

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-

történeti tudományok besorolású

doktori iskola

SZINTÉZIS ÉS ÚJSZERŰSÉG
A HEGEDŰ, MINT KIFEJEZŐESZKÖZ
RICHARD STRAUSS
SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNYEIBEN

SOÓS GÁBOR

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

TARTALOMJEGYZÉK

TARTALOMJEGYZÉK	III
RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE.....	VI
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	VII
BEVEZETÉS.....	VIII

I. RICHARD STRAUSS PÁLYÁJA A SZIMFONIKUS

KÖLTEMÉNYEKIG.....	1
1. Kezdet és zenei hatások	2
2. Út a szimfonikus költeményekig	8
Hegedűverseny Op.8 (1882)	9
f-moll szimfónia Op.12 (1884)	13
Aus Italien Op.16 (1886)	16
Esz-dúr hegedű-zongora szonáta Op.18 (1887).....	27

II. RICHARD STRAUSS SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNYEI

EGY HEGEDŰS SZEMSZÖGÉBŐL.....	31
Don Juan Op.20 (1888)	32
Macbeth Op.23 (1888-1890)	40
Tod und Verklärung Op.24 (1890)	50
Till Eulenspiegel Op.28 (1895).....	58
Also sprach Zarathustra Op.30 (1896)	65
Don Quixote Op.35 (1898)	80

Ein Heldenleben Op.40 (1899)	91
Symphonia Domestica Op.53 (1904)	110
Eine Alpensinfonie Op.64 (1915)	120
ÖSSZEGZÉS	129
FÜGGELÉK	131
BIBLIOGRÁFIA	148

„...kell, hogy a szavak egészen egyszerűek legyenek és maguktól kerüljenek tollunkra, hogy visszatükrözzék a gondolat jövés-menését, a kutatás ezernyi kitérését és visszatérését...”

(Marcel Proust)

Rövidítések jegyzéke

Batta: Batta András: *Richard Strauss*. Budapest: Gondolat, 1984

Berlioz-Strauss: Berlioz, Hector: *Treatise on Instrumentati enlarged and revised by Richard Strauss* Translated by Theodore Front New York: Edwin F. Kalmus, 1948

Boyden: Boyden, Matthew: *Richard Strauss*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004

Brockhaus-Riemann: Brockhaus, Heinz Alfred - Riemann, Hugo: *Zenei lexikon*. Dahlhaus, Carl és Heinrich Eggebrecht, Hans (szerk). A magyar kiadás szerkesztője: Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 1984, 1985

Fábián: Fábián Imre: *Richard Strauss*. Budapest: Gondolat, 1962

Köszönetnyilvánítás

Egy doktori dolgozat megírása mellett, hogy megtisztelő feladat és egyben kellemes kötelesség, nem kevés áldozattal és lemondással jár a felkészülés és a végső formába öntés ideje alatt. Ezen áldozat nagy részét nem a dolgozat írója hozza, hanem akik körülveszik őt. Ezúton szeretnék tehát köszönetet mondani azoknak, akik erőt és segítséget adtak, időt és türelmet biztosítottak, hogy dolgozatom megszülethessen. Köszönöm Csapó Éva, Claudio Danuser, Nyíró Sebestyén és Pogány Orsi nélkülözhetetlen segítségét, Dalos Anna önzetlen és szakszerű tanácsait, Vida Péter formázással kapcsolatos ötleteit, barátaim és kollégáim biztatását, és persze ami a legfontosabb, Családom, Szeretteim, segítségét, megértését és végtelen türelmét, amellyel a legfárasztóbb napokon is elhalmoztak.

Soós Gábor

2014. október 10.

BEVEZETÉS

„Strauss annyira tisztán érzi azt, hogy mi a mondanivalója, oly élénken el tudja képzelni a hangzást, hogy amit leír – kombinál, összerak a partitúrában, amit összead, kivon, szoroz és négyzetre, sőt köbre emel – minden biztosan jól és érdekesen hangzik. Füle hasonlít a spektroskóphoz; a spektroskóp szétbontja a fényt elemeire, összetevő színeire, Strauss pedig a zörejekben, a recsegésekben, az ordításokban meghallja az összetevő zenei hangokat. A zenekaron azután synthetisálja őket félig muzsikává, félig zörejekké. A hallási fantáziájának ez a látnoki, mágikus képessége nyilatkozik meg az ő muzsikájában. Strauss más ember, mint a többi, táltos. Ez az ő nagy hatásának a titka. Századunk megbecsüli a táltosokat.”¹

Miért éppen Richard Strauss, a szimfonikus költemények és a hegedű, tehetnénk fel a kérdést? Témaválasztásom első ránézésre szokatlannak tűnhet, hiszen mi jut eszünkbe először a német zene óriásának neve hallatán? Talán rezes fanfárok, nemes arcélú kürtszólók, vagy a selymesen daloló oboa. Monumentális hangzások, majd puha kamarazenei hangulatok. Azonban ha kicsit mélyebben nézünk a burok mögé, láthatóvá válik a szerző másik oldala, amely gyermekkorában ugyan tehernek érezte a hegedűjáték gyakorlását, aki csecsemőként könnyezett, ha hegedűszót hallott, és mosolygott, ha kürtszót², ennek ellenére mégis gyönyörű hegedűszólókkal és csodálatos dallamokkal örvendeztetett meg minket, s emellett egy teljesen új vonós hangzásvilágot teremtett. Olyan műveket komponált, amelyek a későbbiek során nem csak a XX. századi klasszikus zene hangszerelésében hagytak mély nyomot, de olyan új műfajoknak lettek előfutárai, mint például a hollywoodi filmzene. Szinte nem volt

¹ Jász Dezső: „Strauss Richárd Elektrája”. In: Breuer János (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 39.

² „Anyám mesélte, hogy csecsemőkoromban a kürt hangjára nevetéssel, a hegedűre heves sírással reagáltam.” – írja Strauss. Batta: 18.

olyan szerző az elmúlt évszázadban, akire ne lett volna hatással Strauss művészete, stílusa, gondolkodásmódja, elvei, élete. Legyen az pozitív vagy negatív vélemény, Richard Strauss mellett nem lehetett szó nélkül elmenni, és ez már önmagában is tiszteletet parancsoló.

Első találkozásom a művészetével – leszámítva a hangfelvételeket –, rendkívüli módon meghatározó volt. Ezt most, 20 év távlatából is így érzem. Ahogyan a zenekarban újoncként ülve, a szakma fortélyait éppen csak kóstolgatva, tanulgatva az egyik próba elején felcsendültek az *Imigyen szóla Zarathusztra* első hangjai, Strauss és muzsikája azonnal a büvkörébe vont. Azóta, mint gyakorló muzsikus és egyben koncertmester, igazán szerencsésnek mondhatom magam, hiszen Richard Strauss szinte összes szimfonikus költeményét eljátszhattam színpadon – beleértve a hegedűszólókat is –, és őszintén állíthatom, hogy ma is éppen úgy elvarázsol szólamai felrakásának egyedisége, mint azon a bizonyos első próbán. Persze a szólamanyag nehézsége kezdetben elhomályosítja az igazi mondanivalót, de mihelyst a játékos felül tud ezen emelkedni, máris kitarul a kincses ládika, amelyben játékmódok, stílusok és technikák színes kavalkádja ejti rabul a zenészt, éppen úgy, mint később a koncertteremben, az előadás közönségét.

Talán éppen ez a sokszínűség volt az, ami igazán megragadott és ötletet adott a dolgozatomhoz. Az a fajta kompozíciós technika, amely a már ismert összetevőkből valami egészen új hangzást kevert ki. Strauss, aki fiatal korától kezdve imádta és csodálta a festészetet, az egész életét egyfajta szinesztéziában élte le.³ Nem volt olyan dolog, érzés, fogalom, történet, amit szárnyaló fantáziája ne tudott volna leképezni a zene nyelvére. Ezek után nyugodt szívvel mondhatom, hogy a szerző palettájának egyik legfontosabb része a vonós hangzás és természetesen az ezen belül található hegedűk megszólalásának ezernyi árnyalata. Ennek a sokszínűségnek a létrejöttét kutatom a dolgozatomban. Azt a Strauszt, aki az összes addig ismert stílust értette és használta anyanyelvi szinten, és az újjító Strauszt, aki a már meglévő alkotóelemeket szintetizálta és valami egészen új hangzásvilágot hozott létre általuk.

³ „Ezen kívül[...]Raffaellótól csak a Sixtusi Madonnát, mely nagy hatást tett rám.[...]A kép összélényé a Házavatás-nyitány bevezetésének pianissimo G-dúr állására emlékeztet erősen. Szelidség, lágyság, mely nagyszabású gondolatokat fejez ki.” Batta: 35.

Bár Strauss csodálatosan hosszú életet kapott a sorstól, és az opera volt az egyetlen műfaj, amelyhez szinte haláláig hű maradt, mégis azt gondolom, hogy a szimfonikus költeményei azok az alkotások, amelyek a világ figyelmét először irányították rá géniuszára. Dolgozatomnak nem célja átfogó elemzést adni a művekről, hiszen ez már számos, komoly alapossággal megírt kötetben megtalálható. Nem szeretnék ugyanakkor abba a hibába sem beleesni, hogy bizonyos, általam fontosnak vélt, de nem feltétlenül a témába vágó összefüggésekre ne világítsak rá.

A kutatás alapja a gyakorlati muzsikálás, a partitúrák, hegedűszólamok megismerése, újra felidézése, eljátszása volt. Analitikus összehasonlítás, nem felületes szemlélődés. A Richard Strauss életéről és művészetéről – főleg idegen nyelven – megjelent könyvek, sőt, azok is, amelyek ezen belül kifejezetten a szimfonikus költeményekkel foglalkoznak, szép számmal töltik meg a polcokat. Közülük sokat elolvastam, arra a következtetésre jutottam, hogy az általam kiválasztott szegmensekkel nem igazán foglalkozik részletesen egyik sem. Dolgozatom elkészítésében nagy segítségemre volt Batta András és Fábrián Imre magyar nyelvű, valamint Matthew Boyden anyanyelvünkre lefordított könyve.⁴ Berlioz hangszerelés tankönyvét, amelyet 1904-ben maga Strauss dolgozott át, egészített ki és látott el előszóval, szintén élvezettel lapozgattam és gyakorlati síkon is gazdagodtam tőle. Sok olyan könyvet találtam és olvastam végig, amelyekből tartalmi rész nem került bele a dolgozatba, de segítségemre voltak a téma feldolgozása kapcsán. Ilyen volt például Bryan Gilliam életrajzi vonatkozású⁵, Jürgen Schaarwächter⁶ a szimfóniákkal kapcsolatos és Walter Werbeck vagy Mathias Hansen a szimfonikus költemények elemzésével foglalkozó írásai⁷, amelyek más aspektusból ugyan, de egészen részletesen foglalkoznak a Straussal és műveivel. Azt gondolom, hogy azok a források, amelyeket a Bibliográfiában talál az olvasó, egyfajta esszenciáját adják a szerző életéről és művészetéről megjelent tudásanyagoknak.

Véleményem szerint Strauss zenei képalkotását, a műveinek színvilágát és történeteinek keletkezését vagy fogadtatását bemutató festmények, rajzok és gúnyrajzok nélkül nem lenne teljes a disszertáció, így a Függelékben főleg ezek

⁴ Lásd: Bibliográfia.

⁵ Lásd: Bibliográfia.

⁶ Lásd: Bibliográfia.

⁷ Lásd: Bibliográfia.

kapnak helyet. Természetesen jómagam is a XXI. század embere vagyok, és mint ilyen, nem hagyhattam ki az anyaggyűjtés lehetőségének oly színes tárházát, mint az internet, ahol az általam eddig összegyűjtött felvételek mellé bőven találtam friss hallgatnivalót, és nem csak azt, de sok értékes információt is.

A dolgozat szerkezetében viszonylag rövid alfejezetet kap az életrajzi rész, valamint a szerző zenei fejlődésében közreműködő mentorok bemutatása, mert úgy gondolom, hogy a művek elemzése közben sokkal konkrétabban, esetenként kottapéldákkal illusztrálva is rávilágíthatok az elődök és kortársak hatására Strauss művészetében. Éppen ezért a tartalom nagyrészt a darabok elemzésének szentelem, beleértve a szimfonikus költeményekig vezető út legfontosabb állomásait. A művek címei és alcímei, valamint a fejezetcímek megnevezéseivel kapcsolatban Batta András könyve az irányadó számomra. A szimfonikus költemények sora sokak szerint az 1899-ben bemutatott *Heldenleben*nel lezárul, ám én úgy érzem, csakis úgy teljes a kép, ha a XX. században keletkezett két nagy szimfonikus alkotása (*Symphonia Domestica*, *Eine Alpensinfonie*) is belekerül a dolgozatba. Az első a *Hősi étellel* való kapcsolata miatt, a második pedig a szimfonikus költemények előtt keletkezett *Aus Italiennel* egyfajta keretet formál Strauss zenekari művei köré. Mivel szűkebb értelemben vett második otthonom a szimfonikus zenekar első hegedű szólama és azon belül is a koncertmesteri szék, ezért a Strauss kompozíciókban gyakran előforduló hegedűszólokkal bővebben foglalkozom, de nem különválasztva, hanem az adott művön belül. Úgy érzem ez nem csak hivatali kötelességem, de egy rendkívül színes és érdekes feladat is egyben.

Most, 2014-ben, Richard Strauss születésének 150. évfordulóján, a magam módján, ezzel a dolgozattal próbálom leróni tiszteletemet és csodálatomat a Mester iránt. Remélem, hogy az olvasó talál olyan mondatokat, gondolatokat, amelyek a megszokottól eltérő aspektusból közelítenek a művekhez és ezáltal újabb fogódzót biztosítanak Strauss szimfonikus költeményeinek nem csak vonós szemmel, füllel és főleg fejjel való átfogóbb értelmezése közben. Dolgozatom megírása idején folyamatosan Igor Markevitch⁸ szavai járnak az eszemben, aki önéletrajzi könyvében

⁸ Igor Markevitch (1912-1983) orosz származású olasz zeneszerző és karmester. Brockhaus-Riemann: 487.

gyönyörűen foglalta össze mindazt, ami engem is leginkább megragadott és inspirált mindvégig a kutatás ideje alatt:

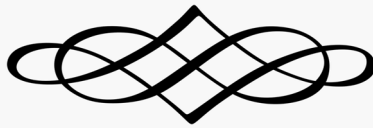
Strauss pedig azt tanácsolta, hogy teremtsünk magunknak annyi gyökeret, amennyit csak tudunk. [...] hisz művészetének nagysága éppen abban áll, hogy saját maga számára, de csakis maga számára megteremtette a zenetörténet egyfajta újraélésének lehetőségét, és létrehozta egyaránt friss és új hangú szintézisét. Olyan erőteljesen volt benne jelen a hagyomány, hogy szinte saját testévé vált, és amikor megszólalt, azt hittük, hogy Wagner vagy éppen Mozart és Beethoven beszél hozzánk.⁹

2014. október 10.

⁹ Markevitch, Igor: *Befejezett jelen. Önéletrajz.* (Budapest: Gondolat, 1986): 199.

I.

RICHARD STRAUSS PÁLYÁJA A SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNYEKIG



1. A KEZDET ÉS ZENEI HATÁSOK

Egyáltalán nem könnyű kategorikus kijelentéseket tenni egyik zeneszerző életútjával kapcsolatban sem. Ennek ellenére mégis bátran ki merem jelenteni, hogy Richard Strauss sorsa predesztinált volt a zenei pálya felé, hiszen apja, Franz Strauss¹ nemcsak hangszerének, a kürtnek kiváló ismerőjeként és virtuóznaként vált ismertté, de egyénisége egészen sokáig, Richard serdülő koráig rányomta bélyegét a szerző zenei fejlődésére. Ez alapján talán egyet is érthetünk azzal a kijelentéssel, hogy „Richard Strauss életének egyik legnagyobb szerencséje, hogy apja (lásd Függelék, 1. kép) a Münchener Udvari Zenekar kürtöse volt.”²

Örömtől repeső apai szívvel, tisztelettel eltelve értesítem Önt, kedves após uram, hogy az én kedves, jó asszonykám tegnap, szombaton reggel hat órakor egészséges, pufók, csinos fiúgyermekkel ajándékozott meg, s egyben közölhetem azt is, hogy anya és fia jól érzik magukat. Hogy mekkora az örömöm, azt após uramnak nem kell mondanom.³

Így ujjongott Franz Strauss gyermeke világra jöttkor. Pedig ekkor még nem tudhatta, hogy Richard – ha nem is mozarti mércével mérve, de – csodagyerek. Mindez azonban igen hamar kiderült, hiszen anyja, Josephine Pschorr (lásd: Függelék, 2. kép), aki polgári neveltetéséből adódóan tudott zongorázni, már az éppen csak tipegő babának megpróbálta feltárni a hangszer rejtelseit. Az első igazi zongoraleckéjét viszont négy és fél évesen kapta, amikor is apjának egyik kollégája,

¹ Strauss, Franz Joseph (1822– 1905) Brockhaus-Riemann: 407.

² Alfred Einstein: *A zenei nagyság*. Fordította: Kerényi Gábor (Budapest: Európa könyvkiadó, 1990): 108.

³ Boyden: 9.

egyben barátja kezdte el oktatni.⁴ Strauss annyira fogékony és érdeklődő, hogy alig hétévesen már komponál.⁵

Egy évvel később érkezett el az a pillanat, ami számunkra igazán fontos a téma szempontjából, hogy Strauss elkezdte hegedűtanulmányait Benno Walter vezetésével, akivel nemcsak rokoni szálak fűzték össze, de nem mellesleg a müncheni zenekar remek koncertmestere is volt.⁶ Személye minden bizonnyal meghatározó Strauss későbbi művészetében, és a hegedűhöz való viszonyában. Írom ezt le nyugodt szívvel, annak tudatában, hogy az ifjú növendék eleinte nem volt igazán elkötelezett a gyakorlás iránt.⁷ Nem szerette a skálákat, ujjgyakorlatokat, ami csak azért meglepő, mert Strauss zenekari hegedűszólamai, sőt a már jóval előbb keletkezett hegedűversenye pontosan azt a fajta precíziós munkát követeli meg a játékostól, amitől ő gyerekkorában annyira elzárkózott. Benno Walter azonban pontosan tudta, mi kell ahhoz, hogy valaki jól képzett muzsikus lehessen. Tudomásunk van róla, hogy többek között Kreutzer etűdöket és Viotti duókat gyakoroltatott, s esetenként játszott együtt az ifjú Richard-dal,⁸ amelyek azóta is fokmérői egy magára valamit is adó hegedűs megfelelő képzettségének és zenei intelligenciájának. Persze emellett zongora és zeneszerzés órákat is vett, és már ekkor megfigyelhető volt, milyen hihetetlen munkabírás jellemzi.

Mindnyájan tudjuk azt, hogy egy muzsikus fejlődésében mennyire meghatározó azoknak az embereknek, adott esetben tanároknak, — vagy nevezzük inkább őket mentoroknak – a hatása, segítsége, akikkel az ifjú, pályára készül, vagy a pályán éppen csak elindult zenész találkozik. Franz Strauss a zenei

⁴ „Négy és fél éves koromban kaptam első zongoraleckémet apám egyik barátjától, Tombótól” Batta: 18.

⁵ „Első művét, a Schneiderpolkát zongorán játszotta. De még nem tudta lekottázni, apánk írta fel kottapapírra. Richard akkor hétéves volt.” – írja visszaemlékezéseiben Johanna Strauss, Richard három évvel fiatalabb húga. Fábíán: 15.

⁶ Benno Walter csodagyerek volt a hegedülést illetően és már 15 évesen gyakornok volt a Münchener Királyi Operában. 23 évesen ugyanott koncertmester és mellette saját alma materében, a Királyi Zeneiskolában tanári állást kap. II.Lajos – Wagner mentora – egy Stradivai hegedűt adományoz neki. Később Wagnerrel is jó barátságba kerül és ő játsza a Parsifal hegedűszólóját az 1890-es ősbemutatón. Strauss a Walter által alapított kvartettnek dedikálja az Op.2-es A-dúr vonósnyegését, majd az Op.8-as Hegedűversenyt. *Dictionary of German Biography* Walther Killy (szerk.) (München: K.G. Saur Verlag GmbH., 2006) Walter, Benno szócikk alapján, saját fordítás.

⁷ „De a hegedülés nagy megerőltetés volt neki. Idegessé tette, és legfeljebb fél órát tudott naponta gyakorolni.” – ismét csak Johanna Strauss írja róla. Fábíán: 15.

⁸ Fábíán: 16.

műveltség tekintetében bizonyos értelemben vaskalapos volt, ugyanakkor talán pont ezzel, a nem csak zenei értelemben vett klasszikus műveltség előtérbe helyezésével biztos alapot adott Richardnak a későbbi továbblépéshez. Strauss ezzel kapcsolatban így vall apjáról visszaemlékezéseiben:

Zenei hitvallása a Mozart, Haydn, Beethoven triáson alapult. Hozzájuk még a dalkomponista Schubert, Weber, s bizonyos távolságban Mendelssohn és Spohr csatlakozott. A késői Beethoven, s a hetedik szimfónia Fináléja már nem volt számára „tisztá” zene. Schumann első zongoraműveit a 20. opuszig elismerte, a későbbieket, mint „lipcsei muzsikát” már kevesebbre becsülte.⁹

Ebből az idézetből is kiderül, nem véletlen, hogy Strauss későbbi kompozíciói mindig kötődéssel bírnak a bécsi klasszicizmus felé. A klasszikus formát sosem akarta elvetni, csak új tartalommal megtölteni. Ezt nagyon fontosnak tartom hangsúlyozni, hiszen ugyanez a lényege a hegedűk alkalmazásának is. Ugyanabból az anyagból merít, mint elődei, de teljesen más módon használja és sokszor teljesen mást fejez ki vele. Az sem véletlen, hogy az első bécsi iskola szentháromságát mindvégig ikonként tiszteli.¹⁰ Édesapjának köszönheti azt is, hogy belülről is megtapasztalta azt az élményt, hogy milyen hegedűsként egy zenekarban játszani. Eleinte persze nem volt könnyű dolga a Wilde Gung’l nevet viselő, nagyrészt műkedvelőkből álló zenekarban, hiszen az öreg Strauss, ha zenéről volt szó gyermekével sem tett kivételt:

Richardnak kezdetben sok haragos pillantást kellett elszenvednie apámtól, ha későn lépett be, hamisan játszott vagy kapart a hegedűn. De hamarosan hibátlanul húzta a vonót. Itt szerezte első zenekari és hangszerelő gyakorlatát.¹¹

Annál hasznosabbnak mutatkoztak viszont az itt eltöltött évek a későbbi időkben.¹²

⁹ Fábrián: 17.

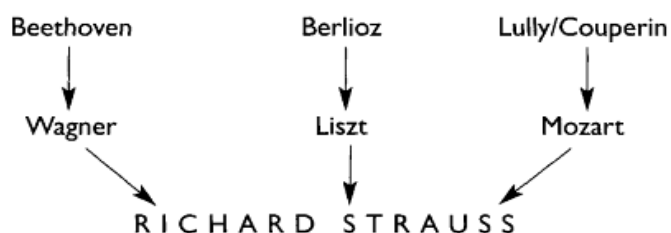
¹⁰ „Mozartról nem tudok írni, csak leborulni tudok előtte”. Tudom jól, hogy szimfonikus műveim nem mérhetők Beethoven óriás géniuszához [...] Fábrián: 125., 123.

¹¹ Fábrián: 24.

¹² „Zenekari ismeretét nagyban segíti, hogy apja amatőr zenekarokat vezet.[...] Richardot, amint csak teheti, beülteti a hegedűsök közé, s a fiú így »belülről« ismerheti meg a klasszikus zeneirodalom zömét. A társaság ezenkívül koncertjein nemes szórakoztató zenét, többek között sok Johann Strauss-darabot is játszott, ami Richardban igen erős és tartós nyomot hagyott.” Batta: 24.

Édesapja lélekformáló zenei egyeduralmának csak a Hans von Bülow-val¹³ (lásd: Függelék 3. kép) való találkozás vetett véget 1883-ban. Strauss nagyon sokat köszönhet neki és ezalatt nem csak azt értem, hogy Bülow segítette hozzá élete első karmesteri szerepléséhez¹⁴, –majd hamarosan maga mellé veszi Meiningenben, ahol ő, mint elsőszámú udvari karmester van állásban –, hanem, hogy megismerteti Brahms zsenijével. Strauss lelkesen szívja magába az új példakép kompozíciós technikáját, és hatása hamarosan megjelenik a saját szerzeményeiben is.¹⁵ Ez a fajta szintetizáló képesség az egyik legfontosabb fegyvere a fiatal komponistának. Rendkívül szemléletesek azok az ábrák, amelyek megmutatják, hogy Strausst milyen elsődleges és másodlagos zenei hatások érték, és hányfajta zeneszerző munkássága ötvöződik stílusában, anélkül, hogy e stílusok kavalkádja mögött egy pillanatra is elveszne az ő zsenije. (1. és 2. ábra)¹⁶

1. ábra



Ugyanitt, Meiningenben ismerkedik meg élete harmadik, és saját elmondása

¹³Bülow, Hans Guido von, báró (1830-1894). Német zongoraművész, karmester. Zongoratanulmányait Fr. Wiecknél kezdte el és Liszt Ferencnél fejezte be. Feleségül vette Liszt lányát Cosimát. 1867-től udvari karmester Münchenben. R. Wagner eszméinek követője, sőt több Wagner opera ősbemutatójának karmestere (*Trisztán és Izolda* 1865, *Mesterdalnokok* 1868). Válása után (felesége később Wagner felesége lett) Brahms műveit propagálta lelkesen. Elsőként személyesítette meg a modern karmester típusát, aki csak mellékesen foglalkozik zeneszerzéssel. Brockhaus-Riemann: 270.

¹⁴ „A közismerten autokrata Hans von Bülow olykor-olykor szélsőséges nagylelkűségre is hajlott. Nem volt példa nélküli az ajánlata, hogy 1884-ben műsorra tűzi Strauss *Szerenád*-ját, annál inkább az a javaslat, hogy maga a szerző vezényelje művét. Strauss még sohasem vezényelt közönség előtt, de még csak nem is számított erre.” Boyden: 36.

¹⁵ „Ezek a művek mind szerzőjük kivételes utánozó és beleélő készségéről tanúskodnak, arról, hogy milyen bravúros ügyességgel tudta magáévá tenni mások gondolatait.” Fábrián: 30

¹⁶ Schmid, Mark-Daniel: *The Richard Strauss Companion*. Wajemann, Heiner: *The Influences of Richard Strauss* (Westport: Prager Publisher, 2003): 5.

alapján is legfontosabb zenei mentorával¹⁷, Alexander Ritterrel. (lásd: Függelék 4. kép) A hegedűművész – aki Strauss érkezésekor második koncertmester volt a zenekarban – Ferdinand Davidnál tanult Lipcsében és nem mellesleg Wagner unokahúgát vette feleségül. Ritter teljes mértékben a Liszt, Wagner vagy éppen a Liszt műveit hangszerelő Raff¹⁸ neve által fémjelzett új német iskola pártolója volt, amelynek előfutáraként Berliozt kell mindenképpen megemlítenünk, mint a programzene egyik apostolát. Ritter ars poeticájában olyan gondolatok szerepelnek, mint például: „gondosan kell tanulmányozni Brahmsot, hogy megérthessük: nincsen benne semmi”.¹⁹ Straussra revelációként hatnak Ritter komoly filozófiával megtámogatott zenei nézetei, és ekkor ássa bele magát Nietzsche és Schopenhauer könyveibe, valamint kezdi behatóbban tanulmányozni Liszt és Wagner műveit. A zene jövőjéről alkotott képe teljes mértékben átalakul²⁰, bár klasszikus gyökereit sosem lesz képes teljesen figyelmen kívül hagyni kompozícióiban. Később visszaemlékezéseiben így ír: „Liszt szimfonikus műveinek alapelve, amelyekben a költői gondolat valóban formáló elem, attól a naptól fogva az én szimfonikus műveim vezérelve lett”.²¹ Strauss tehát erőteljes zenei háttérrel, gazdag fantáziával felvértezve, maximális önbizalommal indul el egy olyan úton, amely aztán hamarosan megérdemelten vezeti őt a csúcusra, ami majd hírnevet és megbecsülést hoz számára.

¹⁷Alexander Abell amerikai újságírónak így nyilatkozik Ritterről, miután fényképét is elvitte az interjúra: „Itt láthatja, milyen volt az az ember, akinek többet köszönhetek, mint bárki más, élő vagy holt emberi lénynek” Boyden: 50.

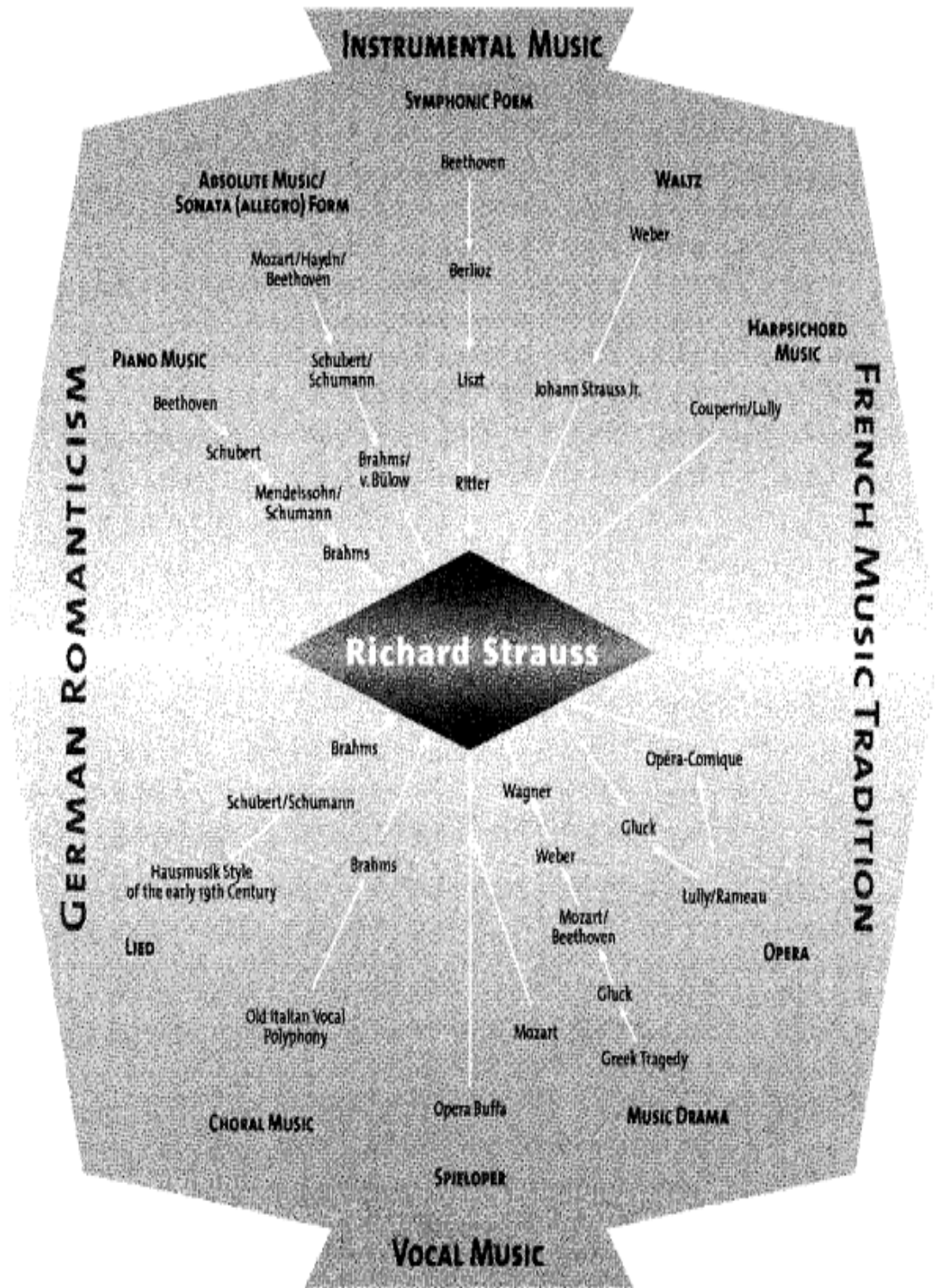
¹⁸ Raff, Joseph Joachim (1822-1882) német zeneszerző. 1849-53 között Liszt asszisztense volt Weimarban. Közreműködött Liszt szimfonikus költeményeinek hangszerelésében. Publicistaként nyomatékosan kiállt az újnémet iskola mellett. Brockhaus-Riemann: 175.

¹⁹ Boyden: 48.

²⁰ „De talán mégis legnépesebb a Mendelssohn iskola [...] a fiatal Strauss is oda illeszkedett, mielőtt jólneveltségéből az újromantikus Alexander Ritter fél nem rázta.” Molnár Antal: *A zeneszerző világa*. (Budapest: Gondolat, 1969): 124.

²¹ Boyden: 50.

2. ábra



2. ÚT A SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNYEKIG

Bár Richard Strauss – ahogy már említettem –, a szónak mozarti értelmében nem tekinthető csodagyereknek, azonban tény, hogy az ő életművében is, leszámítva a valóban gyermekfejjel komponált első pár opust, rendkívül kevés úgynevezett tanuló szerzeményt találunk. Huszonéves fejjel szinte teljes fegyverzetben állt ki a közönség elé, ami a fantáziáját és annak a muzsikára való leképezését illeti. Dolgozatom címében a szimfonikus költemények szerepelnek, azonban úgy érzem, ahhoz, hogy kellőképpen megértsük azt a fajta gondolkodásmódot, azokat a hangszerkezelési megoldásokat, amelyek a szimfonikus költeményekre jellemzőek, meg kell keresnünk az ötletek gyökereit. Négy olyan művet érzek fontosnak a hegedűjáték szempontjából, ahol már csírájában benne van a későbbi nagy művek ötletanyaga, legfeljebb a kivitelezés nem kap olyan tiszta formát, mint a későbbiekben. Ez a négy mű az Op.8-as *Hegedűverseny*, az Op.12-es *f-moll szimfónia*, az *Aus Italien* szimfonikus fantázia és az Op.18-as *Hegedű-zongora szonáta*. Ezeket a műveket, ha nem is olyan alaposággal, mint a szimfonikus költeményeket, de mindenképpen górcső alá kell vennünk. Ezáltal válik láthatóvá, mennyi apró darabkából áll a nagy egész, amit megfigyelhetünk majd az ezek után következő alkotásokban is.

HEGEDŰVERSENY OP.8 (1882)

A szerző ezt a művét Benno Walternek ajánlotta, és ő mutatta be Strauss zongorakíséretével. A darab a kor romantikus szellemének megfelelően erőteljes és hosszú zenekari bevezetéssel indul – Paganini, Wieniawski vagy akár Brahms hegedűversenyeihez hasonlóan –, a szólista egy nagyon kellemetlen, főként kettősfogásokból felépített kadenciával vezet el minket a főtémáig. (1. kottapélda)

1. kottapélda: *Hegedűverseny*, Op.8 I. tétel, a szólóhangszer a darab elejétől

VIOLINCONZERT.

Allegro. M.^o = 112. VIOLIN-SOLOSTIMME. Richard Strauss, Op. 8.

Tutti 26 Solo

Ez a fajta megoldás semmiképpen sem újdonság, hiszen elég, ha csak Bruch Op.26-os g-moll koncertjére, vagy a már említett Brahms koncertre gondolunk, sőt a Beethoven *Hegedűverseny* is így indul, de ott a főtéma nem szólal meg a szólóhangszeren, a darab elején. Dallamvilágában azonban éppen úgy jelen van Mendelssohn és Schumann is, mint az előbb említett szerzők. A később védjeggyé váló nagy hangközúgrások – valószínűleg Brahms dallami építkezésének hatására – már itt megfigyelhetők. Ezek a dallamvezetési módszerek beépülnek Strauss stílusába és később még sok-sok rosszindulatú kritikát kell eltűrnie miattuk. A

melléktéma a klasszikus hagyományok szerint hangulati ellenpárja a fő témának. Lágyan daloló, a hegedű öblösebb és magasabb, csillogó regisztereit egyaránt kihasználó dallam.

2. kottapélda: *Hegedűverseny*, Op. 8 I. tétel, a szólóhangszer a 97. ütemtől

Strauss teljes mértékben tisztában volt tanára technikai és zenei képességével, éppen ezért igyekezett mindent megmutatni általa, abból, amit az évek során a hegedülésről a hangszer kezeléséről megtanult. A kottában jól megfigyelhető, ahogy a szerző körülbelül 8-10 ütemenként egy-egy újabb technikai kunszttal lepi meg a hallgatóságot. Nagy hangközöket átfogó legatók, arpeggiók, bravúros terc- és szextmenetek, oktáv és decima lépések, majd kettősfogástrillák sorakoznak egymás után, mintha egy straussi vagy walteri hegedűiskolát lapozgatnánk. Az első tétel szabályos szonátaformában se többet, se kevesebbet nem mutat, csak amennyit Strauss az évek alatt megtanult, s ami így is figyelemfelkeltő egy 18 éves fiatalembertől.

A második tétel bensőséges lírája inkább a romantikus zongoradarabokat idézi, és valóban, ha picit más füllel hallgatunk bele a tételbe, el tudnánk képzelni zongorán is. Megjelenik azonban egy újabb érdekesség, mégpedig a nyújtott ritmusú oktáv felütés. Ezek szintén sokszor előkerülnek majd a szimfonikus költeményekben, s nem csak az ehhez hasonló lírai pillanatokban.

A harmadik tétel egy mendelssohni tündértánc és a Wieniawski *Scherzo tarantella*²² ötvöze. Az előbbit az első – majd később visszatérő – közjátékban (3a kottapélda), az utóbbit főleg a szonátarondó formában írt tétel főtémájában és a virtuóz közjátékokban érhetjük tetten. (3b kottapélda)

3a kottapélda: *Hegedűverseny*, Op.8 III. tétel, a szólóhangszer a 75. ütemtől

3b kottapélda: *Hegedűverseny*, Op.8 III. tétel, a szólóhangszer az elejétől

²² Olasz 6/8-os metrumú tánc, amely a hasonló nevű mérges pók által megcsípett ember kínok közti vergődésének imitálásából alakult ki.

Tulajdonképpen a tétel önálló karakterdarabként is megállná a helyét. Azt mindenestre láthatjuk, hogy a komponálás idején éppen érettségiző zeneszerző teljesen tisztában van azzal, hogy mit és hogyan lehet írni az instrumentumra. Az is valószínűnek látszik, hogy későbbi magas elvárásai a hegedűszólamokat tekintve pontosan az öt körülvevő muzsikusként magasan kvalifikált mivoltának köszönhetőek.

F-MOLL SZIMFÓNIA OP.12 (1884)

Ebben a darabban már teljesen más ember áll előttünk. Strauss beleszeret Brahms zenéjébe, és elkötelezett híve lesz a hamburgi születésű mesternek. A szimfónia egyértelműen neki állít szobrot, és persze nem csak neki, de szellemi elődeinek is, Mendelssohnnak és Schumann-nak egyaránt. Ennek ellenére mégis találunk egyedi, jellegzetes vonásokat, amelyek azonban csak Strauss későbbi munkásságának fényében értelmezhetőek teljes bizonyossággal. Batta András könyvében így ír erről:

Straussnak akkortájt kezd szokásává válni – főként az *f-moll szimfóniában* – egyszerre több egyenrangú ötlet szerepeltetése egyfajta kötetlen polifóniában. Az is a szimfonikus költemények felé mutat, hogy témáinak hangterjedelme kitágul, több oktávot fog át, a zenei gesztusok idegesebbek, türelmetlenebbek, mint Brahmsnál. Rövid, félbehagyott, égből pottyant motívumok tűnnek fel, bár még nagyjából a Beethoventől tanult szigorú, logikus és következetes motivikus munka az uralkodó. S talán már a nagy egytétélesség utáni titkos vágy szüli azt a formai megoldást, hogy a szimfónia végén csillogó hangszerelésben témák jelennek meg a nyitó- és a scherzo tételből.²³

Az első tétel virtuóz, tizenhatod triolás prím állásai (4a kottapélda), vagy a kisnyújtott felütésekkel ellátott harcias motívumok és a második hegedűben, valamint a brácsában lévő sodró lendületű kísérek (4b kottapélda) már megelőlegezik a Don Juan briliáns hangvételt.

4a kottapélda: *f-moll szimfónia*, Op.12 I.tétel az első hegedű az E próbajel utáni 11.taktustól



²³ Batta: 37.

4b kottapélda: *f-moll szimfónia*, Op.12 I.tétel a H próbajel előtti 6.taktustól

Tónusában azonban még sokkal inkább a fent említett szerzők hangvétele az irányadó.

A második tétel mendelssohni scherzója teljesen elüt a későbbi Strauss attitűdtől, és talán csak a gyors, négy tizenhatod értékű felütések sziporkái (5. kottapélda) folytatódnak majd a *Till Eulenspiegel*ben, jó pár évvel később.

5. kottapélda: *f-moll szimfónia*, Op.12 II.tétel a E próbajel utáni 4.taktustól

A harmadik tétel férfias, hősi lírája is inkább Brahms hangja még, mintsem Straussé, de az első hegedű oktávlépésű motívumaiban (6. kottapélda) mégis ott lebeg már a fiatal komponista szárnypróbálgatása az egyéni hangvétele kialakítására.

6. kottapélda: *f*-moll szimfónia, Op.12 III.tétel az első hegedű a K próbajel utáni 2.taktustól



A negyedik tétel hősi hangvétele mellett a Batta András idézetben már említett témamegjelenések jelentik a valódi újdonságot. A prím és szekund hegedűszólamok szinte végig együtt mozognak, kivételt csak egy-két komplementer pizzicato állás, valamint a prím szólam magányos melódiái jelentenek. Strauss valószínűleg még nem tudhatta, de az *f*-moll szimfónia lezárja első szimfonikus korszakát, hogy utat nyisson valami új, valami sokkal egyedibb felé.

AUS ITALIEN OP.16 (1886)

Az új korszak első darabja, az *Aus Italien* sem tartozik a szó legszorosabb értelmében a szimfonikus költemények közé, mégis úgy gondolom, megkerülhetetlen darab, hiszen ez Richard Strauss első olyan alkotása, amely valamilyen koncepció, program vagy legalábbis reflexió alapján készült. Ő maga szimfonikus fantáziának nevezi, és hallhatjuk, Strauss fantáziája valóban szárnyal, amint a különálló négy tétel²⁴ tartalmát hangfesti. Erőtéljes hajlama a szinesztéziára egyértelműen jelen van végig, s amit a festők már nem tudnak ábrázolni, azt ő hangokba önti. Ehhez azonban megújult előadói apparátusra és sokkal érzékenyebb hangszinkeverésre van szükség, s ez az *Aus Italien* igazi újdonsága. Ahogyan Batta András fogalmaz könyvében: „Az *Itáliából* című szimfóniában bukkannak fel először Strauss híres osztott vonós szólamai, és itt csillannak meg a később tipikussá váló zenekari színek, a lágy hárfakkordok, a surranó kispfuvola futamok, a hegedűk legmagasabb fekvésében fényesen csengő dallamfoszlányok, céltalan, semmiből induló és semmibe vesző trillák, mély és magas üveghangok – tehát hangfestő jelenségek, melyek egyszeriben megújítják és ezerszínűvé teszik Strauss zenekarának hangzását.”²⁵

Az első tétel legeleje, a napfelkelte a *Campagnán*, rögtön egy olyan újdonságot tartalmaz, amelyet aztán Strauss máshol is felhasznál majd. Itt jelenik meg először a későbbiek során például a Zarathusztrában kibontott dūr-moll, fény-árnyék játék és a basszus, kontrafagott indítást is átemeli majd eme későbbi alkotásába. Gyönyörű szín a két hegedű rendkívül egyszerű oktáv hangja a bevezetésben, azután pedig azonnal egy valódi Strauss védjegy következik (7a kottapélda). Ez a pici motívum, nagyon sokszor előkerül nemcsak a darab folyamán, de a szimfonikus

²⁴ I. A Campagnán, II. Róma romjai között. *A letűnt dicsőség fantasztikus képei, a bánat és fájdalom érzései, sugárzó napsütésben*, III. A sorrentói parton, IV. Nápolyi népelet. Fábrián:41.

²⁵ Batta: 56.

költeményeiben is, transzformálódva az éppen adott mű mondanivalójához.(7b kottapélda)

7a kottapélda: *Aus Italien*, Op.16 I. tétel, első hegedű az A próbajel utáni 2. ütemtől



7b kottapélda: *Don Juan*, Op.20 a szólóhegedű a D próbajel utáni 2. ütemtől



A német romantikus elődök dallamvilágából táplálkozó főtéma bécsi klasszikus 5 triolás kíséretet kap a szekundban és a brácsában. Ez a fajta kíséret a későbbiek során teljesen eltűnik a szimfonikus költeményei világából. Strauss itt a dallamvezetésben is mértéktartó, csak a már megszokott szext és oktávlépéseket preferálja. Ez a fajta visszatekintés azonban csak azt szolgálja, hogy aztán átadhassa helyét a szerző új ötleteinek, amit rögtön a D próbajel utáni negyedik ütemben egy hatalmas, tizenkét hangot átívelő ugrással indít a prímbe, melyet a szekund két oktávval lejjebb kísér, ezzel téve puhává a hangzást. A kromatika és a nagy ugrások egymás mellé helyezése egészen egyedi és újszerű dallamszövést eredményez. Strauss már ebben a művében kimagasló hangszeres tudást vár el muzikusaitól. Bizonyíték erre az F próbajel előtt található két ütem, melyekben először a *négyvonalas h-hang*ról indítja a darab elején megismert motívumot, majd a következő ütemben már azt kívánja, hogy a *kétvonalas h-hang* a hegedűk legalsó

húrján indítva szólaljon meg. Ehhez hasonló kellemetlen helyek eddig csak a romantikus hegedűversenyek szólórészeinek sajátosságai voltak.²⁶

8. kottapélda: *Aus Italien*, Op.16 I. tétel, első hegedű az F próbajel előtti 3. ütemtől



Megjelenik a hegedűszóló is, bár csak villanásszerűen, egy rövid, egyoktávos D-dúr skála erejéig. Ami azonban ennél szembetűnőbb, hogy Strauss már itt megpróbálja szembeállítani a hatalmas zenekari hangzást a kamarazene jellegű megszólalásokkal. Ráadásul ezeket teljesen meglepetésszerűen, előkészítés nélkül variálja egymással. Az állandóan felfelé törekvő, burjánzó motívumokat trillával ellátott magas hangokon zárja le, majd hirtelen levegővételyi szünetet ír és a folytatásban a mélyvonósok szordinált hangzásaiban gyönyörködhetünk, ami felett a *Trisztán és Izoldára* utaló wagneri dallamfoszlányok szólalnak meg a prím és szekund szólamokban²⁷, majd visszatér a tétel elejének napfelkelte zenéje és Strauss éterien tiszta hangzással zárja le a képet.

A szerzőt a második tételben véleményem szerint nem csak az antik Róma romjai készítetik újra főhajtásra, hanem zenei apostolai is. Itt még Mendelssohn, Schumann és Brahms szellemisége és komponálási stílusa uralkodik túlnyomórészt. A klasszikus szimfónia rendező elve alapján ez a scherzo helye, Strauss él is az ötlettel, de természetesen egy picit csavart visz a kidolgozásba, hiszen Brahms előtti tisztelgésként²⁸ archaikus ütemjelzőt alkalmaz. 6/4-3/2-ben írja le a tételt,

²⁶ Érdekesnek találom megemlíteni, hogy Bartók a *Concertóban* – amely szerintem egyfajta zenetörténeti összegzés – szintén használja ezt a technikát az első tételben. Ott még hálátlanabb a hegedűsök játszanivalója, hiszen a *g-húron* a kétvonalas Esz hangra kell ugrani, amely legalább IX. fekvést feltételez.

²⁷ „Nem volt mód kitérni az új beszédmód kényszere elől; trisztáni hangok lettek az egész utóromantika mélyen bevésődött stigmája.” Molnár Antal: *A német zene. 1750-től napjainkig.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964): 75.

²⁸ A Strauss által oly nagyra értékelt Op.90-es III. szimfónia I. tételének ütemjelzője szintén 6/4.

ugyanakkor hangulatát tekintve a ländler és a keringő világa között bolyong, attól függően, éppen melyik szólamcsoport és milyen vehemenciával játszik. A főtéma trombitán szólal meg (9. kottapélda), és itt találkozhatunk először a Strauss művekben ezután oly gyakran felbukkanó natúrtémával.²⁹ Jelen esetben ugyanaz, ami majd a Zarathusztra elején augmentálva hangzik fel ugyanezen a hangszeren:

9. kottapélda: *Aus Italien*, Op.16 II. tétel, trombita a tétel elejétől



Ezt a motívumot veszik át a hegedűk is, előbb a szekund, amely még alaphangnemben játssza, majd a prím már transzponálva szólaltatja meg. A B próbajel utáni harmadik ütemtől gyönyörű dallam bontakozik ki a prímhegedűkön, mely Schumann és Brahms legszebb melódiáit idézi és a két nagy romantikus mester szellemének megidézését elősegíti a szekund és a brácsa szaggatott kísérete is. A melléktémában ugyanakkor Mendelssohn-t jelenik meg, mégpedig az Op.64-es *e-moll hegedűverseny* melléktémájához egészen hasonló deklamálással indítva (10. kottapélda). A zárótémában azonban már ismét Schumann és Brahms a szellemi vezér.

10. kottapélda: *Aus Italien*, Op.16 II. tétel, első hegedű a D próbajel utáni 2. ütemtől



A kidolgozásban Strauss kiaknázza a 6/4-es ütemek összes ritmikai variánsát, felváltva hozzá a páratlan és páros kombinációkat. A hegedűk eleinte csak színező

²⁹ A natúrtéma lényege, hogy csakis természetes felhangok alkotják. Megszólaltatásuk eredetileg a natúrtrombitákhoz és natúrkürtökhöz kapcsolható. Strauss valószínűleg Beethoven örökségéből vette az ötletet, például az Op.125-ös IX. szimfónia indításából. Mahler I. szimfóniájától kezdve szintén alkalmaz natúrtémákat.

szerepet kapnak, ahogy egy orgonapontról lefelé lépegető motívumot ismételtnek³⁰, később azonban a témafejek különböző transzpozícióiban is aktív szerepet bíz rájuk a szerző. Megjelenik a hangszercsoportok között átívelő komplementer gondolkodás, ami igazán a negyedik tételben kap nagyobb hangsúlyt. A kidolgozás végén található nagy diminuendót a szerző a játékosok számának csökkentésével éri el. Az utolsó pici motívumot a felső vonósokból már csak két ember játssza. A tétel terjedelméhez képest viszonylag hosszú kidolgozást³¹ Strauss olyannyira hirtelen vezeti vissza, hogy az egyre nyugodtabbá, fáradtabbá váló taktusok után, mindössze két ütemet hagy az eredeti tempó és a dinamika újbóli felvételére. A visszatérés a klasszikus formáknak megfelelően történik, így igazi újdonságot nem hallunk vonós szempontból, ugyanakkor rendkívül élően kezeli a hegedűszólamokat Strauss, a kóda jellegű, egyre gyorsuló, utolsó szakaszban. Virtuóz skálák és akkordfelbontásos tizenhatod menetek váltakoznak, állandó lüktetést biztosítva a témáknak. Érdekesség, hogy az expozícióban megszólaló melléktéma lírikus hangvétele itt kifejezetten erőteljes színezetet kap, nemcsak a tempó által, hanem, hogy Strauss magasabb regiszterbe rakja a vonósokat. A tétel vége egy üdvrivalgás-szerű, szinte az egész zenekaron megjelenő trillába torkollik, ami alatt még utoljára megszólal a natúrtema, majd secco akkordokkal fejeződik be a romoknál tett látogatás.

Az első tétel mellett igazán a harmadik az, amely valóban elénk tárja Strauss későbbi pompázatos színvilágát. Ezzel a szerző is tisztában van, hiszen így ír: „Ebben a tételben a természet finom zenéjének, a szél levélshogtató hangzásának, a madárdalnak és a távolban morgó tenger minden kis neszének zenébe ültetésére történik kísérlet, s ennek ellentétéként zenei formát nyer a mindezt befogadó emberi érzés, mely a tétel dallamanyagában ölt testet. A hangfestő és melodikus elemek váltakozó játéka, ellentéte és találkozása a hangulatkép tartalma.”³² Valóban rendkívül érdekesen indul a muzsika minden szempontból. Strauss a Sorrentói-öböl

³⁰ Oly módon, mint ahogy ezt Brahms Op.108-as d-moll hegedű-zongora szonátájának első tételében halljuk.

³¹ Debussy ezt rója fel a mű egyedüli hibájának: „A tételek kidolgozási részei szerintem kissé hosszadalmasak és közkeletűek.” Claude Debussy: *Croche úr a műkedvelők réme. Strauss Richárd.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1959): 80.

³² Batta: 56.

képét (lásd: Függelék 5. kép) mesés világgént tárja a hallgató elé, és ehhez olyan eszközöket használ, amelyek vonós szempontból teljesen újszerűek.

Három varázslatos fafűvós akkorddal kezdődik a tétel, majd rögtön hárfa arpeggiókat hallunk, mintha csak Csajkovszkij *Rómeó és Júlia* nyitány fantáziája csendülne fel. Nem először, és nem is utoljára hallhatunk oroszos hangvételt Strauss műveiben, és semmiképpen sem véletlenül.³³ A folytatás azonban teljesen másként alakul. A szordinált vonósokon szinte impresszionista hangfestés következik.³⁴ A két hegedűszólamot két felé, A és B szekcióra osztja, ezzel rendkívül színessé és dússá varázsolja a hangzást. Szinte érezzük a tengerparti szellő lágy fuvallatát, pedig valójában előbb egy Asz-dúr akkordfelbontást hallunk négy szólamra leosztva, (11. kottapélda) – természetesen csak a hegedűszólamokról beszélek – különböző fordításokban és trillákkal színesítve. A csúcsponton tercron C-dúrként fordul vissza, és míg az osztott szekundszólam csak normál akkordfelbontást játszik, addig a prímekben mindkét szekcióban lefelé hajló kromatikák szólnak, összemosván az egyébként kristálytisza hangzást. A zene hirtelen elhal, a szél elül, majd ismét feltámad, most A-dúrban. Ez a játék, más hangnemek bevonásával egészen a 32. ütemig tart. Az első tematikus anyag tehát csak a 33. ütemben szólal meg. Ez a téma is fontos a további művek szempontjából, hiszen nagyon jól mutatja Straussnak azt az oldalát, amely mit sem törődik a konvenciókkal. A klasszikus komponálási technikában az a helyes és a megfelelő, ha a dallamok minél jobban az adott hangszer specifikumait követik, illetve minél kevesebb nagy ugrás történik, hiszen az ugrás eltörheti vagy megakaszthatja a dallamot. Ezzel azonban ő mit sem törődött, és már itt, ebben a nyugalmas

³³ Már a *Burleszk zongorára és zenekarra* című művében is vannak efféle hatások. „Sőt: a mű hangvétele sokszor oroszos Glinka- vagy Csajkovszkij hatást tükröz. Ezekre a szerzőkre (s még Davidovra, Glazunovra) a gyakran Pétervárott hangversenyező Bülow hívja fel Strauss figyelmét, sőt Csajkovszkij b-moll zongoraversenyét épp a komponálás idején hallja az ifjú zeneszerző Meiningenben, Bülow előadásában.” Batta: 48.

³⁴ Érdekesnek tartom megemlíteni, valószínűleg nem véletlen, hogy Debussy is erre a tételre figyelt föl leginkább, amikor Párizsban Strauss vezényletével hallotta a művet. „Ez a négyteteles szimfonikus fantázia (azt hiszem fiatalkori műve lehet), melyből már kiütözik Strauss Richárd későbbi önállósága. A tételek kidolgozási részei szerintem kissé hosszadalmasak és közkeletűek. A harmadik tétel, a »Sorrento kikötőjében« című mégis nagyon szép színekben pompázik.” Claude Debussy: *Croche úr a műkedvelők réme. Strauss Richárd*. Fordította: Fábíán László (Budapest: Zeneműkiadó, 1959): 80.

környezetben is eljut a dallamon belüli decima lépésig (12. kottapélda), amely hegedűtechnikailag is a legnehezebb, hiszen bizonyos kéztípusok nem is tudják ezt csúsztatás nélkül eljátszani, mert esetleg kezük anatómiailag nem teszi ezt lehetővé.

11. kottapélda: *Aus Italien*, Op.16 III. tétel eleje, I. és II. hegedű

12. kottapélda: *Aus Italien*, Op.16 III. tétel, I. hegedű az A próbajel előtti 8. ütemtől

A következő érdekesség az E próbajel után bukkan fel, ahol a szekund és brácsaszólamok átkötött oktáv lépegetése felett ismét felbukkan a natúr-motívum, majd ugyanezen kíséret felett egy újabb kellemetlen hangközökkel megrajzolt prím dallam rajzolódik ki. Strauss itt – éppen úgy, mint a második tételben – Brahms világát idézi, komplementer vonós szólamaival és a már előbb említett átkötött oktáv kíséretével, eszünkbe juttatván a hamburgi születésű mester Op.90-es III. szimfóniájának híres scherzo-ját. Váltott hegedű és brácsaszólót hallunk, amelyek

egymást imitálják egyre magasabbról zuhanva alá, majd a hegedűszóló a fafűvösök motívumait utánozza és fejezi be egyben.

A nápolyi nép életét lefestő, meglehetősen naturalisztikus ábrázolásmóddal megírt negyedik tétel³⁵ miatt kapta Strauss a legtöbb kritikát darabjával kapcsolatban.

„Fantáziám előadása nagy kavarodást okozott itt³⁶: általános az elképedés és a düh amiatt, hogy saját utamon kezdek járni, saját igényeim szerint formálok, s a lusta embereknek mindig fejtörést okozok; az első három tétel még meglehetősen sikeres volt, de az utolsó tétel a »Nápolyi népelet« után, mely kétségkívül elég bolondos (de Nápolyban is elég színes az élet) a tetszésnyilvánítások közé fűtők is keveredtek, ami persze igen szórakoztatott.”³⁷

A tétel hegedűs szempontból egy rendkívül virtuóz futammal kezdődik, ahogyan az mondjuk Beethoven III., vagy éppen Csajkovszkij IV. szimfóniájának zárótételében is, csak sokkal kellemetlenebb, visszalépő tercekkel és kvartokkal tarkítva. Így a játékosok állandó húr váltásokra vannak kényszerítve, ami az *Allegro molto* tempójelzésben kifejezetten nehéz feladat. (13. kottapélda) Strauss a tételt, talán megfogadva Brahms tanácsát³⁸ – melyet f-moll szimfóniája 1885-ös bemutatója után kapott a hamburgi mestertől – a *Funiculi, funicula* c. dalra alapozza,³⁹ de a tételben más nápolyi dalokra is tesz utalást. Az első meglepetés éppen az, hogy az olasz nép autentikus *tarantellá*ját nem az eredeti 6/8-os metrumban, hanem indulószerűen, poroszos 2/4-ben halljuk úgy, hogy még a kisdob is besegít az induló élethűbb megszólaltatásába. A triolás lüktetésből nyújtott ritmusok lesznek, mintha csak a nápolyi emberek életét valóban a szerző németes látásmódján keresztül ismernénk meg. Kellemetlen ez a ritmizálás, hiszen még a

³⁵ „Berlioz teszi szalonképessé kultúránkban a vásári lármát; R. Strauss csak azt a babért aratja, amelynek elültetője Berlioz volt. Ide vezet az, ha túlerőre kap az impresszió, és hurkot vet az expresszió nyakába.” Molnár Antal: *A zeneszerző világa*. (Budapest: Gondolat, 1969): 71

³⁶ A bemutatót maga Strauss vezényelte 1887. márciusában, Münchenben. Ennek fogadtatásáról ír levelében. Fábán: 40.

³⁷ Fábán: 41.

³⁸ „Fiatalember, nézze át jól a Schubert táncokat, és próbáljon egyszerű, nyolcütemes dallamokat kitalálni.” Batta: 44.

³⁹ A *Funiculi, Funicula* egy híres ének, melynek szövegét egy nápolyi olasz újságíró, Peppino Turco írta – eredeti nápolyi nyelven –, a zenéjét pedig Luigi Denza komponálta 1880-ban. Az ének a Vezúvra felvezető siklóvasút (funicolare) átadása alkalmából született.

nagyon korrekt módon eljátszott nyújtott ritmusok is triolásnak hatnak, pláne, hogy a szerző gyakran igazi triolákat helyez mellénk. Az A próbajel után egyfajta scherzando hangulat alakul ki, melyben a hegedűk komplementer játszanak a fafűvőkkel, majd a szólóhegedű, Strauss részéről nem túl játékosbarát megoldással a fuvola, a klarinét és a pikoló közé ékelődve játszik egy nagyon kellemetlen, kromatikusan kígyózó dallamot. A vitatkozó, perlekedő olaszok, a kikötői hangulat megfestésében is fontos szerepet kapnak a hegedűk. Szaggatott tizenhatodokkal egyre feljebb és egyre élesebben megszólaló prímhegedűkkel mutatja a szerző a vita hevesességét.

13. kottapélda: *Aus Italien*, Op.16 a IV. tétel eleje

The image shows a musical score for the beginning of the fourth movement of 'Aus Italien', Op. 16 by Franz Strauss. The score is for Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Bass. It is in 2/4 time, key of D major, and marked 'Allegro molto'. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes, creating a shimmering, virtuosic texture.

A B próbajel után ezt a hangulatot váltja a tétel elejei virtuóz passzázs visszatérése, kiegészítve egy, a négyvonalas regiszterbe szökő hegedűszólós befejezéssel. Sokkal kedélyesebb rész következik, melyben a C próbajelnél felbukkan az első tételből ismert kicsi motívum átalakított változata is. Strauss azonban új anyagot hoz. Nápoly kikötőváros révén, a nemzetiségek olvasztótégelyeként is funkcionál és ez erősen érezhető, a D betű után induló spanyolos, arabos dallamvilágú részben. Itt a prímhegedűk virtuóz jellegű, díszítésnek ható, legördülő triolás meneteket játszanak *con sordino*, majd pedig hangulatfestő üveghangok és magas oktávok teszik még inkább keleties hangulatúvá ezeket a dallamokat. Mindeközben a szekunda brácsával karöltve pizzicatókkal szolgáltatja a ritmikus alapot. A dallam a semmibe vész és átadja helyét a visszatérő motívumnak. A Funiculi, funicula fafűvőkön történő újra felbukkanása alatt, Strauss szökőkútszerűen használja a vonósokat díszítés gyanánt, elkezdve a csellótól, mind

a négy vonós szólam egy rövid, tizenhatodokból álló formulát játszik egymásnak átadva, a mélyből a magasba törekedvén. Ezt a felrakási módozatot minden bizonnyal Beethoven inspirálhatta, hiszen a IV. szimfónia lassú tételében – amit egyébként Berlioz is példaként ragad ki hangszerelés tankönyvének Strauss által bővített változatában.⁴⁰ – pont egy ilyen, a vonós hangszercsoportokon átívelő motívumot találhatunk.(14a és b kottapélda)

14a kottapélda: *Aus Italien*, Op.16 a IV. tétel az F próbajel előtti 3. ütemtől

14b kottapélda: L. van Beethoven: *IV. szimfónia* II. tétel

A kidolgozási részben apró motívumfoszlányok kergetőznek, melyben ráismerhetünk a tétel folyamán eddig előforduló témákra, illetve azok alteregóira, majd az egész egy vonós unisono futamba torkollik, amely majd a tétel végén a

⁴⁰ Berlioz-Strauss: 34.

kódában kap újra szerepet. A nápolyi dallam következő változata immáron egyfajta csatajelenet középpontja lesz, amely vizionálja a *Heldenleben* későbbi nagy csatajelenetét és egyben utal Csajkovszkij *1812 nyitányára* is. Ott a győzelmet az orosz cári himnusz felbukkanása, itt pedig a *Funiculi, funicula* fanfárszerű megszólalása jelzi. A masírozó mélyvonósok felett, a két hegedűszólam győzelmi indulója szólal meg. Nem nehéz kihallani Liszt hatását sem, gondolok itt főleg a *Les Predules* vagy a *Mazeppa* erőteljes rezes hangzásaira és szilaj vonós betéteire. Hirtelen azonban visszatér az olaszos, népi megközelítés, a túlradó öröm kifejezésére Strauss ismét az egekbe repíti a prímuszólamot, miután egy kétvonalas *d-hang* után egy négyvonalas *c-hangot* kell a semmiből elkapniuk, az O próbajel után nyolcadik és kilencedik ütem fordulóján. A Q próbajelnél átvezetésként megint az első tételből átemelt dallamot használja, R próbajel után, a scherzo visszatérésénél pedig egy régi nagy bálványát, Mendelssohnt idézi és a vonósokon a *Szentivánéji álom* Scherzo tételének hangulatát csempészi művébe, pici fűvós segítséggel. A témája nem más, mint a már jól ismert dallamunk, vagy éppen annak a tükörfordítása. Ez a hangulat egészen az U utáni kilencedik ütemig tart, ahol ismét visszatér – amolyan ál-visszatérésként – a tételindító vonós futam, megelőlegezve a kódát.

A kódában végre megjelenik a tarantella igazi arca, és a kezdeti komplementer első és második hegedűs futamok után Strauss bátran ütközteti a poroszos ritmikájú fűvósokat és az olaszos vonósokat. A militáns jellegű kisdob mellé is felsorakozik a csörgődob, amely a darab táncos fináléját hangsúlyozza. A három utolsó ütemet lezáró tizenhat ütemes nagy periódusban, egy óriási vonós unisonót hallhatunk, amely szinte elsöpri a hallgatót. A szerző igazi fesztiválhoz illő tömegjelenettel zárja a tételt és vele az *Aus Italien*-t.

Megdöbentő az *f-moll szimfónia* után az *Aus Italien* hallgatni, annyira nagy különbség van a hegedűk megjelenési formái között. A szólamok virtuozitása, a hangszínek festése, a különböző effektek használata egy teljesen más, kifejezetten érett zeneszerzőre utalnak. Csak a második tétel jelzi, hogy milyen gyökerekkel rendelkezik Strauss. Az első és a harmadik tétel viszont olyan új technikákat előlegez, ami hihetetlen távlatokat villant meg, a negyedik tétel virtuozitása pedig előlegezi Strauss igényeit a korszerű zenekari vonóskultúra kialakulása felé.

ESZ-DÚR HEGEDŰ-ZONGORA SZONÁTA

OP.18 (1887)

A szonátát tulajdonképpen egyfajta zeneszerzői *doppelfrasierung*ként⁴¹ is értelmezhetjük, hiszen lezárja Strauss mérsékelt romantikus korszakát, azonban ötleteiben már benne van a közeli és távoli jövő melodikus anyaga és kifejezésbeli sokszínűsége is. Formailag ugyan még Schumann és Brahms vezeti Strauss tollát, az ötleteket viszont már ő szüli, és az ebben található elsődleges zenei gondolatok ezután gyakran felbukkannak majd szimfonikus költeményeiben is. A szonáta abban az időszakban keletkezett, amikor Strauss már a *Macbeth*-en dolgozott, amit viszont a *Don Juan* miatt tett félre. Végül a szonáta hangzott el leghamarabb. Ajánlása – éppen úgy, mint a *Hegedűversenyé* – egy koncertmesternek szól. Ezúttal azonban nem Benno Walter, hanem Robert Heckmann kölni koncertmester a szerencsés, aki a szerző kíséretében adhatja elő a darabot, 1888 októberében.

Az első tétel fő témája – megfogalmazásában – valóban lehetne akár egy eddig fel nem fedezett Schumann vagy Brahms szonáta része is, de a kivitelezés más mutat. Az apró értékekre kerülő marcatók, a dallamvonalból idegesen kilépő hangok, a mélyből magasra törő motívumok, a nyújtott ritmusok és triolák egymás mellé helyezése – lásd az *Aus Italien* IV.tételt vagy a *Don Juant* – és az ezekkel elért állandó ritmikai feszültség már mind tipikusan Strauss védjegye. (15. kottapélda) Megjelennek a nagy felfutásokkal kiváltott felütések, amelyeket a Zarathusztrában hallhatunk talán majd legtöbbször, és előbukkan a Straussi *espressivo* dallam, amibe szinte már belehalljuk a későbbi, legalább 32 tagú hegedűkar hangzását. A triolás le- és felfutások majd a *Macbeth*-ben és a *Don Juan*-ban köszönnek vissza ránk, csak sokkal viharosabb formában.

⁴¹ Olyan lezárás, amely egyúttal a következő frázis indulásaként is értelmezhető.

15. kottapélda: *Esz-dúr hegedű-zongora szonáta*, Op.18 az I. tétel kezdete

k tétel – méginkább, mint a *Hegedűverseny* lassú tétele – teljesen zongoraszerű, főleg Chopin világát juttatja eszünkbe. A *Nocturn*-ök hangulatát érezhetjük a dallamfordulatokban és a puha kíséretben egyaránt. Strauss *Improvizáció* címet ad a tételnek, ezzel még jobban felerősítve azt az érzésünket, mintha tulajdonképpen nem is két hangszeret hallanánk, hanem egy háromkezű zongoristát. A középrész különösen érzékletesen fejezi ki a címet. A muzsikuskok szabad, improvizáció jellegű imitálást folytatnak (16. kottapélda):

16. kottapélda: *Esz-dúr hegedű-zongora szonáta*, Op.18 az II. tétel a 74. ütemtől

A repríz érdekessége, hogy a dallam éjjeli jellege visszatér, ugyanakkor a zongora megtartja és továbbfejleszti a játékos középrész kísérő motívumait.

A harmadik tétel, talán hangulati átvezetőként is értelmezhető lassú bevezetése után szinte egy *Don Juan* témakezdeményt kapunk a zongorában, a hozzá tartozó lendületet pedig a hegedűtől (17. kottapélda):

17. kottapélda: *Esz-dúr hegedű-zongora szonáta*, Op.18 az III. tétel kezdete

The image shows the beginning of the third movement of the Esz-dúr hegedű-zongora szonáta, Op. 18 by Richard Strauss. The score is in 3/4 time, E-flat major, and marked 'Allegro. energico'. It features a piano introduction with a strong bass line and a melodic line in the right hand. The piano part includes a triplet and a sixteenth-note figure. The violin part enters with a melodic line marked 'vivo'.

Ez az energia többek között, ami az egész világot elkápráztatta a szimfonikus költemények megjelenése idején, és amitől Strausst sokáig az új zene apostolaként tartották számon. Egészen furcsa hallani a melléktéma szinte schuberti egyszerűsége után a Till világát előlegező, pajkos mikro-motívumokat, amelyek azután a Mendelssohn *Hegedűverseny* III. tételének főtémáját idéző egészszé olvadnak össze (18. kottapélda).

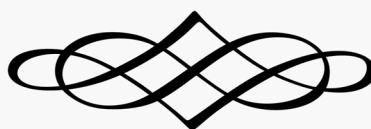
18. kottapélda: *Esz-dúr hegedű-zongora szonáta*, Op.18 az III. tétel az Allegro 58. ütemétől

Az arpeggiók is az említett művet idézik, és a szimfonikus költeményekben is gyakran felbukkannak majd. A tétel kódája – amely két részből áll, s a két rész közé ékelődik a már említett Mendelssohn jellegű téma visszatérése – a 6/8-os lüktetésével az *Aus Italien* fináléjára emlékeztetnek, apró, beszúrt motívumaiban pedig ismét csak *Don Juan* és a *Till Eulenspiegel* későbbi alakja sejlik fel.

Strauss a klasszikus formaegységen belül a lehető legszínesebben építi fel darabját. A második tétel improvizációja és a két szélső tétel töredék motívumai erősen feszegetik a mérsékelt – és egyáltalán a – romantikus zene határait. Az adott pozícióból történő kellemetlen kinyúlások vagy ugrások, hirtelen futamok, erőteljes felfutások előre vetítik a szimfonikus költemények vehemens és virtuóz hegedűszólamait. A szerző a már létező technikai elemeket próbálja új köntösbe burkolni, s színvilágával és dinamizmusával is a legszélesebb spektrumot átölelni. A második tétel sejtelmesen játékos *con sordino*s állásaitól egészen a legszilajabb Brahmsi hegedű scherzókát idéző *fff*-ig terjed a kifejezés skálája. Strauss ettől a pillanattól kezdve nem ír többé a hegedűre sem versenyművet, sem igazi kamaradarabot, szimfonikus költeményeiben azonban folyamatosan meghatározó hangszerként tűnik fel mind *tutti*, mind *soló* formában.

II.

A SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNYEK



DON JUAN OP.20 (1888)

A *Don Juan* esetében úgy kezdem a vizsgálódást, ahogyan a szerző a darabot, in medias res. Nem is tehetném ezt másképp, hiszen Strauss egyik legemblematikusabb témája mindössze nyolc ütem bevezetés után csendül fel, ráadásul már ez a nyolc ütemes bevezetés is hihetetlen és az addigi művektől teljesen eltérő dolgot valósít meg. (19. kottapélda) A hegedű menzúráján található legmélyebb hangtól elindulva, három ütem alatt ér el a háromvonalas *h*-ig és csak azért nem törekszik még magasabbra, mert a motívum záróhangja, ami a négyvonalas *gisz-hang* lenne, már nem játszható a hangszeren elfogadható minőségben.¹ Mindemellett állandó vonóbeosztási problémákat vet fel a frázis kivitelezése, köszönhetően a ritmusok sokszínűségének és a hanghosszúságoknak, valamint a zeneileg különleges helyeken elhelyezett hangsúlyok variálásának. Annak idején Strauss apja így jellemezte Wagner zenéjét: „[...] A vonósok örökké tremolókat játszanak, a rezek meg vonósfutamokat.”² Gondolom Strauss nem akart szándékosan borsot törni az apja orra alá, de láthatjuk, hogy ebben az esetben megfordult a hangszerelés iránya, hiszen ez az első négy ütem sokkal inkább elképzelhető – ha a hangterjedelmet nem vesszük figyelembe – trombitán vagy harsonán, mint hegedűn. Jelen esetben azonban az említett szólamok csak besegítenek, de nem vesznek részt a virtuóz passzázsokban. Strauss a legato játékmódot is számúzi az első ütemekből, ezáltal olyan érzést keltve a hangszeresben, mintha helyből kéne átugrania egy hatalmas akadályt. A hangnemi csapongások is megerősítik bennünk azt az érzetet, hogy itt most teljesen elrugaszkodunk a konvencióktól és a kezdő C-dúr utáni domináns H-dúrt

¹ Berlioz hangszerelés tankönyvében még a négyvonalas *c-hangot* jelöli meg a hegedű menzúráján a szép és elfogadható minőségben játszhatóság határaként, Strauss azonban a 1905-ös kiadásban hozzáfűzi, hogy a Berlioz óta eltelt időben ez a négyvonalas *g*-hangig tolódott ki. Berlioz-Strauss: 2.

² Fábrián: 19.

kötélhágcsó-szerűen magunk mögött hagyva, máris E-dúrban találjuk magunkat, fenn a vár legmagasabb fokán. Ezek után a hatodik ütem legato frázisa kromatikáival csúszást utánoz, amely végén hősünk, Don Juan még egy utolsót dobant a nyolcadik ütem kettőjére, hogy aztán teljes pompájában szólalhasson meg a főtéma, szintén a hegedűkön.

19.kottapélda : *Don Juan*, Op.20 I. hegedű a darab elejétől



Bár a hegedűszonátánál már esett szó bizonyos motívumi hasonlóságokról, ez a téma mindenképpen megéri, hogy picit jobban megvizsgáljuk, ugyanis véleményem szerint itt érhető tetten legegyszerűbben a szerző fantáziadús szintetizáló, ugyanakkor újító, transzformáló szemlélete. Ha ránézünk a periódusra, a dallamív azonnal eszünkbe juttatja előtanulmányainkat. Valószínűleg Straussban is ötvöződtek a Benno Walternál tanultak, az általa kreált gondolatokkal. Állítsunk ide példaképpen négy igazán ismert részletet, különböző, de Strauss által is nagyra tartott zeneszerzőktől. Kezdjük kronológiai sorrendben, W. A. Mozart K.219-es *A-dúr hegedűversenyének* lassú bevezető utáni Allegro aperto³ ütemeivel. (20a kottapélda)

20a kottapélda W.A.Mozart : *A-dúr hegedűverseny*, K.219 I. tétel szólóhegedű a 46.ütemtől

³ Saját értelmezésemben „nyílt vidámsággal” vagy „vidám nyíltsággal”.



Nagyon fontosnak tartom ezt a nyitott jelleget hangsúlyozni, hiszen ki másra illene ez a fajta, szinte már a gátlástalanság határán táncoló extrovertált megformálás, ha nem a nőcsábász Donra. A klasszikus stílus apertója itt már *allegro con brió*⁴ válik, de a jelentés, amit hordoz, ugyanarról a töről fakad mindkét szerző esetében. Helyezzünk mellé két másik részletet Felix Mendelssohn-Bartholdy életművéből. Az Op.90-es IV. „Olasz” szimfóniájának (20b kottapélda) bevezető taktusai után szinte ugyanúgy a témával kezdődő, ráadásul hangnemileg is közelálló darab azonnal kínálja a látványos hasonlóságot a hegedűk kezelésében.

20b kottapélda: Mendelssohn: *IV. szimfónia*, Op.90 az I. tétel kezdete az I. hegedűben

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Mendelssohn's Fourth Symphony, Op.90. The tempo is marked "Allegro vivace". The score is written for the first violin part and includes performance instructions such as "pizz." (pizzicato), "arco" (arco), and dynamic markings like "sf" (sforzando), "p" (piano), and "cresc." (crescendo). The key signature is two sharps (F# and C#). The score consists of three staves of music, with the first staff starting at measure 1 and the second and third staves continuing the melodic line. The first staff includes a first ending bracket labeled "1".

Különösen érdekes összevetni a Strauss mű 6. és a szimfónia 19-20. ütemeit. Mind jellegét, mind megformálását tekintve szinte szóról szóra ugyanaz. A rajzos triolás menetek, nem beszélve a kísérő szólamok – jelen esetben ugyanúgy fafúvósok, mint a *Don Juan*ban – repetáló trioláiról, teljesen egyértelművé teszik a hangulati hasonlóságot.

⁴ Vidáman, tüzzel.

Azt is tudjuk, hogy a Don Juan fő témájának első megjelenése Strauss vázlatfüzetében azután bukkant fel, miután elutazott Bolognába meghallgatni a *Trisztán és Izolda* ottani bemutatóját, majd pedig tiszteletét tette a Padovai San Antonio kolostorban.⁵ Ezek után semmiképpen sem beszélhetünk plágiumról, inkább csak arról győződhetünk meg, hogy a mediterrán élet, a déli temperamentum ugyanazokat a jellegzetességeket hordozzák mindkét zeneszerző felfogása alapján, és ehhez egyértelműen a 6/8-os tarantella kínál igazán megfelelő keretet, még akkor is, ha ez Straussnál sokkal rafináltabban, egy *alla breve* ütemjelző mögé van elrejtve. Nem is kell messze kalandoznunk az időben, ha az *Aus Italien* már említett, elemzett utolsó tételére gondolunk. Kevésbé nyilvánvaló az egyezés, de véleményem szerint az Op. 64-es e-moll hegedűverseny, dallamívében és *apassionato* jellegében szinte leány ikertestvére Strauss témájának, gondolván itt az É-dúr/e-moll hangnempárra. Ezek után már szinte meg sem lepődünk Richard Wagner *Lohengrin* című operája harmadik felvonásának előjátékánál (20c kottapélda), ahol is a hegedűk helyett ugyan a rezeseken szólal meg a fanfár, jellegét tekintve azonban máris rokoníthatjuk a Don Juan témával.

20c kottapélda: R. Wagner: *Lohengrin* a III. felvonás előjátéka, pozán a 2. próbajeltől



Nem szabad megfélemedkeznünk arról sem – félretéve a kronológiát –, hogy milyen érdekes összevetni ezt a pár ütemet mondjuk a Strauss által szintén mindig is nagy becsben tartott J. Haydn egyik rakéta-témájával.⁶ (20d kottapélda) Nagyon jól

⁵ „On his second visit to Italy in the spring of 1888, when he heard the *Tristan und Isolde* in Bologna, inspiration had come to him as he stood in the cloister of Sant’Antonio, Padua.” Del Mar, Norman: *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works volume I*. (Los Angeles: University of California Press, 1983): 52.

⁶ Ez a témátípus élénk tempóban felfelé törő törtakkorddal kezdődik. Frank Oszkár: *Melodikai közhelyek Mozart zenéjében*. <http://www.parlando.hu/2012/2012-3/Frank-Mozart.htm>

látható, hogy körülbelül száz év alatt mennyit változott egy vonós téma felrakása, bonyolultsága.

20d kottapélda: J. Haydn: *C-dúr „Medve” szimfónia*, az első tétel indulása az I. hegedűben



Tovább haladván a műben nem kell hozzá különösebben vájtfülűnek lennünk, hogy észre vegyünk az éppen akkor hallott Trisztán hatását a melléktemában. Először csak a koncertmester, és a vele karöltve játszó cselló szólamvezető anyagában jelennek meg a Trisztáni kromatikák, olyan érzetet keltve, mintha az igazi érzéseket vad vágyak nyomnák el az osztott vonósok magasabb fekvésbe írt hangjai által, majd ezt átveszi a teljes vonós szólam, s az addig boldog szerelem egy pillanat alatt változna tragédiává, ha hősnünk és vele együtt a hegedűszólamok nem száguldanának tovább a darab elejéről megismert motívum segítségével. Ezek után a szerző felváltva alkalmazza a hegedű különböző karakterű megszólalásait, előbb a csillogóan dalolót, majd – szonátaformáról lévén szó – a kidolgozási részben a főtema extatikus motívumát különböző hangnemi kitérésekben. Az O próbajel előtt megjelenő hatalmas kúrtszólónál aztán megjelennek a Strauss apja által kritizált vonós repetíciók. R próbajelnél egy olyan játékmóddal találkozunk, amelynek majd a *Till Eulenspiegel*-ben lesz nagy szerepe, a pajkosság, vagy inkább kópéság kifejezésében (21. kottapélda).

21. kottapélda : *Don Juan*, Op.20 I. hegedű az R próbajeltől



A kidolgozási rész a mélybe zuhanás, vagy összeomlás motívumával zárul, ami szintén visszatér majd a következő szimfonikus költeményekben, és amely egészen virtuóz hangszerkezelést igényel, hiszen vonós berkekben köztudott, hogy skálázni mindig visszafelé nehezebb. (22. kottapélda)

22. kottapélda : *Don Juan*, Op.20 I. hegedű az U próbajel utáni 3. ütemtől



Sokfélék és színesek a hegedűszóló megjelenései is. A 73. ütemben Strauss mint egy ékkövet helyezi a szólistát az egész zenekar fölé, belépését gondosan előkészítve a hárfa és a glockenspiel által.⁷ Maga a szóló egy viszonylag egyszerű szekvenciális motívum, aminek egy változatát már hallhattuk az *Aus Italien* I. tételében (7a és b kottapélda). A 93. ütemben találkozunk ismét szólistaként a hangszerrel, és egyben a szerző génuszával. Az itt kezdődő szakasz mindösszesen egy ütemnyi triolás felvezetést kap és az is viszonylag mély fekvésben található, azonban ez sem véletlen. Ez az egy ütem ugyanis egyfajta transzformálása Schumann Op.120-as *IV. szimfóniájában* található *Romanze* tétel hegedűszóló részletének, amely után már kétségünk sem lehet mit fogunk hallani az elkövetkezendő időben (23a és b kottapélda). Az utolsó hegedűszóló V próbajel előtt három ütemmel viszont már csak

⁷ Érdekességként jegyezném meg, hogy Bartók Béla *A Kékszakállú herceg vára* című operájában, a kincseskamra jelenetben, ugyanez a felrakás érvényesül annyi különbséggel, hamis csillogás bemutatása végett két hegedű játssza a szólót.

egy panaszos sóhaj, a lemondás kifejezése. A szerelem dúr témája itt mollban szólal meg. (23c kottapélda)

23a kottapélda : *Don Juan*, Op.20 I. hegedű az U próbajel utáni 3. ütemtől

23b kottapélda : R. Schumann: *IV. szimfónia*, Op.120 I. hegedű a P próbajel utáni 5. ütemtől

23c kottapélda : *Don Juan*, Op.20 I. hegedű a V próbajel előtti 6. ütemtől

A két hegedűszólam viszonylatában azt mondhatjuk el, amit Straussnál ettől a művétől kezdve majd nagyon gyakran megfigyelhetünk, hogy a második hegedű, gyakran másik hegedűvé avanszál, hiszen minden virtuóz részben fej-fej mellett száguld a prímekkel. Csak a hangzás vastagításánál illetve a strauss-i csillogás létrehozása végett kerül egy oktávval lejjebb, mint első hegedűs kollégái és ugyanakkor hangsúlyozom, hogy még ez is sokkal magasabban van, mint a szekundhegedű általános menzurális elhelyezkedése.

Vonós szemmel nézve komoly kihívás a darab, bármelyik szegmensét is vizsgáljuk. Elég, ha példaként csak azt vesszük, mennyire nehéz tökéletesen visszaadni a bevezető rész és a téma karakterét, éppen azért, mert teli van szikár, feszes ritmusokkal és eredendően súlytalan ütemrészekben lévő hangsúlyokkal, amiket persze Straussnál már megszokhattunk, mégis ilyen esszenciális formában sem előtte, sem utána nem találkozunk vele. Mind vonástechnikailag, mind megfelelő ujjazat tekintetében örök dilemma minden hegedűsnek. Nem véletlen, hogy a Don Juan első oldala a világ összes meghatározó zenekarában hegedű próbajáték-anyag. Fontosnak tartom még azt is megjegyezni, hogy mint annak idején Wagnernek, most Straussnak is szemére vetették, hogy túlduzzasztotta zenekarát. A Don Juan premierjére a szerző 16 prímet írt elő, így a weimari zenekar létszámát jócskán meg kellett növelni, (lásd: Függelék 6. kép) ráadásul a mű nagyon komoly felkészültséget igényel minden játékostól, így aztán nem is csodálkozhatunk azon, hogy az egyik zenész az ősbemutató próbáján így fakadt ki: „Édes jó Istenem! Milyen bünt követtünk el, hogy ezzel a korbáccsal büntetsz bennünket?!”⁸

⁸ Boyden: 79.

MACBETH OP.23 (1888-1890)

A Macbeth gondolatisága teljesen másfajta vonóshangzást szült Strauss műhelyében, mint amit az *Aus Italien* vagy a *Don Juan* után – illetve között¹ - várnánk. Nem csak koncepcióban, de a kidolgozás és a megszólalás tekintetében is Liszt az etalon, én azonban úgy érzem, Mendelssohn skót témájú művei² is előtérbe kerülnek. Ugyanaz a komor, puritán hangzás hallható, a szerző sokkal kevesebbet használja a hegedűk magas regiszterét, még ha lemondani nem is tud róla teljesen.

A darab egy vészjósló natúrtémával indul. A kezdés Beethovent idézi, mégpedig a *IX. szimfónia* nyitó taktusait transzformált változatban.(24 és 25. kottapélda) A hangnem d-moll, amelyben a motívum Straussnál is dominánsan szólal meg. Persze említhetnénk Wagner *Bolygó hollandijának* kezdetét is, melynek struktúrája éppen úgy benne él ebben a pár ütemben. A szerző ezzel a motívummal azonnal egyfajta hidat ver a régi korok, régi formák, és az abban az időben általa istenített viszonylagosan új és képlékeny, éppen ezért szabadabban formálható struktúra közé.³

24. kottapélda: *Macbeth*, Op.23 a darab eleje

The image shows a musical score for the beginning of Macbeth, Op. 23. It consists of four staves: Violinen 1, Violinen 2, Viola, and Contrabass. The Violinen 1 and 2 parts start with a *marcato* marking and a *pp* dynamic. The Viola and Contrabass parts start with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The tempo is marked as *Allegro, un poco maestoso*.

¹ Strauss a második vázlat befejezése után félretette a Macbeth-et a Don Juan kedvéért, így az a verzió, amit ma a koncerttermekben hallhatunk, valójában később készült el és hangzott el, mint a Don Juan.

² Hebridák nyitány, Op.26 és a III. "Skót" szimfónia Op.56.

³ „Ami Beethovennél még a magasröptű, csodálatos tartalomnak abszolút megfelelő forma volt, hatvan év óta üres formulává vált hangszeres zenénkben (ami ellen határozottan küzdök), melybe» tisztán zenei «tartalmat (a szó szigorú és kiábrándító értelmében) kényszerítettek, így téve egyszerűen hétköznapivá, vagy – ami még rosszabb – nem megfelelő tartalommal töltötték ki.” Batta: 61.

25. kottapélda: L. van Beethoven IX. szimfónia I. tétel eleje, I. hegedű

Rendkívül erőteljes, markáns motívumokat hallunk a hegedűkben. Strauss hatalmas hangközugrásokban gondolkodik, és még csak meg sem próbálja kitölteni a szakadékokat esetleges átmenőhangokkal. A téma Macbethé, akinek szikár, erőteljes és férfias jelleme kerül bemutatásra ezáltal. (26. kottapélda) Már a darab hatodik – egyben a téma első – ütemében egy duodecima ugrással indítja a hegedűket a szerző, ez azonban valójában csak egy éles felütés a lelépő szeptimhez. Mindkét hegedűszólam ugyanazt az anyagot játsza tizenkét ütemen keresztül, ezáltal hihetetlenül tömörré téve a hangzást. A hangok nagy része marcato jelet kap, még a tizenhatod felütések is. Strauss ezt alkalmazta a Don Juanban is, de amíg ott a téma szikrázó, sziporkázó jellegét domborítja ki általa, itt inkább a keménység, feszesség eszközévé válik. Strauss praktikusságának egyik iskolapéldája az apró értékek keményítése. Nemcsak szimfonikus költeményeiben, de a Macbeth-tel egyidőben keletkező *Esz-dúr hegedű-zongora szonátájában* is felfedezhető ez a jelölésmód (15. kottapélda). Mindez már karmesteri gyakorlatának lenyomata a partitúrán, miszerint ha nincs megfelelően jelezve az apró értékek karaktere, az bizony könnyen elsikkadhat, a hosszabb, fontosabb hangok között.⁴ A hatalmas hangközugrások folytatódnak, a magas felütések szinte éles sikolyokat képeznek az utánuk következő, mélybezuhanó expresszív motívumok előtt. A téma egy négyvonalas *d-hangon* kulminálódik, majd egy d-moll felfutás után visszazuhan az alaphangra A fortissimo

⁴ „Notice Strauss’s curious manner of accenting the short notes of a figure in the same way as in the violin sonata. [...] No doubt the trick reflected a conviction, possibly developed during conducting, that the short notes are always understressed by performers unless specifically pointed out!” Michael Kennedy: *Richard Strauss. Man, musician, enigma.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999): 55.

tremoló hirtelen pianóra vált, ezzel adva át a megszólalási lehetőséget a fafűvósoknak és a mélyvonósoknak.

26. kottapélda: *Macbeth*, Op.23 I. hegedű a 6. ütemtől

Egészen megdöbbentő, hogy bár a *Don Juan* és a *Macbeth* szinte egyszerre keletkezett, annyira másként használja a hegedűket mind a két darab viszonylatában. Mennyire egyenrangú társa volt a szekund a prímnek az előbbiben, és mennyire leválik jelen esetben a prím, a szekund pedig inkább a brácsa felső szólamaként funkcionál. Jól megfigyelhető ez például a 23. ütemben szaggatottan kezdődő igazi liszti, romantikus dallamnál is, ahol a szekund mindösszesen halk tremolókat játszik. Strauss még ott sem ad a prímnek segítséget általuk, ahol a már erőteljesen éles hangzású harmadik oktávban játszanak, bár a szekund brácsa töltőszólamait duplázza, ez mégis két oktávval van a prím játszánivalója alatt. B próbajel előtt az előbb említett szólamok összetalálkoznak öt ütem erejéig, utána viszont azonnal visszatér a prímhegedűk dallami prioritása, akik itt a fafűvőkkel játszanak egy mély regiszterű unisonót. A felfelé kúszó motívum szinte moll megfelelője a *Don Juan* virtuóz felfutásának, jelen esetben azonban Strauss egy egészen banálisnak tűnő egykvartszext ötödik fokkal zárja le a melódiát és egyben *Macbeth* témáját.

Lady Macbeth bemutatása egy fortepiano tremolóval kezdődik. A szerző a sejtelmesség ködét a szekund és a brácsa *sul ponticello*⁵ játékmódjával éri el. Ez egy

⁵ A vonót a lábhoz egész közel kell húzni, ettől a hangzás fémessé, karcossá válik.

új szín Straussnál, amivel a fafűvösök egyébként lány és nőies témáját ellensúlyozza. A szerző a hegedűket rendkívül gazdaságosan kezeli. A Lady portréját csak az első hegedű festi három, majd később csak két szólamban selymesen, megint csak Liszt alkotásaihoz hasonlatosan. A szekund őrzi a tremolót egészen addig, amíg Strauss fel nem fedti előttünk, mi zajlik valójában az asszony lelkében. Itt újra összekapaszkodik a két szólam és vehemens unisonókkal érzékeltetik a dühkitöréseket. (27. kottapélda)

27. kottapélda: *Macbeth*, Op.23 I. és II. hegedű a D próbajel előtti 7. ütemtől



Ezeket a pillanatokot majd visszahalljuk a *Heledenleben* kadenciájában, mely a hős társát hivatott megszemélyesíteni. Az unisonók után még kellemetlenebb pillanatokat él át az első hegedű a hatalmas zenei szakadék áthidalásakor. A D próbajel előtti negyedik ütemben egy hatalmas lefutás kezdődik, melyben egy ütem után kerülnek azonos regiszterbe a felső vonósok, majd egy kanyar után visszatérünk a Lady Macbeth téma kezdetéhez. Sordinós kétszólamú elsőhegedű dallam – egészen furcsa szín a sul ponticellós szekund fölött – vezet minket az E próbajelhez, ahol Strauss feltárja végre igazi arcát. Olyan téma indul itt, amely véleményem szerint nyugodtan megszólalhatna a *Don Juanban*, de még talán a *Till Eulenspiegel*-ben is. A kíséret pedig szinte megelőlegezi a Zarathusztra *Tanzlied*-jének színes kavalkádját. A prím dallamát hol a szekund erősíti oktávban – amikor éppen nem pizzicatóznak –, hol a cselló csatlakozik egy-egy ütem erejéig. A brácsa két részre oszlik, arpeggiókat játszik, sőt a ritmika is színösszeállításává válik a cselló $\frac{3}{4}$ -ben játszott kvartolái által. (28. kottapélda)

28. kottapélda: *Macbeth*, Op.23 vonósok az E próbajel előtti 6. ütemtől

The image displays a musical score for strings in E major, Op. 23, Macbeth. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts. The second system shows the Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts. The score includes various performance instructions such as 'dolce', 'pizz.', 'arco', 'pp', 'con sordini', and 'tempo primo'.

Szerenád hangulat alakul ki, a szerelem zenéje, Lady Macbeth édes duruzsolása férje fülébe.⁶ (lásd: Függelék 7. kép) Az egyetlen olyan pillanat ez, amikor kétségünk sem lehet, hogy kinek a kompozícióját halljuk. Strauss rendkívül érzékletesen festi meg a két ember között dülő ellentétet. A folyamatosan beszélő, kérlelő, majd követelő Lady a hegedűk által megszemélyesítve és az eleinte csak a csellóban és bőgőben morgolódozó, de később kirobbanó Macbeth párharcáról hiteles képet fest a szerző. A szekund kilépve az eddigi száműzetéséből, most arpeggiókat, majd pedig virtuóz, furioso⁷ jellegű futamokat játszik. Visszatér a dráma eleje, immáron a szikár tömböket

⁶ „Jöjj hát, hadd töltöm füledbe a lelkem, / S nyelvem hadd korbácsolja vissza mindazt, / Ami elzár az arany karikától, / mellyel sors és túlvilági segítség / már szinte megkoronázott” (Szabó Lőrinc fordítása.) Batta: 60.

⁷ Tomboló.

unisono menetekkel színesítve. Az elhatározás megszületett, a gonosztettek elkerülhetetlenek. A K próbajelnél elkezdődő *sempre furioso*⁸ és az egyre fokozódó tempó, az elszántság és a vérszomj ábrázolása. A csúcsponton, ami ezúttal morbid módon a hegedű legmélyebb, legsötétebb hangja, szinte már Puccini túlzó drámaisága köszön vissza és utolsó operájára, a *Turandotra* jellemző dallam szólal meg ismét csak unisono – jó pár évvel az említett opera előtt –, a bőgőket kivéve a teljes vonóskaron. Ezúttal ráadásul a két hegedű és a brácsák ugyanabban a fekvésben játszanak. (29. kottapélda) Elképesztően sötét hangzás születik, amelyet a felfelé törekvő dallam sem old fel. Az együttjáratot csak a prím töri meg néha, a fuvolákat imitáló, ideges, szinte csak előkeszerű, gyors lefutásaival. A drámai jelenet tetőpontján megszólal a bevezetés natúrtémája, de most csakis a rezes hangszereken, s mint majd minden ilyen esetben a jövőben, a hegedűk és természetesen az összes vonós hangszer repetált, tremolószerű hangokat játszik.

29. kottapélda: *Macbeth*, Op.23 vonósok a K próbajel előtti 9. ütemtől

The image shows a musical score for the strings of Richard Strauss's *Macbeth*, Op. 23. It is the beginning of the 9th measure of the K rehearsal mark. The score is written for a full string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The tempo and dynamics are marked as *ff più presto, ma sempre stringendo*. The music is in a minor key and features a driving, rhythmic pattern with many slurs and accents, creating a sense of tension and urgency. The instruction *ganze Tacte schlagend* (hit every measure) is written above the first staff.

Új dolog érkezik Strauss vonós műhelyéből az M próbajel utáni harmadik taktusban. Ez a Rode⁹ vagy Gaviniés¹⁰ etűdökre hasonlító nyolc ütem (30. kottapélda) megint egy komoly kihívás a játékosoknak és egyben előfutára a *Heldenleben* nagy csatajelenetének. Strauss tehát az etűdszerűséget használja fel az összecsapás

⁸ Végig tombolva.

⁹ Rode, Pierre (1774-1830), hegedűművész, zeneszerző. Brockhaus-Riemann: 244.

¹⁰ Gaviniés, Pierre (1728-1800), hegedűművész, zeneszerző *Vingt-quatre matinées* (1800; etűdök valamennyi hangnemben, máig a virtuóz hegedűjáték alagyakorlatai közé tartoznak). Brockhaus-Riemann: 20.

kifejezésére.¹¹ Itt a Macbethben még a belső vívódást, ott viszont konkrét összeütközést jelenít meg.

30. kottapélda: *Macbeth*, Op.23 I. és II. hegedű az M próbajel utáni 3. ütemtől

Nem mehetünk el mellett sem szó nélkül, hogy Strauss ismerte a kor másik nagy zenei Shakespeare tolmácsolójának, Csajkovszkijnek a *Rómeó és Júlia nyitányfantáziáját*, amelyben a zenetörténet egyik legjobban megírt összecsapását találhatjuk, és amely zenei és notációs tekintetben egészen hasonló módon zajlik. (31. kottapélda)

31. kottapélda: Csajkovszkij: *Rómeó és Júlia nyitányfantázia*, I. és II. hegedű az E próbajeltől

A két hegedűszólam megint teljesen egyenértékű, unisonóban játszanak. Nagyon ritka pillanat Strauss megjelenéséig – talán Wagnert kivéve – ez a fajta megszólalás. A két hegedű ilyen mértékű egymásra utaltsága, illetőleg az, hogy a

¹¹ Ezen a ponton kell visszaemlékeznünk a Benno Walternél eltöltött évekre, amikor is Strauss komoly belső csatákat vívott a rákényszerített gyakorlás, azon belül is a skálák, etűdök és különböző ujjgyakorlatok ellen.

szerző egy igazán nehéz állás közepén egyedül hagyja vonóseit, úgy gondolom nagyfokú merészség és bizalom jele. Ha a konkrét példákat nézzük, mondjuk, Schumann 2. szimfóniájának II.tételét, vagy, Mendelssohn *Scherzóját* a *Szentivánéji álomból*, esetleg a Weber nyitányok nyaktörő felfutásait, azt láthatjuk, hogy a szerzők gondosan úgy helyezték el a virtuóz szólamot – rendszerint a prímét –, hogy az kellőképpen ki legyen párnázva, akár a szekund oktáv unisonója, akár a többi szólam ostinato jellegű vagy dallamszerű kísérete által. Strauss itt azonban nem tesz ilyen engedményeket hegedűsei felé, hanem elvárja minden játékosától a magas szintű teljesítményt.¹²

A vad futam elcsendesedése utáni anyagban Macduff alakja bontakozik ki előttünk. Először csak a távolból fürkésszük, a piano, marcato natúrtéma mellett pizzicatók és leggiero motívumok bukkannak föl. Hamarosan azonban megjelenik a teljes alak, és a kezdetben drámáinak tűnő bevezető anyag itt büszke harci indulóvá válik. A hegedűk dallamai egyre szélesebb ívet írnak le és az ünnepélyesség megjelenítésére egész ütemes trillákat is hallunk a vonósokban. Hatalmas fanfárszerű győzelmi muzsika alakul ki a teljes zenekaron, majd amikor csendesedik, a pozitív jelentéstartalmú zenében megjelennek a moll színezetű akkordok, előrevetítvén a tragédiát. Érdekes szín ugyanakkor, hogy a Lady Macbeth-et kísérő fémek, sul ponticello hangzás, Macduff-nál külön vibrato bejegyzést kap, még a leghalkabb hangokon is mindkét hegedűben.

A Macduff személyiségét elemző kép pianissimo pizzicato lezárása után ismét Macbeth és felesége összeesküvése rajzolódnak ki előttünk. A hegedűkben visszatérnek a hatalmas ugrások, az agresszív, markáns negyed és fél hangok. A két főszereplő egyszerre van a színen. Lady Macbeth elméjének megbomlását fantáziaszerű muzsikával ábrázolja Strauss. A prímhegedűkben olyan játszanivalót látunk, amiből leginkább Liszt zongoraművekre asszociálhatunk. A prím a virtuóz jobb kéz – pici csalással, hiszen az első hegedű fele csak pizzicato kíséretet ad –, a

¹² „Bizonyos fokig már Beethovennel jelentkezett a mechanizmus megvetése és a hajlam, hogy szigorú megkötöttségek alól felmentsék a művészi akaratot. (»Mit törődöm én a maga rongyos hangszerével, ha a géniusz szól hozzám!«- mondta.) Molnár Antal: *A zeneszerző világa*. (Budapest: Gondolat, 1969): 102.

szekund pedig a trillázó balkéz. (32. kottapélda) Ezúttal mindkét szólam oktáv osztásban játszik.

32. kottapélda: *Macbeth*, Op.23 vonósok a T próbajel utáni 8. ütemtől

A prímekben ideges előkék bukkannak fel, ahogy az örület fokozódik. Rengeteg motívum van egyszerre a színen, mintha csak a gondolatok cikáznának a bomlott elméjű asszony fejében. A tragédia a W próbajelnél csúcsosodik ki. Az eddig csak lappangó gondolatok *fff* dinamikán törnek ki. Szélesebes, vészjósló futamok jelennek meg a hegedűkön, erőszakos felütéses kitartott hangokkal váltakozva. Ha csak a kottaképet nézzük, és a zenét nem hallgatjuk, a hegedűk szólamaiból is kiderül egyértelműen, hogy micsoda érzelmi hullámvész zajlik a szemünk előtt. Szinte két-három ütemenként jutnak fel a csúcsig majd szállnak alá a hangok. Kellemetlen játszánivaló, hiszen egyik pillanatban virtuóz futamokat vagy skálákat kell játszani, közvetlenül utána pedig nagyívű dallamok jönnek gyors egymásutánban. Ez a hullámvész egészen az Y próbajelig tart, ami előtt egy hétütemes sűrítést találunk. Marcatóval ellátott tizenhatod menetek süvitenek a hegedűkön és hozzá olyan secco akkordkíséretet ad a szerző, amely leginkább Csajkovszkij szimfonikus műveire jellemző. A szereplők és velük együtt a darab rövid időre csendes apátiába süllyed, a hegedűk decens dallamokat játszanak. Mindez azonban rövid ideig tart, hiszen elkezdődik a harc Macduff és Macbeth seregei között. Ebben a jelenetben a hegedűk leginkább hangfestő motívumokat játszanak. Éles, trillaszerű tizenhatodok, illetve az örület jelenetéből ismerős virtuóz futamok követik egymást. Megszólal Macduff indulószerű, valamint Macbeth markáns negyedekből álló motívuma is.

Természetesen ezek gyorsan váltakoznak egymással a csata hevében. A súlyos, marcato-val ellátott hangok már szinte a Sosztakovics szimfóniák hegedős játékmódjára mutatnak előre. Ezek az indulószzerű, ugyanakkor mégis groteszk hangzások jellemzik a szovjet-országi zeneszerző háborús témájú szimfonikus műveit.¹³ A jelenet erőteljes secco akkordokkal ér véget, majd ezek is elhalnak és a darab egy generálpauzába torkollik. Itt következett volna Strauss eredeti koncepciója szerint Macduff győzelmi indulója, azonban atyai jóbarátja, Bülow jobb belátásra bírta a befejezést illetően.¹⁴

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy a két hegedűszólam együttjátékát tekintve Strauss még nem fedte fel igazi arcát. A szekund szólamot általában a klasszikus hangszerelési rendszerint második hegedűként, a brácsa szólammal együtt töltőszólamként kezeli. Itt-ott már megcsillannak a strauss-i fényes vonóhangzás jelei, de alapjában véve még a XIX. századi romantikus hangzásművészet nyomja rá a bélyegét. Liszt művei és a korai Wagner operák nyomdokán halad. Ami igazából figyelemfelkeltő, az a prímuszólammal szembeni elvárások növekedése. Az osztott szólamok, a kellemetlen ugrások, a sokrétű játékmód, a színek megjelenítése nagy részben rájuk hárul. A virtuozitás egyre inkább alapkövetelménnyé válik Strauss kifejezésrendszerében.

¹³ 7. C-dúr szimfónia, „Leningrád”, Op. 60, (1941); 8. c-moll szimfónia, Op. 65, (1943);
9. Esz-dúr szimfónia, Op. 70, (1945).

¹⁴ „A gyenge jellemű, hatalomvágyó Macbeth és ördögi feleségének zenei jellemzése, viharos tetteik, bukásuk s végül a győztes Macduff megjelenése alkotta volna a program vázát, s eszerint diadalmas induló zárta volna le a művet. Bülow azonban a darab egysége érdekében lebeszélte Strausst a harsány befejezésről, mondván, hogy a szimfonikus költemény hőse mégiscsak Macbeth, akinek sorsára téboly, dicstelen halál tesz pontot.” Batta: 60-61.

TOD UND VERKLÄRUNG OP.24 (1890)

A *Halál és megdicsőülés* mind program, mind pedig kifejezőmód szempontjából egyfajta utolsó visszatekintés Strauss régi, mentorai által meghatározott¹ zenei kötődéseihez. A Don Juan után ezt tekinthetjük egyfajta hátraarcnak is, azonban – a háttér információk alapján - inkább talán méltó lezárása egy korszaknak, hogy aztán valami egészen új kezdődhessen.² Ez persze még Strauss számára sem volt egyértelmű, hiszen a következő szimfonikus költeménye csak öt évvel a tárgyalt mű után lát napvilágot. Mindenesetre rendkívül érdekes elemezni, hogy a szerző milyen változtatásokat hajjt végre zenei eszköztárában, különösen vonós, hegedűs szemmel nézve.

Ha a darabot nem hallottuk volna, vagy csak az első és második hegedűszólam kottája alapján találgathatnánk a szerző kilétére, akkor nyugodt szívvel mondhatnánk, hogy ezt bizony Liszt Ferenc is írhatta volna. Természetesen ennél azonban a kép sokkal árnyaltabb. Ugyanakkor tény, hogy Strauss megpróbálta a darab elvont és metafizikus gondolatait, egyszerűbb hangszeres formába önteni. A darab két elkülöníthető része sem új keletű ötlet, elég csak a Liszt által lejegyzett *Tassóra* gondolni.³ Persze a *Tassóval* kapcsolatban nem ez az egyetlen hasonlóság. Virtuozitás

¹ Gondolok itt az apja, Franz Strauss zenei eszményeire, illetőleg a Liszt által nagyon világosan meghatározott programzenei komponálási módra illetve témaválasztásra.

² „Sok német muzsikusként a mai napig is Strauss legnagyobb művének tekinti a *Tod und Verklärung*ot. Nem osztozom véleményükben. Azóta csodálatos fejlődésnek indult a Strauss művészete. Annyi azonban igaz, hogy a *Tod und Verklärung* csúcspontját jelenti élete egy korszakának, s a legtökéletesebb mű, amelyben egy periódus minden értéke össze van foglalva.” Rolland, Romain: *Zenei miniatűrök II. Jelenkori muzsikusként*. (Budapest: Gondolat, 1961): 118.

³ Liszt Ferenc: Tasso A Tasso, Panasz és Diadal című szimfonikus költemény megírására az 1849-es weimari ünnepségek - Goethe születésének századik évfordulója! - ösztönözték a zeneszerzőt. A weimari színház ebből az alkalomból előadta Goethe Tasso című drámáját. Liszt eredetileg ehhez a drámához kívánt nyitányt írni, a bevezetőzene azonban végül is nagyszabású, Byron nyomán készült szimfonikus költeménnyé nőtt, amely a tragikus sorsú költő-hős emberi és művészi sorsát énekli meg. A Lamento: a mesterművek megalkotásának időszaka, a félreismerés, az örülnék vélt Tasso ferrarai éveinek kínjai az Este-család szolgálatában. A Trionfo: a költővé koszorúzás, a dicsőség és megdicsőülés Rómában. Ferrara és Róma mellett azonban Liszt arra a városra is emlékezik, ahol Tasso művészete elevenen él a nép lelkében évszázadokkal a költő halála után is: Velencére. Pándi Marianne: *Hangversenykalauz I. Zenekari művek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972): 161.

tekintetében a legkönnyebben játszható Strauss művek között van, ami persze nem azt jelenti, hogy egyszerű lenne interpretálni.

A darab vonós kezdése – c-mollban a beethoveni gyász hangnemében⁴ - a szekund hegedűben – és persze a brácsában - lassú, elhaló szívverést imitál. (33a kottapélda) Az átkötött triolás ritmusok rögtön eszünkbe juttatják Csajkovszkij 6. szimfóniájának⁵ a végét, ahol az orosz zeneszerző ugyanezt a ritmust választja, az élet elmúlásának kifejezésére, annyi különbséggel, hogy ő a bőgőkön szólaltatja meg azt. (33b kottapélda)

33a kottapélda: *Tod und Verklärung*, Op.24 II. hegedű a darab legelején



33b kottapélda: P. Csajkovszkij: *VI. szimfónia*, Op.74 nagybőgő, IV. tétel az M próbajeltől



⁴ Ludwig van Beethoven: *III. szimfónia* II. téttele a híres gyászinduló szintén c-mollban hangzik fel.

⁵ Csajkovszkij, Pjotr Iljics: VI. "Patetikus" szimfónia (h-moll; Op. 74) (I. Adagio - Allegro non troppo; II. Allegro con grazia; III. Allegro molto vivace; IV. Finale. Adagio lamentoso.) A Patetikus szimfónia méltó befejezése Csajkovszkij termékeny, ihletett alkotásokban gazdag életének. Valóságos hattyúdal ez a mű, végigkísérte a zeneszerző életének utolsó esztendejét, annak örömteljes tartalmat adott; Csajkovszkij, aki 1893 novemberében, néhány héttel a mű bemutatása után halt meg, még a fogadtatás sikerében is részesülhetett. Pándi Marianne: *Hangversenykalauz I. Zenekari művek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980)

Páratlanul érdekes, hiszen emellett megjelenik az utolsó sóhajok motívuma az első hegedűben, éppen úgy, mint Csajkovszkijnál az osztott basszus felső szolamában. A szimfónia három évvel a Strauss mű előtt keletkezett. Nem találtam rá forrást, hogy Strauss hallotta-e a művet, de el tudom képzelni, hogy találkozott vele, legalábbis kotta formájában mindenképpen, hiszen a szimfónia elképesztő népszerűsége tett szert rövid idő alatt egész Európában. Ugyanezen motívum található Liszt *Tassójában*, melynek *Lamentoso* részében, éppen úgy a szekund és a brácsa játszik szívverés jellegű motívumot (33c kottapélda) az első hegedű oktávban elhangzó fájdalmas éneke alatt.

33c kottapélda: Liszt Ferenc: *Tasso* I. és II. hegedű a C próbajel előtti 18. ütemtől



A szordinált hangzás a gyengeséget, megtörtséget szimbolizálja. A hegedűk ábrázolják a fiatal, éppen haldokló művészt jelenét. (lásd: Függelék 8.kép) Az ágyban lassan lélegző férfi emlékeit, gondolatait pedig a hárfa kísérettel megszólaló fafűvők keltik életre. Az oboán fájdalmas dallam szólal meg, egy egészen különleges hangnemben, asz-mollban, ezt oldja a fuvola belépése, ami már Asz-dúrban érkezik. A B próbajel utáni tizedik ütemben, hegedűszóló következik felütéssel, amely kapcsán Liszt hegedűszólói juthatnak eszünkbe. Ugyanaz a lágy, éteri, a hegedű legjobb fekvéseiben található motívumokat használja. (34a kottapélda) Ha egymás mellé helyezzük például az Esz-dúr zongoraverseny hegedűszólójával, rögtön láthatjuk a szerkesztésbeli hasonlóságot. (34b kottapélda)

34a kottapélda: *Tod und Verklärung*, Op.24 I. hegedű a B próbajel előtt 2. ütemtől

The image shows a musical score for Violin I, measures 1 through 6. The music is in a minor key with a key signature of two flats. Measure 1 starts with a half rest, followed by a quarter note G4. Measure 2 has a half rest, then a quarter note G4. Measure 3 has a half rest, then a quarter note G4. Measure 4 has a half rest, then a quarter note G4. Measure 5 has a half rest, then a quarter note G4. Measure 6 has a half rest, then a quarter note G4. The score includes dynamic markings of *pp* and *arco*. There are also performance instructions: *Solo con sord.* and *tutti*.

34b kottapélda: Liszt Ferenc: *Esz-dúr zongoraverseny*, S.124 I. hegedű az A próbajel előtti 11. ütemtől

The image shows a musical score for Violin I, measures 1 through 6. The music is in a major key with a key signature of one sharp. Measure 1 starts with a half rest, followed by a quarter note G4. Measure 2 has a half rest, then a quarter note G4. Measure 3 has a half rest, then a quarter note G4. Measure 4 has a half rest, then a quarter note G4. Measure 5 has a half rest, then a quarter note G4. Measure 6 has a half rest, then a quarter note G4. The score includes dynamic markings of *ten.*, *poco rit.*, *p*, and *poco a poco cresc.*. There are also performance instructions: *Cad.*, *(Klar. I.)*, *a tempo*, and *Tutti*.

A szólóhegedű imitálja a témát a-mollban, melyet az oboa mutatott be először, s amely aztán a darab folyamán rengetegszer transzformálódik. Strauss kevés témából építkezik, de rendkívül színesen, impozánsan oldja meg azt. Ha megnézzük például a *Tasso* egyik fő motívumát, egészen hasonló mintára épül. (35. kottapélda) Az oktáv lépés mindkét műben valamiféle magasztos irányba történő elmozdulást sugall. Érdekes azonban, hogy tulajdonképpen maga a hegedűszóló az egyetlen dallamos motívum az egész első részben, ami megint csak azt sugallja, hogy Strauss jelen esetben a Liszt-féle gazdaságos szerkesztésmódot érzi modell értékűnek. Az *Allegro molto agitato* rész kezdetén például szinte ütemes motívumokból rakja össze darabját. A szekund, ahogy már a *Macbeth*-ben megszokhattuk, jóformán egyfolytában tremolózik a brácsával karöltve. A prímshólam a sóhajmotívumot játssza, de egyre gyorsabban, ritmikailag egyre sűrűbben, aztán ez beleolvad a szívdobogás motívumába, ami azonban már inkább egy zaklatott indulóra hasonlít, mintsem az eredeti megjelenésére.

35. kottapélda: Liszt Ferenc: *Tasso* cselló indulás az *Allegretto mosso con grazie*-től



Az F betűnél felbukkanó rövid, feszes, fanfárszerű hangzás gyorsan a mélységbe vész a Strauss által annyira kedvelt, zuhanó motívummal, amikor is a hegedűk rövid idő alatt pergő tizenhatodokkal süllyednek, jelen esetben két oktávot. Ez a motívum három egymást követő művében is megtalálható.

36a kottapélda: *Tod und Verklärung*, Op.24 I. hegedű a F próbajel utáni 2. ütemtől



36b kottapélda: *Don Juan*, Op.20 I. hegedű az U próbajel utáni 3. ütemtől



36c kottapélda: *Macbeth*, Op.23 I. hegedű a D próbajel előtti 4. ütemtől



Meglepő, hogy ezután a szívdobogás motívum, illetve az előbb említett mélybe zuhanás motívum egy rendkívül sematikus, leginkább klasszikus vonósnégyesek lassú tételeire jellemző kisszekunddal fel- vagy le- majd visszalépő súlytalan ritmikai résszel induló tizenhatod kísérettel váltakozik. A tempó azonban egyáltalán nem lassú, ezáltal egyfajta hajszoaltságot sugall a szerző. Pont ez a H próbajel utáni rész az, amely megint Csajkovszkij eszköztárát idézi. Nemcsak a fanfárszerű rezes hangzások, de a két hegedű magas fekvésbe helyezett, szenvedélyes dallama is olyan hatást kelt, mintha a Patetikus szimfónia esetlegesen kimaradt részleteit hallanánk. Az L próbajel utáni *Meno mosso*-ban a szekund érdekes, zongorakíséretre emlékeztető komplementer motívumot játszik, amit aztán a brácsa és a prím is átvesz. A hangzás csendesedik, a szerző megelégszik a prím szólam felével is, majd ismét a hegedűszóló bukkan elő, de már csak töredékét mutatja meg a témának, azt is szünetekkel megszakítva, többször újra kezdve. M próbajelnél lép be a tutti, és egyfajta hamis imitáció kezdődik, hiszen a motívum elindul mindkét hegedűszólamban, de a végét már csak a prím adja elő, a szekund pedig akkordikus szerepet kap.

A hegedűkön visszatér a már jól ismert oktávfelütéses téma augmentált változata, majd hirtelen zaklatottá válik a zene, és az O próbajelnél spiccatós triolák veszik át az uralmat. Először még csak scherzo jelleggel, majd egyre élesebben. Ekkor valami egészen furcsa dolog történik. Ebből a triolás akkordfelbontásból, egy a *Don Juan* elején található felfutás rajzolódik ki, majd mind hangulatában, mind ritmizálásában az említett darab kösön vissza felénk. Itt is, mint a *Macbeth*-ben, Strauss magukra hagyja a hegedűit egy kellemetlen állással, és még azzal sem segít a játékosoknak, hogy lelassítja és lehalkítja a motívumot, mint teszi azt a *Macbeth*-ben. Megjelenik a Trisztán világára emlékeztető, túlbujánzó kromatika, melynek forrása ezúttal is a két hegedű játéka. (38. kottapélda)

37. kottapélda: *Tod und Verklärung*, Op.24 I. hegedű az O próbajel utáni 3. ütemtől

38. kottapélda: *Tod und Verklärung*, Op.24 I. hegedű a P próbajel előtti 6. ütemtől

A hirtelen újra megjelenő fanfár visszavisz minket még utoljára Csajkovszkij világába. Talán itt, a W próbajel utáni *Molto agitato* résznél a legerősebb a rokonság a két mű között, amelyet az alábbi két kottapélda is igazolhat (39a és b kottapélda):

39a kottapélda: *Tod und Verklärung*, Op.24 I. hegedű a W próbajel utáni 17. ütemtől

39b kottapélda: P. Csajkovszkij: *VI. szimfónia*, Op.74 I. hegedű, IV. tétel az I próbajel előtti 2. ütemtől

Strauss a darab végére is tartogat meglepetést a prímhegedűknek. Először X próbajel után kell egy magasba futó kromatikus skálában bizonyítaniuk rátermettségüket, majd pedig szokatlan dolog következik. A szerző az általa nagyon kedvelt, a megkomponált lassítás érzetét keltő, kvartolával induló és triolásan befejeződő felfutásban egyedül hagyja a prím szólámat. A játszhatóság határán lévő ötvonalas g hangot, majdnem két ütemig kell tartania a szólámnak. Ez egészen érdekes hatást vált ki. Mintha azt szeretné megmutatni, hogy erre az utazásra mindenki csakis egyedül mehet.

TILL EULENSPIEGEL LUSTIGE STREICHE OP.28 (1895)

A *Halál és megdicsőülés* után Strauss öt évig nem alkot a szimfonikus költemény műfajában. Két dal és az Op.26-os *Festmusik* mellett azonban ebben az időszakban keletkezik első operája, a *Guntram*. Ez a Till keletkezése szempontjából azért fontos, mert a szerző úgy gondolta, hogy a komoly, filozofikus hangulatú *Guntram*nak megkomponálja a vígopera párját. Ez lett volna a *Till Eulenspiegel és a schildai polgárok*. Ez a mű azonban sosem készült el, helyette Strauss egy újabb, minden eddiginél sziporkázóbb szimfonikus költeményt komponált, és a csínytevésnek a „*régi kópémódban, rondó formában*” alcímet adja. Bár ez a szerző legrövidebb darabja ebben a műfajban, a nehézsége fordítottan arányos az időtartamával. A közjátékok mindegyike egy-egy zseniális karakterdarab. Akár távoli párhuzammal élve mondhatnánk azt is, hogy egy straussi „Így írtok ti”.¹ Mindez persze rendkívül felszínes ítélet lenne, hiszen pont Strauss géniusza, ami ezt a tarka világot összetartja, és a végkifejlet felé vezeti úgy, hogy közben a hallgatót egy pillanatig sem hagyja elkalandozni.

A darab kezdetén a szerző mindjárt a hegedűknek kedvez, és a mesét indító dallamot rájuk bízta.² A kettős kötések elengedett második hangjai rögtön Mozartot idézik.(40. kottapélda)

¹ Karinthy Frigyes zseniális irodalmi karikatúrái juthatnak eszünkbe.

² „[...]szinte valóságos szöveget komponál meg (amit a partitúrában természetesen nem tüntet fel, de amit a hallgató megért). Ebben feltehetően Liszt Faust-szimfóniájának példáját követte Strauss[...]Hasonló eljárással invokálja Strauss a Till bevezetését: mesélőkedvű hangszerei melázóan fognak az elbeszélésbe - »Es war einmal ein Schelm« (Volt egyszer egy fickó).” Pándi Marianne: *Hangversenykalauz I. Zenekari művek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972): 252.

40. kottapélda: *Till Eulenspiegel*, Op.28 I. hegedű a darab kezdetén.

VIOLINO I

Gemächlich.
p

lich lebhafter
p

Volles Zeitmass. (sehr lebhaft.)
mf *fp*

cresc. *fp* *mf* *dim.* *cresc.*

A hatodik ütemben az első kürtön megjelenő, Tillt lefestő (lásd: Függetl. 10.kép) első rondótéma alatt – mint ahogyan azt megszokhattuk például a *Don Juan*ban – a vonósok gyors, repetált tizenhatodokat játszanak. Mihelyst azonban a téma elhallgat, villámgyors felfutásokkal és fortepianókkal teszi feszültté a hangulatot. Mintha csak Till cikázna a hallgatóság között függően ide-oda. A szerző egyfajta, a Rossini operákra jellemző vonós megszólalást teremt azáltal, hogy a játékosok minden egyes hangjukat repetálják. A végén nem maradhat el a híres felütéses záróformula sem – amely után a színházakban a függöny felhúzása, vagy éppen leeresztése következik –, csak éppen most nem Figaró témáját halljuk, hanem újra Till szól hozzánk, ezúttal a klarinét hangján. A csínyek elkezdődnek. Lovaglórítmus tűnik fel a hegedűkben, összekötve az előbb hallott második téma transzformált megjelenésével. A képmutató Tillt a hegedűkben a gálans korszakot³ idéző dallamok és az ehhez kapcsolódó játékmód ábrázolja. Szinte Haydn vonósnégyesei vagy Mozart divertimentói elevenednek meg a 3/8-os egész ütemes felütésekben, és a könnyed spiccato tizenhatodokban. A kedélyes ügetés persze nem tart sokáig, a kofákon átugrató megbokrosodott lovat

³Gálans stílus [fr.galant, 'elegáns', 'modern'] – A német költészetben kb.1700 óta honos „gálans” divatszó valamivel később a zeneelméletben is megjelenik[...]. A ~ zenei ismertetőjegyei: határozott vezetésű dallamos, jól énekelhető melódia, takarékos és harmóniaiilag áttekinthető kísérőszólamok fölött, kis formák, kis és legkisebb szimmetrikus képletek és motívumismétlések, amelyeket azonban gazdag variatív ornamentika lazít föl, ezen kívül kontrasztáló dinamika és a lassú tételek felgyorsulása (az andante előnyben részesülése). Brockhaus-Riemann: 10.

Strauss legato futamokkal és a két hegedűszólamban hol itt, hol ott felbukkanó témafelvillanással demonstrálja.

A következő képben a szerzetesek dallama a fagottokon és a brácsákon szólal meg. Nem nehéz felfedezni a Brahms által feldolgozott zarándokének, a Szent Antal korál⁴ hatását. Till látszólag csodálja a szerzeteseket, ezt jeleníti meg a hegedűszóló is, a kópé második témájával, ebben az esetben dolce karakterben. Azt, hogy közben magában folyamatosan gúnyolódik, három szordinált hegedűszóló, és az úgyszintén fojtott hangon játszó trombiták és kürtök triolás motívumából derül ki. (41. kottapélda)

41. kottapélda: *Till Eulenspiegel*, Op.28 I. hegedű a 14. próbajeltől.

14

doppelt so schnell

5. erste Solovioline.

(mit Dämpfern.)

pp (mit Dämpfern.)

cresc.

pp

wieder noch einmal so langsam.

p

pp

1. Solov.

f-p glissando

Erstes Zeitmass. (Sehr lebhaft.)

cresc.

pp

7

A hegedűszóló egyre zaklatottabbá válik, egyre magasabbra jut, és végül tetőpontján a négyvonalas esz hangon megáll, hogy óriási kacagásban törjön ki. Itt egy nagyon

⁴ A korál, amit Brahms feldolgozott, az Op.56/a *Variációk egy Haydn témára* című művében, először Haydn egyik fűvösdivertimentójában csendült fel.

érdekes és egyben igazán bravúros – mondhatni kadenciaszerű – megoldást hallhatunk. (41.kottapélda) Persze azért valljuk meg, ez a motívum sem teljesen ismeretlen a hegedős repertoárban. Strauss balkézben egy glissandot kér lefelé haladva, jobb kézben pedig spiccato vonást ír elő. Ugyanez a formula található Camille Saint-Saëns, 1870-ben komponált *Bevezetés és rondo capriccioso hegedűre és zenekarra* című művében. (42. kottapélda) Strauss itt is feltűnően praktikus, és biztos, hogy aktív karmestersége is közrejátszik a formula leírásában. Ugyanakkor a gyakorlati példák bizonyítják, hogy a glissando utáni egy ütemnyi ritmikus anyag nem mindig elég ahhoz, hogy a záróhangnál belépő szólamokat a karmester pontosan beinthesse. Talán ez egyfajta Straussi kópéság volt, Till Eulenspiegel modorában.

42. kottapélda: Camille Saint-Saëns: *Bevezetés és rondo capriccioso hegedűre és zenekarra* , szólóhegedű a darab kezdetén.



A színen felbukkan a hölgy, akibe Till azonnal beleszeret. Ritka pillanat, hogy Strauss a bevezető zenét, a megpillantás csodáját két szekund és egy brácsaszólistára bízta. A kővé dermedt Till pedig a prímshólamban jelenik meg, csak úgy, mint a Till szeme előtt és természetesen a hallgatók füle hallatára elsétáló szépség témája.(43. kottapélda)

43. kottapélda: *Till Eulenspiegel*, Op.28 I. hegedű a 16. próbajel utáni 5. ütemtől.



Rendkívül érdekes, hogy Strauss szinte sosem használ kiírt glissandot, ellentétben az általa legtöbbször tartott kollégájával, Mahlerrel, aki viszont nagyon gyakran alkalmazza ezt a vonós technikát. Mondhatnánk, hogy Strauss Mahler stílusában komponál egy témát, és ehhez az ő eszközeit is használja, hangulatában azonban messze nincs meg az a Mahler féle szomorúság vagy világfájdalom. A szekund hegedűk akkordokat pengetnek, szerenád jelleggel. A hölgy előbb szelíden, majd egyre erőszakosabban utasítja vissza Till közeledését. A hegedűkben az eddigi szimfonikus költemények legszilajabb hangjait idéző pontozott negyedek, majd pedig spiccato nyolcadok személyesítik meg a hangulatváltozást. Straussnak azonban ez nem elég. A hegedűktől azt kéri, hogy keményen üssék⁵ a húrokat. A jelenet végén Till bosszút esküszik egy, a kürtökön megjelenő *fff* téma megjelenéssel.

A tudomány képviselőit látjuk és fagottokat hallunk. A zenekaron, beleértve a hegedűket, szerteágazó imitációsorozat kezdődik, kigúnyolván az okoskodást. Kuncognak a hegedűk, a sokadik változatban felbukkanó témában, amely most vidám előkéket is kap, és Strauss a végén a szólóhegedűt a fuvola regiszterében szólaltatja meg. A második téma ezúttal unisono jelenik meg a két szólamban, rendkívül éles, agresszív formában. Erős akcentusokkal hívja föl a figyelmet az új belépésekre, majd szokásos, sistergően gyors futammal jut el szinte a hisztérikus nevetés határáig, amikor is a zenekar nagy része a második témát négyszer játsza el egymás után, majd egy nyelvnyújtást imitáló trilla zárja le a közjátékot.

Till mintha mi sem történt volna, indul tovább és egy rendkívül népszerű dallamot füttyöl. Johann Strauss könnyed világa jelenik meg egy galopp formájában, majd halkul el gyorsan. (44. kottapélda) Egy rövid szordínós közjáték után ismét a két

⁵ Scharf gestossen.

hegedű burjánzó tizenhatod meneteiben gyönyörködhetünk egészen a visszatérésig.(45. kottapélda) Ezeket a motívumokat érdemes észben tartani, mert a *Don Quixote*-ben újra találkozunk velük hasonló, de mégsem ugyanolyan szövegösszefüggésben.

44. kottapélda: *Till Eulenspiegel*, Op.28 I. és II. hegedű a 26. próbajel előtti 3. ütemtől.



The image shows a musical score for Violins I and II. The top staff is labeled 'I.' and the bottom staff is labeled 'Viol. II.'. The music is in 6/8 time. The first measure has a dynamic marking of 'f' and a tempo marking of 'leichtfertig'. The second measure has a dynamic marking of 'p'. The third measure has a dynamic marking of 'pp'. The fourth measure has a dynamic marking of 'pp'. The fifth measure has a dynamic marking of 'pp'. The sixth measure has a dynamic marking of 'pp'. The seventh measure has a dynamic marking of 'pp'. The eighth measure has a dynamic marking of 'pp'. The ninth measure has a dynamic marking of 'pp'. The tenth measure has a dynamic marking of 'pp'. The score is in G major and 6/8 time.

45. kottapélda: *Till Eulenspiegel*, Op.28 I. és II. hegedű a 27. próbajel utáni 7. ütemtől.



The image shows a musical score for Violins I and II. The top staff is labeled 'I.' and the bottom staff is labeled 'Viol. II.'. The music is in 6/8 time. The first measure has a tempo marking of 'poco rit.' and a dynamic marking of 'p'. The second measure has a tempo marking of 'etwas gemächlicher.' and a dynamic marking of 'p'. The third measure has a dynamic marking of 'p'. The fourth measure has a dynamic marking of 'p'. The fifth measure has a dynamic marking of 'p'. The sixth measure has a dynamic marking of 'p'. The seventh measure has a dynamic marking of 'p'. The eighth measure has a dynamic marking of 'p'. The ninth measure has a dynamic marking of 'p'. The tenth measure has a dynamic marking of 'p'. The score is in G major and 6/8 time.

Strauss az újra elhangzó kürt téma utáni területen rendkívül színes játékmódot kér. Felbukkannak a spiccato nyolcadok, a legato menetek, a gyors skálafutamok, a repetált hangok, tehát gyakorlatilag összefoglalja a műben felbukkanó karaktereket. Megjelenik a lovagló motívum is, először pizzicato formájában, majd vonóval és egyre vadabbul. Itt bizony már menekül a főhős. Az őt elfogó hatalom indulója a rezeseken pompázik, miközben a hegedűk ricochet játszanak. A vesztőhely jelenet tisztelgés egy másik nagy tanítómester, Berlioz előtt, akinek *Fantasztikus szimfóniájában* ugyanilyen súlyos vonós akkordok szólnak a IV.tétel hasonló témájú jelenetében. A papokat kigúnyoló motívum immáron visszájára fordul. Till

siránkozva⁶ fordul bírái felé. Az ítélet halál, a bárd lesújt. A mese viszont muszáj, hogy pozitív befejezést kapjon, így Strauss epilógust illeszt a darabhoz. Ebben újra felbukkan a narrátor témája a mű legelejéről, igaz fele tempóban⁷, és sokkal jobban körbeírva. Strauss apró előkéekkel színesít és ettől egyfajta szecessziós⁸ világ rajzolódik ki. Az utolsó nyolc ütem a csattanó, Till és a szabadság győzelme a zsarnokság felett, igazi virtuóz muzsikával érkeznek. A hegedűk egy felfutás után még utoljára megszólaltatják a második témát, majd egy utolsó tréfaként a súlytalan ütemrészen elhelyezett bombasztikus akkorddal vesznek búcsút a tréfamester történetétől.

A *Till Eulenspiegel* Strauss legszínesebb darabja. Hegedűs szempontból rendkívül kényes, rengeteg karakterrel dolgozik. A vonásnemek sokasága jelenik meg, a két hegedűszólam ismét gyakran önálló szerepet kap, és ami a legfontosabb, egyenrangú félként szerepel a partitúrában. A szólista feladatok kifejezetten virtuózak. Nem igazán dallamosak, de nagyon mutatósak, és nagyon fontos szerepet kapnak a jellemábrázolásban. Az osztott szólamok nem jelentősek, de nincs is rá szükség, hiszen annyi minden történik a zenekarban, és olyan gyorsan – mai szóhasználattal élve filmszerűen peregnek az események -, hogy valószínűleg ennél több már befogadhatatlan lenne a hallgatóság számára. Strauss a hegedűket, mint hangszereket, fizikálisan is a végletekig kiaknázza, elég csak a bizonyos erőteljes ütések kérésére gondolni. Ugyanakkor újdonság az a fajta tónus, amely majd leginkább a *Rózsalovag*⁹ sajátja lesz, az elmúlás, a tünékeny szépség kifejezése a szinte mézes-mázosan megszólaló vonós hangzással. A következő mű a Zarathustra ezek után majd azt mutatja meg, melyik az a szegmens, amiben a szerző még lát tartalékokat, a vonós hangzások és a kifejezés tekintetében.

⁶ Kläglich.

⁷ A partitúrában a „*Doppelt so langsam*” kifejezés áll, a gyakorlatban azonban szinte sosem tartják be a szerző utasítását.

⁸ Szecesszió <lat.>: a 19. sz. végétől az 1920-as évekig tartó művészeti stílus.[...]Jellemző formai sajátossága a főként növényi motívumokból álló stilizált, ornamentika, a dekorativitás, s játékos formák használata. *Akadémiai kislexikon* (főszerk.: Beck Mihály és Peschka Vilmos), (Budapest: Akadémiai kiadó, 1990): 662.

⁹ Richard Strauss 1910-ben bemutatott operája.

ALSO SPRACH ZARATHUSTRA

OP.30 (1896)

A Till népszerűsége után Strauss ismét komolyabb témát választott, Friedrich Nietzsche: *Imigen szóla Zarathustra*¹ című művének zenei megfogalmazásával. A könyv filozofikus volta ellenére azonban a szerző nem tért vissza a *Tod und Verklärung* puritánabb, komorabb hangszerelésű megszólalásához, sőt, a vonós hangzás még tovább dúsult, gazdagabb és harsány színekben tobzódó lett. A darab indítása egyben a zenetörténet egyik leghíresebb, legtöbb helyen idézett nyitánya, a *Napfelkelte* jelenete. Az *Aus Italien* elemzésénél már utaltam rá, hogy az ott megismert natúrtema itt újra felbukkan majd, s a hegedűk dúr-moll, fény és árnyék játéka ragyogó színekkel szövi be a trombiták által interpretált motívumot. A téma ünnepélyesebbé tétele miatt a harmadik megszólalás végére Strauss tremolót ír a hegedűkben.² Az első és második hegedű fényes regisztereiben megszólaló hangok által tényleg azt érezhetjük, amit annak idején Debussy: „Biztosíthatom Önöket, hogy Strauss Richárd muzsikájából a Nap sugárzik!”³

Az ünnepélyes hangok azonban elhalnak, és következik a *Von der Hinterwelteln* (A túlvilághívókról)⁴ fejezet, melynek már mélyvonós bevezetése is

¹ Az *Im-igen szóla Zarathustra* (1883) a filozófiatörténészek szerint szerzője kevésbé kidolgozott, nem elsőrangú fontosságú művei közé tartozik. Nem így vélekednek róla az irodalmárok, akik a költő Nietzsche egyik legjobb művének tartják. A nem filozófus Nietzsche-olvasóknak pedig mindenkor a legnépszerűbb, legkedvesebb olvasmánya volt. Műfajilag a nagy világköltemények, emberiség-költemények közé tartozik, állandó utalással, finom, művészi rájátszással a Bibliára. Cselekménye, története úgyszólván nincs. A szerző – alakmása, alteregója, a perzsa vallásalapító, Zarathustra maszkjában – próféciáit mondja el benne, hol tömören megfogalmazott aforizmák, hol prózai ditirambusok, hol ritmizált prózájú himnuszok, hol példabeszédek formájában (szerepel benne szabadvers is, a műfaj világviszonylatban legkiemelkedőbb darabjai közül). E próféciák értelmét, irányultságát mindmáig vitatják. N.N. <http://moly.hu/konyvek/friedrich-nietzsche-im-igen-szola-zarathustra>)

² Ez a kép, Bartók Kékszakállújának 5. ajtájánál megismétlődik. A hangszerelés szinte szóról szóra ugyanaz.

³ Claude Debussy: *Croche úr a műkedvelők réme. Strauss Richárd*. Fordította: Fábíán László (Budapest: Zeneműkiadó, 1959): 81.

⁴ A fejezetcímek fordítása a Batta András által írt könyv fordításait veszi alapul. Batta: 113.

éles kontrasztot mutat az eddigi zenei anyaggal szemben. A kezdés fényes, az eget szimbolizáló C-dúrja után az emberek birodalmához a B-dürt találja megfelelőnek a szerző. Lefelé mozdul, elhagyja a magaslatot, s ezzel együtt elhagyja a fényes hangszereket is a hangszerelésből. Szinte vonós kamarazenét ír orgona és némi kürt segítségével, amely a kezdés szikrázó pompája után Beethoven vagy Brahms vonósnégyeseinek bensőséges lassú tételeit juttatja eszünkbe. Sűrű szövésű, polifonikus zene ez, éppen ezért különös és bátor gesztus, hogy miközben hatalmas zenekar áll rendelkezésére a mű megszólaltatásához, ő szólista szerepkörben alkalmazza vonósait. Nagyon is tudatos építkezés ez Strausstól, ahogyan az emberek világának bemutatását a zenekar legapróbb, legősibb sejtjétől elindulva mutatja be.⁵ A két hegedűszólam, illetőleg a szokásos divisi megoldások⁶ azonban nem bizonyultak elégségesnek a szerző számára, ezért egy – az *Aus Italien* sorrentói tételében – már kipróbált osztási formulát ír le, de ezúttal még tovább bővített formában. A partitúra szerint összesen harminc hegedűs áll rendelkezésére, 16 első és 14 második hegedű. Strauss maximálisan kihasználja az osztási lehetőségeket, olyannyira, hogy a szólamokon belül A és B zenekart hoz létre és ezeket is pultonként osztja, ezáltal helyenként akár 15 külön szólamhoz jut. Óriási merészség ez, hiszen a zenei szövet rendkívül bonyolult és minden játékosnak magasan kvalifikáltnak kell lennie ahhoz, hogy ebben a – nem csak első látásra – szövevényes rendszerben kiismerje magát a partitúra segítsége nélkül. Tudomásom szerint soha egyetlen zeneszerző nem próbálkozott ilyen mértékű osztással, ő azonban ezek után sokszor és tudatosan használja az itt kidolgozott formulát nem csak a szimfonikus

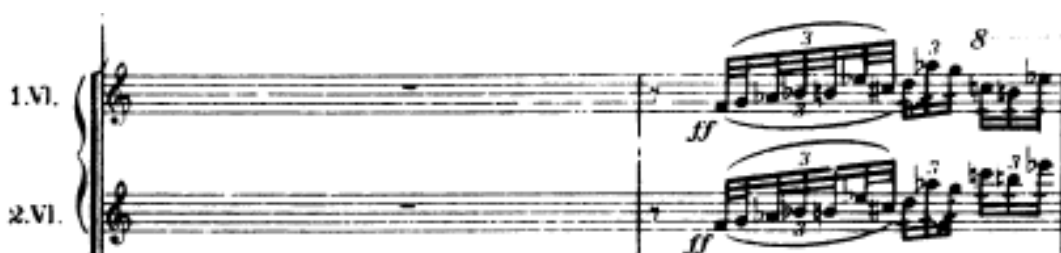
⁵ Berlioz hangszerelés tankönyve új kiadásának előszavában így ír (saját fordításomban): „A szimfonikus zenekar *Haydn* és *Mozart* vonósnégyeseiből eredeztethető (és persze Bach orgona fugáiból is). A két mester szimfonikus műveiben láthatóvá válik, mind stílusban, mind a témákban, dallamokban és figurációkban, a vonósnégyes karaktere az összes polifonikus lehetőségeivel.” Berlioz-Strauss: I.

⁶ A divisik-nél vagyis osztott szólamoknál az elfogadott forma, hogy a pultoknál játszó külsők és belsők alkotnak külön szólamot, vagy pedig a szólam első fele és második fele játszi különböző anyagot. A Strauss utáni zenékben természetesen lehetnek ettől eltérő, különleges hangzásbeli igényeket kielégítő osztási formák, ám az ő idejében rendkívül újszerű volt a vonós szólamok ilyen méretű felosztása. Valószínűleg ebben is Berlioz koncepcióját követhette, aki zeneszerzés tankönyvében így ír: „Alkalmadtán a hegedűk még akár nyolc szólamra is oszthatók, kiemelhető nyolc egyéni szólam az egységből, vagy a teljes első és második hegedűszólam is felosztható négy egyforma intenzitású szólamra.” Berlioz-Strauss: 12.

költeményeiben, hanem operáiban is, sőt, élete végén, a *Metamorfózisok*⁷ című darabját teljesen erre az elvre építi fel.

A *Von der grossen Sehnsucht* (A nagy vágyakozásról) című fejezetben újra felcsendülnek a *Trisztán és Izolda* hegedűszólamaiból ismert felfutások, mint a vágyakozás egyértelmű szinonimái. (46a és b kottapélda)

46a kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 a 112. ütemtől



46b kottapélda: R. Wagner: *Trisztán és Izolda*, WWV.90 Előjáték I. hegedű
a B próbajel előtti 6. ütemtől



⁷ *Metamorfózisok* 23 vonós-szólóra. Az idős mester 1945-ben írt kompozícióját a zürichi Collegium Musicum mutatta be 1946-ban Paul Sacher vezényletével. A cím karaktervariációkra utal, amelyek ezúttal a hangszerösszeállítás változatait is magukba foglalják. Három tétel (*Adagio ma non troppo — Agitato — Adagio tempo primo*) megszakítás nélkül követi egymást a mű során, amely két témacsoportra és ezeken belül három-három témára épül. Alaphangulata komor, kezdete egyenesen az *Eroica* gyászindulóját idézi. A mű végére írt „In Memoriam” szavak — nem egészen egyértelmű utalással — a második világháborúra vonatkoznak, amely éppen ez idő tájt fejeződött be. Pándi Marianne: *Hangversenykalauz I. Zenekari művek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980):257

Nem csak ebben a fejezetben, de a következő *Von den Freuden und Leidenschaften* (Örömről és szenvedélyekről) címűben is Wagner hatása az uralkodó a vonós hangzást tekintve. A hegedűk egyenrangú szerepbe kerülnek a kürtökkel és unisono játsszák a markáns, férfias témát. (47. kottapélda)

47. kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 a 115. ütemtől



A 131. ütemben felbukkannak a *Macbeth*-ből már jól ismert felütéses, sóhajszerű kromatikus motívumok, és ezek egyre extatikusabban jelennek meg a két hegedűben, amit a motívumok sűrítésével és a felütésben található hangköz kiterjesztésével ér el a szerző. Ez végül a *Das Gräbelied*-be (Sírdal) torkollik, melyben Strauss az elmúlt három fejezet motívumait ütközteti egymással, ezáltal sűrű polifóniát hozva létre. A *Von der Wissenschaft* (A tudományokról) eleje nem feltétlenül a hegedű szerepe által izgalmas, hanem inkább a szerkesztésmód újszerűsége miatt. Tulajdonképpen a dodekafónia csíráit hallhatjuk benne, hiszen a téma – amely azonos a darabot indító motívummal – mind a tizenkét hangról indítva megjelenik. A 240. ütemtől kezdve Strauss ismét wagneri hangulatot fest, amelyben tevékenyen részt vesznek az osztott hegedűk is. Előbb a prímekben egy tercmenetben leírt dallam szól a szekund és a brácsa váltott hangú tremolói felett, majd hangulatilag a *Walkür* Tűzvarázsának vonós szólamai jelennek meg előttünk. Eleinte Strauss legato kíséretet ír a szekund és brácsa szólamba, az úgynevezett *tört tremolót*⁸, sőt, a partitúrába külön beírja, hogy az összes

⁸ Berlioz a hangszerelés tankönyvében drámai és/vagy izgatott karakterek megformálásához képzelettel ilyen jellegű egy- vagy kéthúros tremolót. Ebben a helyzetben Strauss pontosan így használja a két kísérő szólam megszólaltatásában. Berlioz-Strauss: 19.

vonós ugratott vonóval játsszék, ugyanakkor a *sehr feurig*⁹ beírás egyértelművé teszi, mit is akar valójában a szerző kifejezni. (48. kottapélda) Ezzel a motívummal még találkozunk a *Tanzlied* kiteljesedésénél.

48. kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 a 251. ütemtől

Rendkívül erőteljes secco akkordok és markáns ritmusok vezetnek át a *Der Genesende* (A lábadozó) című fejezetbe. Zarathuszra csalódott a tudományban. Még mindig a fúgatémát hallhatjuk a hegedűkön, de az írásmód folyamatosan változik. Erőteljes, éles hangok szólnak, szinte egészvonós martelé¹⁰ vonást kívánva, majd a prim és a szekund között egy imitáció kezdődik, amely során a téma és az ellenpont folyamatosan helyet cserél. Végül a témafej annyira összesűrűsödik, hogy egy lefelé lépegető oktáv szekvencia alakul ki a két szólamban. Gyors dinamikai váltások

⁹ Nagyon tüzesen.

¹⁰ Erőteljes lendületes vonás, amely az egész vonóhossz használatával szólaltatható meg.

közepette indul újra a fejezet elejéről ismert markáns motívum, de ez hamarosan átadja a helyét a subito berobbanó napfelkelte visszatérésének. Természetesen a rezes fanfárt itt is tremolózó hegedűk, illetőleg vonós tutti dúsítja.

A darab második felében Strauss megint megpróbálja tovább szélesíteni a hegedűjáték technikai spektrumát. Azt már a kezdetektől fogva megszokhattuk, hogy bár a szerző mindig tudta, mi szól jól és mi játszható kényelmesen a hegedűn, nem igazán törődött vele sosem. Csakis az összhatás, a hangszereknek a hangfestésben betöltött szerepe izgatja és vezérli komponálás közben. Így kerülhettek bele a Zarathustrába is olyan motívumok, amelyek egyáltalán nem hegedűszerűek. Ilyen például a 354. taktusban kezdődő kromatikus lánc, amely kvint pilléreivel – az egyébként kvartokban gondolkodó hegedűsökben¹¹ - állandó ujjrendproblémákat vet föl. (49. kottapélda) Hasonló furcsaság az oktávot lépő trombita fanfár imitációja a 371. ütemben, ahol három prímhegedű pulznak kell szinte szignálszerű megszólalást produkálni. (50. kottapélda)

49. kottapélda: Also sprach Zarathustra, Op.30 I. hegedű a 18. próbajel előtti
14. ütemtől

¹¹ A legnehezebben játszható szerzők mindig azok, akik a hegedülésben használatos négy helyett öt játszó ujjban gondolkodtak. Érdekes, hogy ez nem feltétlenül függ össze, hogy mennyire otthonosan mozognak a hangszeren. Mozarttól például tudjuk, hogy jól hegedült, sőt brácsázott. Dvorak is brácsás volt, mégis mindkettő zongorista szemlélettel írta dallamait.

50. kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 I. hegedű a 19. próbajeltől

Strauss — Also Sprach Zarathustra, Op. 30

Violino I^a.

The image shows a musical score for Violino I, measures 19-20. Measure 19 is marked with a '19' and a 'Tromba 1' instruction. The score is in 2/4 time and features a melodic line with a fermata over measure 20. The key signature has one sharp (F#). The score is written on a single staff with a treble clef.

Megfigyelhettük, hogy az eddig elemzett összes darabban – a *Macbeth* kivételével – felbukkant a hegedű, mint szólóhangszer. Ilyen nagymértékű szerepet azonban, mint a Zarathusztrában, még sosem kapott. Gyakorlatilag az egész *Das Tanzlied* (Táncdal) a hegedűszólón és az öt körülvevő – gyakran szólistává előlépő – szólamtársak, majd az ismét 15 felé osztott tutti együttjátékán alapul. Strauss itt sokak megrökönyödésére a komoly, filozofikus beállítottságú műben egy igazi bajor népi kiségyüttest állít elénk, és ezáltal sokszor olyan érzésünk van, mintha egy falusi lakodalomba csöppentünk volna. Ez persze semmit nem von le a mű értékéből, hiszen ez egy egyértelmű főhajtás, tisztelgés, vagy egyszerűen csak egyfajta nosztalgia azon idők felé, amikor Strauss még a *Wilde Gungl*²-ben hegedült. Onnan, abból a hangulatból emelte át, nemesítette meg az egyszerűnek tűnő, ám a végére hihetetlenül szövevényessé váló melódiát. Ráadásul Strauss a valcernek különleges jelentőséget tulajdonított. Egyszerre érezte benne a *fin de siècle*¹² világát és ugyanakkor a szabadság kifejezője is volt egyben. Strauss korában a keringő volt az univerzum zenei megtestesítője.¹³

¹² (franc., ejtsd: fen dö sziekl) a. múlt. század vége; Párisban képződött műszó, mely erkölcsi csődöt, ziláltságot, ideges tapogatódzást és szabálytalanságot jelez; az irodalomra és művészetre átvive pedig az irányok összevisszakuszáltságát, a dekadensséget, a merész szabálytiprást és a bizonyos kétségbeesett hangulatot akarja kifejezni. Esztétikai főelemei: a hallatlan és a szabálytalan. A századvégiség néha úgy hangzik, mint a «világ vége».

A Pallas Nagylexikon alapján. http://www.kislexikon.hu/fin_de_siecle_a.html

¹³ „Létezik azonban egy görög eredetű ófrancia legenda a »volta« táncról, mely a keringő középkori elődje. A mese szerint Jupiter androgin alakban, összenöve teremtette meg az emberpárokat; az idők folyamán ezek férfi és női egyéniségekké szakadtak szét, de továbbra is vágyódtak ősi állapotuk után. Jupiter megkönyörült rajtuk, s nekik ajándékozta voltát (keringőt), mely ismét lehetővé teszi, hogy férfiak s nők összekapcsolódjanak. A keringő tehát nemcsak a bálók, hanem a szférák zenéje is (Josef

Megint csak a tématranszformáció egyik hihetetlen példája, hogy a már jóbarátként ránk köszönő, ezúttal valóban a legegyszerűbb *c-g-c* natúrmotívumot bontja ki. (51. kottapélda) Egy fél ütemnyi domináns elhajlást kivéve nem kevesebb, mint ötven ütemen keresztül csak a tonikai funkció szól, ami Strauss rendkívül gazdag harmóniai világában egészen puritán hatást kelt. Mégsem válik egy pillanatra sem unalmassá a zene, pedig ez egyáltalán nem megszokott, hiszen a sokáig ugyanazt a funkciót hordozó zenék leginkább a darabok elején bevezetésekben szólalnak meg¹⁴, itt pedig szinte pontosan a darab felénél járunk.

51. kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 I. hegedű a 25. próbajel utáni
6. ütemtől



52. kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 I. hegedű a 25. próbajel utáni
19. ütemtől

Strauss is írt ilyen című keringőt), s ugyanakkor van benne valami szomorkás, nosztalgikus jelleg, egy hanyatló kor búcsúhangulata.” Batta: 114.

¹⁴ Legjobb példa erre Wagner *Rheingold*-ja, aminek a kezdete 136 ütemen keresztül zajlik Esz-dúrban úgy, hogy a basszus alaphangja felett csupa natúrmotívum szólal meg.

Strauss azonban ismét csak bravúrosan hangszerel, és hol elvesz, hol hozzáad szólamokat az unisono natúr-motívumhoz, ezáltal olyan érzetet kelt, mintha hangolnának a hegedűk, még akkor is, ha ez a hangolás némileg fals, hiszen nem üres húrokat hallunk. (52. kottapélda) Mi ez, ha nem egyfajta straussi *Falusi muzsikusok*¹⁵ idézet. Amikor a hangolás véget ér, szépen lassan indul el az igazi keringő, hiszen bele kell találniuk a tempóba. A 26 utáni 7. ütemben lép be a hegedűszóló, először elnyújtva 4+4 ütemre, ezáltal azt sugallva, mintha a kísérethez képest mindig lekésne, vagy éppen még csak tanulná, ízlelgetné a C-dúr a játékos. A kétszer nyolc ütemes nagy periódus után – amelyben a szólista már egy *f-a* terc-fogással megpróbál a szubdomináns felé kitérni – végre elmozdulás történik. A kíséret már csak két ütemig marad magára és a hangnem is előbb a domináns felé mozdul, majd megjelenik a parallel moll és annak dúr megfelelője. Ezek után joggal lehet olyan érzésünk, hogy a szólista, itt és most, a fülünk hallatára tanult meg hegedülni, mindössze 30-40 ütem alatt. Eközben azonban a tuttinak sem enged pihenést a szerző, hiszen a koncertmesteri pultban ülő másik játékos arpeggiókat játszik, (53. kottapélda) hangszerelés technikailag ezzel erősítve a hangnemiséget, mindemellett pedig Strauss gitárt imitál, ami szintén az amatőr együttesek kedvelt hangszere volt abban az időben. Persze nem ez az egyetlen imitáló szóló, mert a prím és a szekund utolsó pult is gitározik, csak ők éppenséggel pizzicato formájában teszik ezt. A többi szólóra hangutánzó, hangfestő szerepek várnak. Vannak, akik a kórusban dalolászhatnak, s a végén mintha elcsuklana a hangjuk. Ezt glissandóval – amelyek általában üveghangokra érkeznek – teszi érzékletessé a szerző, másik 6-8 játékos pedig vidám nevetéseket utánoz (54. kottapélda) triolás lefutásokkal, valamint dúr harmóniák gyors kromatikus változásával. Amikor úgy érezzük, hogy a jeles társaságon úrrá lesz a káosz, Strauss újra előveszi a natúr-motívumot, mintha az egész valcer kezdődne előlről, ám ez csak egy periódusnyi pihenés. A 31. próbajeltől egy gyors keringő indul a tuttiban, de úgy, hogy közben a prím első pult két szólistája hol kánonban, hol csak imitálva – mondhatjuk, hogy egymást túllícitálva – virtuóz futamokat adnak elő. Ezeket váltják azok a részek, amelyben a két szólista játszik egy komplementer skálaszerűen megírt futamot, a tutti pedig csak penget

¹⁵ W.A.Mozart: Ein Musikalischer Spaß („Dorfmusikanten-Sextett”) K.522.

53. kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 I. hegedű a 27. próbajel utáni
4. ütemtől

54. kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 I. hegedű a 29. próbajel utáni
4. ütemtől

Joggal mondhatjuk, a *Tanzlied*-ben Strauss zenekara minden eddigi megjelenését felülmúlja csillogásban. Az osztott vonósszólamok számtalan dolgot tudnak megvalósítani egyszerre. Halljuk, sőt magunk előtt látjuk Zarathusztra önfeledt táncát¹⁶, szinte minden pillanatban történik valamilyen naturalisztikus hangutánzás, legyen az trilla, üveghang vagy pizzicato. A szerző hihetetlen magabiztossággal és

¹⁶ „[...] mikor Strauss a »Tanzlied« banális, müncheni sörivő jókedvét sugárzó motívumát leírta, nem is gondolt arra, hátha mégsem táncolhat így egy Zarathusztra” – hányja Strauss szemére Tóth Aladár 1926-ban a keringőző Zarathusztra ötletét a *Nyugat* hasábjain. Batta: 113.

változatos formanyelven kezeli a hegedűket, s még amikor a zene, a tánc lecsendesedik, akkor is meg tud lepni mindenkit. A 615. ütemtől kezdődő leggiero fuvolaszóla alá egy gyönyörű hegedű ellenszólamot ír, de jelen esetben a második hegedű szólistájára bízván azt. A 627. ütemben ugyanakkor már megint a koncertmestert halljuk játszani. (55. kottapélda) Strauss bátorságát, vagy inkább zsenijét támasztja alá ez a két ütem is, amelyet most még hegedűn hallunk, de a szerző utasítása¹⁷ már azt sugallja, hogy erre figyelni kell, és valóban, innentől kezdve ez a motívum folyamatosan jelen lesz, egyre hektikusabban, egyre erőszakosabb módon, több és több hangszer bevonásával az összeomlásig, Zarathustra teljes megcsömörléséig.

55. kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 Hegedűszóla a 39. próbajel előtti
2. ütemtől



Ne szaladjunk azonban ennyire előre. A 634. ütemtől kezdve a hegedűszóla sokkal beszédesebbé válik, teli kromatikával, majd virtuóz *ricochet*¹⁸ vonásokkal, de a kétütemes dallam újra és újra visszatér. A kürt és az angolkürt egyenrangú partnerek a beszélgetésben. A hegedű szólista végül három sóhajszerű, lefelé hajló kromatikus motívummal adja át a főszerepét a tuttinak. Strauss itt is tanúbizonyságot tesz hihetetlen ötletgazdagságáról. A szólamokat úgy osztja, hogy a prim tutti mellett az első pultot meghagyja szóló feladatokra. A két játékos azt a témát imitálja, ami a 629. ütemben szólalt meg az első kürtön, és erre a szólamra két ütemmel később válaszol szabályos kánonban a teljes második hegedűszólam. (56. kottapélda)

¹⁷ *Bedeutungsvoll*: jelentőségteljesen.

¹⁸ A vonó rugalmasságát kihasználó, egy irányban egy vonóra több hangot, ugratva, pattogatva megszólaltató, virtuóz játékmód.

56. kottapélda: *Also sprach Zarathustra*, Op.30 a 669. ütemtől

Ugyanaz a hatás jön létre, mint a Don Juanban. A hallgató gyakorlatilag csak később jön rá melyik szólam volt az igazán fontos¹⁹, mert Strauss ebben az esetben is a csillogás mögé rejti a valódi értéket, és az csak akkor válik hallhatóvá, amikor a két szőlampár – az első pult és a tutti – regisztert cserélnék. A 693. ütemben a szekund abbahagyja a játékot, de Straussnak így is két szólama marad, és amolyan szólólista és kórus felelgetés alakul ki. A kórus imitálja a szóló motívumát, miközben az egyfajta szabad fantáziát ad elő, amolyan capriccio jelleggel. Paganini és Sarasate juthat eszünkbe, és a szóló nehézsége is vetekszik az előbb említett két virtuóz hegedűs és zeneszerző által papírra vetett hangokkal. A szólófantázia végén a hegedű már a csillagok közt szárnyal két virtuóz triolás skálamenet után. Kitarított hangjai alatt a tutti játssza – természetesen kényelmesebb fekvésben – a szólóhegedűben elhangzott futamokat, majd visszatér a *Tanzlied* témája, a szólamok újra egymásra találhatnak és a harminc hegedűs végre unisono szólalhat meg. (57. kottapélda)

Mennyivel másképpen halljuk vissza a *Tanzlied* óvatosskódó natúrtémáját ebben a túlbujánzó, hedonista közegben, a minden eddiginél nagyobb apparátussal megszólaló zenekaron. A hol együtt parádézó, hol pedig egymásnak feszülő két hegedűszólam, melyek a rezes és fafűvós hangorkán közepette egyre vadabban sulykolják a nem is oly régen még lágy motívumot, miközben Zarathusztra harsány nevetését halljuk a mélyfafűvőkön és a kürtökön.

¹⁹ Feruccio Busoni, a XX. századi új zene egyik nagy ikonja erről így vélekedik, Wagnernál mindig érzem, mi fontos, mi mellékes; Straussnál tizenkét egyenrangú ötletre kell egyszerre figyelniem” Batta: 114-115.

57. kottapélda: Also sprach Zarathustra, Op.30 az I. hegedű a 42.
próbajel előtti 7. ütemtől

Strauss — Also Sprach Zarathustra, Op. 30

16

Violino I^a

1. Solovioline.
(die übrigen)

Solo.
(die übrigen)

Solo.
dim.

Solo.
f

Solo.
ff
espr.

Solo.
espr.

cresc.

42

43

44

Elérkezünk a csúcsponthoz, ahol hatalmas pozan és tuba kórus zengi a dallamot, s a hegedűk szédítő magasságban tizenhatodokkal kísérik, ahogy ezt már megszokhattuk Straussnál. Elég, ha csak a *Don Juan*-ra vagy a *Tod und Verklärung*-ra gondolunk. A komponista egyetlen aprócska lyukat sem hagy a hangzás sűrűségében. Ebben a hegedűk is fontos szerepet töltenek be azzal, hogy ismét kettős feladatot látnak el. A prímshólam és a szekund teteje a fafúvósokat erősíti, a második hegedű alsóháza pedig arpeggiókat játszik a brácsa alsó szólamával együtt. Ezt a hatalmas megszólalást még tudja fokozni Strauss az ütők megjelenésével. Az üstdob mellett nagydobot, az éjféli harangszó megjelenítésére pedig csóharangot hallunk. Ez azonban már a *Nachtwanderlied* (Éji vándordal). A téma egyre mélyebb regiszterben szólal meg a hegedűkön. A kürtökkel unisono dallamot a G-húrra helyezi a szerző. A dinamika *fff*-ről egyre halványodik, a ritmusok a motívumban pedig szélesednek. A zene elcsendesedik, majd megáll C-dúrban, és ez akár a darab vége is lehetne. Strauss azonban egy gyönyörű kódát illeszt hozzá, amely villámcsapásként H-dúrban jelenik meg. Visszakerülünk a Sorrentói-öböl partjára, és gyönyörködhetünk a hegedűkön megjelenő, szinte a divertimentók hangulatát idéző melódiában. Ugyanazt a témát halljuk, mint a 240. ütemben, és mégis olyan érzés, mintha soha nem találkoztunk volna még vele. Wagner hősies arcélétől egészen a majdani *Rózsalovag*, a századvégi spleen-nel teli nosztalgiáig jutunk a darab folyamán. A szerző, Haydn *Búcsú-szimfóniáj*át idézően, folyamatosan redukálja a játékosok számát. A két hegedűszólam itt már csak fagott ellenszólamot kap. A többi bennmaradó hangszer csak a környezet, a természet rezdüléseit festi le, majd az addig gyönyörűen stercelő második szólista is leválik a koncertmester szólamáról, és saját dallamokat játszik a felette csillogó négyvonalas *h*-hang takarásában, majd végül fuvolák és hegedűk – összeolvadván egy hangzásképpé – együtt szólaltatják meg a H-dúr akkordokat, amelyek alatt a basszus *c*-hangon játszott pizzicatói teszik egyértelművé a természet diadalát az ember felett. Az utolsó ütemek megint csak nagyon kellemetlenek vonós szempontból, hiszen hangszínben és intonációban beépülni a fafúvósok közé rendkívül kényes feladat, főleg, hogy Strauss fekvésben is közelít a játszhatóság határához a szólóhegedű négyvonalas *fisz*-hangjával.

Összegzésképpen kijelenthetjük tehát, hogy Strauss addigi pályafutásának legbonyolultabb, legszövevényesebb, ugyanakkor legpompázatosabb darabját alkotta meg, amely vonós szempontból is feltétlen kihívásokkal szembesítette a játékosokat, mind ritmikailag, mind hangszínekben, mind pedig együttjátékban soha eddig nem hallott nehézségű szólamokat kellett megoldaniuk a művészeknek, s mindezeket úgy, hogy közben a művészi interpretáció éppen olyan fontos maradjon, mint a technikai megvalósítása. Mint aktív koncertmester mondhatom, hogy rendkívüli nehézséget jelent a harsányan dübörgő, gyakran *fff* helyek után, szólistaként ihletetten tolmácsolni egy olyan bensőséges kamaramuzsikát, amely szinte a bécsi klasszikusok igényességével van megírva, majd pedig a zeneszerző névrokona – a szintén komponista és remek hegedűs Johann Strauss – stílusában megírt valcert, mint szólista, könnyedén és néhol sziporkázó virtuozitással előadni.

DON QUIXOTE OP.35 (1898)

Strauss munkatempója óriási volt ebben az időszakban, hiszen alig hogy elkészült a Zarathusztrával, máris új ötleteken dolgozott. Most is páros alkotásban gondolkodott éppen úgy mint a *Till Eulenspiegel* és az *Imigyen szóla Zarathusztra* esetében.¹ A magányos hősköz való vonzódásához már hozzászokhattunk, hiszen a Macbeth kivitelével minden eddigi szimfonikus költeménye középpontjában a tömegtől valamilyen módon különböző, mondhatjuk azt, hogy a társadalom szemében deviáns egyén áll. Strauss azonban itt is megcsillogtatja szarkasztikus humorát, hiszen a búsképű lovagról szóló Cervantes műből készült opusz alcímet is kap, éppen úgy mint a Till. *Fantasztikus variációk egy lovagi témára*. Tulajdonképpen maga a darab is cinikus és pontosan ezáltal újszerű, hiszen Strauss nem elégszik meg a főhős, vagy hű társa Sancho Panza vívódásainak, érzelmeinek, hangulatainak lefestésével, hanem folytatja a Tillnél – sőt, kicsit nagyvonalúan azt is mondhatnánk, az Aus Italiennél – megkezdett utat, egy újfajta, naturalisztikus ábrázolásmód felé. Ebben sokkal inkább Berlioz művészete lehetett a fő szellemi irányvonal, mintsem a témáknak inkább a mély, filozófikus tartalmát kiaknázó és bemutató Liszt.² A mű ezúttal bevezetésből, a témák bemutatásából, valamint tíz lovagi variációból és a hozzá kapcsolódó fináléból áll.

Strauss zseniális ötlettel indít. Bár a témák megismertetésének külön fejezetet szentel, a bevezetésben Don Quixote ábrándos, vagy mondjuk úgy bolondos elméjének bemutatását, pontosan a témák foszlányainak – látszólag – ötletszerű, kaotikus felvonultatásával kezdi. A Till meséjét a hegedűk indították, most azonban a fúvósoké a főszerep. Oboák és fuvolák kackiás triolái és a hozzájuk kapcsolódó

¹ „A hős és világ szimfonikus költemény kezd alakot öltetni; és ehhez szatírájáték: Don Quijote.[...] a Don Quijotét és a Hósi életet oly közvetlenül együtt gondoltam el, hogy különösen a Don Quijote csak a Hósi élet mellett érthető meg teljesen.” Batta: 117.

² „R. Strauss Jellemző törekvése, hogy kiemelje az életszerű-dologi hatásokat, olyan érzékletessé téve az életjelenségeket, hogy már-már jelképi takarójukat is levetik.[...] Gondolhatunk az aranyedények csengésére (Rózsalovag) [...] vagy *Till Eulenspiegel* gége-sípolására az akasztófán, birkák tömegbégetésére a *Don Quijotéban*, és így tovább.” Molnár Antal: *A zeneszerző világa*. (Budapest: Gondolat, 1969): 68.

futam jelzi, a mese elkezdődött. A hegedűk az ötödik ütemben jelennek meg igazán. Az itt fellelhető motívum rendkívül ismerős, hiszen a Tillben már találkoztunk vele egyszer és akkor is egyfajta gáláns gesztust fejezett ki, most pedig egyenesen a lovagi erények megtestesítőjévé válik.(58a és b kottapélda)

58a kottapélda: *Till Eulenspiegel*, Op.28 27.próbajel utáni 10 ütemtől



58b kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 II.hegedű 6-7.ütem



Don Quixote gyermekien naív és talán egy kissé ostoba természetét ugyanez a téma szimbolizálja csak egyfajta rákfordításban a klarinéton amit a hegedűk puha akkordváltásai kísérek. Az 1. próbajel utáni hatodik ütemben hallhatjuk a lovagi témát, amely a brácsán bukkan fel, majd az oboa pár ütem múlva már Dulcinea – a Don képzeletbeli kedvesének – témáját énekli. A zűrzavar ott kezdődik, amikor a 3. próbajelnél a trombiták harcra buzdító motívuma után a témák összekeverednek, éppen úgy mint a lovag fejében a gondolatok. A második hegedű itt már besegít a lovagi téma megformálásába. A 4. próbajelnél belépő szólóhegedű egészen furcsa, hangnemileg egyik témához sem igazán illeszkedő motívumba kezd. Ez maga a torz tükör, amin át a Don a világot szemléli. Egyre több később is hallható téma jelenik meg, a hegedű viszont mindig magányos és idegen marad a hangzásban. (59. kottapélda) A 7. próbajelnél kezdődő, legzűrzavarosabbnak tűnő szakaszban például Dulcinea témáját játsza egyedül. A hegedűk megszólalása is egyre színesedik. A 8. próbajel előtti negyedik ütemtől még csak a szekundszólam oszlik három részre,

azonban két ütem múlva megjeleni a prím a lovagi témával és a szólamok egyre többféle anyag csendül fel egyszerre.

59. kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 hegedűszóló 4.próbajel előtt 6.ütemtől

59. kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 hegedűszóló 4.próbajel előtt 6.ütemtől

Az egyik legizgalmasabb rész ilyen tekintetben közvetlenül a 9. próbajel előtt kezdődő terület ahol a szólamok az alábbi anyagokat szólaltatják meg (60.kottapélda):

60. kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 a 9.próbajel előtt 2.ütemtől

60. kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 a 9.próbajel előtt 2.ütemtől

Ezen a példán jól látható, hogy Strauss belső hallása és a különböző vonós hangszínek iránti érzékenysége milyen kifinomultsággal dolgozott, és mennyire tisztában volt azzal, hogy a hegedűk legkülönbözőbb játékmódjai hogyan illeszkednek legjobban egymáshoz úgy, hogy közös megszólalásaikat segítsék, ne pedig kioltásák. A nyugtalanságot kifejező spiccatok a prím felső szólamában, a két hegedű alsó

szólamaiban megjelenő lovagi téma és az ehhez társuló, egészen halk, morajlásszerű motívum a szekundszólam tetején, úgy sugall kakofón érzést, hogy közben mindegyik pontosan meghatározott okkal és céllal van jelen egy bomlott elmét szimbolizáló képben. Sancho Panza későbbi, sokszor zsörtölődő és mindenképpen földhöz ragadt kettős tizenhatodikotései is vándorolnak szólamról szólamra. A lovagi téma egyre magasabb regiszterben szól a prímbe, ezáltal egyre erőszakosabbá is válik, majd ismét az izgalom apró szextoláit hallhatjuk ugyanezen a csoporton. A felsővonósok ilyesfajta osztása egészen a 12. próbajel előtti ütemig tart. Itt aztán a naivitást elsöpri a tettvágy amely *fff*-ban szólal meg a két hegedűn, karakterében eltorzítva az eredeti témát. Don Quixote elhatározásra jut és négy hatalmas akkord után elérkezettnek látja az időt, hogy kiálljon a nagyvilág elé.

Felhangzik a lovagi főtéma a szólócsellón, amely azonban csak hat ütem igazi szólólehetőség, hiszen a játékos rögtön kísérőt kap a hegedű személyében. Jelen esetben a koncertmester szólama azonban nem igazi társat jelenít meg, mint teszi azt majd a *Hósi életben*, inkább egy gondolatvilágot, a lovagi ideákat és eszményeket. A következő pár ütemben például a gáláns motívum megformálásában lesz partnere a Búsképű loagnak. Sancho Pansa témájának lapidáris bevezetése, teljesen ellentétje az imént elhangzott fennkölt muzsikának. A basszusklarinet, tenortuba és a három fagott megjelenése után következik a szólóbrácsa beköszönése. A téma megkapó egyszerűsége a bécsi klasszikusok legletisztultabb szerkezeteit juttatja eszünkbe. A 16. próbajelnél a hű fegyverhordozó kötélnek áll és egy trombitaszignált imitáló kétütemes motívummal csatlakozik a Don lovagi megmérettetéseihez. Ebben a szakaszban a hegedűket egy-két pizzicaton kívül – amelyek a II. hegedűben csendülnek fel, teljesen száműzi Strauss –, ezzel is egyfajta száraz, mindenféle érzelműségtől mentes karaktert adva muzsikájának.

A két hős elindul, s velük együtt az *első variáció* is. Miközben beszélgetnek egymással, a hegedűkön ismét a lovas szíve hölgyének témája jelenik meg, oktáv felrakásban, szordinálva, hogy kétségünk se férjen hozzá, mindaz amit hallunk csakis a Don fejében létezik. A szélmalomharc gyorsan lezajlik és Strauss csak effektként használja a hegedűk trilláit, amelyet előbb három, majd nyolc játékosra bíz. Emellett a szekundban és a brácsa tuttiban, mintha a széllapátok forgását illusztrálná Strauss a komótos hármashangzatfelbontásokkal. A tett kudarcot vall, lovagunk a földre kerül,

amit a szóló és tutti cselló hatalmas *fff*-jával szimbolizál. Bús dallam indul a szólócsellóban, amelyből csak a klarinéton előkerülő naiv motívum zökkenti ki a főhőst. Újabb kaland várja, érkezik a *második variáció*, egyben Strauss egyik legfantasztikusabb hangszerelési bravúrja. Don Quixote egy birkanyájgal találja szemben magát, amelynek békés legelését a hatfelé osztott brácsaszólam, a lovag támadásánál megzavarodott állatok riadalmát és ijedt bégetését pedig tucatnyi, torz hangon megszólaló fűvós hangszer imitálja. A hegedűk a birkák között karddal rendet vágni akaró Don pengéjének suhogását mutatják be éles, a kápanál játszott *ff* tizenhatod beszúrásaikkal. (61. kottapélda)

61. kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 a 23.próbajel utáni 6.ütemtől

Viol. I. (pultweise geteilt).
Viol. II. (pultweise geteilt).

Wieder doppelt so schnell. (am Frosch) *fff* (am Frosch) *fff* (am Frosch) *fff* (am Frosch) *fff*

Ezekből az apró indításokból aztán egy hősiés téma bontakozik ki, hiszen a lovag meg van róla győződve, hogy Alifanfaron egész seregét helyben hagyta egymaga, egészen addig amíg a feldühödött pásztorok el nem fogják. A 25. próbajelnél érdekes zárómotívumra lelhetünk. Ugyanez a motívum helyet kap Strauss következő művében is. (62a és b kottapélda)

62a kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 a 32.próbajel utáni 4.ütemtől.

Solovioline.
Viol. I.

62b kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 az I. hegedű a 25.próbajelnél

25 *etwas ruhiger werdend*

A harmadik variációban Strauss a két főhős párbeszédét imitálja, gyakran harmadik hangszer segítségével. Ez a hangszer természetesen a szólóhegedű. A 25. próbajel után szinte a Zarathusztra *Tanzlied*-jének a könnyedsége köszön vissza, a két játékos kecses üveghangjaiból.(63. kottapélda)

63. kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 két szólóhegedű a 25. próbajel utáni 2.ütemtől

Var. III. Mässiges Zeitmass. *grazioso*
pizz. arco

2 *pp* 3 1. Pult. *p* 2

pp *p glissando*

Sancho dohog és ugyanazt a motívumot ismételteti, miközben gazdája gondolatai szárnyalnak a szólóhegedűn. Mivel azonban meggyőzni hallhatólag nem tudja a fegyverhordozót, erélyesebbé válik és a téma visszakerül a csellóba. Divertimentókba illő gyönyörű brácsaszóló indul melynek kísérete is a klasszikus darabokból építkezik. A második hegedű puha, szinte vonóvibratós kíséretei, majd a 32. próbajel előtti négy taktus, felrakásában hamis vonósnégyses³ mind-mind Haydn és Mozart szellemét idézik (64.kottapélda) :

64. kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 a 32. próbajel előtti 4.ütemtől

Solo.
Bratschen.
(die übrigen)

Violonc.
(ohne Solo)

Contrab.

p *pizz.* *arco*

³ Strauss a klasszikus két hegedű, brácsa, cselló helyett a brácsaszólót teszi meg primáriusnak és a tutti brácsa, valamint a két részre osztott csellók adják hozzá a társakat a bögő pizzicatói felett.

A lovag megelégedve Sancho érvelését, hevesen reagál, amely a két hegedű erőteljes tizenhatod lefutásai – a naiv téma alapján – és gyors kromatikái hivatottak ábrázolni. Don Quixote mérge azonban gyorsan elpárolog és egy gyönyörű álmvilágot kezd lefesteni szolgájának Fisz-dúrban. A hegedűk folyamatos tremolókat játszanak szordinóval, majd a brácsán induló dallamot átvéve kiteljesedik a Straussi csillogás, ebben a varázslatos Fisz-dúr világban a két hegedű csodálatos oktáv unisono dallamával. Varázslatos pillanat, ahogyan a 41. próbajelnél induló csellószóló motívumát átveszi a hegedűszóló, majd – a Strauss által ’előtérbe helyezett’⁴ hegedűvel - együtt kúsznak felfelé, hirdetvén az szellem győzelmét a test felett. A lovag azonban új kalandokra vágyik és a csellószóló újra hevesen mutatja az irányt a *negyedik variáció* felé. A hegedűk szaggatott triolái majd a záróhangokat megelőlegző felfutásai tettvágyról árulkodnak. A trombitákon, pozánokon és a fagottokon megjelenő gregorián imitáció szerzetesek közeledtét jelzi.⁵ Az oboák és klarinétok izgatott tizenhatodai után, melyek körbenyargalják a szerzeteseket, a Don támad. Ezt a vonóskaron megszólaló lovagi tématranszformációja jelez, ám a téma a csúcspontján megáll, majd visszafordul miközben ritmikája zavarttá válik majd a mélyvonókon megáll. Az *ötödik variáció* a szépséges Dulcinea után sóvárgó és róla ábrándozó szólójában a hegedűk nem kapnak szerepet. A *hatodik variáció* spanyol népies dallamai eleinte szintén nélkülözik a felső vonós szólamokat, de az 53. próbajelnél besegítenek a csellószólónak a Don mérget kifejezni, aki azt hiszi, hogy varázslat áldozata lett és az ő Dulcineája így változhatott át egy közönséges parasztlánnyá. A tonalitásba sehogyanszem passzoló hegedűszóló a Don zavarodottságát jelzi. A *hetedik variáció* ismét a naturalisztikus ábrázolásmód egyik csúcsa. A két előkelő hölgy által lóvátett lovag kalandját, melyben azt gondolja, a szél hátán repül, Strauss a zenekarát olyan effektekkel egészíti ki, mint például a szélgépj hangja. A vonósok tekintetében egy egész egyszerű és már többször is felhasznált technikát használ (65.kottapélda):

⁴ Hervortretend.

⁵ Ha visszagondolunk a *Till Eulenspiegel*-ben megjelenő szerzetesek koráljára, megint csak Strauss hihetetlen fantáziáját dicséri, hogy a *Don Quixote*-ben felbukkanó spanyol szerzeteseket rájuk jellemző módon sokkal merevebbnek és dogmatikusabbnak ábrázolja, így a témájukhoz a zenetörténetileg is távolabbi gregoriánt választja.

65. kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 az 57. próbajeltől

The image shows a musical score for the first movement of Richard Strauss's *Don Quixote*, Op. 35. It is a woodwind and string score, starting at rehearsal mark 57. The tempo is marked 'ein wenig ruhiger als vorher' (a little calmer than before) and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The score is for Violins I and II, Trombones, and Violoncello. The music is characterized by a complex, chromatic texture with rapid sixteenth-note passages and slurs.

Ez a szökőkútszerű játékmód már az *Aus Italien*ben is felbukkant, most azonban így, felgyorsítva és a kromatikus süvítéseket játszó fuvolák, valamint az előbb említett szélgép segítségével teljesen más jelentést hordoz, mint az Op.16-os mű 4. tételében. A szél ábrázolása után rögtön egy másik természeti képződmény, a víz következik a *nyolcadik variáció*ban. Egy valódi *barcarolat*⁶ hallunk. A mélyvonók hullámzó tizenhatodainak a mozgását átveszi a hegedűszólóban újra megjelenő gálans téma. Mindemellett a két hegedűszólam még másik két fontos motívumot is hordoz. Az elsőhegedű tutti szekciójában, a naiv motívum szaggatott, erőteljesebb verzióját halljuk, a szekundban pedig a lovagi téma indítását ismerhetjük fel egy diminúcióval átformálva. A témákat szurreálisra teszi a sok alterált hang, ebből pedig sejthetjük, elméje újból csúfot űz Don Quixote-vel. A lovag ájulásából való felkeltését, egy egészen rövid, ámde annál furcsább hangulatú pizzicato közjátékban hallhatjuk, ami után Sancho hálaimája hangzik fel, egy gyönyörű fűvös korál képében. A *kilencedik variáció* minden eddiginél erőteljesebb hegedűs jelenléttel indul. Schumann Op.61-es II.szimfóniája juthat eszünkbe a kezdésről. Ugyanaz az elsőprő lendület jellemzi mindkét részletet.(66a és b kottapélda)

⁶ Barcarola [ol.'csónakos', ang., fr. barcarolle, ném. Barkarole], velencei gondolasok munkadala. Ringatózó, gyakran moll, rendszerint 6/8-os metrum, lágy dallamosság jellemzi. Brockhaus-Riemann: 120.

66a kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 az I. hegedű a 64. próbajel előtti
4.ütem felütésétől

Var. IX.
Schnell und stürmisch.

66b kottapélda: Schumann *II. szimfónia*, Op.61 I. hegedű a II.tétel kezdésétől

Schumann — Symphony No. 2 in C Major

8

SCHERZO
Allegro vivace ♩ = 144

VIOLINO I

A két fagott a két ágrólszakadt koldust személyesíti meg, akiket a Don megtámad és menekülésre késztet négy erőteljes secco vonós akkord segítségével, amely utolsó megszólalása egyben már a *tizedik variáció* első hangja. A lovag emberére akad, barátja Samson Carrasco személyében, akinek spanyolos motívuma a fűvósokon szólal meg. Párbajra hívja a Dont, aki ha veszít, vissza kell hogy térjen régi életéhez. A tételben felhangzó súlyos hegedűtémák valószínűleg nem is igazán a párbajt, hanem Don Quixote belső vívódását testesítik meg. Egy újabb olyan motívum bukkan föl, amelyiknek fontos szerepe lesz a Hősi életben, mégpedig az egy hangon repetálva

szinkópázó anyag. Ez a motívum a tépelődést szimbolizálja itt is és más szempontból, de ugyanilyen döntéshelyzetet ábrázol majd a másik mű hegedűszólós jelenetében. (67a és b kottapélda)

67a kottapélda: *Don Quixote*, Op.35 az I. hegedű a 67. próbajeltől



67b kottapélda: Hősi élet, Op.40 hegedűszóló a 23. próbajel utáni 3. ütemtől.



A lovag témája ritmikailag teljesen felbolydulva, elaprózva szól a hegedűkön, a 69. próbajel után, ráadásul imitációs szerkesztésben, amely még feldúltabbá teszi. A Don agya azonban, az esküjéhez hűen, falujába érkezve kitisztul. A fűvósok pasztorális hangulatú motívumai mellett a két társ, az úr és a szolga, cselló és brácsa végre tiszta fejjel beszélgetnek egymással. A 75. próbajelnél Strauss szép lassan kiírja a prím szólókat, a teljes létszámról egészen a szólóra lecsökkentve a játékosokat, hangonként búcsúzik el tőlük. A szólócselló utolsó flageoletje után egy nyolcszólamú hegedűs szőnyeg akkord visz át minket a *Finálé*ba.

A befejezés, amely tulajdonképpen a lovag halálát festi meg, a Straussi líra egyik leggyönyörűbb darabja, egyfajta dal szöveg nélkül. Brilláns hagszerelése úgy épül föl, hogy bár a szólócselló kísérete egyre dúsul, egyetlen pillanatra sem nyomják el a fő dallamot. A hegedűk a 77. próbajeltől vesznek részt a zenében. A 78. próbajelnél kisdobot imitálnak a vonósok, egyfajta gyászinduló ritmusa szólal meg a két hegedűszólamon is. Ahogyan a szóló egyre lassabbá, fáradtabbá válik, úgy

bukkannak fel a régi motívumemlékek egy-egy szólóhangszeren. A darab elejének visszatérése, éppen úgy mint a Till esetében, nyugodtabb tempóban történik. A gálás téma egészen komótosan bandukol a befejezés felé. Strauss sokadszor ábrázolja az emberi élet befejezését, de talán ez mind közül a leghumánusabb és a legszerethetőbb. A csellószólóban Don Quixote egy utolsó glissandoval hunyja le a szemét örökre. Sóhajként még felhangzik a naiv téma azonban ez már csak egy utolsó felütés a záróakkordokhoz, melyben a vonósok kecses pizzicatoikkal közlik a hallgatósággal, hogy ez bizony csak egy tanulságos mese volt.

A búsképű lovag történetének megzenésítése nem Straussnak jutott először eszébe⁷, ahhoz azonban kétség sem férhet, hogy a legszínesebb, legszellemesebb változat az övé. Már a két főszereplő kiemelése a hangszeres együttesből fantasztikus ötlet. Kárvallottnak a hegedűszólista tekinthető, hiszen feladatai alig maradnak el a két másik szólistáétól, mivel azonban szerepe inkább a gondolatok valamint az érzelmek és álmoképek lefestése, nyilván nem lehetett formailag egy hármaverseny szólista apparátusába beemelni. Technikailag nem annyira nehéz mint a *Heldenleben* szólója, kifejezésében azonban legalább annyira árnyalt. A szólisták mögött elhelyezkedő két hegedűszólam most sem kevésbé jelentős mint akár a Zarathusztrában, vagy a *Don Juan*ban, szerepe azonban teljesen más. Sokkal közelebb áll a majdani Alpesi szimfónia hangfestő megnyilvánulásaihoz, mint mondjuk éppen a Zarathusztra virtuóz, sokszereplős Tanzliedjéhez. Strauss ugyanúgy él a divisik adta lehetőségekkel, de most furcsamód minél többfelé osztja szólamait annál halkabb a játszánivaló. Inkább elvesz mint hozzáad a hangzás erejéhez. Nagyon sok az apró neszezés, tremolók, pianissimo állások és mondjuk ki, ez az a darab Strauss összes szimfonikus költeménye között, amelyben bizonyos részeken egyáltalán nem szerepel a hegedű.

⁷ „Strauss semmiképpen sem az első volt a groteszk lovag és hű kísérője Sancho Panza kalandjainak lefestésében. A klasszikus szerzők közül Purcell és Telemann szvitet írtak ebben a témában[...]Paisiello teljes operát írt, míg Mendelssohn és Donizetti is operát szentelt a könyvből kiragadott részleteknek. Strauss idejéhez közelítve, Rubinstein tulajdonképpen írt egy *Szimfonikus jellemképet*, de nincs okunk azt hinni, hogy ez Strauss-ra csak a legcsekélyebb mértékben is hatást gyakorolt volna, még ha ismerte is Rubinstein művét.” Saját fordítás. Michael Kennedy: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999): 174.

EIN HELDENLEBEN OP.40 (1899)

A *Don Quixote-Ein Heldenleben* ikerpár második darabja mind terjedelmében, mind pedig apparátusában felülmúlja a búsképű lovagról szóló művet. Olyan különleges hangszereket vagy eszközöket, mint például a szélgép, nem igényel ugyan, de a Strauss által, a partitúrába előszeretettel beírt „für Grosses Orchester” kritériumnak mindenképpen megfelel. A szerző nem is tagadja, hogy nemcsak a darab címe, de hangneme is kötődik Beethoven *III. 'Eroica' szimfóniájához*. Strauss valójában egy tetralógiát zár ezzel a darabbal, hiszen a *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Don Quixote* magányos hőseit ábrázoló darabok után most tulajdonképpen önmagáról, vagy legalábbis hozzá is szorosan köthető dolgokról komponál. Az irodalmi hősök után tehát a hétköznapiak felé fordul.

A darab a *Don Quixote* klasszikus variációs formája – bevezetés, téma, variációk – után ismét a *Don Juan* jellegű indítást választja, sőt ezúttal az első ütemben azonnal indul a téma. Az a téma, amire nyugodtan mondhatjuk, hogy a *Don Juan* témája mellett Strauss másik emblemikus védjegye. Kürtökön és mélyvonókon indul, de a hegedűk beszállásával a tizenharmadik ütem kezdetére már három oktávot jár be. (68a,b és c kottapélda)

68a kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 vonósok darab elejétől

Lebhaft bewegt.

Violinen. I.
Violinen. II.
Bratschen.
Violoncelle.
Contrabässe.

(dreifach)

68b kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 I. és II. hegedű a 9. ütemtől



68c kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 I. és II. hegedű a 11. ütemtől



A legegyszerűbb natúrmotívumból építkeznek. Egyre nagyobb hangközöket átfogó felütések indítják a motívumokat. Megjelennek a markáns negyedhangok, sőt, az apró értékek is kapnak jelölést. Egyszóval, mintha hősünk – Strauss – az ars poetica-ját, vagy legalábbis az aláírását tenné le a hallgatók elé, rögtön az első tizanhát ütemben. A darab keletkezése után sokaknak nem nyerte el a tetszését a téma felépítése, és újra Strauss szemére vetették, hogy elrugaszkodik a klasszikus dallamépítkezés formarendszerétől. (lásd: Függelék 12. kép)¹ Kétségtelen viszont, hogy Strauss éppen ebben volt zseniális, hogy témái hihetetlen leíró és jellemző erővel bírnak. A hősziklaszilárd jellemét nemcsak a mélyvonások, de a két hegedű unisono, sőt azonos fekvésben történő megszólalása is mutatja. Ez az együttjáték ugyanakkor valójában hatyúdal, hiszen innétől kezdve alig találunk példát a darab folyamán a klasszikus

¹ A Függelékben található 12. képen – amely a *Die Musik* korabeli példányának borítóját ábrázolja - a Hősi élet témájának első periódusa jelenik meg, gúnyos szövegezéssel: „Strauss óriási zseni, de dallamai egyáltalán nincsenek. Ő, csak hallgasd meg Lehár Ferencet, ő egészen más ember!”

prím és szekundhegedűk közötti együttjátékra, illetőleg láthatjuk, hogy alárendeltből² mellérendelt viszony alakul ki a szólamok között.

Már a 2. próbajelnél kiderül, hogy Strauss folytatja a két hegedű szerepének szétválasztását, ahogy azt a polifonikus szerkesztésmód megköveteli. Az Esz-dúr téma után intermezzo jelleggel máris elkülönül egymástól a ketté osztott prím témátranzformálása, és a II.hegedűre – valamint az oboákra – bízott új dallam. Új rend születik, hiszen a prím csak két egészen jelentéktelen pizzicato hangot kap cserébe. Egyfajta, leginkább a Mesterdalnokok-nyitányra jellemző hangulat alakul ki, a szólamok egymás szavába, egymás dalába vágva énekelnek. Strauss 'hervortretend'³ beírással nyomatékosítja a szekund mondanivalóját, hogy mindenki számára egyértelmű legyen mi a fontos. A 4. próbajelnél is marad a mellérendelt szerep a felfelé törekvő dallam imitációjában. Jó előadásban – és partitúra nélkül – szinte követhetetlen mikor, melyik szólam licitálja éppen túl a másikat. (69. kottapélda)

69. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 I. és II. hegedű a 4. próbajel utáni 3. ütemtől



Az 5. próbajelnél az Esz-dúr natúrtéma immár a Zarathusztra elejének hangnemében, C-dúrban szólal meg. Strauss itt valóban egyenrangúan kezeli a hegedűket, egyformán osztja meg közöttük a dallamokat, ráadásul egyik szólam csak akkor indít új melódiát, amikor a másik már befejezte. A műnek ezen szakasza teljességgel a vonósok és a kürtök vállán nyugszik. Minden más hangszer csak

² Egészen érdekes, ahogy a téma végén az 'Eroica' szimfónia klasszikus Esz-dúr zakatolása helyett, Strauss szekund és brácsa szólama monstre harmóniakat játszik ugyanabban a hangnemben, de lassabban és 4/4-ben.

³ Kiemelkedve.

színezésként vagy támasztékként funkcionál. A basszus és a felsővonósok állandó ütköztetése miatt szinte úgy érezhetjük, mintha orgona szólna.⁴ A 9. próbajel után a hegedűk visszatérnek a tétel elején megszólaló homofón hangzáshoz, aminek valódi célja valószínűleg a hangerő növelése a 10. próbajelig tartó folyamatos crescendóban. A nyolc kürt által megszólaltatott új motívumhoz a szerző hat felé osztott vonós repetálást használ, majd a 11. próbajeltől megint hatalmas intervallumot bejáró prím dallam indul, ezúttal a szekund segítségével. Visszatér a hős témája, de nem teljes formában, és a megjelenések is sűrűsödnek. Strauss a témát szünetekkel szabdalja, ezzel kellő feszültséget teremtve ahhoz, hogy a végkifejletben nem az alaphangnemben, hanem a dominánsan egy kérdéssel zárja le az első nagy szakaszt.

A következő rész a 'Hős ellenfelei' címet viseli. (lásd: Függelék 13. kép) Strauss a téma zenei aláfestéséből jóideig kihagyja a hegedűket. Ez a karakter, amelyben sokan Wagner *Nürnbergi mesterdalnokjának* állandóan akadékoskodó, kicsinyes Beckmesserét látják példa gyanánt, nem fér össze a vonósok meleg tónusával. A téma viszont mindenképpen figyelemfelkeltő. Strauss újra közel kerül a dodekafón szerkesztésmódhoz, hiszen két ütem alatt a rendelkezésre álló 12 hangból 11-et is felhasznál. Zseniális ritmikai és megszólalási sokszínűsége elfeledteti a vonóshangszerek nélkülözését, amelyek csak a 16. próbajel előtti 8. ütemben jelennek meg, amikor is a hős témája moll hangnemben – egyfajta szomorúsággal vagy inkább baljós előjellel – válaszol az őt állandóan támadó, piszkáló ellenségek motívumára. A mélyvonósok után megjelenő, gyönyörű trisztáni kromatikával átszótt dallamot megint a szekundhegedűk interpretálják a brácsával unisonóban. Ilyesfajta, a mély regiszterbe ereszkedő lamentoso jellegű vonós dallamokat utoljára a *Macbeth* és a *Tod und Verklärung* tartalmazott. Az előbbiből a hangzás sötét tónusa, utóbbiból pedig a dallamok sóhajszerű kromatikus lefelé hajlása lehet ismerős számunkra. A vonós kinyilatkoztatás után visszatér a ellenfelek témája, azonban a Hős újra erőre kap, ezt jelzi a prím hegedűkön a moll karakterből a dúr felé induló dallam, majd a Till-ben megismert, erőteljes – szinte erőszakos – marcato triolák megjelenése, amely egy felfutás után újra Esz-dúrba vezeti a témánkat. Strauss azonban egy percre sem

⁴ Különösen így van ez a 17. és 18. ütemben, ahol a két tuba mély pedálhangjai szinte elhitetik, hogy a mester a Zarathustrához hasonlóan itt is csatasorba állította ezt a hangszert.

pihenőt, hiszen ez csak egy álvisszatérés, ami arra hivatott, hogy előkészítse a Hős társának a megjelenését.

Láthattuk eddig is, hogy a szerző mennyire anyanyelvi szinten kezeli a hegedűt, mint szólóhangszert. A *Don Juan* és a *Tod und Verklärung* óvatos, pár ütemnyi próbálkozása és a Till virtuóz szólói után, a *Zarathusztrában* már komoly szerepet kapott a koncertmester és az első, valamint a második pult szólistái. A *Don Quixote* egyes részeiben is a két igazi szólista egyenrangú partnere a hegedűszóló. A *Hősi életben* azonban Strauss még ennél is tovább megy, szinte egy egész tételnyi – interpretációtól függően 5 és fél valamint 7 perc közötti – fantáziát komponál, ami kiegészül egyfajta puha, kamarazenei hangulatú epilógussal. Ahhoz, hogy érdemben foglalkozhassunk Strauss, a Hős társát lefestő szólójával és annak zenei jelentőségével, muszáj egy picit kitérőt tennem – ha csak nagyon érintőlegesen is – a koncertmester és a koncertmesteri szólók kialakulásának és változásának tárgyában.

A barokk concerto műfaj eltűnésével, valamint a versenyművek megszületésével a keletkező művekhez képest minimálisra redukálódott az igazán fontos és mutató koncertmesteri szólók jelenléte. A karmesteri poszt megjelenésével a koncertmesterek szerepe is egyre kisebb spektrumban mozgott. A zeneszerzők, akik egyben gyakorta a szólisták is, egészséges versenyhelyzetet teremtettek a komponálásban, hiszen a hegedű, mint hangszer is folyamatosan fejlődött, a hegedűsök technikai színvonala is változott⁵, ezáltal egyre-másra jelentek meg az új művek, amelyek próbálták egymást túlcitálni. Sajnos éppen így tettek az előadók⁶ is, nem véletlen tehát például, hogy azóta a versenyművek legmagasabb trónusán helyet foglaló Beethoven koncert, a maga idejében nem szerzett akkora elismertséget,

⁵ Szándékosan nem akartam azt írni, hogy a technikai színvonal emelkedett, hiszen ma a historikus játékmód egyre nagyobb arányú elterjedésével láthatjuk, egyáltalán nem biztos, hogy a mai technikai problémák erőteljesebbek, mint azokban az időkben, inkább úgy fogalmazhatnánk, hogy más jellegű kihívásnak kell megfelenünk ma, a XXI.században, mint mondjuk a XVII-ben.

⁶ Franz Clement, Beethoven kortársa, aki a hegedűversenyt rendelte a mestertől, végül majdnem megbuktatta azt, mert a versenyművet egyetlen próba nélkül szinte a helyszínen blattolva, a kadenciában a hegedűjén fejfelé fordítva játszott, ezzel teljesen nevetségessé téve a darab valódi mondanivalóját.

mint mondjuk Spohr⁷ vagy éppen Viotti⁸ koncertjei. Zenekari szólók a megírt művek mennyiségéhez képest csak elenyésző számban születtek. Példaképpen említhetnénk Haydnt, aki kiváló hegedűs volt, és a Napszakok című, három önálló, de témája miatt összetartozó szimfóniáiban ír hegedűszólókat. Mozart szerénádjaiban használja előszeretettel a szólóhegedűt. Beethoven a Missa Solemnisben, az énekes szólistákkal azonos szinten kezeli a hegedűszóló mondanivalóját, ugyanakkor a szimfóniáiban egyszer sem kerül elő. A romantikus szimfóniákban Schumannnál és Brahms-nál is egyszer-egyszer találkozunk a szólóhegedűvel⁹, mindkét esetben a lírai hangulat kifejezésére szolgál megjelenésük. A koncertmesteri szólók forradalma az orosz romantikusokhoz¹⁰ és a balettzenéhez köthető. Csajkovszkij előszeretettel alkalmazza a hegedűt, mint szólóhangszert balettzenéiben, Rimszkij-Korszakov pedig két, egymás után – 1884-ben és 1885-ben – keletkezett, nagy szimfonikus opuszában is komoly szerepet testál a koncertmesterre. Az Op.34-es *Spanyol Capriccio*-ban, a hegedű virtuóz, spanyolos oldalát mutatja meg, az Op.35-ös *Seherezádé*ban pedig a hangszer csodálatos tónusa a hordozója a címszereplő tételek közötti változatos narrációjának, majd a mű végi csodálatos búcsújának. Ez utóbbi mű valószínűleg hatással lehetett Strausssra, mert az elemzés során láthatjuk, hogy bizonyos elemek felbukkannak a szóló folyamán.

A hegedűszóló a Hős társát – nem csak a – rossznyelvek szerint¹¹ Strauss feleségét hivatott megszemélyesíteni. (lásd: Függelék 14. kép) Ezen túlmenően

⁷ Spohr, Louis (1784-1859), német zeneszerző, hegedűművész és karmester. A korszak legnagyobb hegedűsének nevezték Paganini mellett, és elsősorban megragadó adagio-játékaért csodálták. Számos hegedűművészt nevelt. Kompozíciói, amelyek a kései Mozart stílusból is merítenek, nem mentesek bizonyos szentimentalizmustól. Brockhaus-Riemann: 387.

⁸ Viotti, Giovanni Battista (1755-1824), olasz hegedűs és zeneszerző. Művei előkelő helyet foglalnak el a hegedűirodalomban; mint előadóművészek azonban, még nagyobb a jelentősége: a modern hegedűtechnika egyik megalapítójának tartják. Brockhaus-Riemann: 619.

⁹ Schumann IV.szimfóniájának II.tétele és Brahms I.szimfóniájának II.tétele tartalmaz hegedűszólót.

¹⁰ Nem lehet véletlen, hogy az orosz romantikusok ilyen nyugodt szívvel írtak igen komoly szólófeladatokat az orosz zenekarok koncertmestereinek, hiszen Auer Lipót szentpétervári iskolájából – ahol 1868-tól egészen 1917-ig tanított - sorra bukkantak föl a jobbnál jobb hegedűsök, akik nagyon gyakran szólófeladatokhoz nem jutván, koncertmesteri szerepkörbe kerültek.

¹¹ „Strauss állította, hogy természetből fogva lusta, és Pauline ösztökélte, hogy összpontosítsa figyelmét, és maradjon ura a munkájának. Tagadhatatlan, hogy az asszony terrorizálta, de akadt azért alkalom, amikor Strauss nem hagyta magát, legalábbis emlékeztette Paulinét, hogy mindennek van határa. Többnyire azonban élvezte felesége katonás magatartását s meghittségük és kölcsönös együttérzésük felfoghatatlan és nem tűri a magyarázatot.” Boyden: 137.

azonban azt mondhatjuk, hogy ebben a szólóban minden olyan momentum és tapasztalat benne van, amelyek Strausst addigi életében a szebbik nem részéről érték.¹² Technikailag és zenei megformálásban is felveszi a versenyt a Strauss elődök és kortársak kompozícióinak nehézségével, ráadásul a feladatot nehezítendő a szólistának még egy fél óra játék után, a darab végén újra fel kell bukkannia, mint szólista ott már kifejezetten lírai, a hegedű legszebb tónusát kihasználó szerepkörben.

A Hős ellenségei Esz-dúr zárata után a Társ a napfényes Á-dúrban kezdi el bemutatkozását. (70. kottapélda) Visszautalnék a Mozart Á-dúr koncertre, és annak is nyitott jellegére. Nem lehet véletlen a hangnemi párhuzam.

70. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 szólóhegedű a 22. próbajel utáni 2. ütemtől



Egyfajta kérdezz-felelek vagy méginkább ismerkedés alakul ki a szólóhegedű-hölgy és a zenekar-hős között. A szóló folyamán Strauss végig nagyon pontosan meghatározza, mikor milyen karaktert szeretne hallani. Ezek nagyrésze nem is zenei műszó, hanem kifejezetten bizonyos életérzések egészen egzakt megfogalmazásai. Általában nem jellemző, hogy a zeneszerző ennyire beleszól a szólista elképzeléseibe, ez azonban ebben az esetben teljesen érthető. Strauss nem engedhette, hogy egyénieskedő vagy más zenei ízléssel rendelkező művészek átformálják a hozzá érzelmileg legközelebb álló személyről alkotott képet. A szólóval kapcsolatos, leginkább hiteles képet természetesen a szerző adott, amikor Roman Rolland faggatta őt, hogy szóló által ábrázolt sokféle nőalakból melyik az igazi, és

¹² Hiszek benne, hogy Bartók a Kékszakállú megírásakor is támaszkodott Strauss kompozíciójára, igaz Judit megformálása, valamint Balázs Béla műve ennél sokkal sötétebb képet fest a női nemről, ugyanakkor köztudott, hogy „a Heldenleben partitúráját Bartók milyen szorgalommal tanulmányozta: kívülről megtanulta, s többször nyilvánosan elő is adta zongorán.” Fábrián: 98.

melyik kép az amelyik legjobban illik a feleségére. A komponista a kérdésre így válaszolt :

Sem egyik, sem másik. Kicsit mindegyik. A feleségemet akartam bemutatni. Ő nagyon összetett, nagyon nőies, kicsit perverz, egy kicsit kacérkodó, sosem fedi fel magát, mindig picit más mint egy pillanattal azelőtt. Eleinte a hős követi őt és átveszi azt a hangulatot amit éppen a Nő énekelt; pedig ő már libben tovább. Végül a Hős azt mondja »nem, én itt maradok«. A saját gondolataiba burkolózik, visszatér a saját hangulatához. Aztán a Nő visszatér hozzá. A fennmaradó, hosszú és teljesen felfejlesztett részek közjátékként szolgálnak, mint kontraszt a két zajos kitörés a nyitó jelenet és a Csatajelenet között. Lehetetlen volna folytatni ugyanolyan kedvvel.¹³

A szóló második indulása egy hanggal feljebb kezdődik, majd a motívum záróformuláján hosszasan elidőz és *kétvonalas fisz-hangon*, egyfajta szinkópás himbálódzás kezdődik. Ez a csábítás maga. Strauss a 'kétszínű sóvárgással'¹⁴ utasítást adja, az előadóra bízván, hogy a repetált *fisz-hangon* ezt milyen eszközökkel éri el. Az andalgásnak egy vidám és igen gyors motívum vet véget pizzicato kísérettel, egy üveghanggal befejezve. A zenekar mély hangszerei egyfajta zsörtölődést imitálnak, egyelőre csak szelíden. A szólista folytatja a könnyed hangvételt, sőt, Strauss egyenesen 'meggondolatlanságra'¹⁵ biztatja. A tuttiban a vágyakozás témája kezdődik, teli crescendokkal és erre válaszol a szóló szerelmi témája két ütemben, ami azonban rögtön egyfajta pajkos, nevetős, a Till kópé világából ismert előkés rövid nyolcadokká szelidül, sőt, 'elbizakodott'¹⁶ lesz a hölgy. A szerző egy igen kellemetlen

¹³ „Neither one nor the other. A little of all that. It's my wife I wanted to show. She is very complex, very feminine, a little perverse, a little coquettish, never like herself, at every minute different from how she had been the moment before. At the beginning the hero follows her, and gets into the mood in which she has just been singing; she keeps going further away. At last he says» no, I'm staying here «.He remains wrapped in his own thoughts, back in his own mood. Then she comes to him. For the rest, this long and very fully developed sections serves as an interlude, as contrast between the two noisy outbursts of the opening and of the Battle. It would be impossible to go on in the same vein.” Michael Kennedy: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma* (Cambridge, Cambridge University Press, 1999): 171.

¹⁴ Heuchlerisch schmachtend.

¹⁵ Leichtfertig.

¹⁶ Übermütig.

staccato, vagy tetszés szerint ricochet lefutással és egy hasonló legato felfutással szimbolizálja A-dúrban, majd hozzáilleszti az előbb már hallott üveghangra végződő kadenciát. (71. kottapélda)

71. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 szólóhegedű a 25. próbajel utáni 4. ütemtől



Ezután keményebb hangon szólal meg a Társ, alapvetően Bédúrban. A kivitelezés érdekessége, hogy a már elindított és megszólaltatott hanghoz kell egy akkordot hozzáhúzni, ami sokkal kellemetlenebb, mintha a szerző az akkordot hagyná magára. Ráadásul közbeiktat egy, a barokk szólószonátákra vagy Bach kétszólamú invencióira jellemző részt, amely végül egy siciliano dallamban zár, mindez persze romantikus hangvételen előadva. (72. kottapélda)

72. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 szólóhegedű a 22. próbajel utáni 2. ütemtől



A folytatásban egy három szakaszból álló egység következik, amelyben a szerző újabb közkedvelt és virtuóz elemet mutat be, az arpeggiót.¹⁷ Mindhárom szakaszban ugyanazon *gis-h-d-f* szűkített akkordot variálja különböző fordításokban, ám először egy virtuóz futammal zár, másodszor viszont kacagást utánoz egy kromatikus triolás lefutás segítségével, és végül a trillán pihen meg. A kacagás ebben az esetben nem gúnyos mint a Till-ben, hanem 'szeretetre méltó'¹⁸. Ezek után a zenekar egyre erőteljesebb, ahogy a szerelem tüze nő a hősiünkben. A harmadik szakasz a leghosszabb és legbonyolultabb. Véleményem szerint itt Strauss egyfajta zavarodottságot akar érzékeltetni, mégpedig úgy, hogy az arpeggiós felbontások után 'egyre gyorsuló és tomboló'¹⁹ futamba kezd. Ez a futam improvizatív hatást kelt a hangzás pedig erőteljesen – ne felejtsük 1899-et írunk – XX. századi. (73. kottapélda) Ez valószínűleg annak köszönhető, hogy egészhangú skálák váltakoznak diatonikus skálákkal, alaphangot azonban nem igazán tudunk megállapítani. A futam a tetőpontra, a négyvonalas g-hangon szakad meg hirtelen.

73. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 szólóhegedű a 28. próbajel utáni 5. ütemtől

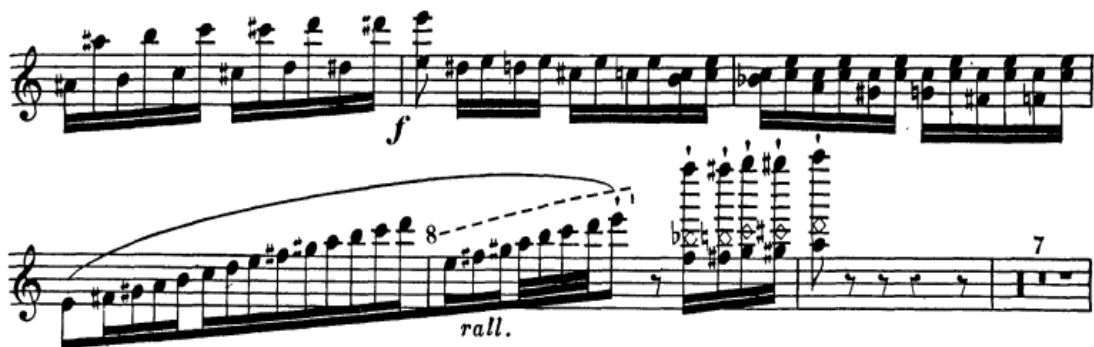
¹⁷ J.S.Bach és más barokk mesterek óta a virtuozitás egyik fokmérője az arpeggio játék, amely Paganini, Ysaye és Ernst műveiben éri el csúcspontját.

¹⁸ Liebenswürdig.

¹⁹ Immer schneller und rasender.

Ezután visszatér a barokkos, kétszólamú szerkesztésmód, és vele együtt a 'hirtelen még nyugodtabb és nagyon érzékeny'²⁰ hangulat. A 29. próbajelnél egyfajta capriccio jellegű hangvétel köszönt be. A tempó állandóan mozog előre-hátra a szerző utasítása szerint, a szólóhegedű pedig mindig elharapja a motívumai végét, ezzel folyamatosan hergelve a Hőst megszemélyesítő zenekart, amely itt már a fortissimo dinamikán játszik, harcias nyújtott ritmusokkal. A Társ haragossá válik, egy húsz hangból álló felfutás után a *háromvonalas ges-hangon* 'haragosan'²¹ megáll és a szóló elején található *fisz-hangon* sóvárgó nő, most az enharmonikus megfelelőjén időzve tölti ki mérgét. A zenetörténet egyik leghíresebb veszekedése indul el itt 'gyorsan és civakodva'²², amelyben Strauss le sem tagadhatja, hogy testközelből is átélte ezeket.²³ A kivitelezés sémáját több helyről is ismerhetjük. A dolgozatomban a *Till Eulenspiegel*nél már említést tettem Saint-Saëns: *Bevezetés és Rondo capriccioso* című művéről. Itt ismét előkerül a hatások között éppen úgy, mint Rimszkij Korszakov *Seherezádéja*. (74a és b kottapélda)

74a kottapélda: Saint-Saëns: Bevezetés és rondo capriccioso
szólóhegedű a D próbajel utáni 18. ütemtől



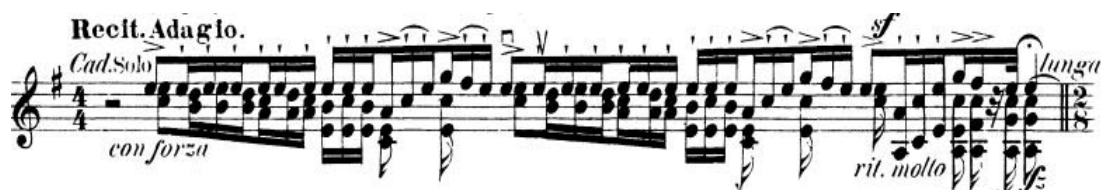
²⁰ Plötzlich wieder ruhig und sehr gefühlvoll.

²¹ Zornig.

²² Schnell und kiefend.

²³ „Fél évszázados együttélésük során Pauline valamelyest lehiggadt, de dühös beállítottsága, kezelhetetlen magatartása és lobbanékonyága sohasem múlt el teljesen.” Boyden: 136.

74b kottapélda: Rimszkij-Korszakov: *Seherezáde* Op.35 IV.tétel
a szólóhegedű 29.ütemtől



74c kottapélda: *Hósi élet*, Op.40 szólóhegedű 30. próbajel utáni 4. ütemtől

A szólónak ez a része ismét csak méltó vetélytársa a hegedűirodalom bármelyik, mumusként kezelt motívumának. (74c kottapélda) A Társ lassan engesztelődik ki. Visszatérnek – ezúttal nyugodt formában – az elharapott végű motívumok. A szóló elején beköszönő és az arpeggiós motívumot összeolvasztja Strauss egy nagy szerelmes bocsánatkérésé, és a három pianóvá szelidült szólóhangszer felfelé törekvő, de közben folyamatosan lassuló kromatikája vezet vissza, és olvad bele a zenekar mindent elsöprő Gesz-dúr belépésébe.

Innetől kezdve a szólista nyolc ütemen keresztül takarva van a zenekar által, hogy aztán a Társ motívumával jelenjen meg újra, egy sokkal dúsabb zenekari környezetben. A négy részre osztott hegedűszólamok mellett előbb a csellókkal játszik unisono, de két ütem után csatlakozik, az akkor már tercparhuzamban zajló

témához. A 35. próbajelnél a szerelmi motívumból gyönyörű párbeszédet alakít ki Strauss, amelyben előbb az oboa, utána pedig a klarinét a társa a hegedűszólónak. A vonós tutti szinte csak halk éjjeli neszezéssel kíséri, amelyet tremolókkal imitálnak. A két anyag együttese, egyfajta *Rómeó és Júlia* utánérzést kelt, most azonban kifejezetten a szónak a Shakespeari értelmében. Nagyon szép gesztus a tetőponton csatlakozó tutti, és az abból egy kiírt glissandóval lecsorgó szólista együttjátéka. Ez a motívum kétszer hangzik fel, először Gesz-dúrban, majd F-dúrban indulván. A második megérkezés után a két hegedűszólam különválik, mintha a két szereplő egymással kommunikálna, aztán a prim egyedül maradván előbb tétován majd egyre határozottabban indul felfelé. A 38. próbajel utáni ötödik ütemben három marcato felütéssel egy molto appassionato motívum jelenik meg, talán az életreszóló eskü megszemélyesítéseként, aztán lassan elcsendesedik a szín. Strauss itt nem elégszik meg a hegedű szokásos hangterjedelmével, és a II. hegedűben a legmélyebb hangot még egy fél hanggal lejjebb szállítja, amivel a játékosokat hangolásra kényszeríti. Ez egy nagyon furcsa és egyedi dolog. A hegedű húrjainak elhangolása vagy más koncepció szerinti áthangolása nem újkeletű, hiszen elég csak Biber²⁴ Szólószonátáinak scordaturaira²⁵ gondolnunk. Az el- illetve áthangolás azonban mindig a darab előtt vagy esetleg tételek között történt. Most azonban Strauss mindösszesen hat ütemnyi szünetet engedélyez a 14 vonósnak, hogy g-ről gesz-re csavarja a legalsó húrt és körülbelül ugyanennyi idő áll rendelkezésre a visszatalálásra is. Nem teljesen egyértelmű Strauss szándéka, hiszen a brácsában ugyanez a hang szól. Valószínűleg erősíteni akarta a gesz-t, mint alaphangot és mivel a teljes vonós tutti a legmélyebb regiszterben játszik nem tudta a brácsa hármasszósztását a másodikhegedűre testálni, ezáltal, mondjuk úgy, csapdába került. Mindenesetre

²⁴ Biber (Bibern), Heinrich Ignaz Franz von, (1644-1704). Az olasz hangszeres zenéhez kötődött, a hegedű játéktechnikáját kettősfogásokkal, a magas fekvések használatával és a scordaturával fejlesztette tovább. Brockhaus-Riemann: 193

²⁵ A scordatura (= elhangolás) vonós hangszereken a szokásos hangolástól (accordatura) eltérő hangolási mód, amelyet a szerző a tétel elején betűvel vagy hangjegyekkel (accordo) jelez. A scordatura a szokatlan akkordfogásokat tesz lehetővé, és a húrok erősebb vagy gyengébb feszítésével, továbbá az üres húrok áthelyezésével a hangszín változását eredményezi. <http://www.komolyzene.eoldal.hu/cikkek/mufajok/>

szokatlan és Strauss-hoz méltóan meghökkentő megoldás, ami nagyon zavarba hozza a játékosokat. (75. kottapélda)

75. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 szólóhegedű a 41. próbajel utáni 6. ütemtől

Miközben a szekundszólam a hangolással van elfoglalva, a tartott hangok felett már ismét az ellenfelek témája szól, majd pedig új anyagként felbukkan egy fanfár, amit Strauss nem a színpadon, hanem valahol azon kívül elhelyezve képzelt el. Ez a szignál már a csatát jelzi. A mélyvonókon és a kürtökön megszólal a hősi téma vészjósító transzformációja, a prímhegedűk pedig a Társ motívumát játsszák legmélyebb regiszterükben. A kialakuló csata közben többször is felbukkan ez a téma, mindig a hegedűkön. A Hős nem magányosan indul a csatába. A két felső vonósszólam, szinte szigetként emelkedik ki az egyre fokozódó csatazajból, unisono harcolnak az őket körülvevő káoszban. A 49. próbajelnél változik a kép, a hegedűk csatlakoznak a brácsa mozgalmas tizenhatodos szólamához, mégpedig a kottaképet nézve egészen érdekesen, szinte – egymáshoz képest – egy tükörtengely mentén mozogva, így futnak bele a 49. próbajel utáni ötödik ütemben kezdő csatajelenetbe.

A jelenet első részében a hegedűk játszanivalója három részből áll. A szekund előbb csatlakozik a brácsákhoz és a kisdob militáns ritmusát tölti meg hangokkal, (76. kottapélda) majd a prímekkel együtt rendkívül erőteljes pizzicato nyolcadokat játszanak, gyakran hat szólamra leosztva. (77. kottapélda) A legérdekesebb azonban,

amikor mint valami álmokép, a Társ motívuma jelenik meg a legnagyobb csatazaj közepette, 'könnyedén szárnyalva'²⁶. (78. kottapélda)

76. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 az 50. próbajel előtti 11. ütemtől

Musical score for Example 76, showing Violin I and II, Trombones, Violoncello, and Contrabass parts. The tempo is marked 'Festes Zeitmass (sehr lebhaft)'. The score includes dynamic markings such as *ff*.

77. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 az 50. próbajel előtti 5. ütemtől

Musical score for Example 77, showing Violin I and II parts. The score includes dynamic markings such as *ff*.

78. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 az 53. próbajel előtti ütemtől

Musical score for Example 78, showing arched and plectrum parts. The tempo is marked '(leicht beschwingt)'. The score includes dynamic markings such as *p* and *arco*.

²⁶ Leicht beschwingt.

Az 56. próbajelnél azonban ez a téma szertefoszlik, és elindul egy 44 ütemen keresztül tartó Strauss-i etűd, amelynek a 61. próbejel utáni szakaszát akár egy agresszív moto perpetuo-ként²⁷ is értelmezhetjük. (79. kottapélda) Egy látomás, ahogyan az allegorikus hadigépezet ellenállást nem tűrő módon gázol előre.

79. kottapélda: *Hósi élet*, Op.40 I.hegedű a 62. próbajel előtti 2. ütemtől

1. Violinen. 41

The musical score consists of eight staves of music. The first staff is labeled '1. Violinen.' and '41'. The music begins at measure 62, marked 'cresc.'. The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Measure 63 is marked 'ff'. Measure 64 is marked 'ff'. Measure 65 is marked 'ff'. The piece concludes with a 'dim.' marking.

²⁷ Örökmozgó. Paganini híres darabja az Op.11-es 'Moto perpetuo' a tudósok régi vágyálma alapján íródott, amely darab hallgatása közben a folyamatos tizenhatod zakatolás a soha meg nem álló szerkezet mozgását imitálja.

Diatonikus és kromatikus menetek váltakoznak, a kezdet azonban mindig egy kvintkvart-terc felrakású motívum – vagy annak valamilyen fordítása –, amely megegyezik a Hős témájának a hangközfelépítésével.

Az eddig pizzicato megszólaló lövések most felgyorsulnak, és 'ugratott vonóval' kéri őket a szerző. A lövések süvítését a négy részre osztott két hegedű különböző szekcióiban elhelyezett gyors felfutások hívatottak megszemélyesíteni. A csata helyzetéről megint csak a két hegedű ad jelentést, amikor a 69. próbajel előtti negyedik ütemben unisono játszik a hősi témát, majd egyre többször emelkedik ki a zajos környezetből a Társ motívuma is. A harc a rézfúvós hangszereken zajlik, és Strauss a már több művében is bevált repetált, tremoló jellegű kíséretet alkalmazza a felsővonósokban. Az alsó négy kürttel a brácsa, a felső négygyel pedig a szekund villantja fel néha a hősi téma második négy ütemének ritmikailag átformált dallamát. A csatajelenet tetőpontján a vonóskaron – bőgők nélkül – kiemelkedik a baljós motívum (80. kottapélda), amit a Hős ellenfelei szakaszból ismerhetünk, s ami után a hegedűkön egy három oktávon átívelő kromatikus lefutás indul, amely rövid átvezető szakasz után a 75. próbajel utáni 3. ütemben győzedelmi fanfárként eszkalálódik.

80. kottapélda: *Hősi élet*, Op.40 a 74. próbajel előtti 4. ütemtől

A két hegedű, és az általuk játszott témák váltakozva szólnak, hol a legmélyebb, hol pedig egészen magas regiszterben, mondhatni földön-égen hirdetik a Hős és Társa győzelmét, amely a 77. próbajelnél válik teljesen egyértelművé, ahol a teljes vonós tutti unisono szólaltatja meg a hősi témát, miközben a kísérő nyolcadok megszólaltatását most a fúvósokra bizza a komponista. A Hős harca véget ért amelyet

még egy utolsó pátosz, talán egy kicsit túlzottan is elnyújtott kadencia zár le a 79. próbajelnél.

Ami ezután következik, 'A hős békéje', inkább kompozíciós szempontból érdekes, hiszen Strauss saját műveiből idéz. Sorra kerül a *Don Juan*, a *Don Quixote*, a *Tod und Verklärung*, a *Till* és a *Zarathustra* a szimfonikus költemények közül, de hallhatunk idézetet a *Guntram* című operájából és az '*Alkonyati álmodozás*'²⁸ című dalából is. Az idézeteket szinte mozgóképszerűen tárja elénk. Egyszerre akár több idézet is szólhat a különböző szólamokban.²⁹

Az utolsó szakasz ehhez képest – ha szabad azt mondanunk – sokkal izgalmasabb. Strauss amolyan ízelítőt ad nekünk az elkövetkezendő XX. század zenéjéből. A 94. próbajelnél a vonósok éles, szaggatott és markáns beköszönései már az *Elektra* világát idézik. A tizenhatodfutamokat a szerző kifejezetten 'dühösen'³⁰ kéri. A lefelé hajló motívumok már egészen diszsonánsak. A 97. próbajel utáni harmadik ütemtől kezdve majdnem teljesen atonálissá válik a zene, és a 99. próbajel előtti második ütem brácsa és szekundszólam akkordjai már szinte a cluster³¹ technikát előlegzik. Ezek után Strauss dallamos oldalát mutatja, amely majd a Rózsalovag hangvételére lesz jellemző. Milyen érdekes, hogy a későbbi kompozícióiban is szinte betartja ezt a sorrendet, hiszen az *Elektra* már-már atonális zenéje után nem mer továbblépni a még modernebb törekvések irányába, inkább visszatér a romantika, sőt szerkezet tekintetében a klasszikus formák világához.

A Hős visszagondol tetteire, és nyugalma már csak egy utolsó vihar zavarja meg, amely hirtelen tör ki, a hegedűkben erőteljes tremolókat, valamint a szél fáltámadásának kifejezésére kromatikus motívumokat hoz. Ez a vihar azonban hamar lecsendesedik és újra fölbukkan a Társ motívuma a szólóhegedűn. Ezúttal jellege inkább megnyugtató, mintsem felkavaró. Az első megjelenése felfelé lépegetett, most pedig lefelé indul, s egyre nyugodtabb tempóban ismétli a témát. A kettéosztott

²⁸ Traum durch die Dämmerung.

²⁹ Dolgozatomban nem kívánom részletezni, hiszen Michael Kennedy: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma* c. könyvében a 177. oldalon ez rendkívül precízen megtalálható, melynek listája az eredeti Leuckert kiadás alapján készült beleértve az oldal- és ütemszámozást.

³⁰ Wütend.

³¹ cluster [ang. "fürt" tone-cluster 'hangfürt' elnevezés rövidítése] szomszédos hangok (többnyire skálaszerűen egymásra épített kis-, vagy nagyszekundok, de akár mikrintervallumok) egyidejű megszólaltatásával keletkező hangkomplexum, mely hangzásában a zenei hang és a zaj között áll. Brockhaus-Riemann: 344.

prímszólam egy gyönyörű himnikus dallamot recitál, majd a mű talán legmágikusabb pillanata, amikor a kürt és a szólóhegedű felelgetnek egymásnak, mintha csak Strauss és felesége párbeszédét hallanánk. Egy hat ütemre elnyújtott kromatikus skála után a szóló és vele együtt a zenekar ismét a darabot indító Esz-dúrba érkezik. A mű története szerint ez lett volna a befejezés, egy halk visszafogott búcsú a világtól. Strauss azonban – egy barátja³² unszolására – nyolc ütemnyi fénylő rézfűvos kódot illesztett hozzá,³³ amelynek első három ütemében nem nehéz ráismerni sem a Zarathusztra kezdésére, sem pedig a *Hősi élet* augmentált témájára.

A *Ein Heldenleben* hegedűs szemmel nézve nem csak Strauss, de a zeneirodalom egyik legnehezebb alkotása. Nem feltétlenül azért, mert a leírt hangoknál ne találunk akár Straussnál, akár más szerzőknél nehezebbet, hanem mert a zenei anyag sokszínűsége egyrészt nem csak technikailag kíván maximálisan felkészült előadókat, hanem olyan művészeket vár el, akik jól kiismerik magukat a kevert stílusjegyek közötti állandó körforgásban. A mű folyamatos koncentrációt kíván, jóformán egyetlen pillanatnyi pihenés nélkül. A hegedűszóló a koncertmesteri repertoár egyik ékköve, ugyanakkor örökös kihívás a szerző szigorú és pontos utasításainak való megfelelés végett, valamint a fizikailag is megterhelő, közel háromnegyed órás darab végén lévő szóló művészi interpretálása szempontjából. A két hegedűszóló nagyon gyakran szeparáltan játszik, cserélgetve, adogatva a regisztereket egymás közt. Strauss rengeteg szólófeladatot bíz a szekundra, amellet, hogy a klasszikus középszóló és a prím extra magasságainál egy oktávval lejjebb is meg kell állni a helyüket. Mindent egybevéve elmondhatjuk, hogy a szerző korlátok nélkül tekint a hegedűre, mint hangszerre, és csakis a fantáziája szabhat határt a mondanivalója praktikus megvalósításában.

³² Friedrich Rösch. Batta: 124.

³³ „Állami temetés – súgta oda öregkorában Strauss ironikusan Willi Schuh-nak, aki még arról is beszámol, hogy a zeneszerző ekkoriban már eltávolodott művétől.” Batta: 124.

SYMPHONIA DOMESTICA OP.53 (1904)

Az *Ein Heldenleben* után Strauss már nem alkot a szó igazi jelentésében vett szimfonikus költeményt, hiszen mind a *Symphonia Domestica*, mind pedig a *Die Alpensymphonie* egyfajta kevert műfaj. Formáját tekintve Strauss ragaszkodott a szimfónia megjelöléshez, ugyanakkor mindkettő valódi programzene, még akkor is, ha az első programja teljesen hétköznapi, a második pedig témájában visszakanyarodik a szerző első nagy szimfonikus művéhez, az *Aus Italien*-hez, és valójában inkább csak természetet fest hangjai által.

Sokan úgy vélik, és ezt Strauss is megerősítette, hogy a *Domestica* megszületése egyenes következménye volt a *Heldenleben*-nek. A harcokban megfáradt Hős családja körében (lásd: Függelék 15. kép) leli meg boldogságát. Ahogy azt Strauss egy kortárs kritikusa – Karl Storck – felismerni vélte, a darab nem más, mint „a Hősi élet egy napja”.¹ Zenében és koncepcióban is az ellentettje, ugyanakkor mégis teljes mértékben kiegészítik egymást. Strauss, bár a koncepció, ami mentén haladt egyértelmű volt számára, az első előadásokhoz mégsem fűzött semmilyen előzetes kommentárt. A partitúrában viszont nagyon világosan jelezte, hogy a Strauss famílián belül mikor kiről szól éppen a darab. A művet a szerző öt nagy részre osztja :

1. A témák bemutatása
2. Scherzo
3. Bölcsődal
4. Adagio (Szerelmi jelenet)
5. Finale (Kettős fuga)

Az első téma a családfőé. A straussi témaformálás nem tűnik el, hiszen a 'nyugodt'² mélyvonósok és az 'álmodozó' oboák³ után belépő hegedűk témájában

¹ Batta: 151.

² Gemächlich.

³ Träumerisch.

felismerhetjük a *Don Juan* magasra törő építkezését, és a *Heldenleben* karakterességét is. (81. kottapélda)

81. kottapélda: *Symphonia Domestica*, Op.53 I. hegedű a kezdéstől

A hangneme is E-dúr, mint a Lenau hőskölteményére írt opusznak, ugyanakkor bár 'tüzes'⁴, még sincs benne sem annyi szenvedély, mint *Don Juan*-ban, sem annyi robusztusság, mint a *Hős* karakterében. A két hegedű a megszokott klasszikus oktáv unisonóban vezeti elő a témát. Kidolgozás szempontjából a feleség témája az izgalmasabb. A hisztériás pillanatok már elcsitultak, de a két hegedű egymással versenyző szólamai, az apró értékek színes kavalkádja, valamint az itt-ott felbukkanó marcato-k egyértelműen arra utalnak, hogy a mélyben még fortyog a vulkán. Természetesen a hegedűszóló újra felcsendül, hiszen megszokhattuk, hogy a Társ szerepét reábízza a szerző. Fürgé harminckettedekkel és tizenhatodokkal ábrázolja az asszony állandó pezsgését, ugyanakkor a kottában az *espressivo*, majd a *gefühlvoll*⁵ kifejezések azt sugallják, hogy a nő már nem magáért él, hanem a családjáért tevékenykedik. Nem rájuk haragszik, hanem értük. (82. kottapélda) Rendkívül színes a megvalósítás a hegedűkben. A vonásnemek sokasága kerül elő, sőt Strauss néhánynak még a helyét is meghatározza. Kettőjük egymás melletti életét festi le a 14. próbajelig zajló szakasz, melyben a két téma szinte folyamatosan jelen van a két hegedűszólam valamelyikében.

⁴ Feurig.

⁵ Érzékenyen.

82.kottapélda: Symphonia Domestica, Op.53 I. hegedű
a 3. próbajel előtti 5. ütemtől

A gyermek témája a Bach által igen kedvelt, de utána szinte elfeledett hangszeren az oboa d'amore-én szólal meg. Az előző két témához képest ez még nyugodtabb, a gyermeki szendergés állapotát mutatja be. Ehhez Strauss kisebb létszámot igényel a hegedűkben, és szinte megágyaz a finom, áttetsző akkordokkal. A rokonság érkezése ismét pergő triolás futamokkal, és lefelé futó tizenhatodskálákkal indul. Majd gyönyörű a gesztus, amint a – partitúrában szöveggel ki is írt – nagynéni és nagybácsi rácsodálkozásánál a vonósok a gyermek motívumának kísérő szólamait játsszák.

A 18. próbajel után indul a Scherzo, amely elején a szerző semmiképpen sem a beethoveni vagy brahmsi scherzok hangulatát idézi, sokkal inkább a gyermeki játék, és naiv rácsodálkozás örömét fejezi ki. Az eszköztárát is ehhez mérten állítja össze. Könnyed staccato kíséret a második hegedűben és a brácsában, s felette egy karcsú,

könnyed és dallamos hegedűszóló, amely állandóan váltakozik a tutti megjelenéssel. A szekund és a prím önálló játszanivalót kap, és ebben az esetben a szekund állandó játékossága fontosabb is mint a prím, hol trillázó, hol dallamfoszlányokat idéző szólama. A 29. próbajelnél a szülők gyermekükben való gyönyörködésének a témája szólal meg az első hegedűben. (83. kottapélda) Ez a motívum a legszebb német romantikus hagyományoknak megfelelően a hegedű mély regiszterében, férfias tónussal, a kürttel együtt, erőteljes, széles felütéssel jelenik meg. Strauss azonban nem hagyja a témát túl sokáig a g-húron időzni. Miközben – többek között a szekundban is – halljuk a gyermeki játék témáját itt-ott felbukkanni, folyamatosan szövi tovább 25 ütemen keresztül, eljutván egészen a hegedűk négyvonalas, legmagasabb tartományaiba. Az utolsó hét ütemet már teljesen unisono játsza a két hangszercsoport, ami a hangzást rendkívül élessé teszi.

83. kottapélda: Symphonia Domestica, Op.53 I. hegedű a 28. próbajel előtti 3. ütemtől

28

cresc.

ff *sfz* *espress.*

ff *espress.* *ff*

29 Ziemlich lebhaft.
(Alle)

30

dim. *p*

cresc.

31

ff

Ein wenig ruhiger.

32 Viol. II.

pppp rit. *dim.*

A gyermek még játszik egy picit, de már fáradtabban. Sokan Strauss szemére vetették a néha túlzottan is naturalisztikus ábrázolásmódot. Ebből kapunk egy kicsi példát a 33. próbajelnél, ahol a szerző még az ásítást is leképezi hangokra. Előbb az első hegedűben, majd a brácsában és a csellókban is megjelenik az alábbi motívum (84. kottapélda) :

84. kottapélda: Symphonia Domestica, Op.53 a 33. próbajel előtti ütemtől

The image shows a musical score for the first movement of Strauss's Symphonia Domestica. It focuses on measures 33, 34, and 35. The staves are for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 33 is the starting point of the motif. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. There are also some performance instructions like 'stacc.' and 'pizz.'.

Nyilvánvaló, hogy mit ábrázolnak a motívum végén a csúszással elért üveghangok. A család elálmosodott. Megszólal a gyermek témája az oboa d'amouren, majd egy gyönyörű hegedűszólót ír a szerző, amely nem mentes a nagy ugrásoktól s ezáltal hol itt, hol ott törik a dallam, ám a motívum gyermekien naiv szépsége elfedi ezeket a furcsaságokat. Rövid közjáték után a teljes prímzólam megismétli ezt a témát, miközben a szekund és a brácsa folytatja a scherzo hangulatát. A szülők megelégedik gyermekük rosszalkodását, és erőteljesebb hangon szólalnak meg. A két hegedű játszanivalója itt rendkívül karakteres, férfias. Teli erélyes effektekkel, előkéekkel, sforzatókkal, ráadásul mindez a g-húron, megint csak kürtökkel és trombitákkal, akiket itt szordinál a szerző. A perpatvar végül elcsendesedik, és a 43. próbajel utáni nyolcadik ütemben elkezdődik a Bölcsődal, melynek con sordino hegedűi eleinte a háttérben vannak, de a 46. próbajel utáni harmadik ütemtől Strauss rájuk bizza a dallam formálását, sőt, éneklésre biztatja őket. Ők viszik végig a motívumot, amíg a glockenspiel óraütést imitáló hangja meg nem jelenik. Itt a hegedűszóló már csak a szem lecsukódását és az alvás előtti utolsó pillanatokat érzékelteti. A gyermeki hálószoba nyugalmát, és vele együtt talán a gyermek álmát egy fafűvós kvartettel

mutatja be a komponista. Eközben a prímhegedűn megjelenik a szülők egymás utáni vágyakozásának hangja.

Az 55. próbajelnél kezdődik a „scène d’amour”⁶, a második hegedű gyönyörű, nyugodt dallamával, mely a g-húron, kihasználva annak tónusát és összecsengését a kürttel, egészen magas fekvésekig terjed. A lecsengés után azonnal a prím szólólam veszi át az irányítást, a darab elején megismert, a családapát bemutató motívummal. A feleség motívuma az 58. próbajel után az addigi bájos, kedves jellegét megváltoztatja, és a két hegedűn unisono és diminuálva szólal meg, majd ugyanez a két szólólam recitálja a férj témáját egy olyasfajta transzformációban, amelynek mind a dallama, mind pedig a kísérőszólólamok mozgása és retorikája a Hősi életet idézi. Strauss azonban ezután – a tőle már megszokott – , hangulati ellenpontként hirtelen lecsökkenti a játszó apparátust. Az oboára, valamint a szólóhegedű trisztáni motivikájára bízván a duett folytatását. Ezt követően Don Juan és Donna Anna szerelmi jelenetét idézi azáltal, hogy a szólóhegedűt mély regiszterbe rendeli, miközben a szólócselló és a prím tutti játszanak egymással párhuzamosan, pont mint az Op.20-as szimfonikus költeményben. Rendkívül színesen és ötletesen kezeli itt ismét a vonósokat a szerző. Szinte a *Don Quixote* két főszereplőjének concertáló jellege bukkan fel, csak ebben az esetben a cselló partnere a hegedű. A kettőjük párbeszéde, illetőleg a vonós szólólamok tutti szekciói és a szólisták közötti évdés egészen varázslatos érzelmi kavalkádot jelenít meg. A vágy fokozódásakor, a 69. és 70. próbajel között a két hegedűszólólam teljesen elválik egymástól. Az első hegedű szélesen ívelő dallama, és a második hegedű – Wagner Tannhäuser- nyitányát idéző – monotonon súlykoló kettős és négyes kötése polifón módon viszonyulnak egymáshoz. A 72. próbajelnél az apa témája jelenik meg a teljes vonóskaron, majd modulációk után egy fisz-tonalitású dallam szólal meg, melynek elsöprő energiája a felső vonósok unisonójában kulminálódik. Strauss megint félredobja magában a hegedűk megszólaltatási határait, és ismét a legmélyebb hang alá írja egy fél hanggal a motívum alját. A problémát most csak az jelenti, hogy ellentétben a Heldenleben-nel, itt a játékosoknak nincs ideje sem elhangolni, sem vissza. A szerző ki sem írja a megoldást, rábizza az előadókra. Itt valószínűleg a koncepció győzedelmeskedik a

⁶ „A tétel kezdetén Strauss egyedül ül az íróasztalnál, élvezi az alkotó magányt, a tétel viszont férj és feleség szeretkezésével zárul.” Boyden: 206.

játszhatóság felett. Az extázis előtti ütemekben a kromatikák, melyek már a négyvonalas oktávban vannak, kisimulnak, és a fisz-tonalitás a hegedűkön hatalmas G-dúr hármashangzattá oldódik. A zene a téma augmentációjával nyugszik meg. A házaspár szendergését a prímekben flageoletok, és osztott tremolók kísérik, miközben álomszerűen előkerülnek a szekundban, illetve a hegedűszólóban az elmúlt oldalakon található motívumok idézetei. A harangjáték ezúttal a reggel közeledtét jelzi.

A dolgos hétköznapiakat Strauss egy kettős fuga képében dolgozza fel, amely második témájának bemutatását a két hegedűre bízta. Ez a téma leginkább Verdi *Falstaffját*⁷, vagy méginkább annak mondjuk úgy, előtanulmányát, az *e-moll vonósnégyes* IV.tételét idézi. A szerző ismét szigorúan meghatározza, hogyan szeretné hallani a témát, beleértve a karaktert, a vonást, a vonás helyét és a dinamikát. Rendkívül kellemetlen játszánivaló, szélsőséges és csapongó. A két szólam felváltva játsza, Strauss pedig szétszedi, feldarabolja, összerakja és újjáépíti a motívumokat, újabb és újabb variánsokat hozván létre egyazon anyagból. A két téma – a fafúvósoké és a vonósoké – folyamatosan verseng egymással, közben azonban megjelennek a darab egyéb motívumai is, emlékeztetvén minket, hogy kinek, kiknek az életét látjuk zajlani magunk előtt. Strauss láthatóan csak akkor kezeli együtt a két hegedűszólamot, ha dinamikailag szeretné jobban kiaknázni a partitúrában írott 32 hegedű létszámából adódó hangerőt. Amikor erre nincs szükség, akkor nagyon gyakran a két szólam teljesen ellentétes nyomvonalon fut, sőt, gyakran két ellentétes témát ütköztetnek. Ugyanakkor a 109.próbajel utáni ötödik taktustól egészen a 114. próbajelig rendkívül monotonná válik a játszánivaló, hiszen a fejezet elején megjelenő II.téma legelejét nemcsak a két hegedűszólamnak kell ismételtetnie, de még a brácsa is beszáll, és az egész egyfajta ostinato színezetet kap. Strauss ezzel a fajta kísérettel váltja ki az egyébként más műveiben megszokott, a fanfárszerű rezes állások alatt alkalmazott repetált vagy tremolózott ellenszólamot. Itt azonban a szerző

⁷ Strauss mint hithű wagneriánus, próbált megfelelni a német esztéták által kialakított képnek, azonban a Verdinek 1895. január 18-án küldött leveléből – melyhez a Guntram c. operájának partitúráját is mellékelte - egyértelműen kiderül az idős mester kései művéért való rajongása: „Mivel nem találok szavakat annak a mély benyomásnak a leírására, amelyet a Falstaff különleges szépsége gyakorolt rám, és más eszközöm nincs az általa szerzett élvezet miatti hálám kifejezésére, kérem, fogadja el legalább ezt a partitúrát. Boldognak tartanám magamat, ha lett volna alkalmam elbeszélgetni Önnel a zenéről, az isteni művészetéről, hogy új ösztönzést nyerjek ihletem és művészi alkotásom számára,” Boyden: 148.

szabadon engedi a rezeseket, még az egyébként a kotta szerint is erőszakosan játszó teljes vonóskar sem tudja felvenni a harcot, a Strauss család világát elcsúfító, külső és belső problémák óriásira felnagyító fűvós és ütős szólamokkal.

A 114. próbajelnél végre újra felcsendül a prímben a családapa témája, majd éteri hegedűszóló következik, mely alatt csak a távolból hangzik fel a brácsákon a problémák megszemélyesítése. A 119. és a 121. próbajel között Strauss pihenteti vonóseit és egy idilli, főleg fafűvós szólistákra bízott közjátékot komponál. Ezután is szinte csak egy-egy szólamcsoport játszik egyszerre, szinte köszönés jelleggel. 129. próbajel után tér vissza a tétel igazán scherzo jellege, ahol a hegedűk egyre virtuózabb motívumokat játszanak, majd pedig széles ellenpotozást bíz rájuk a szerző, ezzel készítvén elő a 139. próbajelnél kezdődő befejező szakaszt. Innetől a 142. próbajelig a zene ismét harsog. A hegedűk felfutásai és széles gesztusai az ünnepélyességet sugallják, majd a tarsolyból előkerül az előző résznél hiányolt, a rézfűvósok alatt repetált kíséret a csúcsponton. Strauss csak pillanatnyi pihenőt enged egy korona formájában zenészeinek, majd minden eddiginél virtuózabb formában tér vissza a kettősfűga eredeti matériájára. Minden hangszercsoportot nehéz feladat elé állít a szerző, a hegedűk játszanivalójához azonban hozzáteszi, hogy 'nagy bravúrral'⁸ kell játszaniuk. (85. kottapélda) Ez a szakasz még az egyébként köztudottan nem könnyű Strauss szólamok között is a legnehezebbek közé tartozik. Rengeteg vonásnem, és persze velük együtt a karakter is váltakozik gyors egymásutánban, és mindez ráadásul szélesebb tempóban. A legato skálákat staccato felbontások, majd kromatikus menetek váltják.⁹ A hegedűk együtt futnak egészen a 150. próbajel előtti második ütem felütéséig, ahol a komponista stratégiát vált, és a három felsővonós szólamot cserélgeti úgy, hogy két szólamnak mindig azonos a játszanivalója, míg a harmadik ellenpontoz. A 153. próbajel előtti negyedik ütemtől kezdve egyfajta örömnep szerű befejezés bontakozik ki. A vonósok többszörösen előlegzett hangjai, valamint a kürtök harsány kiáltásai az ütősök hangjaival keveredve olyan benyomást tesznek, mintha Beethoven *IX. szimfóniájának* fináléját hallanánk egy óriásira duzzasztott apparátussal játszó zenekar előadásában. A szerző azonban még megakasztja a

⁸ Mit grosser Bravour.

⁹ Nem véletlen, hogy Strauss pont ezt a szakaszt ragadja ki a Berlioz féle hangszerelés tankönyvben, hogy érzékeltesse mennyire fontos a helyes újrend megválasztása a kromatikus menetek – nem csak intonációs tekintetben – kristálytisztá eljátszásához. Berlioz-Strauss: 20.

folyamatot azzal, hogy a hegedűkön újra megszólal – még utoljára – az Apa, vagyis a hős témája, és egy pillanatra még ellágyul a muzsika, mielőtt visszatér az ujjongó, talán ha mondhatjuk azt, egy kicsit túlságosan is magamutogató befejezés.

85. kottapélda: Symphonia Domestica, Op.53 az I. hegedű

a 146. próbajel előtti 4. ütemtől

A Symphonia Domestica egy olyan szerző alkotása, aki tisztában van azzal, hogy bármit le tud írni, bármilyen élethelyzetet, érzelmet, történetet hitelesen és érthetően tud ábrázolni hangjaival. Az állandó vezénylés által kisujjában van az is, mit várhat el muzsikusaitól, és mit valósíthat meg általuk. Ő azonban, mint minden lángelme, azt is tudja, hogy nem mindig kell törődni a konvenciókkal. Művében a hegedű, mint hangszer, és mint kifejező eszköz talán még erőteljesebben jelen van, mint eddig bármikor. A témák bemutatásában, ütköztetésében, az érzelmek teljes dinamikai skálájának kifejezésében mindvégig rendkívül fontos szerepet bír a két vonós szóló. A koncertmesternek bár nincs olyan hosszú, egybefüggő szólója, mint a *Hősi életben*, azok a területek, ahol szólistaként kell megnyilvánulnia, sem

nehézségben, sem virtuozításban, sem pedig kifejezés tekintetében nem maradnak el az előbb említett mű szólórészei mögött. Rendkívül érdekes, ahogy Strauss a szekundszólam játszanivalóját kezeli. Néha úgy tűnik, hogy előszeretettel tör borsot a prímszólam orra alá azáltal, hogy a két szólam regiszterét megcseréli egymással. Mindemellett rendkívül sokrétűen és szólistaként bánik a második, vagy mondjuk úgy másik hegedűszólammal. A divisik már nem jelentenek olyan újdonságot, mint anno a Zarathusztrában. Strauss inkább abban próbál újítani, ahogyan a két szólam nagy együtteséből elszeparál bizonyos kisebb csoportokat, és ezeket egyidőben használja, ezáltal még dúsabbá téve, az amúgy sem könnyen átlátható polifónikus szövetet. A mű könnyed, hétköznapi témájával ellentétben a szerző által leírt különleges nehézségek manapság is kihívást jelentenek minden zenekarnak. Nem csodálkozhatunk tehát azon – ha a Strauss által komponált szimfonikus költemények előadásainak számát összevetjük – , hogy a Symphonia Domestica címmel ritkábban találkozunk a nagy hangversenypódiumokon, mint az összes többivel.

EINE ALPENSINFONIE OP.64 (1915)

„Végre megtanultam hangszerelni”¹ – mondta Strauss, aki *Symphonia Domestica* után gyakorlatilag bő tíz éven keresztül nem alkotott a szimfonikus költemények műfajában. Ebben a tíz évben születtek a legfontosabb, és azóta is mérföldkönek tekintett operái, a *Salome*, az *Elektra*, a *Rózsalovag* és az *Ariadne Naxosban*.² Az utóbbi három alkotásban már Hugo von Hoffmanstahl a szerzőtársa, akivel aztán egészen 1932-ig, az *Arabella* című operáig együtt dolgoztak. Tulajdonképpen az *Alpesi szimfónia* létrejötte is Hoffmanstahl-nak volt köszönhető, hiszen éppen *Az árnyék nélküli asszony*³ című közös meseoperájának komponálása közben keletkezett a mű, mondhatjuk úgy, egyfajta pihenésképpen. Egy biztos, a 137 játékost foglalkoztató, körülbelül 50 perces darab mindössze három hónap alatt készült el. Talán ezt nem vették figyelembe kritikusai, amikor a bírálatok keszreszttüzebe került amiatt, hogy a szimfónia nem több, mint hangok általi naturális tájképfestés, és mint ilyen, csak halvány utánpótlás az ezidáig ebben a témakörben készült műveknek.⁴ Ha megnézzük, hogy ebben a bő tíz évben milyen változások zajlottak a klasszikus zenében, talán nem lesz annyira rideg az ítéletünk, sem a művel, sem a komponistájával kapcsolatban. Debussy megírta a *La Mer*-t (1905), Bartók a *Kékszakállút* (1911), Stravinsky a *Tűzmadarat* (1910) és a *Tavaszi áldozatot* (1913). Schönberg, Berg és Webern már a dodekafon, és a szeriális zenében alkot. Az előbb említett művek, akár így, akár úgy, de kötődnek Strauss munkásságához. Az út, amelyet az *Aus Italien*-nel elkezdett, az a fajta zenekari technika, amely sok esetben mindent alárendel a hangok által lefesteni kívánt témának, már nem újdonság.

¹ Strauss ezt a kétségtől szarkasztikus mondatot szimfóniájának főpróbája után jegyezte meg a drezdai zenekar előtt. Boyden: 306.

² *Salome* – 1905, *Elektra* – 1908, *Der Rosenkavalier* – 1912, *Ariadne auf Naxos* – 1914.

³ *Die Frau ohne Schatten* – 1918.

⁴ „Richard Petzold találó szavai szerint, mintha visszajára fordítaná Beethoven *Pastorale-szimfóniájának* utasítását:» Inkább az érzelmek kifejezése, mint festészet «, s csak e természeti élmény külsőséges elemeit ragadja meg.” Fábíán: 211.

Strauss-t azonban valószínűleg nem hagyta nyugodni, hogy a tájat, amelyet nap mint nap látott a garmisch-i nyaralója ablakán kitekintve ne örökíthesse meg. (lásd: Függelék 16. kép) Ehhez pedig újra a hangfestés legnaturálisabb formáihoz kellett fordulnia. A mű rengeteg apró részre tagolódik, de valójában, mint zenei egység abszolút szerves képet mutat. Az első rész az *Éjjel*, rögtön egy varázslatos cluster-jellegű akkorddal indul a vonósokon. A 8. ütemtől a b-tonalitás összes hangja szól egyszerre. A hegedűk osztásába a tremolók, a hangfestő akkordfelbontás kezdemények és a kitartott szekundok mellé Strauss becsempészi a hajnal első sugarait. A gyönyörű kép három szólóhegedűn úszik be, az addigi szordinált hangzást elhagyva a harmadik és negyedik oktávban. 19 különböző vonósszólamot hoz létre a szerző a hajnali derengés megfestésére. Ritmikailag is a legkülönbözőbb motívumok ütköznek, ezáltal egyfajta állandó zsongást érzékeltetvén. A zene mozgalmasabbá válik, a tartott hangokat egyre gyorsabban mozgó skálák és futamok váltják fel, miközben a dinamika fokozatosan erősödik. A *Napfelkelte* – csakis a Zarathusztrához mérhető – pompázatos lecsorgó dallammal jelenik meg a hegedűkön, természetesen tremolóban, harsány rezes és fafúvós fanfár kíséretében. A dallam a hegedűkön ismét visszakapaszkszik, és ott is marad végül a magas regiszterben. A *hegymászás* induló jellegű témája – annak minden stílusjegyével – megjelenik a hegedűkön. Hol nyújtott ritmusok, hol triolák váltják egymást a két szólamban. Maga a téma nem túl jellegzetes. Érdekessége, hogy a mélyből indul minden motívum és lépcsőzetesen törekszik fölfelé, mintha valóban a sziklákon kaptató turistákat látnánk. A 18. próbajelnél a rezések veszik át a témát, és mint minden ilyen esetben, a hegedűk csak repetálnak. A távolból vadászkiáltás kórus válik hallhatóvá, amelyet meg-megállva hallgatnak a turisták, majd a hegedűkön – valószínűleg az izmok erősebb megterhelését imitálva –, az eddigi nyújtott ritmusok most élesritmusokká válnak, minden hangra marcato jel kerül, valamint ütemenként iktat be – tartott hangok formájában – pihenőt a szerző. *Az erdőbe lépve* (Eintritt in den Wald) pontosan úgy a szemünk elé a látvány, ahogyan Weber óta a német romantikus zeneszerzők a nagy német erdőségeket lefestik misztikus, vad és buja tájnak. Monumentális indítással kezdődik, amelyben a teljes vonóskar arpeggio játszik ezzel téve tömmörre, átláthatatlanná a képet. Az arpeggio ritmusa is két síkon folyik, hiszen egyszerre szól triola és kvartola, cserélgetve a különböző szólamok között. Ahogy a kezdeti

megdöbbenés eloszlik, a dinamika elcsendesül, a mélyvonós szólamok leválnak a kíséretéről, és a fűvósok által játszott témát erősítik inkább, majd a második hegedű kap dallambemutató szerepet. A 26. próbajelnél a természeti szépségekre való rácsodálkozás motívuma jelenik meg a két hegedűn. A horizont pásztázását mutatja Strauss a dallam nagy hangközugrásaival (86. kottapélda):

86. kottapélda: *Eine Alpensymphonie*, Op.64 I. és II. hegedű a 27. próbajel előtti 5. taktustól

A fáfűvósok madárhangokat imitálnak, amelyek váltakozva szólalnak meg a hegedűk dallamával. A 29. próbajelnél a ritmusok és a dallamok lejtése is Debussy-t idézi, az *Egy faun délutánja* és g-moll vonósnégyes elevenedik meg egy pillanatra. Strauss glissandokat ír a vonós szólamokba, amelyek szintén a francia mester munkáit idézik. A 32. próbajeltől kezdődően a szerző ismét szóló és tutti szekciókra bontja a hegedűket. Rendkívül érdekes, ahogyan a folyamatosan tekeredő dallam már csak azáltal is mindig új arcát mutatja, hogy éppen hány játékos vesz részt a megszólaltatásában.

Következik a *Vándorlás a patak mentén*, melynek megvalósításában ismét a hangutánzó és hangfestő motívumoké a főszerep. Strauss a patak hol lassabb, hol pedig gyorsabb csordogálását a szekundban és a brácsában a kvartolák és a szextolák váltakozásával imitálja. A prímshólam mindeközben egy szélesívű dallamot játszik. A patak egy vízesésben folytatódik. A kottaképről teljes mértékben leolvasható, mit látunk, hiszen az ismét sokfelé osztott vonósok egyik fele ereszkedő glissandokat játszik, a másik felének pedig a komponista komplementer triolákat írt, amelyeknek a megszólaltatási módja a ricochet játékmóddal a legésszerűbb. A víz csillogását a csellókba írt üvegnagok jelképezik. A habokban feltűnő vízitündér látomásának

megformálását a prímhegedű első pultjára bízva a szerző egy hat ütemes dallam keretében. Ezzel a képpel zárul a szimfónia első szakasza.

A folytatásban már *Virágos mezőn* járunk, melynek puhaságát – a megintcsak sok részre bontott – hegedűkkel fejezi ki Strauss. Szordinált akkordok váltakoznak nyugodt tempóban. Könnyed melódia indul a második hegedűben a 48. próbajel taktusában, ami azonban a többi vonós szólam bekapcsolódásával, majd azok még több részre osztódásával ezer színben tündököl. Talán a Zarathusztra óta nem volt ilyen kedélyes, levegős dallama a szerzőnek. A *Hegyi legelőre* érve újabb érdekességekkel találkozunk. Trillák és éppen csak észlehető, egészen halk tremolók szólnak a hegedűkben, a rovarok zümmögését utánozva, miközben a szerző valódi kolompokat ír az ütőkben, ezzel is teljessé téve az amúgy is meglehetősen naturálsis képet. Idilli pásztorének szólal meg a prímekben, a vele együtt játszó szólócellón és a kürtben. Az 57. próbajelnél a kürt indít új motívumot, majd látszólag ez folytatódik a hegedűk mély regiszterében. Azonban hirtelen sforzatos indítású, egymástól nagy távolságokban induló motívumok érkeznek. Strauss két hang között háromoktávos ugrást kér a prím szólamtól (87. próbajel) :

87. kottapélda: *Eine Alpensymphonie*, Op.64 I. és II. hegedű a 58. próbajel előtti taktustól

The image shows a musical score for Violins I and II, measures 87-90. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is written for two staves: I. Viol. (top) and II. Viol. (bottom). Both staves feature a melodic line with a strong upward trajectory, starting with a trill and followed by a series of eighth and sixteenth notes. The dynamics are marked with *sfz* (sforzando) and *sf* (sforzando). The music is characterized by a sense of tension and anticipation, with a clear upward motion in the pitch.

Valószínű, hogy itt a történet szerint a vándorok már kezdenek ráébredni, hogy eltévedtek, hiszen a kép változik, és máris a *Tévíton a sűrű bozótban* következik. Strauss ebben a tételben úgy próbálja az eltévedést és a riadalmat érzékeltetni, hogy közben önmagában minden szólam játszanivalója érthető és világos, sőt a hegedűk javarészt olyan motívumokat játszanak, amik már megszólaltak. A legfontosabb ezek közül a már említett riadalom motívum. Ez mindkét hegedűben előbukkan, hol

egyszerre, hol imitálva. A feszültséget fokozzák a markáns, erőszakos, ide-oda ugráló triolák. A tévelygés után már *A gleccseren* időznek a túristák. A jégbe zárt világot megintcsak elképesztő módon ábrázolja Strauss. Metsző élességű, magasan szárnyaló trombitaszólót hallunk, és a 69. próbajelnél ehhez kapcsolódnak a hegedűk és a brácsák. Mindkét hegedű egy regiszterben játszik a trombitával, s a felváltva megszólaló nyújtott és éles ritmusaik szinte belevágnak a hallgató dobhártyájába. A gleccser lassú, szemmel észrevehetetlen mozgását a mélyvonósok lassan hömpölygő apró értékei – amelyet majd később a brácsa is átvesz -, a jégmező töredezettségét pedig a közben már kitartott *fff* hangokat játszó első és második hegedű érzékelteti. Ahogy a rideg világtól távolodnak a szereplők, úgy melegszik a vonós hangzás is. A magas regiszterből a g-húrra kerül át a dallam síkja. Itt azonban *Veszedelmes pillanatok* következnek. A vándorok témája a kürtökön és a trombitákon egyre kiszámíthatatlanná válik, úgy érezzük, mintha a kimért, biztonságos lépéseket bizonytalan ugrándozás váltaná fel. A hegedűk kisszekundos tremolója izgalmat, félelmet sugall. A *Hegycsúcsra* érve azonban ezek a tremolók már kitisztulnak, a kisszekundokból tercek lesznek, immár a panoráma fenségességét hirdető pozanok motívuma alatt. Megmarad ez a kíséret a 77. próbajelnél a rácsodálkozás örömét bemutató, 'szabadon előadható'⁵oboaszóló alatt is, csak a dinamikája lesz erőtlenebb. Ahogyan a turista gondolataiból visszatér a látványban való gyönyörködéshez, úgy játszik Strauss a partitúrában a szólamok megjelenésével, a szövet dúsulásával és a tremoló, előbb tremoló dallammá, majd a merengő oboaszólam második megjelenése után igazi motívummá való alakításával. A 80. próbajelnél megjelenő pozanok és trombiták ugyanúgy a természet felsőbbrendűségét hirdetik, mint ahogy azt a Zarathusztra lelegején hallhattuk. Magasság és mélység között pásztázó glissandos hegedűk érkeznek, majd átváltak a panoráma szinte befogadhatatlan méreteinek ábrázolására. A szerző ehhez a 82. próbajel előtti ötödik ütemtől széles vonókat⁶ kér a hegedűkben és a brácsában. A dallam mély lágéből indulva igazi Straussi magasságokba tör, hogy aztán ismét a szakadékba hulljon vissza az újra megjelenő glissandok segítségével. A 84. próbajelnél megjelenik a rézfúvókon a turista vagy vándor motívum, ezúttal azonban teljes pompában áll elénk vonós tremolókkal

⁵ Frei im Vortrag.

⁶ Mit breitem strich.

övezvén. Strauss itt konkrétan megjeleníti a látvány egész spektrumát, hiszen a basszustuba kontra *c*-hangjával szemben a prímhegedűk *négyvonalas c*-hangja áll kontrasztként. A komponista az ember győzelmét hirdeti, az emberét, aki meghódította a természet legzordabb tájait is.

A magassági mámor, az oxigén hiánya okozta szorongást is lefesti a *Látomásban* Strauss. Ehhez megszámlálhatatlan mennyiségű trillát ír a hegedűkben. Eleinte csak hosszabb hangokon találkozunk velük, később azonban például a szekundszólamban ütemeken keresztül minden nyolcadon elhelyez Strauss egyet-egyét. A hangzás ezáltal leginkább egy hangolható száncsengőre hasonlít:

88. kottapélda: *Eine Alpensymphonie*, Op.64 I. hegedű a 89. próbajel utáni 2. taktustól



Magát a látomást a szerző megint az éteri hangon megszólaló hegedűkre bízta. Az oktávban játszó prím hozza a dallamot, a szekund pedig egészen halk tremolókkal kíséri. A gyönyörű jelenetet szurrealissá teszik az olyan pillanatok, mint például a 91. próbajel utáni második taktusban *asz-hangra* megérkező trombita mellett ugyanabban a regiszterben *a*-hangon belépő prím. Innentől kezdve tudjuk, hogy a kép nem valódi. Ilyen apró disszonanciák egész sora hallható a jelzett ponttól. A tériszony is felbukkan a 92. próbajel utáni ötödik ütemben kezdődő, ritmikailag barokkos, lépéseiben azonban nagyon is Straussos hegedűmotívumban, amely szinte a szédülésig fokozódik a 93. próbajel utáni ötödik taktus glissandójával, valamint a félelmet érzékeltető tremolóval. A vándor rémülete fokozódik a rézfúvók által megszemélyesített meredek, éles sziklák láttán. Strauss 10 ütemen keresztül tartó skálát ír a hegedűkre, a brácsára és a fáfúvókra, melynek dinamikája fokozatosan

növekszik, ahogyan a hangjai lépegetnek fölfelé, a prímhegedűben elérvén a komponista által olyannyira kedvelt négyvonalas regisztert.⁷

Hirtelen váltással azonban *Köd ül a tájra*, s ezáltal változnak a kifejezés formái is. A vonós hangszerekre szordínók kerülnek, az osztott szólamokon hol itt, hol ott megjelenő halk futamok valóban ködössé teszik a hangzást. *A nap lassan elsötétül*, amit Strauss megint érdekes hangszerösszeállításra bíz. Az orgona és az első hegedű kezdi meg az ereszkedést, majd a prímhez csatlakozik egyetlen egy szólista a második hegedűből, aki a prím kiszállása után egyedül marad. A szerző gyakorlatilag térben érzékelteti az eltűnést, hisz a játszanivalót egyre jobban elrejtí a színpadi zenei szövetben. Az *Elégia* is természetet fest, de jelen esetben az emberi természetet. Az orgona bús akkordjai felett előbb a vonósok lamentáló dallama szólal meg, majd az angolkürt veszi át a magány és a félelem megszemélyesítését. A szekundban visszatérnek a már jól ismert lidérces trillák, miközben az első hegedű már csak egyedül recitálja az előbb még közösen előadott lamentáló motivumot. *A Vihar előtti csend* minden eddigitől visszafogottabb, szinte minimalista zenei megvalósítást hoz. A hegedűk szinte csak tartott hangokat játszanak, a fafúvósok pedig egy-egy elhaló hanggal törik meg az egyébként majdnem tökéletes csendet. A vihar azonban közeleg, és mi mással ábrázolná a szelet és a kopogó esőt a szerző, mint kromatikus skálamenetekkel a csellóban, brácsában és második hegedűben, valamint forte pizzicatokkal az első hegedűben. Az egyre jobban eleredő esőt a ritmusok változása mutatja. *A vihar kitört*, megkezdődik a *Leereszkedés*. A vihar és az ehhez kapcsolódó villámlás és mennydörgés, valamint eső megjelenítése vonós szempontból nem igazán változott a barokk kor óta. Vivaldi a híres g-moll hegedűversenyének⁸ harmadik tételében éppen úgy lefelé mozgó, szélesebb tempóban játszandó tizenhatodokkal fejezi ki a fergeteget, mint Beethoven az Op.68-as *Pastorale-szimfóniájának* IV.tételében. A villámokat is ugyanolyan erőteljes, marcato jellel elátott hangok szolgáltatják a prím hegedű részéről. Amiben Strauss újat hoz, az nem a vonósok szólamainak felrakása, hanem olyan – a naturalista ábrázolásmódot elősegítő – hangszerek sőt gépek csatasorba állítása, mint az orgona, a szél- vagy

⁷ A feszültségkeltésnek ezt a fajta megjelenítését a XX. században filmzeneirők tucatjai alkalmazták sikerrel.

⁸ Közismertebb nevén a „Nyár”.

vihargép. Ezek segítségével a szerző valóban eddig soha nem hallott módon közel jut az általa ábrázolni akart témához. Persze a vihar különböző fázisait a lehető legszélesebb skálán mutatja be Strauss a két hegedűben. A repetált, lefelé mozgó skálák, ugyanezek repetálás nélküli, mondjuk úgy sistergősebb változatai, a variált legato kötések által heves esőt imitáló futamok, mind-mind különböző megvilágításba helyezik az éppen zajló eseményeket. Közben megjelenik a vándorok mászását szimbolizáló téma rákfordítása, amely az állandó ereszkedést mutatja, s ezt a komponista keresztezi gyors kromatikus menetekkel, ami olyan érzetet ad, hogy itt bizony az ereszkedés gyakran inkább csúszás, mintsem járás.

A vihar ugyanazokkal az effektekkal távolodik, amelyekkel közeledett, csak természetesen fordított sorrendben leírva. Az utolsó pár pizzicato esőcsepp után megpillantjuk újra a Napot, amely azonban most már ereszkedik. Strauss ezt szinte harcként festi le, amelyben a hegedűk kapják a legfontosabb szerepet. A viaskodást, vagy talán csak a lemenő nap látványa okozta ijedtséget ritmusütköztetésekkel éri el a szerző (89. kottapélda):

89. kottapélda: *Eine Alpensymphonie*, Op.64 I. és II. hegedű a 132. próbajel előtti 5. taktustól



The image shows a musical score for Violins I and II, measures 132-137. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various articulations like slurs and accents. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation is for two staves, I. Viol. and II. Viol.

Trisztáni kromatikák bukkanak fel a hegedűkön, mielőtt elérkezünk a műben a *Befejezéshez*. A lírai jellegű zenei anyagban a 134. és a 138. próbajel között nem kapnak szerepet a vonósok. Egy nagyon érdekes fűvós betétet hallunk orgona kísérettel. A vonós belépésnél Strauss újra megfesti az Alpok domborzatait a hegedűk dallamának fenséges, ám a nagy ugrásokat most sem mellőző mozgásában. Ahogy sötétedik úgy válnak egyre távolibbá a körvonalak, és úgy halkul el egyre jobban a zene, melynek a végén ismét az *Éjszaka* vár minket a darab elejét indító cluster

kialakulásával, majd a darab utolsó öt ütemében még legutoljára felbukkan a hegység íve a négy részre osztott első és második hegedűben, ebben a pillanatban azonban már nem tudni, hogy egy fáradtan lecsukódó szem álomittas utolsó pillantását látjuk, vagy csak egy emlékképet őrzünk az Alpok vonulatairól, amely egy hosszú glissandóval tűnik el örökre a végpont és egyben az új kezdet *bé*-tonalitásában.

Strauss monumentális műve szinte olyan érzetet kelt, mint egy megelevenedett hangszerelés tankönyv. A szerző pontosan tudja, mikor mely hangszereket kell hadrendbe állítani, mikor mely hangszerek színét kell összekeverni célja eléréséhez. A hegedűvel kapcsolatban talán nincs is olyan technikai alapvetés, amely ne fordulna elő az Alpesi szimfóniában. A darab minden másodperce újabb, megoldandó feladat, annak ellenére, hogy az igazi művészi interpretáció – mondjuk bécsi klasszikus értelemben – elmarad. A szimfónia tökéletes technikai tudást vár el, de nem többet. A szólók, a szekciójátékok és a nagy tuttik is mindig csak a minél precízebb, mondhatni, minél naturálisabb megvalósítás kellékei. Strauss azonban – valószínűleg tudtán kívül – teljes összefoglalását adta azoknak a technikai követelményeknek, melyek nélkül egyetlen egy zenekari zenész sem élhet meg zenekarán belül. Rendszerbe szedte azokat a paramétereket, amelyek alapján manapság is próbajátékok dőlnek el, pozitív vagy negatív irányba.

ÖSSZEGZÉS

Az Alpesi szimfónia után Strauss még 33 évet él. Ez majdnem annyi, mint Mozart életének teljes hossza. Szimfonikus költeményt azonban soha többé nem komponál. Figyelmét és alkotói vénáját szinte teljes mértékben az operáknak szenteli. A szerzőt – mint ahogy dolgozatomban is többször említettem – rengeteg támadás érte darabjainak vélt, vagy valós felszínessége, naturalisztikus ábrázolásmódja miatt:

Benne az eklekticizmus alkotó elvvé emelkedett, miután a kor megszűnt a szó igazi értelmében teremtő lenni. ezen belül azonban tökéletes, mindent megtett, ami a művésztől csak várható. Pompásan megfelel a korának, könnyű kezű, aggálytalan. Nála figyelhetők meg kristályalakban a korlélek vegyi összetevői: régi arany porrá történt, oxidált ezüst csillámmal ragyogtatva, drága kövek cseh üveggel keverten, amint napsugár helyett az acetilénfényt verik vissza¹.

Strausst azonban sosem kellett féltetni a kritikától. Meggyőződéssel élt és meggyőződéssel alkotott². Azzal a meggyőződéssel, hogy amit alkot, messze túléli az őt kritizálókat. Dolgozatom témájának nyomvonalán végighaladva láthattuk, miként vált az ifjú titánból érett művész, sőt világszinten meghatározó zenetörténeti ikon³. A hegedű, mint kifejezőeszköz, a straussi hangzás kulcsfigurája, operáiban éppen olyan fontos szerepet kapott. Követői Bartóktól elindulva, Janačeken át egészen Korngoldig, szintetizálják és használják Strauss vonós technikáit, éppen úgy, ahogyan ő tette elődeivel. Az idős mester pedig élete alkonyán, látva, hogy a náci Németország

¹ Molnár Antal: *A zeneszerző világa*. (Budapest: Gondolat, 1969): 136.

² Strauss egy epés megjegyzése ezzel kapcsolatban így hangzik: „Hogy az ember nem változhatik meg máról holnapra, hanem mindig az kell, hogy legyen, aminek a jó Isten teremtette, túl mély értelmű gondolat, semhogy egy esztétikus agyába beférjen. És hogy a szívárvány, ha hét színben csillámlik is, mégis mindig csak az az egy bizonyos szívárvány marad.” Molnár Antal: *A zenetörténet szociológiája*. (Budapest: Franklin-Társulat, 1923): 191.

³ „[...]Jegész egyszerűen meg vagyok győződve arról, hogy Strauss a XX. század legnagyobb zenészege.” Gould, Glenn: *Tiltsuk be a tapsot! Válogatott írások. Védőbeszéd Richard Strauss mellett*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004): 43.

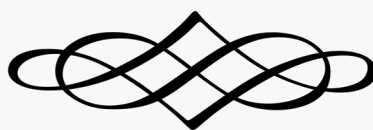
tönkretette mindazt, amiért élt és dolgozott, még utoljára szeretett vonósaít hívja segítségül fájdmának kifejezésére és 1945-ben megírja a zeneirodalom egyik legszívemarkolóbb művét, a *Metamorfózisokat*.

Dolgozatom végén, visszatekintve a záró gondolatokig megtett útra, s a megírásra fordított időre, csakis azt mondhatom, csodálatos utazásban volt részem. Olyan utazásban, mely nem csak Richard Strauss életét és műveit ismertette meg velem – sokkal behatóbban, mint azt valaha is gondoltam volna –, de átrepített a zenetörténet egy egészen hosszú szakaszán, Johann Sebastian Bachtól indulva egészen a XX. századig. Tette ezt úgy, hogy közben hangszeremmel, a hegedűvel foglalkozhattam és az elméleti tudást gyakorlatra válthattam. Azoknak, akik megtisztelnék azzal, hogy disszertációmát elolvassák, ugyanezt kívánom. Éljk át Richard Strauss muzsikája által, a benne ötvözött és kikristályosodva jelen lévő sok-sok zeneszerző munkáját. Fedezzék fel kezük nyomát és csodálják zsenijüket. Ahogyan azt az előszóban is írtam, bízom benne, hogy hegedűs – és főleg zenekarban játszó – kollégáim találnak majd olyan gondolatokat, amelyek segítséget nyújtanak a Strauss művek felé való közeledésben. Végezetül egy olyan idézetet szeretnék leírni, amely véleményem szerint egyértelművé teszi mindenki számára, mi az a titok, az a varázslat, ami miatt érdemes annyi éven át gyakorolni, játszani azokat a skálákat, azokat az etűdöket, amelyektl az ifjú Richard annyira ódzkodott, s miért érezheti minden zenekari hegedűs, függetlenül attól, hogy első, avagy utolsó pultnál muzsikál éppen, hogy amiben része lehet a színpadon, az bármilyen áldozatot megér. Ebben pedig nem kis része volt Richard Strauss mindenkitől egyformán magas színvonalú játékot és magasfokú művészi átélést megkövetelő szimfonikus költeményeinek. Művei minden körülmények között azt sugallják, amit Berlioz így fogalmazott meg:

A hegedűk igazi sajátsága a képesség a nűanszok megjelenítésére. Ők biztosítják (egységben) az erőt, könnyedséget, eleganciát, a komor súlyosságot és fényes vidámságot, tiszteletet és szenvedélyt.[...]A hegedűk hű, érzékeny, dolgoz és fáradhatatlan szolgálók.[...] A zenekar igazi női hangja, amely egyszerre szenvedélyes és szűzies, Átható és lágy, akár sír vagy sírat, imádkozik vagy ünnepel, nincs más ilyen kifejező hang(szer).Egy picike karmozgás, egy ösztönös impulzus a játékos részéről, amely alig észrevehető egy hangszeren, csoportban megszólaltatva a legcsodálatosabban hűsítő vagy felkavaró érzésekké válnak, amelyek elhatolnak a szív legmélyebb rejtekébe is.⁴

⁴ Berlioz-Strauss: 55. Saját fordítás.

FÜGGELÉK



1.kép



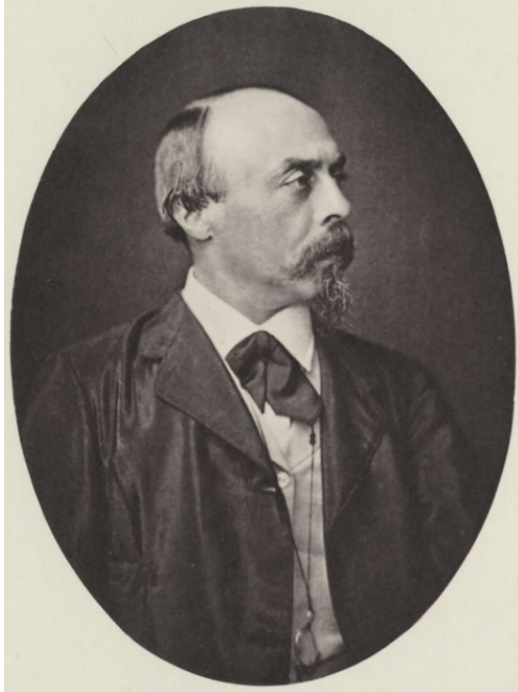
Richard Strauss, édesapja, Franz Strauss társaságában

2. kép



Richard Strauss édesanyja, Josephine Pschorr

3.kép



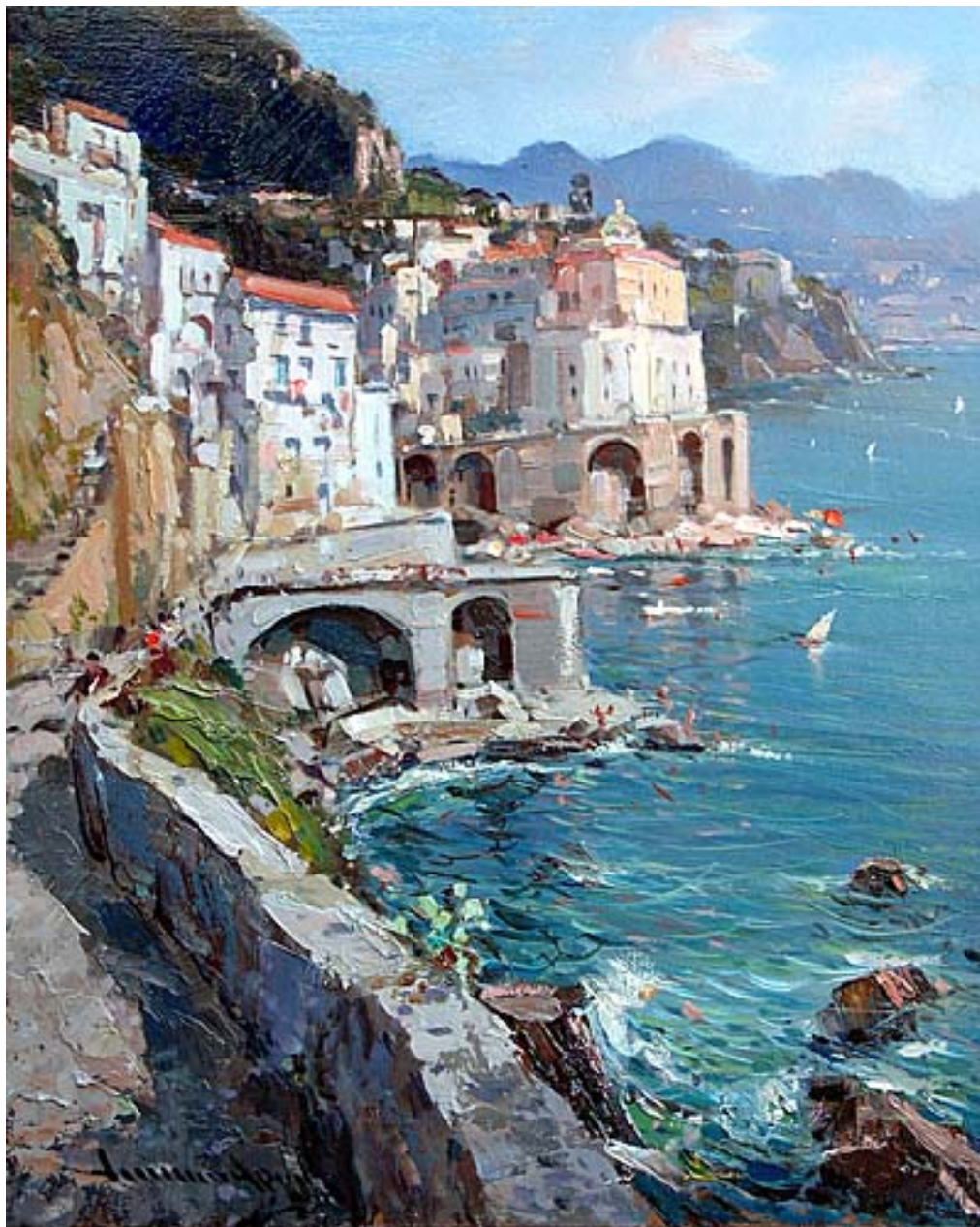
Hans von Bülow báró

4.kép



Alexander Ritter

5.kép



A Sorrentói-öböl látképe
(Ismeretlen szerző, olajfestmény)

6.kép



Richard Strauss zenekara
(Arpad Schmidhammer gúnyrajza)

Jugend 1906. Nr.1

7.kép

*Macbeth és Lady Macbeth*

(Dee Timm ceruzarajza)

8.kép



Tod und Verklärung

(I.B.Schröder alkotása, pasztellkréta)

9.kép



Till Eulenspiegel

(Friedrich A. Meyer plakátja 1921-ből)

10.kép



Also sprach Zarathustra
(Mitchell Nolte festménye)

11.kép



Don Quixote és Sancho Panza
(illusztráció a könyv XIX.sz-i kiadásából)

12.kép



A „Die Musik” címlapja 1908/09 10. szám

(Hans Lindloff és Max Steiner)

13.kép



A hős ellenségei

(John Jack Vrieslander karikatúrája a „DieMusik” c.folyóiratban, 1904/06 8. szám)

14.kép



Strauss felesége, „a Hős társa”: Pauline de Ahna

15.kép

*A Strauss család egy korabeli fotón*

16.kép



Strauss a garmisch-i villája kertjében, háttérben az Alpok vonulataival

17.kép



No. 3120.

CAESAR D'AMICO
MUSICAL INSTRUMENTS
PIANISTE AL. 1878

BERLIOZ- STRAUSS

Instrumentationslehre.

Teil I.

*Berlioz hangszerelés tankönyvének Strauss által kibővített
első kiadásának a borítója*

BIBLIOGRÁFIA

Akadémiai kislexikon (főszerkesztők: Beck Mihály és Peschka Vilmos), Budapest: Akadémiai kiadó, 1990.

Batta András: *Richard Strauss*. Budapest: Gondolat, 1984.

Berlioz, Hector: *Treatise on Instrumentati enlarged and revised by Richard Strauss*. Translated by Theodore Front. New York: Edwin F. Kalmus, 1948.

Boyden, Matthew: *Richard Strauss*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004.

Breuer János: *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Brockhaus, Heinz Alfred-Riemann, Hugo: *Zenei lexikon*. Dahlhaus, Carl és Heinrich Eggebrecht, Hans (szerk). A magyar kiadás szerkesztője: Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1983., 1984., 1985.

Debussy, Claude: *Croche úr, a műkedvelők réme*. Fordította: Fábíán László Budapest: Zeneműkiadó, 1959.

Del Mar, Norman: *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works volume I*. Los Angeles: University of California Press, 1983.

Dictionary of German Biography Killy, Walther (szerk.) München: K.G. Saur Verlag GmbH., 2006.

Einstein, Alfred: *A zenei nagyság*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1990.

Fábíán Imre: *Richard Strauss*. Budapest: Gondolat, 1962.

Gilliam, Bryan: *Richard Strauss and his world*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

—————: *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999

Gould, Glenn: *Tiltsuk be a tapsot! Válogatott írások. Védőbeszéd Richard Strauss mellett*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004.

Hansen, Mathias: *Richard Strauss Die Sinfonischen Dichtungen*. Kassel: Bärenreiter, 2003.

Kennedy, Michael: *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Markevitch, Igor: *Befejezett jelen. Önéletrajz*. Budapest: Gondolat, 1986.

Molnár Antal: *A zenetörténet szociológiája*. Budapest: Franklin-Társulat, 1923.

—————: *A német zene. 1750-től napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.

—————: *A zeneszerző világa*. Budapest: Gondolat, 1969.

Pándi Marianne: *Hangversenykalauz. Zenekari művek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972

Rolland, Romain: *Zenei miniatűrök II. Jelenkori muzsikuskok*. Budapest: Gondolat, 1961.

Schaarwächter, Jürgen: *Richard Strauss und die Sinfonien*. Köln: Kleikamp Druck Gmbh., 1994

Schmid, Mark-Daniel: *The Richard Strauss Companion*. Wajemann, Heiner: *The Influences of Richard Strauss* Westport: Prager Publisher, 2003.

Werbeck, Walter: *Die Tondichtungen von Richard Strauss*. Tutzing: Hans Schneider, 1996.

Internetes információk:

<http://www.parlando.hu/2012/2012-3/Frank-Mozart.htm>

Az utolsó látogatás időpontja: 2014-10-07

<http://www.komoly-zene.eoldal.hu/cikkek/mufajok/>

Az utolsó látogatás időpontja: 2014-10-07

http://www.kislexikon.hu/fin_de_siecle_a.html

Az utolsó látogatás időpontja: 2014-10-07

<http://moly.hu/konyvek/friedrich-nietzsche-im-igyen-szola-zarathustra>

Az utolsó látogatás időpontja: 2014-10-07