

IGNÁCZ ÁDÁM

**Az inspiráció ábrázolása Hans Pfitzner  
*Palestrina* (1917) című zenei legendájának  
első felvonásában<sup>1</sup>**

I. BEVEZETÉS

A cseh származású osztrák zeneszerző, Ernst Křenek *Az ötlet alkonya* (Vom Verfall des Einfalls) című, 1959-ben keletkezett írását a következő sorokkal indítja útjára:

Amióta világ a világ, szemére vetették az új, látszólag nehezen megközelíthető zene alkotójának, hogy tehetségtelenségét valamilyen intellektuális építmény mögé próbálja elrejtteni. A gondolatmenet valahogy így fest: a zene arra való, hogy érzelmeket fejezzen ki. Az ember akkor szerez zenét, ha először is érzelmek mozgatják, másodszor egy tehetségnek nevezett diszpozíció révén képes rá, hogy ezeket az érzéseket a hangok bizonyos elrendezésével szemléletessé tegye. A zeneszerzőt, aki betartja e szabályokat, „becsületesnek” tekintik. Ha az érzelmi tartalom a zene hallgatásakor nem válik szemléletessé, akkor ez – a főnti előfeltevések értelmében – azt bizonyítja, hogy a zeneszerző vagy érzéketlen, vagy tehetségtelen. Ha a komponista ennek ellenére mégis írt valamit, akkor „becstelenül” járt el – vagyis szélhámoskodott. S hogy ténykedését mégis igazolja valahogyan, készített magának egy „rendszer”, azaz egy elméleti eljárást, amely szerint bizonyos hangok valamiképpen úgy válnak összecsiszítottá, hogy az eredmény a rendszer fényében bizonyíthatóan „helyes” lesz, az érzelmi tartalom általánosan elvárt közvetítése nélkül.

E közvetítés vehikuluma az „ötlet”, melyet gyakran „sugallatnak” is neveznek. Az ötlet hívatlan, senki nem készíti, eszünkbe jut, „támad” vagy „adódik” – nem tudni, honnan vagy kitől. A zseni a benne születő sugallatok gazdagságáról és szépségéről ismerszik meg... Az ötlet koncepciója magában foglalja előfeltevés-mentességének koncepcióját. Azt, ami az eszünkbe jut, épp az tünteti ki, hogy nem tudjuk szándé-

<sup>1</sup> A tanulmány Ignác Ádám *Zeneszerző a színpadon. A művész ábrázolásának problémája Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner művészszerzőiben* című, 2013-ban megvédett doktori disszertációjának egyik átdolgozott fejezete. Az írás a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj segítségével jött létre.

kosan „előidézni”. Meg kell várnunk, hogy megtörténjék, hogy önmagától jöjjön meg, nem tudjuk honnan – egyszer csak itt van.<sup>2</sup>

A fenti szövegrészlet, azon túl, hogy igen szemléletes leírását adja a zeneszerzésről való romantikus (s talán mind a mai napig általános) közgondolkodásnak, három dologra hívhatja fel figyelmünket. Először is arra, hogy különböző korok olykor rendkívül hasonló módszerekkel határolódtak el az aktuálisan új zenétől, s tették azt kritika tárgyává. Nemkülönbön fontos és szembetűnő észrevételünk, hogy az iménti, egyértelműen kritikus, sőt, néhol már-már ironikus gondolatok egyenesen egy komponista tollából származnak. Ernst Křenek zeneszerzői minőségében bírálja az inspiráció jelenségét, ám – s ez a szöveggel kapcsolatos harmadik megfigyelésünk – írása létrejöttkor, tehát 1959-ben immár aligha van egyedül ezzel. Mint azt az esszé címe (*Az ötlet alkonya*) is jelzi, a múlt század ötvenes éveinek végére kiteljesedett az a folyamat, melynek következtében a műelemzés egyik legrégebbi és legfontosabb – a műalkotás eredetére, keletkezési körülményeire vonatkozó – kérdésével kapcsolatosan *racionális* döntésekre kezdtek hivatkozni. „Isteni sugallat” helyett mind gyakrabban beszéltek önálló rendszerek és szabályok mentén összeállított prekompozíciós „készletekről”, illetve a komponisták e készleteken elvégzett sajátos analíziseiről.

Közismert azonban, hogy a tonalitás megdöntésére, illetve az új, spekulatív, csak a megalkotójuktól függő hangrendszerek kidolgozására tett kísérletek jóval korábban – lényegében már a 19. század utolsó évtizedeiben – megkezdődtek. A kompozíciók mélyrétegei, tehát a belső struktúrák vizsgálatakor, valamint a filológia segítségével tetten érhető alkotói folyamat rekonstrukciójakor egyre gyakrabban találkozni az inspiráció esztétikájának mind erőteljesebben ellentmondó jelenségekkel. Ám úgy tűnik, a komponisták egy része ugyanekkor az önreprezentáció és önkép szintjén még nem követi a zeneszerzésben már jól láthatóan a tudatosság (racionalitás) irányába mutató trendeket, ragaszkodik a művész 19. századból megörökölt, romantikus képéhez, s vele együtt a zsenialitás és inspiráció esztétikájához.

Az inspiráció mint téma persze nagyon régi, egyike a művészetrel kapcsolatos legrégebbi toposzoknak. A művészet isteni eredetére történő hivatkozások már az antikvitásban megjelennek, mint ahogy az a felfogás sem új keletű, amely szerint a műalkotás nem autonóm, emberi megalkotója által létrehozott tünemény,

<sup>2</sup> Ernst Křenek: „Vom Verfall des Einfalls”. In: uő: *Im Zweifelsfalle. Aufsätze zur Musik*. Wien–München–Zürich: Europaverlag, 1984. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Csobó Péter Györgynek, aki az esszé magyar nyelvű fordításának kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

hanem közvetítő közeg isteni és emberi között, s ennek megfelelően a (zseniális) művész is csak szócső, az égi szféra földi kinyilatkoztatója.

Azt gondolhatnánk, hogy a művészet és művész fogalmainak a századelőn megjelenő izmusokban történő újradefiniálása, a tudományok erőteljes előtérbe nyomulása és az ennek hatására kibontakozóban lévő modern emberkép azon nyomban magával vonta az inspirációra építő efféle művészeteszmény erózióját is. Mégis úgy tűnik, hogy a 20. század elején – a zeneművészetben legalábbis – még nem tűnik el ez az eszmény. Sőt, talán utoljára, nagyon is felértékelődik a szerzői ötlet és sugallat jelensége, s a zeneszerzés legkevésbé megragadható, illetve ábrázolható, transzcendens mozzanatává válik, egyszersmind védjegyévé annak, hogy a műalkotás csak korlátozottan lehet egy tudományos vizsgálat tárgya – hogy a komponista „észjárását” kifürkészni kívánó tudomány nem gyakorolhat teljes kontrollt a művész felett.

## II. PFITZNER ÉS A ZENEI KONZERVATIVIZMUS

Ebben a felértékelődésben és abban, hogy az inspiráció kérdése a 20. század tízes éveiben végül a legparázsbab zeneesztétikai viták egyikévé nőtte ki magát, nagy szerepe volt a *zenei konzervativizmus* talán legfontosabb képviselőjének, a német zeneszerzőnek és elméletírónak, Hans Pfitznernek (1869–1949).

Köszönhetően annak, hogy Pfitzner – első ízben egyébként éppen a *Palestrina* keletkezésének időszakában – rendkívül jelentős és sokat hivatkozott teoretikus művekben is hangot adott maradi elképzeléseinek, ezek a viták, illetve az azokban felvetődő kérdések, problémák viszonylag jól dokumentálhatóvá és rekonstruálhatóvá váltak.

Pfitzner lényegében egy szélsőségesen *romantikus* esztétika megalkotásával és védelmezésével kívánt a zenei konzervativizmus élére állni. A zeneszerző, akit az első világháború idején még közeli barátjaként számon tartott Thomas Mann a romantika „tudatosan utolsó”<sup>3</sup> képviselőjének nevezett, ennek megfelelően Arthur Schopenhauer életművét tekintette legfőbb kiinduló- és hivatkozási pontnak. Saját elmondása szerint Schopenhauer volt az egyetlen szerző, akinek munkásságát betéve ismerte, akit mindig újra olvasott, és akiről azt tartotta, hogy ha egyszer közel kerül világhoz az ember, soha többé nem távolodik el tőle.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Thomas Mann: *Egy apolitikus ember elmélkedései*. Budapest: Helikon, 2000, 363. (Első megjelenés: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlin: Fischer, 1918.)

<sup>4</sup> Hans Pfitzner: „Philosophie und Dichtung in meinem Leben”. In: uő: *Rede, Schriften, Briefe*. Berlin-Frohnau: Luchterhand, 1955, 35.; lásd még a komponista „Mein Bekenntnis zu Schopenhauer” című írását, uott 47.

Emellett még Kant és Platón iránt mutatott nagyobb érdeklődést: előbbinek transzcendentális esztétikáját és *A tiszta ész kritikája* című alapművét, míg utóbbinak a barlang-hasonlatát tartotta nagyra. E három bölcselelőn kívül azonban – saját bevallása szerint – senki mást nem olvasott komolyan, még azt a Nietzschét sem, akivel ugyan többször megpróbálkozott, de miután „soha nem mondott” neki „semmit”, végül lemondott a közelebbi ismerkedés lehetőségéről.<sup>5</sup>

Bár a komponista olvasmányélményeinek legteljesebb összefoglalását adó esszé (*Filozófia és költészet az életemben* [Philosophie und Dichtung in meinem Leben]) erről nem tudósít, az említett gondolkodók mellett Richard Wagner neve sem hiányozhat egy, Pfitzner legfőbb szellemi forrásait egybegyűjtő listáról.

Hogy Pfitzner nemcsak Wagner zenedrámáit, de írásait is jól ismerte és tisztelte, arról többek közt két fontos írása, *A zenés drámáról* (Vom musikalischen Drama) és *Az operaköltészet alapkérdése* (Zur Grundfrage der Operndichtung) tanúskodik. Wagnerianizmusának csúc- és egyben fordulópontja ezzel együtt nem egy írásmű, hanem maga a *Palestrina*, amellyel a szerző részben bevallottan *A nürnbergi mesterdalnokok* kérdésvetéseit igyekezett feleleveníteni, sőt bizonyos értelemben mintegy a negatív ellenpárját akarta megalkotni Wagner e művének.<sup>6</sup>

## II.1. Pfitzner esztétikájának alapfogalmai

Amennyiben Pfitzner művészetfelfogásának lehető legrövidebb összefoglalása a célunk, egyfelől a zsenialitás, az inspiráció és az ötlet fogalmainak jelentőségét kell kiemelnünk, másfelől egy olyan, e fogalmakkal szorosán összefüggő, sajátos történelem- és zenetörténet-szemléletről kell szólnunk, amely mindenféle fejlődést és haladást tagad, s kizárólag a múlt nagyságaira, valamint a „szent” tradíció ápolására koncentrálnak.

A *Palestrina* szerzője minden lehetséges fórumon kiállt a zsenialitás és a mindennemű racionalitást nélkülöző, inspiráció-elvű komponálási gyakorlat mellett. Tulajdonképpen a romantika e két alapvető instanciájához történő makacs ragaszkodása fordította szembe a zeneművészet megújulásáról álmodozó és azért tevélegesen is fellépő kortársaival is. Meggyőződésévé vált ugyanis, hogy a technikai eszközök fejlődése céltalan és felesleges, ráadásul semmiben sem görgeti előre a történelem kerekeit; az előrelépésért ugyanis kizárólag a géniuszok személyiségében végbemenő érési folyamat a felelős.

<sup>5</sup> Uott, 36.

<sup>6</sup> Lásd Walter Frisch: *German Modernism*. London: University of California Press, 2005, 247–252.

*A futurizmus veszélye* (Futuristengefahr) című, elsősorban Ferruccio Busoni híres könyve, *A zeneművészet új esztétikájának tervezete* (Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Musik<sup>7</sup>) ellen íródott, mégis korának általános kritikájává terebélyesedő 1915-ös művében Pfitzner a következőképpen kapcsolta egybe a haladásellenesség és a zsenialitás gondolatát:

A műalkotás egy önmagáért való világ (Welt für sich), egy zseni műve; ha jól sikerül, ha felemel, ha boldogít, semmi sem érheti utol, és elérte az egyetlen értelmes célját, amiről beszélni lehet műalkotás esetében. Célja a művészetnek nem lehet, csak a művésznek: hogy tehetségét a lehető legteljesebb mértékben formába öntse. A művészetnek lehetnek sajátosságai, erői, hatásai. A művészet nagysága és tökéletessége nem az eszközök, hanem a művész nagyságától és tökéletességétől függ. Azt hiszem, még sosem volt olyan, hogy egy zseni azért ne lett volna képes fejlődni, mert kora még nem érte el a művéhez szükséges eszközöket; s ha valami mégis hiányzott, akkor a zseni saját koncepciójának ereje következtében épp a hiányzó részt teremtette elő. A koncepció a szükséges eszközt a semmiből teremtette meg.<sup>8</sup>

A „nem törekszem a pusztá újdonságra, az örökkévalóságra fektetem a hangsúlyt”<sup>9</sup> gondolat szellemében Pfitzner nemcsak azt nehezményezte, hogy Busoni Bachot és Beethovent pusztá kezdetként s nem a zenetörténet csúcspontjaként értékelte, de élesen bírálta többek közt az olasz származású mester Berliozzal és Liszttel szembeni rajongását is, mondván, ezek a komponisták csak beszéltek az újról, ám létre soha nem hozták azt.<sup>10</sup> Újat, a zenében addig még hiányzó „láncszemeket” ugyanis – így Pfitzner – csak a zseni képes létrehozni. Ráadásul mindezt nem is tudatosan teszi, hanem kezeit magasabb erők vezetik. A zseni képtelen arra, hogy az alkotói folyamatba aktívan kapcsolódjon be. A már Schopenhauer-nél is megjelenő motívumot tehát, mely szerint a zseni alkotása nélkülöz minden tudatosságot, Pfitzner is átvette; nézetei szerint a kreatív művésztől távol áll mindenféle döntés vagy reflexió, s egyedül tudatalattija az, amely az ötletek olvasztótégelyéül szolgál, azaz a kompozíció megszületésének helyszínéül.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Ferruccio Busoni: „Entwurf zu einer neuen Ästhetik der Musik”. In: uő: *Von der Macht der Töne*. Leipzig: Reclam, 1983, 47–82.

<sup>8</sup> Hans Pfitzner: „Futuristengefahr”. In: uő: *Gesammelte Schriften I*. Augsburg: Filser, 1926, 197. (A szerző saját fordítása.)

<sup>9</sup> Uott, 203.

<sup>10</sup> Pfitzner: „Futuristengefahr” (i. m.), 203.

<sup>11</sup> Stephen McClathie: „Hans Pfitzner’s Palestrina and the Impotence of Early Lateness”. *University of Toronto Quarterly* 67/4 (1998), 812–827.; Ekkehard Lippold: *Hans Pfitzner Konzeption des musikalischen Dramas*. Univ. Diss. Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität, 1996, 112–119.

Pfitzner végül egy olyan zenetörténet gondolatához is eljutott, amelyben kizárólag az „inspirált művek” játszanak szerepet, olyan alkotások, amelyekbe bizonyíthatóan beleszáll az isteni ötlet, s melyek nem pusztán megőrzik, de mindig hozzáférhetővé is teszik a zsenialitást. Az ilyesfajta művek felismerésére azonban – természetszerűleg – csak azok képesek, akikben a géniusz szintén ott lakozik, vagyis a beavatottak, akik ismerik a művészet nem földi eredetű titkait.<sup>12</sup> Az eddig elmondottakból egyenesen következik, hogy ez a sarkos gondolkodásmód a „két világ” Wackenroder és Tieck óta létező és Schopenhauernél is meghatározó szerepet játszó modelljével is szoros kapcsolatot ápol: azzal a felfogással, amely a mizerábilis és kiábrándító valóságot a művészet megszabadító (és boldog) világával mint ellenvilággal állítja szembe, mégpedig úgy, hogy a két világ egyesülését vagy átfedését semmi sem teszi lehetővé.

A hagyományos zsenielméletek nyomvonalát követve, az inspiráció mozzanatát Pfitzner is megragadhatatlannak, és ami itt még fontosabb: ábrázolhatatlannak gondolja. Ezért is lesz különös jelentősége a *Palestrinának* az életműben, amely az inspiráció pillanatának és ezáltal a műalkotás megszületésének a színpadon történő megjelenítésére vállalkozik, minden írásbeli és szóbeli megnyilatkozásnál pontosabban és erőteljesebben mutatván meg a pfitzneri esztétika állásfoglalását az igazi, hiteles művész (zeneszerző) mibenlétével kapcsolatban, egyszersmind azonban kíméletlenül ráirányítván a figyelmet ennek az esztétikának a gyengeségeire, hiányosságaira is.

### III. AZ OPERA ESZMETÖRTÉNETI HÁTTERE

#### III.1. Miért éppen Palestrina?

Miután Pfitzner elméleti szövegei mellett egy művészopera keretein belül is hangot kívánt adni nézeteinek, egy olyan megkérdőjelezhetetlen zenetörténeti jelentőségű komponistát választott műve főszereplőjéül, akivel szemben ugyanakkor már megvolt a kellő időbeli távolság ahhoz, hogy egy minden részletében a történeti tényekkel megegyező, valóság-hű ábrázolás helyett a fikciónak is nagyobb tere lehessen.

A továbbiakban elemezni kívánt első felvonás – szintén Pfitzner által jegyzett – cselekménye vázlatosan a következőképp foglalható össze: Palestrina „valós”

<sup>12</sup> Hans Pfitzner: *Über musikalische Inspiration*. Berlin-Grunewald: Adolph Fürstner Verlag, 1940, 84.

életének és munkásságának megfelelően a 16. századi, reneszánsz Itáliában, egész pontosan 1563-ban, a tridenti zsinat utolsó évében járunk. Az életrajzi tényektől eltérően azonban egy életerős, fiatal házas férfi helyett Palestrinát magányos, összetört, fáradt öregemberként látjuk, akit, miután felesége meghalt, immár az inspiráció is teljességgel elkerül:

Az utolsó barát is elhagyott...  
Mily idegen és ismeretlen az összes ember.  
A világ legbensőbbje a magány...<sup>13</sup>

A zeneszerzőt ebben az állapotában találja meg Borromeo bíboros, aki hírül hozza a pápai parancsot: Palestrinára vár a feladat, hogy a túlonúl bonyolult s a szent szövegek érthetőségének így cseppet sem kedvező egyházi zenét megreformálja, megmentve attól, hogy töröljék a katolikus liturgiából. A tanácstalan és hitehagyott komponista segítségére végül angyalok sietnek, s tollba mondják a híres misét (*Missa Papae Marcelli*), amely végül (a harmadik felvonásban) megmenti a zenét a pusztulástól, de Palestrina lelke mintha mégsem váltatna meg önnön tettétől: az őt ünneplő tömegekkel mit sem törődve magányosan ül szobájában, s visszazárkózik saját világába.

A darab egészét lezáró komorabb képsoroktól eltekintve az igaz zene sikeres feltámasztását és megőrzését középpontjába állító Pfitzner-operával kapcsolatban joggal vetődik fel az alábbi kérdés: a szerző miért Pierluigi Palestrina alakját tartotta ideálisnak az efféle tartalmak kifejezésére és közvetítésére?

Az okok egyértelműen a 19. századra vezethetőek vissza, amikor is Palestrinára az „autonóm” zene legelső képviselőjeként, az első hiteles kreatív zeneszerzőként, valamint – ezzel párhuzamosan – a zene megmentőjeként kezdtek tekinteni. A következő, E. T. A. Hoffmantól származó rövid leírás, az első romantikus Palestrina-ábrázolások egyikén, alig eszközöltek érdemi változásokat a következő közel egy évszázadban. Az itt megfigyelhető alapmotívumok lényegében Pfitzner koráig ugyanazok maradtak:

Műveiben mindenféle dísz és melodikus kilengés nélkül követik egymást a többnyire tökéletesen konzonáns harmóniák, melyek erejétől és merészségétől a kedélyeket megnevezhetetlen energia keríti hatalmába. (...) A legtisztább, legfényesebb, s az

<sup>13</sup> Hans Pfitzner: *Palestrina. Musikalische Legende in 3 Akten* (Textbuch). Berlin: Adolph Fürstner Verlag, 1916, 25–26. (A szerző saját fordítása.) A zeneszerző az operához saját kezűleg írott szövegkönyvet külön kötetben is megjelentette.

egyházhoz leginkább illő a zenéjében az, ami csak a bensőből kiáradó szeretet kifejezéseként jelenik meg, ami minden világit figyelmen kívül hagy és visszautasít. Így azonban Palestrina egyszerű és méltóságteljes művei, amelyek a jámborság és szeretet legnagyobb erejével ragadnak meg, az istenit közvetítik nagysággal és fenségességgel. Palestrina zenéjéhez voltaképpen az a jellemzés illik, amivel az itáliaiak néhány, vele szemben sekélyes és gyenge komponista művét illették: *Musica del' altro mondo* – azaz igaz zene egy másik világból.<sup>14</sup>

Pfitzner, saját bevallása szerint, August Wilhelm Ambros *Zenetörténetét* (*Geschichte der Musik*<sup>15</sup>) olvasva figyelt fel Palestrina alakjára és művészetére. Innen kölcsönözte „a zene megmentőjének” mítoszát is, amelyre az operáról tartott 1932-es előadásának tanúsága szerint már tanulóéveiben is egy „elsőrangú művészdrámához” megfelelő alpanyagként tekintett.<sup>16</sup> Elsőként bizonyíthatóan Giuseppe Baini életrajzi írásában<sup>17</sup> jelenik meg az a történet, amely meg nem nevezett történeti forrásokra hivatkozva azt állítja, hogy a zseniális miséjével a pápa szívét megenyhítő Palestrinának köszönheti fennmaradását és újbóli használatbavételét a használhatatlansága miatt tiltással sújtott egyházi zene. Ambrosnál a motívum akképpen jelenik meg, hogy maga a zeneszerző kér engedélyt a pápától új miséjének az egyházi zene teljes beszüntetése előtti bemutatására.<sup>18</sup> Amint arra fentebb utaltunk is, Pfitzner művében ezzel szemben a *Missa Papae Marcelli* pápai utasításra születik.

De nem csak ez az egyetlen példa arra vonatkozóan, hogy Pfitzner megpróbál eltérni a számára forrásul szolgáló (zene)történeti munkáktól, és megkísérel az azokból kiolvasott adatokon és tényeken saját céljainak megfelelően változtatni. Az életrajzot is alaposan felforgatja. A komponista nem véletlenül nevezi operáját *zenei legendának*: a szerzői szándék szerint a cselekmény nem a reális, hanem a – mondanivaló szempontjából – *ideális* időben és térben játszódik. Csak néhány példát említve: 1563-ban Palestrina egyáltalán nem fáradt öregember, hiszen mindösszesen 38 esztendő; felesége csak 1580-ban, tehát 17 évvel később hal meg; a Marcell pápának ajánlott fő művét, a *Missa Papae Marcellit* pedig gyanít-

<sup>14</sup> E. T. A. Hoffmann: „Die Serapionsbrüder. (Alte und neue Kirchenmusik)”. In: uő: *Poetische Werke in sechs Bänden*. Band 3. Berlin: Aufbau, 1963, 516–517. (A szerző saját fordítása.)

<sup>15</sup> August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik*. Band 4. Leipzig: Leuckart, 1878.

<sup>16</sup> Hans Pfitzner: „Palestrina-Vortrag”. In: uő: *Sämtliche Schriften*. Band. 4. Tutzing, 1987, 421.

<sup>17</sup> Giuseppe Baini: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Perluigi da Palestrina*. Rome: Tipografica, 1828.

<sup>18</sup> Pfitzner: „Palestrina-Vortrag” (i. m.), 419.



hatóan már a pápa halála (1555) után írja meg, ám először csak 1567-ben publikálja.<sup>19</sup> Az utóbbi dátumok csak azt a manapság egyre több tényel igazolt feltételezést támasztják alá, mely szerint az utókor által felmagasztalt mű tökéletesen érdektelen lehetett a tridenti zsinat számára. Ugyan valóban felvetette az egyházzene kérdését, de nem oldotta meg azt. Tegyük sietve hozzá: operájáról tartott előadásában Pfitzner maga is említést tesz arról, hogy tudomása volt a Marcell pápának írott misével kapcsolatos efféle ferdítésekről, de a korszakkal és a Palestrina-életrajzzal való csaknem két esztendeig tartó ismerkedési folyamatot követően nagy magabiztossággal változtatott a tényeken, messzemenően mondanivalójához igazítván a történet minden apró részletét.<sup>20</sup>

Nyilvánvaló, hogy Pfitzner kevéssé motiválta a történelmi hűség, de háborítatlan formájában a romantikus mítosz sem felelt meg neki: az opera Palestrina-figurájának megformálását messzemenően befolyásolta a szerző jelene (tehát a 20. század eleje), s aligha lehet kétséges, hogy a komponista saját korának megannyi, a romantika és a modernitás együttes jelenlétéből fakadó vitáját, illetve ellentmondását igyekezett ebben az újraformált alakban megjeleníteni.

### III.2. Az opera mottója

Témaválasztását és problémafelvetéseit Pfitzner egy, a partitúrába ékelt terjedelmes mottóval is igyekezett alátámasztani. A művészet társadalmi-filozófiai helyével szembeni állásfoglalásként is értelmezhető mottó forrása nincs megnevezve, csupán a szerzője: Arthur Schopenhauer. A bizonyos elemzésekben tévesen *A világ mint akarat és képzet* című fő mű részének hitt sorok valójában a filozófus *Parerga és Paralipomena* című, kisebb írásokat tartalmazó kompilációjából származnak, egészen pontosan a *Különálló, de rendszeresen összeállított gondolatok sokféle tárgyról* című aforizmagyűjtemény harmadik fejezetének (Gondolatok az értelemről általában és sokféle vonatkozásban) 52. paragrafusából:

<sup>19</sup> Részletesen Gottfried Scholz: „The Image of Giovanni Pierluigi da Palestrina in Pfitzner’s Palestrina”. *The Musical Quarterly* 85/1 (Oxford, Spring 2001), 76.

<sup>20</sup> Pfitzner: „Palestrina-Vortrag” (i. m.), 26–28. Detlef Rentsch szerint a mise csak jóval később vált az egyház számára érdekessé. Egyes kutatók (pl. Rudolf Kriss) pedig még Palestrina mint zeneszerző jelentőségét is kétségbe vonják, s amellet érvelnek, hogy voltak a korban nálánál sokkal népszerűbb szerzők is, akik inkább kiérdemelték „a zene megmentője” címet (pl. Jakobus de Kerle). Lásd Detlef Rentsch: *Hans Pfitzners Schriften über Musik und Musikkultur*. Univ. Diss. Halle–Wittenberg, 1983, 101.

Az egyén tisztán gondolati életének megfelel az egész emberiségé, hiszen ennek reális élete szintén az akaratban rejlik, a szónak mind tapasztalati, mint transcendens (tapasztaláson túli) értelmében. Az emberiségnek ez a tisztán intellektuális élete haladó tudományos megismerésében áll, meg a művészetek tökéletesedésében, melyeknek mindketteje lassan tovább folyik emberöltőkön és évszázadokon át, s melyeknek átadván a maguk osztályrészét, továtúnnek az egyes nemzedékek. E gondolati élet úgy lebeg a világi tülekedés, a népeknek az akaratától vezérelt, voltaképpen reális élete fölött, mint éteri ráadás, mint az erjedésből fölszálló illatos lehellet, s a világtörténelem mellett büntelenül és vérmocsoktól tisztán halad a filozófia, a tudomány és a művészetek története.<sup>21</sup>

Az önmagában talán kissé nehezen értelmezhető idézetet az előkészítés, tehát a paragrafus bevezető passzusainak a megismerése helyezheti új megvilágításba:

Mint ahogy az agyvelő élődsi módjára önálló, független életet folytat ott fön a maga biztos, jól őrzött lakásában, s táplálja őt a szervezet, pedig nem járul közvetlenül hozzá a belső gazdaság egyensúlyához – épp úgy a szellemileg nagytehetségű ember a mindenkivel közös, egyéni életen kívül még egy másikat is él, amely tisztán szellemi, s a mely nem a puszta tudásnak, hanem az összefüggő voltaképpen megismerésének és belátásának állandó növelésében, helyesbítésében és gyarapításában áll és érintetlenül marad a személy sorsától, ha csak nem zavarja ez meg a maga munkájában: miért is sorsa és ennek forgandósága felé emeli az embert<sup>22</sup>

A szellemi és reális élet efféle kettősségének kérdésével Schopenhauer már a *Parerga és Paralipomena* egy korábbi írásában, nevezetesen az *Aforizmák az életbölcességhez* címűben is foglalkozik. Az innen származó alábbi szövegrész kellőképpen rávilágíthat arra, hogy az opera mottója miképpen kapcsolódik a schopenhaueri filozófia két alapvető, egymástól elválaszthatatlan motívumához, a zsenialitáshoz és a magányhoz. Az idézet egyszersmind Pfitzner Palestrinájának rezignáltságát és egyedüllétét is magyarázhatja:

A szellemdús ember mindenekelőtt fájdalommentességre, hajszolatlanságra, nyugalomra és békére fog törekedni, tehát csendes, szerény, de lehetőleg bántatlan életet keres és e szerint az úgynevezett emberekkel való némi ismeretség után a visszavonultságot, sőt nagy szellem esetében a magányt fogja választani. Mert minél több

<sup>21</sup> Arthur Schopenhauer: *Parerga és Paralipomena: kisebb írások*. IV. kötet. Budapest: Világirodalmi Könyvkiadó, 1924–25, 121 (fordította: Kecskeméti György).

<sup>22</sup> Schopenhauer: i. m. IV. 120.

valaki önmagának, annál kevesebbre van szüksége kívülről és annál kevesebbel is szolgáltatnak neki a többiek. Ezért vezet a szellem kiemelkedettsége a társaság-kerüléshez.<sup>23</sup>

### *III.3. A zsenialitás kérdése az operában*

A zseni Schopenhauer e két szövegében – csakúgy, mint később Pfitznernél – a tisztán szellemi szférák embere, akinek megszületése és életútja a véletlen (vagy az égiek) műve, s jó ideig eltart, míg kiemelkedő képességeit megismerik és elismerik. Földi lényként, reális emberként viszont csaknem semmiben nem különbözik az átlagembertől, védtelen és esetlen, sőt alapesetben az alkotás tüze is hiányzik belőle:

A lángésznek önmagában épp oly kevésbé lehetnek eredeti gondolatai, mint ahogy a nő magában nem hozhat gyereket a világra: hanem a külső alkalom kell, hogy apagyánánt közbelépjen, megtermékenyíteni a lángészt, hogy szülhessen.<sup>24</sup>

Az utóbbi gondolatot, amely minden olyan zseniképből nagy szerepet játszik, ahol a kreatív ember pusztán közvetítőként, isteni írnokként jelenik meg, Pfitzner is nagyra értékeli és művében is felhasználja. A zeneszerző génuszról alkotott koncepcióját mi sem jellemzi jobban, mint az a librettóból származó mondat, amely – Borromeónak adott válaszában – a mise megírására utasított Palestrina legfőbb ellenérvét jelenti a feladat elvállalásával szemben: „A pápa csak engem irányíthat, a génuszomat nem.” A zseni és a zsenialitás efféle, az őt „hordozó” emberről leválasztott, önálló, mondhatni a reális világ felett lebegő tüneményként való felfogása különbözik a kor modernistáinál megismert zsenifogalomtól, sőt jóval az „er hat ein Genius”-ból „er ist ein Genius”-ba tartó paradigmaváltás előtti időkbe vezet minket vissza.

Ember és génusz ilyesfajta szétválasztására Nietzsche és az izmusok (elsősorban az expresszionizmus és szimbolizmus) megjelenését követően mind kevesebbszer találunk példákat. 1917-es megjelenésekor ezért Pfitzner magánnyal és enerváltsággal küzdő zsenifigurája, a szárnyait bontogató avantgárd semmiből teremtő, istenemeri művészevel szemben határozottan konzervatívnak tekinthető.

<sup>23</sup> Uott, III. 205.

<sup>24</sup> Uott, IV. 123.

#### IV. AZ INSPIRÁCIÓ ÉS A MŰVÉSZI SORS ÁBRÁZOLÁSA AZ OPERÁBAN

##### IV.1. Komponálás a színpadon

A mű szellemi környezetének vázlatos megrajzolását követően a továbbiakban a Palestrina-figura bemutatására teszünk kísérletet. Úgy véljük, mindezt úgy tudjuk a leghatékonyabban megtenni, ha azt vizsgáljuk meg, Pfitzner milyen eszközökkel jeleníti meg az inspiráció pillanatát operájában.

Ehhez azonban nem elegendő csupán a mű első felvonásának hatodik jelenetét, tehát magát az inspiráció-jelenetet szemügyre vennünk, hanem röviden utalnunk kell a közvetlen előzményekre, a tulajdonképpeni inspirációt előkészítő eseményekre is. A mise megírásáról szóló pápai parancsot nagy kétségek közt fogadó, tanácstalan Palestrinát ugyanis az első felvonás negyedik jelenetének legvégén kilenc mester, az elmúlt korok legnagyobb zeneszerzőinek szellemei látogatják meg, s ők tudatosítják benne „földi penzumát”:

Légy készen, hogy a boltozatba beilleszd a zárókövet: ezt a korszellem diktálja neked. Ha föltárod egész arculatod, ha feltárod egész valód merőben, úgy, ahogy izzásra gyúlt perzselően, s mindig alkotó szellemben ragyog, akkor csillogva csengsz, tisztán s dicsőn, Pierluigi, te, a szép láncról lecsüngve ama végső kövön.<sup>25</sup>

A mesterek révén – akik közül csak kettőre, Josquin des Prez-re és Heinrich Isaaca ismerhetünk egyértelműen rá – a mű valódi megrendelőjének személyére is fény derül: az öreg „világmester, kinek neve sincsen”, akarja úgy, hogy Palestrina illessze az utolsó követ a helyére a művészet örök templomában.<sup>26</sup> E jelenetben Pfitzner félreismerhetetlen gesztussal tesz utalást a művészet fő feladatáról alkotott s a fentiekben már utalásszerűen említett saját koncepciójára, mely szerint a zenetörténet nem létezik, mert a zeneműveket semmilyen célszerűség nem vezérli: fejlődés a művészek jellemében és gondolkodásában mehet végbe legfeljebb, akiknek így minduntalan a dicső múlt jelenbelivé tétele, aktualizálása jut feladatul.

A nagy elődök látogatása azonban érdekes módon nem elegendő Palestrina alkotókedvének feltámasztására; ahhoz egyenesen angyali segítségre van szükség.

<sup>25</sup> Az opera szöveggönyvéből származó idézeteknél a továbbiakban Majtényi Zoltán műfordításait használjuk. Az idézetek magyarul Thomas Mann már hivatkozott munkájában olvashatóak.

<sup>26</sup> A művészet dicsőségére építendő erős katedrálisról korábban már Borromeo is említést tesz az operában.

A sötét szobájában magányán és félelmein kesergő Palestrina a székének háttámlájára repülő angyal hatására kezd csak műve megírásába. Ez már a híres inspiráció-jelenet nyitóképe: a váratlanul megjelenő égi küldött egyenesen Palestrina fülébe kezdi énekelni az eredeti *Missa Papae Marcelli* kezdő sorait (*Kyrie eleison*), a zeneszerző pedig mechanikusan tollat ragad, papírra veti e sorokat, és szintén énekelni kezd. Az angyali énekszó az öreg és meggyötört szerzőt meglepetésként éri, de nincs ideje mérlegelni, az első angyalhoz ugyanis egy második társul, s felcsendül a mű „*Christe eleison*” kezdetű része. Palestrina innentől nem tévőzik többé: a toll most már folyamatosan a kezében marad, egyszerre ír és énekel. Ezt – tehát az ötlet megszületését – követően már nincs, ami határt szabjon a kreativitásnak: sorra hangzanak el a mise különböző tételei, közben pedig egyre több angyallal népesül be a tér, s az apoteózishoz közeledvén halott felesége, Lukrezia szelleme is megjelenik; a megdicsőülés a végén a szólisták, a kar és Palestrina együttes éneklésével lesz teljes. A mise záró sorainak (*Dona nobis pacem*) elhangzása után újból sötétségbe borul a szoba, s a komponálástól teljesen kimerült, mély álomra szenderülő zeneszerzőre, valamint új művére csak reggel talál rá tanítványa és fia.

#### IV.2. Zenei szempontok

Rátérvén immár a jelenet zenei szempontból történő vizsgálatára, először is a *Missa Papae Marcelli* eredeti változatának felhasználásáról, valamint a 16. századi reneszánsz polifón stílus és az opera posztwagneriánus hangvételének egymáshoz fűződő viszonyáról érdemes beszélnünk. Nem kérdéses: Pfitzner egyértelműen azt a benyomást akarta hallgatójában és nézőjében kelteni, hogy az inspiráció-jelenet során az egész mise lediktálásra kerül. Erre utal egyfelől az, hogy a jelenet, mint említettük is, a *Kyrie* nyitó soraival kezdődik és az *Agnus Dei* lezárásával ér véget, de a *Sanctus* és *Benedictus* kivételével a többi tétel is megidézésre kerül. Más kérdés, hogy a tételek nem az eredeti sorrendben követik egymást (Pfitzner előbbre veszi a *Credót* és csak utána szólaltatja meg a *Gloriát*). A sorrend efféle megbontása egyfelől utalhat az inspiráció és a véletlenszerűség kapcsolatára, s a sugallat, illetve a tudatosság ambivalens viszonyát jelezheti. Másfelől azonban a változtatást dramaturgiai okok is indokolják: Pfitzner az egész jelenet csúcspontját Lukrezia szellemének megérkezésére és az *In terra pax hominibus* általa történő megéneklésére kívánja időzíteni, ezáltal is hangsúlyozva a szerelem inspirációban betöltött meghatározó szerepét.

Hogy az inspiráció-jelenet a szerzői szándéknak megfelelően az eredeti *Missa* születését „meséli el”, két, a műből vett, csaknem szó szerinti zenei idézet: a *Kyrie*

és a *Christe* kezdő taktusainak a jelenléte is alátámasztja. Ezt a két, a jelenet elejére exponált szöveghelyet leszámítva azonban a szerző látszólag az eredetitől mindinkább függetlenedő, a Palestrina-stílust sokkal inkább csak utánzó, semmint annak szabályait következetesen betartó, archaizáló zenei anyaggal dolgozik, melyben – az általános vélekedés szerint – a 16. századi és a 20. század eleji írásmód közötti egyensúly megteremtése vezérelte. Másrészt viszont annak a látszatnak a fenntartása is Pfitzner céljai között szerepelhetett, mintha szabadon tudná kezelni a reneszánsz polifóniát, akárcsak a műbéli Palestrina, aki idővel képessé válik az angyalok énekétől elszakadni és saját, egyéni hangját meglegelni.

Pfitzner ezzel kapcsolatos kijelentése, mely szerint „a mű tárgya természet-szerűleg megkövetelte, hogy a zene sok részben bizonyos fokig archaikus, azaz *a régi stílust parafrazeáló* karaktert öltön, hogy ezzel a hallgatót a 16. századhoz közelebb vigye”,<sup>27</sup> sokáig anélkül került elfogadásra, hogy a mise eredeti partitúrája és a hatodik jelenetben megsokasodó, de tulajdonképpen az opera egészét át- és átszövő reneszánsz utalások nem kerültek ténylegesen összevetésre.

A fordulatot e tekintetben az jelentette, amikor 1973-ban a Bajor Állami Könyvtárból (Bayerische Staatsbibliothek) előkerült egy olyan, nagy mennyiségű kiemelést és széljegyzetet tartalmazó példány a miséből, amelyet 1909–10 környékén maga Pfitzner készített.<sup>28</sup> Ekkor kiderült ugyanis, hogy a német zeneszerző – az általa fennen hirdetett inspiráció természetének teljességgel ellentmondván – fáradságot és időt nem kímélve rendkívüli alaposággal végiglemezte az eredeti művet, és nagy *tudatossággal* választotta ki nemcsak a már említett idézeteket, de számos más, a sűrű szövésű anyagban megbúvó motívumot és fordulatot is. Munkája arra enged következtetni, hogy tisztában volt azzal, egy olyan kor művészetét kell megidéznie, amely nem az *eredetiség* mítoszára építő inspirációval és ötlettel, hanem meghatározott formulákkal, képletekkel és tematikus alaptípusokkal operál.

### IV.3. Az idézetek

Egy alaposabb elemzést és összevetést követően tehát megnevezhetővé válnak azok a források, amelyeket Pfitzner műve számára az eredeti miséből kiválasztott. Felismerni és beazonosítani közülük természetesen a két idézetet a legegyszerűbb.

<sup>27</sup> Idézi Wolfgang Osthoff: „Eine neue Quelle zu Palestrinasatz und Palestrinasatz in Pfitzners Musikalischer Legende”. In: Hans Schneider (Hrsg.): *Renaissance-Studien. Helmut Osthoff zum 80. Geburtstag*. Tutzing, 1979, 185.

<sup>28</sup> Osthoff: i. m. 187.

Az első idézet csaknem szó szerinti: a mise *Kyrie* tételének elején a tenor szólamon Pfitzner csupán apróbb ritmikai módosításokat eszközölt, illetve operája hangnemi koncepciójának megfelelően más tonális környezetbe helyezte az anyagot (1–2. kotta).<sup>29</sup>

1. kotta. Palestrina: Missa Papae Marcelli – *Kyrie* (tenor)



2. kotta. Pfitzner: Palestrina – I. felvonás, 6. jelenet (Első angyal – szoprán)



Utóbbi változtatásnak szimbolikus üzenete van: az idézet számára megtalált A-dúr hangnem annak a d-mollnak a dominánsa, amely az opera alaphangneme és egyúttal – a szerzői szándék szerint – Palestrina, vagyis a kreatív művész hangneme. Az A-dúr itt tehát az égi, angyali szféra, illetve a fentről érkező sugallat vizuális effektusaként is értelmezhető. Céljában hasonló az a döntés is, melynek megfelelően a téma tenorból szopránba kerül át. Az angyal szárnyaló szopránja más szempontból is figyelemre méltó: a női énekhang tartalmi és akusztikai szempontból is különleges az opera csaknem kizárólag férfiak alkotott világában, ezért megjelenése különösen nagy hatású, s kellőképpen hangsúlyozza az ötlet megszületésének jelentőségét.

A *Christe* esetében az eljárás nagyon hasonló az előbbihez, sőt a tonális kiigazítást leszámítva itt még az előzőnél is nagyobb egyezés figyelhető meg eredeti és „másolat” között (3–4. kotta).

3. kotta. Palestrina: Missa Papae Marcelli – *Christe* (szoprán)



<sup>29</sup> Az eredeti Palestrina-mise kottapéldái G. Schirmer 1733-as kiadása alapján készültek. /Choral Large Works./ A Pfitzner-operából származó kottapéldák alapja Hans Pfitzner: *Palestrina*. Berlin: Adolph Fürstner, 1916.

4. kotta. Pfitzner: Palestrina – I. felvonás, 6. jelenet (Második angyal – szoprán)



Tudatában immár annak, hogy Pfitzner behatóan ismerte Palestrina művét, okkal merült fel a kutatásban, hogy a mise néhány rövid részlet erejéig megidézett további tételei ugyancsak konkrét előképekre vezethetők vissza, és szintén idézetek, még ha az előzőknél kevésbé explicit formában is. A vizsgálódások végül nemcsak az efféle feltételezéseket erősítették meg, de azt is kimutatták, hogy munkája során Pfitzner más Palestrina-művekből is merített.<sup>30</sup>

Maradtak azonban témák, amelyeknek a pontos eredetét homály övezte. Ezek egyike annak okán bír az operában kitüntetett jelentőséggel, s lesz az inspiráció egyik szimbólumává, hogy a hatodik jelenet tetőpontján jelenik meg, s egészen az első felvonás végkifejletéig meghatározó marad. Ez a téma (5. kotta) ráadásul, más idézetektől eltérő módon, nem valamelyik énekszólamban, hanem a zenekari kíséretben, csellón szólal meg először, mégpedig közvetlenül azután, hogy a feleség, Lukrezia szelleme tovatűnik, a scenikai utasításoknak megfelelően a színpad teteje és a hátsó fal megnyílik, s az égboltot, egy hatalmas glóriát, valamint angyalok sokaságát látjuk:

5. kotta. Pfitzner: Palestrina – I. felvonás, 6. jelenet (cselló)



A téma – amelyben az alaphangról szekundlépésenként kapaszkodik fel a kvintre, ott röviden megpihen, majd az ütem hangsúlytalan részén érkezik meg a szextre, hogy onnan ismét visszalépve a kvintre, végül az oktávot célozza meg – redukált formában Palestrinánál is megtalálható, mégpedig a *Missa Papae Marcelli* egyik olyan tételében, a *Sanctus*ban, melyet Pfitzner, szöveges formában legalábbis, nem emelt be művébe (6. kotta):

6. kotta. Palestrina: Missa Papae Marcelli – Sanctus (tenor 2)



<sup>30</sup> Leginkább a *Missa Aspice Dominé*ből, amelynek a „Patrem” kezdetű része például az opera „Credo”-jában köszön vissza.



Sokáig kérdés volt, hogy az operában elhangzó változat valóban e szöveghelyre hivatkozik-e, vagyis, hogy Pfitzner ez esetben a *Sanctus* e rövid motívumát írja-e tovább. Hans Rectanus azonban 1979-ben érdekes bizonyítékokkal állt elő a téma eredetére vonatkozóan. Érvelése szerint Josquin *La Bernardina* című, a misénél jó néhány évtizeddel korábbi instrumentális műve a témát teljes formájában hozza<sup>31</sup> (7. kotta).

7. kotta. Josquin: La Bernardina



Ez az azonosság annak fényében különösen sokat sejtető, hogy a Palestrinát a negyedik jelenet végén meglátogató kilenc halott mester közül Josquin az egyik, aki egyértelműen beazonosítható. Az egyezés alapján aligha lehet kétséges, hogy valamilyen formában Pfitzner találkozott az általa már csak azért is nagyra tartott flamand mester művével, mert ő – Ambros zenetörténeti fejtegetései szerint – a Palestrinát megelőző s rá hatást is gyakorló legfontosabb láncszem a nagy elődök sorában. Mindenesetre mai napig kérdéses, hogy Pfitzner pontosan honnan ismerhette a *La Bernardinát*, hiszen az legelőször nyomtatásban jóval az opera megjelenése után, Arnold Schering 1931-ben megjelentett *Musikgeschichte in Beispielen* című munkájában bukkant fel.<sup>32</sup>

## V. PFITZNER ELLENSÉGEI

### V.1. Az „impotencia” ellen

A múlt mestereihez való, konkrét idézetekben is kifejeződő erőteljes ragaszkodás bizonyára üzenet is akart lenni a múltat olykor teljesen maguk mögött hagyni kívánó, modernista kortársak irányába. Ugyancsak üzenetértékkel bírhat az inspiráció-jelenet és egyben az első felvonás lezárása: a Pfitzner-recepcióban több helyütt olvasható az az értelmezés, mely szerint a művét befejező Palestrina teljes kimerültsége az erotikus aktust követően erejét vesztő férfi képzetét juttathatja eszünkbe. Hogy egy ilyesfajta képzettársítás, illetve – ezzel összefüggésben

<sup>31</sup> A kottát idézi és a kérdésről részletesen ír Hans Rectanus: „»Ich kenne dich, Josquin, Du Herlicher...« Bemerkungen zu thematischen Verwandtschaften zwischen Josquin, Palestrina und Pfitzner”. In: Schneider: i. m. 211–222.

<sup>32</sup> Uott 222.

– a szexuális és a művészi „teremtő” aktus egybemosása, valamint az inspirációtól vezérelt művész potens férfiként való láttatása a német komponista gondolkodásától valóban nem volt idegen, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy egyik elméleti főművének *A zenei impotencia új esztétikája* (*Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*) címet adta. A kérdés persze adja magát: kiket gondolt Pfitzner impotensnek, s miért is váltak ellenségeivé az inspiráció megmaradásért folytatott harcában?

A szóban forgó könyv ötlete eredetileg Paul Bekker *Beethoven*-könyvének ellenében fogant: a neves zeneíró azon elképzelését, mely szerint a bécsi klasszika beteljesítőjének művei költői eszméken és víziókon alapulnak, s maga a zenei forma is ezen eszmékhez igazodik, Pfitzner blaszfémnek és elvetendőnek minősítette, s amellet érvelt, hogy a költői gondolatok jelenléte kiszorítja a kompozícióból a zenei gondolatokat.<sup>33</sup> A Bekker-mű látványos sikere láttán<sup>34</sup> irigységtől is fűtött konzervatív mestert még negatívabban érintette, hogy aktuális „ellen-sége” a szerzői ötletet jóval kevesebbre értékeli, mint a tervezettséget és átgondoltságot igénylő „teljes koncepciót”. Ezek alapján már nem nehéz kikövetkeztetni, hogy milyen zeneszerzőket is nevezett – név nélkül – könyvében impotenseknek: az igaz művek létrehozására alkalmatlan, tehetségtelen és inspiráció nélküli alkotókat.<sup>35</sup>

Mint mondta, az inspiráció hiányának legbiztosabb jele a dallamtalanság. Következésképp a szép dallamok, illetve a dallamokban gazdag művek a kiválasztottság és a zsenialitás ismérvei.

1700–1900 között laikus, kritikus és filozófus egyaránt így gondolta [...] a kezdetektől mindig így volt. De most a világtörténelem e pillanatában [...] állandóan megmagyarázzák, és *elméleti úton alátámasztják* az impotenciát. A zenének nem szükséges többé szépnek lennie. A zeneszerzőnek pedig nincs szüksége arra, hogy saját ötletei legyenek.<sup>36</sup>

Az iménti gondolatok az operába is átszivárognak, ahogy a zeneművészet hanyatlása miatt érzett pesszimista hangulat is rátelepszik a műre: a modern zene kétségbeejtő, a szent tradíciót megkérdőjelező új irányait az agg Palestrina alig

<sup>33</sup> Hans Pfitzner: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*. München: Verlag der süddeutschen Monatshefte, 1920, 20., illetve 28.

<sup>34</sup> A mű 36 000 példányban kelt el, vö. Marc A. Weiner: *Undertones of Insurrection*. Somerset: Transaction, 2009, 52.

<sup>35</sup> Pfitzner: *Die neue Ästhetik...* (i. m.), 5.

<sup>36</sup> Uott, 11. (Kiemelés – I. Á.)

tizenhét esztendő, merész újításokkal kísérletező tanítványa, Silla hivatott megtestesíteni. A neme dacára női énekes által alakítandó ifjonec<sup>37</sup> az opera elsőként színre lépő szereplője, tehát az egész művét mozgató alapkonfliktus felfedésével Pfitzner igazán nem vár sokáig. A legújabb dalát próbálgató tanonc, aki a konzervatív Rómából a szabad szellemű Firenzébe vágyik, száználmasnak találja a bonyolult polifonikus zenét. Szavai önmagukért beszélnek:

Mily fölséges, szabad szél fúj korunkon át! Eszméink közt nem kelti-e vajon már most derűs virágzatát? Mintha valómat nem törné, csigázva a köznapiság nyútt, buta igája, s legfennsőbb fokra úgy lépne fennen, mint az énekhang szent művészetemben: nem nyúgne már únt többszólamúság, fölszabadul, s egyedi létre hág.<sup>38</sup>

Csípős megjegyzéseit követően Silla gyakorlatban is bizonyítani akarja, hogy kész megdönteni az „únt többszólamúságot”; híres dala egyértelműen a Firenzében a 16. század végén megszülető, úgynevezett *monodikus* stílus paródiája. Aligha meglepő, hogy az épp a szokatlan dal elhangzásakor Palestrina házába lépő Borromeo így kiált föl felháborodva: „Miféle zajokat hall itt az ember, a szigorú mester házában! Ez a művészet, amit Ön tanít?” A tanítványát nem éppen vasszigorral oktató Palestrina így válaszol:

Most Firenzében a műkedvelők antik pogány írások közt kotorva koholnak *művi elméleteket*, hogy révükön zenét szerezzenek. És Sillát vonzza eszméik varázsa, csak ez az új hangzásmód gyújtja lázra.<sup>39</sup>

Talán e ponton a legkézenfekvőbb párhuzamot vonnunk Palestrina és Pfitzner, valamint Silla és a századelő racionalitással, elméletek gyártásával leginkább vádolható zeneszerzői között, akik a zenei konzervativizmus hívei szerint legfőképp okolhatóak a zeneművészet aktuális válságáért. De kik egyáltalán ezek az elméleteket koholó művészek, akik közül Pfitzner sem az *Impotencia*-könyvben, sem *A futurizmus veszélyében* nem nevezett meg egyet sem?

Az utóbbi Pfitzner-írás bírálatának szánt, ám végül befejezetlenül maradt egyik esszéjében (*Téves riadó* [Falscher Alarm]) Arnold Schönberg megkísérelte kitalálni, kik is konzervatív kollégájának elsőszámú ellenségei: az olasz futuristák mellett Ferruccio Busoni, Alekszandr Szkrjabin és Igor Sztravinszkij neve merült föl benne (és egy harmadik oroszé, „kinek neve nem ugrik be”), illetve mellettük

<sup>37</sup> Nadrágszerep.

<sup>38</sup> Majtényi Zoltán fordítása, lásd a 25. lábjegyzetet.

<sup>39</sup> Majtényi Zoltán fordítása, lásd a 25. lábjegyzetet. (Kiemelés – I. Á.)

még saját magára és iskolájára gyanakodott.<sup>40</sup> A megnevezettek közül Busoniról és korszakos jelentőségű „könyvecskéjéről” már ejtettünk néhány szót.<sup>41</sup> Az elméletíróként is maradandót alkotó olasz zeneszerző „új esztétikája” valóban tartalmaz a zene technikai úton vagy spekulatív módszerekkel történő megújítására és átalakítására vonatkozó passzusokat, és ennyiben megfelelő célpontja lehetett a sajátjától eltérő álláspontot képviselőkkel szemben általában támadólag fellépő pfitzneri művészetfilozófiának.

Schönberg, Szkrjabin és Sztravinszkij pedig a legkézenfekvőbb feltételezés szerint az atonalitás irányába történő elmozdulásukkal „érdemelheték ki” a futurista és az impotens jelzőt. Hogy Pfitzner az atonalitással mennyire nem tudott megbékélni még két évtizeddel annak megjelenését követően sem, jól példázza az egyik 1929-es szövegéből (*A művészeti nevelés és az ifjúság* [Über Kunstpflege und Jugend]) vett alábbi idézet is:

Minden felnőtt és művész jogában áll, hogy magát az atonalitásnak vagy micsodának elkötelezze. De a kisiskolás gyerekekre, akik még csaknem üres lapokra hasonlítanak, az atonalitást, jobban mondva a harmónianélküliséget (Aharmonik) ráerőszakolni, olyan, mint csecsemőbe anyatej helyett pálinkát tölteni... Az atonalitás ellen folytatott harcnak még nincs vége. Nem igaz, hogy a művészetben már minden csak kacat, ami korábban volt. Muszáj megőriznünk a már meglévő műveket, s nem megengedett, hogy a művészetben a teljes múltat és közelmúltat egyszerűen eltöröljük. Ha így teszünk, egész német kultúránkat letöröljük a történelem tablójáról, és semmi esetre sem igaz, hogy Wagner, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann vagy Brahms idejétmúlt lenne.<sup>42</sup>

Nem világos ugyanakkor, hogy az említett szerzők – feltéve persze, hogy Schönberg helyesen következtetett a Pfitzner írásaiban meg nem nevezett ellenségek-ellenfelek kilétére – miként voltak az inspiráció és a zsenialitás kérdésében támadhatóak. Mind Schönberg, mind Szkrjabin meglehetősen ambivalensen vélekedett a racionalitásról és zseniesztétikáról, illetve e kettő kölcsönhatásáról. Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy a *Palestrina* megszületésének idején még egyikük sem tudott és nem is akart igazán elszakadni a romantikából megörökölt zeneszerző képétől, amely a géniusz attribútumaival van felruházva, és tollát

<sup>40</sup> Arnold Schönberg: „Falscher Alarm”. In: uő: „*Stile herrschen, Gedanke siegen*”. *Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, 369.

<sup>41</sup> Lásd a 6. lábjegyzetet.

<sup>42</sup> Idézi Andreas Meyer: *Autorschaft als historische Konstruktion*. Stuttgart: Metzler, 2001, 183. (A szerző saját fordítása.)

alkalmasint a sugallatok vezetik. Noha Szkrjabin maga sokat hivatkozott bizonyos elméletekre, bizonyítani soha nem tudta azokat, Schönberg pedig – az említett időszakban legalábbis – nem is próbálkozott ilyesmivel.

## V.2. Miért éppen Palestrina?

A kérdés költői: Pfitzner művészszerzője miért foglalkozik annyit az inspiráció jelenségével, s miért egy sugallat útján létrejött mű menti meg a végén a zenét az egyházi átoktól és az eltűnéstől?

Csaknem lehetetlen az inspiráció fogalmát nem vagy másképpen ismerő 16. század, illetve a 20. század zeneszerzési eljárásai és esztétikai megfontolásai, valamint a két korszak szerzőséghez való viszonya között párhuzamot vonni. Emiatt rendkívül problematikus és olykor nehezen összeegyeztethető a szerző – teoretikus munkáiból kiolvasható – művészetszemléletével az a művészfigura, melyet Pfitzner a *Palestrinában* megrajzol. Vajon miért Palestrinára esett Pfitzner választása, miközben *A zenei impotencia új esztétikájában* minden 17. század előtt keletkezett zeneműről úgy beszél, mint ami „szellemi életünk számára halott és elavult”?<sup>43</sup> Pfitzner tradícióval és modernitással szembeni álláspontjának pontos meghatározását az operán belül nagyban nehezíti az is, hogy olyannak láttatja Palestrinát, aki maga sem hisz teljesen az általa képviselt álláspont hitelességében és kizárólagosságában. Különben miért engedné meg Sillának, hogy a polifónia ellenében saját új stílusán dolgozzék, s „a művi elméletekről” alkotott, meglehetősen határozott ítéletét követően miért venné mégiscsak védelmébe tanítványát, a következő sokat sejtető mondatok kíséretében? Emlékeztetőül idézzük fel ismét Palestrina Silla kicsapongásairól alkotott lesújtó véleményét, majd olvassuk hozzá az e gondolatokat új megvilágításba helyező további két mondatát:

Most Firenzében a műkedvelők antik pogány írások közt kotorva koholnak művi elméleteket, hogy révükön zenét szerezzenek. És Sillát vonzza eszméik varázsa, csak ez az új hangzásmód gyújtja lázra. Talán nagyon is jól teszi! Ki tudja, éppen világunk nem-sejtett úton görög, s nem fújja el a szél, mit úgy hittünk, örök.<sup>44</sup>

A Pfitznerben saját esztétikájának érvényességével kapcsolatban felmerülő dilemmát az opera komor befejezése sem oldja fel. Valóban igaz lenne Thomas Mann melleleg Pfitzner egyik kijelentésére épülő megállapítása, miszerint ba-

<sup>43</sup> Pfitzner: *Die neue Ästhetik...* (i. m.), 175.

<sup>44</sup> Majtényi Zoltán fordítása, lásd a 25. lábjegyzetet.

rátja művét a halállal és elmúlással való szimpátia dominálja?<sup>45</sup> S valóban azonos-e a szerző a műbéli Palestrinával, aki az őt ünneplő tömegektől elfordulván a csendes magányt és saját világába való bezárkózást választja? Vajon mi ez, ha nem a küzdelem hiábavalóságának egyfajta beismerése?

A színpadon megjelenített zeneszerző-figura ilyen irányba történő elmozdítása nagyon is modernné teszi Pfitzner művét, s olyan egykorú művészdramákkal rokonítja, amelyekben, mondhatni, „kódolva van” a művész boldogtalansága és egyedülléte.<sup>46</sup>

### V.3. Schönberg kontra Pfitzner

A Pfitzner által kritizált modernisták közül többen is szükségét érezték, hogy valamilyen formában reagáljanak az őket ért vádakra, így a *Palestrina* szerzőjének munkái több parázs zeneesztétikai vita gyújtópontjává váltak, elsősorban a 20. század tízes éveiben. Az ilyesfajta reakciók közül ismert például Busoni nyílt levele: a komponista elsősorban azokat a feltételezéseket igyekszik abban megcáfolni, amelyek vélt tradícióellenességével, múlttagadásával kapcsolatosak.<sup>47</sup> Nagy visszhangot váltott ki Paul Bekker 1923-ban kiadott „válasza”, az *Impotencia vagy potencia* (Impotenz oder Potenz).<sup>48</sup> A Bekker-pártiak közül kevéssel korábban ugyanakkor már Alban Berg is tollat ragadott, s egy címében és tartalmában egyaránt gunyoros hangvételű esszé (*Hans Pfitzner esztétikájának zenei impotenciája* [Die musikalische Impotenz der neuen Ästhetik Hans Pfitzners<sup>49</sup>]) keretein belül emelte fel a hangját a Bekker könyvének apropóján megtámadott modernista zenésztársadalom védelmében.

Ha elkészült volna, valamennyi válasz közül alighanem Arnold Schönbergé lett volna a legfrappánsabb: *Téves riadó* című, szintén félbehagyott „recenziója” mellett a bécsi mester ugyanis egy műalkotással próbált Pfitzner művészet- és

<sup>45</sup> Mann: i. m. 375.

<sup>46</sup> A leginkább idevágó példa szintén egy zenés dráma, Arnold Schönberg csak néhány évvel korábban (1913) befejezett egyfelvonásosa, *A szerencsés kéz* (Die glückliche Hand) lehet.

<sup>47</sup> Idézet a levélből: „Őn engem nyíltan a múlt minden nagy komponistája tagadójának és lenézőjének nyilvánít, anélkül, hogy a mondataim közül egyet is bizonyítékként használna egy ily hatalmas vádhoz; hanem pusztán »az általános képre« támaszkodik, »melyet az ember a könyvecske olvasásakor kap.«” In: Ferruccio Busoni: „Offener Brief an Hans Pfitzner”. In: uő: *Von der Macht der Töne* (i. m.), 83–84.

<sup>48</sup> Paul Bekker: „Impotenz oder Potenz”. *Frankfurter Zeitung*, 1920. VI. 15.

<sup>49</sup> Alban Berg: „Die musikalische Impotenz der neuen Ästhetik Hans Pfitzners”. *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), 399–408.

művészképével szembeszállni. Valamikor 1918 és 1921 között (gyaníthatóan 1919-ben) látott hozzá annak a zenei magánelőadások (*Verein für musikalische Privataufführungen*) egyikén bemutatni kívánt háromfelvonásos operának, amely a *Pfitzner-paródia: Reváns a Palestrináért három felvonásban* (Parodie Pfitzner. 3 Akte der Revanche von Palestrina<sup>50</sup>) címet viselte volna. Végül a műből csupán a szöveggönyv egyes – túlnyomórészt az első felvonáshoz tartozó – részletei készültek el, de már ezek alapján is nagy magabiztossággal állíthatjuk, hogy Schönberg elsődleges célja a zsenialitás és az ötlet fogalmainak kikezdése, illetve köznevetség tárgyává tétele volt. Ezzel ott támadta meg Pfitzner-t és művészoperáját, ahol annak a legjobban „fájt”. De e lépésével Schönberg saját expresszionista korszakával és annak – a Pfitzneréhez éppen e fogalmak felmagasztalása miatt hasonlító – értékrendszerével is szembement. Nem túlzás tehát azt állítani, hogy a Pfitzner-paródia az első olyan dokumentumok egyike, amely a bécsi komponista új, a dodekafónia megalkotásával kiteljesedő racionalista korszakának hírnökeként vagy előfutáraként értékelhető.

A töredék tele van a Pfitzner operáját parafrázáló szereplőkkel, így a modern komponista Hanserl mellett felbukkan például Bo és Romeo, akik egy zenekiadó és -kereskedő cég alkalmazottjai, vannak modern mesterek, illetve színre lép maga a Génusz is, akit világító munkások és gyorsíró kisasszonyok kísérek.

A darab a gyors sikerre áhító *modern* zeneszerző, Hanserl vívódásaival kezdődik, aki sem saját inspirációját, sem a kor trendjeihez való alkalmazkodás lehetőségét nem találja: „Ha úgy írok, mint Wagner, túl elavult, ha úgy írok, mint Verdi: az nem nemzeti, Mascagni és Leoncavallo már szintén nem járja, bár Pucciniben még lenne is valami...” A töredék legkidolgozottabb jelenete ezek után az ötlet (sőt az egész kompozíció) megszületésének ábrázolását tűzi ki célul, s felépítését tekintve sok mindenben Pfitzner eredetijét követi. A modern mesterek akkor toppannak be, amikor Hanserl már azt fontolgatja, hogy a kiadó sürgetése ellenére sem ír semmiféle operát, és arra kényszerítik, hogy feküdjön ágyba, hogy álmában meglátogathassa őt a Génusz. A Génusz tulajdonképpen színrelépésétől kezdődően végig csupán saját helyes megvilágításával van elfoglalva („Áh, az ördögbe! Hol van hát a két világosítóm? Láttatok már valaha is Génuszt fény nélkül?”), a Hanserl ágyát közben – az inspiráció megfelelő helyének megtalálása érdekében – időről időre áthelyező mesterek fel-felcsendülő zeneműveit unottan hallgatja, majd látványosan ásítózik; szemmel láthatóan rendkívül gyorsan túl akar lenni az egész komponálási aktuson.

<sup>50</sup> Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Julia Bungardtnak, a bécsi Arnold Schönberg Center munkatársának, aki a szöveggönyv kéziratossá vázlatának digitális transzkripcióját rendelkezésemre bocsátotta.

Persze az álmában fel-felkiáltó Hanserl eközben mély sóhajtások közepette éli meg a mesterek és a Géniusz „látogatását” – mintha valóban valami nagyszabású történe. Ezután angyalok helyett hollónak öltözött kritikusok lépik el a szobát, s jó tanácsokkal látják el a zeneszerzőt. Javasataik közt csupa olyan kritérium található, amelyet akár Pfitzner is írhatott volna: a készülő műnek többek közt igen tetszetős dallamokkal kell rendelkeznie, s nem szabad túl sok disszonanciát sem tartalmaznia. Schönberg a szituáció szarkasztikus jellegét három írnokkisasszony színrelptetésével fokozza a végletekig, akik heves gépeléssel rögzítik a formálódó művet, majd eltűnnek – a felébredő Hanserl maga talál rá a padlón heverő vaskos „könyvre”, s elégedetten konstatálja: „Valóban igaz, kész a nyomat; egy egész mű kinyomtatva egyetlen éjszaka alatt. Ez valóban rendkívül kényelmes.” Schönberg művészopera-paródiájában kíméletlenül besározza a sugallataira váró zseniális művész figuráját. Kérdéses persze, hogy Pfitzner harcias fellépése és konfliktusokat szító írásainak megjelenése nélkül is így tett volna-e?

A *Reváns* egy olyan korba születik bele, amelyre Schönberg maga is úgy tekintett később, mint egy összeomlás utáni újjászületés időszakára. Egy olyan korba, amelyben a világot megrázó és romba döntő háború a hit és a kulturális ideák megsemmisülését is magával vonta. „A legrosszabb azonban talán az volt, hogy minden átfordult, amiben az ember korábban hitt”<sup>51</sup> – emlékezett vissza a komponista sommásan az 1918 utáni évekre. Nem lenne meglepő tehát, ha ez az „átfordulás” a romantikus zsenibe vetett hit végét is jelentette volna egyben.

Mint említettük – operájában legalábbis –, az inspiráció mellett élete végéig makacsul kitartó Hans Pfitzner is komoly *kételyekkel* viseltetett a 19. századból megörökölt művészi habitus túlélési esélyeivel szemben. Persze ezzel együtt Pfitzner volt az, aki ebből a húszas évektől rohamosan „elavulttá” váló szerepből megőrzött valamit a későbbi korok számára is. A modern művészopera történetének első periódusát lezáró *Palestrinája* minden ellentmondása ellenére nagyon is szervesen illeszkedik azon *átmeneti* művek sorába, amelyek egyszerre próbálnak alkalmazkodni a múlthoz, de a kor új kihívásaira is válaszokat kívánnak találni, és amelyek a modernitásba megérkező romantikus zeneszerző identitásválságát és útkeresését állítják színpadra.

<sup>51</sup> Idézi Karl Wörner: *Die Musik in der Geistesgeschichte*. Bonn: Bouvier, 1970, 199.