

Molnár Szabolcs

EÖTVÖS PÉTER POSZTMODERN KÓRUS- OPERÁJA, AVAGY A GROTESZK INTONÁCIÓJA A VALUSKA CÍMŰ ZENÉS TRAGIKOMÉDIÁBAN*

ÖSSZEFOGLALÁS

A 2023-ban bemutatott *Valuska* című opera különleges helyet foglal el Eötvös Péter operaszerzői életművében: a Krasznahorkai László regénye (*Az ellenállás melankóliája*) nyomán komponált darab Eötvös első magyar nyelvű librettóra írt műve, zenéjének összképét pedig alapvetően határozzák meg a kórusjelenetek. A kóruszámok ugyanakkor nemcsak a zenei profil megteremtésében játszanak kiemelkedő szerepet, a kórus a zenedramaturgia szempontjából is döntő súlyra tesz szert. A tanulmány első fele a különböző kórustechnikák zenedramaturgiai szerepét vizsgálja, illetve arra vállalkozik, hogy a *Valuskát* a 19. századi kórusoperák – melyekben a kórus protagonistává vált – hagyományának tükrében mutassa be; második része a kórus megszólalásaiban reprezentálni kívánt tömeg sokféle vonását, illetve a zenei ábrázolás karikatúraszerű jellegét elemzi, az opera groteszk látásmódjával és hangvételével összefüggésben.

Kulcsszavak: Eötvös Péter, opera, kórusopera, groteszk

A kóruszámok operákban betöltött dramaturgiai súlya a 19. század folyamán növekedett meg. Természetesen a szélesebb értelemben vett zenés színházi műfajok már a korábbi évszázadokban is szolgáltak olyan példakkal, melyekben a kórus, a Metropolitan Opera egykori énekkari vezetője, David Stivender (1933–1990) kifejezésével élve, protagonistává, főszereplővé lépett elő. Stivender egyik 17. századi példája Henry Purcell szemioperája, a *The Fairy-Queen* (A tündérkirálynő, 1692).¹ Ugyanakkor a kóruszámok kétségtelenül a 19. század romantikus, illetve nemzeti operáiban váltak hangsúlyosabbá, nem függetlenül attól a fejleménytől, hogy jó néhány darabban a kórus – miként Philip Gossett fogalmazott

* 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 Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2024. március 21-én magyarul elhangzott előadás újrafogalmazott, kibővített változata. A kottapéldákat a Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz (<https://www.schott-music.com/en/valuska-no446926.html>; utolsó megtekintés 2024. július 17.); a faksimiléket (a szerző tisztázati kéziratának részleteit) Mezei Mari szíves engedélyével közöljük.

¹ *The Metropolitan Opera Encyclopedia*. Ed. David Hamilton. New York: Simon and Schuster, 1987, 84.

Rossini: *La donna del lago* (A tó asszonya, 1819) című operájának néhány részletére utalva – fokozatosan „zenei személyiségre és drámai erőre tett szert, egyszóval néppé vált”. A *Valuska* vonatkozásában talán az is megjegyezhető, hogy a Rossini-operában a kórus rebellis tömeget éppúgy képes megjeleníteni, mint engedelmes alattvalók gyülekezetét.²

Az, hogy a kórus eltérő drámai karaktereket (mint amilyen a rebellis vs. engedelmes), illetve különböző dramaturgia funkciókat (mint amilyen a konfliktusos vs. megbékélő) akár egyetlen művön belül képviselhet, a műfaj 18. századi történetében sem példátlan. James Parakilas André Grétry 1784–1785-ben komponált *Richard Coeur-de-Lion* (Oroszlánszívű Richárd) című *opéra comique*-jának két jellegzetes kórusrészlete kapcsán azt írja, hogy „az *Oroszlánszívű Richárd* egy festői nyitóképpel kezdődik, amelyben a kórus egy paraszti közösség mindennapjait mímeli. A darab végleges változatának zárójelenetében viszont a kórus másfajta szerepben lép fel. A mű egy erődítmény ostromával és Richárd király fogságból való szabadulásának ünneplésével ér véget.”³ Ugyanitt azt is megjegyzi, hogy ezek a jelenetek jól példázzák a kórustételek két legjellemzőbb felhasználási módját. Az első típusba azok a jelenetek tartoznak, melyek egy csoport jellegzetes viselkedésmódját, otthoni környezetét mutatják be, leginkább statikus-dekoratív funkcióval. A második típust Parakilas akciókórusnak nevezi, melyben a kórus által képviselt csoport valamilyen politikai küzdelem *főszereplőjévé*, politikai célkért mozgósított tömeggé válik.⁴ Eötvös Péter *Valuska* című operájának 2. jelenetét (A vonat) az előbbihez, a 9. (Elkezdődik a pusztítás) és a 10. jelenetet (Valuska veszélyben) az utóbbihoz lehet hasonlítani.

A két típus között Carl Dahlhaus is különbséget tett.⁵ Elkülönítette a „festői kórusokat”, amelyek „a színpadi díszlet zenei kiterjesztéseként működnek”,⁶ és a tömegjeleneteket. Ez utóbbiak szerint „nem csupán dekoratív funkciót töltenek be, hanem kulcsfontosságúak a dramaturgia szempontjából”, mint például Meyerbeer

2 „Although Rossini’s rebels become acquiescent subjects before *La donna del lago* concludes, the chorus has nonetheless developed a musical personality, has acquired a dramatic force, has become, in short, a people.” Philip Gossett: „Becoming a Citizen. The Chorus in *Risorgimento* Opera”, *Cambridge Opera Journal* 2. (1990), 41–64, ide: 48.

3 „*Richard Coeur-de-Lion* begins with a scenic overture, in which the chorus mimes the daily routines and then sings the private celebrations of peasants who live in the shadow of the fortress of Linz. The opera ends (in its definitive version) with another scene of choral mime and song: the storming of the fortress and the celebration of King Richard’s release from imprisonment.” James Parakilas: „Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera”, *19th-Century Music* 16/2. (1992), 181–202., ide: 188.

4 „The two scenes exemplify what would become two of the most characteristic uses of the chorus in nineteenth-century opera: the first a scene-setting chorus, representing a certain group or kind of people in their home environment, going about their daily lives; and the other an action chorus, representing a crowd of people cast as a protagonist in a political struggle, a crowd mobilized to take political action.” Uott.

5 Carl Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music*. Transl. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

6 „The picturesque choruses – the miners’, peasants’ and soldiers’ songs – function as musical extension of the stage décor”. Uott, 66.

nagyoperáiban.⁷ A 19. századi modellek pregnáns jelenlétére is utalhatott a Budapesten élő olasz zeneszerző, Alessio Elia, amikor a *Valuskát* posztmodern operaként írta le, olyan darabként, mely „a zeneművészet posztmodern korszakának csúcsteljesítménye, és egyben le is zár egy korszakot”. Az opera zenei nyelvének markáns vonásait ő „erőteljes figyelmeztetésnek” hallotta, mely „minden olyan hatalmi manipulációra kívánja felhívni a figyelmet, mely látszatintézkedésekkel igyekszik hamis biztonságérzetet adni.”⁸

Eötvös Péter *Valuska* című operája⁹ 12 jelenetből áll, 7 jelenetben mind zeneileg, mind a színpadi akció tekintetében döntő szerepet játszik a 28 tagú férfikar, melynek színpadi-dramaturgiai funkciója a fentebb említett példákhoz hasonlóan kettős: a kóruszámok hol a jelenetek atmoszféráját karakterizálják (Parakilas: *scene-setting choruses*), nemegyszer igen festői módon (Dahlhaus: *picturesque choruses*), máskor maga a kórus válik a cselekmény főszereplőjévé (Parakilas: *action choruses*), de valamennyi esetben igen plasztikusan jelenítve meg a drámai cselekmény miliójét.

A 18–19. századi repertoárból hivatkozott művekben a kórus természetesen énekel, Eötvös operájában az éneklésen túl még beszél, kiáltozik is, hangszereket helyettesítve sajátos hangokat ad ki, zajt kelt és effektusokat hoz létre. A darab akusztikájának megteremtésében tehát kulcsszerepet játszanak maguk az énekesek, gyakran nem is az adott színpadi szituációhoz illeszkedve, mintegy zsánerszereplőként, hanem a zenei tér megteremtőjeként, kvázi hangszeres színelemek kialakítójaként.

7 „In grand opera the crowd pressing onto the stage had more than a decorative function to fulfil; indeed, it was crucial to the dramaturgy, its many changes of mood making it the hero's actual antagonist.” Uott, 129.

8 „Posso dire senza esitazione che siamo di fronte a un capolavoro dell'arte musicale postmoderna, e rappresentandone il picco più alto, chiude di fatto un'epoca storica. Valuska, tratta dal romanzo 'Melancolia della resistenza' di László Krasznahorkai, è inoltre un potente monito verso i rischi della manipolazione attuata con apparenti fini di miglioramento e di tutela da un potere che si manifesta in tutte le epoche della storia, inclusa la nostra.” <https://www.facebook.com/alessioelia> (utolsó megtekintés: 2023. december 10.).

9 Az opera Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regénye alapján készült. A szöveggönyvet Mezei Mari és Keszthelyi Kinga írta. A művet Eötvös két változatban, magyar és német szövegre dolgozta ki. A magyar változat bemutatójára Budapesten, 2023. december 2-án került sor. A vokális színdarabokban számos eltérést tartalmazó német szövegű változat bemutatója Regensburgban volt, 2024. február 3-án. Az opera cselekménye egy sűrű, álmatag, elképzelt kisvárosban játszódik. A darab címszereplője, Valuska János a kisváros nemes lelkű bolondja, újságkihordó a postahivatalnál, tiszta, ártatlan és ártalmatlan lélek, akit lenyűgöznek a világ természeti csodái, gyermeki naivitással csodálkozik rá a világegyetem törvényszerűségeire, a bolygók mozgására, és az ezzel kapcsolatos tudását szívesen osztja meg a helyi kocsmákkal. A város polgármestere, Tünde egy vándorcirkusz-társulatot hív a városba, abban bízva, hogy a cirkuszi mutatványok majd kellően felizgatják, s ezáltal manipulálhatóvá teszik a kisváros lakóit. A cirkusz egyik attrakciója a világ legnagyobb kitérőt bálnája, a másik egy rejtélyes, háromszemű, csipogó Herceg. Ez utóbbi létezéséről jobbára csak a róla terjedő szóbeszéd alapján van az embereknek tudomása. Egy ideológia szimbóluma ő, egy olyan ideológiáé, amely mögé bárki beállhat, amelybe bárki belekapaszkodhat. A város rettenetes erőszakot, fosztogatást, gyújtogatásokat kénytelen átélni, majd a polgármesterasszony vezetésével feláll az új, immár katonai erővel megtámogatott rend. Valuska János csak úgy tudja túlélni mindezt, hogy bolondnak nyilvánítják és bezárják. Korábban ő látogatta rendszeresen a nyugdíjba vonult, megkeseredett, Bach zenéjéről filozofáló értelmiségit, Tünde férjét, a Tanár urat, most a Tanár úr látogatja őt az elmegyógyintézetben.

A zenekari hangszerek által megteremtett hangzó tér csak részben áll „hagyományos” zenei hangokból, működésükben legalább ilyen meghatározók a zajok és a neszek. Egy interjúban Eötvös így fogalmazott: „[a]hogy a ’Tragikomédia zenével’ alcím is utal rá, ennek az operának a zenéjét átmenetnek érzem a prózai színház és az opera mint színház között. [...] A zenekarra inkább a színházi zene-zaj-zörej jellemző.”¹⁰ Eötvös az „átmenetiség” hangsúlyozásával tehát a *Valuskát* – mások mellett – a szemiopera és az *opéra comique* (közele?, távoli?) rokonaként határozta meg. A színpadi akciót kísérő, zenévé transzformált zajelemek számos példája közül a színpadi látványt uraló teherautó nyikorogva leereszkedő platójának vonósokra hangszerelt hangja a préselt, lassú glissándóval különösen jellegzetes:

The image shows a handwritten musical score for the opera *Valuska*, Act 5, Scene 1, measures 67-70. The score is written on multiple staves, including vocal parts for Soprano (SOPR), Alto (ALTO), Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Bass 1 (Bar B), and Bass 2 (Bar B). It also includes a choral part labeled 'KÓRUS' and 'CSENDJE'. The music is in 4/4 time and includes dynamic markings like 'ff', 'dim.', 'f', and 'mf'. Handwritten notes in Hungarian describe the sound effect: 'Zaj-effekt: az öreg kamion hátsó palloját leeresztik' (Sound effect: the old truck lowers its rear axle). The score is marked with '65' and '66' at the beginning, and '67' and '70' at the end. There are also some handwritten annotations like 'ee kell' and 'státusmódban'.

1. fakszimile. *Valuska*, 5. jelenet, „A bálna”, 67–70. ütem. A nyomtatott partitúrában a 128. oldalon.

A kéziratoldal bal oldalán olvasható bekeretezett, négyszólamú kórusanyagra mint az opera egyik legfontosabb „vezérmotívumára” (A tömeg veszélyes csendje) a tanulmány egy későbbi pontján térek vissza.

Az Eötvös által „zaj-effektnek” nevezett anyagokat természetesen nemcsak a hangszeres együttes, hanem a kórus is létrehozhatja. Az 5. jelenet elején a kórus a mássalhangzók erőteljes hangsúlyozásával teremt sajátos, akár a titokzatos Herceg csipogását, akár a városban terjedő pletykát, sutyorgást, akár az emberek elfojtott dühét, fogcsikorgató frusztráltságát felidéző effektust (1. kotta a 336. oldalon).

(a Poststokabátosnak alárendelt paramilitáris csoport, minden mozdulátot komolyan, együtt csinálnak)

4/4 $\text{♩} = 96$
a ritmus túlhangsúlyozásával (skandálva) énekbeszéd a mély regiszterben

1-4 (ca 20'')
(Lassú, hangos suttozás, szabadon ismételve, nagyon erős, zörejes mássallhangzók)
 óóó-ccs-kka (x) sssz-szo-rr-ongá-sss (x)
 ccsó-kkő-nyő-sss (x) kki-lin-ccs (x)

KÓRUS

5,14,15
 sssz-élhámo-sss (x) ccs-izzz-ma (x)
 ekk-ksssz-tati-kku-sss (x)

6,17,18
 t-trr-ü-kk (x) sssz-sze-geccs (x)
 ekk-ksssz-tati-kku-sss (x)

7,22, 24,25

2 (Tam) *l.v. (ca 20'')*

4 (Tam) *l.v. (ca 20'')*

Perc.

4/4 $\text{♩} = 96$

Ki-szá - mit - ha - tat-lan, szá-mít - ha-

1. kotta. Valuska, az 5. jelenet kezdete (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

Hasonló hangeffektusok (*stage whisper*) tűnnek fel a darab 2. jelenetében is („A vonaton”, 108–114. ütem), közvetlenül a Herceg említése előtt: „Te láttad a herceget? Azt mondják, három szeme van. Hát te se láttad? Ezek itt valami hercegről fecsegnek.” Magából a kéziratoldalból (2. fakszimile) az is egyértelműen látszik, hogy Eötvös a darabot egy időben dolgozta ki magyar és német librettószövegre.¹¹

2. fakszimile. 2. jelenet, a nyomtatott partitúrában 48–49. oldal, 107–112. ütem

A mássalhangzók zenéjéből létrehozott, sajátos hangzású textúrák a hangszeres anyagokban is megjelennek, és ugyanígy minden egyéb, a későbbiekben tárgyalt kórushangképnek megtalálhatjuk a hangszeres-zenekari transzformációját.

A „csipogó” vagy „sutyorgó” kórusok Eötvösnek természetesen nemcsak az izgalmas hangzáslehetőség miatt lehetettek érdekesek, ezekkel a kóruszínekkel a Krasznahorkai-regény egyik fontos „szólamát” jelenítette meg, egy olyan szót, mely a drámai események „zajában” – paradox módon annak dacára, hogy szinte folyamatosan jelen van – tulajdonképpen hallhatatlan marad. Éppen úgy, mint maga a Herceg, aki talán nem is létezik, de mégis rendelkezik hatalommal. Uralja és irányítja az emberek képzeletét, pusztításra, rombolásra ösztönzi őket. A Herceg személye körüli bizonytalanság, a Herceg létezését övező titok tehát a cselekmény láthatatlan mozzgója, vagy ha tetszik, az elbeszélés alaphangja. És ugyanígy alaphangja Eötvös operájának is: a Herceg csipogását az emberek közötti pletyka erősíti fel, ezt reprezentálják a csipogó kórusok. A Herceg egy neki tulajdonított titokzatos mondattal – „a romban minden dolog Egész” – képes hatni az emberek ösztöneire.¹²

11 Mivel a zenekari anyag a két változatban szinte azonos, a 4. jelenettől kezdve (2022 októberétől) Eötvös a német vokális/deklamált szólamokat már külön partitúraoldalon, de lényegében továbbra is a magyar változattal egy időben készítette el.

12 A darab szempontjából kulcsfontosságú mondat – „a romban minden dolog Egész” – ebben a formában sem Krasznahorkai László regényében, sem a regény angol fordításában nem szerepel. A librettóban előforduló formulához legközelebb a regény német fordításában szereplő mondat áll: „In Trümmern alle Dinge ist Ganz.” Ld. angolul: László Krasznahorkai: *The Melancholy of Resistance*. Transl. George Szirtes. New York: New Directions Book, 1998; németül: László Krasznahorkai: *Melancholie des Widerstands*. Übers.: Hans Skiecki. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.

Márpedig – bolyongott Valuska az üres utcákon – a Herceg létezik, és ettől józanul megítélni már semmit nem lehet, mert nem a hazug ámitással, hogy minek a hírnöke ő, nem az embertelen vágygal, hogy ártson, hanem pusztá létezésével átalakítja maga körül a világot, arra kényszerítve azt, hogy ne a saját természete szerint mérlegeljen, és arra biztatván, hogy higgye el: vannak más törvények is a földön, mint azok, amikkel őt az emberek megátkozott csalóként megbélyegezhetik.

Pusztá létezésének ugyanakkor – száguldott Valuska tovább – része ez a hazug ámitás és ez az embertelen vágy is, a megtévesztő színlelés és a rombolás dühe, amiket a Direktor úr előtt gőgjében még csak nem is leplezett, része, ám mégsem azonos vele, hiszen lényének nyilvánvaló rendkívüliségéből mindez föltehetően csak következett – a nyilván ijesztő rendkívüliségből, aminek mértékéről, s hogy egyáltalán mit takar, határozott elképzelése azonkívül, amire egy-egy elejtett megjegyzés eddig utalt, természetesen nem lehetett.¹³

A *Valuskában* a férfikar beszél (szaval), énekel, effektusokat kelt, és mindezen felül hangoskodik, óbégat, miként egy kocsmában a részeg társaság. Eötvös partitúrájában speciális „instrukcióként” ez áll: GAJDOL (3. fakszimile). A magyar nyelvű változat nyomtatott partitúrájában még a „gajdol” kifejezés Wikipedia-magyarázatát is megtalálhatjuk (2. kotta).

4. jelenet: HAGELMAYER KOCSMÁJA (magyar verzió) (2022 szept 30)

(4) Enekbeszéd * (12-204) (*: mindegyik tenor más hangon gajdot, nem unisono.)

1. Enekbeszéd *
2. Enekbeszéd *
Kézf.
5. Kézf.
6. Enekbeszéd *
7. Enekbeszéd *

ff
Haa- ja
Haa- ja
Haa- ja
Haa- ja
Haa- ja
Haa- ja

3
4
5
6

stín

Ki tudja azt, hogy mi lesz ebből, ki tudja azt, hogy mi ké-szül
még idejön a 'szól a rádió', ami alul van

3. fakszimile. 4. jelenet, „Hagelmayer kocsmája”

A gajdolásra jellemző zenei gesztikát imitálják a rézfúvósok (3. kotta a 340. oldalon), de nemcsak magában a kocsmajelenetben, a kompozíció más pontjain is találkozhatók ezekkel a jellegzetes fúvóseffektusokkal. A szerzői kéziratban a „kopistának”¹⁴ szóló figyelmeztetés szerepel: „még idejön a ’szól a rádió’, ami alul van”.

13 A regény szövege megtalálható a Digitális Irodalmi Akadémia gyűjteményében: https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/KRASZNAHORKAI/krasznahorkai00014_kv.html (utolsó megtekintés: 2024. július 1.).

14 Eötvös Péter kéziratából Csengery Dániel (1974) zeneszerző készítette el a partitúra digitális változatát.

18 **MÁDAI**
(kísé. spiccato, üvölt) *ff*

19 Te Já - nos, *gliss.*

20 mu-tasd mán be

21 mi-képp is van az a do-log a Főd - - del,

22 *gliss.*

MÁDAI

KÓRUS
(1,2,5,6,7)

i - té - let i - dőt.

LEFT

Hr. 1 *ff*

Trb. 1 *open*

Tuba 1 *ff*

RIGHT

Hr. 2 *ff*

Trb. 2 *open*

Tuba 2 *ff*

3. kotta. 4. jelenet, 18-22. ütem, 96. oldal. © 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

A „festői kórusként” hangoskodó kocsmai társaság feltehetőleg nem veszi észre, hogy a bekapcsolva maradt rádióból mi szól. A vonósokon felhangzó zenei anyag (4. faksimile) kvartakkordok sorozata. Az egymásra tornyosuló kvartokból álló harmóniamenethez Eötvös később önálló jelentést társít, a negyedik jelenetben tehát még csak előérzetként, megelőlegezésként, halkán, a háttérbe húzódva (hotel-szordínó) van jelen.

4. faksimile. 4. jelenet a 3. ütemtől, a nyomtatott partitúrában a 95. oldalon

A kvarthangközökből felépített, a partitúrában immár névvel ellátott akkordstruktúrák a bálnát szállító teherautó platójának nyikorgó leereszkedése után (1. faksimile) jelennek meg különösen plasztikusan. Mint fentebb láthattuk, a szövegtelen kórus „a tömeg veszélyes csendje” elnevezést kapta. Tulajdonképpen Eötvös már a 2. jelenetben, a 2. faksimilén bemutatott részlethez kapcsolódva előrevetíti ezeket a jellegzetes akkordokat (2. jelenet, 113-121 ütem, 49–50. oldal). A férfikórust itt osztott kórusként halljuk, az egyik fele „csipog”, a másik egy konvencionális harmóniasort énekel (az 'N' hangot kitartva, kvázi *bocca chiusa*), melyben a kvartakkordok „még” tradicionálisan oldódnak (4. kotta a 342. oldalon).

Később „a tömeg veszélyes csendje” (5. kotta a 342. oldalon) a címszereplő, Valuska és a bálna találkozásakor (8. jelenet, „A Herceg”) a vonósenekaron szólal meg.

Amikor Valuska végre közelről megnézheti a teherautóban a bálna tetemét, az állat formalinos üvegben tárolt szemével jön ki. Az üveget „úgy tartja maga elé, mint Hamlet a koponyát”, olvashatjuk a partitúra instrukciójában. Itt a kvartokból álló hangsorozat egy ötöshangzattá áll össze (6. kotta a 343. oldalon).

A megszokott módon, tehát énekelve, több szólamban előadott kórusok nem egyszer a barokk oratóriumok, passiók stílusát idézve, turbaként jelenítik meg a tömeget, de Eötvös ezekben a turbajelenetekben is előszeretettel használ kvartépítkezésű akkordokat. Egy hosszabb, a rombolás szenvedélyét kifejező, kemény hangzású szakaszban a négy szólam következetesen, mixtúraszerűen kvarthangközökben halad. „Rettegés jön, nincs türelem” (7. kotta a 344. oldalon).

Eötvös első magyar nyelvű operájának műfaja tragikomédia zenével, avagy egy groteszk opera. A komponista magyarázata szerint „a groteszk mindig az arányok jelentős eltolódását jelzi, hogy semmi sem akkora, hogy semmi sem az, ami; ez jellemzi jelenlegi korunkat is. Az arányok megváltoztatásában segít a zenekar szokatlan összeállítása, amely a fúvósokat tükörszimmetrikusan az árok két szélére

KÓRUS

7
8
9
10

Azt mond-ják há-rom sze-me van.

4. kotta. 2. jelenet, a 113. ütemtől (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

A főmeg veszélyes esendje (s = ca. 2 sec.)

p *f*

bocca chiusa

p *f*

bocca chiusa

5. kotta. 5. jelenet, „A bálna”, 128. oldal, a 70. ütemtől (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

(Valuska kijön a kocsiból a kezében tartva a bánya formálmalos üvegbe helyezett szemét és úgy tartja maga elé, mint Hamlet a koponyát. Előre jön. Csak őt halljuk.)

21 **in 1** 22 **in 1** 23 **4/4** ($\text{♩} = 60$) 24 **in 1** 25 **3/4**

VALUSKA
lunga VALUSKA

Mi-lyen a-pró sze-med van.
Lá - tod, meny-nyi bajt csi - nálsz,

Bel. *Solo* *pp* *parlando*

3 Vj. *sord.* **in 1** **4/4** ($\text{♩} = 60$) **in 1** **3/4**

3 Vla. *sord.*

3 Vc. *sord.*

1 3
Cb. 2 4

6. kotta. 8. jelenet, „A Herceg”, 192. oldal (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

20 21

Ten 1-2

KÓRUS

Bar Bass

Ret-te-gés jön, nincs tü-re-lem, ret-te-gés jön, nincs tü-re-lem,

Ret-te-gés jön, nincs tü-re-lem, ret-te-gés jön, nincs tü-re-lem,

7. kotta. 9. jelenet, „Elkezdődik a pusztítás”, 20–21. ütem, 221. oldal (© 2023 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

helyezi, és csak középen ad helyet a lírai hangzású vonósoknak. Bal és jobb oldalon két tuba uralja a hangzásképet, a basszusklarinet pedig Valuska kísérelőjeként az egész darabban önálló szerepet kap.”¹⁵ A zenekar elrendezése a torz arányokat jelzi.



A protagonistává előlépő kórus változatos megszólalásai – mint amilyen a beszéd, a gajdolás, az éneklés, a szöveg nélküli vokalizálás – a reprezentálni kívánt tömeg sokféle vonását mutatja meg. A zenei ábrázolás jellemzően karikatúraszerű, és a karikatúraszerű vonások hangszeres transzformációi, igen változatos módon, szinte a teljes operai anyagban jelen vannak. Ez a karikatúraszerűség a szó legszorosabban vett értelmében válik az opera zenéjének alaphangjává, alapintonációjává. Ugyanakkor az opera uralkodó hangzása, zenei stílusa és a groteszk mint esztétikai minőség közötti kapcsolat sem Eötvös operájában, sem Krasznahorkai László regényében nem evidens.

Maga a groteszk igen komplex, összetett esztétikai minőség. Eötvös Péter ezzel kapcsolatban „az arányok jelentős eltolódásáról” beszélt; arról, hogy a dolgok mérete és jelentősége nem akkora, mint a valóságban. „És semmi sem az, ami.”

Az általános esztétikai jellemzés szerint azok a művek, melyekben a groteszk látásmód az uralkodó, ötvöződik a félelmetes, a torz és a fenséges. Mindezek

15 Ur Máté: „Azonos korban élünk: irodalom, zene és közönsége” – Eötvös Péter a Valuskáról, *Opera. A Magyar Állami Operaház Magazinja*, 2023. ősz, 16–18., ide: 17.

mellett a groteszkben jelen vannak a kicsinyes, a komikus és a tragikus elemek, azaz a groteszk a rémület és a nevetés együttes hatásában mutatkozik meg.¹⁶

Egy közkeletű meghatározás szerint a „groteszk a hátborzongatónak a szabályozását foglalja magában a komikum által. Ha maga az anyag elsősorban fenyegető, a komikus technikák, mint amilyen a karikatúraszerű ábrázolás, a lekicsinylés vagy a nevetségessé tétel, csökkentik a fenyegetést. Ugyanakkor a fenyegető figuráknak kölcsönzött idegenség fokozhatja a szorongást.”¹⁷

Erre rímel az, amikor a regénybéli Valuska a Herceg „ijesztő rendkívüliségéről” és a rendkívüliség mértékének felmérhetetlenségéről morfondírozik.¹⁸

Talán meglepő, de Krasznahorkai László regényének (*Az ellenállás melankóliájának*) kritikai recepciójában, a regény megjelenésének idejében a groteszk esztétikai minőségének elemzése egyáltalán nincs jelen.¹⁹ Maga a kifejezés – groteszk – szinte elő sem fordul ezekben az elemzésekben, értékelésekben és kritikákban. Mindez aligha véletlen. A regényben megjelenített kisváros, a város jellegzetes figurái az ábrázolás túlzásaival együtt is nagyon valóságosak. Horkay Hörcher Ferenc szerint a „környezetrajz egyszerre naturális, sőt hipernaturális igényű”. Ami Krasznahorkai leírásaiban karikatúraszerű lehetne, az a magyar olvasó számára maga a hétköznapi valóság, legalábbis a 20. század második felében biztosan. „Miért annyira idegen, és mégis, mitől oly ismerős? Mitől az az érzés, hogy elviselhetetlenül otthon vagyunk ebben a végső otthontalanságban?” – kérdezte Alexa Károly. Csuhai István úgy vélte, hogy a regényben ugyan „itt-ott megjelenik az ironia”, de a groteszk látásmód jegyeit nem regisztrálta. Dérczy Péter elsősorban az elbeszélés technikáját elemezte kritikájában, a groteszk nézőpontra ő sem utalt, viszont dicsérte az író „tragikus látásmódját”. Károlyi Csaba már a regényről írt recenziója legelején leszögezte, hogy *Az ellenállás melankóliájának* teljes világábrázolásra törekvő, minden részletében a konkrétumokon túlmutató rém-

16 Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*. Transl. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993; Wolfgang Kayser: *The Grottesque in Art and Literature*. Transl. Ulrich Weisstein New York–Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1966; Francis K. Barasch: *The Grottesque. A Study in Meanings*. The Hague: Mouton, 1971; Philip John Thomson: *The Grottesque (Critical Idiom)*. London: Methuen, 1979; Karl S. Guthke: *Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre*. New York: Random House, 1966.

17 “The grotesque involves the management of the uncanny by the comic. When the infantile material is primarily threatening, comic techniques, including caricature, diminish the threat through degradation or ridicule; but at the same time, they may also enhance anxiety through their aggressive implications and through the strangeness they lend to the threatening figure.” Michael Steig: „Defining the Grottesque. An Attempt at Synthesis”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29/2. (Winter 1970), 253–260., ide: 259.

18 Az operában Valuska ekként ismeri fel a Herceg figurájában rejlő veszélyt: „Ne hallgassanak a Hercegre! Amit a Herceg művel, gonosz szélhámosság.” 9. jelenet, 227. oldal.

19 Alexa Károly: „Dél-alföldi Apokalipszis”, *Hitel* 4. (1990), 52–53.; Csuhai István: „A melankólia ellenállása”, *Magyar Napló* 2/6. (1990), 12.; Dérczy Péter: „Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája”, *Kritika* 8/8. (1990), 41–42.; Földényi F. László: „Egy beteljesedő jóslat”, *Jelenkor* 33/12. (1990), 1046–1051.; Horkay Hörcher Ferenc: „A pusztulás anatómiája”, *Holmi* 2/5. (1990), 576–580.; Károlyi Csaba: „Csődöt mondtunk?”, *Alföld*, 41. (1990)/1, 41–47.

álomszerű története valójában nem más, mint egy konkrét földrajzi helyen és történelmi időben játszódó, minden részletében szociológiai-lélektani hitelességű, reális eseménysor [...]. Földényi F. László szerint az elbeszélői hang „szenvtelen”, az „éjszakai városban előbukkanó hatalmas kocsi, a cirkusz körül ólálkodó sötét alakok, s végül maga a bálna megannyi szürreális 'kellék', egy misztériumjáték rekvizitumai, amelyek a 'valódi irrealitást' (a város világát) kozmikussá növelik”.

Sajátos módon ugyanakkor a groteszk látásmód meghatározó jelenlétét a Krasznahorkai-regény német olvasói magától értődően vették tudomásul, hiszen *Az ellenállás melankóliájának* német kiadása azonnal világossá teszi, hogy a regényben leírt világ nem a valóság, hanem csak a valóság groteszk képe. A Fischer Verlag gondozásában megjelent regény fülszövegének első mondata így szól: „Sok út vezet *Az ellenállás melankóliája* groteszk panoptikumába”.²⁰

Ötös operastílusától természetesen nem áll távol a groteszk látásmód. Grabócz Márta már az első opera, a *Három nővér* esetében felhívta a figyelmet erre. A *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident* című tanulmánykötet előszavában a *Három nővér* egyik szereplőjének, Tuzenbach áriájának elemzésében a groteszket összekapcsolta a „megkérdőjelezés”, a „megcáfolás”, a „meghazudtolás” fogalmaival. A hangszerelés egyes effektusait az énekelt szöveg „zenei cáfolatának” nevezte.²¹

20 „Viele Wege führen in das groteske Panoptikum der Melancholie des Widerstands”. Krasznahorkai: *Melancholie des Widerstands*.

21 „En simplifiant à l'extrême, dans *Trois soeurs* l'effet catartique exceptionnel surgit grâce à deux moyens compositionnels, grâce à deux types d'intervention musicale du compositeur. D'une part, les rêves, les souvenirs, les déclarations d'amour, les proclamations d'idéaux sont tous 'interrogés', tous remis en question, ou plutôt démentis ou encore parfois quasiment niés à l'aide d'une écriture musicale spécifique [...]” „Ce chant [monologue de Tuzenbach] est accompagné d'effets de cluster dans l'orchestre: effets de bruitage ou de 'brouillage', correspondant musicalement au démenti, à la négation du contenu sémantique du texte prononcé. La suite de cet air utilise d'autres effets répétitifs et grotesques (effets *wa-wa* des cuivres pour imiter des rires) au moment où Tuzenbach annonce: 'Et dans vingt-cinq ans, tout le monde travaillera.' Parmi les nombreux autres cas de ces 'démentis musicaux', on peut mentionner la scène I/7 où la déclaration d'amour de Soliony se fait entendre pardessus une musique d'orchestre imitant une marche funèbre.” *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Márta Grabócz. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. [1-6] ide: 4. (Végül leegyszerűsítve: a *Három nővér*-ben a kivételes katartikus mozzanat a zeneszerző által alkalmazott kétkompozíciós eszköz révén születik meg. Egyfelől, a sajátos zenei írásmód segítségével az álmok, az emlékezések, a szerelmi vallomások és az eszmények kinyilatkoztatása sorra „megkérdőjeleződik”, megcáfolódik, sőt néha meghazudtolódik, olykor pedig valósággal tagadva lesz. Lássunk erre két példát: az I/6 jelenetben Tuzenbach monológját halljuk a jövőről szőtt álomról, a társadalmi változásokról. Az éneket a zenekarban cluster-effektusok kísérik: zajjal teli, „zörejes” hangzások, amelyek zenei tekintetben megfelelnek a „cáfolatnak” illetve a „tagadásnak”, hiszen e „megzavaró” hanghatások meghazudtolják a kimondott szöveg szemantikai tartalmát. Ennek az áriának a folytatásában más vissza-visszatérő, groteszk hangeffektussal találkozunk (ilyen a rézfúvók *wa-wa* effektusa a nevetés imitálásakor) abban a pillanatban, amikor Tuzenbach fennköltlen hirdeti: „Huszonöt-harminc év múlva minden ember dolgozni fog!” A „zenei cáfolatok” számos egyéb példája közül említhetjük az I/7. jelenetet: ebben Soljonij szerelmi vallomása egy gyászindulóra emlékeztető zenekari kísérettel szólal meg. [*Balázs István fordítása*]) https://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.htm#_ftn19 (utolsó megtekintés: 2024. július 1.).

A *Valuska* című opera groteszk zenei stílusa persze csak részben hasonlít a *Három nővér* zenei nyelvéhez, miközben nem lehet nem megemlíteni, hogy a kettős zenekari elrendezés mindkét opera jellegzetes vonása. A groteszk stílus a *Három nővér* esetében egyfajta kettős beszédre adott lehetőséget; a *Valuskában* épp ellenkezőleg: a groteszk stílus a figurák és a drámai szituációk kontúrjait erősítette fel.

Eötvös Péter az ezredforduló után komponált operáiban újra és újra kiszolgáltatott, tehetetlen, a körülmények áldozatává váló fiatalembereket állított a cselekmény középpontjába. Sierva Maria (*Love and Other Demons*, 2007) a babonás félelmek és a vallási fanatizmus áldozatává válik. Az illegálisan munkát vállaló kínai bevándorló (*The Golden Dragon*, 2013–2014) megpróbáltatásai és halála a szociális egyenlőtlenségek következménye. A tizennyolc éves Alida és a 20 éves Asle (*Sleepless*, 2020) a kitaszíttóságukat övező közöny miatt válnak áldozattá. A két fiatal története egyszerű, már-már bibliai – olvashatjuk az opera szinopsziséban. A *Valuska* e három opera folytatásának tekinthető, ugyanúgy a tehetetlenség és a reménytelenség példázata, mint a megelőző három, és ugyanúgy bibliai aszociációkat kelt. A librettó több esetben utal *Valuska* ártatlanságára és áldozati szerepére.

1. jelenet (13. oldal, 64–71. ütem)

Valuska János romlatlanságával az angyaliság jelenlétének bizonyítéka a degeneráció pusztító viszonyai között. / Unverdorbenen Valuschka, der inmitten der verheerenden Degeneration die Gegenwart der Engelhaftigkeit beweist.

3. jelenet (89–90. oldal, 176–177. ütem)

Csillagokba belebolondult fiú, ez a csupaszív Valuska / Der sternenvorliebte Sohn, dieser weichherzige János Valuschka.

11. jelenet (261–261. oldal, 23–30. ütem)

Valuska ártatlanságára biztosíték az egész élete. Tekintsék áldozatnak, mentsék fel azonnal! / Ich will ihnen sagen, wer er ist, und dass sein ganzes Leben Zeugnis für seine Unschuld ablegt. Sehen sie ihn als Opfer! Entlasten sie ihn gleich!

Valuska, a földre szállt angyal eszköze és egyben áldozata is a felfoghatatlan (a szürreális?) erőknél. Az opera cselekményét követve a néző arra a folyamatra ismerhet rá, hogy ezek az erők miként válnak mindinkább meghatározóvá a tömeg magatartásában. E folyamatot különösen szenzuálisan és színpadiasan érzékeltetik a kórusok különböző típusai. Mindeközben *Valuska* mind magányosabbá és a cselekmény sodrásában mindinkább kívülállóvá válik. Az opera zenedramaturgiája tehát két ellentétes zenei narratívára épül, *Valuska* egységesen lírai hangvételű monológjaival a változatos kórustételek állnak szemben. Az opera utolsó jelenetének Eötvösre oly jellemző *diminiuendó*ja ezért is válhat oly hatásossá. Talán a leghatásosabb *diminiuendo* a zeneszerző egész operai életművében.

IRODALOMJEGYZÉK

- Alexa Károly: „Dél-alföldi Apokalipszis”, *Hitel* 4. (1990), 52–53.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*. Transl. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Barasch, Francis K.: *The Grotesque. A Study in Meanings*. The Hague: Mouton, 1971. <https://doi.org/10.1515/9783111715100>
- Csuhai István: „A melankólia ellenállása”, *Magyar Napló* 2/6. (1990), 12.
- Dahlhaus, Carl: *Nineteenth-Century Music*. Transl. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Dérczy Péter: „Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája”, *Kritika* 8/8. (1990), 41–42.
- Földényi F. László: „Egy beteljesedő jóslat”, *Jelenkor* 33 /12. (1990), 1046–1051.
- Gossett, Philip: „Becoming a Citizen. The Chorus in *Risorgimento* Opera”, *Cambridge Opera Journal* 2. (1990), 41–64. <https://doi.org/10.1017/S0954586700003104>
- Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, (2012), 1-6.
- Grabócz Márta (szerk.): Eötvös Péter operái – Kelet és nyugat között. Bevezetés, ford.: Balázs István, Parlando, 2013, https://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.htm#_ftn1
- Guthke, Karl S.: *Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre*. New York: Random House, 1966.
- Hamilton, David (ed.): *The Metropolitan Opera Encyclopedia*. New York: Simon and Schuster, 1987.
- Horkay Hörcher Ferenc: „A pusztulás anatómiája”, *Holmi* 2/5. (1990), 576–580.
- Károlyi Csaba: „Csődöt mondtunk?”, *Alföld*, 41. (1990)/1, 41-47.
- Kayser, Wolfgang: *The Grotesque in Art and Literature*. Transl. Ulrich Weisstein New York–Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*, Digitális Irodalmi Akadémia, https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/KRASZNAHORKAI/krasznahorkai00014_kv.html
- Krasznahorkai László: *The Melancholy of Resistance*. Transl. George Szirtes. New York: New Directions Book, 1998.
- Krasznahorkai László: *Melancholie des Widerstands*. Übers.: Hans Skiecki. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
- Mátrai Diána Eszter (szerk.): Eötvös Péter: *Valuska*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2023, 11.
- Parakilas, James: „Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera”, *19th-Century Music* 16/2. (1992), 181–202. <https://doi.org/10.2307/746265>
- Steig, Michael: „Defining the Grotesque. An Attempt at Synthesis”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29/2. (Winter 1970), 253–260. <https://doi.org/10.2307/428606>
- Thomson, Philip John: *The Grotesque (Critical Idiom)*. London: Methuen, 1979.
- Ur Máté: „Azonos korban élünk: irodalom, zene és közönsége” – Eötvös Péter a Valuskáról, *Opera. A Magyar Állami Operaház Magazinja*, 2023. ősz, 16–18.

ABSTRACT

SZABOLCS MOLNÁR

VALUSKA: THE ROLE OF THE CHORUS AND THE INTONATION OF THE GROTESQUE IN EÖTVÖS'S MUSICAL TRAGICOMEDY

The opera composer Péter Eötvös has set to music libretti written in various languages over the past decades. After having composed operas to Russian, French, English and German libretti, he completed his new opera (*Valuska*) in the spring of 2023, which was based on a Hungarian and German libretto from the novel by László Krasznahorkai (*The Melancholy of Resistance*). *Valuska* thus occupies an exceptional place in the oeuvre of Péter Eötvös not only because it is his first opera in Hungarian, but also because it was written simultaneously in a language other than his own, German. Despite all this, there are elements of natural language in the music of *Valuska*, and things that might be characteristic of the compositional style of a musical tragicomedy or a grotesque opera. There are grotesque elements in the orchestration, in the distorted sound of the text, and sometimes the grotesque effect is created by the fact that the plot unfolds within the genre of opera. The choral scenes are fundamental to the overall picture of *Valuska*. At the same time, the choral numbers are not only of crucial importance in creating the musical profile, but also in the dramaturgy of the music. The first part of the paper examines the role of different choral techniques in music dramaturgy and attempts to examine *Valuska* in the light of the tradition of 19th-century choral operas in which the chorus became the protagonist. The various sounds produced by the choir (speaking, bellowing, singing, vocalizing without words) indicate the many different traits of the crowd to be represented. The musical representation is largely caricatural, and the instrumental transformations of caricatural features appear in a wide variety of ways throughout. This caricatural quality becomes, in the strictest sense of the word, the fundamental musical layer of the opera. At the same time, there is no obvious connection between the predominant tone and musical style of the opera on the one hand and the grotesque as an aesthetic category on the other.

Szabolcs Molnár (1969) graduated in musicology in 1998 from the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. As a music critic, he is primarily interested in the music of the 20th-21st centuries. He currently teaches music history at the Academy of Music in Budapest and at the Eszterházy Károly Catholic University (Eger). He has contributed to several films as a composer and music editor. His PhD research focuses on the relationship between musical literacy and language, and his doctoral thesis is *Language and musical culture in Hungary in the 1830s* (2024).