

**Könyves-Tóth Zsuzsanna**

**Eötvös műhelyében. A *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* komponálási folyamatáról**

Számomra minden művem olyan, mint egy opera: jeleneteket írok, mindig történetben gondolkodom. Ez nyilván alkati kérdés is, hogy már tizenhat évesen a színház bűvöletébe kerültem. A történetek, a konfliktusok, a karakterek inspirálnak. Szükségem van rájuk, ezek adják a műveim dramaturgiáját.<sup>1</sup>

Eötvös Péter sokszor nyilatkozott hasonlóképpen komponálási módszerének egyik lényegi gondolatáról. Bár életművének nagyobb része instrumentális alkotás, mégis, nemzetközi hírnevét operakomponistaként szerezte a világban, ami nem véletlen, hiszen saját bevallása szerint is ebben a műfajban érzi magát a legotthonosabban. De hogyan lesz egy felkérésből 3–5 év alatt opera? Milyen kompozíciós lépéseken megy keresztül a zeneszerző? Mik azok a bevált módszerek, technikák, amelyek szinte már rutinná alakultak Eötvös műhelyében? Ezek a kérdések joggal merülnek fel bármely zeneszerző munkásságával kapcsolatban, s számos kutató foglalkozik a kompozíciós folyamat részletes leírásával, Eötvössel kapcsolatban azonban eddig nem született még olyan tanulmány, amely e kérdést járná körül részleteiben. Jelen írás kettő, az életműben különleges helyet elfoglaló operán, a *Die Tragödie des Teufels*-en és a *Paradise reloaded (Lilith)*-en keresztül tesz kísérletet e hiátus pótlására.

E két mű keletkezése egymástól elválaszthatatlan, hiszen a második darab az első újraírt változata. Az átdolgozás, átírat műfaja persze nem idegen a komponistától: első és második operáját, a *Harakirit* és a *Radamest* is átdolgozta, s két színpadi művet is írt egy 11. században élt japán nemes hölgy, Lady Sarashina naplója alapján. A két vizsgált opera helyzete azonban még ennél is sajátosabb: 2010-ben Münchenben mutatták be *Az ember tragédiáján* alapuló *Die Tragödie des Teufelst* Albert Ostermaier szövegével, amelyhez nemcsak a kritikusok, de utólag maga a zeneszerző is ambivalensen viszonyult, olyannyira, hogy később visszavonta művét. Eötvös ugyanakkor nem akarta elengedni a témát, ezért úgy döntött, hogy a szöveggönyv átrendezése után – amelyet feleségével, Mezei Marival együtt végzett el –, újraírja az opera zenéjét az első hangtól az utolsóig, ezúttal azonban nem egy konkrét megrendelésre, hanem

---

<sup>1</sup> J. Györi László: „Nekem az a vakáció, ha itthon komponálhatok”, *Muzsika* 58/10 (2015. október): 2–4., 4.

kizárólag saját elhatározásból, amelyre se korábban, se később nem volt példa a komponista operai életművében.<sup>2</sup> Az új, *Paradise reloaded (Lilith)* című művet a bécsi Neue Oper Wien társulata mutatta be 2013-ban, s néhány hónappal később Budapestre is elhozták a produkciót. Később ez utóbbi előadásról lemezfelvételt is készített a BMC,<sup>3</sup> s 2015-ben Chemnitzben, 2020-ban pedig Bielefeldben játszották a művet nagy sikerrel.

A két mű tehát közvetlenül egymás után keletkezett, s a későbbi az első „javított kiadása”, vagy ha úgy tetszik, a két opera két variáció egy témára. De míg az elsőt megtagadta Eötvös, a másodikat több interjúban is legkedvesebb operájaként említi. Felmerül tehát az a kérdés is, hogy miben különbözik a két opera, mit csinált másként Eötvös? Ennek megválaszolása előtt érdemes megvizsgálni, milyen lépéseket követ a komponista egy opera megírásakor. Kutatásom során először a művek kéziratait tanulmányoztam: a *Die Tragödie des Teufels* anyagait a bázeli Paul Sacher Stiftungban tekinthettem meg, míg a *Paradise reloaded (Lilith)* esetében csak a partitúratisztázatot találtam meg Svájcban, a vázlatokat Eötvös Péter magángyűjteményében nézhettem át. Ezen kívül több interjúban, disszertációban is érintőlegesen szó esik a témáról. Kutatásomat végül egy Eötvössel készített interjúval egészítettem ki, amelyet 2021. április 13-án vettem fel. A továbbiakban szereplő idézetek, hacsak másként nem jelzem, ebből az interjúból származnak.<sup>4</sup>

Ahogy az fentebb kiderült, komponálási munka alapját a mű dramaturgiája adja. Eötvös számára a legfontosabb tényező, hogy minél inkább be legyen határolva munkája során: minél több dolog adott, annál könnyebben megy számára a munka. Éppen ezért szeret egy megrendelést teljesíteni: számára pont az ez általi kötöttségek jelentik a szabadságot. A felkérés után általában 3–5 év telik el az opera színpadra állításáig. E munkafolyamat a következő lépésekből áll:

1. A téma megtalálása
2. A librettó megírása
3. A hangszerpark összeállítása
5. A nagyforma, szereplők jelenlétének megtervezése

---

<sup>2</sup> E témáról számos interjúban nyilatkozott Eötvös; jelen tanulmányban nem vállalkozom a két opera létrejöttének részletes tárgyalására, készülő disszertációmban azonban kimerítően írok a témáról. Eötvös nyilatkozatai közül a legrészletesebb a témában a Pedro Amaralnak adott interjúja: Eötvös Péter–Amaral, Pedro, Magyar fordítás: Jancsó Júlia: *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők* (Budapest: Rózsavölgyi, 2015), 265–284.

<sup>3</sup> Eötvös Péter: *Paradise reloaded (Lilith)* (Budapest: BMC CD, 2016.) BMC CD 226.

<sup>4</sup> A továbbiakban: Interjú Eötvössel, 2021. április 13.

4. Az énekesek kiválasztása
6. A partitúra megírása
7. Próba-folyamat; esetleges húzások
8. Premier<sup>5</sup>

A továbbiakban e lépéseket fogom többnyire a két Madách-opera példáján keresztül részletesen ismertetni.

A téma megtalálása veszi igénybe a leghosszabb időt: adott esetben akár két év is lehet ez a folyamat. „Ez a munka szigorúan többszámú, mert feleségem, Marika és az adott operaház dramaturgiája vagy az intendáns is csinálja.”<sup>6</sup> E folyamat során döntő szerepe van annak, hogy milyen országban lesz a mű bemutatója, amely sokszor befolyásolja az opera nyelvét is.

Nekem alapvetően fontos, hogy a közönség értse a szöveget. Hogy egy dallamirány mikor megy fölfele, mikor lefele, az kimondottan a szavakhoz van kötve. Ezért írok különböző nyelveken, mert minden nyelv különböző zenei eredményt ad.<sup>7</sup>

A lehetőségek száma 30–50 között van. A felmerülő szövegek regények, színdarabok, filmforgatókönyvek, vagy akár olyan témák, amelyek még megírásra várnak. A *Die Tragödie* esetében – bár több téma is felmerült korábban – az első beszélgetés az intendáns Nikolaus Bachlerrel döntőnek ígérkezett, ő ugyanis ragaszkodott a „magyar Faust” történethez. Albert Ostermaiert kérték fel a német nyelvű librettó megírására, s az ő ötlete volt negyedik szereplőként Lilithet – az első operában Lucyt – behozni a történetbe.<sup>8</sup>

Ez után következett a librettó megírása, amely a *Die Tragödie des Teufels* esetében összecsiszolt a zene írásával. Eötvös később ezt a körülményt említette az egyik fő problémaként Pedro Amarallal folytatott beszélgetése során:

Sokszor összejöttünk, hogy eldöntsük, hogyan és hol kapjanak helyet az egyes jelenetek, az egyes elemek. A gond az volt, hogy a librettó szerkesztése és ezek a döntések rengeteg időt emésztettek fel; ezért azután, mivel szorított a határidő, kénytelen voltam akkor nekikezdeni az első rész komponálásának, amikor a második rész szövege még nem volt meg. [...] Ez volt életemben az első alkalom – és remélem,

---

<sup>5</sup> Interjú Eötvössel, 2021. április 13.

<sup>6</sup> I.h.

<sup>7</sup> I.h.

<sup>8</sup> Eötvös–Amaral, i.m., 265–267.

az utolsó is –, amikor elkövettem azt a hibát, hogy úgy kezdtem el komponálni egy operát, hogy a teljes szövegekönyv még nem volt a kezemben.<sup>9</sup>

Nem véletlenül emelte ki az áprilisi interjú során sem a zeneszerző, hogy lehetőleg csak akkor lép a komponálás következő fázisába, ha már minden pont és vessző a helyére került. Talán ez az elégedetlenség is vezette arra, hogy a bemutató után gyakorlatilag rögtön hozzálasson a *Lilith* megírásának, amelynek librettóján ezúttal szokásos alkotótársával, Mezei Marival dolgozott együtt. Lényeges különbség a két szöveg közt a főszereplő kérdése: míg az első szövegekönyvben Luciferen volt a hangsúly, addig az újratöltött verzióban Lilith áll a középpontban. S bár már az első opera kapcsán is olvasta Eötvös Robert Graves és Raphael Patai *Héber mítoszok* című kötetét, ezúttal – a kéziratok közt talált számtalan nyomtatott jegyzetoldal tanulsága szerint – tudását más forrásokkal is kiegészítette.

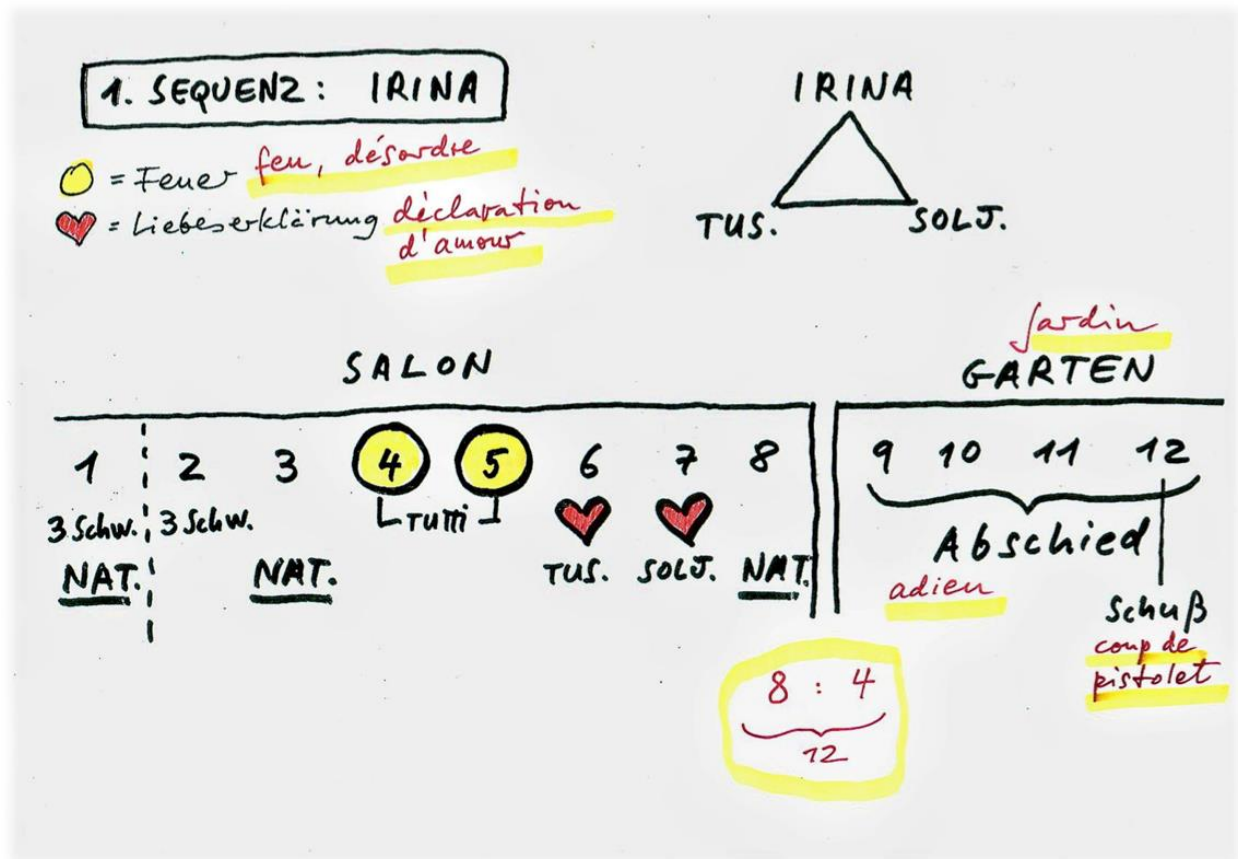
Az ez után következő analitikus periódus során még mindig nem hangjegyek következnek, hanem a hangszerek kiválasztása, majd a forma arányainak elrendezése. „Ahogy egy festőnek is rögtön a kezében van a színpalettája, mikor elkezdi a képet, nálam a zenekar összeállítása az első lépés, és érdekes módon nem is szokott változni a munka folyamán.”<sup>10</sup> A zenekar összeállításakor döntő szerepet játszik, hogy mi áll rendelkezésére a zeneszerzőnek, vagyis, hogy az adott operaháznak milyen hangszeresei vannak kiegészítő nélkül. Ezen kívül Eötvös különös figyelmet fordít általában az ütősökre: egy Eötvös magángyűjteményében, a *Paradise reloaded (Lilith)* anyagai között talált jegyzetlapon például egymás mellett osztotta be képenként a két ütős együttjátékát a zeneszerző figyelve arra, hogy hol helyezkednek el a különböző hangszerek és mennyi idő kell, hogy ütőt cseréljen, odaérjen hozzá az adott játékos.

A következő, szintén analitikus periódus, amikor a zeneszerző összeállítja a szöveg arányait. Fontos, hogy kiegyensúlyozott legyen a szereplők jelenléte az operában, hogy legyen idejük pihenni, illetve szem előtt tartja azt is Eötvös, hogy ki-kivel lép együtt a színpadra. Legelőször a *Három nővér* komponálása során alkalmazta ezt a technikát a komponista. Az alábbi ábra (*1. illusztráció*) mutatja az egyes helyszíneken játszódó jelenetek arányát, a szereplők jelenlétét, s a jelenetek típusát is az első szekvenciában:

---

<sup>9</sup> Eötvös–Amaral, i.m., 268.

<sup>10</sup> Interjú Eötvössel, 2021. április 13.



1. illusztráció. A szereplők jelenléte a Három nővér első szekvenciájában<sup>11</sup>

Egy kevésbé kidolgozott, de hasonló táblázatot találtam a *Die Tragödie des Teufels* anyagai között is.

	1	2	3	3/b	4	5	5/b	6	7	8	9	9/b	10	10/b	11	12	12/b
ADAM		X	X		X	X	X	X	X	X	X		X		X	X	
EVA		X	X					X	X	X	X				X	X	
LUCY	X	X	X					X	X	X	X		X		X	X	
LU[CIFER]	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
JER						X		X	X		X					X	
3 RUM	X			X		X	X	X	X		X					X	
SKEL	X		X					X	X	X	X				X		
STRU	X							X	X	X	X				X		
DER L	X					X		X	X	X	X				X		
ARK	X		X			X		X	X	X	X				X		

<sup>11</sup> Eötvös Péter magángyűjteménye.

BORIS	X		X				X	X	X	X				X		
-------	---	--	---	--	--	--	---	---	---	---	--	--	--	---	--	--

2. illusztráció. A szereplők jelenléte a *Die Tragödie des Teufels színeiben* – másolat Eötvös kéziratosa jegyzetéről<sup>12</sup>

Ez után már el tudja dönteni a zeneszerző, milyen hangfajú énekesekre, milyen karakterekre lesz szükség az operában. Az énekesek meghallgatását mindig az adott operaház szervezi, de a kiválasztási folyamatban – amely akár fél éven keresztül is tarthat – természetesen Eötvös is részt vesz. Ritkán bár, de előfordul az is, hogy a komponista kifejezetten ajánl egy énekest. Ez a szakasz egyben megfelel az első rendezői funkciónak is, és Eötvös elmondása szerint ez egyben az első konfliktus forrása is a rendezővel, hiszen lehetséges, hogy egészen más karaktert képzelnek el egy-egy szerepben. „23 éve vagyok az operaszínpadon, ebből nagyjából 15 évet harcoltam a rendezőkkel. Az utóbbi években azonban ezt teljesen feladtam, mert elkezdett érdekelni, mit csinálnak ők az operával.”<sup>13</sup> Ahogy megvannak az énekesek, hozzá tud látni a komponista a zene írásához. Ritkán, de előfordul, hogy az utolsó pillanatban változik a kiválasztott énekes személye, de ez már nem okoz gondot, a lényeg, hogy legyen egy viszonyítási alap. Az énekesek tanácsát, észrevételeit fontosnak tartja Eötvös, ugyanakkor elmondása szerint ritkán van arra példa, hogy olyan írja, amit ne tudnának elénekelni.

A következő fázis már tisztán zenei. A *Muzsikában* megjelent, Hollós Máté által a *Die Tragödie des Teufels*-ről készített interjúban a következőket mondta Eötvös:

[...] komponálás során két lehetőség adódhat: a *Három nővért* és most *Az ördög tragédiáját* például rögtön hangszerelve írtam, de *A Balkon* és az *Angyalok Amerikában* – hogy az énekesek hamar próbálhassanak – zongorakivonatban készült el, s utóbb hangszereltem. Az azonnali partitúrába írás polifonikusabb eredményt szül.<sup>14</sup>

Ehhez hasonlóan a *Paradise reloaded (Lilith)* anyagai közt is csupán rövid énekes vázlatoldalakat találtam, hosszabban kidolgozott szólamanyagokra vagy zongorakivonatra nem

<sup>12</sup> Eötvös Péter Gyűjtemény, Paul Sacher Stiftung, Basel. [Átirat] A vastagítás a kézzel írott táblázatban duplávonalaként szerepel.

<sup>13</sup> Interjú Eötvössel, 2021. április 13.

<sup>14</sup> Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Eötvös Péter: Az ördög tragédiája”, *Muzsika* 53/3 (2010. március): 27.

bukkantam rá. Korábbi nyilatkozatával egybecsengően velem készített interjúm során a „polifonikusabb eredmény” hátrányáról is beszélt Eötvös:

Alapvető nehézség számomra, hogy minden együttesre más zeneszerzői technikát kell alkalmazni. Gyakran elkövetem azt a hibát, hogy a nagyzenekart is úgy kezelem, mint egy kamarazenekart. Ez abból ered, hogy karmesterként egy zenekarban személyenként foglalkoztat, ki mit csinál – nehogy egy második oboás ott üljön és unatkozzon például. Ez egy gyengeség, ugyanakkor vezeti a darabot. Csak gyakran előfordul, hogy emiatt szétszalázódik a mű.<sup>15</sup>

Ezen kívül még hozzátette Eötvös, hogy nincsen olyanféle vázlat, ami kimondottan a komponálást készítené elő, inkább a már említett struktúra szerkesztés a jellemző munkájára. „Számomra az a vázlat, hogy mettől, meddig, kicsoda és hogyan.”<sup>16</sup>

Eötvös műveiben gyakoriak az intertextuális vonatkozások; a két Madách-opera közül ez leginkább a *Paradise reloaded (Lilith)*-re jellemző, amelyben a legkülönbözőbb zenei idézetek, karaktertípusra való utalások mellett a hangközszimbolika is fontos szerepet játszik. „Ezeket az utalásokat abban a pillanatban döntöm el, mikor éppen írom. Látod a szituációt magad előtt, és azt mondd, hát ez ugyanaz, mint Tamino, Jago vagy Kundry. De úgy gondolom, ez bármelyik korrepetitornak eszébe jutna; ez a humor része az operának.”<sup>17</sup>

A kompozíciós munka idejéről egy a *Paradise reloaded (Lilith)* budapesti bemutatója után készült interjúban Eötvös így nyilatkozott: „Már csak az idő szorításán lenne jó enyhíteni, mert nagy tempóban komponálok – éjszakánként. Szeretném, ha nem csupa notturó kerülne ki a klaviatúramból...”<sup>18</sup> Áprilisi interjúnk során is utalt rá, hogy mivel az élete utazásokból, koncertekből, próbákból állt, a komponálásra már csak éjjel jutott idő. „El sem tudom képzelni, hogyan csináltam ilyen rengeteg művet, mert tulajdonképpen sosem volt idő arra, hogy komponáljak.” Ugyanakkor hozzátette, hogy „A komponálás az utazás alatt fejben megy tovább, de mikor konkrétan hozzáülök és papírra kerül a dolog, nem használok vázlatot: ha megtartott valamit az agyam, akkor az biztos, hogy fontos, ha nem, akkor az csak egy ötlet volt.”<sup>19</sup> Az elmúlt egy év azonban nagy változást hozott a zeneszerző életébe: mivel nem volt lehetőség utazásra, huzamosabb ideig tudott koncentrálni otthoni munkájára, így életében először történt

---

<sup>15</sup> Interjú Eötvössel, 2021. április 13.

<sup>16</sup> I.h.

<sup>17</sup> I.h.

<sup>18</sup> Albert Mária: „Eötvös Péter: Éjszaka komponálok”, *Zene-kar* 21/2 (2014. február): 5–7., 7.

<sup>19</sup> Interjú Eötvössel, 2021. április 13.

meg, hogy fél évvel a határidő előtt befejezett egy operát. „A napon belüli időpontot tekintve minél korábban, annál jobban érzem magam: reggeltől ebédig tudok a legjobban dolgozni, a délután használhatatlan, este is már egyre kevésbé tudok leülni az asztalhoz.”<sup>20</sup>

Az írás körülményeihez hozzátartozik, hogy Eötvös nem a zongora mellől komponál, csak belső hallásból. Már 1987-ben is így vélekedett a zeneszerző, ahogy azt a *The New Hungarian Quarterly*-ban megjelent cikk is bizonyítja: „Ha nem hallod, amit a papírra lejegyzel, akkor nem értem, hogy tudod egyáltalán leírni azt. Amikor komponálok, akkor szintetikusán felépítek egy hangot, amit elképzeltem. (Ehhez jól jön az elektronikus stúdióban szerzett tapasztalat.)”<sup>21</sup> Ami a zeneszerzés gyakorlati részét illeti, Eötvös a mai napig kézzel „ceruzával és radírral” dolgozik, amelyet később segédjei visznek fel a számítógépbe.

Ha kész a partitúra, elkezdődhetnek a próbák, amelyek során elképzelhetők még kisebb javítások, de ezek többsége már inkább húzás szokott lenni. „Általában csak a redukálás szokott szóba jönni attól való félelmemben, hogy nem jön eléggé át a darab lényege – ezek a problémák a redukcióval meg szoktak oldódni.”<sup>22</sup>

Összegezve elmondható, hogy a legnagyobb hangsúly a jó témán van, s ez az alap gondolat vezeti végig a zeneszerzőt a kompozíciós munka különböző fázisain. „Számomra a kompozíció tulajdonképpen a rendcsinálásról, a szerkezet összecsavarozásáról szól. Vannak dolgok, amik kialakulnak az írás közben is, de az alapvető szerkezeti elképzeléseket, hogy hova milyen csavart kell gyártani, előtte kell tudnom.”<sup>23</sup> Egy kérdés maradt megválaszolatlanul: mitől lett a későbbi opera jobb, mint az első, minek köszönheti sikerét, s mi volt az első opera tanulsága? A kézenfekvő különbség a szöveggönyv átszerkesztése, a szereplők számának redukálása, s a fókusz áthelyezése Luciferről Lilithre. Vagyis egyfajta eltávolodás Madách-művétől, amelyet fiatalkori színpadi zenéje óta alkalmatlannak tartott Eötvös, hogy operát írjon belőle. Később mégsem bánta meg a megrendelést, hiszen csak így jöhetett létre a *Paradise reloaded (Lilith)*. 2010-ben Pedro Amarallal folytatott beszélgetését így zárta a komponista:

---

<sup>20</sup> I.h.

<sup>21</sup> „If you cannot hear what you have put to paper, I cannot see how you can notate it in the first place. When composing, I synthetically build up a sound that I have imagined. (Experience in the electronic studio comes in handy here.)” Varga Bálint András: „Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma.” *The New Hungarian Quarterly* 28/105 (1987. tavasz): 223.

<sup>22</sup> Interjú Eötvössel, 2021. április 13.

<sup>23</sup> I.h.



A *Die Tragödie*-t inkább a mag ültetésének látom: ebből csírázott ki a *Lilith*, amely kiszámíthatatlan és váratlan irányba nőtt. Érdekes megfigyelni, miféle gyökerekből hajtott ki a Lilith-virág, amelyen most dolgozom. Ez az opera, amely Ostermaier szövegéből indul ki, de egészen más történeté alakult, sosem született volna meg a *Die Tragödie des Teufels* nélkül. A témát azonban, ahogyan most látjuk, nem tudtuk volna beépíteni a *Die Tragödie*-be, mert a *Lilith* nagyon is konkrét, határozott irányú dramaturgiai folyamata nem illeszthető be az olyan jellegű, konkrét összefüggések nélküli cselekménybe, amelyről Shirley Apthorp beszélt a *Financial Times*-ban. Nagy örömmre szolgált, hogy Albert Ostermaier is aktív részt vállalt ebben a szöveggönyvben új jelenetek megírásával. Magam is tanulok valami fontosat mindegyik operából, amit felhasználok a következő darab komponálásakor.<sup>24</sup>

A PUBLIKÁCIÓ AZ INNOVÁCIÓS ÉS TECHNOLÓGIAI MINISZTERIUM ÚNKP-20-3 KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK A NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI ÉS INNOVÁCIÓS ALAPBÓL FINANSZÍROZOTT SZAKMAI TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT.



---

<sup>24</sup> Eötvös–Amaral, i.m., 284.