

Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról

Az irodalom és a zene történeti fejlődése állandó kölcsönhatást mutat. Kapcsolatuk, ennek megfelelően, mindkét oldalról megközelíthető. Az irodalomnak a zenébe való behatolását legfeltűnőbben a programzene léte bizonyítja, s noha korunk zenei izlésére jellemző bizonyos egészséges ellenhatás a századforduló idején elburjánzó programzene-divatra,¹ semmiképpen sem tagadható, hogy a stílus transzformációja, egyes elbeszélő technikai fogásoknak a felhasználása a szimfonikus költeményben sok zeneileg jelentős alkotás megszületését segítette elő.² Liszt szimfonikus költeményei, az *Amit a hegyen lehet hallani* és a *Les Préludes* vagy zongoradarabjai, a *Politikai és vallásos harmóniák és az Obermann völgye*, nyilvánvalóan sokat köszönhetnek Hugo, Lamartine és Senancour őket inspiráló műveinek.³ Alfred Cortot a hatás konkrétására is rámutatott, amikor bebizonyította, hogy Franck szimfonikus költeménye, *A dzsinnek* szerkezetileg lépésről lépésre követi Hugo hasoncímű költeményét.⁴

Az irodalom és a zene közötti párhuzamok kétféle okból lehetségesek: vagy a mindkettőt meghatározó alap közös voltából, vagy pedig a felépítmény viszonylagos önmozgásából, egyes részei között létrejövő megfelelésekből következnek. Ezért a kutatás is elsősorban két területtel foglalkozik: részben az irodalom és a zene fejlődésének a párhuzamait igyekszik kimutatni, valamely adott történeti korszakon belül, részben arra keres választ, vajon a zene vizsgálatának alapelvei képesek-e új szempontokat szolgáltatni az irodalomtudomány számára, azaz jelentenek-e a zenei ismeretek többletet az irodalom megítélése szempontjából.⁵ Dolgozatom tulajdonképpeni témája is ez a két problémakör.

A zenetörténet korszakfordulói újabb és újabb visszatérést jelentettek az előszóhoz. Ugyanakkor a költői stílus megújodása mindig „a költészet és a zene szorosabb kapcsolatát tette lehetővé”.⁶ A görög, kínai, provanszál és angol költészet egyaránt akkor érte el legnagyobb ritmikai gazdagságát, mikor a költé-

¹ ALBERT WELLEK: The Relationship between Music and Poetry. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21. 149–156.

² WYLIE SYPHER: Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature, 1400–1700. New York. 1955. 9.

³ LÉON GUICHARD: La Musique et les Lettres au Temps du Romantisme. Paris, 1955. 384.

⁴ ALFRED CORTOT: L'Oeuvre de César Franck. *La Revue Musicale*, 1^{er} novembre 1925. 18.

⁵ MARY GAITHER: Literature and the Arts; NEWTON P. STALLKNECHT—HORST FRENZ (ed.): Comparative Literature, Method and Perspective. Carbondale, 1961.

⁶ FERNAND BALDENSPERGER: Sensibilité musicale et Romantisme. Paris, 1925. 91.

szet és a zene a legszerveesebben összetartoztak. A középkorban mintegy kétszáz évig a szó és a zene viszonya állt a legjelentősebb költők, Dante és a trubadúrok figyelmének a középpontjában.⁷ Léon Guichard véleménye szerint a középkori költészetről lehetetlen a dallam ismerete nélkül valódi fogalmat alkotni. A költő és a zeneszerző szoros együttműködése a reneszánszban is folytatódott, így például Marot és Janequin, Desportes és Sweelinck, Baif és Mauduit közös műveiben.⁸ A pápák intézkedéseket hoztak az olyan zeneszerzők ellen, akik nem tartották tiszteletben és elhomályosították a szent szövegek szintaktikai struktúráját.

A zenei barokk kezdetét voltaképpen a reneszánsz mesterek bonyolult polifóniájára ellenhatásként következő monódia megszületésétől számíthatjuk, melyet Giustiniani 1575-re tesz. Az új stílus egyik legjelentősebb elméleti megelőzője, Vincenzo Galilei, az emberi beszédben jelöli meg a zene forrását.⁹ Peri és Caccini, a megszülető opera első művelői, abban látják legfőbb feladatukat, hogy minél teljesebben érzékeltessék a megzenésítésre kiválasztott költeményeket. Az antik dráma analógiájára hivatkozva, céljukat a harmonikus énekbeszéd megteremtésével valósítják meg. „A beszéd legyen ura a zenének, ne szolgálója” — írja Giulio Cesare Monteverdi, a nagy zeneszerző teoretikus öccse.¹⁰ Schütz, Monteverdi mellett a korai barokk legnagyobb zeneszerzője, a *Symphoniae sacrae* harmadik sorozatának (1650) nyolcadik szent concertóját voltaképpen egyetlen drámai kérdés zenei transzpozíciójából építi fel: „Saul, Saul, Saul, Saul, was verfolgst du mich?”

A költészet és a zene hasonló együttműködéséről adhatunk számot Franciaországban is, alig 1–2 évtizeddel a monódia kialakulása után. Du Bos abbénak a XVIII. század elejéről származó feljegyzéséből tudjuk, hogy a nagy század „drámai deklamációja mintegy állandó dallam volt, amire mindig alkalmazták a verset”.¹¹ Louis Racine, a nagy drámaíró fia, emlékezéseiben megemlíti, hogy apja le is kottázta a hangokat a színésznek, mikor betanította műveit. „A francia színészek tragikus szavalata egy fajtája az éneknek” — olvashatjuk egy 1681-ben megjelent forrásban.¹² Romain Rolland arra következtet, hogy a francia tragédia és opera kölcsönhatásban fejlődtek: egyrészt a dráma deklamálása megfelelt az operaszerzők recitatívóinak, másrészt Lully, Gluck és Grétry zenéje a tragikus deklamációból táplálkozott.¹³

A zene és a szöveg legmagasabbrendű, fokozottan áttételes és bonyolult esztétikai összefüggéseket érintő egységét Bach munkásságában érte el. Schweitzer és Pirro megfigyelték, hogy azonos szövegi részek megzenésítésekor Bach hasonló technikai megoldásokat használ.¹⁴ A *H-moll mise* kétségkívül a

⁷ EZRA POUND: Villon. Townsman, April, 1938. és NOEL STOCK: Poet in Exile, Ezra Pound. New York, 1964. Words and Music.

⁸ GUICHARD: i. m. 6.

⁹ SZABOLCSI BENECSE: Régi muzsika kertje. (2. bőv. kiad.) Bp., 1957.

¹⁰ SZABOLCSI: i. m. és BARNÁ ISTVÁN: Örök muzsika. Bp., 1959.

¹¹ ABBÉ DU BOS: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. (2^{ème} ed.) Paris, 1733 III. köt., 154.

¹² ROMAIN ROLLAND: Lully. Paris, 1908. magyarul: Bp., 1959. „Lully szavaló-éneke és Racine deklamációja”.

¹³ ROLLAND: i. m. A francia klasszikus dráma és a barokk operaballett kölcsönhatásáról I. még GUICHARD: i. m. 5–7; JEAN MALIGNON: Rameau. Paris, 1960. és MAURICE RAT jegyzeteit a Pléiade-kiadáshoz: MOLLIÈRE: Théâtre complet.

¹⁴ ALBERT SCHWEITZER: J. S. Bach, le musicien-poète. (2^{ème} éd.) Paris, 1905. és ANDRÉ PIRRO: L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris, 1907.

latin szöveg legmélyebb értelmezése, a passiók pedig az epikus szerkezet legkidolgozottabb zenei áttételei. Bach az „asszimiláció elvének” legnagyobb megvalósítója, „mely révén egy költemény szavai, egy kantáta biblikus utalásai, a végjáték vagy tragédia hősei és eseményei zenei elemekké válnak.”¹⁵

A barokk korszak egésze jól példázza a szakaszos ismétlődést. A stílus megalapozói még a megemelt beszédben látják a költészet és a zene eszményi szintézisét, a fejlődés során azonban a kettő olyan sokrétű és áttételes kölcsönhatásba kerül, hogy a barokkot követő korszak első képviselői már „ellenhatásként” hirdetik meg ugyanazt a célt, amelyet korábban a monódia létrehozói magukénak vallottak. Gluck a zenét a dráma értelmezésének nevezi, Mattheson, Batteux és Grétry a szavak hű deklamációjában véli felfedezni a zene alapját.¹⁶ Grétry az oktáv 12 hangját és a hangnemeket a szavaló költő hangszínehez és hangsúlyozásához hasonlítja. „Ugyanannak a szónak — írja —, ha tízszer ismétljük, mindannyiszor más jelentése lehet, s e különbségek mind a deklamációból, ha úgy vesszük, a zenéből származnak.”¹⁷ Megállapítása igazolására elég az idézett Schütz-példára hivatkozni, ahol a zene azt emeli ki, hogy a kérdező a „Saul” szót mindannyiszor más hangszínnel, más emocionális értelemben használja.¹⁸

Mivel csak töredékes vázlatot adhatok a történeti fejlődés menetéről, a továbbiakban csak néhány utalásra szorítok, melyek jelzik, hogy a költészet és a zene egymásra utaltsága az utóbbi másfél évszázadban sem változott meg. Erre az időszakra is érvényes Rolland megállapítása: „A muzsikusok többé-kevésbé tudatosan a maguk korának deklamációját tették át zenébe.”¹⁹ Hogyan olvastak a költők saját verseiket? Erre a kérdésre a korabeli zene alapján válaszolhatunk. A költészet „szótag-értékének” mindig meghatározó szerepe van az énekes zenében.²⁰ Így lehetséges, hogy Beethoventól Castelnuovo-Tedescoig²¹ a zeneszerzők olyan verseket zenésítettek meg, melyeknek ritmusában már kész dallamra találtak. Goethe deklamációját Reichhardt dalaiból ismerjük, aki „úgyszólván Goethe diktálása után kótázta Liedjeit, olyan szövegekre, amelyekben Goethe bizonyos esetekben saját kezével csinált zenei jelzéseket.”²²

A romantikus zeneszerzőt mindig a költészet és a zene eszményi egységébe vetett hit vezeti: Schumann szerint a megzenésítés a költemény önmagában való eszményi hatását hivatott megközelíteni,²³ Wagner, Muszorgszkij és Debussy, nagy elődei nyomába lépve, új énekbeszéd megteremtésére törek-

¹⁵ SUSANNE K. LANGER: *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from „Philosophy in a New Key”*. London, 1953. 164.

¹⁶ SZABOLCSI: i. m.; JOHANN MATTHESON: *Der vollkommene Capellmeister*, (Faksimile Nachdruck) Kassel-Basel, 1954. 124. és 145. BARNA: i. m.; ANDRÉ GRÉTRY: *Mémoires ou Essais sur la Musique*. Bruxelles, 1829. II. köt. V.

¹⁷ GRÉTRY: i. m. II. köt. 268., III. köt. VI. fej. és 247.

¹⁹ SZTRAVINSZKIJ Renard (1917) c. műve említhető XX. századi példaként. Vö. IGOR SZTRAVINSZKIJ—ROBERT CRAFT: *Expositions and Developments*. London, 1962. 121.

¹⁹ LULLY: i. m.

²⁰ W. H. AUDEN: *Notes on Music and Opera*, R. G. DAVIS (ed.): *Ten Masters of the Modern Essay*. New York, 1966.

²¹ LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Briefe und Gespräche*. Zürich, 1944. 145. és MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO: *Music and Poetry: Problems of a Song Writer*. MQ, 30 102—111.

²² ROLLAND: i. m.

²³ ROBERT SCHUMANN: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, 1914. I. köt. 272. és II. köt. 173. és EMIL STAIGER: *Glucks Bühnentechnik in: Musik und Dichtung*. Zürich, 1947.

szik s nemzeti nyelve „érzés- és jellemábrázoló lejtését” foglalja zenébe.²⁴ Lutosławski *Henri Michaux három költeménye* (1963) című aleatórikus kompozíciójában nem elénekelteti, hanem — kifejező módon, az emocionálisan telített beszéd nyelvén — elszavaltatja a szöveget a kórossal.

A beszédszerűség igényének a szüntelen jelenléte a zenetörténetben — a marxista értelmező, Ujfalussy József szavaival — „a zenei realizmus igényének a megfogalmazása, . . . részben azzal, hogy a nagyon elálталánosodó, a napi valóság egyesétől elszakadó zeneszerző rákényszeríti saját magát a beszédben megfogalmazott fogalmi tartalom közvetlenebb zenei megformálására”, részben pedig azért, mert mindig „a nemzeti irodalom nyelvének és a nemzeti zenének újabb, magasabb szintű egységét hozta létre.”²⁵ Az irodalomtudomány számára a zene azért fontos, mert a költészet hangos olvasatát jelenti, tolmácsolja a költészetet és közelebb visz helyes értelmezéséhez. Michel Butor Mallarmé kései művét, az *Un Coup de Dés*-t Boulez dalai alapján elemzte, s kimutatta, hogy a zeneszerző által használt hangszerek, hangszínek, szonoritás, dallam, ritmus, énekstílus és az előadók számára készült utasítás világosan értelmezik, s ezáltal hozzáférhetővé teszik ezt az irodalomtörténészek által nehezen érthetőnek tartott költemény-ciklust.²⁶

Az eddig elmondottak alapján indokoltnak tűnik Guichard megállapítása, hogy az irodalom és a zene története „egymást kiegészíti és át- meg át- szövi”, s éppen ezért szükség volna a kettő együttes megírására.²⁷ A továbbiakban ennek a párhuzamos történetnek néhány már megírt fejezetét szeretném ismertetni.

Az angol líra és zene egysége a XVI. század közepéig teljes volt s a társadalom legszélesebb körére kiterjedt, hiszen ekkor még csak nagyon kevesen tudtak olvasni. Noha a speciális tudást igénylő, bonyolult polifónia megjelenése a két mesterség elválásához vezetett, a két művészet kapcsolata nem lazult: az interlude-szerzők maguk is komponisták voltak, s a legjobb lantosok érdeklődéssel fordultak a színházhoz.²⁸ „A költő valóban muzsikos volt és annak is tekintette magát.”²⁹ Az Erzsébet-kori zene és irodalom párhuzamosan fejlődött 1600 és 1615 között, egyszerre érte el legfejlettebb formáját, s Wilfrid Mellers érdekes párhuzamot vont a legnagyobbak: Byrd és Shakespeare, Gibbons és Jonson történeti helye között. Mindkét művészet széles és heterogén közönség számára készült, ennek megfelelően mindkettőnek a hatása különböző szinteken érvényesült. A zenei retorika kész formulái a petrarkizmus közhelyeinek hatására alakultak ki, ezért bizonyos költői eszközök mindig ugyanazokkal a zenei fogásokkal párosultak.

A verbális és a zenei ritmus finom összjátéka és egyensúlya a korszak művészetének fő erénye. A XVI. század végéig a song a legfontosabb zenei forma. 1590-től jelenik meg a madrigál és az ayre, s mindkettő a deklamációból indul ki. Morley és Dowland a fejlődés két különböző irányát jelzik Byrd

²⁴ UJFALUSSY JÓZSEF: A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája. Bp., 1962. 12.

²⁵ UJFALUSSY: i. m. 127—128.

²⁶ MICHEL BUTOR: Mallarmé selon Boulez. Essais sur les Modernes. Paris, 1964.

²⁷ GUICHARD: i. m., 5—6.

²⁸ BRUCE PATTISON: Literature and Music, V. DE SOLA PINTO: The English Renaissance 1510—1688. (rev. ed.) London, 1951, Uő: Music and Poetry of the English Renaissance. London, 1948.

²⁹ GRETCHEN LUDKE FINNEY: Musician Backgrounds for English Literature: 1580—1650. New Brunswick, N. J., é. n. 39.

polifón kísérettel ellátott vokális műveihez képest, s mindkettőjük kezdeményezése a költői technika és stílus egyidejű továbbfejlődésével kapcsolatos.³⁰ Az Erzsébet-kori verselés fejlődése a madrigál és az ayre hatásában lel magyarázatra.³¹ A vers azért válik rugalmasabbá, mert az olasz madrigál szabadabb deklamációja nyomja rá bélyegét. Campion, Dowland és John Daniel, az ayre legjelentősebb művelői azután — a trubadúrok és Machaut középkori példáját követve — még szorosabbra fűzik vers és zene kapcsolatát. Ezzel a Pléiade költőinek és a monódia művelőinek törekvéséhez közelednek, de merészségük nem éri el az olaszokét, mert csak szabályos ritmusú és strófikus verset zenésítenek meg. A verselés megváltozásából pontosan következtetni lehet az olaszos stílus hatásának a megjelenésére: Jonson Volpone Celiához intézett, szabályos, kétstrófás dalát még bizonyára az ayre kötöttségeihez szabta, *A szerelem diadala* című masque-jának betétei vagy Carew lírája már csak-mono-dikus zenéhez készülhetett.³² A stílus későbbi képviselője, Henry Lawes — aki az 1646-os kiadás címlapja szerint Miltonnak nem néhány, hanem számos versét megzenésítette — már a legszabadabb költői ritmusok zenei stilizálója volt.

A zenével való szoros együttműködés bizonyos követelményeket szab a reneszánsz költészetre: a költő mellőzi az enjambement-t, a rímet kiemeltté, a sor szerkezetének szerves részévé teszi, az egyes versszakok megfelelő sorait azonos ritmusban írja. A meglévő dallamra komponálás az oka a nőnemű sorvég megjelenésének is.³³

A reneszánsz angol költő világképe részben pogány, részben keresztény, a zenét isteni eredetűnek vallja, s a szférák zenéjét az isteni világharmónia jelképének tekinti. Sokat kölcsönöz a keresztény pythagoreizmus zeneelméletéből: a hangokat térben mérhetőnek képzei, az egyes hangszereket, bizonyos zenei formákat — mint például a táncot és a fugát —, a harmónia, diszszonancia és konzonancia fogalmát, a három genust (diatonikus, kromatikus és enharmonikus), valamint a modulusokat (dór, frig, lid) adott jelképes értelemben használja. A görögök módjára a kvart, kvint és oktáv hangközöket tekinti konzonánsnak, az utóbbit a tökéletes konzonancia (diapason vagy szimfónia) szimbólumának. Maga a zene számára a törvénynek való engedelmesség emblémája; Sigmund Spaeth kimutatta, hogy a zenének ilyen értelmezése segíti megfejteti Milton főműveinek: az *Elveszett és Visszanyert Paradicsomnak*, a *Sámson*-drámának, sőt a *Comus*nak és a röpiratoknak az alap gondolatát. A zene isteni, szellemi eredetéből következik, hogy a szellemi természetű dolgok megjelenését mindig zenei képek kísérik (*A vihar, Il Spenseroso*), a zene lelket lehel az élettelenbe (*Téli rege, Pericles*, Jonson: *Cynthia mulatozásai, Comus*), s a szellemibb lények egyszersmind fogékonyabbak a zene iránt (Ariel).³⁴

Laurence Binyontól T. S. Eliotig számos kritikus hangsúlyozta, hogy Milton, a reneszánsz fejlődés lezárója, minden angol költő közül a leginkább

³⁰ PATTISON: i. m. és WILFRID MELLERS: *Words and Music in Elizabethan England*; BORIS FORD (ed.): *The Pelican Guide to English Literature. Vol. 2., The Age of Shakespeare.* (rev. ed.) Harmondsworth, 1964.

³¹ CATHERINE ING: *Elizabethan Lyrics.* London, 1951.

³² PATTISON: i. m. MELLERS: i. m. FINNEY: i. m.

³³ PATTISON: i. m. 136–137.

³⁴ SIGMUND SPAETH: *Milton's Knowledge of Music.* Princeton Univ. Press. 1913. és FINNEY: i. m.

törekszik a zenével rokon hatások elérésére.³⁵ Korai költészetében a képalkotás a reneszánsz zeneelmélet alapján magyarázható, a *Comus* pedig az 1620-as évek olasz zenedrámáinak rokona — G. L. Finney véleménye szerint közülük is Tronsarelli és Mazzocchi *Adonéjával* (1626) mutat szerkezeti hasonlóságot. Finney azt is megállapította, hogy a *Lycidas*, melyben korábban szimfonikus szerkezetet láttak,³⁶ csakis valamely egykorú zenei szerkezetet követhet, ezt pedig — ahogyan maga Milton is megnevezte — a monódiában kell látnunk. Meggyőző elemzéssel bebizonyította, hogy a mű közeli szerkezeti párhuzamoságot mutat Monteverdi (1607) és Landi (1619) *Orfeo*-operáival, és a vers szövege világosan tükrözi a hozzá írt zenében a tempó, dinamika és ütem váltózásait, a recitativó, akkordokkal kísért deklamáció, oratorikus rész és kórus egymásutánját. Az *Elveszett Paradicsom* eredeti terve operaszerű volt, s maga Milton is elismerte, hogy a kész művön is érezhető az eredeti elgondolás nyoma, mikor engedélyezte, hogy Dryden operává alakítsa. Végül több tényező is azt látszik bizonyítani, hogy a *Sámson*-dráma oratorikus műnek készült: ekkor ismerték fel, hogy az ókori görögök énekes formában adták elő drámáikat, Milton műve nem készült színpadra, Sámson monológja: „O dark, dark, dark. . .” verselését tekintve a korabeli vokális művekben a szólóének belépésének felel meg, a kórus megosztottságának csakis zenei célja lehet, végül az egész költemény lépésről lépésre követi a korabeli oratórium szerkezetét.³⁷

„A zene Franciaországban az irodalom nyomán virágzott.” Grétrynek ezt a kijelentését³⁸ igazolja Baldensperger és Guichard könyve a romantikáról.³⁹ A korszak irodalmának és zenéjének közös előzményében, a forradalmi idők dalaiban költészet és zene szétválaszthatatlanul egybeforrt.⁴⁰ A zene és a vers viszonya a romantikus írók érdeklődésének a középpontjában állt (Mme de Staël), s a német nyelvet a korabeli dalkomponisták hatására tekintették a legzeneibbnek (Senancour). Magát a zenét is nyelvként értelmezték (George Sand), mely kifejezőbb a tulajdonképpeni nyelveknél (Mme de Staël). A legmagasabbrendű művészetnek tekintették, mert úgy gondolták, hogy a legkevésbé intellektuális, a legnagyobb fizikai öröm okozója, leginkább foglalkoztatja a képzeletet (Stendhal, Chênedollé), s a romantikus jellem legfőbb kifejezője (Senancour). A kor zenei ízlésének a hatására válik Maurice de Guérin a természet hangjainak, Senancour, Nerval és George Sand pedig a népdalnak csodálójává. Dumas, George Sand és Balzac zeneesztétikával foglalkozik, Berlioz, pedig nem jelentéktelen íróvá nő a *La Gazette musicale* hasábjain. A francia romantika legnagyobb komponistája, Berlioz, főműveiben Vergilius, Shakespeare és Goethe zseniális értelmezője. Másrészt a költők — akár Balassi idejében nálunk — kész dallamokra írják verseiket.⁴¹ Balzac műveiben jelképes kommentátorként használja a zenét, Nerval — akár később Proust

³⁵ LAURENCE BINYON: Note on Milton's Imagery and Rhythm, in: 17th Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson. Oxford, 1938 185. és T. S. ELIOT: The Music of Poetry, Milton II, in: On Poetry and Poets. London, 1957.

³⁶ J. H. HANFORD: A Milton Handbook. (4th ed.) New York, 1946. 169. Uő: The Pastoral Elegy and Milton's Lycidas. PMLA, 25 403—447; GEORGE SAINTSBURY: History of English Prosody. London, 1908. II. köt. 221.

³⁷ FINNEY: i. m.

³⁸ ANDRÉ GRÉTRY: Réflexions d'un Solitaire. I. köt. 114.

³⁹ FERNAND BALDENSPERGER: i. m. és GUICHARD: i. m.

⁴⁰ CONSTANT PIERRE: Ville de Paris. II. köt. Paris, 1904. 16.

⁴¹ La Gazette musicale, 26 février 1837. 71.

— gyakran zenei fogalmakban gondolkodik, Vigny pedig a recitativo, a fuga és a plain-chant analógiáját teremti meg költeményeiben.

Utoljára hazai példát szeretnék említeni a zene és az irodalom együttes történeti vizsgálatára: Sötér István tanulmányát irodalmi és zenei népiességünk rokonságáról.⁴² Párhuzamot von XIX. századi költészetünk és zenénk nagy buktatói: a petőfieskedők és a cigányzene között. Kapcsolatot lát egyrészt Erdélyi János, Kriza és Gyulai népköltése, másrészt Kodály és Bartók népdalgyűjtése között. Huszadik századi zenénk két nagyja — véleménye szerint — az Erdélyi János által meghirdetett és Petőfi s Arany költészetében megvalósított népiesség megfelelőjét teremti meg, XIX. századi költészetünk útját járja be, csak következtetéseiben messzebre jut, célját teljesebben valószínűsíti meg; s így nemcsak a kortárs Nyugat-nemzedék törekvéseinek zenei megfelelőjét hozza létre, hanem későbbi irodalmunk eredményeit, így a népi tevékenységét is mintegy megelőzi. Szabolcsi Miklós párhuzamosságokat mutatott ki Bartóknak és József Attilának a harmincas években készült művei között.⁴³

Eddig az irodalom és a zene diakrón szemléletű vizsgálatának összefüggéseivel foglalkoztam, a továbbiakban áttérek második témám: a kettő szinkron szempontú együttes elemzésének kérdéseire. Mindenekelőtt egy már meglehetősen feltárt területre utalnék, mellyel nem foglalkozhatom részletesebben, a verselés zenei lejegyzésének a lehetőségére. Újabban kételkedtek hasznosságában: „a zenei lejegyzés olyan szabályosságot tételez fel, melyet (a költészetben) nem hallok” — írta Calvin S. Brown.⁴⁴

Ellenvetése alapját vesztí, ha szembesítjük Ezra Pound tanulmányaival, melyek — megbízható dokumentumokra támaszkodva — bebizonyítják, hogy a zenetörténet döntő részében az ütem vagy nem is létezett, vagy pedig nem jelölt szabályosságot.⁴⁵

Mi több, egyes esetekben — Shakespeare-t és E. E. Cummingsot említhetjük példaként — központosításukkal maguk a költők is a zenei lejegyzéshez közelítettek.⁴⁶

Ha időben messzebre nyúlunk, a történeti adatok azt látszanak igazolni, hogy korábban az irodalom és a zene kapcsolata természetesnek, magától értetődőnek tűnt. Azok az énekesek, akiktől Cecil Sharp népdalokat gyűjtött, képtelenek voltak felidézni valamely dallamot, ha nem emlékeztek a szövegére. A balladák ritmikai finomságai a hozzájuk tartozó zenéből következtek, másrészt szóbeli klisék, metrikai konvenciók szülték a dallamok visszatérő formuláit. Hasonló összefüggésekkel találkozunk a régi műzene területén: a trubadurok vagy a gregorián korális dallamai minden zenei hatásukat elvesztik, ha megfosztjuk őket szövegüktől.⁴⁷

⁴² ISTVÁN SÖTÉR: Parallélismes de la poésie et de la musique populaires, à l'Europe de l'Est. Acta Litteraria 4. 3—22.

⁴³ SZABOLCSI MIKLÓS: József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla. MTA I. OK, 14. 35—63.

⁴⁴ CALVIN S. BROWN: Can Musical Notation Help English Scansion? JAAC, 23. 329—334.

⁴⁵ EZRA POUND: T. S. Eliot és Vers libre and Arnold Dolmetsch in: Literary Essays. London, 1954. 421. és 438—440.

⁴⁶ LAURA RIDING—ROBERT GRAVES: William Shakespeare and E. E. Cummins: A Study in Original Punctuation and Spelling in: A Survey of Modernist Poetry. London, 1927. és R. P. BLACKMUR: Notes on E. E. Cummings, in: Form and Value in Modern Poetry. New York, é. n., 290—291.

⁴⁷ MELLERS: i. m. 389—390. és LANGER: i. m. 151.

Ilyen és hasonló adatok alapján költők, muzsikuskok, esztéták, filozófusok, zenetörténészek és laikusok körében évszázadok óta tartja magát a hit, hogy a költészet és zene közös eredetre tekint vissza.⁴⁸ 1951–52-ben vita zajlott le a Szovjetszkaja Muzika hasábjain, s lényegében nemleges választ adott a nyelv és a beszéd közös eredetére nézve. A vitához fűzött megjegyzéseiben Ujfaluassy József elismeri, hogy mindkettő a valóság akusztikus tükrözése, s ezért egymással állandó kölcsönhatásban áll, de óva int attól, hogy egymásból magyarázzuk őket, mert „a valóság kétféle megnyilvánulásának önálló jelentőségű és logikájú képét kell látnunk egyikükben is, másikukban is.” Susanne K. Langerrel együtt azt tekinti a kettő alapvető különbségének, hogy a zenei formulák jelentése sokkal inkább függ a kontextustól, mint a szavaké.⁴⁹ De vajon beszélhetünk-e állandó jelentésről a költői nyelv esetében? Aligha. A költői nyelv „a minden szóban minden mondatban rejlő elvont, logikai értelmet (a nyelv mint 2. jelzőrendszer) szakadatlanul meg akarja szüntetni és őrizni” — írja Lukács György.⁵⁰ Van olyan költészet, melyből akkor is felgunk valamit, ha nem ismerjük a nyelvet, amelyen írták.⁵¹

Amennyiben mind a beszéd, mind pedig a zene eredetét a mozgásra vezetjük vissza,⁵² érthetővé válik, hogy egyes zenei szerkezetek az emberi tapasztalat dinamikus törvényeire emlékeztetnek,⁵³ s igazolódik Pound megállapítása, hogy a költészetnek éppúgy közel kell lenni a zenéhez, mint ahogyan a zene nem szakadhat el a tánctól.⁵⁴ „Ha a zene lényege a periodikus, ritmikus mozgás — írja Fónagy Iván —, ha a zene testi-szellemi feszültségek feloldásának ritmikus menete vagy az ismétlés és változás differenciált szintézise, dialektikus egysége, akkor bármely, időben lefutó ingersorozat zenévé szervezhető. A zene ezek szerint hosszú és rövid, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásán, ritmikus testmozdulatokon is alapulhatna. Feszültségek és ezek feloldásának ritmikus menete lehet egy jól megkomponált tragédia vagy regény is.”⁵⁵

Miben áll a költői nyelv és a zene rokonsága? Részben alapvetően meghatározott és mégis áttételes jellegüknek dialektikus ellentmondásában. A zenét már az affektus-elmélet hívei is közös emberi megnyilvánulások kifejezésének tekintették;⁵⁶ Grétry felismerte jellemábrázoló erejét és a társadalmi erkölcszőz fűződő kapcsolatát.⁵⁷ De ekkor, a felvilágosodás korában, még esztétikai ma-

⁴⁸ SPAETH: i. m. 55.; MATTHESON: i. m. 123., 196. és 204. G. W. FR. HEGEL: Vorlesungen über die Aesthetik. III. köt. Stuttgart, 1954. 145.; HENRI DELACROIX: Le Musicien et le Poète, in: Psychologie de l'Art, Essai sur l'Activité artistique. Paris, 1927, SERGE KOUSSEVITZKY: Poetry and Music, Praecedings of the American Academy of Arts and Sciences, 73 1–4; LANGER: i. m. 149.; LUKÁCS GYÖRGY: Az esztétikum sajátossága. Bp., 1965. II. köt. 354–355.; SZABOLCSI BENCE: Beszéd és dallam, in: A melódia története. (2. kiad.) Bp., 1957; UJFALUSSY: i. m. 27. és 38.

⁴⁹ UJFALUSSY: i. m. 134. és SUSANNE K. LANGER: Philosophy in a New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. (2nd ed.) New York, 1951. 194. 196–197.

⁵⁰ LUKÁCS: i. m. II. köt. 357.

⁵¹ EZRA POUND: How to Read, in: Literary Essays, 25–26.

⁵² UJFALUSSY: i. m. 60.

⁵³ LANGER: Philosophy in a New Key, 192.

⁵⁴ POUND: ABC of Reading. London, 1951. 14. és Uő: Vers libre and Arnold Dolmetsch, in: Literary Essays, 437.

⁵⁵ FÓNAGY IVÁN: A zenei hang és a zene. MZ, 1. 271–278.

⁵⁶ UJFALUSSY: i. m. 5.

⁵⁷ GRÉTRY: Mémoires ou Essais sur la Musique I. köt. 173. II. köt. LVIII. feje és III. köt. 112.

gyarázat és alkotói gyakorlat egységben volt. A XIX. században végbement az áru Marx által megfogalmazott eldologiasodása: az esztéta elszakadt a zeneszerzői gyakorlattól, a közönség pedig a tényleges muzsikálástól, a zenemű szemükben elvesztette társadalmi termék jellegét és természeti jelenségnek tűnt. A zenei kifejezés eszköze „a katarziszból az éppen adott érzelmi étellel való megelégedettségbe” csúszott vissza, értelmezésére pedig vagy az individualista pszichologizmus vagy pedig a mechanikus materialista, szenzualista-hedonista felfogás nyomta rá bélyegét; így jött létre a mai tánczene fizikai narkózisa.⁵⁸

Korunk legjobb komponistái közül többen — így például Sztravinszkij⁵⁹ — ugyancsak tiltakozott az ellen, hogy zenéjük bármit is kifejez. Ennek okát igen egyszerű fellelni a zene körül felhalmozódott műkedvelő belemagyarázásokban. Marxéknak valamikor a mások által tagadott fő elvet, a társadalmi-gazdasági meghatározottságot kellett hangsúlyozniuk, de Engels egyik kései levelében már helyteleníti, hogy a fiatalabbak — más körülmények között — továbbra is túlhangsúlyozták azt.⁶⁰ Akkor, amikor a zenét alapvetően meghatározottnak tekintjük, nem szabad megfélemednünk e meghatározottság áttételes jellegéről, arról, hogy a zene a konkrét valóság absztrakciójának a kifejezése,⁶¹ minden egyes esetben — írja Lukács — csak ösztönös vagy kulturálisan-zeneileg képzett — tapintat dönthet a meghatározottság fokról, hiszen a meghatározatlan tárgyiasság meghatározottsági foka a különböző művekben (akár ugyanannál a szerzőnél) objektíve is nagyon különféle lehet.⁶² A zene tehát az „unalmas szépség” és az „esztétikátlan kifejezés” feltételezett végleteitől egyenlő távolságra levő középut, egyrészt a legintenzívebb kifejezője valóságunknak, másrészt a geometria zárt, egzakt rendszerére emlékeztet.⁶³ Ennek a kettősségnek a felismerése elengedhetetlenül szükséges a költészet megítélése szempontjából, mert nemcsak a zenének, hanem a költői nyelvnek is egyik legalapvetőbb tulajdonsága.

Northrop Frye állítása szerint a perspektíva megjelenése óta hiányzik a festészet strukturális elemzésének természetes igénye, a zene esetében azonban — mivel a programzene csak rövid kitérőnek bizonyult — ennek lehetősége mindmáig adva van.⁶⁴ Lukács is hangsúlyozza, hogy a zene a legegzaktabb művészet, mert „egyetlenegy művészetben sem lehet művészi-technikai kritériumok szerint olyan pontosan meghúzni a valódi és nem-valódi közti választóvonalat, mint a zenében.”⁶⁵ Érthető tehát, hogy létrejött annak az igénye, hogy az írói művek elemzéséhez éppolyan módszert találjanak, mint amilyen a zeneművek elemzésénél használatos. Kosztolányi úgy vélte, hogy „a vers-elemzőnek az összhangzattanhoz hasonló törvényszerűségekhez kell folya-

⁵⁸ LUKÁCS: i. m. II. köt. 371. és UJFALUSSY: i. m. 6—9. és 11.

⁵⁹ STRAVINSKY-CRAFT: i. m. 102.

⁶⁰ MARX—ENGELS: Művészetéről, irodalomról. Bp., 1950. 12.

⁶¹ UJFALUSSY: i. m. 23, 30—31. és 103.

⁶² LUKÁCS: i. m. II. köt. 364.

⁶³ GEORGE SANTAYANA: *The Sense of Beauty, Being the Outline of Aesthetic Theory* (1896). New York, 1961. 59—60.; VIRGINIA WOOLF: *The Waves*. New York, 6. n. 288.; DONALD DAVIE: *Articulate Energy. An Inquiry into the Syntax of English Poetry*. London, 1955. 16.

⁶⁴ NORTHROP FRYE: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton Univ. Press, 1957. 132—133.

⁶⁵ LUKÁCS: i. m. II. köt. 373.

modnia”, Pound pedig a zenei műveltség megszerzésére buzdította a kritikust.⁶⁶

Mi teszi lehetővé, hogy a zenei szerkezetek szerint elemezzünk? Ha a tér és idő objektív szétválaszthatatlanságát, a kontinuitás és díszkontinuitás a változásban való megmaradás és a megmaradásban való változás ellentmondásos egységét választjuk kiindulópontul,⁶⁷ akkor el kell fogadnunk azt, amit Arisztósztól Thomas Mannig és Joseph Frankig sokan állítottak:⁶⁸ mindkét időbelinek nevezett művészetben virtuális térrel kell számolni, mert azt, ami időben egymás után következik, tudatunk térben egymás mellé rakja. Ez az irodalom és a zene rokonságának másik forrása.

Akkor, amikor valamely irodalmi mű zenéjéről beszélünk, voltaképpen két dologra gondolunk: a benne megnyilvánuló ritmus- és szerkezeti érzékre.⁶⁹ Bármennyire is fontos lehet az első, a füllel hallható, akusztikai sajátossága, önmagában nem teszi zeneivé. Swinburne, a legfonetikusabb angol költő, nem tartozik a legzeneibbek közé. Fontosabbnak tűnik az, hogy a költemény zenei formák módjára épül fel, hozza létre belső és külső összefüggéseit, feszültségeit és feloldásait. Ezt nevezte Davie — Langer nyomán — zenei szintaxisnak vagy néma zenének.⁷⁰

Mi teheti szükségessé a zenei szerkezetek szerinti elemzést? Mindenekelőtt vannak korszakok, műfajok, írók és egyes művek, melyeknél kétségtelen bizonyossággal meg lehet állapítani, hogy zenei forma tudatos átvételéről van szó. Korszakokról már történt említés. Luigi Dallapiccola bebizonyította, hogy a tizenegy szótagú rímes zárt quartina szerkezete („a második verssor egyszerű folytatása az elsőnek és . . . érzelemben alig emelkedik amaz fölé. A csúcspont a *harmadik verssor* és az utolsó »diminuendo«-ban zár.”) régi eredetű dallamképlet hatására alakult ki, melynek ambitusa az első két frázisban azonos, a harmadikban jelentős mértékben megnő, s a negyedikben ismét visszacsökken.⁷¹ Napjaink irodalmában a hangjátékiró szükségyszerűen a zenei formák hatása alá kerül, sőt talán éppen irántuk való érdeklődése irányítja e fiatal műfajhoz; így például Hugh Kenner már Beckett korábbi műveiben, a *Watt*-ban és a *Godotra várva* c. darabjában kimutatta azoknak a zenei szerkezeteknek a jelenlétét, melyek írójukat később hangjátékok írására készítették.⁷²

Meggyőződésem, hogy vannak életművek, melyeknek megértéséhez elengedhetetlen előfeltétel a zenei formák ismerete. Milton és Mallarmé, a huszadik században Joyce és Pound maguk is gyakorlati zenészek voltak, s zenei fogalmak szerint gondolkodtak. Joyce már korai *Kamarazene* (1907) *kötetének*

⁶⁶ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Tanulmány a versről, in: Ábécé. Bp., é. n. 95. és EZRA POUND: A Retrospect, in: Literary Essays, 6.

⁶⁷ LUKÁCS: i. m. II. köt. 325. és 330.

⁶⁸ HUGO RIEMANN: Die Elemente der musikalischen Aesthetik. Berlin, 1900. 137–138.; THOMAS MANN: Die Entstehung des Doktor Faustus. Amsterdam, 1949, magyarul: Bp., 1961. 259–260.; JOSEPH FRANK: Spacial Form in Literature, Sewanee Review, 53: 225. és köv.; UJFALUSSY: i. m. 61–63.

⁶⁹ T. S. ELIOT: The Music of Poetry, in: On Poetry and Poets, 38.

⁷⁰ LANGER: Philosophy in a New Key, 220. DAVIE: i. m. 18, 19, 21, 29–30., 32, 86 és 89.; ELIOT: The Music of Poetry, in: On Poetry and Poets, 32–33.

⁷¹ LUIGI DALLAPICCOLA: Szöveg és zene viszonya az operában (ford. Várnai Péter), Magyar Zene, 6. 619–637.

⁷² HUGH KENNER: Samuel Beckett, A Critical Study. New York, 1961. 86. 113. és 170–171.

verseiben megkísérli, hogy a szóbeli kifejezést olyan közel hozza a zeneihez, mint egykor az Erzsébet-kor komponista-költői.⁷² Az életművét bekoronázó *Finnegan ébredése* (1939) — melynek elemzése külön tanulmányt igényelne — véleményem szerint csakis a zenei szerkesztés alapelveiből kiinduló elemzéssel tehető érthetővé. Másik főművét, az *Ulysses*t, át- meg átszövik a korabeli Írország zenei kultuszára tett célzások, s a regény egyik főhőse, Stephen Dedalus, maga is zenei terminusokban gondolkodik. A „Szirének” epizód-technikáját Joyce „fuga per canonem”-ként jelölte meg, s Stuart Gilbert meggyőzően mutatta ki, hogy a fejezet szerkezete valóban messzemenően követi a fugáét, miközben Joyce — páratlan leleménnyel — számtalan zenei alkotóelem és effektus analógiát hoz létre.⁷⁴ A bordélyházi jelenet végén Wagner vezérmotívumainak megfelelőjét teremti meg, s a fejezet egésze a *Walkür* első felvonásának szerkezetét követi. Hasonló módon válnak Wagner egyes operáinak, a *Parsifal*nak (*A kiutazás*), a *Tristannak* (*Jacob szobája*) és a *Siegfriednek* (*Az évek*) vezérmotívumai az elbeszélő szerkezet szerves részeivé Virginia Woolf regényeiben.

Donald Davie megállapította, hogy vannak költők — közéjük tartozik például Valéry —, akik egyszerre kétféle: nyelvi és zenei szintaxis feltételeinek tesznek eleget.⁷⁵ Pound főművében, a *Cantos*ban — akár Mallarmé a *Coup de Dés*-ben vagy Joyce a *Finnegan*ban — a nyelvi mondattant féltre teszi és helyette használja a zeneit. A zeneileg képzetlen olvasó tehát összefüggéstelennek látja művét, mert nem tud az összefüggés másfajta jellegéről. Pound tiszteletre méltó kísérlete arra irányult, hogy a költő és a zeneszerző munkája között olyan szerves együttműködést hozzon létre, mely korábban természetes volt. Igaz ugyan, hogy ezt a célját nem érte el, de kettős, zenei és költői tevékenysége gyümölcsözőnek bizonyult mind a modern angolszász költészet, mind egyéni életműve számára: egyrészt lehetővé tette a XX. századi angol nyelvű költészet legjelentősebb stílusforradalmát, másrészt saját költészetében rendkívül biztos és differenciált prozódiai és ritmusérzék kialakulásához vezetett.⁷⁶ Kudarca társadalmi okból származott: napjainkban a társadalomnak sokkal kisebb része vesz részt a gyakorlati zenélésben, mint a mintaképeiül szolgáló kor-szakokban.

Noha T. S. Eliot életművének egésze semmiképpen sem magyarázható pusztán zenei struktúrák alapján, egyik főműve, a *Négy vonósnégyes* feltétlenül igényli az ilyen elemzést, hiszen Beethoven *B-dur* (op. 130), *cisz-moll* (op. 131) és *a-moll* (op. 132) *vonósnégyeseinek* tényleges hatása alatt keletkezett. A mű elemzői közül többnek is sikerült meggyőzően kimutatnia, hogy a négy költeményben Eliot meg-megújuló s egyre eredményesebb kísérletet tett a mintaképül szolgáló zeneművek szerkezetének költői transzponálására.⁷⁷

Feltolul a kérdés: lehet-e a zenei szerkesztés elvei szerint elemezni akkor, amikor — az eddig említett példákkal ellentétben — nem beszélhetünk a

⁷³ EZRA POUND: Joyce, in: *Literary Essays*, 413–415.

⁷⁴ STUART GILBERT: James Joyce's „Ulysses”. A Study. (rev. ed.) Harmondsworth, 1963. 211–225.

⁷⁵ DAVIE: i. m. 20.

⁷⁶ NOEL STOCK: i. m.

⁷⁷ J. W. N. SULLIVAN: Beethoven. His Spiritual Development. New York, 1949. 127–128.; HARVEY GROSS: T. S. Eliot and the Music of Poetry, Uő. (ed.): The Structure of Verse, Modern Essays on Prosody. New York, 1966, H. HOWARTH: Eliot, Beethoven and J. W. N. Sullivan. CL, 9: 322–332; HELEN GARDNER: The Art of T. S. Eliot. London, 1949.

zene tényleges hatásáról. Calvin S. Brown rámutatott, hogy a zeneileg analfabéta Whitman öntudatlanul közelebb járt ahhoz, hogy a zene alkotóelemeire építse fel költészetét, mint Conrad Aiken, akinek ez volt a tudatos célkitűzése.⁷⁸ Davie a zenei szintaxis segítségével mutatott rá Sackville verselésének eredeti voltára, Pound a staccato és legato fogalmak bevezetésével jellemezte az angol szecesszió költészetét, Monique Nathan szonátaformát fedezett fel Virginia Woolf regényében, a *Mrs Dalloway*ban,⁷⁹ s anélkül, hogy egyikük is érintette volna azt a kérdést, vajon fűzte-e bármiféle kapcsolat is ezeket az írókat a zenéhez.

A zenei szerkezetek alapján végzett elemzések célja nem az, hogy a zenének az irodalomra tett hatását felmérje, vagy a két művészet közül bármelyiket a másikból magyarázza, hanem idővel arra a kérdésre szeretne választ adni, melyek azok a legalapvetőbb közös szerkezetek, melyek segítségével az írói, illetve zenei anyag formává szerveződik.

Dolgozatom befejező következtetését egyetlen példával próbálom megvilágítani. A zenében a páratlan tagokból álló szerkezetek, az úgynevezett híd- vagy ívformák mindig zártabbak, mint a párosszámú részekből épülő struktúrák.⁸⁰ Két oka van ennek: egyrészt ilyen esetben az ilyen szerkezetnek középpontja van, másrészt az ettől két irányban elhelyezkedő többi tagok között a legkülönbözőbb megfelelések alakulhatnak ki. A legegyszerűbb zárt szerkezet a háromtagú forma (A B A'), az egész zenei építkezés alapja, melynek nagyobb formátumú megfelelői a szonátaforma (expozíció-kidolgozás-reexpozió) és a klasszikus versenymű (gyors-lassú-gyors). Melyik a legzártabb alapforma az irodalomban? Semmi esetre sem az elbeszélő vagy éppen a lírai, hanem a drámai szerkezet, helyesebben a görögök óta ismert teljes tragikai forma,⁸¹ melyben nem nehéz a háromszakaszos dalforma megfelelőjére ismerni. Első részében kiegyensúlyozott, eszményi világot tár elénk, a rá következő antitézis szenvedést, veszteségeket, az előbbi állapot felborulását, bizonytalanságot hoz, míg a záró tagban ismét helyreáll a rend, helyesebben magasabb fokú, tartósabb igényű kiegyenlítődés jön létre. Jellemző példái: az *Oreszteia*, a csak részben ránkmaradt *Prometheuszi trilogia*, a *Lancaster-tetralógia*, a *Téli rege*, a modern irodalomban Eliot *Gyilkosság a székesegyházban*, Woolf *A fároszhoz* és Stevens *Jegyzetek a legmagasabb fikció jegyében* című művei, a legtökéletesebben zárt írói alkotások közé tartoznak.

A háromtagú forma tükrös szimmetriája természetesen továbbfejleszthető. Lutosławski *Postludiuma* például a hídformát a variációssal kombinálja. Szüntelen fokozással újra- és újra fogalmazza egy felfelé és egy lefelé irányuló dallamképlet egymáshoz való viszonyát, miközben egyre élesebb ellentétet formál belőlük. A dinamikai tetőpont után fokozatosan feloldja feszültségüket, s visszatér a kezdeti hangulathoz. Wallace Stevens *Martial Cadenza* (Harci kadenca) című költeményének ugyanez a felépítése. A csillag és a fiktív én ugyanúgy végigvonul a költeményen, mint a két dallamképlet Lutosławski művében.

⁷⁸ CALVIN S. BROWN: *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Atlanta, 1948.

⁷⁹ DAVIE: i. m. 24–32.; POUND: *Hell*, in: *Literary Essays*, 205.; MONIQUE NATHAN: Virginia Woolf. New York, 1961. 141.

⁸⁰ ÚJFALUSSY JÓZSEF: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében. *MZ*, 2. 7–8. sz., 3–19.; LESZNAI LAJOS: Híd-szerkezet egy Verdi-operában. *MZ*, 4: 617–621; VÁRNAI PÉTER: A végzet hatalma és a hídszerkezet. *MZ*, 5. 85–87.

⁸¹ E. M. W. TILLYARD: *Shakespeare's Last Plays*. London, 1938.

Mindkét költői kép dinamikus szimbólum, minduntalan mást és mást jelképez, s ezáltal jelentése éppúgy változik, mint ahogyan a kétrészes téma minden változatában új karaktert mutat. A költemény középső részében éles ellentét feszül közöttük, az első és utolsó sorokban tökéletes harmóniát képeznek. A variációs hídforma különösen változatos példáival találkozhatunk Bartók életművében. *Negyedik vonósnégyesében* a középső tételtől két irányban haladva az egyes tételek egymás tükörképei, ugyanakkor az egész mű egyetlen csíra-témára épül (A A₁ A₂ A₂' A').⁸² A szűkebb értelemben vett stílus, a képalkotás, a motívumszövés és a gondolati elemek részletes vizsgálata kimutatja, hogy ugyanennek a szerkezetnek a változata ismerhető fel Virginia Woolf regényében, a *A hullámokban* (A A₁ A₂ A₃ A₄ A₃' A₂' A₁' A'). A két mű tükörös szimmetriája közötti párhuzamosság messzemenő. A regény középső egysége, mely a Percival halálát bejelentő fejezetet és azt közvetlenül megelőző és követő részt foglalja magában (A₃), éppenúgy A—B—A formájú, mint a Bartók-mű harmadik tétele (A₂). A zenei témák megfordításának analógiája az, hogy a regény első felében fölfelé mozgásra utaló képek a második felében ellenkező előjellel, visszazuhanást asszociálva jelennek meg. Kassák Lajos költeménye, a *Honegger zenéjét hallgatom*, a hídszerkezet másik típusával, a rondóformával tart rokonságot, hasonló módon, mint ahogyan Honegger a *Vonósszimfóniában* közelít hozzá (A B C D A₁ B' C' D' A₂)⁸³ Felmerül a kérdés, pusztán a formára vonatkoznak-e az ilyen megfigyelések zenei és írói szerkezetek analógiájáról? Miért írták az említett műveket hídformában? „A zeneszerzőnek akkor van szüksége ezekre a szerkezeti képletekre — írja Ujfalussy József —⁸⁴, amikor különös nyomatékkal akarja hangsúlyozni a szerkezeti egységet. Ezt pedig különösen akkor teszi, amikor a részek tartalmi egymásra vonatkozása ezt az egységet nem teszi magától értetődővé.” Ugyanez érvényes a szóban forgó három írói alkotásra. Mindhárom írónak olyan anyaggal van dolga, mely fokozott ellenállást fejt ki mindennemű formába öntéssel szemben. Ez vonta maga után a kivételesen zárt szerkezeti megoldást.

A zenei mondatban bevonásával végzett elemzések értelme nem abban van, hogy új szemponttal gazdagítják a műelemzés módszereit. A forma legáltalánosabb kérdéseit világitják meg, de nemcsak formális kérdéseket érintenek. Az irodalom és a zene szinkron jellegű párhuzamos vizsgálatának az a szerepe, hogy előkészítse a művészetek közös esztétikai törvényeinek a megfogalmazását.

⁸² EVERETT HELM: The Music of Béla Bartók, European Music in the Twentieth Century in: HOWARD HARTOG (ed.) Harmondsworth, 1961. 27—31. és PIERRE CITRON: Bartók. Paris, 1963, 111—113.

⁸³ MARCEL LANDOWSKI: Honegger. Paris, 1957. 135. és SZÖLLŐSY ANDRÁS: Honegger. Bp., 1960. 136., 289—294. és 319—320. A tömbszerű részekből való építkezésnek az a módja, mely Kassáknak a bécsi emigrációban és élete utolsó évtizedében írt költeményeit jellemzi, sok érdekes párhuzamot kínál Honegger szerkesztő-technikájával.

⁸⁴ UJFALUSSY JÓZSEF: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében. MZ, 2, 7—8. sz. 3—19.