

mint a megkínzott Cavaradossi hangja, amely áthallatszik a szomszédos helyiségből, kétségbe ejtve Toscát. Egészen más hatást keltenek Trisztán és Izolda eksztatikus sikolyai a második felvonás szerelmi duettjének első tetőpontján, vagy a ritmikus, már-már dzsesszes ringatózás Amelia és Riccardo kettősében, Verdi *ÁLARCOSBÁL*-jában. Megint csak más Otello egyszerre őrjöngő és bénult dühe, amikor azt kiáltja: „Sangue”, vagy Ortrud bosszúéneke a *LOHENGRIN* második felvonásában.

Tény, hogy a fortissimo gyakran a sikolyhoz áll a legközelebb: nemcsak az operában, hanem a nagyzenekari művekben is, Beethoentól Mahleren át a huszadik század zenéjéig. Az igazán szélsőséges sikolyok azonban némák. Marie, amikor Wozzeck leszúrja, velőtrázó segélykiáltást és halálsikolyt hallat, ám Wozzeck fulladása pianissimo, csak a fafúvósok iszonytató „kuruttyolása” kíséri. Jochanaan meggyilkolása odalent a tömlöcben (*SALOME*, utolsó előtti jelenet) szinte hangtalanul zajlik: statikus, tompa dübörgés (a nagydob és a bőgők pianissimo tremolója egy mély hangon), fölötte ismétlődő rövid, éles, fojtott magas hangok a nagybőgőszólóban. (*„Ezt a hangot ne fogjuk le, hanem a húrt a hüvelyk- és mutatóujj közé fogva röviden és erőteljesen húzzuk meg a vonót.”*)

Ezek a zenei megoldások Munch *SIKOLY*-ára emlékeztetnek. Azokban a darabjaimban, amelyek színházszerűen jelenítik meg az artikulációt – a *MAULWERKEN* összefoglaló címet adtam nekik –, van egy hely, ahol az előadó hirtelen kitér a száját, és mint egy lassított felvételen milliméterről milliméterre szűkíti az ajkak közti rést (majd’ két percen keresztül), végül egy hirtelen mozdulattal összecsukja. Ezt a néma akciót a lélegzetvétel elmaradása teszi a sikolyhoz hasonlóvá. A zenében a szünetnek van hasonló lélegzészünetjellege. Gondoljunk csak a többé-kevésbé váratlan szünetekre, fermatákra vagy üres ütemekre Schubert utolsó zongoraszonátájában (B-dúr, D 960): a lélegzet visszatartásának sokkoló pillanatai. És így tovább Webernig, Cage-ig. Ezek a csendes sikolyok, amikor a lélegzet nem kifelé áramlik, hanem bennszakad, szinte elnyelődik, akár a fulladásra vagy a mérges gáz belélegzésére is emlékeztethetnek. Éppen abban rejlik a zene felszabadító, megváltó ereje, hogy ilyen, bizonyos értelemben halálos pillanatok után is folytatódik – sőt olykor boldog véget ér.

Ludwig Finscher

OPUS 1

A zeneszerző bemutatkozása a nyilvánosság előtt alig belátható következményekkel jár pályafutására nézve. Amikor még volt zenei nyilvánosság (ma már alig van, mert a zenei élet „műfajokra”, azaz átjárhatatlan szekértáborokra bomlott), és amikor a szerzők még számolták műveiket (kihalófélben lévő szokás, mert a mű fogalma tűnik el), az „opus 1” olyan volt, mint egy felkiáltójel: most jövök én, és ez az a mű, amit méltónak tartok arra, hogy az egyes sorszámmal lássam el. Az ebben rejlő rizikót némely komponista csak későn ismerte föl (uramisten, és én ezt publikáltam, még hozzá opus 1-ként!). Mindenesetre amióta létezik opusszám, tehát a XVII. század óta, mindig akadt zeneszerző, aki különös gondot fordított az opus 1-ére, csak azért, mert az volt az opus 1. De nem mindegyik. Volt olyan is, aki egyszerűen csak elkezdte, és nem is a legrosszabbak: az *ABEGG-VARIÁCIÓK* ugyan szép darabja Schumann-nak, de kevésbé jelentős, mint a nem sokkal utána komponált zongoraművek. Reger és Pfitzner, kerül-

ve minden feltűnést, egy hegedű-, illetve egy csellószonátával kezdett. Megint mások nem is gondoltak arra, hogy számozzák a műveiket; az ő bajukat alaposan ellátták a kiadók, akik nem tettek különbséget opusszám és sorszám között. Haydn legkorábbi vonósnégyeseit, amelyeket mi opus 1-ként és opus 2-ként ismerünk, egy Hummel nevű amszterdami kiadó 1765–66-ban néhány más művel együtt hatos csoportokba rendezte, és eszerint számozta is őket, hogy eladhatók legyenek. Haydn még örülhetett, hogy egyáltalán kinyomtatták, opusszámmal vagy anélkül.

Sokan azonban komolyan vették az 1-es számot. Olyannyira, hogy izgalmas játéknak ígérkezik valamely opus 1 különleges, kitüntetett mozzanatát keresni, és rákérdezni, vajon miért ez a mű vagy műcsoport kapta az 1-es sorszámot. A műfaji összefüggések ebben nyilván nagy szerepet játszanak: egy zeneszerző azáltal tudta a legjobban demonstrálni képességeit, hogy elhelyezte magát abban a műfaji tradícióban, amely a kortársak szemében a legigényesebbnek számított. 1600 körül a madrigál, 1700 körül a triószonáta, 1800 körül pedig a vonósnégyes volt ez a műfaj. Heinrich Schütz olasz madrigáljai, Corelli utódainak és utánpótlásának számos triószonátája és Haydn követőinek vonósnégyesei ilyen mesterdarabok (többségük nem olyan jó, mint a példaképek művei). Ennél kockázatosabb volt olyan opus 1-gyel debütálni, amely egyrészt nem állt magasan a műfaji hierarchiában, másrészt nyíltan konkurált a nagy előddel: Beethoven zongoratrióra gondolok, amelyek nem titkoltan tanára, Haydn és az ő „kötelező olvasmányként” ismert zongoratriói ellenében íródtak, ugyanakkor egy csapásra a vonósnégyes szintjére emelték a műfajt.

Az az összefüggés, amit a pszichoanalitikusan terhelt teoretikusok előszeretettel hívnak szublimált apagyilkosságnak, jelentős szerepet játszik az opus 1 történetében. Brahms mindjárt első zongoraszonátájának kezdő taktusaiban érthetővé tette, miről is van szó, nevezetesen a Beethoven HAMMERKLAVIER-SZONÁTÁ-jára adott válaszról. Schönberg apagyilkossága (KÉT DAL, opus 1) mintha egy egész műfaji tradíció ellen irányulna, amit amúgy is szinte agyonnyomtak a hatalmas, komplikált formák és a dübörgő pátosz. A történet Schubertnél kezdődött, aki tudatosan adta az ERLKÖNIG-nek az 1-es, a GRETCHEN AM SPINNRAD-nak pedig a 2-es opusszámot, és mindkét dalt egyenként publikálta, még nagyobb nyomatékot adva a műveknek. Ez 1821-ben történt; három évvel később Carl Loewe három balladából rakta össze a maga opus 1-ét, amelyek közül a harmadik Schubert ERLKÖNIG-jével kívánta fölvenni a versenyt. Az opus 2-es és 3-as három-három balladával együtt félreérthetetlenül a balladaműfaj új alapokra helyezését célozta.

A végére hagytam az opus 1 gesztusának legradikálisabb fordulatát: amikor egy zeneszerző előlről kezdi pályafutását, és az újrakezdést jelzésszerűen új számozással köti össze – ahogy azt a harminchárom éves Kurtág György tette az opus 1-es VONÓSNÉGYES-sel 1959-ben. Láthatjuk, hogy tárgyunk bővelkedik meglepő részletekben. Az opus 1 történetének megírása mindenestre még várat magára.