

## Megjegyzések Veress Sándor második (*Minneapolisana*) szimfóniájához

Claudio Veress

Az 1952. december 15. és 1953. március 25. között komponált *Sinfonia Minneapolisana* a Frederick Mann Alapítvány megbízásából, Veress Sándor egykori zeneakadémiai növendéke, Doráti Antal, a Minneapolisi Szimfonikus Zenekar vezető karmestere kezdeményezésére készült, és 1954. március 12-én mutatták be a minneapolis Northrop Auditoriumban. A *Zongoraversennyel* (1952) és a *Vonóstrióval* (1954) együtt a mű a dodekafónia egyik legkorábbi kísérlete az 1949-ben Magyarországról Svájcba emigrált zeneszerzőtől. Ezekben Veress a tizenkétfokú kompozíció elveinek és azoknak a munkamódszereknek az összekapcsolási lehetőségeivel kísérletezett, amelyeket már magyarországi alkotói korszakában, etnomuzikológiai (népzene-kutatás, vagy összehasonlító zenetudomány) képzettséggel rendelkező zeneszerzőként alkalmazott a magyar „parasztszene” jellegzetes vonásainak feltárása során. A jelen szimfónia különösen markáns módon mutatja meg az így létrejött szintézist.

A hagyatékában talált szöveg szerint, amelyet Veress nagy valószínűséggel a bemutató műsorfüzetéhez írt, a mű a „három tempó” koncepció formai elképzelését követi: *gyors - lassú - gyors*. Úgy tűnik, eredetileg a cím egyik változata a *Tripartita* volt, de a szerző ezt Doráti tanácsára elvetette, mert túl elvontnak hangzott. Veress saját magyarázata szerint a háromrészes forma egyfajta szonátaforma-koncepciót artikulál, nagyszabású szerkezetre kivetítve, „expozícióval”, „kidolgozással” és „reprízzel”, ahogy ez egyébként a romantika számos nagyszabású egytétel formájára jellemző (például Lisztnél). Ez a szerkezeti megoldás itt is jelen van, hiszen a három tempó zökkenőmentesen, *attacca* összeolvad. És valóban, Veress olyan tematikus dualizmussal is dolgozik, amely némileg a klasszikus szonátaformájú tételekre emlékeztet. A két téma (melyet a zeneszerző B és C néven jelölt) az első rész *Allegro-jában* első alkalommal a következőképpen jelenik meg:

### B



### C

T. 52-59



Mint látható, a két téma skála szerint nem különbözik egymástól – mindkettő gisz hangnemből kezdődik –, de lineáris szerkezetük, ritmusuk és szakaszolásuk tekintetében jelentősen eltérnek egymástól: Míg a B-téma már az első három ütemben teljes tizenkét hangsort mutat be, addig a C-témára ez már nem igaz. Ehelyett ez utóbbi azonnal egy „magyaros” hangzású álrúhába rejti el – szintén dodekafonikus – szerkezetét, amelynek fenomenológiai megközelítése a négysoros, hat szótagos népdalok típusát modellálja egy megnyújtott negyedik szótaggal. Ettől a kontraszttól függetlenül a zeneszerző a zenemű további menetében mindkét témához a variációk kidolgozásának technikáját alkalmazza, amelyben bonyolult kontrapunktikus eljárások lépnek működésbe.

Az imént ismertetett két fő témán kívül Veress formai összegzése egy másik fontos motívumot is megemlít:

A



Ez a motívum már az első szakasz *Pesante* bevezetőjének drámai tetőpontján megjelenik. Igazi természetét azonban csak a lassú középső rész vége felé mutatja meg (lásd a példát), ahol az egész mű végzetes központi pillanatát artikulálja három, teljes zenekarra hangszerelt *Grave* ütemben, amely egy 7 ütemnyi, kezdetben tripla *forte-ban* lejegyzett, majd fokozatosan csendesedő és sűrűsödő ütőhangszeres szólóhoz vezet, maga mögött hagyva a B-téma tremolómezőkből és töredékekből álló, fragmentált zenéjét.

Az A-motívum értelmezése egészen a közelmúltig a zeneszerző egyik legjobban őrzött műhelytitka volt (még saját szövege sem árul el róla semmit). Mióta azonban a Széchényi Könyvtár zenei gyűjteményében újra felfedezték Madách *Az ember tragédiája* című művének kísérőzenéjét 1947-ből, tudjuk, hogy ez a téma nem más, mint a *Tragédia* zenéjének központi vezérmotívuma, az emberiséget megjelenítő Ádám motívuma, akit Madách stációdrámájában cinikus-mefisztói mentora, Lucifer folyamatosan változó alakban hurcol végig világtörténelem legtipikusabb helyzetein, aki mindenhol kudarcot vall, és akit végül maga az Úr enged ki a bizonytalan jövőbe a jólismert szállóigével: „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” Ha Veress 1953-ban nem amerikai, hanem magyar közönségnek írta volna szimfóniáját, az önidézés aligha maradt volna észrevétlen. Így azonban ez egy egyéni mitológiai elem maradt, amelyet a zeneszerző nyilvánvalóan szándékosan nem akart megmagyarázni távoli, tengerentúli közönségének.

Most, hogy megvilágítottunk néhányat a mű legfontosabb zenei motívuma közül, reprodukálhatjuk a formai sorrendet, ahogyan azt a zeneszerző a szövegében felvázolta:

A	B	C, c <sub>α</sub> , c <sub>β</sub> , ...	//	B	A	//	B, b <sub>α</sub> , b <sub>β</sub> , ...	C	B
[kvázi: <i>expozíció</i>				<i>kidolgozás</i>			<i>repríz</i>		]

Azonnal nyilvánvaló, hogy a mű nagyszabású formája nemcsak a Veress által kifejezetten említett szonátaforma-gondolatra való utalás értelmében értelmezhető, hanem egy (szinte ideális) „ívforma” értelmében is. Ebben az A-téma „kidolgozás” epizódja a központi tengely funkcióját töltené be – ahol egyúttal a darab legalapvetőbb hangulatváltozása is bekövetkezik. E szakasz végzetes hangvétele azonban nem az utolsó szó, hanem a B-téma mehökkentő újraértelmezése előtt nyitja meg a terepet, amely a vidámság és a humor váratlan árnyalatait csalja elő belőle. Ez nem kis részben a hangszerelésnek köszönhető: A „repríz” B-epizódjai például a teljes *tutti* és a *kvázi* concertino (ez utóbbi esetben gyakran a fafúvósok és a rézfúvósok, sőt a basszustuba merészen szokatlan kombinációiban) rendkívül élénk kölcsönhatásában bontakoznak ki, függetlenül az alapszerkezet alapvetően dodekafonikus jellegétől.

A „visszatérés” két utolsó, C- és B-epizódjában ismét valami mehökkentő történik: az utolsó B-epizód kontrapunktikus textúráinak kuszaságában először egyre inkább érzékelhetővé válik a C-téma régóta nem hallott kontúrja, amelyből többszöri transzponálás, hangszeres sűrítés és dinamikai fokozás után a *mindenség énekének* apoteózisa szabadul fel. És a műnek ezen az egyetlen pontján a C-téma tulajdonképpen dodekafonikus modellje önmagának egy *tisztán modális* változatává – egy D-re írt mixolid dallammá – alakul át! Ha a szimfóniát egyszerű *per aspera-ad-astra* (küzdelmek árán a sikerhez) koncepció szerint komponálta volna meg a szerző, akkor itt diadalmasan végződhetne – és (talán) minden rendben is lenne. Ehelyett

azonban az ujjongás egy vad *stretta* örvényébe csap át, és egy általános szünet hirtelen csendjében áll meg, amelyre a B-téma építőköveiből összeállított szigorú, hatszólamú korál válaszol. Ebben a zeneszerző ismét beveti kontrapunktikus művészetének minden eszközét, amikor a korálvonal alá helyezi el annak inverzióját, retrográd formáját és retrográd formájának inverzióját is: minden korábbi exoterikus tevékenység után egy „poeta doctus” (Ujfalussy József 1986 Veress Sándorról) furcsán ezoterikus gesztusa ez, aki, úgy tűnik, szkeptikus kérdőjelet tesz a korábban felvázolt megbékélés valós lehetőségébe vetett túl nagy bizalom mögé, ha így akarjuk értelmezni. A zene csak ez a reflektív ellenvetést követően megy át a végső *strettába*, és tér vissza a nyilvános időbe, hasonló módon, mint ahogyan 20 perccel korábban belépett a zenei időbe: egy ütőhangszeres robbanással.

## Szakirodalom

- Beckles Willson, Rachel, “Letters to America” / „Levelek Amerikába”, in: Friedemann Sallis et al. (eds.), *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress* / „Anhalt István, Kurtág György és Veress Sándor zenéjének értelmezése”, Waterloo/Canada: Wilfrid Laurier University Press 2011, pp. 129-173.
- Traub, Andreas, “Sándor Veress. Zur Biographie – Zur *Sinfonia Minneapolitana*”, in: Stefan Fricke et al. (eds.), *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*, Saarbrücken: PFAU-Verlag 1999, pp. 146-154.
- Veress, Claudio, “Preface / Prefazione”, in: Pál Rózsa / Claudio Veress (eds.), *Sándor Veress, Az ember tragédiája / The Tragedy of Man. Musica di scena per orchestra per il dramma omonimo di Imre Madách (1947)*, Milano: Edizioni Suvini Zerboni 2023, pp. I-XVI.
- Veress, Sándor, *The structural feature of Sinfonia Minneapolitana ... / A Sinfonia Minneapolitana szerkezeti sajátossága...*, [typescript draft, Bern: 1952/53], Paul Sacher Foundation Basel, Sándor Veress collection.