

Zipernovszky Kornél

A MODERN MAHLER ÉS A „NYOMASZTÓ HATÁS”

Péteri Lóránt: *Mahler, a scherzo és a „kísérteties”*

Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.

Mahler és Freud egyetlen alkalommal lezajlott személyes találkozása izgalmas pillanat lehetett. Ahogy a neves francia dokumentumfilmes, Pierre-Henry Salfati feldolgozta-kiszínezte ezt az eseményt, az csak egy lehetséges változata annak a nagyjából négy órának 1910. augusztus 26-án, amikor Mahler, belátva valamilyen szükségszerűséget, hallgatott feleségére, akinek elvesztésétől joggal tartott, feladta kezdeti ellenkezését az analízissel szemben, és felkereste a Hollandiában szabadságán lévő, nála alig négy évvel idősebb Freudot, hogy leginkább házasságának megmentése érdekében tanácsát kérje. Az életrajzban ez főleg az utolsó szimfóniák keletkezésével hozható összefüggésbe, ráadásul ez már Alma Mahler története is, minden modern femme fatale példaképéé, akitől – paradox módon – a legtöbb részletet tudhattuk meg a két bécsi szellemóriás külföldi, négy szemközti találkozásáról. Bár Alma jóval később papírra vetve nem így idézte fel, Gustav Mahlerben feltehetően nem hagyott túlságosan mély nyomot ez a találkozás. Freud ellenben, amikor az első Mahler pszicho-biográfia szerzője, egyben tanítványa, Theodor Reik kérésére röviden leírja, hogy milyen megállapításokra jutott a konzultáció során, arról tudósított, hogy Mahlert neurotikus tüneteinek legalább egynéhányától sikeresen megszabadította. Ez nem teljesen igazolható Mahler házassága hamarosan bekövetkezett csődjének fényében, de az utókort, ahogy A. J. Dunning is megállapította, a találkozás ettől függetlenül továbbra is izgatja. Talán azért, mert Gustav Mahler életrajzának (nem csak Alma Mahlerének) vannak olyan vonatkozásai, amelyek a romantika végét és a modern kor kezdetét tematizálják a szemünkben.

Péteri Lóránt új könyve Freud és Mahler párhuzamos életművének egyetlen egy aspektusára koncentrál. Ha egy egész könyv egy tételről, közelebbről Mahler 2., *Feltámadás* szimfóniájának III. tételéről szól, számokban kifejezve pedig 251 oldalban

értekeznek a nagyjából 10-11 perc alatt megszólaltatott 581 ütemről, akkor az olvasóban joggal vetődik fel: miért pont erről? Mi az a revelatív tézis, amely ezt az alaposságot indokolja? A szerző, aki 2008-ban védte meg doktori értekezését ebben a témában a Bristol Egyetemen, és akit nemrég a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi és Zeneelméleti tanszékvezetőjének neveztek ki, könyve egészében is minden felvetődő kérdésre a legkörültekintőbb választ adja, de a legkevésbé térítik el tudományos szempontrendszerétől az életrajz bármennyire is érdekes adatai. A legfontosabb fogalom a Mahler/kísérteties/scherzo háromszögben, számomra úgy tűnik, a modernitás. E háromszög csúcsai közt kutathatjuk érvényesen azt a komplex változássorozatot, amely a századfordulón kezdődött, és mind a mai napig tart, hatásaival mi magunk is találkozhatunk. Úgy gondolom, hogy azok a tézisek, amelyeket Péteri sorol a modernitás összefüggésrendszerében, határozottan indokolják a könyv terjedelmét.

Történetileg is elhelyezhetőek ezek a bizonyos csúcsok. A zeneszerző 1888 elején írta első vázlatait a 2. szimfóniához, tehát időrendben az első szimfónia véglegesítése előtt, de a szóban forgó mű csak hat évvel később, 1894 év végén, két intenzív komponálási fázis után nyerte el végső, időben is óriási formáját. Említésre méltó epizód, hogy Mahler a karmester Hans von Bülownak mutatott meg részeket a készülő művéből, de ő befogta a fülét. Később a szimfónia komponálásához váratlan ihletet kapott Mahler 1894-ben, Bülow temetésén, az ott hallott *Feltámadás (Die Auferstehung)* című Klopstock-himnusz megzenesítését be is építette művének befejezésébe.

Freud, aki nagyban támaszkodott a témában Jentsch (1906) esszéjére a „kísérteties” (eredetiben: unheimlich) fogalmáról írt szövegében (1919), úgy közelíti a problémát, hogy irodalmi példákat hoz; különösen E.T.A. Hoffmann nevezetes kiindulópont ebben a tekintetben. Péteri támaszkodik azokra a korábbi megállapításokra, amelyek konstatálták a kísérteties megjelenését a Freud-kortárs zeneművekben, ahogy például Richard Cohn tette, ám ezek általában csak egy részkérdésre térnek ki, Cohn például a hangnemi szignifikációkra, és ezeket Péteri részben kiegészíteni valónak tartja. A scherzo, akár önálló műként, akár egy többtételű darab részeként, fogalmaz Péteri, alapvetően végighúzódik az egész „hosszú 19. századon”, és a folyamat Mahler műveiben ért a forrponthoz a szerző szerint, aki a scherzo műfaji dimenzióit hallatlanul érdekesen vázolja fel. A scherzo közismerten a játékosságra, tréfára utaló szerzői utasítás, de Péteri kutatásai révén rengeteget megtudunk a sok mindent magába foglalni képes műfajról – a szerző más helyen be is ismeri, hogy őt magát is meglepte, hogy eddig mennyire elhanyagolta a zene-tudomány az ezzel a műfajjal való foglalkozást. Az eredetileg történész végzettségű Péteri nem téveszti szem elől célját, figyelme analitikus, miközben mindig szem előtt tartja a kronológiai iránytűt.

A végtelen ismétlődések, a perpetuum mobile kísérteties sugallatát látja meg Beethoven és a század más szerzőinek műveiben, miközben a hasonló vagy azonos ütemű menüett jelzés, amelyik addigra túlélte önmagát, lényegében lekerül a kották éléről. Felbukkan a *Doppelgänger* zenei kifejeződése – például a szerző által scherzóként méltatott, Mahler 2. szimfóniájához időben is közel álló *Bűvészin*asban, Dukas darabjában. A toposz első kifejtése a pszichoanalízisben Rank nevéhez fűződik. Ahogy a sokszorosítás mint formaszervező elv legyűri a kauzalitást, hasonlóan „nyomasztó hatása” van a kockavetés, a zenei kockajáték alkalmazásának. Meggyőző példákat sorol a szerző a haláltánc különböző megjelenési formáinak továbbélésére is a scherzóban, amely Péteri szerint Bruckner szimfóniáiban nyerte el kodifikált műfaji létmódját.

Ezen az alapon végzi el Péteri a tétel új, az eddigi szakirodalmat jelentősen meghaladó elemzését. Ennek részletes méltatására, és annak az állításnak a megvizsgálására, hogy a kötet úgymond a magyar muzikológia legszebb hagyományainak folytatója volna, nem ez a folyóirat hivatott. Azért azt meg kell jegyezni, hogy meggyőzőek a többdimenziós forma Carl Dahlhaus által bevezetett fogalmát alkalmazó fejezetek: először is a triós forma egyéni megvalósítása, másodsor a permutációs elvek alkalmazása egy kétrészes formatervben, majd harmadszor a forma imaginárius végtelenségének lehetőségére mutató elemek. Péteri ugyanis nem tart tőle, hogy a különböző dimenziók eltérő következtetésekhez vezetnek ugyanazokkal a részekkel kapcsolatban, viszont például arra is figyel, hogy Nietzsche Zarathustrájának, főleg az örök visszatérésre vonatkozó, Mahler által minden bizonnyal jól ismert tanítását hozza összefüggésbe a formai analízis konklúzióival.

Két intertextuális helyet Péteri kiemelten megvizsgál és kontextualizál: a Mahler-szimfónia bizonyítottan idéz Bruckner 4. szimfóniájának scherzójából, de még érdekesebb, hogy Mahler „Páduai Szent Antal prédikál a halakhoz” című vokális műve nagyrészt pontosan megfeleltethető a 3. szimfónia bizonyos ütemeinek. Óvatos, de jól indokolt következtetésre jut Péteri abból, hogy a vokális Szent Antal-műnek az egészen másképp, de azonos hangokkal megszólaltatott rész felel meg a 3. szimfóniából. A Bruckner-allúzió, sőt az egyértelmű Bruckner-idézet kapcsán viszont Péteri a zsidó származású Mahler kulturális identitásának témáját rétegenként, nagyon körültekintően fejti fel. Közismert, hogy az asszimilált iglavi (jihlavai) családból származó Mahler ugyanúgy közép-európai művésszé vált Bécsben, mint ahogy a nála négy évvel idősebb, lényegében ugyanott és ugyanakkor saját, elméletalkotó útjára lépő, a zsidó vallást szintén teljesen hátrahagyó Freud. Péteri idézi Mahler amerikai nyilatkozatát, amelyben kijelenti: „Német vagyok.” Jól ismert tény az is, hogy Mahler, aki már 1885-ben Kassalban antiszemita hecckampanynak volt kitéve, és Hamburgban évekkel később megkeresztelkedett, amit min-

denekelőtt a karmesteri pálya kiteljesítésének reményében tett; minden bizonnyal joggal tartott tőle, hogy különben nem nevezték volna ki a bécsi opera élére, mint Péteri is megállapítja. Nos, a scherzo tételben van egy rész, amelyet hol a magyar csárdással, hol a haszid népdallal szoktak összefüggésbe hozni. Péteri körültekintő vizsgálat után szintetizálja a szélsőséges nézeteket a vonatkozó skála – a bővített szekundos fríg skála vezetőhangos változata – majd az egész kontextus kapcsán: meggyőződése szerint inkább a ländler ironikus parafrázisának kell tekinteni a Bruckner-utalást Mahlernél, akit eltöltött a „szorongás a hatástól”. A zeneszerző első két szimfonikus scherzo tételét is összeveti a Bruckner-hatás konzekvenciáit értelmezve, és jut arra a következtetésre, hogy ez a rész a Monarchia etnikailag is értelmezhető perifériájára utaló jelzéseken túl arról is vall, hogy Mahler inkább Brahms vonzástengelyéhez kívánt közeledni, Bruckner és Wagner hatásától viszont távolodni. Nos, Péteri ugyan nem hivatkozik rá, de az Bókay Antal és Erős Ferenc által szerkesztett kötetben, ahol Freud írása is először jelent meg magyarul, szerepel egy olyan esszé is, amely Freud *Kísérteties* esszéjét dekonstruálja leginkább a Hoffmann-novella kapcsán, beemelve Freud életrajzi adatait, különösen Freud és az ennek az esszének az írása idején lehetségesnek tekintett utódja, Tausk közötti viszonyt, valamint a hatástól való szorongás affektusát¹.

A könyv konklúziója összegzi a kulturális identitás kapcsán széles kultúratudományi alapon végigvitt zeneelméleti elemzést: a zeneszerző számára az odahagyott „zsidó identitás ilyen körülmények között könnyen válhatott egykori birtokosa számára a freudi értelemben kísérteties: olyasmivé, »aminek rejtve kellett volna maradnia, de mégis előtérbe nyomult«” (221). Egyúttal leszögezi, hogy ebben az időben a modernitás hozza magával azt a fajta társadalmi és földrajzi mobilitást, amely a *heimlich* és *unheimlich* ambivalens érzéseit széles körben ismertté teszi. A konklúzió zárása finoman utal rá, hogy a kutató nem fejezte be a munkát, hiszen csak egy tétel elemzését végezte el, akármennyire is széles vásznon felvázolva azt. Nem feledkezett meg azokról a zeneszerző által az egész szimfóniára vonatkozóan megfogalmazott programokról sem, amelyek az utókorra maradtak, de egyben kicsit félre is toltta őket. Ezt nem csak a III. tételre irányuló fokozott koncentráció indokolta, Péteri minden ilyen programot eleve kritikával kezel.

Nagyszerű a könyv áttekinthető felépítése, gazdagon sorjázó partitúra-részletei, jól tagolt fejezetei, melyek egy-egy szempontot vezetnek végig, és már bevezetik a következő

¹ Neil Hertz: Freud és a Homokember. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest: Filum, 1998. Freud: A kísérteties. uo. 65-82. A cikk címében Hoffmann novellájának jelzős szerkezetét Barna Imre fordításában idézem in: E.T.A. Hoffmann: A homokember. In: uő: *Az arany virágcserep. A homokember. Scuderi kisasszony*. Budapest: Európa, 1993. 105-151.

fejezethez vezető szálát. Terminológiai pontossága kikezdhetetlen, miközben szem előtt tudja tartani a közérthetőség szempontját. Stílusa inkább visszafogott, de egy-egy kisebb ironikus hunyorítást megenged magának. Egy olyan zenetudományi monográfia, amely ebben a korszakban született művel foglalkozik, nem kerülheti meg a pszichoanalitikus szempontokat, bár Péteri feltűnően kerüli a zeneszerző pszichoanalitikus elemzését, a pszichobiografikus irányt. A könyv végére igazán nagyon kíváncsiak leszünk, hogy ezt az egész szimfóniát, ami a bemutató nehézségeihez képest nagy pályát futott be, és amelynek a zenetörténeti kánonban és a hangversenytermek műsorán egyre stabilabb helye van a hatvanas évek óta, hogyan elemezné a szerző; a halálöszön és a halállal való szembesülés milyen zeneelméleti és kulturális kódjait fejtegetné, hogyan bontogatná a feltámadás Mahler által magáévá tett katolikus dogmájának zenei megjelenését, a nagy struktúráknak milyen vonalait emelné ki, stb. Addig be kell érünk Mahlernek a saját művéhez fűzött kommentárjaival, és persze a Péteri által is hivatkozott mérvadó Mahler-elemzésekkel.