



Kovács Ilona

A tánc és a transzcendencia kapcsolódásának zenei interpretációja Camille Saint- Saëns *Danse macabre* (op. 40) című kompozíciójában

A tánc, a transzcendencia és a halál misztikumának összefonódása a legősibb kultúráktól fogva végigkíséri a művészetek történetét. A rituális táncok, a vallási ceremóniák és az ekstazikus élmények az emberi közösségek hajnalától a tánc és az isteni szférák közötti kapcsolat legkorábbi példáit mutatják. A bibliai szövegek számos helyen utalnak a táncra, hangsúlyozva ezzel az emberi lét örömteli, közösségi és rituális aspektusait, amelyek a testi mozgás és a spirituális átélés összefonódásából fakadnak. A transzcendencia keresése azonban nem csupán vallási vagy mitológiai kontextusban jelenik meg, hanem a művészetekben, a filozófiában, a pszichológiai élményekben és a természettel való találkozásban is, ahol az ember újra és újra megkísérli átlépni saját létezésének határait. Végigtekintve a tánc történetén, számos példát lehet találni, ahol a transzcendens megjelenítése kifinomult koreográfiai és színpadi eszközökkel valósul meg, ahol a mozgás egyszerre szolgál esztétikai élményként és spirituális jelképrendszerként. A zeneirodalomban is jó néhány mű témája a halál és a haláltánc. A tánc és a zene közötti mély, szimbólumokkal átszőtt kapcsolatot példázza Camille Saint-Saëns: *Danse macabre* című szimfonikus költeménye (op. 40, 1874), amely a holtak allegorikus táncát kelti életre, ötvözve a zene dramaturgiáját, a ritmust és a mozgás képzetét, érzékeltetve az emberi lét mulandóságát és transzcendens dimenziót. Jelen tanulmányomban röviden áttekintem a kompozíció Saint-Saëns életművében elfoglalt helyét, majd rámutatok azokra a zenei eszközökre, melyek segítségével a zeneszerző láttató erővel meséli el a történetet. Párhuzamot vonok néhány kiragadott romantikus és 20. századi példával is, melyek bizonyos aspektusokban – például szimbolikájukban, vagy az alkalmazott hangszertechnikában – kapcsolódási pontot mutatnak a francia zeneszerző művével.

Camille Saint-Saëns-t (1835–1921) a francia romantika egyik legkiemelkedőbb és legsokoldalúbb zeneszerzőjeként tartjuk számon, akinek életműve ötvözi a klasszikus hagyományok tisztelőtét, a virtuóz hangszerezést és a modern kifejező eszközök iránti érzékenységet (1. kép). Zenei világát a harmónia, a forma és a hangszín iránti rendkívüli érzék jellemzi, de éppoly figyelemre méltó a humor és a groteszk iránti fogékonysága is, amely műveiben gyakran meglepő módon jelenik meg. Csodagyermekként indult és később csodafelneőtt lett. Korának egyik legnagyobb zongora- és orgonaművésze,¹ zeneszerzője, karmestere és zenepedagógusa,² aki kiválóan ismerte kortársai kompozícióit és a korábbi zenei stílusokat is.³ Képes volt egyszerre

¹ A 1853-ban a párizsi Saint-Merry templom orgonistájává nevezték ki, majd 1857-től 1877-ig a Madeleine-templomban teljesített szolgálatot; itt hallotta Liszt Ferenc improvizálni, aki a világ legjobb orgonistájának nevezte. Schoenberg, 1998. 348.

² 1861–1865 között az École Niedermeyer professzora volt. Leghíresebb tanítványai Gabriel Fauré (1845–1924), André Messager (1853–1929) és Eugène Gigout (1844–1925) voltak. Prod'homme-Martens, 1922. 470–471.

³ Lully-, Charpentier- és Rameau-kiadásai, valamint 1870 után komponált zongoradarabjai jól tükrözik Saint-Saëns érdeklődését a 17. századi, elfeledett francia zenei hagyomány újrafelfedezése és újjáélesztése iránt. Teller és mtsai 2001.



1. kép. Camille Saint-Saëns (1835–1921)

reflektálni a klasszikus hagyományokra⁴ és kísérletezni a programzene narratív és karakteres zenei formájával.⁵ Nemcsak a 19. század egyik legfontosabb francia zeneszerzője, hanem korának egyik legképzettebb humanistája is volt.⁶ Zenei tevékenységei mellett – 19. századi polihisztorként – komolyan foglalkozott többek között asztronómiával és filozófiával, írt verseket és színdarabokat, színes leírásokban örökítette meg számtalan úti élményét, és nevéhez kötődik az első filmzene megkomponálása is.⁷

Zenéje a klasszikus hagyományokban gyökerezik. Minden műve letisztultan elegáns, formailag tökéletes és bámulatos kompozíció-technikai virtuozitást mutat. Ám ez a stílus a hosszú életet élő zeneszerzőt a 20. század elejére már divatjamúlttá tette. Híres művének, Az állatok farsangjának (op. szám nélkül, 1886) 12. – Fossils című – tételében Cyrano de Bergerac módjára gúnyolja ki saját magát a Danse macabre-ban is használt ikonikus xilofonszólo megidézésével. A fiatal muzsikust még Berlioz, Gounod és Liszt bátorították, akik a romantika haladó ágát képviselték. A 19. század végén, a 20. század elején azonban már más szelek fújtak. Claude Debussy például lesújtó kritikát közölt Saint-Saëns tizedik operájának – a Les Barbares [A barbárok] 1901. október 20-án bemutatott – premierje kapcsán. Többek között ezt írta: „[...] Hát nem akad senki, aki szeretettől vezérelve megmondaná Saint-Saëns-nak, hogy eleget komponált már, s jobban tenné, ha ezentúl kései hivatásának, a földrajzi felfedezéseknek élne?”⁸ Debussy – az általa életre keltett kritikus, Croche úr nevében – két évvel később ugyanezeket a mondatokat változtatás nélkül egy másik újság hasábjain is közzé tette, Saint-Saëns: Parysatis (1902) című kísérőzenéjének bemutatója alkalmából.⁹ Igaz, hogy Debussy itt a csípős szavak mellett a Danse macabre egykori sikerét is megemlíti: „Croche úr korholó elfogultsága némileg megenyhült, amikor eszébe jutott a Haláltánc: boldogan emlékezett vissza a bemutató előadást fogadó füttykoncertre. Érezhető volt,

⁴ Fruehwald, 1984. 159.

⁵ Saint-Saëns szerint a zene lényege a forma és előbbre tartotta az érzelmenél. Talán ez is oka lehet annak, hogy néhány kortársa zenéjét érzelmentessége miatt kritizálta. Fruehwald, 1984. 160–161.

⁶ Prod'homme-Martens, 1922. 481–484.

⁷ L'assassinat du duc de Guise [Guise herceg meggyilkolása], (1908).

⁸ La Revue Blanche, 1901. november 15. Debussy, 2017a 55.

⁹ A Parysatis bemutatójára 1902. augusztus 17-én került sor (Béziers, Aréna).



hogy egykoron nagyon szerette Saint-Saëns urat, akinek megváltozását árulásként értelmezte, s ez váltotta ki haragját.”¹⁰ Ugyanakkor nem hallgatja el, hogy „[...] bár Saint-Saëns úr esetében joggal számíthatunk a biztos mesterségbeli tudással alakított szólamvezetésre, ebben a műben nem fedeztem fel azokat az egyszerű vonalakat, melyeket vártam, pontosabban, hallottam jól megkomponált kórusrészeket, de nem éreztem bennük semmiféle tömeg indulatát vagy



2. kép, Saint-Saëns első hangversenye a Pesti Vigadóban (Országos Széchényi Könyvtár, Plakát- és Kisnyomtatványtár)

lelkesedését.”¹¹

Ha a 20. század nagy stílusirányzatai közé kellene besorolni, talán Saint-Saëns-t nevezhetnénk az egyik első neoklasszikusnak. Nem volt forradalmian újító, inkább kiváló eklektikus,¹² ahogy ezt szimfóniai, versenyművei és zongoraművei is bizonyítják. A 19. század utolsó harmadában – Liszt Ferenc bátorítására¹³ – a romantika új műfajában is kipróbálta magát, négy szimfonikus költeményt írt.¹⁴ Ezek közül manapság a Danse macabre a leggyakrabban játszott, amit Saint-Saëns egyetlen magyarországi hangversenykörútján három különböző formációban is megmutatott a magyar közönségnek.¹⁵ A budapesti Vigadóban tartott első hangversenyén – 1897. március 5-én – Saint-Saëns háromszoros minőségben mutatkozott be: zongoraművészként, zeneszerzőként és karmesterként (2. kép). Ekkor a mű zenekari változatát hallhatta a pesti publikum. A Danse macabre mellett meleg fogadtatásban részesült a szerző Herkules ifjúsága című szimfonikus

¹⁰ A Danse macabre premierje (1875. január 24. – Párizs) meglehetősen nagy vihart kavart, mivel a közönséget megdöbbentette a mű addig még nem tapasztalt, szokatlan zenei nyelvezete. Nichols, 2012.

¹¹ Gil Blas, 1903. március 16. Debussy, Claude, 2017b 124.

¹² N. N. 1965. III. kötet, 279.

¹³ Prod’homme-Martens, 1922. 471.

¹⁴ Le rouet d’Omphale [Omphale rokkája] (op. 31, 1871), Phaëton (op. 39, 1873), Danse macabre [Haláltánc] (op. 40, 1874), La jeunesse d’Hercule [Herkules ifjúsága] (op. 50, 1877) Teller és mtsai, 2001.

¹⁵ Saint-Saëns magyarországi hangversenyeiről lásd: Illyés, 2023. 44–66.



költeménye és zongoraversenye is.¹⁶ Két nappal később, 1897. március 7-én ugyancsak a Vigadóban az Országos Nőképző Egylet táncmulatsággal egybekötött művészestélyén a Danse macabre zongorára és két hegedűre átírt változata hangzott el. Saint-Saënsnak ekkor id. és ifj. Joseph Hellmesberger bécsi hegedűművészek voltak a partnerei. Végül Pozsonyban 1897. március 9-én zongoravirtuózként aratott újabb nagy sikert: a mű Liszt-féle zongoraátíratát adta elő egy jótekonysági hangversenyen, amelyet a Hummel-emlékmű javára rendeztek.¹⁷ Liszt két évvel a Danse macabre párizsi bemutatója után készült el a darab szólózongorára írt átíratával (3. kép), amit az alábbi levél kíséretében küldött el: „[Amikor ma elküldöm Önnek Danse macabre-jának átíratát] kérem, bocsássa meg, hogy képtelen vagyok zongorára redukálni a partitúra csodálatos koloritját. A lehetetlen senkit sem kötelez. Senkinek sem adatott meg, hogy zenekart játsszon a zongorán.”¹⁸



3. kép, A *Dance macabre* Liszt által szólózongorára készített átíratának címlapja

Liszt számos alkalommal készített zongora-átíratokat kollégái zenekari műveiből, operáiból és dalaiból azzal a céllal, hogy népszerűsítse azok műveit hangversenyein. Liszt eredeti formájában is sok ősbemutatót dirigált: ő mutatta be Weimarban 1877. december 2-án Saint-Saëns Sámson és Deliláját is, és a sikerrel megnyitotta a mű előtt a nagy európai operaházak kapuit.¹⁹

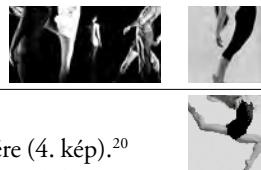
A romantikus szimfonikus költemény műfaja a programzene nagy halmazának része. A programzene elsődleges célja, hogy a hallgatóban konkrét képzeteket, történeteket vagy érzelmeket idézzon fel. Ez a műfaj Saint-Saëns kezében finom és suggesztív eszközzé vált, különösen a Danse macabre-ban. A zeneszerző nem pusztán illusztrálni kívánta a cselekményt, hanem olyan narratív ívet és érzelmi textúrát teremtett, amely a hallgató képzeletét és érzékszerveit egyaránt megszólítja. Saint-Saëns a zenekari mű előzményét – egy zongorakíséretes dalt – már két évvel

¹⁶ Illyés, 2023. 52.

¹⁷ A Mozart-tanítvány, Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) Pozsonyban született és Weimarban halt meg.

¹⁸ Liszt Ferenc levele Camille Saint-Saëns-hoz, Hannover, 1876. október 2. Idézi: Walker, 2003. 353, 17l.

¹⁹ Prod'hommem-Martens, 1922. 473.



korábban megkomponálta Henri Cazalis (1840–1909) *Egalité, Fraternité* című versére (4. kép).²⁰ A költemény az 1789-es francia forradalom szellemiségét hirdeti a kinyilatkoztatással, hogy a halálban mindenki egyenlő. A vers az állítás igazolására említi az egykori márkinő táncát a szegény kocssal, és rangkülönbséget félretéve táncol együtt sarabande-ot a király és a paraszt is.²¹ (A korábbi haláltánc ikonográfiákban gyakori az olyan ábrázolás, ahol a holtaknál is megmaradt a rangkülönbség.)²² Voltaképpen már a dalban megvannak a két évvel későbbi szimfonikus költemény lényeges elemei: a hegedű hangolását imitáló szűkített kvintek, az 1. és 2. téma (5–6. kép), a szöveg sugallta kakaskukorékolás, valamint az utolsó nagy lamentáció is (7. kép).²³



4. kép, Henri Cazalis (1840–1909)

Az előzmény mellett a *Danse macabre*-nak létezik „utóélete” is a zeneszerző életművében: Az állatok farsangja (1886) című alkotásának 12. (Fossils) tételében saját, *Danse macabre*-jából is idéz, humorosan utalva arra, hogy a huszonegy évvel korábban írt darab már az ő véleménye szerint is „őskövületnek” számít. A sorozat voltaképpen egy zenei „Így írtok ti”, melyben Saint-Saëns számos kollégájától citál, olykor parodizálva. A 2. (Poules et coqs) [Tyúkok és kakasok] tételben Rameau: A tyúk című billentyűs művére, a 4. (Tortues) [Teknősök] tételben Offenbach Orfeusz az alvilágban című operettjére, az 5. (L'Éléphant) [Az elefánt] tételben Berlioz: Faust elkárhozása című drámai oratóriumának Szilfek tánca című részletére és Mendelssohn: Szentivánéji álom című kísérőzenéjének Scherzo tételére, a 9. (Pianistes) [Zongoristák] tételben pedig Charles-Louis Hanon és Carl Czerny ujjgyakorlataira utal. A Fossils tételben a *Danse macabre* mellett az Ah! vous dirae-je, Maman című [angolul Twinkle, twinkle ..., magyarul Hull a pelyhes... szöveggel ismert] gyermekdal rövid részlete mellett felcsendül még két francia

²⁰ Henri Cazalis (1840–1909) Jean Lahor néven publikálta 1868-ban *Mélancholia* című verseskötetét, melynek egyik költeménye az *Egalité, Fraternité*. Saint-Saëns 1872-ben zenésítette meg, ez adta az alapját a *Danse macabre*-nak. A kottát a Bibliothèque Nationale de France (Párizs) gyűjteményében őrzik: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP412292-PMLP131522-Saint-Sa%C3%ABns_Danse_Macabre_m%C3%A9lodie.pdf. Utolsó megtekintés: 2025. augusztus 28.

²¹ A verset és nyers fordítását lásd a Függelékben.

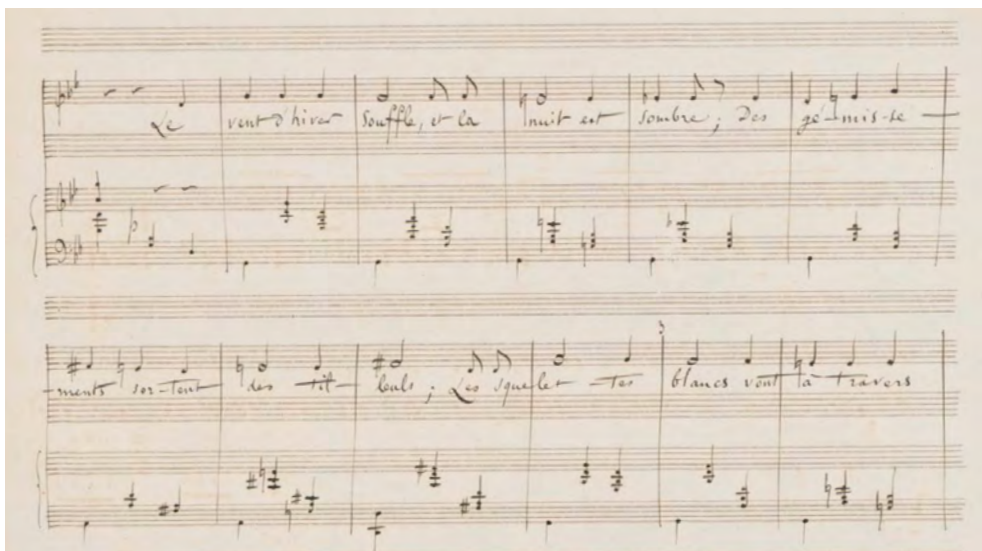
²² Jellegzetes haláltáncábrázolás az, ahol a táncosok – csontvázak és holtak – hosszú sort alkotva fogják egymás kezét, melynél a holtakat társadalmi helyzetük csökkenő sorrendjében ábrázolják. Brainard, Ingrid, 2004, 331–333.

²³ William Thomas – basszus, Christopher Glynn – zongora. https://www.youtube.com/watch?v=dW_qzL2mbE Utolsó megtekintés: 2025. augusztus 28. Ismert olyan interpretációja a dalnak, ahol az előadói szabadsággal élve a kakaskukorékolás előtt subito [hirtelen] megáll az énekes és a zongora, noha ez a kottában nincs jelölve. Talán Saint-Saëns is hallhatta ilyen interpretációban a darabot és ennek tapasztalatát leszűrve a zenekari változatban ezen a helyen megkomponált „törés” hallható: a történetmesélésben a féktelen tánc folyama hirtelen megszakad, és a ritmus is visszaáll az eredeti tempóra (Tempo 1^o), de nincs teljes csönd a kakas kukorékolása előtt: a kürtök ütemeken át tartott oktávja szól, melynek dinamikája a fp-tól a pp-ig halkul. E felett hasít bele a zenébe [és az éjszakába] az oboaszóló [a kakas].



5. kép, Cazalis-Saint-Saëns: *Dance macabre* – bevezetés és 1. téma

gyermekdal-idézet (Au clair de la lune; J'ai du bon tabac), valamint Rossini: A sevillai borbély című operájából az „Una voce poco fa” című ária allúziója is. A műnek – a zeneszerző életében – csak zárt körű előadásai voltak, melyek közül az egyikben Liszt Ferenc is részt vett. Mivel a komponista úgy gondolta, hogy a darab rontaná zeneszerzői imázsát, ezért – a híres 13. (Le cygne) [A hattyú] tétel kivételével – nem engedte nyilvánosan előadni. A széles közönség



6. kép, Cazalis-Saint-Saëns: *Dance macabre* – 2. téma



7. kép, Czalis–Saint-Saëns: *Dance macabre* – az utolsó ütemek

előtti premierre csak a szerző halála után kerülhetett sor 1922. február 25-én Párizsban, a Concerts Colonne szervezésében. A két nappal később megjelent kritika a zeneszerző egyik legjobb művének nevezte a kompozíciót: „Az első hangtól az utolsóig a legmagasabb rendű és legnemesebb komikum szüntelen áradása. Minden ütemben, minden pillanatban váratlan és ellenállhatatlan ötletek bukkannak fel. Témák, szeszélyes gondolatok, hangszerezési megoldások vetélkednek egymással bohózzal, bájjal és tudománnyal. ... Amikor a mester tréfálkózni kíván, sosem felejt el, hogy ő a mester.”²⁴

Saint-Saëns a *Danse macabre*-ban rendkívül gazdag palettáját használta a hangfestésnek, azaz, hogy tisztán zenei eszközökkel utaljon a zenében ábrázolt cselekményre. Már a darab g-moll tonalitása is bizonyára nagyon tudatos szerzői választás volt. A romantikában még élő hangszimbolika szerint is sötét és fájdalmas hangnem a g-moll, amihez a gyász, a kétségbeesés, a lelki fájdalom asszociációja fűződik. Korábban is az volt. W. A. Mozart például kivételesen érzékeny volt az egyes hangnemek sugallta érzelmekre, ő is ritkán, csak kivételes alkalmakkor használta ezt a hangnemet, éppen ezért műveiben különösen erős érzelmi jelentése volt a g-mollnak.²⁵

A haláltánc allegorikus műfajának nagy hagyománya volt a különböző művészeti korok ábrázolásaiban, sok közös vonást felmutatva. A néphitre és babonákra támaszkodva a műalkotások is átvették az éjféltől napkeltéig tartó tánc motívumát, miszerint az év egy bizonyos napján – a nyugati kultúrákban Halloween éjszakáján – előjöhetnek sírjaikból a holtak, hogy aztán hajnal hasadtáig táncoljanak. E témakörben a különböző művészeti ágak egy másik közös vonása, hogy a hangszerek közül a hegedűnek tulajdonítanak kiemelt szerepet a haláltánc-zenékben.

²⁴ Le Figaro, 1922. február 27. 5.

²⁵ W. A. Mozart: A varázsfuvola című operájának 1. felvonásában az Éj királynője a lánya „elrablása” felett érzett fájdalmát g-mollban énekl el. Mozart negyvenegy szimfóniája közül kettő moll hangnemű, mindkettő g-moll (K. 183, K. 550). A bécsi évek jelentős g-moll hangnemű művei közé tartozik a g-moll zongoránégyes (K. 478), valamint a g-moll vonóskvintett (K. 516). Sadie, 1987, 127–128.



Ez a hangszer szorosan összeforrt az ördög vagy a Halál ábrázolásával. Saint-Saëns is él ezekkel a sablonokkal. Az alábbiakban ezeket a zeneszerzői eszközöket vizsgálom.

A mű bevezetésében a hárfa tizenkét d' hangja (1–12. ütem) az óra ütését jelképezi, mely jelzi, hogy kezdődhet a tánc.²⁶ A jelképes óraütéseket az I-II. hegedűk és a brácsák négy ütemen át tartott, alig hallható ppp [háromszoros pianissimo] V. fokú (domináns) akkordja követi (13–16. ütem) – mintha a temető csendjét érzékeltetné a zeneszerző. Egy teljes ütem szünet után (17. ütem) azonban a mély vonósok nyolc ütemen keresztül ütem-egyen megszólaló pp [pianissimo] pizzicatói a közeledő Halál settenkedését jelzik, melynek utolsója felett már meg is kezdődik a hegedű „hangolása” (25–32. ütem). A hegedű – bár üres húrokat húz – nem a szokásos tiszta kvintre „hangol”. A magyarázat az ún. scordatura:²⁷ a zeneszerző a partitúra elején jelzi, hogy a hegedű e” hangját egy fél hanggal lejjebb kell hangolni. A hagyományostól eltérő



8. kép, Hans Holbein (1497–1543): A hercegnő

²⁶ A romantikus programzene előszeretettel használt konkrét, a hallgató által könnyen azonosítható zenei utalásokat. Valós időt – reggel hat órát – jelez például Robert Schumann: Papillók (Pillangók, 1831, op. 2) című műve végén. Hector Berlioz: Fantasztikus szimfóniájának (1830, op. 14) 5. (Boszorkányszombat) tételében ugyanakkor – noha feltételezhetően itt is éjfélok gyülekeznek a boszorkányok – jóval többször kong a harangjáték a Dies irae idézete előtt. Ennek a tételnek egyik közeli rokona Mogyeszt Muszorgszkij: Éj a kopár hegyen (1867, op. posth.) című szimfonikus költeménye, amiben a boszorkányok orgiájának tetőpontján a távolból megkondul egy falusi templom harangja. Ez sem konkrét időt, hanem a virradatot jelzi, ami elűzi a sötétség szellemeit.

²⁷ A scordaturát már a reneszánszban is használták, és a későbbiekben is előszeretettel alkalmazták. Niccolò Paganini – „az ördög hegedűse” – például többször élt ezzel a „trükkel”. Több darabjában azért használta, hogy kiszélesítse művészetének technikai határait és fokozott hangszínt, intenzitást és ragyogást adjon hangszerének a zenekari darabjaiban. Lásd még: Boyden és mtsai, 2001.



húrhangolás miatt létrejött nyers diszsonancia mellbe vágja a hallgatót, a történet narratívája szerint ez a táncra hívó szignál. Valójában nem is dallam, hanem inkább ritmus- és zajhatás, ami a későbbiekben még háromszor felcsendül, szakaszhatárokat húzva a darabban, hiszen utána mindig valamiféle változás történik a zenében. Ördögi a húrelhangolás és ördögi maga a hangköz is. Az a'-esz" szűkített kvint (tritonus) enharmonikus [megegyező hangzású] a bővített kvarttal, ami a középkorban tiltott hangköznek számított. Az ördög hangközének (diabolus in musica) tartották, mivel a két diszsonáns hangköz ugyanúgy hangzik, csak az eltérő irányú feloldásuk mutatja, hogy bővített kvartot vagy szűkített kvintet hallottunk. Az ördöghöz hasonlóan tehát a hangköz is megtévesztő. Mind a hegedű (8. kép), mind a scordatura, mind pedig a tritonus gyakran társul az ördög (vagy a Halál) fogalmával.²⁸

A bevezető után Saint-Saëns két témát mutat be, mindkettő a klasszikus szabályokat tisztelő zeneszerzőt mutatja, periódust idéző 8+8 ütemes a+a' szerkezetű elrendezéssel. A kopogó 1. téma (33–49. ütem, melyben a 33. ütem voltaképpen a téma első hangsúlyos hangjához tartozó négy nyolcad felütés idiomatikus instrumentális melódia, nehéz lenne énekelni. A témát először a fuvolák mutatják be, majd a hegedűk veszik át. Mikor a későbbiekben majd a xilofon ezt a témát szólóban játssza, akkor mutatja meg igazi hangutánzó jellegét, amivel a csontvázak zörgésére szokás asszociálni. (A bemutató közönségét többek között a xilofon e „rendhagyó”, kiemelt szerepe is mehökkentette.) A szintén felütéssel induló 2. téma (49–65. ütem) ezzel szemben lírai hangvételű, igazi keringő zene. A szimfonikus költemény során ezek alakulnak át, formálódnak és transzformálódnak Saint-Saëns zenei műhelyében.

A két ellentétes karakterű téma mellett egy harmadik téma is felbukkan a darabban (a D próbajeltől), ez pedig a híres gregorián sequentia, a Dies irae idézete.²⁹ Saint-Saëns-t műve megírására két mű bizonyosan inspirálta a Dies irae beillesztése tekintetében. Mai ismereteink szerint Hector Berlioz idézte először e dallamot a Fantasztikus szimfónia 5. (Boszorkányszombat) tételében. Fiatalabb kollégája számára mintát adhatott Berlioz azzal is, ahogyan az 1. tételben megismert dallam – az „idée fixe” – karakterét tételről tételre változtatta úgy, hogy az 5. tételre groteszk hangvételével az eredetihez képest már szinte teljesen eltorzultá vált. Saint-Saëns-nál a 3. téma esetében nincs tématranszformáció, nála rögtön egy teljesen átlényegült Dies irae-t hallunk, melyre szinte már alig lehet ráismerni. A korábbi hangvétel groteszk és gúnyos lett. Ráadásul az eredetileg moll jellegű dallam itt dúrban hangzik fel, a tonalitásváltás miatt pedig teljes mértékben elveszíti eredeti jellegét. Egy másik példakép Liszt Haláltánc című kompozíciója lehetett. Liszt egy teljesen önálló művet szentelt a Dies irae feldolgozásának, mivel ez a mű – ahogy alcíme is utal rá – Parafrázis a „Dies irae” fölött zongorára és zenekarra. A hat variációt és kódát magában foglaló alkotásban Liszt a 20. századra előremutatóan, már-már naturalisztikusan fogalmaz. A csontvázcsörgés képzete a Liszt-Haláltáncban is megfogalmazódik, legképszerűbben a mű 2. variációjában, ahol a jobb kéz gyors skálafutamai és glisszandói keltik ezt a hatást.

²⁸ A Holbein-metszeten is hegedűvel a kezében látjuk a Halált. Az elhangolt szólóhegedű Gustav Mahler 4. szimfóniájának II. tételében is megtalálható, ahol mind a négy húrt el kell hangolni, a-e'-h'-fisz"-re. Alma Mahler szerint amikor férje e tételen dolgozott, gondolataiban Arnold Böcklin (1827–1901) Önarckép a hegedűn játszó Halállal (1872) című festménye járt. Igor Sztravinszkij: A katona története (1918) című művében szintén összefonódik az ördög alakja a hegedűvel. Bartók Béla: Kontrasztok (1938, BB 116) című művének 3. tételében a hegedű két húrja elhangolt, gisz-d'-a'-esz"-re hangolt scordatura van. Itt is halljuk az a'-esz" tritonust, és a lüktetés is hasonló és éppúgy egyre aprózódnak a ritmusértékek, mint Saint-Saëns-nál.

²⁹ A Dies irae latin verses szövege az utolsó ítéletet és az apokaliptiszt idézi meg: a végső nap, a harag napjának látomását jeleníti meg a középkori vallásos képzelet drámai erejével. A haláltáncról és a 19–20. századi Dies irae-idézetekről lásd egy korábbi tanulmányomat: Kovács, 2011. 30–47.



Magától értődik, hogy egy ilyen programú darabban számos lehetőség van hangfestésre, amit Saint-Saëns nagyszerűen ki is használt. Az óra ütése, a Halál settenkedése, a szőlőhegedű elhangolása, a csontvázcsörgés és a keringőt idéző lüktetés mellett a Cazalis-versben említett hideg téli szél is megjelenik, melyet az F próbajelnél induló nyolcütemes szakasz eltéveszthetetlenül mutat meg. A gyorsan kavargó szelet jelképező tizenhatodik alatt az 1. téma foszlányai szólnak. Ugyancsak élethű (egyben drámai hatású) a kakas kukorékolása, amit az oboa kelt életre.

Mivel a szimfonikus költemény műfajában klasszikus formáról nem – hanem inkább tématranszformációkról – beszélhetünk, itt a hegedűhangolás az, ami tagol a kompozíción belül. Összesen négyszer „hangol” a hegedűs, mellyel mind a négy alkalommal fontos történetet vezet be. Az első „hangolás” után halljuk először az 1. és 2. témát. A második „hangolás” után dinamikai szintet lép a darab: míg addig a zenekarban csak bátortalan piano dinamikával, a szőlőhegedűben pedig forte hangzottak fel a témák, most már diadalmas forte intenzitással szól a zenekar és fortissimo a szőlőhegedű. A harmadik „hangolás” után (C próbajel) kontrapunktikus fugato szakasz indul, a negyedik „hangolás” (I próbajel) utáni rész pedig bevezetőként szolgál ahhoz a szenvedélyes, egyre gyorsuló eksztázishoz, aminek majd a kakas kukorékolása vet véget. Látványos a kottában (és persze jól hallhatók is) a lefelé irányuló kromatikus motívumok, például éppen a I próbajel megelőző tizenkét ütemben, mintha csak a tátongó, mély sírokra utalna a zeneszerző. A lefelé hajlás és a kromatika az egész művet átszövi, a 2. témának is ez az egyik leglátványosabb tulajdonsága. Bravúrosan rajzolja meg zenéjével a szerző a táncoló, hajladozó árnyakat is. Az E próbajeltől kezdődően a hárfa arpeggióra játssza a szőlőhegedű a lírai 2. témát (a szél megjelenéséig, az F próbajelig), majd a téli szél után az I. hegedűsök arpeggióznak, felettük pedig a rezek játsszák a 2. témát. Mintha a lány női és a férfias tánc (lélek?) állna szemben egymással. Az I próbajel után (innen indul a 4. hangolás) tizenkét ütemmel később, a darab zeneszerzői bravúrjainak egyik leglátványosabbika kezdődik. Először csak a vonósok szólnak tizenhat ütemen keresztül. A II. hegedű-brácsa ütemenként változó harmóniái és a cselló-nagybőgő orgonapontja felett az I. hegedű az 1. téma fragmentumait játssza, a dialógus másik résztvevője, a szőlőhegedű pedig a 2. téma elejének lehajlását egyre lejjebbről kezdve, szekvenciálisan. És a tématorzódásokból még mintha ez sem lenne elég: a K próbajel utáni 8. ütemben szétnyílnak a szólalmok és szimultán halljuk a két témát. A harsonák fújják a 2. témát, a vonósok játsszák az 1. téma dallamát, míg a fafúvók, a kürt és a triangulum az 1. téma ritmusát – egy hangon repetálva. A ff dinamika átcsap háromszoros fortissimóba (fff), a tempó észveszejtően gyors lesz, amit szinte már nem lehet tovább fokozni. Ekkor jön a kakas, „aki” véget vet a táncnak. Még a szőlőhegedű játszik egy végtelenül érzelmes, szomorú és – természetesen – lefelé hajló motívumokból álló deklamációt. Aztán már csak néhány bátortalan, rendkívül halkán előadott 1. téma-foszlány szól, ami alatt – képzeletben – visszatérnek sírjukba a holtak, hogy majd egy év múlva újra előjöhessenek.

A mű – a kedvezőtlen első fogadtatás után – mára a hangversenytermek egyik gyakran hallható, népszerű műsorszámává vált, és – mivel voltaképpen tánczenéről van szó – számtalan koreográfus fantáziáját megihlette.



Függelék

Henri Cazalis: Egalité, Fraternité

Zig et zig et zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,

Zig et zig et zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,
Un couple lascif s'assoit sur la mousse
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.

Zig et zig et zag, la mort continue
De racler sans fin son aigre instrument.
Un voile est tombé! La danseuse est nue!
Son danseur la serre amoureuxment.

La dame est, dit-on, marquise ou baronne.
Et levert galant un pauvre charron -
Horreur! Et voilà qu'elle s'abandonne
Comme si le rustre était un baron!

Zig et zig et zig, quelle sarabande!
Quels cercles de morts se donnant la main!
Zig et zig et zag, on voit dans la bande
Le roi gambader auprès du vilain!

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté
Oh! La belle nuit pour le pauvre monde!
Et vive la mort et l'égalité!

Henri Cazalis: Egyenlőség, testvériség

Zig és zig és zig, a halál ütemre
Sarkával ver egy sírt,
Éjfélkor a halál táncdallamot játszik,
Zig és zig és zag, a hegedűjén.



Fúj a téli szél, sötét az éj,
Nyögések szállnak a hársfák alól;
Fehér csontvázak járnak az árnyékban,
Futva és ugrálva nagy lepleik alatt.

Zig és zig és zig, mind reszket, moco-rog,
Hallani, ahogy csattognak a táncosok csontjai,
Egy kéjes pár leül a moha közé,
Mintha régi gyönyöröket ízlelne.

Zig és zig és zag, a halál folytatja
Végtelenül reszelni savanyú hangszerét.
Egy fátyol lehullt! A táncosnő meztelen!
Táncosa szerelmesen átöleli.

A hölgy, mondják, márkiné vagy bárónő.
S a zöld gavallér egy szegény kocsis –
Borzalom! És lám, átadja magát,
Mintha a paraszt báró volna!

Zig és zig és zig, micsoda sarabande!
Micsoda körök, hol a halottak kézen fogják egymást!
Zig és zig és zag, látni a csapatban,
Amint a király a paraszt mellett fickándozik!
De pszt! hirtelen megszakad a körtánc,
Lökdő-sódés, futás, a kakas kukorékolt.
Ó, szép éj ez a szegény világnak!
Éljen a halál és az egyenlőség!

Irodalomjegyzék

- Brainard, Ingrid (2004): *Dance of Death*. Cohen, Selma Jeanne (szerk.): International Encyclopedia of Dance, Vol. 2. New York, Oxford, Oxford University Press, 331–333.
- Debussy, Claude (2017a): *Néhány babonáról és egy operáról*. Debussy, Claude: Összegyűjtött írások és beszélgetések. Budapest, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 54–57.
- Debussy, Claude (2017b): *Concert Colonne: C. Saint-Saëns és Alfred Bachelet urak*. Debussy, Claude: Összegyűjtött írások és beszélgetések. Budapest, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 122–125.
- Fruehwald, Scott (1984): *Saint-Saëns's Views on Music and Musicians*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 15, (No. 2), 159–174.
- Illyés, Boglárka (2023): *Magyar–francia zenei kapcsolatok a dualizmus idején, különös tekintettel a korabeli francia modern zene magyar recepciójára*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar. (Doktori disszertáció) DOI: 10.15476/ELTE.2023.147
- Kovács, Ilona (2011): *Haláltáncok a zenében*. Táncstudományi Közlemények, 1. sz., 30–47.
- N. N. (1965): *Saint-Saëns, Camille*. Szabolcsi, Bence; Tóth Aladár: *Zenei lexikon*. III. kötet. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 279.



- Prod'homme, Jacques-Gabriel; Martens, Frederick H. (1922): *Camille Saint-Saëns*. The Musical Quarterly, Vol. 8. (No. 4.): 469–486.
- Sadie, Stanley (1987): *Mozart*. Budapest, Zeneműkiadó. (Grove monográfiák)
- Schoenberg, Harold C. (1998): *A nagy zeneszerzők élete*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Walker, Alan (2003): *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861–1886*. Budapest, Editio Musica.

Elektronikus források

- Boyden, David D.; Stowell, Robin; Chambers, Mark; Tyler, James; Partridge, Richard (2001): “Scordatura” *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041698?rskey=vJAIfc&result=1>
- Cazalis, Henri; Saint-Saëns, Camille: *Danse macabre* – kotta https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP412292-PMLP131522-Saint-Sa%C3%ABns_Danse_Macabre_m%C3%A9lodie.pdf.
- Cazalis, Henri; Saint-Saëns, Camille: *Danse macabre* – előadás
- Thomas, William – basszus, Glynn, Christopher – zongora. https://www.youtube.com/watch?v=dW_qzsL2mbE
- Nichols, Roger (2012): *Notes to Neeme Järvi Conducts Saint-Saëns*. Chandos CD CHSA 5104, 2012. <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/CHSA5104.pdf>
- Teller Ratner, Sabina; Harding, James; Fallon, Daniel M. (2001): *Saint-Saëns, (Charles) Camille*. *Grove Music Online*, Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024335?rskey=ptgpkS&result=1> Utolsó megtekintés: 2025. augusztus 20.