

Farkas Zoltán

TIZENKÉT OPERA KERES EGY SZERZŐT*

„A személyes stílus hiánya” Eötvös Péter operatermésében

ÖSSZEFOGLALÁS

Eötvös Péter valamennyi nyilatkozatában a személyes stílus, az egyéni zeneszerzői nyelv hiányát hangsúlyozta saját operáival kapcsolatban. A zeneszerző véleménye a személyes stílus kerülendő voltáról és az alkotói egyéniség túlzott előtérbe kerülésének veszélyeiről meglepő mértékben egybecseng a 20. század egyik legnagyobb magyar költője, Weöres Sándor kijelentéseivel. Jelen tanulmány arra keresi a választ, hogy Eötvös operáiban melyek azok a műről műre visszatérő vonások, amelyek a stílári sokféleség ellenére is félreismerhetetlenül kirajzolják a zeneszerző személyes fiziognómiáját. E visszatérő ismertetőjegyek jóval tágabb fogalomkört rajzolnak meg a szűkebb értelemben vett „zenei stílusnál”, a téma-választástól és a dramaturgiai ötletektől a hangszerelés egyedi vonásain át a hangszervezetés és a hangszimbolika területéig és az idézettechnikákig.

Kulcsszavak: Eötvös Péter, Weöres Sándor, kortárs opera, személyes stílus

Egy kortárs zeneszerző művészetét vizsgálva igen gyümölcsöző lehet, ha az esettanulmányok, az egyes kompozíciók elemzése mellett az életmű egészére is vetünk egy pillantást. Természetesen e madártávlat perspektívájából nem látszanak a részletek, a vizsgálódás szükségképpen felületes marad, s némiképp esszészerű felismerésekhez vezet, viszont feltűnhet néhány lényeges közös vonás, amelyet csak effajta szinoptikus megközelítés tárhat fel. Az alábbiakban az összes Eötvös-opera együttes szemlélésének eredményeit foglalom össze.

Mindig elrejtőzöm a műveim mögé. Minden darab, minden egyes opera különböző, és figyelek is ezekre a különbségekre. Jeleneteket, szövegekönyveket, drámákat írok, nem önarcképeket. Keresek, kísérletezem, kockáztatok. Kilépek magamból, megpróbálok a lehető legközelebb kerülni a drámai dimenzióhoz, hogy megértsem, megragadjam és megvalósítsam.¹

* A párizsi IRCAM-ban Eötvös Péter 80. születésnapja alkalmából *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'oeuvre de Péter Eötvös* címmel Grabócz Márta szervezésében rendezett konferencián 2024. január 12-én angolul, majd a HUN-REN BTK Zenatudományi Intézet Tudományos Fórumán 2024. március 21-én magyarul elhangzott előadás szerkesztett változata. A faksimilét a Paul Sacher Stiftung, Basel, a kottapéldákat a Schott Music, Mainz és a Hal Leonard Europe (© by G. Ricordi & Co. Buehnen- und Musikverlag GmbH) szíves engedélyével közöljük.

¹ Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando-rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015, 7. A továbbiakban: *Eötvös–Amaral*.

A zeneszerző annyira fontosnak tartotta hangsúlyozni a zeneszerzői nyelv sokféleségét és a személyes stílus hiányát az operáiban, hogy a fenti idézetet választotta Pedro Amarallal készített könyvének mottójául. Eötvös több nyilatkozatában és interjújában is foglalkozott ezzel a kérdéssel. Első igazi „nagyoperája”, a *Három nővér* zenei nyelvétől jelentősen eltér a *Le Balcon* populáris stílusa, amely erős kritikai visszhangot váltott ki az ősbemutató után. Eötvös a *Le Balcon* kapcsán fogalmazta meg az alábbiakat:

Amikor operát komponálok, színházat csinálok, ami azt jelenti, hogy meg kell találnom a témához illő zenei nyelvet. [...] A mű stílusa tehát nem az én stílusom, hanem az, amit a legmegfelelőbbnek látok az ötvenes évek Párizsában játszódó történethez, a korhoz, amikor az eredeti darabot írták és bemutatták...²

Eötvös nézete szerint operáiban a zenei stílus megválasztása a dramaturgiának van alárendelve:

Az én szememben az operában a zene a legfontosabb színpadi elem. Amikor színpadra komponálok, *nem a saját zenei stílusom a tét* [kiemelés tőlem: FZ], sokkal inkább az a zenei nyelv, amely a dráma „kiteljesedéséhez” szükséges, és amely színpadi szempontból „felöltözteti” a drámát. [...] Operaszerzőként tehát az a szerepem, hogy valószerű zenei dramaturgiát alkossak egy már létező szöveghez, és ez olyan zenei nyelvet feltételez, amely képes eleget tenni ennek a feladatnak. [...] *zeneszerzőként nem vagyok szabad, így néha el is felejttem azt a stratégiai szempontot, hogy abszolút értelemben milyen is a „saját stílusom”*. Amikor operát komponálok, színházi ember vagyok.³

Az opera műfaji és stílári sokfélesége terén Eötvös Richard Strauss példáját tekintette különösen közelállónak, aki egyes színpadi műveinek műfaji elnevezésében is kifejezte az opera fogalmának megújítását és kibővítését, és minden egyes alkotás konkrét és egyedi jellegét⁴ (1. táblázat).

Hasonló műfaji sokféleséget tükröz az Eötvös-operák elnevezése is, amelyekhez (némi önkényességet és szimplifikációt is vállalva) társítottam a zeneszerző által kiválasztott egyedi és egyszeri zenei stílus rövid jellemzését is (2. táblázat).

2 Uott, 171.

3 Uott, 165.

4 „Richard Strauss példája különösen közel áll hozzám, hiszen az életmű során mindvégig az opera fogalmát próbálta megújítani még a műfaji elnevezésekben is. Második színpadi műve, a *Feuersnot* szerinte nem opera, hanem 'énekköltemény' (Singedicht), a *Salome* 'zenedráma' (Musikdrama), az *Intermezzo* 'polgári komédia szimfonikus közjátékokkal' (Bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen), az *Arabella* 'lírai komédia' (lyrische Komödie), a *Daphné* 'bukolikus tragédia' (bukolische Tragödie), a *Capriccio* 'zenés társalgás' (Konversationsstück für Musik). Mindezek az általános vagy éppen nagyon is aprólékos elnevezések arról tanúskodnak, hogy Strauss elengedhetetlenül szükségesnek érezte az opera fogalmának megújítását és kibővítését, vagy inkább azt, hogy egy mégoly átfogó koncepción belül meghatározza minden egyes alkotás konkrét és egyedi jellegét. Ha ezeket az elnevezéseket olvassuk, hajlamosak leszünk azt hinni, hogy voltaképpen mindegyik opera műfaja más és más.” Uott, 114.

Richard Strauss operáinak műfaji megjelölései

<i>Feuersnot</i>	„énekköltemény” (Singgedicht)
<i>Salome</i>	„zenedráma” (Musikdrama)
<i>Intermezzo</i>	„polgári komédia szimfonikus közjátékokkal” (Bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen)
<i>Arabella</i>	„lírai komédia” (lyrische Komödie),
<i>Daphné</i>	„bukolikus tragédia” (bukolische Tragödie)
<i>Capriccio</i>	„zenés társalgás” (Konversationsstück für Musik)

1. táblázat

Műfaji meghatározások és zenei stílusok Eötvös operáiban

<i>Három nővér / Tri sestri</i> (1996/97)	opera három szekvenciában, „repertoáopera”	orosz stílusban
<i>As I Crossed a Bridge of Dreams</i> (1998/99)	Hangszínház (Klangtheater)	„beszélt opera”, álmzene
<i>Le Balcon</i> (2001/2002)	opera (eredetileg: vígopera) ⁵	chanson française, kabaré, jazz, cirkuszi zene
<i>Angels in America</i> (2002/2004)	opera	Broadway-musical, rock, music hall, álmzene
<i>Lady Sarashina</i> (2007)	egyfelnvósos opera	az <i>As I Crossed a Bridge of Dreams</i> melodramatikus álmzenéjének énekelt változata
<i>Love and Other Demons</i> (2007)	opera	karibi és yoruba hagyomány, gregorián ének, a káprázat és a mágia zenéje, Sierva madárdalai
<i>Die Tragödie des Teufels</i> (2009 – visszavont darab)	komikus-utópikus opera	német hagyomány, „himmlische Musik”
<i>Paradies reloaded</i> (Lilith) (2012/2013)	opera	német hagyomány, „Bach-korál”, „himmlische Musik”, Leitmotiv-technika
<i>The Golden Dragon</i> (2013/2014)	zenés színház	elidegenítő elemek, egyfajta visszatérés a <i>Harakiri</i> világához
<i>Senza sangue</i> (2014/2015)	opera egy felvonásban	olasz verismo opera és Puccini
<i>Sleepless</i> (2020)	operaballada	norvég hegedű
<i>Valuska</i> (2020/2022)	zenés tragikomédia vagy groteszk opera	zajok, szavalókórus, cigányzene, magyar nóta stb.

2. táblázat

5 Eötvös: „A *Balkon* kapcsán például szintén bizonytalan voltam a francia megnevezésben. Arra gondoltam, 'vígoperának' vagy valami effélének nevezem, de meggyőztek, hogy ez félreértésekre adhatna okot, így többszöri próbálkozás után beletörődtem, hogy egyszerűen operának hívjam. Hiba volt.” Uott, 115.

Eötvös Péter véleménye az alkotói egyéniség megjelenéséről és a személyes stílusról meglepő mértékben egybecseng a 20. század egyik legnagyobb magyar költőjének, Weöres Sándornak a kijelentéseivel. A két művész nézeteinek összevetése nem teljesen önkényes. Weöres a magyar zeneszerzők körében talán a legnagyobb hatású költő volt, akinek életműve Kodály Zoltántól, Ligeti Györgyön keresztül Jeney Zoltánig a zenei inspiráció gazdag forrásává vált, és a zeneszerzők névsorát szinte a végtelenségig lehetne folytatni. Weörest Eötvös is legkedvesebb magyar költőjeként említi, és *Atlantis* című műve egy Weöres-költeményre épül. Érdeemes tehát vizsgálódásunk elméleti megalapozottságához részleteiben megismerni Weöres ars poeticájának az eredetiségre vonatkozó passzusait.⁶

Az eredetiség hiánya visszatérő motívuma annak az interjúnak, amelyet a költő-társ, Simon István készített Weöres Sándorral 1974-ben.

Simon István: „Volt-e olyan pont, időpont az életedben, amikor úgy érezted már, hogy a saját hangodon írsz, illetve az a hang, amit te megütöttél, az eredeti, és teljesen önálló az akkori lírai kórusban.”

Weöres Sándor: „Nem hiszem, hogy nekem valaha is lett volna saját hangom, én mindig stílbem dolgozom. [...] saját hangra sose törekedtem, és nem is tudok róla, hogy saját hangom lenne.”⁷

SI: „Nem tartod te fontosnak az egyéniséget a költő esetében?”

WS: „Majdnem azt mondanám, kis túlzással, hogy az egyéniséget károsnak tartom, elszigetelőnek, leszűkítőnek. Csak akkor tudok minden hanggal, mindenféle kultúrával azonosulni, ha az egyéniségtől szabadulok. Vagy ha az egyéniséget úgy kitágítom, hogy már szinte nincs is.”⁸

SI: „Nem tudom elképzelni, hogy csak a kísérleteid fűzik össze – tehát az a törekvésed, hogy mindig újat adj – az egész eddigi életművedet. Valami mégis van ... a mélyén az egésznek, hogy annyira egységessé teremtődött, a sok színben belül is van látható egység a költészetedben.”

WS: „Gondolom, ez az egység semmi egyéb, mint a feltétlen műgond, amely alól nagyon ritkán csúsznak ki a vázlataim. Ez jelenti az egységet egy olyan korban, amikor a művészetre vonatkozó törvények, szabályok mind érvénytelennek látszanak [...].”⁹

SI: „Mégis, miben tudnád összefoglalni ezt a sajátságot, amit magadra nézve mégiscsak jellemzőnek érzel? Hiszen lehetetlennek tartom, hogy te magad ne látnád azt, hogy mennyire homogén a saját életműved.”

WS: „Ezt a homogenitást végeredményben mi jelenti? Egy szótagú szóval tudok rá válaszolni: a griff. Itt nem a griffmadárra gondolok, hanem az Angreifenre, a hozzányúlásra. Picasso fölrajzszegez egy üres lapra egy darab újságpapírt, és bárki látja, hogy azt nem egy öt éves gyerek szögezte fel, hanem maga Picasso. Rajta van Picasso griffje.”¹⁰

6 Itt mondom köszönetet Kenyeres Zoltánnak és Lőcsei Péternek, akik segítettek a Weöres-idézetek azonosításában.

7 „Írószobám. Simon István beszélgetése Weöres Sándorral”. In: Domokos Mátyás (szerk.): *Egyedül mindenkivel*. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 269.

8 Uott, 270.

9 Uott, 271.

10 Uott, 273.

Meg kell jegyeznünk, hogy míg Weöres költészetében a stílus heterogenitása a költő életszemléletéből, életfelfogásából, életfilozófiájából fakad, Eötvöst jóval gyakorlatiasabb, pragmatikusabb szempontok vezették a stílári sokféleség felé – mint a fenti nyilatkozataiból is kitetszik.

A továbbiakban azt keressük tehát, mi az a „griff” Eötvös operáiban, azaz melyek azok a műről műre visszatérő vonások, amelyek a sokféleség ellenére is félreismerhetetlenül kirajzolják a zeneszerző személyes fiziognómiáját. E visszatérő ismertetőjegyek jóval tágabb fogalomkört fognak össze a szűkebb értelemben vett „zenei stílusnál”: a témaválasztástól és a dramaturgiai ötletektől a hangszerelés egyedi vonásain át a hangszervezés és a hangszimbolika területéig és az idézettechnikáig.

A témaválasztás aktualitása. Korunk „hot topic”-jai

Egy magánbeszélgetés során Eötvös Péter azt mondta nekem, olyan operatémákat választ, amelyek láttán ötven vagy száz év múlva is megtudhassa az akkori közönség, melyek voltak korunk legaktuálisabb, legégetőbb problémái. Már legkorábbi zenés színházi produkcióját, a *Harakirit* is egy napi hír, Misima Jukio japán író öngyilkossága ihlette.

Az aktualitáshoz való ragaszkodásnak látszólag ellentmond, hogy Eötvös egy klasszikus dráma, Csehov *Három nővér* című darabja alapján írta első igazi operáját. Az ellentmondás azonban csupán látszólagos: Eötvös rámutatott, hogy Csehov színművében a jelenetek felcserélhetősége mennyire modern, 20. századi vonás.¹¹

Lady Sarashina naplója több mint ezeréves, de a főhősnő saját érzelmeire adott szubtilis önreflexiók, valamint az álom és valóság határának elmosódása, továbbá az egész életen át tartó reménytelen várakozás már nagyon is mai téma. (Sok más példa mellett Dino Buzzati *Il deserto dei tartari* [Tatárpuszta] című kisregénye is eszünkbe juthat erről.)

A *Le Balcon* az 1950-es, 1960-as évek drámája, erős utalással az 1968-as diáklázadásokra vagy akár a gyorsan vérbe fojtott prágai forradalomra. Ugyanakkor a politikai hatalom gátlástalan manipulációja vagy a hatalmi vágyak perverz kiélése, a bordély mint a világ metaforája nyilvánvalóan aktuális témák.

Az *Angyalok Amerikában* központi kérdései: a homoszexualitás és annak vállalása, illetve elutasítása, a különböző egyházak viszonya a homoszexualitáshoz, a modern kor pestise, az AIDS és a drogfüggőség. S általában a kisebbség viszonya és elfogadottsága a többségi társadalom által. Lehet-e egy operaszüzsé ennél aktuálisabb az ezredforduló táján?

A *Love and Other Demons* az alábbi gondolatokat tematizálja: különböző kultúrák ütközése, a gyarmatosító „fehér ember” elnyomó tetteinek következményei, az egyház dogmatikus és vaskalapos hozzáállása, a kereszténység és az ősi pogány hitvilág megütközése, a vakbuzgó vallásos meggyőződés gyilkos hatása.

11 Eötvös megemlíti, hogy ugyanannak a cselekménysornak különböző szereplők szemszögéből történető bemutatása jellemzi Kuroszava *Rashomon* (A vihar kapujában) című filmjét is. *Eötvös–Amaral*, 77.

A Márquez-regény alapján komponált opera ugyanakkor egy három műből álló ciklus kezdete, amelynek minden darabja közvetlenül érinti a vallás világát. A vallások, a különböző felekezetek már Tony Kushner darabjában is megjelennek, de mint Pedro Amaral rámutatott, az *Angels in America* csupán társadalmi és kulturális háttérként vizsgálja a judaizmust.¹² A *Love and Other Demons* az egyház (pusztító) hatalmát pellengérezi ki, a *Die Tragödie des Teufels* pedig teológiai problematikát fejtget.

A zeneszerző által visszavont „Tragödie” és „javított kiadása”, a *Paradise reloaded* (*Lilith*) a keresztény teremtéstörténet alternatíváját kínáló mítosz felé kacsintgat. A mítosz piederasztálra emelése már önmagában is hot topic korunkban. (A Google kereső a „Lilith” szóra 112 millió találatot eredményezett 2024. január 10-én.)

A *Lilith* sivatagi jelenete az illegális bevándorlók témáját is érinti. A virtuális, látszólagos boldogság témája a *Le Balcon* óta kísérti a zeneszerzőt, és a *Lilith* egyik képében is felbukkan. A kiszolgáltatottak kihasználása, abúzus, az illegális bevándorlók törvényen kívüli kiszolgáltatott helyzete fogalmazódik meg a *The Golden Dragonban*. Szegénység, hajléktalanság, fiatalos anyaság, gyilkosság a *Sleepless* témája. A *Valuska* ismét a tömegmanipuláció és a gátlástalan hatalomvágy parabolája.

A nagy ötletek. Eötvös, a feltaláló

Csodagyerekként Eötvös elmélyült figyelme korántsem kizárólag a zenére irányult. Lázba hozták a különböző műszaki berendezések, elektromos szerkezetek, gépek és áramkörök vagy épp az űrkutatás és a természettudományok más eredményei.¹³ Kísérletezőkedve és a találmányok iránti szenvedélyes érdeklődése zeneszerzői pályáját is meghatározta. Egy – az 1980-as évek közepén készült – interjúban így nyilatkozott: „Számomra minden egyes kompozíció egy új világ. Az a dolga, hogy kérdéseket tegyen fel, amelyekre a kompozíciós munka ad választ.”¹⁴ Eötvös minden egyes műve egyfajta expedíció a számára: utazás az ismeretlenbe. Csaknem minden egyes operája tartalmaz néhány igazán nagy trouvaille-t, néhány felfedezést, amely nagyon jól kommunikálhatónak bizonyult, és amelyről mindig szívesen és büszkén beszélt a művei kapcsán. A teljesség igénye nélkül vegyük sorra ezeket az újításokat.

A *Három nővér* esetében a cselekmény három szekvenciába rendezése egy csapásra zenei formát teremt a színdarab narratívájában. Az egyre rövidülő szekvenciák léptékét biztos dramaturgiai érzék irányítja. A színmű egyes szereplőinek viszonyát hangközszimbólumok képezik le (lásd alább). A kis és nagy zenekar alkalmazása ugyancsak technikai-akusztikai vívmánynak tekinthető.

12 Uott, 226.

13 E tekintetben Eötvös Ligeti Györgyhöz hasonlít. A témához ld. még: Farkas Zoltán: „Eötvös Péter arcai”. In: *Peter Eötvös*. München: Ricordi, 2003, 39–43.

14 Vácz Tamás: „Beszélgetés Eötvös Péterrel – Az elektronikus zenéről”, *Muzsika* 29/12. (1986. december 1.), 29–33.

Az *As I Crossed a Bridge of Dreams* mehökkentő újítása a beszélt, prózai szöveg és a dallam kettéválasztása. Mindez mégsem csupán egyfajta 20. századi melodramát teremt, hanem a közeli mikrofonozás – Eötvös játékos szóalkotásával: a „Leisesprecher” alkalmazása – korábban ismeretlen akusztikus világba kalauzol a modern hangtechnika segítségével. Ezért is találó a zeneszerző műfaji meghatározása: „Klangtheater” – „hangjáték”, „hangszínház”. Miként a *Három nővér*ben, a harmónia-világ itt is egyedi invenció terméke: a mű akkordkészletét a zeneszerző a holdciklusoknak felelteti meg. Valamennyi említett eszköz hozzájárul az *As I crossed...* hasonlíthatatlan álmvilágának megteremtéséhez. S ha már e tanulmány a személyes stílus kérdését vizsgálja, nem hagyhatjuk említés nélkül, hogy Eötvös a legsajátabb zenéjének nevezte ezt az alkotását, amely „visszatérés ifjúkori utópiámhoz”.¹⁵

A *Le Balcon* a legkülönbözőbb stílusok merész kavalkádja avatja izgalmas, kísérletező alkotássá, míg az *Angels in America* és a *Love and other Demons* nagy találmánya – talán a filmművészet ihletésére – több jelenet szimultán lefuttatása.

A *Lady Sarashina* nem más, mint az *As I crossed a Bridge of Dreams* szöveggönyvének immár „megzenésített”, prózai elemeit kiküszöbölő változata. A mű egy másik „találmánya” a szimmetrikus jelenetstruktúra kialakítása.

A *The Golden Dragon*ban a színpadi utasításokat is éneklék a protagonisták. Ez a brechti elidegenítő effektus bizonyos fokig Eötvös 1973-ban született jelenetének, a *Harakirinek* az abszurd világát is megidézi.

Hangközszimbolika. A szöveg betűinek megfeleltetése zenei hangokkal

A *Három nővér* megkomponálásának talán legnagyobb trouvaille-a, hogy Eötvös képes volt az opera harmóniavilágát alapvetően meghatározó akkordstruktúrákat közvetlenül a Csehov-színmű szereplői közötti kapcsolatokból eredeztetni.

1. faksimile. A harmóniai paradigma és a zenekar elrendezésének terve a *Három nővér*ben (Eötvös Péter kézírása, Paul Sacher Stiftung, Basel)

Ez a hangzás egy hármashangzat, amelynek kerete a kvint, közepe egy kis vagy egy nagy terc, de a középső hang állandóan változhat. Közelebb kerülhet valamelyik szélső hanghoz, s ekképp képezi le az emberek közötti kapcsolatok ingatag egyensúlyát és állandó átrendeződését. A hármashangzatot egy tritónusz egészíti ki. Eötvös Péter magyarázata szerint: „tritónusz három egészhangnyi távolságot jelent. Így tehát négy hangból álló paradigmát kapunk [...] Olyan szimbolikus megjelenéssel van tehát dolgunk, amely közvetlenül tükrözi a három nővért és a fivérüket, Andrejt.”¹⁶ Ez az alapötlet képes megteremteni az egész mű harmóniavilágának egységét, a Prológust bevezető harmonikaszólótól a mű legutolsó taktusaiig. A zeneszerző részletesen taglalja ezt az eljárást a Pedro Amarrallal készült könyvben, így erről nem szükséges több szót ejtenem.

A leggyakoribb esetekben azonban egy szöveg betűinek zenei hangokká való átkódolása indítja be Eötvös zeneszerzői fantáziáját egy hangzás vagy akkordstruktúra kialakításához. Szemléletes például szolgál erre az eljárásra az *Atlantis* című nagyzenekari kompozíció. A monda szerint Atlantisz első tíz királya öt ikerpár volt. Az anyát Kleitónak hívták, az apát Poszeidónnak, és az első ikerpár egyik tagja volt Atlasz. Atlasz első betűje az A, az utolsó az Esz, s ezt a zeneszerző szimbólumként használta, tudniillik az A-val és az Esz-szel indul a darab, mely egyébként az Atlantisz szót is keretezi (*1a kotta*). Az első akkord, amelyet a vonósok fölállítanak, és a kisfiú énekel, egy tízhangú tritónusz-sorozat: öt ikerpár van, tehát minden párt egy tritónusz képvisel.¹⁷

Eötvös szinte rutinszerűen használja ezt az eszközt számtalan esetben. Az *Angels in America* 6. jelenetében, amikor Roy orvosa kiejti Roy betegségének szörnyű diagnózisát: AIDS, a zenekari kíséret természetesen Az A-D-Esz hangokat játssza (*1b kotta*).

A *Love and Other Demons* elején cseleszta szólaltatja meg a főhősnő nevének zenei megjelenítését. Csak úgy volt lehetséges az egész nevet átírni, hogy a név egyes betűinek, szótagjainak zenei hangokká formálásakor több különböző rendszert használt: a németet, a franciát és a Kodály Zoltán féle magyar szolmizációt (*1c kotta*).

A *Paradise reloaded*-ban Eötvös alaposan kiaknázza a bizonyos szereplők, Ádám és Éva és az Isten nevében rejlő zenei hangokat, amelyeket gyakran szinte vezérmotívum-szerűen használ (Ádám = A–D, Éva = E–A, Gott = G) (*1d kotta*). E diatonikus vezérmotívumok bevésődnek az emlékezetbe, s fontos tájékozódási pontot jelentenek a hallgató számára. A mindenkit egyformává tévő, gépies, hamis boldogság rémisztő jövőképében (az opera 6. jelenetében) is együttesen éneklük a „Liebe” (szeretet) kiüresedett szólamát. A zeneszerző kegyetlen drámai ironiája az is, hogy az alácsukló hamis szeretetmotívumot az E–A, azaz Éva nevének zenei hangjai hordozzák.

¹⁶ Uott, 86.

¹⁷ Farkas Zoltán: „Számomra a zenélés az artikulációval kezdődik. Földvári találkozás Eötvös Péterrel”. In: *Muzsika* 47/9. (2004. szeptember), 32.

Szólóhangszerek főszerepben

Eötvös Péter ötvenesztendős koráig elsősorban hangszeres zeneszerzőként működött. E ténnyel és nyilván széles körű karmesteri tapasztalataival is kapcsolatba hozható az a törekvése, hogy szinte valamennyi színpadi művében megkülönböztetett szerepet szán bizonyos hangszereknek, amelyek a szereplők állandó kísérőiként, árnyékaiként vagy épp szimbólumaiként tűnnek fel. A jelenség kiemertő tárgyalása nem fér e dolgozat kereteibe, de az „Eötvös-griffek” sorában legalább említünk kell.

Idézettechnika

A zenetörténeti előzmények megidézése, álidézetek és allúziók alkalmazása természetesen nem korlátozódik csupán Eötvös színpadi alkotásaira, elegendő a szopránra és vonósnégyesre komponált, 2015–2016-os *Szirének* ciklus játékos Liszt-rapszódia-idézetét vagy az 2015-ös *Hallelujah – Oratorium balbulumot* említenünk, amelyben a zenei idézetek már-már „telített oldatot” alkotnak a mű zenei anyagában. Eötvös idézettechnikájának sokfélesége egy teljes konferencia vagy monográfia témája lehetne. A 3. táblázat csupán vázlatos összefoglalása az operákban előforduló idézetek gazdag tárházának.

<i>Három nővér</i>	Beethoven: <i>Les adieux</i> , zongoraszonáta, Op. 81a a szovjet himnusz orosz katonadal
<i>Le Balcon</i>	Lully: <i>Thésée, Atys</i>
<i>Angels in America</i>	ukrajnai zsidó éneklés
<i>Love and Other Demons</i>	Domenico Scarlatti billentyűs szonátái
<i>Paradise Reloaded</i>	lutheránus korál: <i>Lobe den Herren, den mächtigen König</i>
<i>Sleepless</i>	norvég népzene (norvég hegedű)
<i>Valuska</i>	magyar nóta allúziók

3. táblázat

A finale mint lassú lamento/sirató vagy magányos monológ

Eötvös operáinak stílusa rendkívül különböző, ezért annál meglepőbb egy erős dramaturgiai hasonlóság. Csaknem mindegyik műnek lassú a befejezése, amely általában a panasz, a búcsú, a siratás hangján szólal meg, vagy egy szereplő magányos monológja. A *Három nővér* utolsó jelenete a Búcsú, Versinyin távozása, amely a szerelmes Mása és Olga számára az utolsó tördőfést jelenti. A három nővér magára marad sorsa megváltozhatatlanságának reménytelenségében (2. kotta a 308–309. oldalon).

A *Le Balcon* a csalódott Irma monológjával zárul. Az *Angels in America* zárójelenete az Isten nélküli mennyben játszódik, amely az egyik legreménytelenebb finálé.

A *Love and other Demons* a főszereplő, Sierva halálával és a dajka siratójával, egyszersmind bölcsődalával zárul. A *Paradise Reloaded* Lilith monológjával ér véget. Egyszerű, lefelé hajló dallam, szinte sanzon. A piccolók és ütőhangszerek szólama, majd a teljes zenekar hidegen gyöngyöző, üresen csillogó háttérrel fest, hisz tükrökről, üvegszívekről s összetört szilánkokról énekel a vesztes. „A tükrök mögött csak tükrök várnak. A szívem, nézd, üvegből van. Vak lesz, mint a szeretet. A világból nem marad más, mint csalás.” A látszólagos egyszerűség és a nyilvánvaló szövegfestés rafinált harmóniákkal társul, s a sanzon második strófája is felcsendül. A *Sleepless* epilógusában az idős Alida visszaemlékszik szerelmére, s a norvég hegedű hangjai mellett a tengerbe öli magát, hogy így egyesüljön rég meggyilkolt kedvesével, s egyesítse azt, ami összetartozik. Mintha Eötvös valamennyi operájára igaz lenne a 20. század eleji magyar író, Csáth Géza könyvének címe: *Mesék, amelyek rosszul végződnek*.

Befejezésül térjünk vissza Weöres Sándorhoz! A költő így írt 1976 novemberében egy diáklány kérdéseire adott válaszlevelében: „Nem találom önmagamat? Lehet. Nem is keresem. Mert valamely önfeláldozásban legalább részben elveszteni önmagunkat sokkal jobb, mint megtalálni.”¹⁸ Eötvös a dramaturgia céljainak leghűségesebb kiszolgálása érdekében áldozza fel „saját stílusát”. Megesik, hogy olykor az opera zenei aspektusa megsínyli ezt az áldozatot. A *prima la musica poi le parole* elve néha megsérül. De más esetekben ez az áldozat nagyszerű eredményekhez vezet. Az „Eötvös-griffek” – a színpadi művek hihetetlen stílárís sokfélesége ellenére is – félreismerhetetlenül fémjelzik a kortárs opera egyik legtermékenyebb és legjátszottabb szerzőjének személyiségjegeit.

IRODALOMJEGYZÉK

- Domokos Mátyás (szerk.): *Egyedül mindenkivel*. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai. Budapest: Szépirodalmi Könyviadó, 1993.
- Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015.
- Farkas Zoltán: „Eötvös Péter arcai”. In: *Peter Eötvös*. München, Ricordi, 2003.
- Farkas Zoltán: „Számomra a zenélés az artikulációval kezdődik. Földvári találkozás Eötvös Péterrel”, *Muzsika* 47/9. (2004. szeptember), 32–37.
- Lőcsei Péter: „A kozmikus perspektíva, a ragasztó és a piszok. Weöres Sándor a mesterségről”, *Jelenkor* 62/12. (2019. december), 1391.
- Simon István: „Írószobám. Simon István beszélgetése Weöres Sándorral”. In: Domokos Mátyás: *Egyedül mindenkivel*, 263–276.
- Váczai Tamás: „Beszélgetés Eötvös Péterrel – Az elektronikus zenéről”, *Muzsika* 29/12. (1986. december 1.), 29–33.

18 „W. S. levele egy diáklánynak”. In: Károlyi Amy: *Vers és napló*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1981, 17. Idézi: Lőcsei Péter: „A kozmikus perspektíva, a ragasztó és a piszok Weöres Sándor a mesterségről”. In: *Jelenkor* 62/12. (2019. december), 1391.

♩ = 92

rall. ♩ = 66

♩ = 92 subito

80-89

Alk.

Al.

Kl.

Bkl.

Vln.

Vla.

90-99

Vln.

Vla.

Vcl.

100-109

Vln.

Vla.

Vcl.

110-119

Ohara Olga

Ео - же моги
Ky - da acó yu - no.

♩ = 92

rall. ♩ = 66

♩ = 92 subito

120-129

E-Pno.

L

R

130-139

L

R

ENSEMBLE

ORCHESTER

rall... $\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 92$ rall... $\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 92$ rall... $\text{♩} = 66$

Akk. $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = 66$

Kl. pppp pp pp pp pp pp

Bl. pppp pp pp pp pp pp

L. pppp pp pp pp pp pp

Schlg. pppp pp pp pp pp pp

R. pppp pp pp pp pp pp

Vn. pppp pp pp pp pp pp

Vn. pppp pp pp pp pp pp

Vcl. pppp pp pp pp pp pp

Olga f pp pp pp pp pp

Не свисти, Миша! Не свисти

fine

2. kotta. A Három nővér utolsó ütemei (© G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH)

ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS

TWELVE OPERAS IN SEARCH OF A COMPOSER

'The Lack of Personal Style' in Peter Eötvös's Operatic Oeuvre

'I always hide behind my works. Every piece, every opera is different, and I pay attention to these differences. I write scenes, textbooks, dramas, not self-portraits. I am seeking, experimenting, taking risks. I quit myself, try to get as close as possible to the dramatic dimension to understand, reject, realize it.' The composer considered it so important to emphasize the lack of personal style in his operas that the above quote introduces the book of interviews entitled: *Parlando rubato: Dialogues, monologues et autres déambulations*, a series of conversations between Pedro Amaral and Péter Eötvös himself. Eötvös's opinion on the avoidability of personal style and the dangers of overemphasizing the creative individuality coincides to a surprising extent with the statements of one of the greatest Hungarian poets of the 20th century, Sándor Weöres. This article tries to reveal what are the possible causes of the composer's hidden behaviour, the conscious avoidance of personal style. Is it really true that his operas do not have a common focus? Or, despite the stylistic diversity, do certain recurring compositional methods and attitudes towards dramaturgy still betray the personal physiognomy of the composer?

Zoltán Farkas (1964) studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest and graduated in 1987. Between 1987 and 2006 he worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 2006 and 2015 he was the director, later intendant of Bartók Radio, the classical music channel of Hungarian public radio. Since 1991 he has been active as a critic specializing in contemporary music and since 2017 has been the director of the Béla Bartók Memorial House in Budapest. His scholarly interests are focused on eighteenth-century church music and Hungarian contemporary music. He has published studies and monographs on György Ligeti, György Kurtág, Zoltán Jeney, András Szöllősy, József Sári and Péter Eötvös.