

GOMBOS LÁSZLÓ

## Narratív elemek Hubay Jenő Romantikus szonátájában

Hubay Jenő fiatalkori opusza, a hegedűre és zongorára komponált *Sonate romantique* (op. 22) a szerző emblematisz alkotási közé tartozik. Egyike annak a néhány műnek, amelyre a Hubay halála után eltelt fél évszázadban nem borult a feledés homálya, és amelyről a mester hívei joggal feltételezték, hogy nemcsak Hubay életművének méltó reprezentánsa, hanem képes felidézni a magyar muzsika egy letűnt korszakát is. E művet mindig is valami különös, misztikus tisztelet övezte a zeneszerző környezetében. Világhírű művészek játszották Hubay budapesti otthonában és vidéki kastélyában, a tanítványok azonban sokáig mintha féltek volna attól, hogy nyilvánosan másorukra tűzzék. Később mégis többen e darab előadásával tisztelegtek mesterük emléke előtt): Zathureczky Ede Budapesten, Albert Ferenc az Egyesült Államokban, Gertler Endre Belgiumban, Telmányi Emil Dániában, Lengyel Gabriella Franciaországban, Wanda Luzzato Olaszországban, Várnai Tibor Svájcban, Fehér Ilona és Fenyves Loránd Tel-Avivban.<sup>1</sup>

A szonátához számos megválaszolatlan kérdés, a rejtélyes körülmények egész sora kapcsolódik. Ez azonban nem csupán ismereteink hiányára vezethető vissza; a titokzatosság, amint látni fogjuk, éppen a mű lényegéhez tartozik. Kérdések merülnek fel a komponálás és a publikálás időpontját, valamint a mű rejtett programját illetően is. Különös továbbá, hogy Hubaynak miért ez az egyetlen fennmaradt hangszeres kamarazenei alkotása, illetve hogy maga a szerző miért tartózkodott darabja nyilvános előadásától.

Elsőként vegyük sorra a *Romantikus szonáta* keletkezésének és publikálásának ismert adatait, amelyek döntőek lehetnek a mű értelmezése szempontjából. Hubay 1881 végétől 1886 nyaráig Brüsszelben élt, ahol a Conservatoire Royale hegedűtan szakát vezette, majd Liszt Ferenc hívására visszatért Budapestre, hogy a Zeneakadémia

<sup>1</sup> A mű hírnevének továbbélését mutatja, hogy az újabb generáció képviselői közül Csaba Péter és Frankl Péter éppen Hubay darabját vette fel a műfaj késő 19. századi reprezentánsaként *Hungarian Violin Sonatas* című albumába, Dohnányi (cisz-moll, op. 21) és Goldmark (D-dúr, op. 25) szonátája mellé (Praga Digitals PRD/DSD 250 223, 2006).

tanára legyen.<sup>2</sup> Visszaemlékezései és saját retrospektív műlistái szerint belgiami tartózkodása felezőpontján, 1884-ben komponálta a darabot, és ezt az évszámot vették át világszerte a műjegyzékek és lexikonok.<sup>3</sup> Gyakran ugyanez a dátum szerepel a kiadás (J. Hamelle, Paris) éveként is.<sup>4</sup> A mű létezését azonban az 1880-as évekből a Hubay hagyatékban egyetlen forrás (levél, újságcikk vagy koncertműsor) sem erősíti meg.

Legkorábbi információink 1890 márciusából származnak: a szerző március 7-én Párizsból tájékoztatta bátyját, Dr. Hubay Károlyt a mű megjelenéséről, de a levélből nem derül ki, hogy az első vagy már egy revideált kiadásról van-e szó.<sup>5</sup> Majd 12-én Brüsszelbe érve két közelgő fellépéséről tett említést bátyjának: „17én Van Halnál lesz egy nagyszerű estély Chimay herceg, a külminiszter tiszteletére. 20-án Brugmann bankárnál lesz még egy nagy soirée, melyre szintén szerződöttem vagyok. 21-én szándékozom elutazni [...]”<sup>6</sup> Talán az első estélyt halasztották el egy nappal, vagy időközben 18-ára egy új, harmadik eseményt szerveztek. Erről a *Soirée musicale*-ről egy nyomtatott koncertműsor tudósít, amely a helyszínt nem említi, de Beethoven a-moll vonósnégyese (op. 132) és Brahms c-moll zongoratriója (op. 101) között a *Romantikus szonátát* is felsorolja Hubay négy francia dala és *La vie d'une fleur* (*Virágrege*, op. 30) című hegedűciklusa három tételének társaságában. Hubay valamennyi műsorszámában közreműködött, feltehetően a dalokat előadó Hélène Brohez-t is maga kísérte. A Beethoven-kvartettet egykori brüsszeli kollégáival játszotta, a Brahms-trióban Lucien Tonnelier (zongora) és Eduard Jacobs (cselló) volt a partnere, a *Romantikus szonáta* előadói közül azonban csak a hegedűzeneszerző nevét tüntették fel. Különös, hogy az eseményről részletesen beszámoló *L'Art Moderne* is homályban hagyta Hubay szonátapartnerének személyét, miközben a többi mű előadóiról számot adott. Nem közölte az időpontot, de megnevezte a helyszínt, François Van Hal belga művészetpártoló otthonát, és az elhangzott Hubay-művekről mint a szerző legújabb alkotásairól tett említést.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Brüsszeli pozíciójában elődei Charles Auguste de Beriot, Henryk Wieniawski és Henri Vieuxtemps voltak. Kinevezését jelentős részben az 1881-ben elhunyt Vieuxtemps végakarátának köszönhette.

<sup>3</sup> A legkorábbi fennmaradt műlista 1897-ben készült, egyes szám első személyben. A szonátáról csak ennyit tartalmaz: „op.22 Brüsszel 1884”. OSZK Kézirattár Fond 73. A továbbiakban forrásmegjelölés nélkül említett dokumentumok ebből a gyűjteményből származnak.

<sup>4</sup> Az első részletes Hubay-műjegyzék, Haraszi Emil monográfiájának függeléke – minden bizonynyal tévesen – 1884-re datálja az Hamelle-kiadást, lásd *Hubay Jenő élete és munkái* (Budapest: Singer és Wolfner, 1913), 195. Az egyértelműen „megjelenési időként” feltüntetett időpontot számos műjegyzék átvette.

<sup>5</sup> „A Szonátám megjelent. A Poemes Hongrois-k még mindég nem jelentek meg. Bajos valamit megbeszélni Hamelle-el.” (gépiratos levélmásolat, OSZK Kézirattár Fond 73, számozatlan anyag). – Hubay több művéből készült újabb kiadás, például az op. 1-es kompozíció 1879-ben *Fantaisie Hongroise*, 1885-ben jelentős változtatással *Plevna nóta / Chant de Plevna* címmel látott napvilágot. A *Romantikus szonáta* „története” az első csárdajelenet (op. 9) keletkezési- és kiadási történetével is párhuzamba állítható: utóbbit Hubay 1882-ben tette közzé Heugelnél, majd 1885-ben revideálta és 1890-ben újra publikálta Cranz kiadónál.

<sup>6</sup> Hubay levele Dr. Hubay Károlynak, 1890. március 12. (gépiratos másolat).

<sup>7</sup> *L'Art Moderne* (Bruxelles), 1890. március 23.



A Hubay-szonáta nyomtatott kottáján nem szerepel dátum, de a lemezszám alapján – a szerző idézett levelével egybecsengően – valószínűsíthető az 1890-es dátum a kiadás éveként. Ugyanakkor az sem zárható ki, hogy 1890 márciusában egy néhány évvel korábbi kiadvány jelent meg revideált formában.<sup>8</sup> A publikáció és az említett hangverseny között közvetlen összefüggést teremt, hogy a címlapon olvasható ajánlás ugyanakkor a belga zongoraművésznek, Lucien Tonnelier-nek szól, akivel Hubay az estélyen a Brahms-trióban – és nyilvánvalóan a *Romantikus szonáta* előadásában is – fellépett. Amennyiben ez volt a mű ősbemutatója, azon gondolkozhatunk el, hogy egy sikeres komponista és aktívan koncertező hegedűművész miért várt hat évet művének előadásával és nyilvánosságra hozatalával, majd miért telt el további négy év az 1894-es budapesti bemutatóig. A brüsszeli sajtó rendszeresen beszámolt a Conservatoire ifjú professzorának fellépéseiről, mégsem találtunk utalást a szonáta korábbi előadására vonatkozóan. A szerző visszaemlékezéseiben nincs nyoma, hogy eljátszotta vagy megmutatta volna Lisztnek 1884–1886 közötti antwerpeni vagy brüsszeli találkozásai alkalmával. A mesterrel együtt töltött napok történéseit Hubay élete végéig számon tartotta, a Liszt személyéhez kötött események pedig legkésőbb 1886-os időpontot jelentenek. A szonáta talán még Hubay 1886-os hazatérésének idején is csak a koncepció szintjén, esetleg vázlataiban létezett, ezért nem hangzott el évekig sem fogantatásának helyszínén, Brüsszelben, sem pedig a magyar fővárosban. Valószínű, hogy a stílusában a brüsszeli évek fő kompozícióihoz (*Morceau de concert* op. 20, 1884; *Concerto dramatique* op. 21, 1885) közel álló mű befejezésére vagy végleges formába öntésére csak a 80-as évek végén került sor.

Ha összevetjük a szerzői műjegyzékek további adatait, az önéletrajzokat és visszaemlékezéseket a rendelkezésünkre álló egyéb forrásokkal, azt tapasztaljuk, hogy a korábbra datálás nemcsak a *Romantikus szonátával* kapcsolatban merül fel, hanem Hubay esetében tipikusnak mondható. Hubay kiválóan emlékezett az eseményekre, de azok időrendjében – különösen évtizedek múltán – gyakran tévedett, az évszámok megjegyzése pedig sosem tartozott az erősségei közé. Ennek eredményeként a lexikonok az életrajzi dátumok igen változatos kombinációit tartalmazzák. A tendencia nyilvánvaló: a fontos fordulópontok hol egy-két, de akár öt évvel is korábbra kerültek, ezáltal a zenészpálya első adatai a csodagyerek-mítosz születését, a következetlenségek és a meghatározhatatlan idejű események pedig a romantikus művész alakjához kapcsolódó legendák kialakulását segíthették elő. Hubay nem vette rossz néven, hogy debütálása (Viotti a-moll hegedűversenye a Zenede hangversenyén, 1872. jún. 29.) a lexikonokban és a fellépéseit beharangozó újságcikkekben 14-ről hol 11, hol 9 éves korára került, vagy hogy Joachimnál folytatott

<sup>8</sup> Hamelle számozásai csak főbb vonalaiban követik az időrendet, az egymáshoz közeli számok között olykor 3-4 év eltérés is előfordul, illetve az egyazon évben megjelent kották lemezszámai között nem ritka néhány százás különbség. A Hubay-szonáta (no. 2925) beleesik abba az intervallumba, melyet Boëllmann, Chausson, Fauré, Franck, d'Indy, Lalo és Widor 1887–1890 körül megjelent műveinek 2700 és 3000 közötti lemezszámai jelölnek ki.



berlini tanulmányai (1873 őszétől 1876 nyaráig) nemcsak korábbra helyeződtek, hanem 3 helyett 4 vagy 5 évre módosultak.<sup>9</sup> Olykor az események egymáshoz igazított láncolatában közismert történések is téves időpontra kerültek: Vieuxtemps életének utolsó, Hubayval Algírban együtt töltött hónapjai 1881-ről 1880-ra, Hubay hazaköltözése és ezzel együtt Liszt halála (!) 1886-ról 1885-re.<sup>10</sup>

A századforduló idején visszatekintő Hubay számára a fiatalkori művek, közöttük a *Romantikus szonáta* szándékos vagy véletlenszerű korábbra datálása egy további eredménnyel járt: műjegyzéke azt demonstrálta, hogy amikor 1886-ban hazatért, nem csupán híres virtuóz volt, aki magyar dallamok nyomán fantáziákat tudott rögtönözni, hanem szimfónia, opera, szonáta és versenymű írására képes zeneszerző is.<sup>11</sup> A magyar zeneéletben azt a pozíciót vette át, amelyet édesapjától, Huber Károlytól szinte dinasztikus módon örökölt, ezáltal megőrizte a különféle zenei érdekcsoportok érzékeny erőegyensúlyát. A hegedűoktatás vezetője lett a Nemzeti Zenedében és a Zeneakadémián, utóbbi intézményben elindította a kamarazene és a zenekari játék oktatását, apja utódaként ő lett az Országos Dalárszövetség karnagya, valamint David Popperrel megszervezte híres vonósnégyesét, melynek hangversenyeihez évről-évre sikerült megnyernie Brahms személyes közreműködését. A zeneéletben betöltött pozíciók megszerzése és azok nyilvános deklarálása így látens kapcsolatban lehetett az életrajzi adatok korrigálásával is.

A fentiek talán magyarázatot adnak arra, hogy miért érezhető a bizonyítási vágy jelenléte a Hubay-szonáta koncepciója mögött és a hangok által sugallt üzenetben. Arra viszont nem kaptunk választ, hogy miért nem követték további darabok a műfajban. Aligha a feladat nagysága riasztotta vissza a szerzőt, aki később wagneri hangszerelésű és méretű operákkal, valamint oratorikus szimfóniákkal is megbirkó-

<sup>9</sup> Elegendő a *Zenei Lexikon* (1931) cikkére utalnunk, amelyet a Hubay-tanítvány Waldbauer Imre írt: „9 éves korában már zenekarral adja elő Viotti versenyművét. 13 éves korában Joachim felvészi osztályába a berlini Hochschulen, hol négy évet tölt.” Ugyanez az 1965-ös *Zenei Lexikon*ban, Sándor Frigyes revíziójában is változatlan maradt, csupán az életkor megnevezések cserélődtek évszámokra (1867, 1871). Ezzel szemben a *Révai Lexikon* szerint 10 évesen lépett fel Viotti versenyével és 1871–75-ig volt Joachim tanítványa.

<sup>10</sup> Hubay debütálásának időpontja bizonyára közismert volt a 20. század első harmadában, hiszen 1912-ben országszerte számos hangversenyt és ünnepséget rendeztek művészi pályafutásának 40. évfordulója alkalmából, és a sajtó is tele volt az ezzel kapcsolatos híradásokkal és köszöntésekkel. Különösen meglepő, hogy *A Zene* Hubay-számában (2012. november) közölt életrajz írója (Sz. B.) sem számolt utána a 40 évnek, amikor leírta: „9 éves korában Viotti a-moll koncertjét zenekarkészséggel adta elő egy zenekari koncerten általános feltűnést kelteve.” Ezt követően a berlini tanulmányok, Vieuxtemps halála és a brüsszeli letelepedés is egy-egy évvel korábbra kerültek írásában.

<sup>11</sup> Hubay 1897-es saját műlistájában az op. 26-os I. szimfóniát 1884-re datálta (az autográf partitúrán 1887 áll), az első operát, az op. 28-as *Alienort* 1883–1892-re (a szövegíró, Edmund Haraucourt-t 1885–86 körül ismerte meg, az autográf fogalmazványokon 1888-as dátumok szerepelnek, bemutatták 1891-ben). Ennek megfelelően a többi opusz is néhány évvel korábbra datálódott, így az op. 20-as Brácsaverseny 1883-ra (valamennyi autográfon 1884 áll), az op. 21-es Hegedűverseny 1884-re (a partitúrán 1885 szerepel). Az op. 29-es dalciklus 1886-os budapesti komponálási dátumának ellent mond, hogy a no. 3 kéziratán 1888 augusztus olvasható, az op. 36-os dalok „*A svábhgyen 1890-ben*” műlistabeli adatával szemben pedig az autográf 1891 májusi datálása áll.



zott. A háttérben valószínűleg Hubaynak a kamarazenehez fűződő különös viszonya állt. Gyermek- és ifjúkorának meghatározó benyomásai között ez a műfaj szerepelt az első helyen: a szülői házban jelen lehetett édesapja vonósnégyesének próbáin, az Erkel Ferenc, Robert Volkmann, a Doppler fivérek és olykor Liszt Ferenc részvételével zajlott házimuzsikálásokon. Első hangversenyélménye, amelyre később vissza tudott emlékezni, szintén kamarazenei esemény volt: Ferdinand Laub 1865 februárjában vendégszerepelt Pesten, ahol három zenekari- és két kamarazenei koncert adott. A zenekart Huber Károly vezényelte, majd a vonósnégyesben ugyanő játszotta a 2. hegedű szólamát. Fiát a február 25-én vagy 26-án rendezett eseményre vitte magával.<sup>12</sup> Hubay értékrangsoráról és azon belül a kamarazene helyéről sokat elárul idős kori nyilatkozata:

„Mi tette rám e siralomvölgyben a legnagyobb benyomást? Zsenge ifjúkoromban Liszt Ferencel eljátszhattam Beethoven Kreutzer szonátáját. Tanuló koromban Berlinben Joachim József interpretálásában hallottam Beethoven utolsó vonósnégyeseit. Hallottam Bayreuthban, – ifjú, fogékony lélekkel a Parsifal-t. Játszottam Brahms-szal, és kéziratból nem egy művét adtam vele elő. ...”<sup>13</sup>

Hubay első művei kamaraművek voltak: berlini tanulóéveiben vonósnégyeseket, szonátákat és dalokat komponált, összhangban azzal az értékrenddel, amelyet a főiskola és a könnyebb fajsúlyú műfajokat elutasító Joachim példája kínált a számára. De hamarosan – valószínűleg éppen a mértékadó művek hatására – alkotói válságba került és elégette fiatalkori darabjait. Az eseményt, amelynek mozzanatait talán csak utólag kapcsolta össze, később szóban és írásban többször elmesélte. A különös és kissé zavaros, de a korra oly jellemző történet fontos eleme, hogy ebben Hubay a Joachim Kvartett által előadott Beethoven-vonósnégyes (op. 135 F-dúr) zárótételének jól ismert szöveges utalását („*Muss es sein? – Es muss sein!*”) saját művei megsemmisítésével hozta összefüggésbe. Neubauer Pál, aki az 1930-as években gyakran volt tanúja Hubay elbeszéléseinek, így vezette be könyvében az esemény leírását: „...egy tavaszi estén a véletlen E. T. A. Hoffmannnak, a misztikus borzalmak írójának modorában teszi egy jelenet részesevé, melyet később sokszor elmondott és borzongva emlékezett vissza a lehetetlenség mezsgyéjén mozgó valóságra”.<sup>14</sup> A történetet Neubauert megelőzően Haraszi is közzé tette, teljes terjedelmében azonban csak Hubay Andor könyvének kéziratában található meg. Ez utóbbiból idézzük:

<sup>12</sup> A kamarazenei próbákat Huber többnyire Kerepesi úti otthonában tartotta, ahol ezekbe fia is belehallgatható, mivel szobáját egyetlen ajtó választotta el a halltól. „Hivatalosan” az egyik Laub-hangverseny alkalmával mutatták be a vendégművészek: „*A szünetben bemutatott atyám Laubnak, mint jövődéli hegedű művészt. Laub magasan a levegőbe emelt s megcsókolt.*” (Hubay visszaemlékezése, gépirat a Hubay hagyatékban.)

<sup>13</sup> Forrásmegjelölés nélkül idézi Neubauer Pál: *Hubay Jenő. Egy élet szimfóniája* (Budapest: Helikon Irodalmi K. F. T., é. n. [1942]), II. kötet, 518. Hubay a sajtóban több hasonló nyilatkozatot tett közzé az 1930-as években.

<sup>14</sup> Neubauer, *Hubay Jenő...*, I, 40.

„[...] Beethoven utolsó kvartettjének megrázó hatása alatt mentem haza szobámba. Késő este lett. A sötét szobában nem gyújtottam lámpát. Leültem ágyamra. »Be KELL teljesednie?« csengett fülembe a kérdés. »Be KELL, hogy teljesedjék« – jött a kérlelhetetlen válasz. Egyszerre, mintha kellemetlenül édeskés szagot éreztem volna. És ekkor a homályból, mintha valami felkúszott volna hozzám. Lábam jéghidegek lettek, gyengeség fogott el. Össze akartam szedni magamat, de nem bírtam. »Be kell teljesednie« – zúgott a fejemben és rá a felelet – »be kell hogy teljesedjék! Át KELL tehát engedni magamat [...] annak az idegen Hatalomnak, mely kérlelhetetlenül viszi keresztül törvényeit... de miféle undorító, édeskés szag ez a szobámban? Mintha megsűrűsödne, alakot öltene. Felugrottam és meggyújtottam a lámpát. A világosság talán segíteni fog, gondoltam.

Elővettem a kompozícióimat. Dolgozni próbáltam. De a kellemetlen szag szinte már fojtogatott. Nem tudtam, álmodom vagy ébren vagyok-e. Felrántottam az ablakot. Ez sem használt – a fertelmes szag csak tovább gyötört. Ekkor, kétségbeesett haraggal estem neki kompozícióimnak. Összeszedtem és a kályhába gyömöszöltem azokat. Meredten néztem, amint a kályha parazsától tüzet fognak. A kiáramló füst – végre – pár percre elvette az édeskés kesernyés szagot az orromból. Dalaim, egy hegedű-zongorára írt szonátám és egy kvartettem »máglyahalálát« néztem végig, de alig égtek hamuvá első opusaim, a borzasztó szag ismét ott terjengett és fojtogatott.

Szobámból egy másik helyiségbe nyílt egy ajtó, mely zárva volt s mellyel eddig nem törődtem. Előtte fiókos-szekrényem állt. Hátha onnan – onnan jön ez a fertelem? A fiókos szekrényt félre tolvá, megpróbáltam az ajtót kinyitni. És íme, az ajtó kilincse engedett, az ajtó kitarult és én, egy üres szoba közepén egy felravatalozott öreg ember félig letakart mezítelen hulláját pillantottam meg! A fejénél két gyertya égett. A látvány olyan borzalmas volt, a beethoveni kérdésre a felelet olyan brutális, hogy lábam szinte gyökeret vertek és percekig tartott, amíg el tudtam szakítani magamat ettől a rémképtől, mely a szörnyű valóság volt. Szobámon keresztül az utcára menekültem.”<sup>15</sup>

Az utolsó Beethoven-vonósnégyes parancsszava néhány évvel később Hubay egy másik sorsfordító döntésével is összekapcsolódott. 1881 elején Párizsban közeli kapcsolatba került egy fiatal amerikai milliomosnővel, Lilian Cartwrighttal, aki Hubay közreműködésével kamarazenei sorozatot rendezett otthonában.<sup>16</sup> Az utolsó alkalommal, április 14-én a berlini misztikus történet ismeretében váratlanul a „végső Beethoven” akarta hallani Hubay kvartettjétől. A hangversenyt követően házassági ajánlatot tett a művésznek és Amerikába invitálta. Hubay nehezen hozta meg elhatározását (Beethoven partitúrájában így áll: „*Der schvergefasste Entschluss*”), és végül egy másik meghívásának tett eleget: útra kelt Algírba, hogy barátja és mestere, a beteg Henri Vieuxtemps mellett legyen utolsó hónapjaiban. Ez a döntés biztosította számára a szakmai előmenetelt: fél évvel később – Vieuxtemps utódként – elnyerte a brüsszeli konzervatórium tanszékvezetői katedráját.

<sup>15</sup> Hubay Andor egy a családi hagyatékból fennmaradt kéziratból idézett, a publikált változat 21–22. lapján ennek a harmada olvasható, a szerkesztő rövidítésében. Hubay Cebrían Andor: *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész élete – történelmi háttérrel*, közl. Reményi Gyenes István (Budapest: Ariadne, 1992), 21–22. Haraszti változatát lásd *Hubay Jenő élete...*, 23.

<sup>16</sup> A festői ambíciókkal megáldott hölgy a Rue Clichyben bérelt lakást és műtermet. 1881. február 17-től kezdődően Hubay és állandó párizsi partnerei, Aggházy Károly zongoraművész és Hegyesi Vilmos csellóművész közreműködésével legalább nyolc matinét rendezett a fennmaradt nyomtatott meghívók szerint.



1. kottapélda. A Hubay-sonáta főtémája (hegedű)

A fiatalkori művek elégetése, a tűz általi megtisztulás szakrális cselekménye Hubay számára az újrakezdés lehetőségét teremtette meg. A háttérben azonban helye lehetett az önkritika érvényesülésének, továbbá az ifjú azon törekvésének, hogy megszabaduljon a nyomasztó tekintélyek súlyától: közvetlenül mesterétől, Joachimétól, általában véve pedig a mércének tekintett kamarazenétől is. Ezt követően Hubay előadói és zeneszerzői pályája gyökeresen eltérő úton haladt tovább. Repertoárjának gerincét a kamarairodalom mesterművei (elsősorban Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann és Brahms darabjai) alkották, melyek egy idealizált világ magaslatára kerültek, miközben ő maga mintha menekült volna a megméretetéstől, attól, hogy az eszményített műfajokban komponáljon.



Hubay a *Romantikus szonáta* megformálása során korának általános, francia–német zenei köznyelvéből merített, miközben megpróbálta függetleníteni magát a csodált „klasszikus” mesterművek hatásától. A monotematikus szerkesztés és a fejlesztő variálás Beethoven, Schumann és Brahms öröksége volt, de ezek a Hubay zenéjétől alapvetően idegen technikák mégis helyet kaphattak e kivételes kompozícióban, talán azért, mert olykor a „moderneknak” is éltek velük. Hubay szemében ez utóbbiak közé tartozott a Párizsban fiatalon megismert César Franck is, akinek 1886-ban Hamelle-nél, a *Romantikus szonáta* kiadójánál megjelent A-dúr szonátáját gyakran játszotta pályája második felében. Nyilvánvalóan sokáig azért nem tűzte műsorára nyilvánosan, mivel a mű első előadója és dedikációjának címzettje ifjúkori vetélytársa, Eugène Ysaÿe volt.<sup>17</sup>

A Hubay-sonáta főtémája (1. kottapélda) távoli rokona a francia mester darabját indító, tercekben ringatózó dallamnak (2. kottapélda), e kettő változatai pedig számos további motivikus hasonlóságot eredményeznek a művek között. Nem egy-

<sup>17</sup> Hubay 1882-ben a Vieuxtemps-iskola korábbi favoritjával, Ysaÿe-val szemben nyerte el a brüsszeli konzervatórium hegedűtanszakának vezetői állását. A Franck-sonáta ősbemutatójára éppen akkor, 1886 szeptemberében került sor, amikor Ysaÿe végre elfoglalhatta a Budapestre távozott Hubay pozícióját.

Allegretto ben moderato  
Piano

2. kottapélda. Franck A-dúr szonátának fő témája (hegedű)

egy téma azonosságáról van szó, inkább a dallamfordulatok és zenei gesztusok megfeleléseinek bonyolult hálójáról: mintha mindkét kompozíció ugyanarra a közös forrásra utalna vissza, vagy egy ős-gondolat egyéni interpretációját nyújtaná. Hasonló a harmóniakezelés és a sóhajmotívumok szekvenciális ismételtetése, lényeges különbség azonban, hogy Hubay távol maradt Franck olykor trisztáni kromatikájától, amelynek kiindulópontja a téma 9–10. ütemének *e*–*cisz*–*c*–*a* fordulata.

A zongora és hegedű dialógusára épülő Hubay-téma fontos jellemzője a motívumok sokrétű kapcsolatrendszere, történései a mű egészét meghatározzák és valamennyi tematikus anyag kiindulópontjául szolgálnak (3. kottapélda). A zongora által játszott kezdődallam *d*-ről kétszeri mozdulattal ér el az *a*-hangra (*a* motívum), majd ugyanarról a *d*-ről felfelé nyit *fisz*-re (*b* motívum). A hegedű a dallamot súlytalan helyen veszi át (ha a ritmo di quattro battute lejegyzett zenét a Franck darab rövidebb ritmusértékeivel írnanék át, itt a második ütem negyedik negyedénél járnánk), és szintén *D*-dúr hármashangzatot ír körül (*c* motívum), miközben a

Allegro.

Violon.

PIANO.

3. kottapélda. A Hubay-szonáta fő témája (hegedű-zongora)



a) I. tétel Átvezetés

52 *cantabile* (d2)

b) I. t. Főtéma

68 *pp*

c) I. t. Melléktéma

4. kottapélda. A *cantabile* átvezetés, a főtéma és a melléktéma összevetése

négy ütemes frázis végén a zongora *b* motívumát ismétli meg diminuálva. A 13–18. ütem az előbbi harmónia soron következő fordítását járja körül és a *b* motívum tükörfordításával zár (*d* motívum). Hozzá elízióval kapcsolódik a zongora *a* motívummal.

A átvezető szakasz (21. ü., 1. kottapélda) a 13–14. ütem dallamát *fisz'-b'-d''* hármasként értelmezi át és tovább bővíti a hangzatfelbontást, majd a *b* motívumból négyszeres szekvenciát épít. A csúcspont utáni augmentált ritmusú lezárás (33–41. ü.) a *d2* motívum transzpozíciója, majd – a hegedű szólamában most először – megszólal az *a* motívum is (42–45. ü.). Az előbbieket visszájára fordítja az átvezetés második, *cantabile* szakasza (52–65. ü.): ellenkező irányú szekvenciával visszaránt a D-dúrba, miközben *d'''-fisz''-a''-g''-fisz''* főhangjai ugyancsak a főtéma *d2* motívumára rímelnek (4. a kottapélda).<sup>18</sup>

Különös a főtéma és a tonikai hangnem ilyen hangsúlyos felidézése az átvezetés végén, egy már megvalósult domináns (A-dúr) modulációt követően. A szakasz ugyanakkor – a mű elgondolkodó-hezitáló jellegű indításának kontrasztjaként – egyszerre kelti a melléktéma és az „igazi” főtéma benyomását, mivel tipikus melléktéma karaktert exponál a főtéma hangnemében. Úgy érezzük, mintha az eddig visszafogott dallamossággal szemben a zene ebben a pillanatban törné át a gátat, és új, nagyívű lendületének köszönhetően a mű most kezdődne el valójában. A korábbi statikus harmóniak helyett több oktávon átívelő akkordfelbontások kísérik ezt a kitárulkozó, *cantabile* megjelölésű melódiát, amelyet az életmű ismeretében joggal nevezhetünk Hubay-névjegynek. Üde színfoltként rögtön a hallgató emléke-

<sup>18</sup> A szakasz záró fordulata megerősíti az említett párhuzamosságokat a Franck-szonátával (lásd a főtéma zárlatának *e''-gisz'-b'-a'-gisz'* hangjait).



5. kottapélda. A kidolgozás tercekből épülő szakasza

zetébe vésődik, és a továbbiakban a darab egyik jellegzetes hangulati rétegét reprezentálja. Ezen funkcióját megerősíti az azonnali megismétléssel, melynek során váratlan fordulattal a melléktéma terület Fisz-dúrjába modulál. Az egyre drámaibabbá váló tételben hosszú időre (a rekapituláció megfelelő szakaszáig) csupán ez a dallam képviseli a „pozitív” hangulatot és a felfelé törő mozgásformát az *a* motívum túlsúlyával szemben. Ugyanebbe az irányba perceként át legfeljebb a vágyakozóan magasba törő sóhajok mutatnak.

Hubay, Franckhoz hasonlóan, az egész művet egyetlen alaptémából építette fel. A nyitótema nemcsak az átvezetésben van jelen, hanem a kétütemes motívumok dialógusára épülő Fisz-dúr melléktémában is, melynek hangjait a *cantabile* dallam záró fordulata is előlegezi (4. kottapélda). Az expozíció végén, Fisz-dúrba transzponálva, idézetszerűen tér vissza a mű kezdetének zongora-índítása (*a* és *b* motívum), amely ezáltal – Beethoven *Pathétique* szonátájának kezdőütemeihez hasonlóan –

**Adagio ma non tanto.**

6. kottapélda. A 2. tétel eleje



7. kottapélda. A 3. tétel *Allargando* szakasza a tétel főtémájának visszaidézésével

mottószerű funkciót kap. A kidolgozásban a melléktéma és az *a* motívum drámai dialógusát egy négy alkalommal megszólaló, tercekben ringatózó dallam szakítja meg, amely szinte idézi César Franck főtémáját (5. kottapélda). Az első tétel kódáját – ismét a *Pathétique* szonáta mintáját követve – a mottó indítja, de Hubaynál a teljes főtéma visszatér és azt az erőteljes beethoveni zárlattal szemben egy 21 ütemes, szinte „történes” nélküli, elhaló D-dúr kicsengés követi.

A második tétel kezdete az előző kidolgozás ringatózó hármashangzataira emlékeztet. Amint a szonáta kezdetén történt, itt is kérés-felelet viszony figyelhető meg a zongora és a hegedű indításában, majd a B-dúr környezetben az 1. tétel *b* motívuma (*d'-e'-fisz*) szólal meg eredeti magasságban, hangsúlyos D-dúr harmónia fölött a 8. ütemben (6. kottapélda). Szintén a mű kezdőanyagából, a főtéma motívumaiból építkezik a Finale kezdete, majd az átvezetés több lépésben demonstrálja, hogy miként alakul át az új téma – ismét az első tétel kidolgozását visszaidézve – a melléktémává (31. ü.). A mű vége előtti fortissimo csúcsponton a melléktéma tér vissza diadalmasan, majd *Allargando* jelzéssel a vezérdallam (*d2* motívum és az ebből származó *Cantabile* téma) megdicsőült variánsa szólal meg unisonóban a hegedűn és oktáv-kettőzéssel a zongora jobb kéz szólamában (7. kottapélda). Ezt a zárótétel főtémája követi az előző dallamhoz hasonlított formában, ezzel is kiemelve a tételek tematikus összetartozását (174. ü.).

Talán véletlen, hogy az *Allargando* szakasz kísértetiesen egybecseng Richard Strauss 1887-es *Esz-dúr hegedűszonátája* (op. 18) zárótételének C-dúr középrészével. A Straussnál exponált pillanatban megjelenő dallam rokona a *Romantikus szonáta* nyitó- és *cantabile* témájának (8. kottapélda), és e kettőnek a mű végi, apoteózis-szerű egyesített visszatérése (*Allargando*) karakterében is megegyezik a Strauss-mű C-dúr témájával. Straussnál először a hegedűn hangzik fel a dallam és a zongora figurációi kísérik, majd a két hangszer szerepet cserél. Hubaynál ugyanez a textúrabeli megoldás fordított sorrendben jelenik meg: nála a tétel melléktémája tér vissza a zongorán hegedűfigurációk kíséretében (156. ü.), majd az *Allargando* szakaszban a vonós hangszer és a zongora diszkantja játssza az első tétel témáinak

a) Strauss III. tétel C-dúr téma  
*con espr.*

b) Hubay I. tétel Átvezetés  
 52  
*cantabile*

8. kottapélda. Strauss Esz-dúr szonáta és a Hubay-mű kapcsolata

változatát. Utóbbi – D-dúrba transzponálva – szinte behelyettesíthető lenne a Strauss kompozíció megfelelő szakaszával.

Nem tudjuk, hogy Hubay ismerte-e 1890 előtt Strauss szonátáját. Nyilvánosan csupán egyetlen alkalommal játszotta, 1930. október 30-án otthonában, a német mester tiszteletére rendezett zenedélutánon, a szerző zongorakíséretével. Személyesen valószínűleg 1892-ben, Berlinben találkoztak először, ahol Hubay a filharmonikusok február 29-i koncertjén saját a-moll hegedűversenyét (op. 21) adta elő Hans von Bülow vezényletével, a következő szám pedig Strauss *Macbeth* című szimfonikus költeményének (op. 23) bemutatója volt a szerző dirigálásával.

A további párhuzamokból emeljük ki két, szintén fiatalkori hegedűszonátát: Edward Grieg 1865-ös F-dúr (op. 8), valamint Gabriel Fauré 1876-os A-dúr (op. 13) művét, melyek a stílus általános vonásaiban, a témák és a motivikus fejlesztés tekintetében hasonlóságot mutatnak a *Romantikus szonátával*. Hubay mindkét darabot ismerhette már az 1880-as évek elején. A Grieg-szonátát nyilvánosan is játszotta Eugen d'Albert-rel 1889 januárjában, éppen a saját darabja publikálását megelőző évben, feltételezhetően annak végleges formába öntésével egy időben. Fauréval már 1878–79-ben megismerkedett és rendszeresen találkozott is a párizsi szalonokban.<sup>19</sup> Szonátáikban közös stílusjegyeknek tekinthető a csúcspontok kialakításának jellegzetes módja és az emocionális túlfűtöttséget jelző eszközök alkalmazása. Gyakran a magasba nyúló gesztusok és a szekvenciálisan ismétlődő motívumok sora, a kíséret növekvő hangtömege és mindenekelőtt a szólóhangszer expresszív játéka hivatott arra, hogy a zene belső logikájából adódó építkezés helyett megteremtse a mű exponált pillanatait.

A *Romantikus szonáta* formai szempontból a klasszikus-romantikus hagyományt követi, de annak struktúráit Hubay egy alapvetően eltérő zenei nyelvi közegbe integrálta. Talán maga is érezte, hogy szinte lehetetlen feladatra vállalkozott, amikor saját, könnyű elemekből, lazán építkező világának talaján egy reprezentatív

<sup>19</sup> Fauré abban az időben magyar lánynak, Szavardy Elíznak udvarolt, így gyakran találkoztak Hubay pártfogója, Szavardy Frigyes (Elíz édesapja) otthonában. Könyvében (i. m., 47) Haraszti egy olyan esetet is leírt, amelyben mindkét művész fellépett számos híresség (Sarasate, Durand kiadó, Jules Grévy köztársasági elnök stb.) jelenlétében.



kamaradarab létrehozására tett kísérletet. Mivel a következő közel fél évszázadban nem volt folytatása, a mű pusztán létezése miatt is kivételes helyet foglal el a Hubay-életműben és ugyanakkor a magyar szonáták nem túl népes táborában. Különleges státuszát jelzi, hogy bár a szűkebb családi és baráti környezetben nagy jelentőséget tulajdonítottak neki, nyilvános hangversenyen szinte alig szólalt meg a szerző előadásában. Műfajilag szonáta, Hubay kamarazenei repertoárjába azonban mégsem került be. Hiába keressük a Hubay–Popper vonósnégyes estjeinek műsorán, ahol a kvartettek között gyakran szonáták is elhangzottak, és a szerző fehér zenetermében, 60–100 főnyi hallgatóság körében zajlott „zenedélutánok” programján sem találjuk az 1920-as és 30-as években. Az említett 1890-es brüsszeli bemutatót követően – ismereteink szerint – Hubay csupán négy alkalommal játszotta nagyobb nyilvánosság előtt: 1890-es finnországi turnéján Bodó Alajossal (november 13. Helsinki), a Pesti Vigadóban rendezett szerzői estjén Adler–Goldstein Vilmával (1894. április 11.), 1896. február 16-án egy nürnbergi szállodában a Liszt-tanítvány August Göllerichkel, majd 1929. április 28-án Stefániai Imrével a Magyar Rádióban. Meghívott hallgatóság előtt szólalt meg 1903. március 9-én és 22-én Párizsban St. Paul márkiné szalonjában a vendéglátó kíséretével, egy hónappal korábban pedig a szerző Duna-parti otthonában Leopold Godowskival a zongoránál.<sup>20</sup> Tudjuk, hogy baráti körben Hubay eljátszotta Dohnányi Ernővel, Josef Kripsszel és Felix Weingartnerrel, és az is előfordult, hogy egy-egy híres hegedűművész vendégét a szerző maga kísérte fehér Bösendorfer zongoráján.<sup>21</sup>

A mű elhangzásának elsődleges színtere tehát az intim szférájú szalon volt, művészek és mecénások otthona, ahol a beavatott személyek számára a hangok többletjelentéssel ruházódtak fel. E szűk, válogatott közönség el is várta a szerzőtől, hogy műve rejtett üzeneteket, megfejtésre váró szimbólumokat tartalmazzon. Amint a fenti elemzések már jelezték, *Romantikus szonáta* zenei történései mögött is titkos költői tartalom húzódik meg, illetve más zeneművekre vonatkozó utalások egész hálója szövi át a darabot. A kívülállók számára azonban csak sejtethető, analógiák révén legfeljebb közvetetten bizonyítható az, ami Hubay párizsi, brüsszeli és budapesti baráta számára nyilvánvaló lehetett. A szerző gondolkodására egyrészt a Schumann- és Beethoven-művek recepciója volt hatással (ebben jelentős szerepet játszott a Joachim által közvetített információknak), másrészt irodalmi ismeret-

<sup>20</sup> Hubay 1903-as naplójának bejegyzése: „Febr. 5. Csütörtök. Godowski egészen en famille nálunk vacsorált. [...] Vacsora után muzsikáltunk. Az én szonátámat akarta megismerni Godowski. Roppant bravúrral és tökélylyel játszotta ő azt lapról! Utána még Brahms első hegedűszonátáját játszottuk. [...] Ő azt ígerte hogy az én *Sonate romantique*-omat Kreislerrel fogja nyilvánosan Londonban előadni.”

<sup>21</sup> A mesternél szinte mindig voltak látogatók, átutazó vagy több napra érkezett szállóvendégek, akikkel ebéd vagy vacsora után átmentek a zeneterembe muzsikálni. Nemcsak Budapesten volt ez a gyakorlat, hanem tavasztól őszig Hubay mosóci vagy szalantai kastélyában is. Az említett művészek legalább egyszer a *Romantikus szonátát* is eljátszották a házigazdával az 1920-as évek végén vagy a 30-as évek első felében (Molnárné Asbóth Magda, Hubay unokahúga visszaemlékezése, 1998). Dohnányi a művet egyetlen alkalommal játszotta nyilvánosan, 1917. december 7-én a Zeneakadémián, a Hubay-tanítvány Vecsey Ferenc partnereként.



ségi köre is befolyásolta: Párizsban Victor Hugo, Armand Sully-Prudhomme, François Coppée, Hélène Vacarescu, Edmond Haraucourt és Alphonse Daudet, Brüsszelben Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck és Georges Rodenbach, Budapesten pedig közeli barátai, Justh Zsigmond és Wohl Janka.

A *Romantikus szonáta* költői üzenetének megfejtéséhez nem áll rendelkezésünkre közvetlen szerzői útmutatás. Hubay életrajzíróitól csupán annyit tudunk, hogy a mű egy meg nem nevezett Victor Hugo-vers programját követi. Az 1894-es hazai bemutató egyik kritikusa, August Beer viszont – minden bizonnyal Hubay környezetéből származó közlés alapján – a költemény „cselekményét” is megosztotta olvasóival. További információkhoz juthatunk a zenei karakterek és motívumok elemzésének segítségével, és ezt kiegészíthetjük két, Hubay számára mértékadó mű analógiájával. Az egyik Beethoven már említett F-dúr vonósnygyese (op. 135), a másik Schumann d-moll hegedűszonátája (op. 121). Mindkét alkotásban egyfajta kettősség, két zenei-gondolati elem szembeállítása figyelhető meg és állítható párhuzamba Hubay darabjával.

Haraszi Emil 1913-ban megjelent monográfiájában csupán utalt a költői inspirációra: „bár Victor Hugo egyik versét vallja programul, a kamarazene-stílus és a szonáta-forma törvényei szerint van fölépítve”.<sup>22</sup> Közel három évtizeddel később Neubauer Pál valamivel többet árult el: „Ennek a szonátának megírására egy Hugo Victor-vers inspirálta még 1882-ben [sic], s a költemény hangulatának szelleme ott szárnyal a kompozíció akkordjaiban. Az első tétel, a szenvedélyes Allegro, a várakozással teli epedésnek hangját üti meg. Az Adagióban lágyabb, odaadóbb lesz a hangulat, a vágyakozó szív meghallgatásra lelt. A harmadik tétel, ugyancsak Allegro, a hódítás biztos boldogító tudatában áradozik az örömtől és gyönyörűségtől. Közben, mintha átélt kalandok hírüladása csengne belé.”<sup>23</sup> Mindez a vers nélkül üres szóvirágnak hat, és túlságosan általános még akkor is, ha mellé tesszük August Beer közlését, miszerint egy várúrnő várja a háborúból szerető férjét, aki végre győztesen hazaér és gyengéd üdvözlés után elmeséli hadjárata történetét.<sup>24</sup> E sablonos programok közel állnak ahhoz, amelyet Beethoven Esz-dúr, „*Les adieux*” zongoraszonátájának (op. 81a) alcíme és tételcímei körvonalaznak: „*Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen*”, azaz búcsú, távollét és viszontlátás.<sup>25</sup> Beethoven a diszkant kezdő *g'-f'-esz'* hangjaihoz is beírta a „*Le-be wohl*” szavakat – ez a Hubay-szonáta főtémájának *b* és *d2* motívumára rímel (1. és 3. kottapélda).

<sup>22</sup> Haraszi, *Hubay Jenő élete...*, 165.

<sup>23</sup> Neubauer, *Hubay Jenő...*, I, 363–364.

<sup>24</sup> „Zuerst eine Sonate romantique nach einem Gedichte von Viktor Hugo. Die Burgfrau erwartet sehnsüchtig die Rückkehr des geliebten Gatten, der in den Kampf gezogen. Als Sieger zieht der Ritter endlich in die Burg ein und nach einer zärtlichen Begrüßung erzählt er der glücklich Aufhorchenden von seinen Kriegsfahrten.” Pester Lloyd 1894. április 12., kritika Hubay előző napi szerzői estjéről.

<sup>25</sup> Beethoven barátjának, tanítványának és patrónusának, Rudolf főhercegnek szánt üzenetét már az 1811-es Breikopf & Härtel kiadás tartalmazta. A címlapon egyetlen mondatban németül, majd a tételek élén részletekben és francia fordításban is kinyomtatták (*Das Lebewohl – Les adieux; Die Abwesenheit – L'absence; Das Wiedersehen – Le retour*).



A *Romantikus szonáta* hallgatója önkéntelenül is zenén kívüli magyarázatokat keres a mű értelmezése során, mivel annak retorikus gesztusai, motivikus összefüggései, a témák és szakaszok variált visszatérései és váratlan, drámai fordulatai alig indokolhatóak a zene belső folyamataival. Az első tétel egyaránt lehet a szenvedélyes és meghitt együttlét, illetve ehhez kapcsolódóan az elválás anticipálása vagy bekövetkeztének megjelenítése. Előbbire inkább a főtéma, az átvezetés és mellék-téma elhangzásai, utóbbira a kidolgozási szakasz történései utalnak.

A második tétel különös felépítése magyarázható a hazatérés fázisainak ábrázolásaként. A lassú tételek hagyományosan zártabb témáival szemben itt folyamatos előre haladást figyelhetünk meg. Sóhajtozó és vágyakozást jelző motívumok, két-ütemes szakaszok szekvenciális ismétlései kapcsolódnak egymáshoz és vezetnek az *Animato di più in più fino all' Allegro* feliratú szakasszal az örvendező E-dúr muzsikához (50. ü.), amely a megérkezés pillanatában (65. ü.) váratlanul megszakad és recitativo-szerű drámai sóhajokba torkollik (9. kottapélda). A tétel második fele a 75. ütemtől (Tempo I.) az előbbihez hasonló folyamatot jár végig azonos motivikai készlettel, de a megérkezés fázisait itt a tétel nyitótémájának Gesz-, B-, majd D-dúrban megismételt változatai ábrázolják (először a zongora játssza a dallamot, amelyet a 81. ütemtől a hegedű vesz át). Ez a második folyamat távolabbról (Gesz) indul, négy kvintes emelkedéssel éri el a tétel alaphangnemét (B) és ugyanazzal a fordulattal egy pillanatra a vágyott D-dúrt is. Ezt követően azonban a zene már hiába próbál kitörni a B-dúr búvőköréből. A különféle távoli harmóniai foltok csupán színezik a tonalitást, például a 99–104. ütemekben, melyek kromatikus motívumaiból szinte nyílt Trisztán-hivatkozás hallható ki. A többszörösen megerősített B-dúrban ismét megjelennek a zenei folyamatot korábban megállító recitatív sóhajok (121. ü.), de már nyugodtabb formában.

A tételben tehát két alkalommal is megjelenik egy-egy pillanatra a teljes szonáta alaptonalitása, a kezdőtéma egy részletének (*b* motívum) eredeti magasságú, exponált felidézésével (7–9. és 87–89. ü.). Az idegen környezetben, másfél ütemben kimerevített D-dúr harmónia és az augmentált dallam visszautal a kiindulópontra és egyben a konfliktus (búcsú, távollét) megoldását (hazaérkezés) előlegezi.

A Finale lelkesen örvendező alaptónusa ellenére sem mentes a feszültségektől. A melléktéma másodsori, hősies hangvételi elhangzása (49. ü.) erőteljes fokozással torkollik a kidolgozásba, melynek illusztratív zenéjétől nem áll távol, hogy hadjáratok elbeszélését, „átélt kalandok hírüladását” gondoljuk mögé. Még a repríz sem hoz azonnali megoldást, mivel az örömteli D-dúr 18 ütem után váratlanul a második tétel B-dúrába fordul (122. ü.), és egy pillanatra visszatér az a recitativo-szerű sóhajzene is, amely ott kétszer is megszakította a pozitív irányú kibontakozást (128–130. ü.). A melléktéma *dolcissimo*, majd *fortissimo* visszatérése ezúttal az *Allargando* csúcspontra vezet (7. kottapélda).

Felmerül a kérdés, hogy a közlékeny természetű zeneszerző miért nem osztotta meg monográfiáival a mű programját, vagy netán miért kérte annak elhallgatását. 1910–12 között Haraszti Emilnek, az 1930-as években Lehel Istvánnak és

**Animato di più in più fino All'Allegro.**

36 *con tenerezza*

*cresc.* *mf*

**Allegro.**

50 [E-dúr] *fmp cresc.* *f*

*ff*

**Lento.** **Tempo animato.**

65 *espress. sul sol*

**Tempo I. sul la**

75 [Gesz-dúr] *pp dolcissimo*

81 *dim.* *pp* [B-dúr]

*p cresc.* [D-fordulat] *p* [B-dúr]

9. kottapélda. 2. tétel *Animato...*

Neubauer Pálnak Hubay és felesége szolgáltatta az információkat, adta át a dokumentumokat és válaszolt a kérdésekre.<sup>26</sup> Mindketten megtehették volna, hogy pontosítják a homályos program-utalásokat. Az pedig még különösebb, hogy Hubay Andor meg sem említette a Victor Hugo verset édesapjáról írott könyvében. Pedig valószínűleg ő ismerte a legtöbb részletet a komponista éle-

<sup>26</sup> Hubay azt szerette volna, ha a róla szóló monográfiát Lehel István írja meg. Lehel 1935 márciusában bekövetkezett halála után a feladattal Neubauer bízta meg, aki már korábban is kapcsolatban volt a Hubay családdal.



térőrl és műveiről, hiszen évtizedeken át volt tanúja szinte mindennapos, anekdotikus elbeszéléseinek, és az 1920-as és 30-as években többnyire ő kísérté el utazásaira. Vagy éppen olyan titoknak volt a birtokában, amelyekre nem szeretete volna, hogy fény derüljön?

Számos jel utal arra, hogy a *Romantikus szonáta* valódi címzettje Alice de Vigne volt, Hubay brüsszeli barátja, Paul de Vigne szobrászművész és Jane de Vigne énekesnő testvére (vagy unokatestvére). Hubay Andor maga is utalt könyvében kettejük románcára,<sup>27</sup> annak azonban nyilvánvalóan még a gyanúját is el akarta kerülni, hogy e kapcsolatnak bármilyen hatása lehetett 1886 után, a budapesti években. Édesanyja, Cebrian Róza grófnő 1887–88-ban rendszeres látogatója volt Hubay koncertjeinek, és már azelőtt vonzalmat érzett a hegedűművész iránt, mielőtt 1889 januárjában Justh Zsigmond személyesen is bemutatta őket egymásnak. Hubay 1891 áprilisában kérte meg a grófnő kezét, egy évvel az után, hogy a szonáta megjelent. 1894 nyarán, három hónappal a mű első magyarországi előadása után házasodtak össze.

Hubay budapesti letelepedése után továbbra is levelezett Alice de Vigne-vel, és feltehetően találkoztak a művész brüsszeli és párizsi látogatásai alkalmával. Talán nem véletlen, hogy az említett 1890 márciusi brüsszeli hangversenyen, a szonáta ősbemutatója előtt Hubay két Victor Hugo-dala is elhangzott, melyeket Jane de Vigne korábban számos alkalommal énekelt és amelyek Alice-szal is kapcsolatba hozhatóak.<sup>28</sup> A szonáta után ismét két dal következett, elsőként a hármasszámú az op. 17-es dalciklusból, melynek no. 1-es és no. 2-es darabját Hubay Alice-nak, illetve Jane-nak ajánlotta. Ebbe a situációba, a művész brüsszeli visszatérésének eseménysorába ugyanúgy beleillik a *Romantikus szonáta* lehetséges „*Les adieux – L’absence – Le retour*” programja, mint egy távozásról és megérkezésről szóló Hugo vers tematikája. Az irodalmi inspirációkat Hubay felfedte a közönség számára a műsor egy másik helyi bemutatója, a *Virágrege* (op. 30) című sorozat tételeinek esetében. A három darabhoz (no. 1 *Virágfakadás*, no. 2 *Bimbó és virág*, no. 5 *Zephyr*) kapcsolódó gróf Zichy Géza költeményeket kinyomtatatta a műsorfüzetben, a jelen lévő személynek szóló intim üzenetét azonban – ha volt ilyen – nem tárta a széles nyilvánosság elé.

A Victor Hugo-hivatkozás talán csak ekkor, a *Romantikus szonáta* végleges formába öntésének idején lett része a mű programjának. De az sem kizárt, hogy az 1894. áprilisi budapesti bemutató adott alkalmat arra, hogy a szerző a búcsú-távollét-hazatérés magánéleti kérdéseket felvető utalását a lovagkorba, a távoli múltba

<sup>27</sup> Hubay Andor, *Apám, Hubay Jenő...*, 56.

<sup>28</sup> A teljes, három dalból álló Victor Hugo ciklus (op. 12) bemutatására vagy első, nagyobb nyilvánosság előtti előadására 1885 végén vagy 1886 elején azon az estélyen került sor, amelyet Cyprien Godebsky szobrászművész adott Párizsban Hubay tiszteletére. Jane de Vigne énekét Jules Massenet kísérté zongorán. Ez alkalommal történt, hogy Alice de Vigne szorgalmazására Hubay Edmund Haraucourt költővel közös opera írásában állapodott meg (lásd Hubay Andor, *Apám, Hubay Jenő...*, 58 és Neubauer, *Hubay Jenő...* I, 183–184).

helyezze. Arról nyilván szó sem lehetett, hogy a baráti körben már régóta ismert, négy éve publikált kompozíció címzettjét aktualizálja az „egyetlen” kedves, Cebrian Róza személyére, akire három és fél évet kellett várnia, hogy a hölgy nagykorúsága első napján, 1894. július 6-án az apai tiltás ellenére is elvehesse feleségül. A közönség azonban – a nyilvánosságra hozott Hugo-hivatkozás ismeretében – minden bizonnyal elvégezte ezt az aktualizálást, hiszen az európai sajtó tele volt a művész és a grófnő romantikus történetével és a küszöbön álló esküvőről szóló híradásokkal.<sup>29</sup>

Különös, hogy Hubay életrajzának mérföldkövei szinte pontosan négyévente követték egymást: első fellépései 1871–72-ben Pesten, felnőtté válása 1874–75 körül Berlinben, Párizsba költözése 1878-ban, Vieuxtemps zenei végrendeletének átvétele 1881 nyarán Algírban (ez vezetett az 1882-es brüsszeli kinevezéshez). Majd 1886-ban tért haza, 1890 körül ért „igazi” zeneszerzővé az első operák komponálása által, és 1894-ben kötött házasságot, melynek következményeként hamarosan végleg felszámolta az utazó virtuóz életmód maradványait. Egy művész nem írhatja meg önmaga a róla szóló legendákat, cselekedeteivel és nyilatkozataival azonban sugalmazhatja azokat, bízva a környezet és az utókor érdeklődésében. Nyilvánvalóan Hubay is felismerte pályája fordulataiban az egybeeséseket és közléseivel felnagyította azok jelentőségét. Követői számára kenyérmorzsát és magokat szórt el útjelzőként, de azokat javarészt felcsipegették a madarak.

A fennmaradt források szerint, amint már láttuk, legalább két eseményt kapcsolott visszaemlékezéseiben az utolsó Beethoven-kvartetthez (F-dúr, op. 135): 1874–75 körül Berlinben gyermekkori műveit égette el a „végső Beethoven” hatására, majd 1881 tavaszán Párizsban ugyanez a mű szolgált zenei háttérként életre szóló döntéséhez, melynek eredményeként az amerikai hölgy házassági ajánlatával szemben Vieuxtemps hívásának tett eleget. Nem véletlen, hogy amikor 1882-ben Brüsszelben elfoglalta Vieuxtemps egykori állását és kvartetttel alapított, az öt kései Beethoven előadását tűzte ki elsődleges céljaként (valamennyit kétszer játszották el, hogy a közönség jobban megismerje a ritkán hallott darabokat). A Hubay-visszaemlékezésekben exponált helyen szereplő op. 135 egyetlen további nyilvános előadásáról sem találtunk adatot az elkövetkező 55 év Hubay-koncertműsoraiban. Mintha a művész életében hasonló szerep jutott volna neki, mint amilyent a *Romantikus szonátdéval* kapcsolatban feltételezhetünk: a sorsdöntő pillanatok zenei kísérlőjéből az ifjúkori útkeresés legendái közé került, legalábbis a nagy nyilvánosság számára. Az érett mester megnyilatkozásainak ugyanis talán már azt kellett sugallaniuk környezetére számára, hogy párja oldalán végleg révbe érkezett és túljutott az élet viharain.

<sup>29</sup> Az 1894. április 11-i szerzői esten, ahol a *Romantikus szonáta* mint „*erste Aufführung*” szerepelt, került sor Hubay program-ciklusa, az *Ataïr* (op. 47) nyilvános bemutatójára. Az öt hegedűdarab (alcíme: *Ein musikalisches Roman in fünf Kapiteln*) főszereplője egy szép arab lány, aki csillaggyá változott. A mű háttéréről – a nyomtatott alcímen és tételcímeiken kívül – csak véletlenül, Hubay és menyasszonya levelezéséből van információnk.



A *Romantikus szonáta* „életéből” a mű ősbemutatója (1890) és első magyarországi előadása (1894) illik az életrajzi fordulópontok periodikus rendjébe. Ha azonban figyelembe vesszük a műjegyzékek tipikus korábbra datálásait, akkor keletkezése a sorsdöntő budapesti letelepedéssel, azaz egy újabb beethoveni „nehezen meghozott elhatározás”-sal esik egybe. 1886-ban korábbi egzisztenciájának feladása mellett Hubaynak ismét a szeretett hölgyről kellett lemondania egy idős mester kedvéért: Liszt Ferenc hívásának elfogadása ugyanis egyet jelentett a brüsszeli kedves, Alice de Vigne elhagyásával.<sup>30</sup> Ezzel a szonáta további értelmezési lehetősége nyílik meg, és közelebb juthatunk a mű eredeti koncepciójához, amelyhez talán csak négy, illetve nyolc év elteltével kapcsolódtak újabb, aktuális magyarázatok.

A Beethoven-kvartett zárótételének elején feltett sorskérdés (*Muss es sein?*) és az arra adott válasz (*Es muss sein!*) egy kétpólusú világot hoz létre, amelyet a *Romantikus szonáta* első pillantásra kínáló ellentéppárjaival (pozitív és negatív, fent és lent stb.) azonosíthatunk. Ennek megfelelően a mű költői programját is leegyszerűsíthetnénk az együttlét és távollét vagy az elválás és hazatérés kettősségére. De a megkettőzött világ további dimenziókkal bővül azáltal, hogy nem csupán kérdés és felelet áll szemben egymással, hanem a válaszban rejlik igen és nem lehetőség, illetve mindkét döntésnek pozitív és negatív következménye is. Ennek megfelelően valamennyi motívum vagy egyéb zenei jelenség többretegű és többértelmű lehet a mű komplex narratívájában. Csupán a kérdés és válasz ténye biztos, minden további viszonylagos, amint például az önmagában pozitív irányú elhatározás is fájdalmas következményekkel, a búcsúval és elválással jár együtt.

Az első tétel főtémájában (3. *kottapélda*) a zongora és a hegedű dallama kérdés és felelet viszonyban állnak egymással, bár a motívikus rokonság és a karakterbeli azonosság miatt még szinte egylényegűek, de legalábbis egymás tükörképei. Ugyanakkor mindkét zenei mondat önmagában is kérdés-felelet jellegű, az *a* motívumra a *b*, a *c*-re a *d* (azon belül a *d1*-re a *d2*) válaszol, miközben az *a2* és a *b* együttesen alkotja a *c* motívumot (*d'-h-a* / *d'-e'-fisz'* után a hegedű átveszi a záróhangot és megismétli az előzőeket, csupán az első három hangot kvinttel feljebb transzponálja: *a'-fisz'-e'* / *d'-e'-fisz'*). Az *a3* *a'-g'-fisz'* hangjai alig appercipiálhatóan, de megelőlegezik a *b* tükörfordításaként megjelenő *d2*-t, ami választ ad a zongora által feltett kérdésre.

Míndezek a motívumok összefüggésbe hozhatóak a Hubay számára oly fontos Beethoven-kvartett zenei anyagával. A kapcsolat mindenképpen több véletlen egybeesésnél: mintha a komponista gondolataiban vissza-visszatérő emlékek alakultak volna át egy olyan folyamat részeként, melynek során a nehezen meghozott elhatározás megszületett. Nem kétséges, hogy Hubaynak a századforduló idején rögzített elbeszélése, amelyben a művész a beethoveni kérdés és a korai művek

<sup>30</sup> Különös egybeesés, hogy Vieuxtemps-hez hasonlóan Liszt is néhány hónappal Hubay döntését követően hunyt el. De amíg előbbi pozícióját fél év után kapta meg, addig utóbbiéra 33 évig kellett várnia.

## a) Beethoven op. 135 IV. t. kezdete (Der schwergefaste Entschluss)

Grave. *Muss es sein?* Allegro. *Es muss sein! Es muss sein!*

## b) Hubay I. t. Ft.

## c) Beethoven IV. t. Főtéma

10. kottapélda. Beethoven op.135, a 4. tétel kezdete és Hubay szonátájának főtémája

elégetése között teremtett összefüggést, ráillik az 1886-os hazatérést megelőző szituációra is. A Beethoven-partitúra zárótételének elején kinyomatott szöveges mottó (a bevezetés és a főtéma kezdőmotívumai) és a Hubay-főtéma egymásra felelő dallamívei azonos irányú gesztusokat jelölnek (10.a–b kottapélda). A lelépés utáni emelkedés egyértelműen a kérdés, ennek fordítottja a válasz zenei megfogalmazása. A második szakaszban az F-dúr kvartett *a'-c'-g'* hangjai pontosan megfelelnek a D-dúr szonáta *fisz'-a'-e'* főhangjainak, a beethoveni főtéma B-dúrba hajló folytatása (17–20. ü.) pedig szinte megegyezik a Hubay-dallam végével: mintha a szonáta témájának négy üteme (8–11. ü.) a kvartett-téma nyolc ütemét sűrítene magába (10.b–c kottapélda).

Még pontosabb az egyezés a zongora által játszott *a* és *b* motívum, illetve a Beethoven-tétel melléktémája között: utóbbi első hét hangjából hat azonos az előbbiével, csupán a skála ötödik és hatodik hangja szerepel fordított sorrendben (szolmizálva: *d'-s-l-d'-r'-m'-(r')* és *(d'-t)-d'-l-s-d'-r'-m'*, 11.a és 11.c kottapélda). Beethoven közismerten monotematikus szerkesztésmódja a fenti hasonlóság esetén további tematikus megfeleléseket valószínűsít. Mivel a kvartett 3. tételének kezdete rokonságban áll a 4. tétel melléktémájával, egyúttal természetesen a Hubay-sonáta indítására is rimel. Az előző esetenél itt talán még nagyobb azonosság figyelhető meg, és ezt a Beethoven dallam azonnali ismétlése meg is erősíti (11.b–c kottapélda).

Lényeges különbség van azonban a két komponista koncepciója között. Amíg Beethoven a súlyos, de rövid bevezető után határozott, markánsan megfogalmazott választ ad, addig Hubay a szonáta elején mindössze az alaphelyzet, a szinte még érintetlen őszállapot felvázolására szorítkozik. A kérdés és a válasz még alig különül el egymástól: mindkettő azonos karakterű és a néhány hangos hangcsoportok szintjén egyforma elemekből építkezik, melyek csupán jelzik az ellentétes irányokat



és a további kibontakozás eltérő lehetőségeit. A főtéma mint kiindulópont valódi jellegére csak a későbbiek ismeretében, utólag derül fény, a kérdésre adott választ pedig a három tétel együttesen fogja megadni. Nem a „*nehezen meghozott elhatározás*” eredményét mutatja meg, hanem magát a kétségekkel teli folyamatot ábrázolja, melynek során ismételten előrevetíti és átéli a döntés pozitív és negatív következményeit.

A Hubay-szonáta főtémájának két része közötti kérdés-felelet kapcsolat a teljes mű motivikus struktúráját meghatározza, ezáltal az indításkor exponált „beethoveni” program kivetítődik a darab egészére. A kompozíció belső történése valójában nem más, mint két zenei és egyúttal két narratív elem különféle megjelenéseinek, átalakulásainak és értelmezéseinek a története. Amint utaltunk rá, az *a* és *b* motívum együtt, eredeti formájában három alkalommal tér vissza, ezáltal – a *Pathétique* szonáta kezdőütemeihez hasonlóan – mottószerű funkciót kap. Az expozíció végén Fisz-dúrban halljuk kérdés-szerűen, amelyre váratlan, szinte brutális d-moll unisono indítással a kidolgozás drámai dialógussorozata adja meg a választ. A tombolás kifulladásával a mottó a hozzá kapcsolódó válasszal együtt, a főtéma részeként tér vissza a reprízben, majd ugyanígy a kódában.

A szonáta további szakaszai a kérdés-felelet viszonyt azáltal jelenítik meg, hogy a főtéma első feléből vett motívumra a második rész egyik motívumra válaszol, az *a*-ra vagy *b*-re a *c* vagy a *d* valamely formája. Az átvezetésben az *a*-ra (42. ü.) a Hubay-névjegynek nevezett *cantabile* dallam felel, amely *c* és *d* közös gyermeke. A kidolgozásban egyik oldalon többnyire az *a* motívum és szűkített hármasszembontások repetíciós megszólalásai állnak, a másikon a hegedű-főtémával (*c* motívum) rokon melléktéma, amely a beethoveni válasz gesztusát idézi oldottabb formában. Ezeket a Franck-szonáta tematikájára emlékeztető, ringatózó motívum szakítja meg két alkalommal (4. *b-c* és 5. *kottapélda*).

a) Beethoven op. 135 IV. tétel Melléktéma



b) III. tétel kezdete



c) Hubay I. t. Ft.



11. kottapélda. Az op.135 3. és 4. tételének, illetve Hubay főtémájának hasonlósága

A *Muss es sein* kérdés funkcióját a Hubay-darabban legnyilvánvalóbban a *b* motívum tölti be, amelyre a főtémában annak tükörfordítása, a *d2* válaszol. Az 5–7. ütemek *d'-e'-fisz'* hangjaira azonban nemcsak a 14–18. ütem felel, hanem ennek változatai is a 33–41. ütemben (1. *kottapélda*), az átvezetés *cantabile* szakaszában (55–59. ü.) és a melléktémában (4. *kottapélda*). Gyakran egyetlen gesztus is elegendő, hogy felidézze a kérdés-felelet kapcsolatot: az átvezetés utolsó fordulata (64–67. ü.) valósítja meg a D-dúr – Fisz-dúr modulációt, miközben a *b* motívumra emlékeztetve előlegezi a melléktémát. Az ennek megfelelő szakasz a visszatérésben B-dúrból ránt vissza a D-dúrba (328–331. ü.) és nyit ki a *fisz'* hangra, ezáltal egyszerre utal vissza a mű kezdetére és előlegezi a tétel *fisz* kicsengését. A közvetlen válasz a melléktémában szólal meg az *a"-g"-fisz* motívummal, majd az egész tételre érvényes felelet kísérlete fogalmazódik meg a *largamento* csúcsponton (383. ü.). Ez utóbbi nem hoz megoldást, csupán megnyugvást, vagy inkább beletörődést: a fortissimo, nagy lendülettel induló dallam a 404. ütemre valósággal szétesik, csupán a *fisz'-e'* válasz gesztus marad meg belőle. Ez utóbbi hatszori, sóhajszerű ismétlése vezet a kódához, amelyben a kérdést és feleletet visszaidéző teljes főtéma hangzik el, majd a válasz *d2* motívuma zárja a tételt a *fisz* hang 15 ütem hosszú, elhaló kicsengésével.

Amint már utaltunk rá, a *b* motívum alaphangnembeli megjelenéseinek különös jelentősége van a *Romantikus szonátában*. Az első tétel rekapitulációjának hangnemi fordulata (a B-dúr *cantabile* átvezetés nyit ki a D-dúr melléktémára) ismétlődik meg a 2. tétel elején, a *d'-e'-fisz'* hangok és a D-dúr hármashangzat exponált megjelenésével (6. *kottapélda*), miközben még a fülünkben cseng az előző tétel azonos harmóniát kitartó zárlata. A beethoveni kérdés tehát idegen hangnemi környezetben szólal meg újra, mintha a szerző tudatalattijából jelenne meg és nem hagyná őt nyugodni. Ugyanezt a motívumot halljuk hat alkalommal az „*Animato di più in più fino all' Allegro*” szakaszban és kétszer az E-dúr *Allegro*-ban (9. *kottapélda*). A folyamatos crescendo közben eleinte többféle magasságban, súlytalan helyeken jelenik meg, majd E-dúrban ütemsúlyon, kétszer egymás után mondja ki a kérdést, amelyre a váratlanul megtorpanó 65. ütemben (*Lento*) szólal meg a régóta várt válasz, dramatizált keretek között.

A diszkantban a *b* motívum pontos tükörfordítása, a *d2*-nek *gisz-fisz-e* hangokká transzformált változata is elhangzik, fortissimo hangerővel, két hangja a hegedű és zongora unisonójában, a harmadik csak a zongorán. A motívum szekvenciálisan kibővül és sóhajszerű ritmikával operai recitativókat idéz az ötszöri ismétlés során. Mintha mindez a hosszú vajúdással meghozott döntés negatív következményét, a búcsú fájdalmát fogalmazná meg. Valósággal szavak után kiált az új ritmussal társuló motívum, melynek visszhangszerű ismétléseire minden szempontból tökéletesen illenek azok a szavak, amelyeket Beethoven a *Les adieux* szonáta kottájába írt: *Lebe wohl, lebe wohl...* (12. *kottapélda*).

Ezzel az *Es muss sein!* választ Hubaynál zeneileg is a *Lebe wohl* üzenettel azonosíthatjuk: a szekvenciálisan ismétlődő, pontozott ritmusú motívumra ugyanúgy



a) Hubay: II. tétel

59 (b) (b) (d2) (d2)

64 *Lento.* *Tempo animato.* *espressivo sul sof*

Le - be wohl

["Le - - - be wohl / Le-be wohl / Le-be wohl"]

b) Beethoven:  
Esz-dúr szonáta I.  
(Les Adieux)

Le-be wohl

*p espressivo*

12. kottapélda. A Hubay-szonáta 2. tétéle, Beethoven Esz-dúr szonáta 1. tétéle

ráénekelhetőek a búcsú szavai, ahogy a zongora fő ütemsúlyokra eső *gisz*”-*fisz*”-*e*” hangjai egybeesnek a Beethoven szonáta *g<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-esz<sup>2</sup>* dallamával.<sup>31</sup> Az izgatottan váltakozó harmóniak után, a *Lento*val jelzett fordulat pillanatában, a zenei folyamat *bisz-e-gisz* bővített hármason merevítődik ki, majd azonos alapú szűkített akkordra vált. Ez további két fordulattal vezet a 68. ütem *Trisztán*-akkordjáig, amelynek ilyen exponált megjelenése aligha hagy kétséget a költői programot illetően.

A 2. tétel második felében az előző folyamat játszódik le variált formában. A tétel kezdőanyaga ezúttal háromszor hangzik el, Gesz-, majd B-dúrban, mire végre a *d*”-*e*”-*fisz*” sorskérdés is megszólalhat hosszú hangokon, a záró *fisz*” alatt másfél ütemnyi D-dúr harmóniával (75–89. ü., 9. kottapélda). Mivel ezt nem követik a kérdő motívum további, izgatott ismétlései egy újabb *animato* szakasszal, ezért a válasz sem lesz olyan drámai. Néhány színező jellegű fordulattól eltekintve végig megmarad a B-dúr és a tétel éneklő, ringatózó kezdődallama ismétlődik meg több alkalommal. A *Lebe wohl* motívuma csupán a dallam fordulataiba rejtve szólal meg a hosszú *cantabile* csúcspontján (99–104. ü.), kétszer az *a*”-*g*”-*f*” és egy-egy alkalommal a *gisz*”-*fisz*”-*e*” és az *aisz*”-*gisz*”-*fisz*” hangokon, a *Trisztán* kromatikájára

<sup>31</sup> A motívikai és narratív elemek ilyen egybeesését illető interpretációkra az ad lehetőséget, hogy a két Beethoven-példa véletlen rokonságban áll egymással: az *Es muss sein* válasz (mi]-szo-[re]-fa-[do]) alsó hangjai a *Lebe wohl* három hangjával (mi-re-do) azonosak.

emlékeztető zenei környezetben. A feszültségeket a tétel fődallamának kettősfogásos, jellegzetes *berceuse* karakterű változata simítja el, melynek végén a sóhajszerű recitatív szakasz visszatérése (121. ü.) már csak jelzésértékű.

A tétel kicsengésének *d*–*b* záróhangjai új megvilágításba helyezik az alapkérdésre adott választ. Itt a belenyugvás hangján szólnak, majd a harmadik tétel végére ugyanezek a hangok az elhatározás pozitív üzenetéhez kapcsolódnak. A tercről az alaphangra lépő, határozott zárófordulat legelső alkalommal az első tétel Hubay-névjegynek nevezett, *cantabile* átvezetésében (52–59. ü.) fordul elő. Azonnal figyelmet kelt az eltérő motivikai környezetben: a *fisz*–*d* motívum nemcsak a főtémmával és melléktémával összevetve reprezentálja a *cantabile* dallam eltérő jellegét (4. *kottapélda*), hanem az egész műben egyedi jelenség. Szinte „idegen test” a szonátában: az expozícióban ez az egyetlen lelépő nagyterc, ami legalább negyed értékben, dallami funkcióban fordul elő. Talán azért nem szerepel az átvezetés visszatérésében sem, mivel a tétel nem ad választ az alapkérdésre, hanem csak magát a kérdést teszi fel újra a rekapitulációban és kódában. A kidolgozás egy súlytalan ütemrésze eső, megismételt fordulótát nem számítva mindössze a tétel vége előtt találkozhatunk lelépő nagyterccel, a megoldás lehetőségét egy pillanatra felvillantó *largamento* csúcsponton (384., 388. és 392. ü.), akkor is a többször megismételt hármashangzat-felbontás részeként.

A lefelé irányuló nagyterc lépés a második tételben is alig fordul elő, annak ellenére, hogy a fődallam ezt eleve tartalmazza (6. *kottapélda*). Az első elhangzást követően csak percekkel később, a tétel második felében jelenik meg ismét a dallam háromszori visszatéréssel, majd pedig a tétel megoldást hozó *d*–*b* záróhangjaiban. A harmadik tételben is része a főtémmának, de csak észrevétlenül szólal meg a tizenhatodikban repetáló hármashangzat-felbontásokban (13.a *kottapélda*). Melodikus funkcióban itt sem hallható egyetlen alkalommal sem, egészen a kódát megelőző ütemekig.

a) III. tétel Főtéma

b) III. tétel Visszatérés, Főtéma másodszer

13. *kottapélda*. A Hubay-szonáta 3. tétele, a főtéma és annak visszatérése



Amikor a zárótétel fő témája a rekapitulációban másodszer szólal meg (118–121. ü., *13. b kottapélda*), megközelíti azt, ahogyan majd az *Allargando* csúcsponton fogjuk hallani. Eredeti formája csak körvonalaiban emlékeztetett a szonáta nyitótémájára és a beethoveni kérdés-válasz kettősségre, itt azonban a pregnáns ritmikával játszott *fisz*”-*a*”-*e*” hangokra és szekvenciális ismétléseikre akár rá is énekelhetnénk az *Es muss sein* szavakat, kétszer egymás után, ahogyan Beethoven-nél szerepel. A döntés azonban még nem végleges, mintha a mű főhőse hezitálna az utolsó pillanatban: teljes választ jelentő *fisz*”-*d*” fordulat nem hangzik el a hegedű diszkontájában, csupán oktávval mélyebben a zongorán. A vonós hangszer kikerüli az említett hangokat, először *fisz*”-*a*”-t, majd *a*”-*fisz*”-t játszik a megfelelő helyeken (119. és 121. ü.). Ezt követően pedig váratlan fordulattal visszatér a 2. tétel B-dúrja és annak a drámai recitatív anyagnak az emléke, amely ott a válasz következményei közül a *Lebe wohl* oldalt ábrázolta (122–130. ü.). A szakasz a B-dúr és Fisz-dúr akkordok váltakozására és együtthangzására épül, ezáltal egyszerre sűríti magába a válasz kétféle értelmezését: a fájdalmas búcsú élményét és a döntés pozitív eredményét. A 9 ütemben a lelépő nagyterc összesen 12 alkalommal hangzik el az ütem súlyokon. Háromszor a zongora szólaltatja meg negyed értékekben, *d-b* hangokkal, a hegedű kromatikus menetei és akkordfelbontásai pedig hatszor rejtik a *d-b* és háromszor a *fisz-d* hangokat. Ezek közül azonban egyik sem jelenik meg tematikus funkcióban, világosan felismerhető melódiaként.

A lefelé lépő nagyterces fordulatot – még ha figyelmet kelt is az 1. tétel Hubay-névjegyének *fisz*”-*d*”-jében – a hallgató nyilvánvalóan nem tekinti motívumnak, hiánya és megjelenése csupán az elemzőnek tűnhet fel a mű részletes vizsgálata során. A komponista valószínűleg nem tudatosan kerülte a hangpár használatát, hanem a dallamfordulatok kialakítása során csupán ökonómiára, egységes motívumstruktúrára törekedett. Az viszont határozott alkotói szándékot tükröz, hogy a szonáta megoldást hozó kicsengésében mindkét visszatérő téma a *fisz*”-*d*” fordulattal kap új értelmet (*14. kottapélda*). Ami az első tétel *cantabile* dallamát a fő- és melléktémától elkülönítette, most éppen az alakítja át az újra feltűnő zenei gondolatokat. Az *allargando* csúcsponton (166. ü.) a művet nyitó fő téma „válasz” motívuma (*b2*) szólal meg megdicsőült változatban, és ezt nyolc ütemmel később a zárótétel fő témája követi, mindkettő hangsúlyos *fisz*”-*d*” záróhangokkal. Az előbbi téma utolsó nyolc hangja teljesen azonos a Hubay-névjeggyel, utóbbi pedig az előzőek főhangjait emeli ki hangsúlyosan a hegedű és zongora unisonójában. Ezt a darabban már csak a kóda kadenciázó fordulatai követik a tétel fő témájának motívumaival, mintha a 174–175. ütemek 22 ütemesre bővült változata szólalna meg. A szonáta két utolsó hangja, az oktávkettségben megszólaló *fisz*” és *d*’ pedig egyértelmű és végleges választ ad a többször feltett beethoveni sorskérdésre.

A *Romantikus szonáta* fenti értelmezését más oldalról világíthatja meg egy olyan párhuzam, amely a Schumann-művek, különösen a kései *d*-moll hegedű-zongora szonáta (op. 121) hatását mutatja. Ez nem zárja ki a Beethoven-analógiát, hanem a másik szerzőtől kölcsönzött zenei eszközök megnevezésével inkább

a) I. tétel Átvezetés (Hubay "névjegy")

52 *cantabile*

b) III. tétel csúcspont

166 *Allargando.*  
*più ff*

c) III. tétel  
(A Főtéma változata)

174

## 14. kottapélda

megerősíti azt. A Schumannhoz fűződő kapcsolat egy kompozíciótechnikai kérdésben nyilvánul meg leginkább: a két szonáta közös vonása, hogy a hangszerek egymást erősítve, a megszokottnál gyakrabban játszanak azonos hangmagasságokat, sőt az is előfordul, hogy hosszabb szakaszokon át unisonóban kettőzik egymást. Ez olykor tompa hangzást eredményez, idegen a kamarazene alapelveitől, és a szólamok önálló egyéniségének feladása irányába vezet. Más helyeken viszont a szólamok egymáshoz képest kis késéssel, ritmikai eltolással szólalnak meg, ami sajátos lebegést, egyenetlenséget teremt. Ugyancsak a bizonytalanság érzetét kelti a különféle metrumok és egymással kevésbé összeillő ritmuselemek egyidejű elhangzása is. Ha mindezek után visszatér a hangszerek határozott együttjátéka, az megerősítést, biztosságerzetet sugall.

Az említett jelenség, az egyensúly megbomlásának és helyreállításának gyakori zenei megjelenítése a Schumann-stílus egyik jellegzetessége, és a művek rejtett, ki nem mondott belső programjával lehet kapcsolatban. A szerzőnek betegsége negatív következményeit: a halálfélelmet és az „én” egységének megbomlásától való retteget alkotásaiban sikerült feloldania.<sup>32</sup> Az ifjú, szangvinikus természetű Hubay a romantikus mesterek – jelentős részben Schumann – stílusának kész elemeit vette át, és ezek segítségével jutott a saját mondanivalóját szolgáló zenei megoldásokhoz. Szonátájának emocionális és pszichikai történései számos ponton egybees-

<sup>32</sup> Schumannra jellemző, hogy vokális műveiben az örület, téboly szavakhoz olyan zenei megoldások társulnak, amikor a normálisan összetartozó elemek szétválnak, ritmikailag elcsúsznak. A *Schöne Wiege meiner Leiden* kezdetű dalban (*Liederkreis* op. 24 no. 5) például a *Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen* szavaktól a zongora két keze 17 ütemen keresztül azonos anyagot játszik oktáv-unisonóban, de tizenhatod elcsúszással, folyamatosan szinkópált ritmusban. Megoldást csak a sűrbe tétel (...bis mein müdes Haupt ich lege ferne in ein kühles Grab) hoz: a „lege” szó második szótagjánál áll helyre a rend. Hasonló ritmikai jelenség figyelhető meg a d-moll hegedűszonáta 1. tételének kidolgozásában is.



nek a schumanni mintával, és a sorskérdésre adott válasz megszületésének fent említett eseményei az egység felbomlásának és helyreállításának különböző fázisaival azonosíthatóak.

A Hubay-szonáta elején még alig tűnik fel a szólamkettőzés, ami kezdetben a két hangszer harmonikus viszonyát jelzi. A két fél egylényegűségét nemcsak az fejezi ki, hogy a főtémában a zongora kérdésére a hegedű ugyanazokból a motívumokból építi fel a választ, hanem az is, hogy a főtéma területen a diszkant főhangjai legalább nyolcvan százalékban azonosak a két szólamban. Az átvezetés *cantabile* szakaszától (Hubay-névjegy) ez alapvetően megváltozik: a zongora itt hármashangzat-felbontásokkal kíséri a dallamot, majd a melléktéma első szakasza (68–91. ü.) a két hangszer különválasztására, két ütemes egységekben zajló dialógusára épül. Ezt követően, az expozíció további szakaszában újra megvalósul a hangszerek együttjátéka, de csak a melléktéma első, öthangos motívumának transzponált ismétléseiben. Ezek a motívumok négy ütemenként, összesen hét alkalommal emelkednek ki a szélesen hömpölygő zenei hullámmásból, mintha valamely válasz közös kimondására törekednének, de nehezen jutnának tovább a kezdőhangoknál. A folyamat a 125. ütemre kifulladás, és a kéthangos sóhajmotívumok ismételtetése után (a zongora jellemzően csak negyed késéssel csatlakozik a sóhajokhoz) a mű kezdetén elhangzott kérdés (mottó, *a* és *b* motívum) zárja az expozíciót.

A kidolgozás a különféle zenei anyagok drámai konfliktusára épül. Ennek egyik pillérét az *a* motívum erőteljes, három oktávban duplázott unisono elhangzásai adják, melyek között a két hangszer nagyon eltérő ritmikai és dallami elemekkel kontrasztál egymással. Amint az a Schumann-szonáta megfelelő szakaszában történik, egy-egy helyen itt is valósággal megszűnik a folyamatos előrehaladás érzete. Amíg az egyik szólam háromszor két nyolcadot játszik, addig a másik két negyedeként kapcsolódó hemiolákkal lazítja fel a metrikai rendet (167–170. ü., ennek tükörképei triolákkal a 223–224., 227–228. és 231–234. ütemek). A hegedű nyolcad pizzicatóival szemben helyenként a zongora nyolcad triolái állnak (171–174. és 179–182. ü.), majd a háromnegyedes dallamot nagy duolaként leírt kétnegyedes metrum kíséri (195–196. és 205–206. ü.). Végül szinte szétesik a folyamat, amikor az *a* motívum fortissimo elhangzó, valamennyi hangot egyszerre hangsúlyozó zenéjével szemben negyed duolaként szólnak együtt nyolcad triolákkal (235–237. ü.), és a domináns orgonapont tremolójában megsemmisülve adnak helyet a rekapitulációnak. Itt ritmikai szempontból az expozíció folyamatai ismétlődnek meg. A tétel végén a fortissimo megszólaló *largamento* szakasz (384. ü.) újabb megoldási kísérletet hoz a válaszdásra vagy az egység helyreállítására: a zongora 27 ütemen keresztül erősíti oktávban kettőzött diszkantjával a hegedű szólamát, de a zene itt is elhaló sóhajmotívumokra hullik szét.

A lassú tételben a zongora által feltett kérdésre a hegedű válaszol, melyet először ellenpontoz a másik hangszer, majd a rövid fokozás csúcspontján (11–17. ü.) hangról-hangra kettőzik egymás szólamát. Az *Animato di più in più fino all' Allegro* szakasszal induló fokozás a szólamok fokozatos közeledését és egyre határozottabb

ritmikus profil kialakulását hozza. Majd a tetőpontra, amikor a hegedű és zongora hosszan kitartott, oktávokban kettőzött unisonóban egyesül (*Lebe wohl* pillanat, 12. kottapélda), váratlanul ismét eltávolodnak egymástól. A tétel kevésbé drámai második felében újra lejátszódik a közeledési folyamat, melynek eredményeképpen a zongora jobb kéz figurációinak fő hangjai a 95. ütemtől a 121. ütemig, a recitatív dialógus jelzésszerű visszatéréséig kettőzik a hegedű dallamát.

A harmadik tétel indítása ismét a két játékos egységét demonstrálja: a hegedű szólama a 21. ütemig szinte hangról hangra megegyezik a zongora akkordjainak felső hangjaival. A kidolgozás a nyitótétel középszakaszára rímelt: a több oktávban egyszerre megszólaló unisono motívumokkal vagy a négy ütemsúlyt egyszerre hangsúlyozó negyedekkel szemben olyan szakaszok állnak, amelyekben a hangszerek ellentétes dallami vagy ritmikai elemeket játszanak. Az egység a visszatérés együttjátékában áll helyre egy időre, majd a második tétel búcsú-konfliktusának visszaidézését követően az *allargando* csúcsponton szólal meg a mű konklúziója. A hegedű és a zongora 11 ütemen át azonos ritmikával, egymás dallamát kettőzve szólaltatja meg az előző témák megdicsőült változatát és ad határozott választ a kompozíció verbális és nonverbális narratív programjának kérdéseire.

A *Romantikus szonáta* kétségkívül sokoldalú, a motivikus és zenén túli összefüggések egész hálózatát felvonultató alkotás, a romantikus magyar kamarazene figyelemre méltó darabja. Az ifjú művészt ért hatások valóságos kaleidoszkópját villantja fel és kísérel meg választ adni a kihívásokra. A zenei elemzés a mű narratív programjának számos elemét képes feltárni, és bár szerzői nyilatkozat hiányában nem vállalkozhat valamely történet verbális megfogalmazására, a költői üzenetek meglétét egyértelműen megerősítheti. Azon túl, hogy már a szonáta születése is valószínűleg egy „*schwer gefasste Entschluss*” eredménye volt, a mű a szerző alkotóműhelyének központi problémáit sűríti magába, ugyanakkor a kompozíció egészét áthatja a drámai sorskérdésként értelmezett beethoveni gondolat zenei megválaszolásának igénye.



## LÁSZLÓ GOMBOS

## Narrative Elemente in Jenő Hubays Sonate romantique

Obwohl die Sonate romantique (op. 22) von Jenő Hubay eine der emblematischen Schöpfungen des Autors darstellt, ist sie trotzdem mit zahlreichen ungelösten Fragen und geheimnisvollen Umständen verbunden. Es ist seltsam, wieso dieses Stück als die einzige überlieferte instrumentale Komposition Hubays im kammermusikalischen Bereich gilt, und wieso sich der Komponist stets weigerte, sein Werk öffentlich aufzuführen, hatte er es doch bei Privatveranstaltungen des öfteren gespielt. Unklarheit herrscht weiter bei Bestimmung des Zeitpunktes des Komponierens, der Uraufführung und Publikation, wie auch beim Adressat der Widmung.

Das Geheimnistum, das eigentlich zu den grundlegenden Eigenschaften der Komposition gehört, hängt mit ihrem verborgenen narrativen Programm zusammen. Aufgrund eines Hinweises in der Literatur über Hubay steht im Hintergrund der Sonate ein Gedicht von Victor Hugo. Es ist jedoch ebenso möglich, dass die Wurzeln des ursprünglichen und später verheimlichten poetischen Programms in den Lebensereignissen des Komponisten zu suchen sind. Im Aufsatz wird versucht, anhand von Hinweisen der überlieferten Dokumente, bzw. hauptsächlich durch Beethovensche Analogien Antworten auf die gestellten Fragen zu finden.

