni: a távoli villámlások és morajok lassan közelednek, az alkonyi tájban a feltámadó szél és szűrt fények plasztikus megjelenítésére adnak lehetőséget.

A három ária négy tonikai hangnemet használ: a *Romance* c-mollt, az *Aria* első része a-mollt, második része A-dúr, végül az *Concertato* C-dúr. E hangnemek használata hangzásdramaturgiai tervet rejt (6. táblázat):

6. táblázat: A *Scène dramatique* áriáinak hangnemdramaturgiai rendje

<i>Romance</i>	c-moll	– szimbolitás (Melinda kettejükről énekel)	– sorsszerűség (szerelmük bukásra volt ítélve)
<i>Aria</i> (<i>Álmodj szelíden</i>)	a-moll A-dúr	– szürrealitás (altatódal a vihar közepén)	– a gyermeki tisztaság megőrzése az eredendő romlástól
<i>Concertato</i> <i>Árad a fény</i>	C-dúr	– irrealitás (látomás a fény sugaráról)	– az igaz szerelem átalakulása téveszmévé

A három ária közül a *Romancenak* van a legegyszerűbb alakja, tiszta *Gegenbarformot* hallunk (4. ábra). Igaz, hogy a két *Nachstollen* csak az ismétlés következtében alakul ki, viszont az *Aufgesang* nem tartalmaz strófaelvű elemeket.

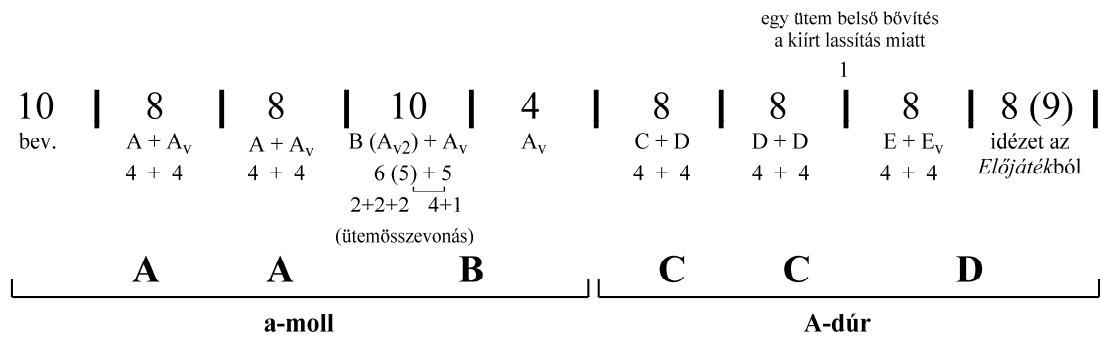
4. ábra: A *Romance* formája

$$10 \quad | \quad 8+(2) \quad || \quad 8 \quad :|| \quad 14 \quad |$$

bev. A B B virtuóz
coda

A második ária már valamivel összetettebb: eleve kétrészes, de a részeken belül további formálási pontokat találhatunk. 2x8-as ütemszámú szakasszal nyit, a rákövetkező 14 ütem szabadon és nagyvonalúan van szerkesztve. A párosan kapcsolt ütemeket belső bővítés és finoman kezelt áthajlás teszi plasztikussá. A rákövetkező A-dúr szakasz kevésbé különleges, de a szimmetrikus alakzat mögött ugyanaz a hajlékonyságra való igény mutatkozik meg (az énekszólam szerves részévé válik a zenekari faktúrának, önálló szünetei sajátos lüktetést adnak), mint az a-moll részben. Ezúttal 4x8 ütemet hallunk, némi belső bővítéssel. (5. ábra)

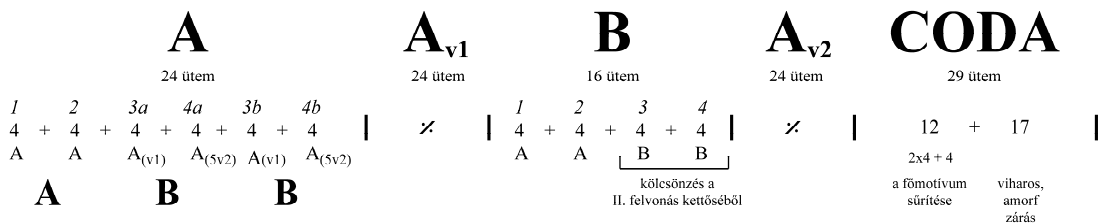
5. ábra: Az Álmodj szelíden formája



Gyakorlatilag most két, egymástól különálló *Barform*ot kapunk. Az utolsó 8 (9) ütem azért különleges, mert itt hangzik fel – a főmotívum kivétel – az egyetlen idézet az operán belül, a *Preludio* (vagy ha úgy tetszik, az *Entr'act*) végéről.

A harmadik ária, az *Árad a fény* formája különbözik az előző kettőétől: 8 + (2x8) ütemes strófaelvű alapszerkezetet hallhatunk. Természetesen a harmadik és negyedik sor megismétlésével újra *Gegenbarform* alakul ki, melyből most három is felhangzik. De ezek a strófaelvűből *Gegenbarform*má transzformálódott alapszakaszok strófaelvűen kapcsolódnak össze, így alkotva egy nagyobb formát, amely szintén strófaelvű. A kóda szervesen nő ki az előző A_v -ból, így ahhoz kapcsolható. (6. ábra)

6. ábra: Az Árad a fény szerkezete



A három ária együtt szintén *Barform*ot ad ki¹⁷⁶ (7. táblázat):

7. táblázat: A *Scène dramatique* formai szerkezete

recitativo	ária	recitativo	ária	recitativo	ária
<i>vihar 1.</i> zenekar (<i>realitás</i>)	Romance (Volt a világon)	<i>vihar 2.</i> zenekar (<i>realitás</i>)	Aria (Álmodj szelíden)	<i>figyelmeztetés</i> férfikar (<i>irrealitás</i>)	Concertato (Árad a fény)
	Gegenbarform		Barform + Barform		strófaelvű
	<i>Stollen</i>		<i>Stollen</i>		<i>Abgesang</i>

¹⁷⁶ Az *Aria* illetve *Concertato* feliratú részek nyilván összetartoznak és egy áriát alkotnak az olasz opera hagyományai szerint; ezzel a lassú-gyors ária típusal történetesen megegyezik a kétrészes csárdás formaváza is. Így a *Barform* talán nem tűnik megalapozottnak. Azonban szükséges hangsúlyoznunk, hogy egy mindenkor elemzés végeredménye nem feltétlenül hozható összhangba (vagy még inkább nem kell feltétlenül összhangba hozni) a szerző esetleges szándékaival vagy a korabeli komponálási szokásokkal.

Ezt a megállapítást támasztja alá, hogy az első és második ária előtti recitativo más, mint harmadik társuk. Az első kettő recitativóban közös motivika bukkan fel (a viharzene), az énekszólamok esetlegesek, melodramaszerű¹⁷⁷ kezelésük az instrumentális anyag fontosságát hangsúlyozza. A harmadik ária előtt azonban teljesen más recitativóval találkozunk: a halászok rövid szellemkórusa mellőzi a hangszereket (csak a két furulyát utánzó kiscsuvola marad meg díszítő elemként a végén), akár úgy is tekinthetjük, hogy realitásból irrealitásba fordul át.

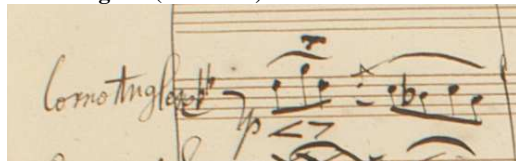
3. 2. 3. Recitativo (és *Romance*)

A recitativo nem más, mint egy hosszú, dramatikus párbeszéd Melinda és Tiborc között. Tiborc szerepe végig alárendelt, csupán asszisztál és kommentál, aggódása és cselekvőképessége nem lép át egy bizonyos határt, Melinda pedig az örülés folyamatának újabb fázisait mutatja. A jelenetben helyet kapott a *Vihar* tétel rövidített változata is.

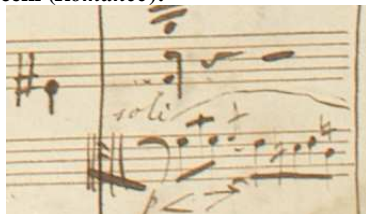
Megjegyzendő, hogy az angolkürt kis együtemes motívuma,¹⁷⁸ amely megnyitja az áriát, visszatér majd a következő áriában, és ugyanazon a helyen, ugyanolyan funkcióban halljuk viszont a csellókon.¹⁷⁹ Valószínűleg koncepcióról van szó, és ezt bizonyítja az, hogy az autográfban ez az ütem utólag lett beszorítva a sor elejére. (7. ábra).

7. ábra: Az angolkürt és gordonkák motívuma¹⁸⁰

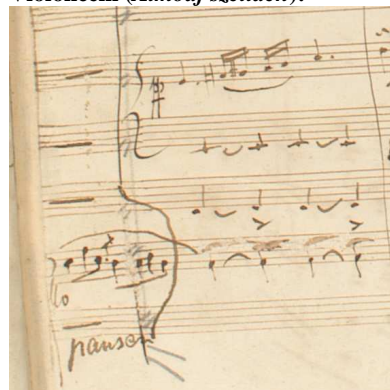
Corno inglese (*Romance*):



Violoncelli (*Romance*):



Violoncelli (*Álmodj szelíden*):



¹⁷⁷ „[...] Melinda és Tiborc szólama azonban itt olyannyira beszédszerű, hogy bármikor veszteség nélkül átválthatna melodramatikus beszédre. Az énekszólamok szerveslenségére vall az is, hogy a szerzői partitúra-kézirat (AU) tanúsága szerint a vihar eredetileg tisztán zenekarra készült.” Dolinszky Miklós: „Bevezetés/Introduction”. 25.

¹⁷⁸ KK 577. 10. ü. és 579. 32. ü.; AU 3. fol. 17a és 19a

¹⁷⁹ KK 591. 58. ü.

¹⁸⁰ AU 3. fol. 28a

Zeneileg ez az egyszerű gesztus jól érzékelteti a két jelenet közti rokonságot, erősebbé téve a *Stollen*-érzetet ez és a következő ária között.

3. 2. 4. *Vihar és Aria*

A *Vihar* zenéje nagyon hasonlít az előző recitativo zenekari anyagára, gyakorlatilag annak átfogalmazott, kibővített változata.¹⁸¹ Az áriát egy tétova klarinétszóló vezeti be, ami tematikájában hasonlít a *Barcarolára*, az ária után jövő *a capella* férfikarra. Kíséretként üres *a-e* kvint szól az osztott brácsákon, efölött bontakozik ki a rögtönzésszerű dallam, mely később az ária A-dúr részében elég komoly szerepet fog kapni, ez képezi az A-dúr szakasz első részének motivikus alapját.¹⁸²

3. 2. 5. *Barcarola és Concertato (Árad a fény)*

A férfikar látomásszerű éneke (*Barcarola*) vezeti be az áriát. A kíséret nélküli hangzás teljesen impresszionisztikus hatást kelt, szinte harmóniák sincsenek, végig üres kvint szól a basszusokon, melyet a tenor dallama egészít a-moll hangzattá. E rövid részlet jelentése itt nem világos: a hallgató nem tudhatja, hogy valóban egy figyelmeztetést hall-e, vagy pedig a megzavarodott Melinda érzéki csalódását. A partitúra *Hangok a távolban* felirata sem ad igazi útmutatót: talán a távolban tevékenykedő halászok messziről kiáltják oda nekik a figyelmeztető szavakat. Viszont a szöveg eltávolodik ettől, a vihar összehasonlítása a *csalpa nővel* azt sugallja, hallucinációról van szó.

A következő ária megérkezik Melinda alaphangnemébe. A C-dúr használata itt még egy árnyalattal gazdagodik: a *fehér hangnem a fehér fény, az áradó fény sugar* szimbóluma lesz, ami nem más, mint a II. felvonásban kibontakozó téboly totális beteljesedése. A zene szinte manierista eszközökkel ábrázolja a Tiszán himbálódzó lélekvesztő mozgását a feltámadó szélben. Ennek zenei eszközei a cimbalom

¹⁸¹ Ez a komponálás során fordítva történt, először a *Vihar* feliratú tétel készült el (Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái” 122.), és abból írta Erkel a *Romance* előtti rész viharos zenéjét.

¹⁸² Abban az esetben, ha a korai változatot is figyelembe vesszük, ezután következik egy ária, a későbbi *Árad a fény* motívumaival megtűzdelt recitativóval együtt (KK 802-810. Appendix VI). Az ária igazán őszinte és szívhez szóló, fájó érzéssel válunk meg tőle, de minden szépsége ellenére is egyértelmű, hogy miért lett áldozata Erkel önkritikájának – persze azon kívül, hogy levesz egy terhet az énekesnő vállairól ebben a könnyűnek nem nevezhető jelenetben –: teljesen kilóg a zenei szövetből. A dallamvilága sokkal olaszosabb, mint az opera korábbi részeinek bármelyike, harmóniavilága nem indokolja a dramaturgiai történet – konkrétan visszaveti azt –, és hiába a most g-én visszatérő *mániákus* üveghang, a *bokázó zárlatok*, nem tud olyan plasztikusan kiemelkedni az anyagból, mint testvérei. A c-moll hangnem is megakasztja Melinda *hangnemi átváltozását*. Az áriát a különleges hangvételű *a capella* férfikar ismétlése zárja, így kapcsolódva a következő szakaszhoz.

felbontásai és a fúvósok girlandos mozgása, a valódi basszusok teljes hiánya (amikor a nagybőgő bekapcsolódik, többnyire csak kettőzi az osztott brácsák vagy gordonkák valamely szólamát, esetleg orgonapontot játszik), az akkordok *legato* játékmódja, valamint a sűrűn hangsúlytalan ütemrészre kerülő hangsúly (*dűvő* hatás). Az áriában újra feltűnik az *e* flageolet, egy idézettel együtt, a Melinda-Bánk duett zárórészből.¹⁸³

3. 3. Harmadik felvonás, második kép (*Finale*, No. 16)

Ez a kép a legszabadabban megformált az opera összes jelenete közül, hiányoznak belőle az eddig hallott szabályos, merev kis- és nagyformák. Az egész kép tömör, négy nagy szakasza részben hasonló zenei alapanyagot használ. A kórus is kiemelt funkciót kap: már a második felvonás végén, a király megérkezése előtt is kilépett valamennyire statisztaszerepéből, de itt a *Békétlenek kórusa* új szereplőként jelenik meg, mely képes irányítani a cselekményt. Egyetlen zárt szám csendül csak fel (*Petit Ensemble*), de az tartalmazza, ellenpontként, a gyászkórus dallam- és harmóniamenetét,¹⁸⁴ még szervezettebbé téve az összhatást. Az egész kép mindössze két epizód erejéig mozdul ki a tonikai tengelyről: az első esetben – Békétlenek kara – F-dúrban szól (igaz előjegyzés nélkül), míg a második – behozzák Melinda holttestét – az egész felvonás bevezetésének ismétlése.

3. 3. 1. Gyászkórus

A plagális lépésektől az nyitóakkordoknak nagyon modális hatásuk van. Az alapmotívum ötütemes,¹⁸⁵ kiegészítői (epizódszerű beékelődések) négyütemesek. Az üstdob jellegzetes ütései be- és átvezető jellegűek, nem tartoznak a formába. Ez az ötütemes gyászindulószerű motívum végigvonul a jeleneten, többször visszatér.

¹⁸³ Az *Árad a fény* reménytelenül nehéz énekelnivaló, még Melinda amúgy is kihívásokat követelő egyéb anyagaihoz képest is. Eleddig is csak legkiválóbb énekesnőink tudták ezt megfelelő minőségben és súlyban interpretálni. A Nádasdy-Rékai átdolgozás a Tisza-parti jelenetet nagyjából megkímélte, csak minimális változtatásokat hajtott végre, de Kenessey Jenő 1953-as kiegészítése már nem volt ilyen kegyes. Nem tudni, hogy a zene nem tetszett az akkor főigazgatónak, vagy az abszolút primadonnának számító Osváth Júlia nem volt képes/hajlandó elénekelni ezt a részt, de Kenessey Jenő a *Preludio* és *Nyíl oly gyorsan repül* zenéjének felhasználásával komponált az *Álmodj szelíden* és a *Árad a fény* helyére *valamit*. Nos, ez a *valami* hallható sajnós az amúgy nagyon is kiváló, Komor Vilmos vezényelte 1956-os felvételen.

¹⁸⁴ KK 621. 14. ütemtől

¹⁸⁵ Az ötütemesség a szöveg negyedik ütemben történő kiírt lassításából fakad.

Hatásosságát annak az elegynek köszönheti, ahogy az indulóritmust keveri a plagális lépésű akkordokkal; ez erős, átromantizált középkor-érzést kelt a hallgatóban.

A képet nyitó kórus négy rövid szakaszra bomlik:

1. Zenekari bevezetés (1-13. ü.): ez exponálja az egész zárójelenet legfőbb motívumát.
2. Gyászkórus, először (14-30. ü.): megismétli a zenekari anyagot, de most már a kórusral. Négy ütem belső bővítés (20-23. ü.) hallható, de azt leszámítva megegyezik vele.
3. Recitativo – arioso (30-38. ü.) Utána egy recitativo indul el, de azon nyomban ariosóvá válik, melyet a király énekel. A kórus a gyászzene ritmusát énekli a szünetekben. Külön emeli a komor hatást, hogy a király dallamát osztott gordonkák erősítik, melyből az alsó szólam egyezik meg az énekelt szólammal, és a felső szólam párhuzamosan mozog tercekben, majd szextekben.
4. Gyászkórus, másodszer (39-46. ü.): itt a kórus most csak a 2. pontban szerepelt belső bővítést énekli, némi áthangszerelés kíséretében. Végül a zenekar lezárásként egy addig nem hallott, de a bővítés anyagát idéző zenével zárja a kép első részét.

A gyászkórus az **A-A_v-B-A_v** formát veszi fel, ami strófaelvű, de részleteiben semmiféle periodizáló vagy a klasszikus formálásra hajló megoldás nem található. Ez mindenképpen fontos újdonság, hiszen az opera hangzásdramaturgiájához lényegileg tartozik a verbunkosból átemelt formakultúra. Erkel itt szakít ezzel – súlyosabban, mint a Bánk-Tiborc kettősben –, mély benyomást téve a hallgatóra, ugyanis az eddig biztos környezet elvész.

3.3.2. Recitativo (c-moll)

A 626. oldalon kezdődő jelenetnek (*Scena III*) nincs más szerepe, minthogy a cselekményt előrevigye. Érdekesség, hogy a Királyi tiszt prózára vált a levelek felolvasásakor. Ez önmagában még nem olyan szokatlan, hiszen a romantikus operákban előfordul néha hasonló, prózában megszólaltatott felolvasás.¹⁸⁶ Szokatlan

¹⁸⁶ Az operairodalom leghíresebb prózai felolvasását *Violetta* hajtja végre a *La Traviata* III. felvonásában, ám ott az egész melodramai eszközökkel történik. Természetesen az *opera comique*, az *operett*, a *Singspiel* vagy *daljjáték* mind-mind tartalmaz prózai betéteket, de ezek teljesen más műfajok. A *Hunyadiban* szintén találkozunk levélfelolvasással.

viszont, hogy elég terjedelmes szövegeket hallunk mindenféle zenei kíséret nélkül.¹⁸⁷ A recitativo harmadik harmada (63. ütemtől) ismét ariózussá válik, hosszú orgonapontot is hallunk, a recitativo integrálódása a zenei folyamatba teljessé válik.

3.3.3. *Marcia* (a-moll)

Maga a *Martýr Indulo* – ahogy az autográf hívja – nem áll másból mint egy 2x4 ütemes **A-A_v** típusú periódusból, két ütemes külső bővítéssel. Érdekes megemlíteni a szólisztikusan használt nagydobot: a ritmus és a dinamika a lehetőségekhez képest meglehetősen cizelláltan van lejegyezve, Az *induló* ismétlésénél az egyedüli jelentősebb hangszerelési változtatás épp a nagydob szólamának átalakítása (20. kottapélda).

20. kottapélda: A *Marcia* kétféle nagydob szólama

Talán e különbségek nem többek, mint a kor notációs következetlenségeinek megjelenései, azonban előadásoknál érdemes lenne odafigyelni rá.

3.3.4. A Király és a Békétlenek jelenete (recitativo)

A 83-158. ütemek¹⁸⁸ közötti jelenet – melyet jobb terminus híján recitativónak is nevezhetünk – az opera legszabadabban szerkesztett szakasza. A Király számonkérése és a Békétlenek kórusa természetesen és beszédszerűen bomlik ki, mai mércével mérve is használható prozódiaival. Egyetlen dolgot kell csak kiemelni: a

¹⁸⁷ Az autográf másról tanúskodik: a 3. fol. 58b lap alján vakarásnyomokat találunk és 59a lap alján – ami csaknem teljes egészében áthúzásra került – pedig ismétlőjeleket láthatunk. E szerint az eredeti szándék egy tartott *c* orgonapont lett volna. Ugyanezt találjuk az 59b lapon.

¹⁸⁸ KK 631-639.

Békétlenek a szubdomináns F-dúrban a hősi erények és a tiszta eszmények hangnemében énekelnek, viszont a Király elhagyja a számára kijelölt Desz-dúr és B-dúr, azaz domináns hangnemeket, és a magyarság alaphangnemében, a-mollban szólítja meg alattvalóit – mely alattvalók ezáltal egyből hívekké változnak. Ez egyben rávezetés a *Marcia* visszatérésre, mely a fent említett változással együtt ismétlődik meg.

Újabb nagyobb szakasz végéhez értünk, mely az **A-B-C-B-A** alakot veszi fel. A részek ugyan méretüket tekintve nem egyformán hangsúlyosak, viszont a formában betöltött helyük szimmetriát hoz létre.

3.3.5. Recitativo

Ez a recitativo ismét összekötő jellegű. Bánk belép és bevallja tettét. Hangzsdramaturgiailag nem sok minden történik, átvezetést hallunk a következő jelenethez.

3.3.6. *Petit Ensemble* (c-moll)

Petit Ensemble felirat jelzi a következő nagyobb szakasz indulását. Ez két nagyobb részből áll: az első maga az együttes, a másik pedig Bánk és Endre párbeszéde.

A *Petit Ensemble* az egyetlen zárt számnak minősíthető rész a harmadik felvonás második képében. Ez az egyetlen hely továbbá, ahol a verbunkos jellegű periodizálást ismét megtalálhatjuk. A szám 16 ütemből áll, melyből az első nyolc 4+4 tagozódást mutat. A második nyolcban egyszerre halljuk az előző nyolc ütem zenei anyagát (*Gyilkos, igen Bánk!*) a gyászkórus zenéjével. Az ötütemes motívum a különböző bővítések és kiírt lassítások miatt nyolcütemessé válik.

A gyászkórus visszaidézése formai egységet teremt az egész képben, és Bánk belépését sem teszi teljesen különállóvá.

3.3.7. Bánk és a Király párbeszéde (c-moll)

Az egész párbeszéd alatt végig c-moll marad, legalábbis előjegyzés szerint, pedig egészen a távoli A-dúrig is eljut (*Árpád és Bornak vére közt*).¹⁸⁹ Maga a párbeszéd nem annyira dallamos és ariózus, mint a Király és a Békétlenek között lezajló

¹⁸⁹ Így utólag, másfél évszázad távlatából némi iróniát találunk abban, hogy az ősi, magyar uralkodócsaládok említése épp A-dúrban történik, a *romlás* és *illúzió* hangnemében.

recitativo, viszont zenei és dramaturgiai súlyát tekintve csaknem ugyanolyan fontos. Ezt a rokonságot erősíti a hasonlóan visszafogott hangszerelés, a sötét, tompa hangszínek használata és a takarékos akkordhasználat is.

3.3.8. *Scena Ultima*

Először a furulyákat utánzó előjátékot halljuk. A lejegyzésében augmentált zene hangszerelésében sem marad érintetlen: a két kislefolyó és a basszusok nélküli vonósok megmaradnak (csak a végén kapcsolódnak be a gordonkák, a nagybőgő elmarad), de a cimbalom tremolóitól azonban el kell búcsúznunk. Helyette tartott vonós akkordokat hallunk, esetleg *ad libitum* megkettőzve a harmóniummal. Ez egy igazi hangszerelési *trouvaille*, ugyanis a vonósok hangszínét a harmónium fátyolos, kissé szintetikus hangja teljesen elmosza, olyan hangzást hozva létre, amely eddig nem szerepelt az opera során. A cimbalom tremolóival pedig az élet tűnik el a zenéből, mintha ezek a tremolók azt a vibrálást jelentették volna, ami megkülönbözteti az életet a haláltól.

Innentől fogva nagyrészt c-mollban marad a zene, majd Bánk C-dúrban búcsúzik Melindától (12. kottapélda), végül visszatér a gyászkoros. Ebből a szakaszból ki kell emelnünk ismét a recitativót, ami már a harmadik énekbeszéd szerű részlet a képen belül. Ez az utolsó talán a legkevésbé dallamos a három közül. A 29-62. ütemek¹⁹⁰ között hosszú domináns orgonapontot hallunk, az eszközök itt a legegyszerűbbek: amikor Melindát és a kislefolyót behozzák csak egy üstdobtremolót hallunk, Tiborc elbeszélése alatt pedig számtalan, súlytalan helyre jövő, szívdobbanásszerű *G* basszust, melyet a mélyvonósok *pizzicato* és az üstdob szólaltatnak meg. Ennél csupaszabb már nem is lehetne a zenei eszköztár, mégis nagy kifejező erővel bír. Ha összehasonlítjuk a három nagy recitativót a képen belül, egy folyamatos, meredek esést láthatunk, miközben annak érzelmi töltése egyre magasabbra emelkedik.

Ez az utolsó rész a negyedik nagyobb szakasz, és ha visszatekintünk az kép egészére, jól átgondolt, transzparens formai megoldást látunk, mely ezúttal csaknem nélkülözi a szinte kötelező nyolcütemes szerkesztést, mégis egységes koncepció mentén bontakozik ki. Ezt szükségtelen valamiféle zenészerzői fejlődésnek, modernizálódásnak tulajdonítani. Erkel számára az erkölcsi világregend a magyar zene

¹⁹⁰ KK 659-662.

hú ábrázolásában nyilvánul meg, és ha szétesik a zenei forma, szétesik a világrend is. Az operában összesen hat haláleset történik: egy gyilkosság (Gertrud), egy öngyilkosság, ahol az öngyilkos magával rántja kisgyermekét a halálba (Melinda és a fia), ezzel önmaga is gyilkossá válva, egy kard általi bosszú (Ottó), és egy igazságszolgáltatásnak nevezett per nélküli mártíromság (Petur). Ez utóbbi kettő nem jelenik meg a színpadon, hanem csak elbeszélésből jut tudomásunkra. Hatodikként az opera végén Bánk is meghal, bár a librettó nem részletezi, mi okból. Operaszínpadon meglehetősen szokatlan az ilyen mennyiségű, szinte már shakespeare-i léptékű elhalálozás. A forma szétesése nem más, mint az erkölcsi talajvesztés zenei megfelelője.¹⁹¹

A felvonás két képe egymást kiegészítve, ellentétként feszül egymásnak: a Tisza-parti jelenet fraktál-szimmetriái és a zárókép szabad formálása ellentétben állnak egymással. Ez az ellentét teszi különbözővé a harmadik felvonást az egységes dramaturgiájú első és második felvonással szemben, így válhat az egész opera *Barformjának Abgesang-jává*.¹⁹²

¹⁹¹ Láthattuk, hogy a túlzott szimmetria szintén összeomlást jelez (Bánk-Gertrud kettős, Tisza-parti jelenet), csakhogy nem társadalmi, hanem egyéni léptékűt. Ebből következik, hogy a zene- és operaszerző Erkel számára a szélsőség bármilyen formája elfogadhatatlan következményekkel jár. Báró Podmaniczky Frigyes nem is tévedhetett volna nagyobb, amikor hírhedté vált megjegyzését beírta egyik naplójába: „librettóit megbírálni s megítélni tapintat- s ízléshiányánál fogva soha sem volt képes: mások jóakaró tanácsait pedig sem meghallgatni, még kevésbé megfogadni soha semmi szín alatt nem akarta. Csodálatos, hogy e zeneszerző annyi dalművei között egyetlen egy sem volt, – Erzsébet című nagyon is gyenge s alkalmi művéről szólni nem akarván, – melyet valamely ünnepélyes alkalommal elő lehetett volna adni. Király- vagy királynégyilkolás, az aristocrazia elleni zendülés vagy forrongás, népszínművekbe való zsidó tirádák, elménczkedések vagy nemzetiségi harcz s torzalkodás nélkül nem lehetett egy librettója sem” Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai. II.* In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetudomány. 2.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961), 228.

¹⁹² Az operát nem mindig játszották három felvonásban. „Elképzelhető, hogy a kolozsvári bemutatón a balettbetét önálló felvonást képezett; erre vall a Follinus neve alatt megjelent hirdetés, mely négyfelvonásos operáról beszél. Lásd *Kolozsvári Közlöny*, 1866. február 24. Az aradi bemutatót egyenesen ötfelvonásosnak nevezi a helyi színházi zsebkönyv.” (Dolinszky Miklós: „Bevezetés/Introduction”. 38. 122. lábjegyzet.) Viszont Bauer Albert az 1910-ben megjelent emlékkönyvben Erkel hangszereléséről írt tanulmányában ezt írja: „A harmadik felvonás az opera bravurhelye, telistele magyarossággal, fájdalommal és gyönyörűen hangszerelt helyekkel, kifejező, bánatos, gyengén szentimentális muzsika.” Majd később: „A negyedik felvonással bár röviden, de méltón az előbbi instrumentációhoz zárja le Bánk bánt, a magyar zene instrumentálásának legkiválóbb operáját.” (Bauer Albert: „Erkel hangszerelése”. In: Fabó Bertalan (szerk.): *Erkel Ferencz Emlékkönyv.* (Budapest: „Pátria” Irodalmi Vállalat, 1910.) 77-102. (81-87.) 85. és 87.) Ezek szerint volt olyan előadási gyakorlat, amely az utolsó képet leválasztotta a Tisza-parti jelenetről. Talán a kolozsvári bemutatón nem is a balett jelentette az önálló felvonást, hanem a harmadik felvonás második képe, esetleg az aradi színházi zsebkönyv sem téved, és az opera balettbetéte is és a harmadik felvonás második képe is külön felvonásként csendült fel, így téve ötfelvonásossá az operát. Ez esetben természetesen megsemmisül az opera nagyformája.

Appendix: Vokális tengelyművek a *Bánk bán* szomszédságában

A korszak kompozícióit átszövik a tengelyszerű gondolkodás nyomai, és a legtöbb szerzőnél kisebb-nagyobb mértékben előfordul akkordok közti tengelykapcsolat vagy hangnemek tengelyelv szerinti összekapcsolása. Ám Beethoven forradalmi hevületétől és Schubert tűzijátékszerű szellemiségétől hosszú út vezet a túlrejt tonalitáson és a tapintható tengelyelvszerűsége át a tudatos, ökonomikusan felépített, szigorú tengelyrendszerig. A tonalitás és a tonalitás fogalmának kitágulása óhatatlanul hívta életre a tengelyrendszert – így hát nincs is semmi csodálkoznivaló azon, hogy a 19. század második felének zeneszerzőinél oly sokszor találunk erre utaló nyomokat, többnyire egymástól függetlenül.

Wagner *A nürnbergi mesterdalnokok* című operájának bemutatója 1868. június 21-én volt. A *Mesterdalnokok* hangnemtérképe rengeteg hasonlóságot mutat a *Bánk bánéval*. Például a felvonásvégek ugyanazon a tengelyen fejeződnek be mindkét műben: I. felvonás – szubdomináns, II. felvonás – domináns, III. felvonás – tonika. Még a szituációk is hasonlóak: I. felvonás vége – érzelmi nyitvahagyás; II. felvonás vége – a drámai történet csúcspontja, III. felvonás – megoldás. Maguk az alaptengelyek is ugyanazok, sőt, még az egyes tengelyekhez tartozó hangnemek esztétikai vonzáskörében is igen sok átfedést találunk. Noha figyelembe kell venni, hogy az egyik opera tragédia, a másik pedig vígjáték, de ez nincs hatással az opera működését fenntartó mechanizmusokra.

Verdi *Don Carlójának* bemutatója 1867. március 11-én volt, az átdolgozott négyfelvonásos változat 1884. január 10-én, az átdolgozott ötfelvonásos változat 1886. december 29-én hangzott fel először. Lendvai Ernő Verdivel foglalkozó könyvének van egy terjedelmes kiegészítő fejezete,¹⁹³ melynek egyik alfejezetében, megbújva a sok hangnem-értelmezési táblázat között, az egyik oldalon¹⁹⁴ rábukkanunk a *Don Carlo* akkordjainak (!) funkcionkénti elrendezéséhez. (Sajnos a *hangnemek* funkcionkénti elrendezése hiányzik a könyvből...) A tonikához (C

¹⁹³ „A Verdi-kutatás távlati – a Don Carlos tükrében”, in: *Verdi és a 20. század*, (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984): 403-435

¹⁹⁴ Lendvai Ernő: „A Verdi-kutatás távlati – a Don Carlos tükrében”. 415.

tengely) ő is statikus, mozdulatlan állapotot rendel, míg a „domináns hangnemek (!)¹⁹⁵ [...] aktív hatást fejtenek ki. [...] A szubdomináns akkordok hasonlóképpen alakulnak[...] A moll-szubdomináns akkordok passzivitásukkal tűnnek ki[...]”¹⁹⁶

Alaposabb vizsgálat azonban nem találja bizonyítottnak az akkordok vagy hangnemek ilyenfajta felosztását. Mi több, megkockáztatható, hogy a *Don Carlo* alaptengelye nem is a *C-A-Fisz-Esz-szel* jelölt hangnemekör, hanem a Lendvai által dominánsként jelölt *G-e-E-cisz-Desz-b-B-g* kör. Ekkor a domináns funkciót a *D-h-H-gisz-Asz-f-F-d* tengely veszi át, a szubdominánsét pedig a *C-a-A-fisz-Fisz-esz-Esz-c*. A *Don Carlo*ban is hasonló a tengelyek esztétikai felosztása, mint a *Bánk bán*ban, illetve *A nürnbergi mesterdalnokok*ban – akármilyen is legyen a tonika és a domináns jelentése, de a szubdomináns hangnemek mindig az érzelmek, a szenvedély, a szubjektum és szubjektivitás tengelyén mozognak. Csak gondoljunk Fülöp király nagy d-moll (domináns) áriájára, mely az fájdalmas önzés és önsajnálát zseniális megnyilvánulása vagy a szabadság-kettős (C-dúr – szubdomináns) álmodozó lelkesültségére! A legerőteljesebben azonban Posa és Fülöp duettje alakul: a d-moll (domináns) és a viszonylag tárgyilagos B-dúr (tonika) bevezető párbeszéd után a-mollban (szubdomináns) éri el első tetőpontját, Posa szenvedélyes panaszában. Erre válaszol Fülöp némi empátiával ugyan, de mégiscsak hatalmának tudatában, f-mollban, ami egy idő után a *maggiore* F-dúrban folytatódik, de még mindig a domináns tengelyen. E hangnemmel fejeződik be a kettős, amely így teljes utat jár be dominánstól dominánsig, a régi, még a barokk korból hagyományozott *plagális hangnemterv* alapján (a régi és az új ebben a dimenzióban egyszerre mutatkozik meg). Később a Nagy Inkvizítor szintén a megfélemlítés eszközeként használja az f-mollt Fülöppel szemben, még hozzá sikerrel. Így az f-moll a király d-molljánál is erősebb dominánsnak bizonyul.

Brahms *Ein deutsches Requiem*jének hattételes változata 1868. április 10-én csendült fel először, a héttételes változat 1868. szeptember 12-én.

Brahms műve nem opera, hanem oratorikus kompozíció, következésképp a szöveg és a szereplők jellemei és indítékai nem lehetnek alapjai a hangnemrend

¹⁹⁵ Erre a fogalmi anomáliára nem találtam feloldást. Gyakorlatilag az egész fejezet hangnemekről szól, csak ebben az alfejezetben kerülnek szóba akkordok, de itt ismét a „hangnem” szót olvashatjuk. A *hangnemek* és *akkordok* azonosságára és jelentésük felcserélhetőségére még Lendvai Ernő alkalmanként igen merész következtetései és szélsőséges kijelentései mellett sincs lehetőség!

¹⁹⁶ Lendvai Ernő: „A Verdi-kutatás távlatai – a Don Carlos tükrében”. 415.

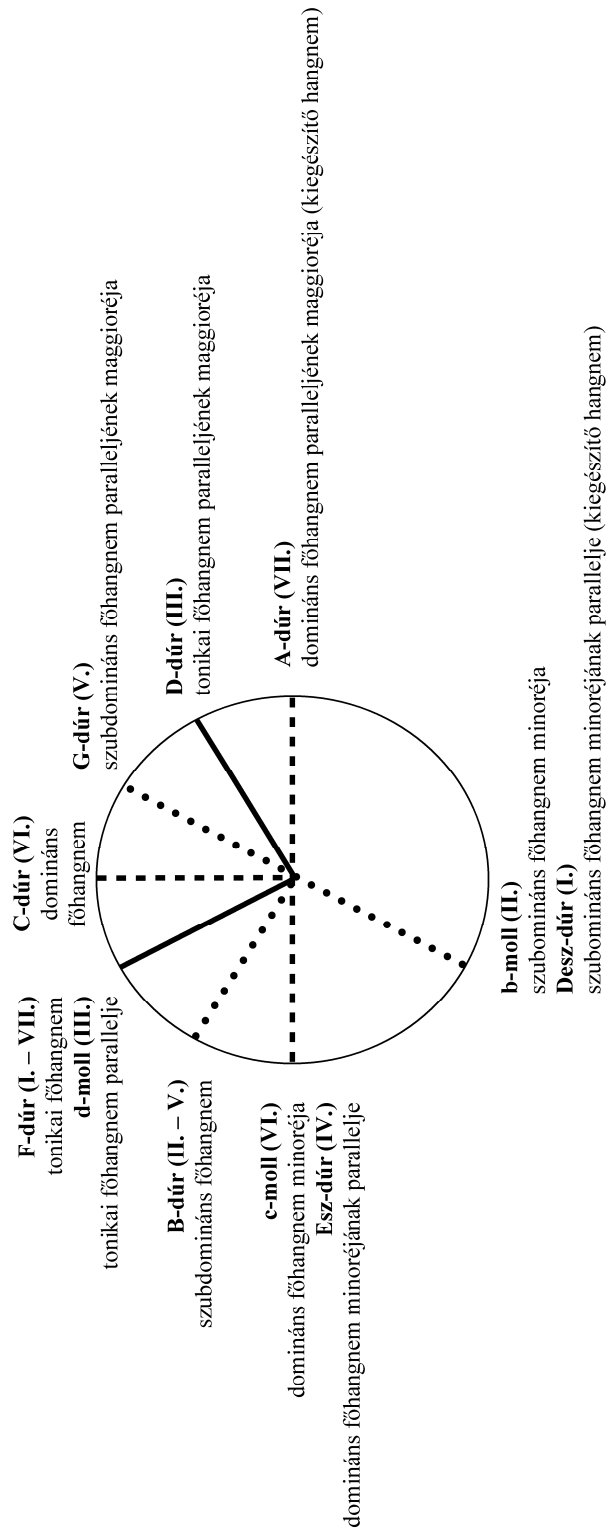
elemzésének, azonban a szerző tengelyelv szerint választotta ki a kompozíció hangnemeit.

A *tonikai tengelyt* az **F-d-D** hangnemek jelentik, melyek egy hitbéli alapállapotot és magatartást képviselnek.

A *domináns tengelyre* az **Esz-c-C-(A)** hangnemek kerültek, melyek a transzcendentális világot ábrázolják, pontosabban ennek emberek számára felfogható részét. Érdekes külön figyelmet fordítani a VI. tétel látomásaira, melyek nem mint *vágyak* és *félelmek* jelennek meg (azaz szubdominánsként), hanem nagy erejű *prófécia*ként. Így kerülhet e tétel a domináns tengelyre.

A *szubdomináns tengelyre* így a **b-B-G-(Desz)** hangnemek maradtak, melyek az emberek *érzelmeit*, *vágyait* és *félelmeit* hivatottak zenei eszközökkel visszaadni. Minden tengelyre három-három hangnem jut. E hangnemek tükörképként szerveződnek a kvintkörön belül. A tonikai főhangnem az **F-dúr**, a domináns a **C-dúr**, a szubdomináns főhangnem pedig a **B-dúr**. Ezek kiegészítőjeként tűnik fel a tonikai paralel (**d-moll**), és a tonikai paralel maggioreja (**D-dúr**). A domináns tengely pontosan fordítva működik, vagyis a főhangnem minoréja (**c-moll**), illetve a minore paralelje (**Esz-dúr**). A szubdomináns tengelyhangnemek a kettő ötvözetét nyújtják, vagyis a főhangnem minoréja (**b-moll**) és a főhangnem paraleljének maggioreja (**G-dúr**). Ezen kívül a két tonikai főhangnemű saroktételbe beágyazódik egy-egy szubdomináns (I. tétel) és domináns (VII. tétel) folt. Ez előbbi csak hangnem kitéréssel, előjegyzésváltás nélkül (**Desz-dúr**, szubdomináns – a főhangnem minore hangnemének paralelje), az utóbbi előjegyzésváltással, 1b-ből 3# lesz (**A-dúr**, domináns főhangnem paralel hangnemének maggiore hangneme). E két utóbbi kiegészítő hangnem önmagukban is egymás tükörképei a kvintkörön a domináns és a szubdomináns főhangnemek viszonylatában. (8. ábra) A mű hangnemeinek időbeli sorrendjét a 8. táblázaton tudjuk nyomon követni.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Brahmsot Lendvai is megemlíti: „Brahms I. szimfóniájának egyes tételi C – E – Asz – C rendben következnek, T – D – S – T jelentéssel és í. t.” (Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája*. 22. 8. lábjegyzet)

8. ábra: A *Német requiem* tengelyhangnemeinek elosztása a kvintkörön

8. táblázat: A *Német requiem* vázlatos hangnemrendje

I. – tonika		
<i>Selig sind, die da Leid tragen...</i>	F-dúr	főhangnem
<i>Die mit Tränen säen...</i>	(Desz-dúr) előjegyzésváltás nélküli hangnemi kitérés	(szubdomináns – a főhangnem minore hangnemének paralelje)
II. – szubdomináns		
<i>Denn alles Fleisch ist wie Gras...</i>	b-moll	főhangnem minore hangneme
<i>Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit.</i>	B-dúr	főhangnem
III. – tonika		
<i>Herr, lehre doch mich...</i>	d-moll	főhangnem paralel hangneme
<i>Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand...</i>	D-dúr	főhangnem paralel hangnemének maggiore hangneme
IV. – domináns		
<i>Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!</i>	Esz-dúr	főhangnem minoréjának paralel hangneme
V. – szubdomináns		
<i>Ihr habt nun Traurigkeit...</i>	G-dúr	főhangnem paralel hangnemének maggiore hangneme
<i>Sehet mich an...</i>	B-dúr	főhangnem paralel hangneme
VI. – domináns		
<i>Denn wir haben hier keine bleibende Stadt</i>	c-moll	főhangnem minoréja
<i>Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft...</i>	C-dúr	főhangnem
VII. – tonika		
<i>Selig sind die Toten...</i>	F-dúr	főhangnem
<i>...daß sie ruhen von ihrer Arbeit...</i>	(A-dúr) hangnemi kitérés előjegyzésváltással	(főhangnem paralel hangnemének maggiore hangneme)

Ugyan későbbi alkotás, de egy pillantást feltétlenül érdemes vetnünk Wagner a *Parsifal*jára is, ahol a szerző a tengelyszerűen elrendezett hangnemeket igen különleges jelentésekkel ruházza fel. Az opera alaphangneme Asz-dúr, ez a hangnem jelenti konzekvensen a tisztaságot, az erényt, a megtisztulást, egyszóval mindent, amit Wagner magasztosnak tartott. Így kézenfekvőnek tűnik, hogy Klingsor

hangneme a h-moll lesz majd, amely nem más, mint az Asz-dúr poláris paralelje. Viszont a viráglányok éneke, és általában maga a csábítás is Asz-dúrban hangzik fel. Nyilván a két Asz-dúr nem kongruens, nem hihetjük azt, hogy Klingsor mesterkedése csupán, hogy Parsifalt megtévessze; ahhoz egy hangnemi egyezés vajmi kevés, hiszen a hangnemi jelentéstartalom csak a néző számára jelent információt, az operában élő személyeknek nem.¹⁹⁸ Ha Klingsor megtévesszeni akarna, akkor másképp hazudna: a magasztosság köréből venne valamilyen eszközt. Tulajdonképpen itt hazugság sincs – a viráglányok az teszik, ami a dolguk, Kundry is többé-kevésbé, Parsifalnak itt szakad fel az emlékezete. (A tettek következményeit ugyan elhallgatják Parsifal előtt, de ő semmiképp sem bukik el, ez jelleméből fakad). Kis túlzással állíthatjuk, hogy a II. felvonás a *revelációk felvonása*.)

Ezek után felmerül a kérdés: mit jelenthet az Asz-dúr? A válasz a tengelyrendszer egy speciális változatában található: mint egy zenei Möbius-szalag, mire a hangnemek körbeérnek a kvintkörön, az Asz-dúr helyén egy másik Asz-dúr fog helyet foglalni, amit a kétdimenziós kvintkörön nem is tudnánk ábrázolni. A hangrendszer dimenziójában történik egy fordulás, melynek következtében a hagyományos hangrendszerben Asz-dúrba érkezünk meg, viszont a zenei metatérben pont az ellenkező oldalra, ami transzcendentális transzcendentálisa – melyek nem egyeznek meg a földi, materiális dolgokkal. Látszólag Asz-dúrban vagyunk, de ez az Asz-dúr megcseréli a pólusokat, kifordítja a teret. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint a tengelyek jelentésének felcserélődése: amit az I. és III. felvonásban a szubdomináns jelentett, itt most domináns viselkedésűvé válik, és ami domináns volt, az itt szubdomináns lesz. Ebben a különleges, *quasi* négydimenziós zenei térben a tonális zene egyik legrugalmasabb akkordja, a szűkített szeptim is másképp fog viselkedni. A tengelyelmélet klasszikus felfogása szerint ugyanis:

[...] a szűkített négyesekről azonban kiderül, hogy nem valódi szűkített négyesek – hanem olyan *dúr-szeptim* akkordok (**do-mi-so-ta** mintájú akkordok), amelyeknek alaphangja a **do-di** lépés mintájára félhangot emelkedik, és ezáltal bekövetkezik a „túlfeszültség” állapota.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Ez utóbbi megjegyzés érvényessége kiterjeszhető általánosságban is: minden olyan összetevő, amely kívül esik egy adott műalkotás dimenzióinak határán, csak a befogadó számára jelent bármit is, hiszen a mű univerzumában élő emberek – vagy bármilyen létező dolog – számára felfoghatatlan kiterjedése van az efféle adalékoknak.

¹⁹⁹ Lendvai Ernő: *Verdi és a 20. század. Szűkített négyesek*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984): p. 79

Ez az értelmezés nagyon közel áll a bécsi klasszika szinonima-párjaihoz. Azonban a tengelyrendszer alkalmas arra, hogy a szűkített négyeshangzatnak másféle funkciót is adjon. Ha használjuk Lendvai Ernő terminológiáját, ami a félszűkített (vagy más néven Ti^7) akkordot belehelyezi a dúr – moll – szubmoll sorba, akkor onnan már csak egy lépés, hogy a félszűkített hangzást egy félhanggal még tovább szűkítsük, így adva az alap dúr akkordnak és a tőle tritónusz távolságra lévő szűkített hangzatnak azonos funkciót.²⁰⁰ (9. ábra)

9. ábra: A szűkített akkord a bécsi klasszikában és a tengelyrendszerben

a) klasszikus szinonim akkordok: [azonos domináns funkció]

b) tengely: [azonos tengely]

c) kibővített tengely: [azonos tengely]

dúr – moll – szubmoll – szűkített

Pontosan ezt történik a *Parsifal* második felvonásában. Ezt a bizonytalan funkcióérzékelést jól szemlélteti az alábbi rövid részlet (21. kottapélda):

21. kottapélda: Részlet és akkordváz a *Parsifal* II. felvonásából²⁰¹

akkordváz:

alaphangok és funkciók: (tengelyelm.) T D T S D

alaphangok és funkciók: (kibővített tengelyelm.) T (S) T T (S)

Még az is előfordulhat (noha az elképzelés meglehetősen fantasztikusnak és egyelőre bizonyítatlannak tűnik), hogy ebben a kifordított zene térben a funkciók irányai is *fordítva* viselkednek (zárójelbe tett funkciók).

²⁰⁰ Fontos ismét hangsúlyozni, hogy e funkciók hangzásideáljának és viselkedésének már nem sok köze van a bécsi klasszikából ismert funkciókhoz.

²⁰¹ (Ziff) 162., 9-13. ü.

Zenetörténeti folytatása nem lett a hangrendszer ilyenfajta forgatásának, a néhány évtized múlva bekövetkező változások inkább az egész funkciós rendet szakították szét, semmint annak lehetőségeit tágították volna ki.

Végezetül nem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül Liszt Ferenc munkásságát. Különös, hogy Liszt Ferencnek egyetlen vokális műve sem tengelymű, a szó fent tárgyalt értelmében. Liszt szívesen és gyakran használ akkordok és hangnemek közt közvetlen tengelykapcsolatokat, azonban egész művön átívelő koncepciózus tengely-terve egyiknek sincs. Csak egy egyszerű példa: a *Via Crucis* III., VII. és IX. állomása Jézus három elesése a kereszttel. E tételek második felében felbukkan egy *Stabat Mater* dallam, ami már a *Christus*ban is szerepelt. Először fiszmollban, majd g-mollban, végül 4^b-vel jelezölt Desz-lídben(!). Viszont igaz, hogy néha megnyilvánul Lisztnek egy másfajta vonzalma a tengelykapcsolatok iránt: a *Christus Stabat Mater* tételének első felében a 4^b, a 4[#] és az előjegyzés nélküli hangnemek váltakoznak koncepciózusan. E három előjegyzés megjeleníti mindhárom funkciót. Később aztán 1[#], 5^b, majd 2[#] is lesz, végül pedig 1^b; ezért semmiképp sem tekinthető tengelyhangnem szerint koherensnek, de a kapcsolat léte nem elhanyagolható, mert ráirányítja a figyelmet, hogy létezik másfajta hangnemi terv is, mint a tengelyrendszer.

Bibliográfia és forrásanyag

Kották

Bánk bán. Erkel Ferenc Operák 3. Vol. 1-3. Közreadja Dolinszky Miklós. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009. (KK)

Bánk bán. Országos Széchenyi Könyvtár, 3 kötet, Ms. mus 5. (AU)

Szövegek

Arany, János: „Bánk bán-tanulmányok”. In: Lengyel Balázs (szerk.): *Katona József: Bánk bán, Arany János tanulmányával és jegyzeteivel*, [Budapest:] Móra könyvkiadó, 1977 (4. kiadás, 1984). 180-245.

Á[brányi Kornél]: „Nemzeti színház” *Zenészet* lapok, Budapest, 1-ső évi folyam. 50. (1861. szeptember 11.): 398-399.

Barna, István: „Erkel nagy művei és a kritika”, In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok IV*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955. 211-270.

Bartha, Dénes: „Strófaelvű témaépítkezés Haydn és Beethoven zenéjében”. *Beethoven és kilenc szimfóniája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. 126-153.

Bónis, Ferenc: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968. 63-73.

Bauer, Albert: „Erkel hangszerelése”. In: Fabó Bertalan (szerk.): *Erkel Ferencz Emlékkönyv*. Budapest: „Pátria” Irodalmi Vállalat, 1910. 77-102. (81-87.)

Dolinszky, Miklós: „Két Bánk bán-tanulmány, 1.: Bánk bán szenvedései. 2.: Pas de deux: páros tánc a szerzőség körül”. *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus): 259-285.

—————: „Revision als Original? Erfahrungen mit der Erstausgabe von *Bánk bán*”. *Studia Musicologica*, 49 (2008), 231–244. (240–244.)

—————: „Bevezetés/Introduction”. In: *Bánk bán. Erkel Ferenc Operák 3. Vol. 1-3.* Közreadja Dolinszky Miklós. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.

Fodor, Géza: „Keserű pohár”, *Színház* XXIX/5 (2002. május): 2-7.

Gammond, Peter: *Opera.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1994. (ford.: Somogyi Ágnes és Székely György) 70.

Katona, József: *Bánk bán.* [Budapest:] Móra könyvkiadó, 1977. (4. kiadás, 1984), szerk.: Lengyel Balázs

Lendvai, Ernő: *Bartók stílusa.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955.

—————: *Bartók dramaturgiája.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964.

—————: *Toscanini és Beethoven.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967.

—————: *Bartók költői világa.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.

—————: *Bartók és Kodály harmóniavilága.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1975.

—————: *Verdi és a 20. század.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984.

Losonczi, Ágnes: „A két Bánk bán”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok IX. – Az opera történetéből.* Budapest: Zeneműkiadó, 1961. 45-79.

Major, Ervin: „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól.* Budapest: Zeneműkiadó, 1968. 11-43.

Maróthy, János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok II.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954. 25-174.

Mosonyi, Mihály: „Bánk-Bán. Eredeti magyar opera 3 felvonásban, írta Egressy Benjámín, zenéjét szerző Erkel Ferenc.” *Zenészeti lapok.* Budapest, I-ső évi folyam, 25./26. (1861. március 21. és 27.): 193-196, 201-205.

—————: „Bánk-Bán. Eredeti nagy dalmű 3 felvonásban, szerző és zongorára két kézre alkalmazta Erkel Ferenc.” *Zenészet* lapok, Budapest, 1-ső évi folyam. 49./50./51. (1861. szeptember 4., 11. és 18.): 389-390, 397-398, 405-407.

Pernye, András: *Giacomo Puccini*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988. Második kiadás

Retkes, Attila: [Tanulmány az 1993-as eredeti Bánk bán hangfelvételének kísérőfüzetéhez], *Alpha Line Records 1-3 ALR 005-007*: 10-19.

Tallián, Tibor: „Meghalt Erkel – Éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért”. *Muzsika* 36/7-8 (1993. július-augusztus): 5-12 és 6-11.

Tari, Lujza: „Strófaelvű témaépítkezés és motivikus periodizálás a hangszeres népzeneben”. *Magyar Zene* 25/1, (1984) 73–91.

Somfai, László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok IX. – Az opera történetéből*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961. 81-158.

Szabolcsi, Bence: *A magyar zene évszázadai. II.* In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetudomány. 2.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.

Vámosi Nagy István – Várnai Péter: *Bánk bán az operaszínpadon. Operadramaturgiai tanulmány*. Bibliotheca Musica 5. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960.

Várnai, Péter: „A tragikus Verdi-operák betetőzése”. *Tanulmány az 1986-ban megjelent Otello hangfelvételének kísérőfüzetéhez*, Hungaroton, 1986, SLPDL 12931-33; 3-4.

—————: [Tanulmány az 1969-es Bánk bán hangfelvétel kísérőfüzetéhez], Hungaroton, 1969, LPX 11376-78: 4-6.