

Karasszon Dezső

Homo Christianus — Homo humanus. Gárdonyi Zoltán Bipartitájának biblicitása

2001 tavaszán Gárdonyi Zoltán műveiből készítettem elő egy CD-felvételt. A lemez-műsor zárószáma a *Bipartita* volt, amelyet én magam magammal kamarazenélve szerettem volna (playback-technika segítségével) rögzíteni. Ez azt jelenti, hogy a darab korábbi, koncertszerű előadásaival ellentétben, amikor a két orgonaszólam közül természetesen csak az egyiket játszhattam (az elsőt), most mind a két szólam minden egyes hangjával el kellett önmagam előtt számolnom.

Karasszon Dezső orgonaművész a Debrecen-nagyterdei református templom orgonistája, a Debreceni Egyetem Konzervatóriuma egyházzene-tanszakának vezetője.

Ahogy a munkával lépésről lépésre előrehaladtam, úgy erősödött meg bennem az az érzés, hogy egy hallatlanul izgalmas felfedezőúton vagyok, egy sok tekintetben rejtélyes mű világában.

A következőkben e felfedezőútnak az eredményeit szeretném felvázolni.

I.

A Bi-(„kettős”-)partita címet a zeneszerző a mű szerkezetében többszörösen is igazolja. Először is két orgonát ír elő: egy legalább kétmanuál-pedálos nagyobbik hangszer (amelynek az eredeti, német nyelvű címlapon „Hauptorgel” a neve), és egy pedál nélküli, egymanuálos kisorgonát (a címlapon „Positivorgel”). „Normál” előadás esetén a két hangszerhez magától értődően két orgonista tartozik, akik az adott akusztikus tér (hangversenytér vagy templom) két különböző pontján dialógus-szerűen bontják ki a kompozíciót.

Már a címlapról is leolvasható egy további, másfajta kettősség: a Bipartitának két cantus firmusa van. Az első Luther Márton „Nun bitten wir den Heiligen Geist” kezdetű éneke (magyarul: „Jer, kérjük Isten áldott Szentlelkét”, Wittenberg 1524), a másik az „Ades Pater supreme” kezdetű latin himnusz (szövege Aurelius Prudentius Clemens „Liber Cathemerinon” című ciklusának a hatodik verséből, a IV–V. század fordulójáról). Eléggé egyértelmű, hogy e kettős választással a zeneszerző úgyszólván két világot vesz a tenyerére: az (északi) protestantizmus és a (déli) katolicizmus világát, ezeket állítja, mondjuk így, közös optikába. és ezeket egyensúlyozza egymással, egyfajta spirituális nagy-ökumené szellemében. Valahogy úgy (és mégis egész másképpen), mint a számára oly sok szempontból fontossá vált Liszt Ferenc, legfőképpen öregkori műveiben, és ezek között is legfőképpen a Via crucisban.

Az „Ades Pater supreme” himnusz dallamának azonban a magyar zene-történet kontextusában egy másik olvasata is van. A magyar reformátusok erre a dallamra énekelték és éneklik mind a mai napig Szegedi Kis István (1505–1572) „Jövel, Szentlélek Isten” kezdetű cantióját (ld. Huszár Gál 1561-es énekeskönyvének Aⁱⁱⁱⁱ lapján, illetve a jelenlegi református gyülekezeti énekeskönyv 368. száma alatt). Innen nézve a Bipartita mint egy nyugat-európai és egy magyar történelmi dallam feldolgozása azoknak a műveknek a sorába illeszkedik, amelyekben az élete végén önkéntes száműzetését töltő Gárdonyi Zoltán, sokrétű személyes élményanyag alapján, igen változatos műformákban, a „magyarság és Európa” címszavakban rögzíthető problémakört igyekezett megvilágítani.

A Bipartita a klasszikus mesterművekből (például Joseph Haydntól és César Francktól) ismert, ún. párvariációk modorában kezdődik. A zeneszerző felváltva veszi elő és látja el variációkkal („partitákkal”) a két cantus firmust. Tekintettel az énekstrófák viszonylagos rövidségére, a váltás a legtöbb helyen nem strófánként, hanem általában több variációnként következik be: a mű legelején pl. a „Nun bitten wir den Heiligen Geist” kap két variációt (1–36. ütem), majd az „Ades Pater supreme” kap ötöt (37–99. ütem), és így tovább. Megállapítható, hogy a variációs folyamat a kevésbé egyénített, „objektívebb” (a kezdet kezdetén kvintekkel–oktávokkal, valamivel később hármashangzatokkal harmonizált) —mondjuk így:— korális strófáktól elfelé halad, egyre messzebb és messzebb, egyre fantasztikusabb, egyre meglepőbbben, egyre egyénibben karakterizált strófák felé. A karakterváltozatok közül a zeneszerző kettőt külön „Quasi Passacaglia” (160. ütem), illetve „Quasi Pastorale” (402. ütem) felirattal is kiemel (az előbbi az „Ades Pater supreme”, az utóbbi a „Nun bitten wir den Heiligen Geist” dallam variációja).

A kompozíció azonban —és itt kezdődnek az értelmezés nehézségei— nem fut végig a párvariációkban megszokott kettős síneken. A 279. ütem újabb, az eddigiektől eltérő feliratot visel: „Cadenza senza tempo” (valójában nem egy ütemről, hanem egy ütemvonalak nélkül lejegyzett, másfél sornyi kis szakasról van szó), és noha a 280. ütemben, mintha mi sem történt volna, egy látszólag teljesen „normális” újabb variáció kezdődik a Luther-ének dallamára, a kompozíció a következő fázisban egy szigorúan megszerkesztett fúgával folytatódik (294–340. ütem), vagyis teljesen kilép az eddigi történések logikai rendjéből, annál is inkább, mert a fúgatémának egyik cantus firmushoz sincsen köze.

Ezen a ponton a Bipartitának egy újabb, az eddigieknél mélyebb antagónizmusa ismerhető fel. A két cantus firmus természetesen nemcsak egymás ellen-párjaként, hanem egymás mellett is szemlélhető, hiszen amint a kettő pünkösdi tematikájú, mind a kettő a Szentlélek invocációja. A fuga úgy áll velük szemben, mint emberi „csinálmány”, mint az ember akarásának, végső-kig menő igyekezetének, egzisztenciális erőfeszítésének a szimbóluma (és a témája már csak ezért sem tartalmazhat mást, mint a zeneszerző saját leleményét). Az sem lényegtelen azután, ami ezzel a fúgával a későbbiekben tör-

ténik. A 368. ütemmel kezdődő szakaszban négy különböző hangról, négyszer indul újra, hogy következetesen mindig visszafékeződjék („a tempo”, majd „slentando”, illetve „allargando”). Nagyon nehéz lenne ebben a szakaszban mást látni, mint az akarat elforgácsolódásának, az erőfeszítés szertefoszlásának a programzenéjét, amely végül át is adja helyét a legutolsó Szentlélek-variációnak (amely a 402. ütem már említett „Quasi Pastorale”-jával azonos).

II.

Ezt és ennyit tudtam a Bipartitáról 2001 tavasza előtt, a mű keletkezésével és későbbi történetével kapcsolatos szórványos, apró adatokon kívül.

Gárdonyi Zsolttól értesültem például arról, hogy a zeneszerző az 1983. augusztus 5-i nürnbergi ősbemutató előadással mélységesen elégedetlen volt. Természetesen nem tudhattam, milyen akadályokon futottak zátonyra a mű első (német) interpretátorai, de nem volt mit a szemükre hánynom. Hiszen a „kétorgonázás” lehetősége Magyarországon ritkább a fehér hollónál, és hosszú ideig az is kérdésesnek tűnt, egyáltalán sikerül-e a darabot valahol, valakivel tető alá hoznom. A Bipartita magyarországi bemutatóját végül is 1989. március 12-én ünnepeltük a debreceni Zeneművészeti Főiskolán: a második orgona szólamát jobb híján zongorán játszotta Jakab Hedvig.

Külön problémának tűnt (és tűnik ma is) a Bipartita „utaztatása”. Hiszen a változó hangszereket, a változó akusztikákat és az ezekkel együtt változó regisztrációkat az orgonista ugyan megszokja, de a változó partnerekkel, legalábbis a Bipartita esetében, csak hosszabb előkészítés után jöhet létre a kamarazenei együttműködés. Ennek ellenére (helyesebben szólva: éppen ezért) szívesen emlékszem vissza a Bipartita budapesti, győri és miskolci előadására, amikor sorrendben Pálúr János, Hoffmann László és Váradi Antal volt a partnerem.

Ezek után az erőfeszítések után úgy éreztem, változatlanul adósa vagyok a Bipartitának. Leginkább egy minden szempontból elfogadható hangfelvétel hiányzott, amelynek az elkészítésével 2001 júniusában nyílt alkalmam megpróbálkozni, a debreceni református Nagytemplom 1996-ban készült Aquincum-orgonáján. A hangszer pedálját és második-harmadik manuálját készítettem „Hauptorgel”-nak, az első manuálját „Positivorgel”-nak „kinevezni”, a hangmérnököt pedig arra kértem, vigye a sztereóhangzás tengelyéből az egyiket kicsit jobbra, a másikat kicsit balra.

III.

A Bipartita mélyebb, és főleg: részletesebb értelmezése, mint valami szögön, úgy függ a „Cadenza senza tempo” feliratú 279. ütemen. (*Ld. a tanulmány végén található kottamellékletben.*)

Ez az első hallásra különösnek, idegenszerűnek, már-már furcsának tűnő kadencia a Liszt Ferenc műveiből sokféle változatban ismert „gondolkodó”, „töprengő” átvezetések rokona (a sok-sok lehetséges példa közül gondoljunk most csak egyre: a B–A–C–H prelúdium és a hozzá tartozó fuga közötti „senki-földjén”, a darab 75–80. ütemében jelentkező átvezető szakaszra). Ritmikailag ezek a „quasi improvisato” helyek mind a fokozatos (de folyamatos) fékeződés, lassulás jegyeit mutatják, hogy végül egy koronával ellátott hosszabb hangon érjenek célba, amelyet rendszerint hosszabb vagy rövidebb szünet is követ, annak a jelzésére, hogy itt most egy pillanatra mintegy „megáll az idő”.

De miért halad a Gárdonyi-kadencia dallama az összes idézhető Liszt-példával szemben az ellenkező irányba: fölfelé?

Ezt a kérdést csak az ominózus 279. ütemnek a Bipartita nagyformájában elfoglalt helye alapján lehet megválaszolni. A kadencia lélektani pillanatában véget ér a műnek a vegytiszta párvariációs formában megalkotott első kétharmad része, és a zenei történést pár ütem múlva már egy minden korál-vonatkozástól tüntetően szabaddá tett fugatéma fogja irányítani.

Ugyan, vajon mi van a „hivő” korál-(bi-)partita és a „lázadó” fuga között?

Az ős-kísértés, amelynek a tartalma 1Móz 3,5-ben így van szavakba öntve: „... olyanok lesztek, mint az Isten”!

Gárdonyi Zoltán Bipartitájának hőse (akit a 279. ütemben a második orgonistának kell megtestesítenie), kézzel-lábbal, minden erejével kúszik-mászik, tör egyre följebb és följebb, egy bűnösen, Isten nélkül elgondolt apoteózis felé. Ezért halad a dallam fölfelé, az orgonistának pedig ezért kell a kadencia elején lévő dupla-kvintolákban mind a tíz ujját megerőltetnie. És bár a kvintolák után triola-, majd duola-nyolcadok következnek, vagyis: az erő kifejtés egyre kínládásszerűbb, a fölfelé haladás üteme egyre fékezettebb, a lázadó látszólag célt ér, hiszen egy koronás félkotta erejéig „megkapaszkodhat” az átlagos (barokk) orgonapozitív legmagasabb hangjában, a háromvonalas c-ben (erről a magaslatról visszafelé nézve az is jelentősnek tűnik, hogy útjának kiindulópontja a poláris hang, a fisz volt, mégpedig a klaviatúra legtávolabbi szegmensében: a nagy oktávban). A siker azonban csak látszólagos, hiszen hősünk hét tizenhatodnyi kozmikus csend után Ikarosszá változik, és annak ellenére, hogy minden negyedik hang után megpróbál megkapaszkodni, pontozott ritmusokban, kalimpálva-kapálózva zuhan, zúg egyre lejjebb, egyre lejjebb, hogy végül a klaviatúra legalján, a nagy C billentyűn kössön ki (vagyis még mélyebben, mint ahonnan eredetileg elindult).

Döntően fontos megfigyelés, hogy a fugatéma (a fuga megszólaltatása egyébként, nyilván nem véletlenül, szintén a második orgonistára vár), szóval, hogy a fugatéma, a maga sokkal szűkebb hangterjedelmén belül, pontosan ugyanazt az utat járja be, mint a kadencia. (*Ld. a 294–303. ütemet a kottamellékletben!*)

A 294–295. ütem kistercei, a maguk pontosan kimért ritmusában bár, de a kadencia első feléből ismert megállíthatatlan következetességgel lépdelnek fölfelé az ún. „1:2 modell” létrafokain. Nagyon érdekes, hogy a kadenciában „kínlódás”-nak, „lefékeződés”-nek nevezett mozzanat is jelentkezik, éspedig a 296. ütem c–d–esz, szünet, d–e–f szekvenciájában (amely az egymást ölelő kisterc-párt, mintegy „levegő után kapkodva”, nem négy, hanem ötnegyednyi idő alatt abszolválja). Ezek után egy pillanat erejéig a fúgató téma is érinti a csúcspontot: a kiinduló hang felső oktávját (297. ütem), ahonnan viszont rögtön megkezd a szekvenciális visszaereszkedést. A 299–300. ütem jellegzetes forgó motívummal zárja a fúgatótémát, amelyben a kiinduló hang, a kis f alsó váltóhangja, sőt, ennek az alsó váltóhangnak az alsó váltóhangja is benne van, és amelynek a programzenei értelme a mű egy későbbi fázisában, a 392–401. ütemben válik majd látványosan szembevetővé.

A kadencia vége és a fúgató téma eleje között az első orgonista „Allegro giusto, forte” indít el egy teljes „Nun bitten wir den Heiligen Geist” strófát. (*Ld. a 280–284. ütemet a kottamellékletben!*)

Erről a strófáról korábban azt mondtuk, hogy csak látszólag illeszkedik a Bipartita „normális” variációinak sorába. Miért? Azért, mert valójában a kadenciát folytatja, arra válaszol, azzal vitatkozik, még hozzá szenvedélyesen. A második orgonistával szemben ő elszántan, rendületlenül kitart a Szentlélek Úristent invocáló korál dallama mellett, és ez önmagáért beszél. Azonban a válasz részletesebb és személyhez szólóbb ennél. Ha a második orgonista monomániája a hangterjedelem birtoklása, ezen belül pedig a magas fekvés meghódítása volt, akkor vitapartnere itt azt mutatja be, milyen feltétlenül, milyen korlátlanul lehet a legkülönfélébb hangfekvéseket birtokolni, a koráldallam elhagyása nélkül. Ez a mögöttes értelme a koráldallam oktáv-ugrásokkal kolorált bemutatásának, amelynek során még egy duplaoktáv-ugrásra is sor kerül (283. ütem), mellesleg, egy olyan hang (a háromvonalas f) érintésével, amelyről a második orgonista, hangszerének korlátai miatt, még csak nem is álmodozhat.

A második orgonista azonban makacs ember: nem hallgat a figyelmeztetésre, és a bizonyító eljárás eredményét is semmibe veszi. Úgy gondolja, hogy ami egyetlen improvizatív indulati felbuzdulás révén nem volt lehetséges, az lehetőségessé válhat szigorúan metrikus keretek között, szívós, a végletekig következetes intellektuális erőfeszítés révén. Ezért veszi kezdetét a fúga. És noha, amint láttuk, már magában a témában is kódolva van „az akarat elforgácsolódása”, vagy „az erőfeszítés semmivé válása”, a konstrukció önmagába zárt logikája, az egymás után belépő szólamok sora (továbbá: a fúgatótémahez hasonló utat bejáró kontraszobjektum) ezt egyelőre nem engedi lelepleződni.

A szentől szemben folytatott vita eredménytelennek bizonyult.

IV.

A 279. és az azt követő ütemek drámai történései azonban visszamenőleg mintegy „berendezik”, megvilágítják, mögöttes tartalommal, programmal látják el a Bipartita első kétszázhetvennyolc ütemét, az egész óriási párvariáció-szakaszt.

Mi van az űs-kísértés fölmerülése előtt?

A töretlen, harmonikus, minden részletében ép keresztyén élet látomása.

A 249. ütem fölél, Gárdonyi Zoltán után, szabadon (de bizonyosan nem jogosulatlanul) ezt lehetne odaírni: „Quasi Fanfara”. (Ld. a 249–254. ütemet a *kottamellékletben!*)

Az első orgona „Maestoso, fortissimo” akkordsora, egy hatalmas harsona-kórus modorában, csupa külön hangindítással, marcatissimo változatban szólaltatja meg a „Nun bitten wir den Heiligen Geist” dallamát. A második orgona kétkezes, „csapkodó” motivikája mintha ezeknek a harsona-akkordoknak egy hihetetlenül tágas, kozmikus akusztikában vert visszhangját játszaná oda a korálhangok közé. A textust, amely e mögött a hangkép mögött ott van, szinte keresni sem kell: „... mert meg fog szólalni a harsona, és a holtak feltámadnak romolhatatlanságban” (1Kor 5, 52). A harmadik-negyedik korálsornál következő „piu tranquillo, piano” szakasz pedig, a maga kimondottan „misterioso” harmonizálásával, talán a mondat folytatását akarja elstutogni: „... mi pedig elváltozunk”. Ez a töretlen hűséggel végigfutott keresztyén életpálya végálmomása: a dicsőségben visszatérő Krisztussal való találkozás.

Mi van előtte?

Egy rendkívül impresszív gyászzené: a „Quasi Passacaglia”. Ki ne értené: „... mert minden test olyan, mint a fű, és minden dicsősége, mint a mező virága: megszárad a fű, és virága elhull” (1Pét 1, 24). (Ld. a 160–179. ütemet a *kottamellékletben!*)

A passacaglia-ostinato az „Ades Pater supreme” himnusz dallamából származik, és legelőször az első orgonán szólal meg, a basszusban. A 181. ütemben egy szólammal följebb, a tenorba költözik (a zeneszerző előírja, hogy ebben a fekvésben a Regal 8' regiszterrel kell finoman kiemelni). A harmadik strófa a 194. ütemben kezdődik, ahol a cantus firmus egyrészt a hosszú szünet után belépő második orgona jobbkezsólamában van jelen, másrészt három ütemmel később az első orgona balkézsólamában, alsóóktáv-kánon formájában is elhangzik.

Van a passacagliának negyedik strófája is, ez azonban az első háromról jól érzékelhetően leválik (224. ütem, „Piu tranquillo”). Az első orgona itt újra magára marad, és az eddigieknél lényegesen átkromatizáltabb zenei anyagot szólaltat meg, a megszaporodó crescendo-decrescendo-jelek és előadási utasítások pedig („affettuoso”, „affrettando”, „rallentando”, „ritardando”) a nyilván távolságtartóbb, „objektívebb” kánonnal szemben egyfajta fokozottan érzelmes játékmód felé hívogatják az előadót.

Vajon nincs e mögött is valamilyen textus, valamilyen biblikus program? Van egyáltalán valami a halál és a feltámadás között?

A Jelenések könyve szerint van: „... és láttam az oltár alatt azoknak a lelket, akik az Isten igéjéért ölettek meg, és azért a bizonyágtételért, amelyet megtartottak. És hatalmas hangon kiáltottak: Urunk, aki szent és igaz vagy, meddig nem ítélsz, és meddig nem állsz bosszút a mi vérünkért azokon, akik a földön laknak? Akkor fehér ruha adatott mindegyiküknek, és megmondattott nekik, hogy nyugodjanak még egy kis ideig, amíg teljes nem lesz azoknak a szolgatársaiknak és testvéreiknek a száma, akiket ugyanúgy meg fognak ölni, mint őket.” (Jel 6, 9–11)

Gárdonyi Zoltánt nem ölték meg a hitéért. De egy helyütt (rőla írott könyvem 17–18. oldalán) már megpróbáltam összefoglalni, mi mindent kellett elszenvednie „azért a bizonyágtételért”, amelyet ő is „megtartott”. A „Quasi Passacaglia” negyedik strófájával folytatott, sok éven át tartó csöndes „beszélgetés” után, annak érzelmi intenzitását ismerve, éppen ezért le merem írni, hogy a Jelenések könyvének oltára alatt sóhajtozó fehér ruhás seregben a zeneszerző szinte bizonyosan ott látta saját magát is. Ha ez így van, akkor a Bipartita 224–248. ütemével Gárdonyi Zoltán egyik legrejtettebb, de egyben egyik legintimebb, legmegindítóbb önvallomását tartjuk a kezünkben.

Mi van a halál előtt?

Magától értetődik: az élet. Az élet, a maga sokszínűségében, változékonyságában és mozgalmasságában. Ha keresztyén életről van szó, akkor ugyanez, az Isten színe előtt: „... mert őbenne élünk, mozgunk és vagyunk.” (ApCsel 17, 28)

A Bipartita 100. ütemével kezdődő szakasznak csak ennyi a felirata: „Tempo primo, poco forte”. A fanfár-szakaszhoz hasonlóan azonban a zeneszerzői szándék karakterizálására itt is megkockáztatunk egy két szóból álló kiegészítést: „Quasi Scherzo”. (Ld. a 100–207. ütemet a kottamellékletben!)

Talán külön magyarázatra sem szorul, hogy a scherzo-karakter ezen a helyen a „Nun bitten wir den Heiligen Geist” koráldallam első négy hangjának a fragmentálásából, fúrge ismételtetéséből, ezzel összefüggésben a két hangszer gyors, félütemenkénti ide-oda játékból, felelgetéséből származik elsősorban, és hogy ennek a karakternek a ritmus hirtelen, tenuto-marcato értelmű lelassulása sem árt (105–107. ütem). Érdekes viszont, hogy scherzoból kettő van, mert a 137. ütemben a második orgona újabb, kimondottan játékos természetű strófát indít el, ezúttal az „Ades Pater supreme” invenciózus parafrázisaként. (Ld. a 137–142. ütemet a kottamellékletben!)

Ez a megoldás a párvariáció-sorozat három láncszemét formailag finoman többértelművé teszi, hiszen a két scherzo természetesen egymáshoz tartozik (annak ellenére, hogy más-más dallam variációi), a második scherzo pedig, mint az „Ades Pater supreme” variációja, a „Quasi Passacaglia” kezét is fogja egy kicsit (annak ellenére, hogy közöttük drámai karakterváltás játszódik le).

Senkit sem fog meglepni ezek után, ha a scherzo-zenék által megjelenített nagybetűs Életből még egyet visszafelé lépve most nem a szülőszobába, hanem a templomba jutunk. A keresztyén személyiség nem is olyan sokszoros idézőjelben értett „szülőszobája” ugyanis a templom, és ez megmagyarázza

a két első variáció-tömb korábban már említett „korális” jellegét Gárdonyi Zoltán, a „poeta doctus”, itt bemutatja előttünk, hogyan áll rá a keze a régi technikákra, hogyan képes megszólaltatni a régi szerkezet típusokat. Szoprán cantus firmussal kezdődik az egész mű elején lévő, két variációból álló „Nun bitten wir den Heiligen Geist”-tömb is. (*Ld. az 1–5. ütemet a kottamellékletben!*)

De az öt variációból álló „Ades Pater supreme”-tömb is (37. ütem). A második variáció cantus firmuszát az első tömbben az alt szólaltatja meg (19. ütem), a másodikban a tenor (49. ütem). Az „Ades Pater supreme”-tömb harmadik variációja párhuzamos szoprán-tenor, negyedik variációja basszus cantus firmust hoz, az ötödik variáció pedig visszatér a szoprán cantus firmushoz, amelyet azonban itt már a két orgona közötti soronkénti dialógussal kombinál.

A Bipartita párvariációs formában írott első kétszázhetvennyolc üteme tehát egyetlen látomás arról az életről, amely megérdemli a „keresztyén” jelzőt, és amely ennek megfelelően nem „a bölcsőtől a sírig”, hanem „a keresztelőtől a feltámadásig” tart.

V.

Ezt a látomást utasítja vissza a második orgonista mint a saját erőiben, a saját intellektusában, a saját kitartásában bízó „homo humanus”, előbb a kadenciában, azután a fúgában.

Mármost a fúga egészen egyedülálló zenei minősége megóv minket attól a félreértéstől, hogy Gárdonyi Zoltánban a „homo Christianus” egyoldalú apologétáját lássuk, aki értetlenül és érzéketlenül állt a „homo humanus” kvalitásaival szemben. Nem: a Bipartita világképe azt sugallja, hogy a „homo humanus” teljes fegyvertárára és minden erőfeszítésére szükség van, sőt még az is mind kevés, ha a Szentlélek Úristen a maga mérhetetlen könyörületességében meg nem látogatja a küzdelmében verejtekező embert. Egy, és csakis egy ponton kell a „homo humanus”-szal szakítani: le kell vetni a „hübrisz”-t, az elvakult önteltséget, a gőgöt, és a helyébe a Szentlélek invokációját kell odatenni: „Jövel, Szentlélek Isten”, „mentes tuorum visita”!

Ennek megfelelően az első orgonista a fúgára, ha lehet, még határozottabb tónusban válaszol, mint a kadenciára. (*Ld. a 339–347. ütemet a kottamellékletben!*)

A 339. ütemmel kezdődő „Nun bitten wir den Heiligen Geist” korálstrófa az évszázados, hagyományos zenei anyag asszimilációjának és egyénítésének hallatlanul magas fokán áll, és éppen ezért alkalmas arra, hogy a fúgával szemben teljes értékű „ellensúlyt” képezzen. Azonban nem csak a fúgával érdemes egybevetni, hanem a darab kiindulópontjául szolgáló legeslegesőbb korálstrófával is. Íme, ilyen messzire, ilyen magasra juthat el bárki, aki ma még talán csak tétován, talán csak előre kész klisék (kvintek-oktávok) felhasználásával próbálja a Szentlelket invokálni! Rejtett párhuzamot érzünk továbbá a most elemzett korálstrófa és a „Quasi Passacaglia” negyedik variációja (224–248. ütem) között is: a kettő úgy tételezi fel egymást, és úgy utal egymásra, ahogy

a lélek legmélyebb, legihletettebb rezdülései a nagy nyilvánosság előtt elmondott, ünnepélyes hitvallásban benne vannak.

A 368. ütemmel induló, rendkívül érdekes szakaszcsoportról korábban már elmondtuk, hogy itt a fúgatéma kezdődik el újra meg újra, különböző hangmagasságokon, a zeneszerző azonban újra meg újra „lefékezi” a zenei történést, és ezzel mintegy „megakadályozza”, hogy a fúga-szerkezet nagyobb felületen újra kialakulhasson. Ennek a játéknak most már talán nem is a programzenei értelme a kérdés, hanem az, hogy vajon miért vesz részt benne (a 370. és a 387. ütemmel kezdődően) az első orgonista is: csak nem azonosul, a fúgatémát idézve, a második orgonista álláspontjával?

A válasz az, hogy itt „mimesis”-nek vagyunk tanúi, és pedig a szónak nem a XX. századi zeneesztétika, hanem a XVII–XVIII. századi, úgynevezett figura-tan által használt értelmében. Mimesis az, mondja például Meinrad Spiess 1745-ben, „cum aliquis alterius vocem imitatur”, „amikor valaki másvalakinek a hangját utánozza”. Ez persze sokféle céllal történhet: az első orgonista „supposito non concedendo”, „feltéve, de meg nem engedve” idézi a fúgatémát, mint az a matematikus, aki a cáfolatra váró tételt egy pillanatra igaznak fogadja el, de csak azért, hogy belőle kiindulva valami kiáltó abszurdumhoz jusson el. Ez az első orgonistával meg is történik, hiszen a 392. ütemtől kezdve úgyszólván nem is játszik mást, csak a fúgatéma legvégének a jellegzetes, duplán váltóhangos, egyhelyben forgó motívumát (emlékezzünk csak: ez éppen pont a fordítottja annak, amit a második orgonista a kadenciával kezdeményezett!) Az is sokat mond, hogy a zenei történést a 398. ütemtől kezdve ugyanennek a forgó motívumnak a kiegyenesedése lendíti az óriási forma megoldása: a „Quasi Pastorale” felé (402. ütem).

A „Quasi Pastorale”-ban az ellentétek kisimulnak, a korábbi vitapartnerek párhuzamosan, illetve a harmadik dallamsortól kezdve zavartalan dialógusban szólaltatják meg az utolsó („Nun bitten wir den Heiligen Geist”) korálstrófát. A korábbi drámára utaló mozzanatként legfeljebb csak az értékelhető, hogy a doxológia-értelmű utolsó, rövid korálsort itt éppen a korábbi lázadás hőse, a második orgonista intonálja (425. ütem).

VI.

A Bipartita nagy felületeken a régi, főleg XVII–XVIII. századi korálpartiták formula-kincséből építkezik, és ezzel összefüggésben az abszolút zene jellegzetességeit mutatja. Középső harmadától kezdve azonban fokozatosan és egyre félreismerhetetlenebbül megtelik programszerű tartalmakkal, és pedig mintegy visszamenőleg is.

Tekintve, hogy ez a mögöttes program: „egy ember élete”, a Bipartita előadásmódja regényszerűnek, epikusnak mondható. Legfőbb konfliktusát azonban két hangszer és két „személyiség” ütköztetésével, drámai modorban veti föl, és drámai modorban is oldja meg.

Egyensúlyt tart a Bipartitában az improvizatív és a konstruktív elem is, nem csak a „Cadenza senza tempo” és a fúga között, hanem mindjárt a legelső ütemekben.

Van-e hát olyan hagyományos zenetörténeti kategória, amely a Bipartitára maradéktalanul ráillik?

Úgy tűnik, nincs.

Ha csak ez nem: „Musica riservata”. Hiszen változatos és élvezetes zenét kap az is, aki a Bipartitának csak a hangjait játssza végig. Azt azonban nem tartjuk kérdésesnek, hogy a darab annak nyílik meg igazán, aki enged a csábításnak, és alámerül rejtélyeinek birodalmába.

1

Bipartita

GÁRDONYI, Zoltán
1983

Con moto, ♩ = 96

f

Ped. p

I

p

legiero

(2. 3.)

meno mosso, ♩ = 52

p

Man. ben articolato

I

II

animato, ♩ = 104

I
II

riten. poco, ♩ = 90

pp. a. molto

Mom.

riten. poco, ♩ = 96

Mom.

(8)

I
II

p. molto

Mom.

(8)

I
II

The image displays a handwritten musical score for Karasszon Dezső, consisting of four systems of staves. The first system includes a piano part (I) and a violin part (II). The piano part begins with the tempo marking *animato*, $\text{♩} = 104$, and the tempo change *ritardando*. The violin part starts with *animato*, $\text{♩} = 104$, and includes the instruction *leggera*. The second system continues the piano part with a *Ped.* (pedal) marking and the violin part with *simile*. The third system shows the piano part with *simile* and the violin part with *simile*. The fourth system concludes the piano part with *simile* and the violin part with *simile*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* and *f*. Measure numbers 133, 141, and 150 are circled in the piano part. The violin part features several triplet markings (3) and slurs.

Andante sostenuto

Molto tranquillo, $\text{♩} = 54$
con timbre

Mom.

affrettando

rallentando

I

II

I

I

The image displays a handwritten musical score for Karasszon Dezső, consisting of multiple staves of music. The score is written in a system with two parts, labeled I and II, and includes various musical notations and performance instructions.

Key elements of the score include:

- Tempo and Meter:** The tempo is marked *Maestoso* with a time signature of $\frac{4}{8}$.
- Dynamics and Articulation:** The score features dynamic markings such as *ritardando*, *forzibito*, and *staccato*. There are also numerous accents and slurs throughout the piece.
- Performance Instructions:** The instruction *simile* is used to indicate that a subsequent passage should be performed in a similar style to the preceding one.
- Structural Markings:** The score is divided into sections labeled I and II, with specific measures marked as 247, 250, 252, and 253.
- Notation:** The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and various note values, all written in a clear, handwritten style.

The image displays a handwritten musical score for two staves, labeled I and II. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections, each starting with a circled number: (214) and (219). The first section, starting at (214), features a complex arrangement of notes and rests, with some notes beamed together. The second section, starting at (219), is marked "Adanza senza tempo" and contains more rhythmic and melodic patterns. The handwriting is clear and legible, with some annotations in parentheses and underlines. The staves are numbered I and II at the bottom of each section.

The image displays a handwritten musical score for Karasszon Dezső, organized into two systems. Each system consists of two staves, labeled I and II at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a piano (*p*) dynamic in the upper staff and a forte (*f*) dynamic in the lower staff. The second system includes a performance instruction: *glo = p' open baritone*. The score is written in a cursive, handwritten style, characteristic of early 20th-century musical manuscripts.

pesce pesante

Vären diese 4 Takte in der Positivorgel nicht realisierbar, dann sollten die alle an der Hauptorgel gespielt werden.

Allegro moderato $\text{♩} = 112$

sf *legatissimo*

The musical score is arranged in two systems. The first system contains two staves, labeled 'I' and 'II' at the bottom. The second system contains three staves, labeled 'I', 'II', and 'II' at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The German text is written in the left margin of the first system, and the Italian text is written above the second system. The tempo and time signature are indicated at the top right of the second system.

Musical score for two staves, labeled I and II. The score is written in a single system with two staves. The first staff (I) has a dynamic marking of *p* (piano) and the second staff (II) has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music consists of several measures of notes and rests, with some notes beamed together. There are also some markings like 'Molto cresc.' and 'Molto decresc.' written above the staves.

Musical score for one staff, labeled I. The score is written in a single system with one staff. The music consists of several measures of notes and rests, with some notes beamed together. There are dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) throughout the piece.

Musical score for one staff, labeled I. The score is written in a single system with one staff. The music consists of several measures of notes and rests, with some notes beamed together. There are dynamic markings of *p* (piano) and a marking of *legato* (legato) above the staff.