

RAJKNÉ KEREK JUDIT

**PUSKIN LÍRÁJA ÉS A XIX. SZÁZADI OROSZ
ROMÁNC**

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2008

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA (7.2. Zeneművészet)

PUSKIN LÍRÁJA ÉS A XIX. SZÁZADI OROSZ
ROMÁNC

RAJKNÉ KEREK JUDIT

TÉMAVEZETŐ: PAPP MÁRTA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2008

Tartalom

Bevezető	4.
I. Az orosz románc történeti, társadalmi, irodalmi és zenei előzményei	12.
A szépség művészi megfogalmazásai	
– gyökerek a szláv mitológiában és az orosz népzében	14.
Társadalmi és irodalmi fordulat	
– orosz világi irodalom és műköltészet a XVII–XVIII. században	18.
A XIX. századi orosz megújulás	
– „az orosz reneszánsz”	23.
A világi vokális zene megújulása	
– a dal, mint a nemzeti identitás kifejezése	25.
II. Az orosz románc műfajának sajátosságai	30.
Az orosz érzelmek sajátos önkifejezési formája	30.
Verselés, motívumok, hangulatok	32.
A románcok tematikai és zenei sajátosságai	35.
III. Puskin és az orosz zene viszonya	75.
Puskin lírájának zenei vonatkozásai	76.
A puskini líra az orosz románc történetében	80.
A zene, mint a művészetek megújításának szintézise	87.
A Puskin szövegekre komponált orosz nemzeti operák	91.
IV. Az orosz románc előadásának sajátosságai	98.
Koncertgyakorlat, előadásmód	99.
Néhány személyes gondolat – egy előadás emléke	106.
V. Összegzés	108.
Bibliográfia	109.

BEVEZETŐ

Személyes előadóművészi élményeim vezettek arra az elhatározásra, hogy az orosz románc világával mélyrehatóbban foglalkozzam. E döntésben meghatározó szerepe volt a mintegy hat hónapos munkának Anatolij Vasziljevvel, az orosz progresszív színház rendezőjével, a moszkvai Drámai Művészet Iskolája vezetőjével. Vasziljev 1994-ben Dosztojevszkij *Nagybácsi álma* című művét próbálta Budapesten az akkori Művész (ma Thália) Színházban. Az adaptációban új, hangsúlyos, dramaturgiaiilag fontos színpadi elemként jelentek meg a románcbetétek. A műfaj – és a prózai színház – ismeretlen terep volt, de a rendező meggyőzött, hogy vállaljam el a szerepet. Ennek köszönhetem, hogy kapcsolatba kerültem az orosz romantika dalirodalmának e sajátos műfajával.

Évekkel később moszkvai dalestem műsorai is Vasziljev Művész Színház-béli, hihetetlenül érzékeny, de ugyanakkor célirányos válogatására támaszkodtak. Nagy volt a kihívás, az orosz közönségnek orosz nyelven énekelni saját dalaikat. Lenyűgözött figyelmük – nem az itthon szokásos bennfentesek kritikus figyelmével követték az előadást, hanem szinte együtt énekelve. A koncert után kiderült, hogy valóban kívülről tudják a verseket, egy orosz románc-est számukra irodalmi-koncert élmény. Előadóként – és e dolgozatba is beépítve – örzöm ismeretlen moszkvai hallgatóim tanácsát az előadásra, a hangsúlyozásra, a szövegtagolásra vonatkozólag.

Disszertációm nem nyelvészként, nem muzikológusként írom, tárgya nem szó szoros értelmében vett tudományos kutatás. Énekművészként és tanárként is szembesülök azzal, hogy az elmúlt húsz évben az orosz vokális irodalom műveinek megtanulása, megtanítása és előadása – a nyelv korlátozott ismerete és nem utolsósorban az „orosz“-hoz tapadt politikai-kulturális sztereotípiák miatt – igazi zenei-nyelvi kihívásnak számít. A külföldi és a hazai irodalomtudományi,

ruszisztikai és szlavisztikai műhelyek a Szovjetunió felbomlása után új szemlélettel közelítenek az orosz kultúra egészéhez, a tudományos szakirodalomban és a szépirodalomban nagy számban jelennek meg eddig „elzárt“, tiltott művek fordításai és az ismertek újrafordításai, javított kiadásai (gondolok itt például Baka István és Galgóczy Árpád páratlanul érzékeny versfordításaira, vagy a Jelenkor Kiadó új Dosztojevszkij sorozatára), sőt egyre több az orosz zene és irodalom viszonyát az irodalomtörténet és az esztétika tudománya felől megközelítő műinterpretáció (Mezősi Miklós, Hima Gabriella, Kovács Árpád és az általa vezetett doktori programok munkái). A hazai zenetudomány (Bojti János és Papp Márta nagyívű kutatásait, Fodor Géza, Tallián Tibor, Dalos Anna rövidebb tanulmányait, kritikáit kivéve), de leginkább a vokális előadóművészet azonban adós ezzel az újrafelfedezéssel. Az elmúlt 10–15 év oroszul és angolul megjelent (jelen tanulmányban felhasznált) kiváló zenetudományi elemzése – elsősorban Richard Taruskin, David Brown, Paul Friedrich, Thomas Hodge, Boris Gasparov, Stuart Campbell könyvei – könyvtárainkban nem hozzáférhetők. Operaházaink játszák ugyan a híres orosz nagyoperákat, koncertpódiumon fel-fel tűnik egy-egy oratórikus mű, de a nyelvi réteg bensőségesebb megismerését megkívánó dalok, románcok már hiányoznak a zenei életből. Valójában ez a hiányérzet motivált leginkább a munka során. Dolgozatomat áttekintő összegzésnek szánom a világ dalkultúrájának egy nagyon gazdag – Papp Márta zenetudományi munkái által a magyar nyelvű szakirodalomban már jelen lévő –, de Magyarországon még mindig kevésbé ismert műfajáról, bízva abban, hogy mindazt az örömet, amit számomra e művek megismerése jelentett, nemcsak a koncertpódiumon tudom megosztani másokkal.

* * *

Történelmi áttekintést írni egy műfajról, még ha az a vokális irodalomnak egy szűk területe is, nagyon nehéz. Hiszen a románc a XVIII. század végétől egészen napjainkig az orosz zene egyik legkarakterisztikusabb területe. Elválaszthatatlan a nagy orosz mesterektől csakúgy, mint az orosz zenetörténet kisebb szerzőitől,

azoktól a mára már elfeledett alkotóktól, akik a városi műzene világába integrálták a paraszti dallamokat és dallamfordulatokat, akik ötvözték a népzénet az orosz szentimentális-romantikus irodalom lírikusainak szövegeivel. A műfaj, az orosz románc valódi kezdete a XIX. század elejének újjító irodalmi mozgalmához kapcsolható, melyet Anton Delvig költészete indított el, és Puskin lírájában élte aranykorát.

Disszertációmban megpróbálok magyarázatot adni arra, mi az oka annak, hogy a románc máig ilyen mélyen benne él a mindennapok orosz zenei világában és mi az a szerves kapcsolat, mely oly mélyen összeköti e rövid vokális zeneműveket az orosz irodalmi romantika (sőt, valójában már a késő klasszicizmus) költészetével és a XVIII. század végének, a XIX. század első felének orosz társadalmi-közéleti fordulatával. Mi az oka annak, hogy a dal műfaján belül is külön csoportot és besorolást alkotnak e szerkesztésükben sokszor strófikus, sokszor nagyon rövid terjedelmű, sokszor naivan egyszerű, népdalszerű, sokszor igényesebb formákban megkomponált, az orosz romantika jellegzetes témáit – a beteljesületlen szerelemet, a magányt, a mélabút – megjelenítő, vagy éppen a társadalmat karakírozó művek.

A kérdés kapcsán elkerülhetetlennek látszik annak megválaszolása, hogy miben gyökeredzik az orosz zene és irodalom elválaszthatatlansága a XVIII. század kezdetétől, különös tekintettel arra, hogy az irodalomtörténeti és zenetörténeti kutatások jelentős része ezzel az állítással egyetért. Ezáltal állást kell foglalni abban a kérdésben is, hogy vajon Nagy Péter cár reformját követően az orosz zene ténylegesen alárendelődött-e az irodalomnak, s ha igen, milyen mértékben. Boris Gasparov pár éve megjelent, az orosz romantikát öt nagy opera tükrében vizsgáló összefoglaló művében¹ ezt a tézist igazolja. Szerinte a zene arra szolgál, hogy kifejezze és megerősítse az irodalom intellektuális és esztétikai lényegét. Ugyanakkor megfontolandó Szegedy-Maszák Mihály azon véleménye is, mely szerint a „különbéle művészetek összehasonlító vizsgálata

¹ Gasparov, *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture* (New Haven: Yale University Press, 2005).

vonzó terület, de könnyen járhat azzal a veszéllyel, hogy irodalmiasan értelmezzük a képzőművészetet vagy a zenét.²

Egyik álláspontnak sem mond ellen, hogy zene és irodalom kölcsönhatásban létezik, oda-vissza hat, egymásnak forrásaival és hivatkozásai. Az orosz románc, mint korának meghatározó műfaja, elválaszthatatlan az orosz identitástól. Éppen ezért az nem meglepő, ha egy-egy románc az orosz széppróza műveiben megjelenik, akár idézve emlékképként, akár – megszólaltatásával – eseményként, vagy éppen gúny tárgyaként. Annál inkább meglepő, hogy mint az orosz zeneművészet új, önálló és tipikus műfaja, kialakulása után nagyon hamar Európa-szerte ismertté vált. Az orosz „városi dal”, az orosz románc már a reformkori Magyarországon is ismert volt, minden valószínűség szerint világhíró cigányzenészek közvetítésével jutott el hozzánk.³ *A jövő század regénye* első fejezete *Az egyetlen nagyhatalom* című epizódjában Jókai Mór is hosszan idéz egy „méla orosz dalt”:

A zengő üdvrivalgáson keresztülhangzott a szép orosz románc dallama, mit az utcán énekeltek, Hermione Peleia kedvenc dala. Egy este a budai várak kertjében elleste valaki tőle e románcot, midőn Hermione azt hitte, hogy csak a bokroknak énekel:

„Szólt a galamb a fenyőnek:

Védj meg engem fenyőszál,

Szólt a fenyő a galambnak:

Szállj meg rajtam, itt lakozzál.”

És azóta úton útfélen ezt énekelték.⁴

E disszertációban elsősorban azt elemzem, hogy Alekszandr Szergejevics Puskin művészete, költői nyelve és a műveiben jelen lévő zeneiség milyen

² Szegedy-Maszák M., „Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában”, in *Romantika: világkép, művészet, irodalom* (szerk.: Sz-M. M. és Hajdu P., Budapest: Osiris, 2001), 52.

³ Erről bővebben: Liszt F., *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* (Budapest: Magyar Mercurius Kiadó, 2004), Sárosi B., *A cigányzenekar múltja* (Budapest: NapKiadó, 2004).

⁴ Jókai M. *A jövő század regénye* (forrás: <http://mek.oszk.hu/00800/00846/html/jokai18.htm>).

módon hatott az orosz románc műfajának alakulására, milyen katalizátor szerepet töltött be az általa is képviselt társadalmi változás az orosz vokális zenében. Minek köszönhető, hogy a XX. század újító zeneszerzői is előszeretettel zenésítik meg a költő verseit? Puskin művészete természetesen nem választható el az orosz zene egészétől, hiszen művei operáknak, baletteknek és szimfonikus költeményeknek is alapjául szolgáltak, de lírája szinte összeforrta a románc műfajával, zeneszerzőket inspirálva, Dargomizsszkijtől Csajkovszkijon és Sosztakovicson át Schnittkéig.

Puskin szerepe az orosz zene alakulásában elvitathatatlan. Ő volt az, aki szövegeivel összekapcsolta az orosz muzsikát az európai tradíciókkal, és bár maga sosem utazhatott külföldre (erre politikai okok miatt nem kapott engedélyt), de a verseire komponált dalokon keresztül Európa élményét adta át az orosz közönségnek, az európai vokális zenetörténet nagy „szövegírói” – Byron, Walter Scott, Schiller – világát idézve. Puskin nemcsak a dalok szövegével köthető az orosz románc műfajához, hanem azzal a dalszöveggyűjteményével is, amit barátjával, Szergej Alexandrovics Szobolevszkijjel készített. E kötet – a gyűjteményt 1826-ban feldolgozó folklorista, Pjotr Kirejevskij rendszerező munkájának köszönhetően – jelentős forrása az orosz népzene kutatásának.⁵

A puskin életmű irodalomtörténeti és társadalomtörténeti szempontból mind a szovjet-orosz, mind pedig a nemzetközi tudományos irodalomban alaposan feldolgozott. A Puskin szövegére írt operák zenetörténeti jelentősége is ismert. Ezért a tanulmányban e területeket csak röviden érintem.

Oroszországban (a szovjet éra idején is) számos zeneszerző nyúlt Puskin verseihez. A dal a felvilágosodó, polgárisodó orosz társadalom egyik

⁵ Papp Márta, „Orosz népdal – dal – románc”, *Magyar Zene* 44/1 (2006. február): 5–30. Papp Márta ebben a hosszabb tanulmányában – számos orosz zenei antológia, dalkiadvány és népzenei gyűjtemény összevetésével – azt elemzi, hogy a XVIII. századtól az orosz vokális műzenében milyen módon ötvöződött a paraszti népzene és városi folklór, a falusi zenélés és városi muzsikálás. Az orosz románc megismeréséhez elengedhetetlenül fontos XVIII-XIX. századi népzenei előzmények ismertetéséhez analízise jelentős összegző forrás, így e népzenei gyűjteményekkel disszertációmban részletesen nem foglalkozom.

legmeghatározóbb közösségi műfaja lett, sokan – amatőr szerzőktől a legnagyobbakig – írtak dalokat, a kiadott korabeli dalgyűjtemények száma nagy. Mivel a forrásanyag jelentős, megpróbálom a gazdag repertoárból azokat a puskinsi szövegre komponált műveket bemutatni, melyek tipikus, vagy éppen atipikus voltak miatt magyarázatot adnak az orosz vokális zene e különös tónusú műfajára. A puskinsi líra elemzését ebben a munkában a zenetudomány és az előadóművészet felől közelítem, és a sok, különböző fontosságú komponista közül csak a műfajra meghatározó befolyással bíró zeneszerzők munkáival, elsősorban Alekszandr Szergejevics Dargomizsszkij kompozícióival foglalkozom. A személyes preferencián túl ennek több oka van. A románc és az orosz énekkultúra új zenei nyelvének kialakítása Dargomizsszkij nevéhez fűződik. A nyelv szöveghangsúlyainak figyelembe vételével új éneklési stílust alkotott, mellyel az orosz zenében a deklamatív ének-beszédet teremtette meg. Az életmű nem igazán ismert, pedig Dargomizsszkij kompozíciós eszközei Muszorgszkij, Sztravinszkij műveihez is meghatározó előzmények voltak.

Az első fejezetben az orosz románcnak az óoroszl kulturában gyökerező népköltészeti, népzenei és irodalmi előzményeit vázolólok, majd azt a jelenséget foglalom röviden össze, mely a XVIII. század végén, a XIX. század elején az orosz társadalom- és művelődéstörténet számára ugyanolyan átütő erejű változást hozott, mint négyszáz évvel előtte az európai kulturában a reneszánsz. Ez a társadalmi és kulturális megújulás előzményül szolgált a románc műfajának kialakulásához, előbb az orosz nemzeti irodalomban majd a zenében is. E két műfaj felvirágzása és aranykora szinte egybeesik Alekszandr Puskin megjelenésével, akinek megújító szerepe elvitathatatlan.

Az orosz románcot az orosz érzelmek sajátos önkifejezési formájának tartom. Ez a dalforma kikristályosodása mindannak, amiben a romantika korának társadalmá élt, szöveg és zene egységével „láttatni képes“ az érzelmeket, melodikája és ritmikája a szöveg akusztikáján alapul, a dallam értelmileg és interpunkciósan is tagolja a verset. A műfaj sajátosságait, a legtípikusabb

formáit, verstani elemeit, témáit külön fejezetben összegzem. A fejezetet irodalmi és zenei elemzések zárják.

A következő részben Puskin életművének zenetörténeti vonatkozásait kísérlem meg bemutatni, összegezve a puskini lírának a dalirodalom szempontjából legfontosabb műfajait. A rendelkezésre álló források alapján, elsősorban a *Grove-lexikon* műjegyzékét áttekintve vizsgáltam mindazokat a zeneműveket, melyek valamely puskin műre komponálódtak. Mintegy 180 szerző több mint 250 műve szerepel az adatbázisban, de feltehetően számos puskin szövegre írt mű még „felfedezetlen“, mert az orosz zeneirodalomban nagy számú, kritikai kiadásokban még feldolgozatlan dalgyűjtemény lelhető fel (többségében a műértő és a műkedvelő határán mozgó, ismeretlen szerzőktől), de a nagynevű szerzők *urtext* kiadásai is rendezetlenek.⁶ A művek elképesztően nagy száma így is igazolja Puskin hatását és megújító szerepét a dalművészet e különös műfajának történetében.

Maga a dal, és ezen belül a románc egyfajta irodalmi koncert-élmény lehetőségét hordozza. Disszertációm rövid zárófejezete azzal foglalkozik – részben saját előadói gyakorlatom élményeiből is merítve –, hogy az orosz románc megszólaltatásának milyen előadói kívánalmak vannak, kitérve a kifejezés, a dikció és prozódia vonatkozásaira.

Tanulmányomban a műcímeket és az idézett verseket a magyar fordítás mellett orosz eredetiben⁷ is közlöm. Mindennek oka – a magyar és az orosz nyelv ritmikai és hangsúlybeli különbségeiből adódó, ismert műfordítói nehézségeken túl – az, hogy az előadói gyakorlatban a románcok csakis oroszul

⁶ A volt Szovjetunióban kiadott orosz nyelvű kritikai kiadások alapján, az 1990-es évek elején a moszkvai Muzyka, a Wiener Urtext (Universal, Schott), a müncheni Henle kiadók elkezdtek több szerzői életmű új urtext kiadását, de a kutatások – a nyelvi átírás sokszínűsége, a rengeteg zeneszerzői átírat, és nem utolsósorban az orosz levéltári és könyvtári viszonyok valamint a szerzői jogok rendezetlensége miatt – lassan haladnak. (Például Csajkovszkij 1993-ban elkezdett, 76 kötetesre tervezett új urtext kiadásából eddig csak 2 kötet, a *vol. 39.*: a 6. szimfónia és a *vol. 69b.*: a G-dúr zongoraszonáta, Op. 37. és a *Gyermekalbum*, Op. 39. jelent meg.)

⁷ Az orosz nyelvű szépirodalmi művek forrása a legtöbb esetben: <http://ilibrary.ru>. Az ettől való eltéréseket jelölöm. Az orosz folklór szövegeit a *Фундаментальная электронная библиотека "Русская литература и фольклор"* honlapjáról idézem: <http://feb-web.ru/>.

hangzanak el, így elemzésükhöz az eredeti mű ismerete elengedhetetlen. Így értelemszerűen megállapításaim is minden esetben az orosz szövegre vonatkoznak. Azoknál az irodalmi és zenei kifejezéseknél, amelyeket a szakirodalom „lefordíthatatlannak” tart és így az orosz eredetit használja, a könnyebb érthetőség kedvéért, a szakirodalmi gyakorlatnak megfelelően, magyar átírásban én is az eredeti orosz kifejezést használom. Ugyanakkor a szerzők neveit minden esetben csak magyar átírásban, a hivatalos *Akadémiai Szabályzat*⁸ szerint közlöm. Az orosz és angol nyelvű forrásoknál, ahol a fordítót vagy a magyar kiadást⁹ külön nem jelzem, az idézeteket saját fordításban közlöm.

A tanulmány megírásához alapvető segítséget kaptam Papp Mártától, aki Muszorgszkijról folytatott kutatásaihoz gyűjtött, disszertációm tárgyához kapcsolódó forrásait rendre megosztotta velem, és segített eligazodni az orosz dalok „kusza” és sokrétű világában. Azon túl, hogy Muszorgszkij dalainak elemzéséhez kapcsolódóan egy éven át tartó doktoriskolai kurzus keretében foglalkoztunk az orosz románcsal, köszönöm neki azt is, hogy a magyar zenetudomány gazdagodott az általa és Bojti János által Muszorgszkij levelezéseiből és a kapcsolódó dokumentumokból, visszaemlékezésekből szerkesztett hézagpótló, terjedelmes munkával,¹⁰ melynek megismerése a forrásértékű információk mellett a nagy orosz regények elolvasásához hasonlítható élvezetet nyújtott, és Vasziljev művészetén túl, meghatározó inspiráló szerepet játszott abban, hogy az orosz románcsal nemcsak énekművész előadóként, hanem doktoranduszként is elkezdtem foglalkozni.

⁸ Hadrovics L. (főszerk.), *Útmutató: A cirill betűs szláv nyelvek neveinek magyar helyesírása – Az újjörög nevek magyar helyesírása* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985).

⁹ A magyar fordításokat az alábbi verseskötetektől válogattam: Puskin, *Versek* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974); Puskin, *Költemények* (Budapest: Szikra, 1957); *Magányos Démon – Galgóczy Árpád Lermontov fordításai* (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2003); *Ég áldjon kedvesem – Galgóczy Árpád fordításai XVIII-XIX. századi orosz költők műveiből* (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2001); *Klasszikus orosz költők – antológia* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1966).

¹⁰ Bojti J., Papp M. (szerk.), *Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések* (Budapest: Kávé Kiadó, 1997).

I. AZ OROSZ ROMÁNC TÖRTÉNETI, TÁRSADALMI, IRODALMI ÉS ZENEI ELŐZMÉNYEI

Nyikolaj Bergyajev, a XX. századi Szovjetunió emigrációba kényszerített egzisztencialista filozófusa írja:

Az orosz irodalom nem ismer olyan szerelmes alakokat, mint a nyugat-európai irodalom. Nálunk semmi sincs, ami hasonlítana a trubadúrok szerelméhez, Trisztán és Izolda, Dante és Beatrice, Romeo és Júlia szerelméhez. A férfi és nő szerelme, a nő szerelmi kultusza Európa keresztény kultúrájának virága. Mi nem éltük át a lovagkort, nálunk nem voltak trubadúrok. Ez veszteséget jelent szellemünk számára. Az orosz szerelemben van valami súlyos és kínzó, borús és gyakran rút. Nálunk nem volt igazi romantika a szerelemben. A romantika nyugat-európai jelenség.¹¹

Meggyőződésem, hogy a szerelem kultuszának a fenti idézetben összefoglalt hiánya, majd váratlan erővel történő felbukkanása hozzájárult az orosz románc társadalmi korszakokon és művészeti irányzatokon átívelő ethoszához. Az orosz társadalom és kultúra a nemzeti romantika megjelenésével – részben a nemzeti tudat át- és felértékelődése kapcsán – robbanásszerű átalakuláson ment keresztül. Mint Bergyajev írja, nem volt lovagkor, a ruralista társadalom polgárosodása hirtelen jött. Mindezzel a hirtelen társadalmi változással együtt járt a művészetek és a kultúra rendkívüli gyorsasággal történt megújulása is, Oroszország pár tíz év alatt századok lemaradását hozta be, olyan kimagasló minőségben, mellyel vitathatatlanul az európai kultúra része lett, és megkerülhetetlenné vált mind a mai napig. Ugyanakkor ez a világi kultúra egyszerre lett sajátosan „nyugati“ és „nemzeti“, kompozíciós eszközeiben felhasznál mindent, amit Európától tanult, de tónusa – a nyelv, a témaválasztás és a téma sajátos megközelítése miatt –

¹¹ Bergyajev, *Dosztojevszkij világszemlélete* (ford.: Baán István, Budapest: Európa, 1993), 56.

megmagyarázhatatlanul orosz. Ez az, amit Bergyajev az „orosz lélek“ titkának hív.

A románc világának, természetesen nem szigorúan vett muzikológiai elemzése, sokkal inkább társadalmi szerepének vizsgálata szempontjából nagyon fontosnak tartom a bevezetőben már idézett Gasparov azon megállapítását is, hogy e vokális műfaj, bár az európai zenei tradícióktól előzményei nagyon különböztek, egyfajta út volt az európai modernitás felé. Igaz, hogy ezt a fontos antropológiai szerepét fokozatosan elvesztette, de ennek oka éppen az irodalomnak történt túlzott alárendeltségében kereshető.

Az orosz romantikának, és ezen belül az orosz románc műfajának az irodalmi, zenei életben való robbanásszerű megjelenése és hosszantartó hatása elsősorban annak a történelmi sajátosságnak volt köszönhető, hogy Oroszországban a középkorból az újkorba való átmenet átugrotta a nyugat-európai államok kulturális megújulásában fontos szerepet játszó korszakokat, a reneszánszt és a reformációt. Oroszország kulturális közege – a Rusz történelmi, vallási, filozófiai és irodalmi hagyományai, egyfajta misztikus aszketizmusa, valamint írásbeliségének késői megjelenése miatt – évszázadokon át „megfosztotta“ magát a természetábrázolás és mindazon, a mindennapi életben létező érzelmi viszonyok és emberi érzések, leegyszerűsítve, a szépség művészi megfogalmazásaitól, amit a nyugat (vagy akár a kelet: India, Kína, Japán) kultúrája már a XI-XII. századtól bátran ábrázolt. Mindezen érzések és érzelmek kihagyhatatlan, megkerülhetetlen motívuma – konkrét vagy allegorikus, metaforikus ábrázolásban – a szépség és a hozzá való viszony. A szépség, mint a nő, a női lélek (душа), és általában az orosz nyelv tartalmilag és érzelmileg szépséget hordozó nőnemű főnevei, így szerelem (любовь), haza (родина), anyaföld (земля), természet (природа), táj (местность), hold (луна), csillag (звезда), remény (надежда), búcsú (разлука), bánat (тоска), öröm (радость)...

A szépség művészi megfogalmazásai – gyökerek a szláv mitológiában és az orosz népzeneben

Ha megvizsgáljuk a szláv mitológia főbb alakjait, áttekintjük a keleti–szláv folklór népköltészeti alkotásait és az óoroszl irodalom alakjait, igazolva látszik Bergyajev előbb idézett megállapítása. A szépség a művészi ábrázolásokban nem volt mintául állítva (a *mimézis* által), de a *poézis*, a fantázia sem teremtette meg. Így az orosz kultúrtörténet kezdeteiből hiányzik a szépség ábrázolása, a női idol és a szerelmes asszony figurája.

Bár a keleti szláv mitológiában a párosság fogalma (az aktív férfi és a szülő nő, a *Rod i Rogyici*) alapelv, az ősi hitvilágban egyetlen jelentős istennőt találunk, Mokost, a Földanyát. Korokon átívelő rendkívüli tisztelete ellenére is – gondoljunk csak arra, milyen fontos szerepet kap még a későbbi ortodox liturgiában is a föld tiszteletéből eredeztethető földre borulás rítusa, vagy arra, hogy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésében* is a Földtől kell bocsánatot kérnie a gyilkos Raszkolnyikovnak¹² – Mocos Földanya nevéhez a „nyirkos“ jelző kapcsolódik (nyirkos földnek anyja, *maty szira zemlja*). Alakja a föld és a ház, később pedig a kereskedők védőszentjeként is tisztelt Paraszkeva mártírnő kultuszával tovább él az egyházi hagyományban (v.ö.: a középkorban az egyház tilalma ellenére is elterjedt a péntek-ünneplés, a *Paraszkeva Pjatyica*). Paraszkevának számos ikonábrázolása jelent meg, Mária mellett a keleti szláv egyház szinte egyetlen jelentős nőalakja. (E tanulmányban többször említésre kerül Puskin poémája, *A kolomnai házikó*. A mű hősnője, Parása is a Paraszkeva név becézett változatát viseli, „fonással, szövással összefüggő attribútumai a sors és a végzet megszemélyesítéséről tanúskodnak“.¹³

Параша (так звалась красотка наша) Hősnőnk (nevét is megmondom: Parása)
Умела мыть и гладить, шить и плести; Úgy varrt, vasalt és font, hogy élvezet;¹⁴

¹² „Menj most mindjárt, ebben a percben, állj ki a keresztútra, hajolj le, és csókold meg a földet, amelyet beszennyeztél, aztán (...) mondd fennhangon, mindenkinek: Öltöm!” in Dosztojevszkij, *Bűn és bűnhődés* (ford.: Görög Imre, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1993), 494.

¹³ Kovács Árpád, „Puskin írásmódja“, in *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe* (szerk.: Kroó Katalin, Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006), 44.

¹⁴ Fordította: Gáspár Endre.

A néphagyomány *párválasztó-játékaiban* (*gorelki*) találunk ugyanolyan szerelmes motívumokat, melyek később az orosz romantika irodalmában visszatérnek (Turgenyev *Egy hónap falun* című színművében például szó szerint idéz egy *gorelkit*: „Nem tűz lobog, nem a gyanta forr, hanem ég és forr az én tüzes szívem a szép leány után.“),¹⁵ de a népköltészetet meghatározó műfajt, a *bilinákat*¹⁶ inkább a monumentalitás, a realitás, a hősi témák jellemzik. Az Ilja Muromecről, Szadkóról, Dobrinya Nyikiticsről szóló monumentális hősi eposzokban a virtusról, a vetélkedésről, a hősi harcról szól az ének, énekmondóik (az *igricek*) pedig nem szerelmes hősök, trubadúrok vagy mitikus dalnokok. Ugyanakkor egyes rövidebb *bilinákban* megjelenik a *mese* és annak sajátos formai eleme, a groteszk, a humor, a gúny és a szatíra. Ezek az elemek a XVIII. század végétől a későbbi úgynevezett *ruszkaja pesznyákban*, *narodnaja pesznyákban* és a románcok egy csoportjában köszönnek majd vissza. Hogy megint visszataljak a Bergyajev idézetre, érdemes megjegyezni, hogy az orosz mesék – még az orosz folklór olyan híres tündérmeséi is, mint a *Szivko-Burko* vagy *A szépséges Vaszilisz* – a szépség előhívta érzelm helyett az erkölcsi tanításra helyezik a hangsúlyt.

A románchoz tematikában az orosz folklór *lírai énekei* (a munkadalok, a rab- és katonaeénekek, szerelmes énekek) állnak a legközelebb, közülük is elsősorban az érzelemdús szerelmi dalok, ahol a magyar népköltészethez hasonlóan, természeti metaforákkal, képi ellentétekkel, és gyakran madár-szimbólumokkal fejezik ki az érzelmeiket. A románcokban oly előszeretettel használt, madarak képében (kakukk, fülemüle, hattyú, sólyom) megjelenített érzelm gyökereit ezekben a dalokban találjuk meg. Ugyancsak témájuk miatt kell előzményként megemlíteni az égitestekről, a napról és a csillagokról szóló mítoszokhoz és hiedelmekhez köthető mondókákat és énekeket, az úgynevezett *koljádákát*.

¹⁵ Fordította: Elbert János.

¹⁶ A *bilinák* a keleti szláv folklór szájhagyomány útján terjedt, különleges alkotásai. A szó a *bity* (lenni) ige múlt idejű alakjából származik. A görög mítoszokhoz hasonló történelmi énekek, legendák, balladák a hősi múlt történeteit dolgozzák fel, mesére emlékeztető nyelven és részletességgel, rendkívül változatos formákban. Éppen e formai változatosság miatt, az orosz néprajztudomány elsősorban témáik szerint csoportosítja a *bilinákat*.

988-at követően, miután I. Vlagyimir Szvjatoszlavics fejedelem a bizánci (ortodox) kereszténységet az óorosz birodalom államvallásává tette, kialakult az *istenes ének*, az *egyházi népének* (*duhovnije pesznyi*) műfaja. Az evangéliumi történeteket elmesélő énekek és a számos Mária-ének elsősorban kifejezési eszközei miatt figyelemre méltó a későbbi románc elemzéséhez. E leggyakrabban párbeszédekből álló középkori énekekben fontos szerepet kapnak a románcokban majd szintén megjelenő formai elemek, mint az ismétlés, a fokozás. (Érdeemes megjegyezni, hogy az orosz kultúra egyik, műfajoktól független, meghatározó stílusjegye az ismétlés: az ortodox liturgiát, sőt az képi ikonosztázt is a rituális ismétlés elve jellemzi.)

A Kijevi Oroszországban a XI. század közepére jött létre az írásbeliség, központja a Bölcs Jaroszlav által 1037-ben alapított kijevi Szent Szófia székesegyház volt. Az óorosz irodalom ebben az időben elsősorban egyházi krónikákat, zarándokénekeket és elmélkedéseket jelent. Az első jelentős – tanulmányom szempontjából is fontos – világi mű csak a XII. században született meg, a keleti szlávok törzseinek egyesült birodalma, a Kijevi Rusz (Kijevi Szlávok Földje) a környező nomád népekkel folytatott harcáról szóló *Ének Igor hadáról*. Az epikus mű eredetije nem maradt fenn, az irodalomtörténeti vita napjainkban is folyik keletkezésének idejéről. A másolatban tovább élt eposz természeti képei, siratói nagy hatással voltak a XIX. század első felének orosz költészetére. Jól ötvözi a népi és világi költészet hagyományait az *Igor-ének* egy rövid részlete, *Jaroszlavna siralmának* első versszaka:

На Дунае Ярославнин голос слышится
кукушкою безвесною рано кукут
„Полечу, - говорит, - кукушкою ,
по Дунаю

A Dunánál Jaroszlavna hangját hallani,
ismeretlen kakukként már korán kakukkol:
„Elrepülök — így sír — kakukként
a Duna mentén,

омочу бобровый рукав в Каея реке
утрукнязю кровавые его раны
на могучем теле.“

köpenyem hódrémes ujját Kajala vizébe
mártom, letörlöm vele a herceg sebeit
félelmetes testén.“¹⁷

Ez a sirató–költészet tovább élt; sőt, a XV. századi, a kulikovói csata emlékét megörökítő, *Beszéd Dmitrij Ivanovics nagyfejedelemnek, az orosz cárnak életéről és haláláról* szóló legendának egyik részlete, *Jevdokina nagyfejedelem-asszony siratója* a cári udvar temetési szertartásai hivatalos szövegeként kanonizálódott. Az orosz romantika költészete és zenéje sokszor visszatér majd ezekhez a lamentációkhoz, Gyerzsavin, Delvig, Tyutsev fájdalmas soraiban, Dargomizsszkij, Csajkovszkij románcaiban visszaköszönnek metaforáik.

A röviden összegzett irodalmi, zenei és liturgikus műfajokról egyaránt elmondható, hogy témaválasztásukban és kifejező eszközeikben visszafogottan szólnak a szépségről, legyen az természeti kép, természeti jelenség, nemiség, nőiség vagy éppen liturgikus szentség. Egyedül a lírai énekek jellegzetessége, hogy megéneklük a boldogságot és a bánatot, metaforáik párhuzamokra és ellentétekre épülnek, de ne is próbálkozzunk, hogy a XVI. századi Európa gazdag madrigálköltészetére oly jellemző érzelmi kitöréseket, természeti képeket, hangutánzásokat fedezzünk fel ezekben a többnyire egyszólamú énekekben. Annak, aki ismeri az orosz románc és az orosz romantika érzelemtől szinte túlfűtött, sokszor „túlírt“ és zenei közhelyektől sem mentes világát, nehéz elképzelnie, hogy mindez sok száz évig hiányzott vagy csak nyomaiban volt jelen az orosz kultúrában. Ennek oka nemcsak a központosított hatalom és az egyház okozta bezártság, a világi kultúra és műveltség teljes hiánya, és emiatt az ízlés, a vágyak szűkebb keretek között tartása volt, hanem az orosz kultúrára egészen a Nagy Péter-i reformokig jellemző sajátosság, hogy identitását kizárólag önmagához definiálta. Erről a különutas világról így ír 1866-ban Tyutsev gyönyörű négysorosában:

¹⁷ Ismeretlen költő, „Igor–ének” (ford.: Képes Géza). Részletek in *Régi orosz széppróza* (Budapest: Tankönyv Könyvkiadó, 1979), 63.

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная статья
В Россию можно только *верить*

Oroszországot, ész nem érted;
méter, sing sose méri fel:
külön úton jár ott az élet
Oroszországban *hinni* kell!¹⁸

A XVI. században – amikor a Nyugat már a trubadúrköltészet, a lovagi epika számos híres művével gazdagította Európa irodalom- és zenetörténetét, eljutva a *szonett*, a *frottola* és a *madrigál* műfajához – Rettegett Iván cár központosított orosz államában csak a fordítások jelentik a világi kultúrát. Számuk elenyésző, a legnépszerűbb és legismertebb a Nagy Sándor és Roxána szerelmét elmesélő, a magyar IV. Béla udvarában magyarról szerbre, majd oroszra fordított *Szerb Sándor–regény* volt. Csak 1547-ben jelent meg az első jelentős orosz világi mű, Jermolaj pszkovi szerzetes elbeszélése *A muromi Péterről és Fevronyjáról*, mely az orosz *Abélard és Héloise*¹⁹ tragikus szerelmi története.

Társadalmi és irodalmi fordulat – orosz világi irodalom és műköltészet a XVII–XVIII. században

A XVII. század kezdetén Oroszország, annak ellenére hogy az országban elindult egy jelentősebb modernizáció, állami, gazdasági, kulturális téren még mindig elszigetelt világnak számított. Elszigetelt volt nyelvében, társasági életében is.

Az irodalom demokratizálódására – és a vallásos morálfilozófiával szemben a szépségről, a szerelemről, a szenvedélyről, a vágyról szóló művek megszületésére – egészen a XVII. század raszkolnyik-mozgalmainak megjelenéséig kellett várni. Az orosz középkor vége, a vallási és paraszti

¹⁸ Fordította: Szabó Lőrinc.

¹⁹ A XI. század híres francia szerelmespárjának, Pierre Abélard filozófusnak, a francia skolasztika egyik megteremtőjének és a művelt Héloisenak tragikus története, mely irodalmi témaként nemcsak a kortársak, hanem a későbbi korok írói, költői körében is népszerű volt.

küzdelmek következményeként, a világi irodalom és a műköltészet megjelenését is jelentette. Az első források satirikus vagy parodisztikus művek lengyelből átvett fordításai, később, a nyugat-európai hatásra megjelenő lovagregény-kezdemények már előre vetítik a műköltészet és a versírás elterjedését.

Az orosz szellemi élet megújulása elválaszthatatlan I. Péter cár uralkodásától (1696–1725). A tízenévesen cárrá koronázott Péter még életében megkapta a „Nagy“ állandó jelzöt, mely nemcsak katonai hódításainak, hanem reformjainak is köszönhető volt. Igaz, hogy felvilágosult abszolutizmusa nem aratott osztatlan sikert a nép, a bojárok és főleg a pravoszláv egyház körében. Egyáltalán nem meglepő, hogy ezek a reformok életre hívtak, vagy inkább egyértelművé tettek két, egyformán erős – csírájában Nagy Péter cár reformjai előtt is létező – identitást. A „szlavofilek“ (a régi, bizánci, ortodox értékek megőrzésének hívei) és „nyugatosok“ (a szekuláris, európai értékeket követők) vitája máig él, más és más politikai események hatására hol kiéleződik, hol elhal. E két identitást két város, Moszkva és Pétervár rivalizálása is jól jellemzi. A 300 évvel ezelőtt, Nagy Péter döntésére létrehozott Pétervár, mely mind a mai napig Oroszország legeurópaiabb városa, sosem tudta ellensúlyozni Moszkva 700 éves kulturális tradícióit.

I. Péter radikális eszközökkel próbálta Oroszországot az európai kultúrába integrálni. A kereszténység felvétele óta, amikor is Oroszország elfogadta Bizáncot és kultúráját, először történt nyitás egy más kultúra felé. Ha egy társadalom (vagy Péter esetében az abszolutista uralkodó) a saját identitásának megfogalmazásán munkálkodik, elkerülhetetlen, hogy valami értékhez viszonyítsa magát. Nagy Péter, szembe menve a kulturális és vallási tradíciókkal, konfrontálódva az egyházzal, az ortodoxiával, Európát választotta. A nevéhez fűződő „okrity okno v Jevropu“ („ablakot vágni Európába“) mozgalomnak többek között olyan fontos eredményeket köszönhet az orosz szellemi élet, mint az orosz egyház reformja, vagy az Akadémia 1725-ös megalakulása.

A mai kifejezéssel „interkulturális dialógusnak“ is hívható reform a zenei élet megújítását is eredményezte. Az orosz ortodox liturgiában a hangszerek használata tiltott volt, így Oroszországban a hangszeres zene nem terjedt el, nem voltak képzett hangszeres előadók, sem zeneszerzők. A hiány pótlására – csak úgy, mint az építészet és a képzőművészet területén tette – a cár olasz, francia és német mestereket hívott udvarába, kiknek iránymutatásával megújult az udvar zenei élete. A szerzők nemcsak az orosz zenei életbe hoztak új és friss színt, hanem oroszországi utazásaik tapasztalatait – és így a nyugat számára eddig felfedezetlen orosz kultúrát – megismertették Európával is. Érdekes, hogy az orosz identitás zenei kifejezésére először ezek az uralkodó meghívására Oroszországban működő a külföldi zenészek (többek között Domenico Dall'Oglio, Luigi Madonis, Reinhardt Keiser) alkalmaztak népzenei elemeket orosz témákra írt hangszeres műveikben.

Nagy Péter majd II. Katalin (1762–1796) udvara jelentős művészeti központtá vált, így az 1700-as évek közepére Oroszországnak két szellemi központja alakult ki, Pétervár és Moszkva. A Nagy Péter elkezdte reformok II. Katalin cárnő alatt beértek. A felvilágosult, művelt uralkodónő nagy figyelmet szentelt a kultúrának – s mivel maga is verselgetett – kiemelten támogatta az új irodalmi és zenei kezdeményezéseket. Ez volt az időszak, amikor Oroszország megjelent Európa szellemi életében, kilépett sok száz éves bezártságából, a kultúra és a művészetek minden területén virágzó sokszínűség jellemezte. A cári udvarban vendégeskedő és alkotó Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Baldassare Galuppi, művészete már orosz szerzőkre is hatással volt, Dmitrij Bortnyanszkij majd tíz éves itáliai tanulmányokat követően vált az udvar ének- és zenemesterévé.

Nagy Katalin hatására a nők helyzete is megváltozott. Ekkortól kezdődött az orosz nő, mint a szellemi műveltség letéteményese valós figurájának kialakulása, mely később Dosztojevszkij, Csehov, Tolsztoj hősnőitől oly ismerős, sőt irigylésre méltó, s mely nélkül később, a XX. században Marina Cvetajeva, Anna Ahmatova, Szofia Gubajdulina, Ljudmila Ulickaja művészete sem

bontakozhatott volna ki. Az arisztokrata világban a nők nyelveket tanultak, járatosak voltak a nyugati kultúrában, és jelentős volt zenei műveltségük is. Ők lesznek majd azok, akik múzsaként meghihletik, akik szerelmükkel bátorítják vagy elutasításukkal lelkiileg megkínózzák, vagy éppen mecénásként eltartják Oroszország költőit, akik a művek szenvedélyes olvasójává válnak és akiknek szalonjaiban a zeneszerzők dalai, románcai megszületnek, elhangzanak. Van rájuk, a szalonok e művelt hölgyeire egy Puskin korabeli kifejezés, a „lányolvasó“ (gyevicsje cstenyije, девичье чтение) mely ugyan hordoz némi iróniát is, elég, ha Puskin Tatjanája jut eszünkbe:

Ей рано нравились романы;	Az érzelmes regényt imádja,
Они ей заменяли всё;	Mindent pótolta a könyv neki,
Она влюблялася в обманы	Richardson képzeletvilága
И Ричардсона и Руссо.	És Rousseau gyönyörködteti.
(...)	
Теперь с каким она вниманьем	Regényben most hogy áhította
Читает сладостный роман,	Az édesbús költői szót!
С каким живым очарованьем	S mily életes varázssal itta
Пьет обольстительный обман!	A csábító illúziót! ²⁰

Az Akadémia – és ezen belül egy irodalmi szellemi műhely – létrejötté alapjaiban megújította az orosz világi irodalmat, elsősorban a Mihail Vasziljevics Lomonoszov által kidolgozott, az egyházi szláv és a mindennapok nyelvének ötvözésével létrehozott *Orosz grammatika* majd az *Orosz verselés szabályairól* című művek megjelenésével. Lomonoszovot méltán tekinthetjük az orosz világi irodalom megteremtőjének. Versei, filozófiai ódái az antikvitás klasszicista rendjéből és témából merítenek, ugyanakkor költészetének pátosza már a szentimentalizmus felé közelít. Lomonoszov kortársa és később szakmai ellenfele volt Alekszandr Petrovics Szumarokov, akinek lírája már közel hoz az értekezésem tárgyaként meghatározott orosz románc műfajának megjelenéséhez. Ő volt az első „hivatásos“ orosz író és költő, komédiáiban és színpadi

²⁰ Fodította: Áprily Lajos.

darabjaiban ugyan még Racine és Molière hatását fedezhetjük fel, szerelmi lírája és dalköltészete azonban már sajátos orosz jegyeket is hordoz. Nyelve színes, versei jól énekelhetők – így hangszerkíséretes dalai népdalok módjára, kéziratos könyvecskék, úgynevezett *leírt dalok* (*knyizsnaja pesznya, книжная песня*) formájában terjedtek. II. Katalin utazásainak köszönhetően (ne felejtjük el, ilyenkor jelentős udvartartással, művészekkel körülvéve utazott) az irodalomba beszivárogtak a klasszicizmus alap verselési formái és műfajai, így a filozofikus óda, az anakreóni dal. Mindezekkel klasszikus formákkal már bátran alkottak az orosz szentimentalisták nagyjai, Gavriil Gyerzsavin, Alekszandr Ragyiscsev, Nyikolaj Karamzin.

A francia felvilágosodás hatására az orosz irodalom is fokozatosan a népköltészet, a népi hagyományok felé fordult. Ekkor kezdődött meg az orosz írásbeliség emlékeinek és a népzenei forrásoknak a gyűjtése. Kezdetben pusztán a szövegeket gyűjtötték és rögzítették, az első jelentősebb, négy kötetből álló, közel 800 dalszöveget tartalmazó gyűjteményt Mihail Csulkov és Mihail Popov publikálta 1770–73 között, *Különféle dalok gyűjteménye* (*Собрание разных песен*) címmel. Az orosz közönség körében ez a szöveggyűjtemény azonnal olvasókra és „felhasználókra“ talált, a népszerűségét az is mutatja, hogy a kötetek több kiadást és részkiadást is megértek. A későbbi gyűjteményekben, a városi értelmiség bővülő zenei műveltségének köszönhetően, már dallamokat is rögzítettek.

A *knyizsnaja pesznya* megjelenésével a XVIII. századtól a falusi népzene behatolt a városi műzenébe. A műkedvelők által lekottázott, elsősorban népi eredetű dallamokból összeállított majd továbbmásolt kiadványok az úri szalonokban kézről kézre jártak, nagy népszerűségnek örvendtek. A dallamokat egy szólamban jegyezték le, de az előadás sokszor három szólamú is volt, részben gitár vagy billentyűs hangszer kísérettel, részben az egyházi liturgia zenei világából ismert homofón harmonizálással. A XVIII. század végére a népzenei források, a sokszori lejegyzésnek és átírásnak köszönhetően, egyre

inkább keveredtek népies műdalokkal, melyeket *rosszijszkaja pesznyanak*, *russzkaja pesznyanak*, a XIX. századtól pedig *románcnak* neveztek.

A népköltészet iránti lelkesedésnek is köszönhető, hogy a századvégre „új” téma, a nemzeti múlt kultusza jelenik meg az orosz irodalomban. Az orosz kései klasszicizmus irodalma témaválasztásában visszatér az óorosz irodalom hősi eposzainak világához, így az igazi megújulás még várat magára.

A XIX. századi orosz megújulás – „az orosz reneszánsz”

A XIX. század az orosz művelődéstörténetben az európai reneszánsz sokszínűségét hozta. Társadalmi szinten a városok kialakulása és a polgárság megjelenése fontos tény (Oroszország lakosainak száma 1762 és 1796 között 17 millióval²¹ nőtt), igaz, hogy ennek a polgárságnak a jelentősége és befolyása nem volt mérhető a francia forradalmat követő időszak Európájának polgárságáéhoz, de még az európai reneszánsz patríciusainak politikai hatalmához sem. Oroszország szellemi megújulása terén azonban nagyon fontos szerepet játszottak az egyre műveltebbé váló városi polgárság kulturális mozgalmi. A városi civilizáció fejlődésével az egyház teret veszített. Igaz ugyan, hogy a cári udvarban még élt a vallásos kultúra, de az egyház vagyona, az egyházi birtokok jelentősen csökkentek, és így csökkent az egyház befolyása is. Mivel az udvar az ortodoxiával szemben a modern műveltséget pártolta, a filozófiai nézetek fokozatosan leváltak a teológiai hagyományokról. „Az orosz gondolkodók nézeteinek újdonsága és eredetisége azonban nem abban mutatkozott meg, hogy fogékonyra váltak a nyugat-európai filozófiára, hanem hogy gondolatkörük középpontjába vonták Oroszország, az orosz nemzeti tudat problémáját.” – írja Aprisko²² az orosz eszmei áramlatokat ismertető összefoglaló művében. Gyakorlatilag a szellemi-kulturális élet minden területére ez a vezérvonal volt

²¹ M. Heller, *Az orosz birodalom története* (Budapest: Osiris, 2003), 414.

²² P. P. Aprisko, *Az orosz filozófia története* (Budapest: Osiris, 2007), 155.

jellemző, az „orosz lélek“ a népi-nemzeti felé vonzódott, ebben az irányban kereste a szépség ideálját.

Az orosz szellemi élet alakításában egyre befolyásosabb szerephez jutott a polgári értelmiség (raznocsinci, разночинцы), mely műveltsége és filozófiai ismerete révén nemcsak a városi kultúra előmozdítója lett, hanem mindazoknak az eszméknek képviselője is, mely szembeállt az egyházzal, a cári hatalommal, a földesúri előjogokkal, és egyre szenvedélyesebben képviselte a kis emberek érdekeit. Ebből az eszmeiségből táplálkozik és jön majd létre az orosz románc egyik jellegzetes téma-típusa, a gúnyos, groteszk társadalombírálat.

Zenetörténeti vonatkozásban a „bölcselek“ (Ijubomudrok, любомудрие) körét és legismertebb alkotóinak, Venyevityinovnak, valamint az orosz kritika klasszikusának, Belinszkijnek a nézeteit érdemes megemlíteni. Dmitrij Vlagyimirovics Venyevityinov (1805–1827) költő és filozófus munkássága – elsősorban művészetelméleti írásai – az orosz zenetörténetre is nagy hatással voltak. 1826-ban megjelentetett *Szobrászat, festészet, zene* című művében arról ír, hogy az ihlet a természet szépségéből kell, hogy származzon, mert a jelenségekben „maga az Univerzum tükröződik”.²³ Számos zeneszerző témaválasztására hatással volt üzenete. A másik ismert „bölcselek”, Visszarion Grigorjevics Belinszkij (1811–1848) a XIX. század első felének legfontosabb orosz filozófusa, irodalomkritikusa és publicistája. Bár vidéki értelmiségi családból származott, igazi városi polgárrá vált. Rövid élete alatt – Puskinhoz hasonlóan – meghatározója lett kora és a későbbi századok irodalmi életének. Kortársairól közölt írásainak is köszönhető, hogy a Puskin nevéhez kötött „irodalmi aranykor“ a városi értelmiség körében nagyon gyorsan szellemi befogadókra talált. Belinszkij volt az első, aki a puskini líra zeneiségére ráirányította a figyelmet. Sokszor idézik tőle az *Éji zefír* (*Ночной зефир*) című Puskin vers elemzését. A verset több románcszerző megzenésítette, hiszen a szöveg, az „aranyló hold“, a „hömpölygő folyó“ és a gitár hangja önmagában is

²³ Ibid., 168.

felkínálja a zenei megszólaltatást:

Ночной зефир струит эфир
дежит, шумит Гвадалквивир.

Holdfény, és száll az éter-zefir
Hömpölyögsz, futsz – Gvadalkvivir.²⁴

Mi ez? – varázsos kép, fantasztikus látvány vagy zenei akkord?... Buján felhangzó szerenád hangja a titokzatos, áttetsző, érzéki déli éjben?... Megharmonizált zenében hallhatóak-e ezek a különös verssorok, ahogy megrezdül az éter, ahogy fűgén fűjdogál a szellő, ahogy meglibben az ezüstös hullám?... Mi ez – költészet, festészet, muzsika? Az egyik is, a másik is, avagy egybeforrva mind, és így a festmény hangot ad, a hangok képpé állnak össze, összhangjukban megnyilvánul a szöveg értelme.²⁵

Az előbbi szenvedélyes Belinszkij idézet nemcsak Puskin költészetének jellemzését adja, hanem magának az „aranykornak“ hívott korszakét is, amikor ugyan elsősorban az irodalom dominálta a művészeteket, de hatása a többi művészeti ág kiteljesedését is segítette, „egyik is, a másik is, avagy egybeforrva mind“.

A világi vokális zene megújulása – a dal, mint a nemzeti identitás kifejezése

Hasonlóan az európai reneszánsz történetéhez, az orosz aranykor zenetörténetének is a világi vokális zene megújítása volt a legnagyobb vívmánya. Az érzelmek, a harmónia, a szépség iránti vágy leginkább megénekelve teljesebbé lett ki, megnövelve és kiegészítve tartalmát a szavakkal, a metaforákkal, a hasonlatokkal, a megszemélyesítésekkel és egyéb költői képekkel. De a *madrigál*ra, a *canzonetták*ra, és különösen a francia *chanson*ra oly jellemző fennkölt, méltóságteljes, szónokias éneklés ezekre az orosz dalokra kezdetben nem volt jellemző, előadásuknál inkább a népies jelleg dominált.

²⁴ Fordította: Galgóczy Árpád.

²⁵ В. Г. Белинский, „Разделение поэзии на роды и виды“ in *Музыкальный мир Пушкина* (Москва-Ленинград: ГМИ, 1950), 6.

Richard Taruskin több írásában²⁶ kísérletet tesz arra, hogy összefoglalja, mik azok az elemek, amelyekkel a XVIII–XIX. századi orosz nemzeti identitást zeneileg is meghatározhatjuk. Két zenei ikont említ, a folklórt és a vallásos éneket.

Az orosz folklór dalszövegeinek gyűjtése és a gyűjtemények kiadásának körülményei jól jellemzik a XVIII. század Oroszországa zenei életének sajátosságát. A kezdetben kizárólag a szöveg leírására koncentráló gyűjtők – leginkább hiányos zenei műveltségük miatt – nem foglalkoztak a dallam rögzítésével. Így a gyűjtemények szövegei újabb zenei „feldolgozáson” is átmehtek, az új dallamok is rögzültek, folklorizálódott műdalokká váltak. Papp Márta a már említett *Orosz népdal – dal – románc* című tanulmányában²⁷ – mely a műfajról szóló nagyon kevés, magyar nyelven elérhető forrásmunkák egyike – részletesen ismerteti ezt az időszakot, elemezve az orosz népzene és műzene „évszázadokon át tartó vegyülését”, a „falusi zenélés, városi muzsikálás és egyéni zeneszerzői teljesítmények többszörös oda-visszahatását”.

Egyes muzikológiai tanulmányok hajlamosak arra, hogy a romantika népköltészet felé fordulását valamiféle orosz sajátosságnak tartsák. Való igaz, hogy Oroszországban a kultúra művelői különleges intenzitással fordultak a népzene felé, nem szabad azonban elfeledkezni arról, hogy ez az időszak Európa-szerte a nemzeti romantika korszaka, tehát nem egyedi orosz vonás. Az azonban tény, hogy népzene és városi műzene ilyen arányú, néha a szétválaszthatatlanságig fokozódó ötvözete, valamint a paraszti lét „abszolút értékke” emelt esztétizálása igen ritka máshol. Ez utóbbira nemcsak az orosz filozófiai mozgalmak marxizmuson át a kommunizmusig eljutó történetéből hozhatunk példát, hanem a műzene területéről is, elég, ha Csajkovszkij vagy az „Ötök” operáinak figuráit, kórusait idézzük emlékezetünkbe.

²⁶ Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

²⁷ Papp M., „Orosz népdal – dal – románc”, *Magyar Zene* 44/1 (2006. február): 5–30.

E korszak zenéjében jellegzetes orosz nemzeti sajátosságként jelenik meg az „éneklő paraszt”²⁸ figurája. Tény, hogy az ének (az éneklés, a vokális kifejezés) a legkarakterisztikusabb, legjellemzőbb eleme az orosz zenei identitásnak, annak ellenére, hogy az orosz népzene nem volt mindig vokális. (A balalajka maga, vagy a jávorfából készült guszláján játszó furfangos Szadko²⁹ története – aki muzsikája erejével, eszével és ügyességével felülkerekedik a hatalmasokon, és kisegíti magát a bajból – jó példa az instrumentális népzene korai létezésére.) A vokalitás meghatározó szerepét erősítette az is, hogy az ortodox egyház tiltotta a hangszerhasználatot, így a liturgia zenéje kizárólag éneklés. Elvitathatatlan hát, hogy a Taruskin által megfogalmazott, Oroszországot zeneileg meghatározó mindkét ikonnak, a folklórnak és a liturgikus zenének is a vokalitás az alapeleme.

Népdal és liturgikus ének. Ez volt az a zenei örökség, melyet az orosz romantika zeneszerzői a világi műzenében megújítottak, és amelytől ugyanakkor el is szakadtak. A XIX. század elejétől az egyházi zene élesen elkülönült a világi muzsikálástól, visszavonult a templomok, a kolostorok falai mögé. (Erre már Nagy Péter, később I. Sándor cár szekuláris reformjai is rákényszerítették.) A liturgikus ének hagyománya csak a harmonizálásban maradt meg. Eltekintve Anton Rubinstein munkáitól, a XIX. századi orosz zeneszerzők – részben az orosz filozófiában megjelenő deista, ateista áramlatok hatására, részben az egyház zenei elzárkózása miatt – szinte egyáltalán nem komponáltak vallásos témájú oratórikus műveket, míg ez a műfaj Európa zeneművészetében ekkor virágkorát élte. Glinka, Rimszkij-Korszakov, Csajkovszkij írtak ugyan *a capella* liturgiát, de kizárólag templomi szertartásokhoz. Az orosz műzenében a nyugati kereszténység zenei kultúrájához szorosan kapcsolódó „spirituális”, paraliturgikus zene (kantáták, misék, himnuszok, hangszerkíséretes liturgikus

²⁸ Az „éneklő paraszt” („the singing peasant”) kifejezést Marina Ritzarev használja az orosz zene 1760–1960 közötti időszakának nemzeti sajátosságait vizsgáló tanulmányában: Ritzarev, *The Conflict between Nationalistic and Pluralistic Traditions in Russian Musical Narratives* (Haifa: Haifa University, 1998). Állítása szerint az éneklő paraszt – csak úgy, mint a szamovár vagy a trojka, politikailag és kulturálisan is megkonstruált művészi szimbólum.

²⁹ Szadko furfangos figurája hasonló a finn Vejnemöjnenéhez. Figurája mögött valós hős, az 1167-ben Novgorodban Borisz és Gleb tiszteletére templomot építő Szatko Szatinyec fedezhető fel.

dalok) ismeretlen. Ugyanakkor *liturgikus dallamok és énekek (obrjadovije pesznyi, обрядовые песни)* számos műben témaként feldolgozásra kerülnek, idézzük csak fel Rimszkij-Korszakov Op. 36-os *Nagy orosz húsvéti nyitányát* (az 1888-ban bemutatott mű témáit a zeneszerző az *Obikhod* orthodox népének-gyűjteményből válogatta), vagy Csajkovszkij Op. 58-as *Manfréd szimfóniájának* III. Pastorale tételét. A liturgikus, paraliturgikus vokális műzene valójában csak a XX. században, Rahmanyinov (*Aranyszájú Szent János Liturgiája* Op. 31., *Vesperás* Op. 37.) Sztravinszkij (*Zsoltárszimfónia*) munkái által válik az orosz zenekultúra részévé, de az egyház részéről ezek a művek is inkább elutasítást, mint befogadást kaptak.

A népzene, a folklór, és így a nemzeti identitás már említett megszemélyesítője, az „éneklő paraszt“ mellett azonban megjelent az „éneklő városi polgár“ is (annak ellenére, hogy európai értelemben vett polgárságról ekkor még nem igazán beszélhetünk). Az „éneklő polgár“ felértékelte, elismerttette a művelt és képzett zenészt. Rubinstein még arra is kísérletet tett, hogy a muzsikust, a *szabad művészt, a szvobodnij hudozsnyik* intézményesített foglalkozás lehessen, tehát az Oroszországban oly fontos tisztviselői rangsorban hivatalos besorolást kaphasson. Az „éneklő polgár“ igénye – kinek muzsikálása kezdetben a népdalgyűjtemények előadására korlátozódott – a vokális zene reformját idézte elő. Szó volt már róla, hogy különösen a nők körében vált népszerűvé a zenei képzés, mert egy-egy úri szalon estéje elképzelhetetlen volt zongora, gitár vagy balalajka kíséretében megszólaltatott dalok nélkül. A nemesség, valamint az I. Péter rendelete következtében ranggal rendelkező városi lakosság életében a házimuzsika mindennapivá vált, így a kor komponistáinak figyelme erőteljesen a hangszerkíséretes orosz szólóének, az érzelmes orosz románc műfaja felé fordult. A XIX. század közepétől az arisztokrácia, sőt, a hivatalos viselő felső középosztály szalonjaiban gyakran megszólaló muzsika új civil társadalmi szerveződések is létrehívott; több zenei társaság alakult ebben az időben, és ekkorra vált jelentőssé – Nagy Péter-i mintára – a magán-mecenatura is. A zenei élet alakulására a legnagyobb hatással a Vielgorszkij tesvérek támogatta (a két gróf, Mihail és Matvej maguk is

muzsikusként), Rubinstein vezette Orosz Zenei Társaság megalakulása volt, mely szervezet olyan hivatalos intézmények létrejöttét kezdeményezte, mint az első hivatásos szimfonikus zenekar (1859) és a Konzervatórium (1862).

A kezdeti román irodalom zeneszerzői (többek között a Taruskin által csak „a három Alekszandr“-nak hívott Aljabjev, Guriljov és Varlamov³⁰) szövegeiket a szentimentalista költészet alkotásaiból válogatták. Témájuk az álmodozás, a szépség utáni vágyakozás, az égi-földi világ idillje és állandó ellentéte, mindaz, ami a szentimentalizmus költészetének jellemző sajátossága. Az érzelmek változatossága és a vad és mindent elsöprő szenvedély, és a mindezt kívülről szemlélő iróniája azonban ezekből a művekből még hiányzik, ezt majd Puskin költészete teljesíti be.

³⁰ Taruskin, „Csillagocska – Etüd népi stílusban“, *Magyar Zene*, 38/4 (2000. november): 348.

II. AZ OROSZ ROMÁNC MŰFAJI SAJÁTOSSÁGAI

Az orosz érzelmek sajátos önkifejezési formája

Az orosz románc, mint zenei-irodalmi műfaj meghatározása nem egyértelmű. Nem keverendő össze a fogalom az irodalomelmélet XVI. századi *románc* meghatározásával (v.ö.: a latin nyelvekben használt *romance*, *romans*, *romanice* kifejezésekkel), az elbeszélő jellegű, szerelmi kalandokról és hősi tettekről szóló strófikus dalformával, mely az 1500-as évek közepétől a reneszánsz irodalomtörténet egyik legfontosabb kritikai vitájának volt tárgya; tartalma, metrikája és zenei formája miatt az úgynevezett olasz modernnek (többek között Girardi Cintio és Giovanni Battista Pigna) az antik eposz itáliai megfelelőjének tartották.³¹ A Spanyolországból népszerűvé vált formát alapvetően négy rövid románc-sorból álló strófák alkotják, a sorok két nyolcszótagos félsorból állnak. Ez az alapforma a XVI. század végétől, a XVII. század elejétől jelentősen átalakult, részben a dalok megzenésítése által. A strófák között megjelentek a refrének, ismétlések, lírai betétek is, a románc formailag és zeneileg is egyre kifejezőbb, komplexebb műfajjá vált. Ezzel egyidőben, egyszerű, strófikus alapformája miatt a népköltészetbe is „beemelődött“, számos románc a népdalok mintájára terjedt és variálódott.

Az irodalomtörténetben találkozhatunk a fogalommal még korábbról is, a XII-XIII. századi ófrancia trubadúr-kultúra népi nyelven alkotó költői és zeneszerzői, a *trouvère*-ek munkái kapcsán, akik a refrénes szerkesztésű dalaikat szintén románcnak hívták. Az ófrancia románc kapcsolata a *chanson* (*chanson de geste*) műfajával igen közeli, a két műfaj leginkább szerzőik és előadóik által

³¹ Bővebben erről a vitáról ld. Zemplényi Ferenc, *Válság Csodaországban – Aristo „I Cinque Canti“ című költeménye és az átmenet a románcból az eposzba*.
forrás: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/09.htm

különböztethető meg, a hősiesebb és magasztosabb témákat megszólaltató chanson a professzionális előadók, míg a szerelmes, pasztorális témákat kedvelő románc inkább a műkedvelők műfaja volt.

Ebből a középkori majd reneszánsz eredetű, népies, strófikus dalformából vált a románc a XVIII. századra szólóhangra és hangszerre (elsősorban billentyűs hangszerre) írt kompozícióként igen népszerűvé. A formát a hangszeres zene is átvette, előbb szimfóniák tételeként, később érzelmes dallamaival, díszítéseivel önálló karakterművekként is megjelent.

Oroszországban a románc a XVIII. század végétől ismert műfaj és elfogadott műfaj-megjelölés volt. A cári udvar külföldi zenészei ismertették meg az orosz közönséget francia nyelven írt, könnyedebb, érzelmesebb, románcnak hívott dalokkal. Az irodalomban bekövetkezett jelentős reformokkal párhuzamosan, a XIX. század elejétől átalakult a románcnak, mint műfaji meghatározásnak a használata is, és a románc – mely hangulatában leginkább a bukolikus költészethez és az elégia műfajához közelíthető –, mint megkomponált orosz dal, vagy inkább *énekhangra írt költemény* (*pesznya na gólosz, pesnya na goloc*) a szalonok, zenei műfajává vált. Legjellemzőbb megkülönböztetése az előző korok románcnak hívott műfajával szemben, hogy e művekben – ellentétben a középkori és reneszánsz dalnokokkal – a szöveg írója, a dal komponistája valamint előadója a legtöbb esetben nem ugyanaz a személy.

A köznyelvben az orosz dal, a *russzkaja pesznya* és a románc egy és ugyanaz. Nehéz is meghatározni, éppen a források eredetének bizonytalansága és a számos dalgyűjtemény pontatlansága miatt is, hogy mit tekinthetünk régi melizmatikus orosz dalnak és mit névtelen városi szerző művének. Orosz dal és orosz románc között azáltal szoktak különbséget tenni (amennyiben a szerzői műfajmegjelölés hiányzik), hogy eredete a népzenehez (dal), vagy inkább a városi műzenéhez (románc) kapcsolódik. De a műfaji besorolást bizonytalanná teszi, hogy az orosz dal és az orosz románc műfajának stíluselemei nagyon közel állnak egymáshoz, és a dalok folyamatos átalakulásokon mentek keresztül. Papp Márta a

dallamoknak ezt az „átszabását“ és átalakulását nemcsak a harmonizálások és díszítések, hanem az előadások stílusának, módjának elemzésével is vizsgálja: „A dallamok erőteljes átalakulását nemcsak az olaszos koloratúrák betoldása, a ritmika és frázisszerkezet szabályozása és a vezetőhangok, a harmonizálásban a dominánsok, mellékdominánsok használata eredményezte, hanem a cigány énekesek nagyon jellegzetes és az akkori Oroszországban (is) rendkívül népszerű előadási stílusának befolyása.“³² Tanulmányában a Balakirev által 1866-ban összeállított népdalgyűjteményt³³ tartja a legfontosabb hiteles forrásnak, melyből az orosz népdal és orosz románc összemosódása során eltorzult ősi paraszti melizmatikus *protjazsnaja* dallamok visszakereshetők.

Northrop Frye-nek 1957-ben, az *Anatomy of Criticism* című tanulmányában megjelent románc-definícióját³⁴ az orosz románcra alkalmazva kijelenthető, hogy a XIX. század Oroszországában a románc nemcsak műfaj, hanem mód is lett. Megfogalmazhatom úgy is, hogy *a románc az orosz érzelmek sajátos önkifejezési formája*, melynek különösségét szöveg és zene egysége és egymásra hatása adja. Ennek a komplex együttthatásnak köszönhető, hogy a XIX. századi orosz művészetben lírikus irodalom és zene egyfajta szimbiózisban létezett, egyik a másiknak köszönhette hírnevét, sikerét és fejlődését is: folyamatosan egybefonódtak és hatottak egymásra.

Verselés, motívumok, hangulatok

Az orosz románcot és az orosz dalt, mint ezt a fejezet végén, a konkrét művek elemzésével bizonyítom is, nem kategorizálhatjuk egyetlen konkrét, tipikus versforma köré, népdalszerű alapformából számos változata alakult ki. A szillabikus szláv nyelveknek, így az orosz nyelvnek is sajátossága – ellentétben a

³² Papp M., „Orosz népdal – dal – románc“, *Magyar Zene* 44/1 (2006. február): 5–30.

³³ M. A. Balakirev, *Сборник русских народных песен* (1866).

³⁴ Frye, *A kritika anatómiája: Négy esszé* (ford. Szili J., Budapest: Helikon, 1998). Northrop Frye kanadai irodalomtörténész e művében a románcnak két különböző jelentést tulajdonít. Megkülönbözteti a románcot a középkor műfajától, témája, hangulata alapján a mítoszok kifejezési műfajának is tartja.

latin, görög vagy éppen magyar nyelvvel –, hogy magánhangzói nem rövidek és hosszúak, hanem csak a szóhangsúly által „növekszik“ időtartamuk, ezért az időmértékes verselési forma nem igazán e nyelv sajátossága. A versek metrikusságukat, belső ritmusukat elsősorban a szóhangsúllyal, vagyis a hangzás által kapják meg (természetesen a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásával az időmértékes verselés verslábainak megfelelő képletek a nyelvben létrehozhatók), ez az, amit Igor Szmirnov *vershangzás*nak hív, mely „nem a vers ritmikai, hanem fonetikai szervezettségére összpontosít“.³⁵ Ez a posztstrukturalista költészettani kifejezés a Dargomizsszkij-féle, zene és szöveg egységét megteremtő deklamatív-monologizáló stílusra is alkalmazható.

Az orosz *verstan* legismertebb, legtöbbet idézett kutatója, Jurij Lotman is a vers ritmusát tartja – a rímmel szemben – az orosz költészet legfontosabb dinamikai elemének: „A ritmikai ismétlődés – a költészet ismétlődése“.³⁶ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a románcoknak szövegül szolgáló versek között nem találunk pátosszal teli, az antikvitas nagyságát dicsérő hexametereket vagy éppen lamentáló anapestoszokat, egyszerűen arról van szó, hogy a ritmikus „skandálás“ nem e nyelv sajátja, a ritmus sok helyen *elhajol*.³⁷ Pontosan ezért, románként megszólaltatva is ennek a szövegszerűségnek kell előtérbe kerülnie, mely az előszeretettel alkalmazott gondolatrítmus és enjambement érzékeltetése, „megéneklése“ által könnyen megvalósítható. A románc így egyfajta beszédmód: a költészet „prózaizálódása“ a zene által (is).

A műfaj különösége tehát nem magában a versformákban, hanem elsősorban a témák megválasztásában, a költői és zenei elemek használatában rejlik. Tipikus költői eszköze a befelé fordulás, a metaforikus és allegorikus kifejezőmód, az asszociációs hasonlatok, az állandó kettősség (földi és égi, itt és ott, kint és bent, távol és közel), a misztikus látomások, vágyak és remények, túlcsoportuló érzelmek őszinte kivetítése, valamint a hétköznapi élet és a természeti táj

³⁵ I. Szmirnov, *Úton az irodalom elmélete felé* (Budapest: Helikon, 1999), 133. Idézi: Horváth Kornélia, „A verselméletéről és egy Puskin versről“ in *Puskintól Toljstojig és tovább* (Budapest: Argumentum, 2006), 41.

³⁶ *Ibid.*, 51.

³⁷ A lengyel irodalomtudós, Jerzy Faryno találó kifejezése a ritmikai tendenciáktól való eltérésre.

idealizált leírása. Általánosságban megjegyezhetjük, hogy sok szerző előszeretettel alkalmaz szentimentális kliséket is, ettől az olcsó hatásvadász eszköztől azonban a nagyok (Puskin, Zsukovszkij, Delvig) tartózkodtak. Egyes románcok hangulatukban iróniát, gúnyt és groteszk társadalombírálatot is hordoznak, ebből következően e románcokban a szöveg természetes ritmusa és belső dinamikája mozgékonyabb, kifejezésük harsányabb.

Az első fejezetben szó volt az orosz népköltészet és az óorosz irodalom szépségábrázolásáról. Ha összehasonlítjuk ezeket a románcok lírai témáival és motívumaival, rengeteg közös vonásuk felfedezhető, annak ellenére, hogy a románcok nyelve már kevésbé archaizál. (Találhatunk persze példát népi imitációkra, a már említett, az előadásukban is „eltorzult“ dalokra, de ezekkel a jelentéktelen művekkel tanulmányom nem foglalkozik.) Az előfordul, még az újító Puskinnál is, hogy költészetének tárgya, maga a figura, vagy a téma archaikus ugyan, de a műalkotás, a vers, a dal egésze új nyelvi és költői technikákkal operál. Erről – a nála megszokott, sokszor ironizáló hangnemben – így vall:

Четырестопный ямб мне надоел:	Únom a négyes jámbus-sorokat,
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву	Mindenki azt ír. Iskolák suhanca
Пора б его оставить. Я хотел	Játszódjon így. Régóta csalogat
Давным-давно приняться за октаву.	A fejedelmi ötvözésű stanca. (...)
А чтоб им путь открыть широкий, вольный,	Szélesre tárom a kaput nekik,
Глаголы тотчас им я разрешу	S ha csak ígém van, én azon se sírok.
Вы знаете, что рифмой наглагольной	Az ígerímet sokan elvetik,
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.	De miért? Ez az, mit sejtene se bírok. ³⁸

³⁸ Részletek *A kolomnai házikó* című elbeszélő költemény „prológusából“. Fordította: Gáspár Endre.

A románcok tematikai és zenei sajátosságai

A románcok tipikus témáit nagyobb egységekre csoportosíthatjuk. Jó részük természetesen nem kizárólag a románc műfajához kötődik, hanem jellemző a kor egészének romantikus költészetére és annak más műfajára, így az elégiára, a verses levélre, az elbeszélő költeményre vagy a balladára is. A hazaszeretetről, a (legtöbbször beteljesületlen) szerelemről, a barátságról, a természet szépségéről, változásairól és jelenségeiről, vagy éppen az ivás gyönyörűségéről szóló dalokban a gyakran ellentétpárokra épülő érzelmek pátosszal, melankóliával, bánattal, humorral, iróniával szólalnak meg. **Költői eszközeik, tematikájuk, motivációik alapján tíz nagy csoportba** sorolom a dalokat, de természetesen a felsoroltak nem merev kategóriák, hanem átjárható rendszerek, a például hozott dalok maguk is több szempont szerint csoportosíthatók. A tíz tipikus kategória alá al-kategóriákat rendszereztem, éppen ezért, hogy az előbb említett átjárhatóságot biztosítsam:

1.) Nagy számuk miatt is vitathatatlanul első helyen állnak **a szerelem, a hűség, és a férfi barátság tematikája köré csoportosítható poetikus-szenvedélyes művek**, ódák. A szerelmi költészethez sorolhatók az elválás, a kedves elvesztése miatti bánat szülte visszaemlékező dalok, elégiák, epitáfiai és gyászdalok is. A rendkívül gazdag anyagból álljon itt három példa Dargomizsszkij munkáiból.

Változatos és egyben tipikus, az olasz *bel canto* hatását jól éreztető mű Nyikolaj Pavlov *Románc* című, „Szűz álma közben ő, a lányka...” („Она безгрешных сновидений...”) kezdetű versének feldolgozása, melynek versszakai 6+2 sorosak, minden versszakot egy 2 soros refrén zár:

Не называй её небесной
и у земли не отнимай!

Ne is nevezd őt égi lénynek,
se földünktől ne vonjad el!³⁹

³⁹ Fordította: Kárpáthy Csilla.

1. sz. kottapélda: Dargomizsszkij Pavlov versére írt *Románca* kezdete:

The image shows the beginning of a musical score for a romance. It is marked "Moderato" and is in a minor key. The score consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is in a soprano or alto range and follows the melody of the piano accompaniment. The lyrics are in Russian and are written below the vocal line.

Moderato

О - на без грешных сно. ви. де - ний те. бе. ня

ло. - же не по - шлет и для не - бес как доб - рый

ге - ний, тво. ей ду - ши не сбе. ре. жет; с ней мир дру.

Dargomizsszkij olaszos dallammá egészítette a verset (1. sz. kottapélda), a refrén utolsó sorát minden alkalommal kétszer ismételteti meg az énekessel. Pavlov négy versszaka közül a középső kettő más és más zenei anyagként szólal meg, rendkívüli módon alkalmazkodva tempóban, dinamikában és előadásmódban az adott szövegrészlethez, de refrénje mindig ugyanaz a motívum (2. sz. kottapélda):

2. sz. kottapélda: Dargomizsszkij Pavlov versére írt *Románca* refrén-motívuma:

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment, arranged in three systems. The music is in a minor key (one flat) and 2/4 time. The vocal line is written in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a grand staff. The lyrics are in Russian. The first system contains the first two lines of the refrain. The second system contains the next two lines. The third system contains the final line of the refrain, which includes a tempo change from 'rit.' (ritardando) to 'a tempo'.

лест - ный, снег гаснет ве - равлуч - ший край... Не на - зы -
- вай е - е не - бес - ной и у зем - ли не от - ни -
- май, у зем - ли не от - ни - май!

Az utolsó versszakban visszatér az első versszak olaszos kantilénája. A románc zenei szerkezete így az alábbiakkal írható le: Aa–Ba–Ca–Aa.

Másik szép példa Dargomizsszkijtól az Anton Delvig szövegére, *Egy fiatal lányka halálára* írt *Epitáfia* (Эпитафия – „Жизнью земною играла она...“). Az 1852 decemberében Péterváron írt románc (3. sz. kottapélda) szép példája az egyszerű, akkordikus kísérettel megharmonizált, lassú 2/4-ben előadandó négy soros, mollból dúrba moduláló gyászódáknak.

3. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Epitáfia* című románcának részlete:

The image shows a musical score for a vocal piece by Alexander Dargomyzhsky. The title is 'Epitáfia' (Epitaph). The tempo is marked 'Lento'. The score is in 2/4 time and consists of three systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Russian. The first system has the lyrics 'Жиз - нью зем - но - ю иг'. The second system has '- ра - ла о - на, как мла - де - нец иг'. The third system has '- руш - кой. Ско - ро раз'. The piano accompaniment features sustained chords and moving lines in both hands.

Népszerű slágerként ismert⁴⁰ Dargomizsszkij feldolgozásában a *Csók* (*Поцелуй*) című Jevgenyij Baratinszkij vers első két sora (4. sz. kottapélda):

Сей поцелуй, дарованный тобой, A csók, amit tetőled kaptam én

Преследует мое воображенье: Nem hagyja nyugton ifjú szenvedélyem:⁴¹

⁴⁰ Az orosz románc klasszikus zenetudományi megítélése többek között azért sem egyértelmű, mert érzelmes, könnyen befogadható, „slágerszerű“ dallamaik miatt az orosz dalok átdolgozva gyakran váltak népszerű világslágerké. Az egyik ilyen ismert példa a Podrevszkij versére írt *Дорогой длиною..* kezdetű dal, mely Gene Raskin feldolgozásában, Paul McCartney produceregével „Azok a szép napok...” címmel 1968-ban világslágerre lett. De ugyanígy slágerré vált – igaz, furcsán tekervényes úton – a következő fejezetben majd Puskin kapcsán szóba kerülő 1793-ban írt Dmitrijev románc, a *Kis szürke gerlicém* is, melyet Prokofjev dolgozott fel Fajncimmer 1934-ben készült *Knyizse hadnagy* című filmje kísérőzenéjében és Op.60-as szvitjében is. Ebből a dallamból született Sting 1985-ös *The Dream of the Blue Turtles* című albumának hidegháború-ellenes híres dala, a *Russians*.

⁴¹ Fordította: Galgóczy Árpád.

A dal – lassításai, szöveghangsúlyai, melodikája miatt – sztereotípiája a szenvedélyes, maníros orosz szalon-románcnak.

4. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Csók* című románcának kezdete:

The image shows a musical score for the beginning of Dargomizsszkij's 'Csók' (Kiss). The score is in 4/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo markings are 'Allegro appassionato', 'un poco rit.', and 'a tempo'. The lyrics are in Russian: 'Тот по-це-луй, да ро-ван-ный го-бой, про-сле-ду-ет мо-е во-об-ра-же-ние: и в шу-ме дья и в ти-шп.'

2.) A kornak és így a daloknak, románcoknak is jellegzetes témája volt a Mihail Lermontovtól elhíresült „*felesleges ember*“ *érzésének kivetítése*. Ez az életúntság és a mindenről való bánatos, csendes lemondás, bár sztereotíp orosz szimbólummá vált, nem orosz sajátosság, hanem korszellem (a *spleen* a XIX. század európai költészetében Byron, Baudelaire művészetéből is ismerős), igaz ugyan, hogy a szépirodalom által az „orosz lélek“ karakterére nagyon jellemző „orosz önképpé“ vált. Lermontov 1832-ben, cím nélküli versében meg is fogalmazza ezt a „másságot“, egyfajta szláv öntudattal határolódva el az angol költő sorsától (részben ez a „költői indulat“ az, ami miatt Lermontov művészetére és költői nyelvére oly sokszor ráragasztják a nacionalista jelzőt):

Нет, я не Байрон, я другой,	Nem, én nem Byron, más vagyok,
Еще неведомый избранник,	Kimért pályám még ismeretlen,
Как он, гонимый миром странник,	Mint őt, a sors is üldöz engem,
Но только с русскою душой.	De bennem orosz szív dobog. ⁴²

Az életből való kivonulás, a teljes kiábrándulás lírai megfogalmazásával (és saját élete tragédiájával, korai halálával) Lermontov mítosszá vált. A *Korunk hőse* Pecsorin figuráját és karakterét is erre a reménytelenségre és céltalanságra építi fel. Ez a szerepformálás az alapja Puskin Anyeginjének, Turgenyev Csulkaturinjának (*Egy felesleges ember naplója*), Goncsarov Oblomovjának is. Érthető, ha a téma a románcokban is jelen van, példa erre a Dargomizsszkij zenéjével énekelt Lermontov vers, a *Bú nyom s unalom* (*И скучно и грустно*).⁴³

И скучно и грустно, и некому	Bú nyom s unalom! – Soha senki se
руку подать	fogja kezed
В минуту душевной невзгоды...	ha lelkesen unt ködök ülnek... ⁴⁴

Vallom, hogy ez a románc (5. sz. kottapélda) nemcsak Dargomizsszkij dalköltészetének, hanem az orosz románc irodalomnak egyik legszebbik dala. Meditatív belső monológ. Hozzájárul ehhez a lermontovi szöveg és a szöveghez való szenzitív kompozíciós viszonyulás. Dallamvezetésében pontosan visszadja a vers dinamikáját meghatározó, a versszakok első és második sora közötti enjambement szerkesztést. A lassú, tartott hangokból álló, melankolikus hangvételi, felhajló dallamvezetésében sóhajt utánzó, panaszos fríg-szerű felütést követően („И скучно и грустно“) a tartalmilag összetartozó sorrészletek a zenében szövegszerű tizenhatodokban jelennek meg. А желанья (vágyak), любить (szeretni), радость (öröm), муки (gyötrelmek) szavak apró, emelkedő-ereszkedő vonallal, minden szótagra külön-külön hanggal megrajzolt, felkiáltászerű, különálló reménysóhajok, melyeket mintegy „félre“ színpadi

⁴² Fordította: Galgóczy Árpád.

⁴³ Rendkívüli gondolatisággal és zeneiséggel teli feldolgozása a versnek Kurtág György 1994-ben írt Op. 18-as kórusműve, *A csüggedés és keserűség dalai* I. tétele. Bővebben ld. erről Papp Márta két részes tanulmányát. In *Muzsika* (2001. február- március, 44. évfolyam 2–3. szám).

⁴⁴ Fordította: Áprily Lajos.

szerzői utasításként, *marcato* jelölésű „kommentárok“ terelnek vissza a valóságba: „все лучшие годы“ (legjava évek), „как посмотришь“ (ha körbe tekintesz), „глупая шутка“ (ostoba téfa).

5. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Bú nyom és unalom* (részlet):

The image shows a musical score for a vocal piece by Dargomizsszkij. The tempo is marked "Andante non troppo lento". The score consists of four systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Russian and describe a sense of longing and the passage of time. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

A zeneszerző a második versszakot lezáró „и все там ничтожна“ (és minden jelentéktelen) lemondó sort egy nagy lassítással hangsúlyozza. Ez a dal legmegrázóbb része, a teljes önfeladás, hiszen a szenvedély édes mámore hamar

alkotásokon kívül – ha szerzője „másként gondolkodó“ volt – akár a zeneműveket is érintette. Nemcsak a „kaukázusi fogoly“ Puskind, vagy éppen a Puskin haláláról írt verse miatt (*A költő halála, Смерть поэта*) Lermontovot, hanem számos művészt, filozófust és hivatalnokot kényszerítettek szilenciumra, büntetésként pedig lakóhelye elhagyására, száműzetésbe.

Ebből a személyes élményből sok mű született és vált dallá is, köztük Puskin 1822-ben írt *A rab (Узник)* című versére 1843-ben komponált Aljabjev románc, mely harsány hangvételével, a versszakok megismételt, forte dinamikájú utolsó sorával inkább a rab lázadását, mintsem a rabság fájdalmát hangsúlyozza.

Сижу за решеткой в темнице сырой.	Nedves a tömlőc, köröttem rács van
Вскормленный в неволе орел молодой,	Egy fiatal sas egyetlen társam,
Мой грустный товарищ, махая крылом,	Régi rab ő is, verdes a szárnya,
Кровавую пищу клюет под окном.	Prédája véres – tépdesi, rágja. ⁴⁶

Ugyanez a vers egy Anton Rubinstein általi későbbi feldolgozásban – valószínűleg a Rubinsteint németországi tanulmányai alatt ért zenei élmények hatására – stílusában a német romantika felé közelít. Kezdő dallama Mendelssohn, Schumann népdalfeldolgozásaira, a fogságból való kiszabadulásról ábrándozó középrésze („Мы вольные птицы; пора, брат, пора!“ / „Szabad madarak mi, gyerünk oda hát!“) az énekszólam kopogós triolákon futó szekvenciájával (7. sz. kottapélda) Schubert *Erlkönigjére* emlékeztet.

⁴⁶ Fordította: Lányi Sarolta.

7. sz. kottapélda: A. Rubinstein *Rab* című románcának részlete:

- ра, брат, по-ра! Ты - да, где за тучей бе - ле-ет го - ра, Ты - да, где си - неют мор - ски-е кра - я, Ты - да, где гу - ляем лишь ве - тер... Да да-вай, у - ле - тим то - ва - рищ,

4.) A politika és a társadalmi viszonyok szülték **a nemzeti érzelmeket** előhívó, a szláv hősiességet éltető, a nemes küzdelmeket elmesélő románcokat is. Nagy szerepet játszott ebben a Napoleon ellen vívott honvédő háború, így ezen dalok sokszor panaszos **katonadalként** szólalnak meg, népszerű szereplőjük a kozák, a huszár. A kezdeti időszak legtipikusabb hazafias románcait a zenei és nyelvi eszközeiben is konzervatív Aljabjev komponálta Nyekraszov szövegére.

Az orosz dalkultúrát, ezen belül is a hazafias érzelmű vokális műveket Mihail Ivanovics Glinka újította meg, elsősorban a szöveg ritmikai formáinak, tempójának kezelésével és a népzenei elemek új zenei nyelvvé alakításával. Ugyanakkor műveinek formái az európai klasszika és a korai romantikai jellegzetes operai stílusjegyeit (szonátaforma, rondótémák, zárt számként megírt dallamos áriák és kavatínák) hordozzák. Glinka maga is remek zongorista és énekes volt. Élete végén írt *Emlékirataiban*,⁴⁷ számos kortársa visszaemlékezésében és szépirodalmi művekben is (például *A féltékeny férj* című Dosztojevszkij elbeszélésben)⁴⁸ részletes olvashatunk estélyekről és mulatságokról, melyeken Glinka maga is fellépett, és énekével, saját szerzeményeivel szórakoztatta a társaságot. Dalainak, románcainak – és mindkét operájának, elsősorban a történelmi tárgyú Ivan Szuszanyinnak de még a mesei elemekre épülő Ruszlán és Ludmillának is – kedvelt témája az orosz nép hősi küzdelme. Patetikusan, de kissé harsányan szól zongora és énekhang azonosan mozgó, menetelős 4/4-es metrumával és dobpergést imitáló élesritmusaival 1840-ben írt strófikus románca, a *Virtus antique* (8. sz. kottapélda), mely a Nyesztor Vasziljevics Kukolnyik⁴⁹ verseire írt, tizenkét dalból álló *Процание с Петербургом* (*Búcsú Pétervártól*) dalciklus kilencedik dala. A vers a *Рыцарский романс* (*Lovagi románca*) alcímet viseli, szereplője egy Szentföldre induló kereszteslovag, de a szövegből félreérthetetlenül árad Kukolnyik „lovagi lírába öltöztetett“ nacionalizmusa:

Клянуся сердцем и мечом	Esküszöm szívemre és kardomra:
Иль на щите, иль со щитом!	Pajzssal vagy pajzson!
(...Вернусь к тебе из Палестины.)	(...visszatérek hozzád Palesztinából.)

A hazájába visszatérni akaró lovag elszántságát elmesélő románcban – nem véletlenül, hiszen ebben az időben, többek között éppen a szövegíró jóbarát,

⁴⁷ Glinka, *Zapiszki* (Moszkva: Muzyka, 1988).

⁴⁸ Tanulmányomban később, a 101. oldalon idézem Dosztojevszkij elbeszélésének e részletét.

⁴⁹ Kukolnyikot ugyan szoros barátság fűzte Glinkához, de alkotói tehetségük nagyon különbözött. Költői túlzásokkal, pátosszal terhelt művészete az orosz irodalomtörténet „Szabolcska Mihályává“ tette, neve (kukolnyik, куколник) a tehetségtelen költő szinonimájává vált.

Kukolnyik segítségével már dolgozott második operáján – felfedezhetjük Ruszlán II. felvonásbeli áriája hősi témájának dallamfoszlányait is.

8. sz. kottapélda: Glinka *Virtus antiqua* című románcának kezdete:

Tempo di Marcia ♩ = 120 *riso.*

1. Про.

f *risoluto e marcato* *sf mf stacc. assai*

- luto e con forza

- сти! Ко рабль взмахнул крылом, зо вёт тру - ба мо.ей дру - жи - ны; иль на щи -
 битв, сто рек, сто го - ро - дов о и мо - ни твоём у - зна - ют; на ста я -
 ес - ли при го - ворсудь бы в бо ях по шлёт мне смерть на - ветре - чу, на страшный

те, иль со щи - том вернусь к те - бе из Па - ле - сти - ны. Мол -
 зы - ках сто пев - цов и за - по ют, и за - иг - ра - ют. И
 зов е - ё тру - бы я и мс. нем твоим от - ве - чу. Па -

Glinkának e tizenkét dalból álló, (mezzo)szoprán és basszus hangra, kórusra (zárótétel refrénei) írt, *Búcsú Pétervártól* című zongorakíséretes románcfüzére (Aljabjev *Búcsú a csalóánytól* című triptichonja mellett) az orosz zenetörténet egyik első dalciklusa. Bár Glinka nem hívta e sorozatot dalciklusnak, de a dalokat összefűző azonos lírai nyelv (egyazon költő versei) és

a témaválasztás már a nagy romantikus dalciklusok szerkesztését előlegezi meg. Igaz, egy jellegzetes különbség van a hasonló témájú, a búcsú, az elválás és a visszatérés reményeit megszólaltató dalciklusok (Schubert, Schumann nagy ciklusai) és Glinka sorozata között: minden valószínűség szerint Glinka dallamai előbb megszülettek, mint a versek maguk, a szövegek utólagos megírására maga kérte fel Kukolnyikot. Vlagyimir Odojevszkij, a művelt gróf (ki egyszerre volt kritikus, esztéta, filozófus és magas rangú állami tisztviselő, akinek híres pétervári szalonját Liszt Ferenc is meglátogatta, és akinek találó megjegyzéseit, kritikáit és beszámolóit Richard Taruskin is számos alkalommal, mint hiteles forrást⁵⁰ idézi), így ír erről:

Mihail Ivanovicsnál, szokása szerint, a dallam már a szöveg előtt készen volt; mit mondjak, lenyűgöző a zenei ötleteknek az a gazdagsága, ahogy pompás ujjával a papíron sziporkázik, ahol ez ötletek, úgy tűnik, szinte maguktól továbbfejlődnek, kivirulnak és újjászületnek...⁵¹

Talán ez is oka annak, hogy Glinka dallamai szöveg nélkül is hatnak, dalainak többségét hangszeres szólisták is előszeretettel szólaltatják meg.

Bensőséges hangvételével szép elmesélése a magányos katonák kesergéseinek a Puskin nagyon korai, *Könny* (Слеза, 1815) című versére 1842-ben komponált Dargomizsszkij dal (9. sz. kottapélda).

Вчера за чашей пуншевою	Puncs mellett ültünk tegnap este,
С гусаром я сидел	Huszárom s jómagam.
И молча с мрачною душою	A messzi utat néztem egyre
На дальний путь глядел.	Borongva, szótalán. ⁵²

Zenei megformálását tekintve – ellentétben a korai, melodikus románcok többségével, ahol a zongoraszólam hármashangzat bontásaival, akkordjainak

⁵⁰ Taruskin, *Defining Russia musically* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

⁵¹ V. Odojevszkij, „Dva pisma 1892–93” idézi: Sz. Slifstein, *Glinka i Puskin* (Moszkva: GMI, 1950), 85.

⁵² Fodította: Rónay György.

egyszerűségével szemben a szépen megformált vokális dallam hordozza a változatosságot – ebben a Dargomizsszkij dalban a zongoráé a meghatározó szerep, így a mű már Muszorgszkij komplexebb dalaihoz áll közel.

9. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Könny* című románcának kezdete:

Moderato e sempre ad libitum

Вче -

-ра за ча - шей пун - ше - во ю С гу - са - ром я си - дел И

мол - ча с мрач - но - ю ду - шо - ю На даль - ний путь гля - дел,

Az öt versszakos románcban az énekszólam zenei kérdés-felelet formájában, egyforma nyújtott ritmusával, egykedvűen meséli el a történetet, míg a

zongoraszólamban rendkívül változatos anyag szólal meg. A dalt a zongoraszólam basszusában, „G“ tonikai orgonapont felett egy ereszkedő, hosszú kromatikus menet nyitja, mely közjátékként visszatér a versszakok között is. Nyújtott ritmusai ellenére a motívum az első negyed tizenhatodán, súlytalanul indul, így a dallamhangsúly különbözik a később belépő énekszólamtól (ahol is tizenhatod felütéssel, ütemsúlyon kezdődik a dallammenet), mintegy kontrasztálva vele. Az énekszólam alatt a zongora rövid akkordokat szólaltat meg, kivéve a *lento* harmadik versszakban, itt az énekszólam válik hangsúlyossá, és a zongora széles hármashangzat bontásokkal készíti elő az énekes panaszos felkiáltását: „Гыцап! уж нет еѣ со мною!..“ (Huszár, dehát a kedves nincs velem!...) Dargomizsszkij a vers 1., 2., és 5. versszakának utolsó sorait – szokásos formai elem a románcokban – *forte-piano* dinamikai váltásokkal, nyomatékosan megismétli.

5.) Részben a feléledő nacionalizmusnak és az erre adott válasznak, részben az országba egyre nagyobb számmal érkező külföldiek hozta ismereteknek, részben a mind többször külföldre utazó orosz arisztokrácia és értelmiség utazási tapasztalatainak is köszönhető, hogy a románcok között szép számmal találunk **nemzeti etnikumokról, külföldi utazásokról és szokásokról** szóló dalokat. E dalok zenéjében egy-egy ritmus vagy vezérdallam által is rá lehet ismerni a „megénekelte“ népre vagy országra. A zeneszerzők kedvenc témája volt a mediterrán világ, Itália, Spanyolország egzotikuma, de sok dal szól a cigányok, az arab és a környező népek életéről is. Papp Márta fogalmaz erről találóan Glinka *Ruszlán és Ludmilla* című operája kapcsán:

... a keleti szín az orosz zenében nem külsőséges effektus, nem is dekadens egzotikumvadászat, hanem a zene szerves része: népi fogantatású – az akkori orosz birodalomba tartozó környező keleti, délkeleti népek zenéjéből táplálkozik.⁵³

⁵³ Papp Márta, „Glinka: Ruszlán és Ludmilla“ – *A hét zeneműve* (1984). Forrás: <http://www.mr3-bartok.hu>.

Dargomizsszkij kedvelte a mediterránuról, a napsütötte délről szóló versek feldolgozását, dalai közül sok példát hozhatunk. Hasonlítsuk össze a Sirkov versére írt *Ködruhába öltözött a Sierra Nevada...* (*Оделась туманами Сиерра-Невада*) című dalát és *A kövendég* című operája I. felvonása 2. jelenetében Laura betétdalaként is elhangzó, hasonló szövegű románcot. (Dargomizsszkij spanyol egzotikum felé vonzódásának érdekes tükre, hogy *A kövendég*ben két spanyol románc is elhangzik, mind a kettőt Laura énekli. Ezek a dalok az opera egyedüli önálló, zárt számai, az opera többi része énekbeszédből, dikcióból áll.)

Sirkov verse (10.sz. kottapélda):

Оделась туманами Сиерра-Невада,	Ködruhát öltött a Sierra-Nevada,
Волнами играет кристальный Хениль,	Hullámokkal játszik a kristályos Genil,
И к берегу веет с потока прохладна,	A part felé fújja hűs áramlatát,
И в воздухе блещет серебристая пыль.	És megcsillan a légben az ezüstös por.

A kövendég betétdala (11.sz. kottapélda):

Оделась туманом Гренада	Ködben úszik Grenada
всё дремлет вокруг	Körötte minden szendereg
всё манит к свиданью.	és találkára hív.

A Sirkov románc alcíme *bolero*, a zongora is ezzel a jellegzetes $\frac{3}{4}$ -es, kopogós spanyol táncritmussal vezeti be a dalt, majd az énekszólam trillázó díszítésekkel megtűzdelt dallamba kezd, de igazi változatosságot a dinamikában találunk. A románc A-B-B_v-A szerkezetű, a bolero a végén, a kezdeti *Allegro* tempóban visszatér. A középső két versszak azonos zenei anyagra épül, de tempójuk lassú-gyors váltakozású. A zongorakíséretben, szemben a bolero ritmikus akkordjaival, *legato* felbontott akkordokat hallunk.

10. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Ködruhába öltözött a Sierra Nevada...* kezdetű románca:

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two sharps (D major). The lyrics are in Russian and are placed below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords. The lyrics are: 'Оде- лась ту- ма- на- ми Си- ер- ра- Не- ва- да, вол- на - ми и- гра - ет кри- сталь - ный Хе - ниль, и к бе - ре- гу ве - ет с по - то - ка про -'.

Bár a téma azonos, zenei felépítésében nagyon különbözik *A kövendégben* Laura estélyén elhangzó románc zenei megformálása. A metrum itt is a táncos $\frac{3}{4}$, de nyoma nincs a kopogós tizenhatodoknak és futamoknak, egyenletes tánclejtésben halad a dallam mind a zongorában, mind az énekszólamban, és következetesen leképezi a vers szöveghangsúlyait. A dallam négyütemenkénti

tagolása az andalúz *sequidilla* jellegzetessége, a zongora bevezetőjének témája pedig Glinka híres zenekari capriccioja, a *Jota Aragonesa* dallama:



11. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Spanyol románca* a *Kővendég* című operából:

Allegro

f *f*

f *dolce*

О - де - лась ту - ма - ном Гре - на - да, всё -

f *p*

A déli egzotikus népek megihlette témák mellett nagyon népszerűek voltak a cigányokról szóló művek. A népköltészeti források, a dalgyűjtemények sok cigánydalt tartanak számon, de a témát a szépirodalomba először Puskin emelte át. A *Cigányok (Цыганы)* című, 1824-ben írt, de csak 1827-ben publikált elbeszélő költeménye más okból, az orosz dal története szempontjából is fontos. Zemfira a cigánylány, a női főszereplő, két dalt is elénekel a műben. Az első ének bánatos madárdal:

Птичка божия не знает	Nézz az Isten madarára
Ни заботы, ни труда;	Nincsen gondja, nincs baja
Хлопотливо не свивает	Nappal fészket megcsinálja
Долговечного гнезда;	S benne alszik éjszaka...

A második dala, a *Старый муж, грозный муж (Szörnyeteg vagy öregem)* egy moldáviai népdal nyomán született, Puskin barátaitól hallotta a dal eredetijét, mely költeménye megjelenése után az egyik legtöbbet feldolgozott románcszöveggé vált, majd húsz szerző komponálta dallá. Szövege a későbbi, Dargomirzsszkij nevéhez fűződő románc-paródiák előzményeként is fontos. A dalt Mihail Vielgorszki⁵⁴ tette népszerűvé, aki még Puskin költeményének megjelenése előtt, 1825-ben a *Moszkvai Telegráf (Московский телеграф)* című lap mellékleteként publikálta a puskini szöveget, saját harmonizálásában. Az ismertebb szerzők közül Alekszej Nyikolajevics Vertovszkij 1832-ben (12. sz. kottapélda), Guriljov 1849-ben, Aljabjev 1860-ban, Rubinstein 1868-ban dolgozta fel Puskin költeményét:

Старый муж, грозный муж,	Szörnyeteg vagy öregem,
Режь меня, жги меня:	Nem kell tőled szerelem.
Я тверда; не боюсь	Összeszurdalsz, vassal égetsz,
Ни ножа, ни огня.	Én tőlem már tűzben éghetsz. ⁵⁵

⁵⁴ Neve a Liszt életrajzokból is ismerős. Vielgorszki gróf szalonjában, 1842. május 16-án került sor Liszt Ferenc első oroszországi koncertkörútjának búcsúkoncertjére, melyen Glinka is jelen volt.

⁵⁵ Fordította: Hegedűs Géza.

12. sz. kottapélда: Vertovszkij *Szörnyeteg vagy öregem* című dala:

1.2. Ста - рый муж, гро-зный муж, 1. Ста - рый муж,
2. Не - на - ви -

гро - зный муж, режь ме-ня, жги ме - ня; я тверда,
- жу те - бя, пре - зи-ра - ю те - бя; я дру-го -

не бо - юсь ни но-жа, ни ог-ня.
- го лю - блю, у-ми-ра - ю, лю-бя.

A rendkívül gazdag cigánydal repertoárból szép példa egy másik, jóval későbbi mű (13. sz. kottapélda), Csajkovszkij Op. 60. sorozatából az 1886-ban Jakov Polonszkij versére írt *Cigánylány dala* (*Песня Цыганки*) is:

13. sz. kottapélda: Csajkovszkij *Cigánylány dala*:

Allegro moderato

The musical score is presented in two systems. The first system contains the piano introduction, consisting of two staves of piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The second system introduces the vocal line. The vocal part is written on a single staff with lyrics in Russian: 'Мой ко-стер в ту-ма-не све- тит; ис-кры га-с-нут на ле-ту...'. The piano accompaniment continues with the vocal line. Dynamics include *p*, *pp*, and *sf*.

Az A-A-B-A_v szerkezetű románcban a $\frac{3}{4}$ -es *Allegro moderato* tempóban indított, fríg hangsorú vezérdallamot szintén a cigány népdalokra jellemző, ereszkedő recitáció követi. A harmadik versszak egy magyar verbunkosokból vagy Liszt

műveiből is ismerősen csengő, cigányzenészek által oly kedvelt „nagyterces“ fríg hangsorú *Andante* dallam, melynek lüktetését a Polonszkij vers szövegének belső ritmusa adja:

Мой костер в тумане светит;	Párán villan át a máglya,
Искры гаснут на лету...	Száll a szikra és kihúny...
Ночью нас никто не встретит;	Mély az éjjel, nincs ki várna,
Мы простимся на мосту.	búcsút veszünk a hidon. ⁵⁶

Ismert, hogy Csajkovszkij – részben az „Ötök“ zenei nyelvétől való elhatárolódása miatt – külön fejezetet nyitott az orosz zene történetében. Műveivel, mellyekkel a kortársak körében oly sok kritikát váltott ki, új utakon kezdett járni. Számára a nyugati klasszikus zenei struktúrák jelentették a keretet, melybe a korai *protyazsnaják* és románcok édes-bús melódiáira emlékeztető dallamait, zsánerképeit illesztette. Zenei stílusát a nyugati formákon kívül nagyban meghatározta komplikált, befelé forduló személyisége is, műveinek hangvételén melankolikus természete sokszor nyomot hagyott. Románcait – bár önálló daloknak komponálta őket, és így az előadási gyakorlatban is számtalan összeállításban hangzanak el – opusz számokkal megjelölve ciklusokba rendezte. A ciklusokon belül nem ragaszkodott egy konkrét szerző verseihez, sem koherens témához, a dalokat dallamiságuk, hangnemi rendszerük és zenei elemeik kapcsolják össze. Így kerül például egy ciklusba (Op. 25.) a Goethe szövegére írt bánatos *Mignon románca* és Lev Alekszandrovics Mej részeg embert kigúnyoló versére írt *Mindenki tökfilkónak hívta...* (*Как наладили: дурак...*) kezdetű dala.

6.) Az útiélmények kapcsán egy-egy táj képe is megelevenedik. A különböző **tájleírásokhoz napszakok, évszakok, természeti jelenségek leírása** is kapcsolódik, melyet gyakran – főleg a románcirodalom kezdeti műveiben –

⁵⁶ Fordította: Molnár Imre.

bukolikus jelenetek, dialógusok erősítenek meg. Átjárást képvisel az egzotikus tájleírás és a természeti jelenségek leírása között Puskin egyik leghíresebb (a 25. oldalon már idézett) költeményére írt Dargomizsszkij románc (14. sz. kottapélda) az *Éji zefír* (*Ночной зephyр*).

14. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Éji zefír* című dalának *rondó* témája:

Темпо I

Ночной зephyр струит эфир. Бежит, шумит Гвадалquivir, Бежит, шумит

Az akusztikus és „vizuális“ zenei képekben gazdag, A-B-A-C-A rondó formában megkomponált dal 6/8-os rondótémája az énekszólam széles *legato* melódiája, a holdfényben, a meleg éjszakai fuvallatban tovahömpölygő folyó zenei imitációja, melyet a zongora basszusának hullámzó, gyors tizenhatodos hármashangzat felbontásai vezetnek be. A két köztes epizód (15. és 16. sz. kottapélda) egy-egy 3/4-es metrumú tánc, egy ritmikus spanyol bolero és egy könnyedebb, melankólikusabb menüett. A bolero részben az énekszólam fűrgé triolái és a zongora harminckettedei a versben leírt gitármuzsika imitációi. A két táncétel szépen kontrasztál egymással az énekszólam vezetésében is. Míg a boleróban rövid hangokon éneklí szerenádját a balkonon feltűnő spanyol szépségnek az énekes, addig a menüettben édes, hívogató *legato* melódiá szól.

15. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Éji zefír* című dalának *bolero* epizódja:

Allegro moderato

Вот возшла луна златая, Тише,

p

animato

чу!... Гитары звон!... Вот испанка молот.

16. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Éji zefír* című dalának *menüett* epizódja:

Moderato

Сбрось¹⁾ ман - ти - лю, ан - гел
ми - лый, И я - вись, как май - ский²⁾ день, Сквозь чу -

7.) A természetről szóló románcok között szép számmal találunk olyat, amelyekben a népköltészetben oly szeretettel használt *madár-metaphora* is megjelenik. Ezek a többnyire érzelmdús, fájdalmas románcok rendkívül népszerűek. A csalogány, a bűgő gerlice vagy éppen a komor holló képe magától értetődően váltak a leghíresebb románc elemekké, nemcsak a hangjukat utánzó énekes, a *pevcsij* (певчий), hanem az általuk hordozott szimbólumok és asszociációk miatt is. Ugyanebbe a kategóriába sorolhatók a széles körben elterjedt mesék hatására született, állatvilágból hozott „szereplőkről” szóló románcok is.

Aljabjev nevével elválaszthatatlanok híres, a bús csalogányról szóló dalai. A csalogány a bánatnak a népköltészetből örökölt archetípusa, a róla szóló egyszerű alapdallam cigánydalként volt nagyon népszerű.

Со - ло - вей, ты мой, со - ло - вей,

A Lvov-Prács népdalgyűjteményben is fellelhető egy „Соловей мой, соловеюшка...” („Csalogány, kis csalogányom...“) kezdetű táncdal, egy *pljaszovaja* (плясовая). Delvig eredetileg e népdal dallamához írta *Csalogány* (*Соловей*) című versét, melyet 1823-ban Aljabjev megzenésített.

17. sz. kottapélda: Aljabjev *Csalogány* című románca:

Со - ло - вей мой, со - ло - вей,
 го - ло - си - стый со - ло - вей! Ты ку - да, ку -
 да ле - тишь, где всю ноч - ку про - по - ёшь?

Aljabjev a dalt 1828-ban a csalogany-téma köré komponált, *Búcsú a csaloganytól (Прощание с соловьем)* című, három dalból álló sorozata első dalává tette. Az egyszerű népi dallamot kidíszítette, emiatt a kor nagy énekes dívái, Pauline Viardot, Adelina Patti and Marcella Sembrich szívesen választották bravúros betétdalnak Rossini *A szevillai borbély* című operájának II. felvonása éneklecke-jelenetéhez.

Соловей мой, соловей,	Csalogány, kis csalogányom
Голосистый соловей!	csengő hangú madaram!
Ты куда, куда летишь,	Hová, hová repülsz,
Где всю ночь пропоешь?	Hol dalolsz éjszakán át?

A díszített, melodikus *protyazsnaja* hangulatát idéző dal a megírása óta nagyon népszerű, Glinka, Guriljov, Liszt, sőt az 1970-es években Vlagyimir Viszockij is feldolgozta.

Szó volt már Glinka *Búcsú Pétervártól* című, 1840-ben komponált sorozatáról. A dalciklus tizedik dala, egyben Glinka legismertebb románca a *Pacsirta (Жаворонок)* nemcsak énekesek, hanem fuvolisták, hegedűsök, trombitások által is kedvelt, számos átíratban továbbélő rövid koncertdarab (18. sz. kottapélda). Sokan e mű behízselgő dallamosságával, e szentimentális kantilénával azonosítják az orosz románcot.

18. sz. kottapélda: Glinka *Pacsirta* című románcának témája:

Меж-ду не-бом и зем-лей, пе-сня раз-да-ет-ся,
 Ве-тер пе-сен-ку не-сет, а ко-му-не зна-ет...

не-ис-ход-но-ю стру-ей, гром-че, гром-че льет-ся.
 Та, ко-му о-на, пой-мет, от ко-го-у-зна-ет!

8.) A dialógizáló románcok külön csoportját alkotják a *táncról, ivászatról, a bor dicséretéről vagy a részeg ember kigúnyolásáról* szóló művek, de ugyanebbe a csoportba sorolhatók *az orosz csinovnyik, az orosz kisémbert* szájalmaságát kifigurázó *románc-paródiák, komikus dalok*. A művek humoros, ironizáló, gyakran gúnyos hangneme zenei eszközeiben is különbözik az eddig ismerttetett románcoktól. A dalok nagyon is konkrét történeteket mesélnek el, konkrét figurákat gúnyolnak ki, szövegükre és zeneiségükre ugyanez a megfoghatóság jellemző: egyértelmű hangnemek, egyértelmű modulációk, egyszerű formák, széles negyedekben megénekelt és elbeszélte történetek. Korai Puskin verse írt románc Glinkának a *Pohárköszöntő* (*Заздравный кубок*):

Кубок янтарный	Borostyán-kupám
Полон давно,	megettélve rég –
Пеной угарной	Pezseg szaporán
Блещет вино.	A habja s ég.
Света дороже	Lüktet a szívben
Сердцу оно;	Heve, mit ad:
Но за кого же	Kire ürítsem
Выпью вино?	Ezt a pohárt? ⁵⁷

Glinka dalának polonéz táncot imitáló dallama (19. sz. kottapélda) félreérthetetlenül utal arra, hogy a zeneszerző ezt a románcát Lengyelországban írta. 1848 őszén, varsói tartózkodása alatt kolerajárvány dúlt a városban. Félve a betegségtől, ezalatt az idő alatt Glinka el sem hagyta szállását – e pár hétnek az orosz zenetörténet több románcot köszönhet, többek között ezt a vidám köszöntőt, melyet visszaemlékezéseiben Glinka a híres francia pezsgőnek, a „Veuve Clicot“-nak dedikált. A pezsgő könnyű pezsgését imitálják a középrész zongoraszólamának staccato akkordjai. Azáltal, hogy Glinka az első két versszak utolsó sorát kétszer, a harmadik versszakét háromszor ismételteti meg az énekessel, az eredetileg egyszerű, ritmikus, strófikus vers zenei formája a

⁵⁷ Fordította: Szily Ernő.

rondó felé közelít. Az ismétlések, ezen belül a zárósorok megismétlése – a folklór és liturgikus zene tradíciójának hatására – jellemző nyomatékosító kompozíciós eszköze az orosz zenének.

19. sz. kottapélda: Glinka *Pohárköszöntő* című románca:

The image shows a musical score for Glinka's 'Pohárköszöntő' (Cup Song). The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked 'Vivace assai'. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Russian: 'Ку-бок ян-тар-ный по-лон дав-но, пе-но-ю пар-ной бле-щет ян-но. Све-та до-ро-же серд-цу о-но,'.

A románc-paródiák közül a leghíresebbek közé tartzik Dargomizsszkij *Féreg* (*Червяк*) és *Címzetes tanácsos* (*Титулярный советник*) című dala. Ha összehasonlítjuk ezt a két 1857–1859 között született dalt (20.sz. kottapélda)

Dargomizsszkij korábbi vokális műveivel, alapvető változásokat fedezhetünk fel a zeneszerző stílusában. Puskin, Lermontov és az orosz szentimentalisták poetikus líráját az *Iszkra* satírikus folyóirat szerzőinek, Vaszilij Kurocskinnak és Pjotr Vejnbegnek parodisztikus hangvételű, realista nyelven megírt gúnyversei váltották fel. Ezek a monológizáló szövegek remek lehetőséget adtak a zeneszerzőnek, hogy az általa kialakított deklamáló énekstílust pontosan megfogalmazott, a kottában is feltüntetett előadói utasítások által (*скромно/szerényen, улыбаясь/mosolyogva, серьезно/komolyan, прищурив глаз/hunyorogva*) a végtelékig fokozza (21. kottapélda). A *Féreg* című művét Dargomizsszkij komikus dalként jegyzi, főszereplője az orosz társadalom jellegzetes bürokrata kisembere, a csinovnyik – számos szépirodalmi mű jellegzetes karakterfigurája. Szolgalelkűsége és nagyravágyása tragédiáját meséli el két és fél percben Dargomizsszkij:

Я всей душой к жене привзан;	Egész lelkemmel az asszonyhoz kötődöm.
я в люди вышел... да чего!	ember lett belőlem..., de hogyan?

20. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *Féreg* című románc-paródiájának kezdősorai:

Не очень скоро

скромно

Я всей душой к жене привзан; я в люди вышел...

да чего! Я дружкой графа ей обязан. Легко ли!

22. sz. kottapélda: Muszorgszkij *Hopak című dala:*

Старик поет и подплясывает

Гой! Год, год, го-па-ка!

По-лю-би-ла ка-за-ка. Толь-ко ста-рый да не-дю-жий,

10

23. sz. kottapélda: Csajkovszkij *Mindenki tökfilkónak hívta... kezdetű dala:*

Allegro giocoso *mf semplice*

Как на-ла-ди-ли, Ду-рак, брось хо-дять ца-рев ка-бак! - так и ла-дят все од-но:

9.) Közismert, hogy a XIX. század második felének orosz vokális irodalmára mennyire hatott Balakirev 1866-os népdalgyűjteménye.⁵⁸ Hatására számos olyan kompozíció született, mely a népköltészetet tartotta modelljének. E művek szerzői szerint a népköltészeti ihlet az új zenei nyelv alapja, így érthető módon a volga-menti népek köréből származó dalokból álló Balakirev-gyűjteményből a népi jellegű, ismétlésekre épülő egyszerű zenei formák mellett számos dal témája is meghatározó románc-témává vált. Így emelődtek be a népköltészetből a románcirodalomba *a különböző mesterségekről, a paraszti munkákról szóló munkadalok, az egyszerű altatódalok*, vagy a *strófikus táncdalok*. E dalok alapdallamát, nem ritkán szövegeit is a szerzők a népdalokból és népzenei gyűjteményekből kölcsönözték (sőt, sokszor a szöveg és a dallam forrása is más-más gyűjtemény volt). Az is előfordult, hogy a meglévő dallamra szöveget már jónevű költő írt (Delvig munkásságában sok példát találunk erre), a harmonizálást pedig a szalonokban vendégeskedő zeneszerzők helyben improvizálták, sőt el is énekelték (Glinka híres volt „koncertjeiről“). E művek, eredetüket és előzményeiket tekintve tehát nem kifejezetten románcok, hanem inkább *russzkaja pesznya*, de az előadási gyakorlatban románcként ismerjük őket. Az e tematikai köré csoportosítható dalok jól tükrözik azt az előzőekben már részletesen ismertetett műfaji problémát, hogy az orosz vokális zene műfaji kategóriái (népdal, dal, románc, *russzkaja pesznya*, *rosszijszkaja pesznya*) mennyire nem éles határvonallal körülírtak.

Rimszkij-Korszakov Op. 24-es, 1877-ben Péterváron kiadott három kötetes, száz dalt tartalmazó gyűjteménye valójában professzionálisan megharmonizált népdal-antológia. A kötet előszavában Rimszkij-Korszakov ismerteti, hogy a dalok többségét 1810 és 1820 között nagybátyjától és édesanyjától hallotta és tanulta, de utal arra is, hogy a dalok közül sok már megjelent, más gyűjteményben, más harmóniákkal, így ahol lehet, a kotta jegyzetében feltüntette az előzményt. Végig lapozva a köteteket, bizony találunk több olyan dalt, amit már Muszogszkij, Dargomizsszkij, Balakirev is feldolgozott. E gyűjtemény

⁵⁸ Balakirev, M. A., *Сборник русских народных песен* (1866).

egyik dala, az *Идет коза рогатая...* (*Megy a kecske kis szarvával...*) egyszerű, ismétlődő dallamával ringató altató. Rimszkij-Korszakov megjegyzése szerint Dargomizsszkij is ismerte dajkájától (24. sz. kottapélda). A dal mindössze három sorból álló, egyszerű gyerekdal. Magát az énekszólamot is csak három hang alkotja, alatta azonban a zongoraszólamban Rimszkij-Korszakov harmonizálása szekundsurlódásaival, a belső szólamok kromatikájával, szokatlan hangközeivel meglepő, modern hangzást nyújt.

24. sz. kottapélda: Rimszkij-Korszakov *Megy a kecske kis szarvával...* kezdetű dala:

Andantino.

Canto. И - деть ко - за ро - га - та - я за ма - лы - ми ре -

Piano. *pplegato*

бя - та - ми; Кто сое - ку со - сеть, мо - ло - ка не пьетъ То - го

бу про - бо - ду, на ро - га по - са - жу. жу.

Для повтор. 1. Для окончанія. 2.

Fine.

10.) Értekezésem témájához legszorosabban kapcsolódnak azok a románcok, amelyekben a vezérmotívum maga a költészet és a muzsika. A következő fejezetben, Puskin lírájának zenei vonatkozásait elemezve részletesen ismertetem több olyan művét, melyben a zene, a muzsikálás főszerepet játszik. Részben Puskin inspirálására, részben azért, mert a társas muzsikálás a társadalom mindennapjainak részeként ihlettel szolgált, számos költemény született magáról a zenéről és vált valóban muzsikává a románcok szövegeként. Ezek a románcok igazi korrajzok, hűen tükrözik koruk társadalmát és azt a közeget, amiben és akinek megszülettek; tükörképei saját világuknak, ahol **a muzsika és a költészet mint magasztos tevékenység** jelenik meg. **A mű hőse maga a költő, a dalnok**, aki hol magányos hős, hol dicső harcos. Ennek a figurának vált prototípusává az *Anyegin* költője, Lenszkij.

A költői nyelv megújításában jelentős szerepet játszó Vaszili Zsukovszkij 1811-ben megjelent pátoossal teli verse, *A dalos (Певец)* egyik első példája annak, amikor a reneszánsz hagyományait követve a trubadúr-metaphora, az énekes-költő, az orosz költészetben megjelenik. Nem véletlen, hogy több románcszerző, többek között Glinka, Arenszkij, Versztovszkij is megzenésítette a verset.

Versztovszkij Puskin azonos című, 1816-ban megjelent versét (*A dalnok /Певец*) is feldolgozta. Dala 1831-ben egy irodalmi lap, a *Gyennyica ("Денница" на 1831 год)* mellékleteként is megjelent, és ezáltal rendkívül ismertté és népszerűvé vált (25. sz. kottapélda).

Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?

Hallottátok-e, éji berken át,
A szív dalnokát, dalnokát a búnak?
Mikor a mezők reggel még aludtak,
A csüggedt, halk, egyszerű furulyát –
mondd, hallottátok-e?⁵⁹

⁵⁹ Fordította: Szabó Lőrinc.

25. sz. kottapélda: Versztovszkij *A dalnok* című dalának kezdősorai:

Andante

Голос

Слы_ха_ли_ль_вы_ за

Andante

ф-п.

f *p* *f* *p* *mf*

ро_щей_глас_но_чной_ Пе_вца_лю_бви,_ пе_

вца_сво_ей_пе_ча_ли? Ко_гда_по_ля_в_час

p

E költemény később több mint 40 románc szövegévé vált, Aljabjev (1830 körül), Rubinstein (1849-ben), Csajkovszkij (1878-ban), Szokolov (1899-ben) is feldolgozta. Az Aljabjev dal (26. sz. kottapélda) csak a zeneszerző halála után, a hagyatékából került elő, de melankolikus dallamával azóta hangszeres előadók körében is kedvelt.

26 sz. kottapélda: Aljabjev *A dalnok* című dala kezdő motívuma:

Egy másik, későbbi példa 1899-ből Rimszkij-Korszakov románca, Puskin 1827-ben megjelent *A költő* (*Поэм*) című versének megzenésítése (27. sz. kottapélda), melyben a zeneszerző a zongora szólamának széles *legató*ival köti át a verssorok különlegesen szép enjambement kapcsolódásait.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;

Ameddig költőjét Apolló
nem hívja áldozatra fel –
az kishitűn a rája omló
hiú gondokba fullad el.⁶⁰

⁶⁰ Fordította: Franyó Zoltán.

27. sz. kottapéllda: Rimszkij-Korszakov *A költő* című dalának (Op.45., Nr.5.) kezdősorai:

Голос

Andante

p

По - ка не тре - бу - ет по -

Ф-п.

p

- э - та Ксвящен - ной жертве А.пол - лон, Вза -

- бо - тах су - ет.но - го све - та Он ма - ло - душ - но по - гру

A románcok zeneileg is csoportosíthatók, de tematikájukkal ellentétben, tónusuk, intonációjuk, prozódiajuk sokszínűsége, formai összetettségük miatt zeneileg nem könnyű a kategorizálásuk. Zeneiségük tekintetében a mintát a *protyazsnaja* szolgáltatja, sok esetben ugyanannak az éneknek van díszes (melizmatikus, sőt sokszor hipermelizmatikus) és könnyed (szillabikus, a dallam vezérhangjainak kiemelésével operáló) változata. Tónusuk többnyire komor,

búsongó, az egyszerű, ereszkedő, lehajló kvart és szext lépéseket gyakran használó, zárataikban lefelé hajló. Népdalszerű dallamaik sokszor természetes moll hangnemekben szólalnak meg, vagy a Balakirev által „orosz moll“-nak nevezett és előszeretettel alkalmazott dór moduszban. Természetesen bőven találunk a dalok között harmónikus hangnemekbe „torzultakat“ is.⁶¹ (Megjegyzendő, hogy ezek a hangnem-kategóriák szinte kizárólag a vokális dallamra vonatkoznak, a dallamok harmónizálásával a szerzők sajátos heterofóniát hoztak létre, gyakran élve az egyházi liturgikus zenéből és a vokális népi többszólamúságból hozott alszólamok spontánul „megcsúszó“ disszonanciájával, valamint a kromatika alkalmazásával.)

Taruskin *Csillagocska* című tanulmányában⁶² mindenre kiterjedően összegyűjtötte az orosz *protyazsnaja* jellegzetes vonásait, legjellemzőbbnek említve a diatonia adta tonális kétértelműséget. Ezt egyfajta furcsa hangnemek közti „lebegésnek“ (*peremennoszty*) írja le, mely úgy jön létre, hogy a dallam „egyszer vagy többször kadenciális fordulattal érinti az alaphang alsó szomszédját.“ Ezekben a kanyargó, VII. fokú zárlatokban kereshetjük az orosz dalok különleges zenei hangulatának egyik „titkát“. Az alaphangra futó díszített kvint a másik ilyen „titokzatos“ elem, „mely a további variálás és feldolgozás alapját képezi“. A *protyazsnajának* ezt a vonását Zemcovszkij⁶³ *intonációs tézisnek*, Glinka egyszerűen *az orosz zene lelkének* nevezi.⁶⁴ Ezeket az orosz népdalokra jellemző eszközöket a románcszerzők azonban sokszor az olasz *bel canto* díszítéseivel és koloratúráival együtt ötvözték, ennek köszönhetően különös melodikájú műdalt és stílust teremtettek. De a *protyazsnaja* emlékeit idézve, a melizmák továbbra sem öncélú, az előadó technikai felkészültségét bemutató díszítések, hanem a dallam szerves részei (csak úgy – bár a párhuzam furcsa – mint a gregoriánokban). A dalok hangterjedelme azonban megnőtt, kitágult, alkalmazkodva a képzett énekesek technikai felkészültségéhez.

⁶¹ Erről bővebben ld. Balakirevnek Sztaszovval folytatott vitáját a templomi modusok továbbéléséről. In Taruskin, „Csillagocska – Etüd népi stílusban“, *Magyar Zene*, 38/4. (2000. november): 353. o. lábjegyzete

⁶² *Ibid.*, 345-370.

⁶³ Ízalij Zemcovszkij (1936-) orosz zenetudós, folklorista. Kutatási területe az orosz dal és népdal.

⁶⁴ *Ibid.*, 362.

Notációjukban pedig egyre több lett az előadás tempójára, dinamikájára utaló jelzés.

Ha az előző példák közül összehasonlítjuk a XIX. század első felének korai románcait⁶⁵ (Aljabjev, Versztovszkij, Glinka dalait) Dargomizsszkij, Muszogszkij, Rimszkij-Korszakov műveivel, nyomon követhető a zenei nyelv, a dallamok koloritjának jelentős megváltozása. Az utóbbi szerzők műveikben nem ritkán mind a tizenkét hangmagasságot, a kromatikát, a beszédszerű drámai deklamálást bátran alkalmazták, az orosz folklór és a liturgikus ének hagyományait és az európai zeneművészetből örökölt formákat önálló, orosz „realista“ stílussá, új zenei irányzattá ötvözték. E kompozíciós eszközök mellett a dalok szövegéül választott versek, és a versek különleges zeneisége is hozzájárult ahhoz, hogy a XIX. század második felének orosz műdalai (a vokális albumok szinte mindig kettős műfajmegjelöléssel élnek: románcok és dalok / романсы и песни) tulajdonképpen már nem egyszerű dalok, hanem rövid drámai jelenetek. Így e műfaj a XX. század elejének, Debussy, Stavinisky, Bartók, Schönberg dalainak, monológjainak hangzását előlegezi meg.

⁶⁵ Az összehasonlító nyelvészettel foglalkozó amerikai Thomas P. Hodge részletesen elemzi a XIX. század első felének dalköltészetét, különös figyelmet fordítva zene és nyelv együtthatására: Hodge, *A Double Garland: Poetry and Music in Early Nineteenth Century Russia* (Evanston: Northwestern University Press, 2000).

III. PUSKIN ÉS AZ OROSZ ZENE VISZONYA

Az 1799-ben született Puskinnek arisztokrata származása ellenére különös sors jutott: apai őse afrikai volt, fiatalon száműzetésbe kényszerült, életének egy tragikus, értelmetlen párbaj vetett véget. Első irodalmi és művészeti ismereteit az arisztokrata nagybácsitól, Vaszilij Puskintól kapta, aki amatőr költőként jelentős könyvtárral és számos irodalmár baráttal rendelkezett. Puskin már Moszkvában töltött gyermekévei alatt személyesen megismerhette Karamzint, Zsukovszkijt és verseiket. (A Zsukovszkijjal való ismeretséget azért is fontos megemlíteni, mert Zsukovszkijnek nagy szerepe volt az orosz költészet nyelvi és műfaji megújításában. Zeneiségével és misztikus szentimentalizmusával különösen a dal és a románc műfaját alakította át.) Puskin később, alig tizenkét-tizenhárom évesen, a Carszkoje Széló-i liceumban kezdett verselni. 1815-ben írt *Visszaemlékezések Carszkoje Szélóban (Воспоминания в Царском селе)* című versét már a kor nagy költője, Gyercsavin méltatta. Tanulmányai befejeztével költői sikerei nem tartottak sokáig. Figyelme a politika felé fordult, groteszk és bíráló politikai versei miatt a hatalom 1820-ban, 21 évesen besszarábiai és kaukázusi száműzetéssel büntette.

Ez a száműzetés azonban olyan élményekkel gazdagította, melyek nagy művek sorát inspirálták. *A kaukázusi fogoly (Кавказский пленник)*, *A bahcsiszeráji szökőkút (Фонтану Бахчисарайского дворца)* és legismertebb műve, az *Anyegin (Евгений Онегин)* született ebben az időszakban. A száműzetés 1824–26 között szülei mihajlovszkojei birtokán, házi őrizetben folytatódott. Az Odesszától északra fekvő birtokon megírta a *Borisz Godunov* című drámát, folytatta az *Anyegint*, és talán a magány, az elszigeteltség miatt, ismét a költészet felé fordult. Ekkor születtek nagy lírai költeményei, és később

számos románc szövegétől szolgáló versei, mint a *Téli este* (*Зимний вечер*), vagy a *Véremben ég a vágy tüze...* (*В крови горит огонь желанья...*).

1826–29 között – köszönhetően I. Miklós cár kegyelmének – Moszkvában élt, fontos esemény volt életében, hogy megismerkedett a „bölcselek” (Ijubomudri, любомудры) körének tagjaival, Venyevityinovval, Odojevskijjével, filozófiájuk nagy hatással volt elmélkedő lírájára. De az igazán termékeny időszak akkor következett be életében, mikor – részben a moszkvai kolerejárvány miatt, részben pedig esküvőjének előkészítése céljából – 1830 őszen több hónapot töltött apja falujában, Bolgyinóban. Itt fejezte be az *Anyegint*, ez időszak született több mint harminc verse és sok ismert műve, a *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszélései* (*Повести покойного Ивана Петровича Белкина*), a *kolomnai házikó* (*Домик в Коломне*), a *Don Juan*, a *Mozart és Salieri*, hogy csak a legismertebbeket soroljam.

Életének utolsó évei már Péterváron teltek. Ő sem tudott szabadulni a város varázsától és ehhez kapcsolódóan I. Péter élettörténetétől. Nagy Péter életrajza megírásával maga az uralkodó, Miklós cár is megbízta. Így került fókuszába, mint téma a Pugacsov-lázadás, ennek köszönheti az utókor és az irodalomtörténet *A kapitány lánya* (*Капитанская дочка*) című kisregényt, de ekkor született *A pikk dáma* (*Пиковая дама*) című elbeszélés és utolsó poémája, a híres *Bronzlovas* (*Медный всадник*) is.

Puskin lírájának zenei vonatkozásai

Puskin művészete – ezt az előző fejezetben ismertetett példák is igazolták – mind a mai napig befolyással bír az orosz romantikus vokális zene minden területére, a lírai dal, a románc, az opera műfajára. Nemcsak azzal, ahogy műveiben a zene megszólaltatását ábrázolta, és művei szerzők sokaságát inspirálták zeneművek, színpadi művek, operák, balettek megírására, hanem

mindazzal a lírai formanyelvvel, költői eszközzel (versformáival, a ritmusok és verslábak újszerű alkalmazásával), amik által versei önmagukban is muzsikaként szólaltak meg. Életrajzírói és elemzői közül – alkata, jelleme és korai tragikus halála miatt is – sokan vonnak párhuzamot Puskin és Mozart művészete között. Kétségtelen, hogy ezt Puskin két drámájával, a *Mozart és Salieri*-vel valamint a *Kövendéggel* meg is erősítette. Mind a két mű nyilvánvalóvá teszi, hogy Puskin ismerte és szerette Mozart életművét, zenéjét. Költői nyelvének zeneisége miatt költeményei sokasága románccá vált, ezáltal költészete rendkívül népszerűvé lett.

Kimondjuk egy költő nevét, és egy hangot hallunk. Ez a hang az övé, csakis az övé. Lejtése, bensősége, emelkedő és ejtő változatai, mint egy nagy énekes hangjának színezete, örökre megmaradtak emlékezetünkben. (...) Hallom e hangot, mely elzeng az örökkévalóságban, s a hallhatatlanság lehellelte csap felém.⁶⁶

1937-ben Márai Sándor írt így Puskinról, mintegy megismételve Csajkovszkij hatvan évvel korábbi felismerését:

...a tehetség erejével a költészet szűk szféráiból áttört a zene végtelen területére. Függetlenül attól a lényegtől, amit a versformában kifejt, magában a versben, a hangok egymásutánjában van valami, ami a lélek mélyébe hatol. Ez a *valami* nem más, mint zene.⁶⁷

Kovács Árpád, az orosz narratív poétika kutatója hosszabb tanulmányában elemzi e sajátos költői nyelvet:

Puskin úgy szólal meg a késő, illetve utóromantika korában, hogy ennek a kis időnek – az aktuális nyelvhasználat pillanatának – produktumába a nagy időnek, a nyelv idejének minden szóbeli kreativitását beleoltja. Ezzel meghaladja fent

⁶⁶ Márai Sándor: „Puskin halálának 100. évfordulójára (1937)“. In *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig* (szerk.: Zöldhelyi Zsuzsa, Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997), 86.

⁶⁷ 1877. aug. 3-án kelt levél, in Pjotr Iljics Csajkovszkij, *Levelezés Nagyvezsda von Mekk-vel (Perepiszka sz N.F. Mekk)*, I–III, Moszkva / Leningrád 1934–1936, I. 26. Idézi: Hima Gabriella, *Palimpszeszt* 17. szám.

említett nagy hatással bíró elődeinek nyugati sémákat – a klasszicizmus, a szentimentalizmus és a romantika kánonjait – meghonosító és emígy felhalmozó jellegű újító tevékenységét a modern orosz irodalom kialakításában. (...) arra vállalkozik, hogy az orosz nyelvet alkalmassá tegye az európai szövegtár közvetítésére, lényegesen kitágítja a nyelvi horizontot, anélkül azonban, hogy új szavakat kreálna.⁶⁸

Miben állt Puskinnak a nyelvet a zenéhez közel hozó újítása? Puskin egyszerűen megbontotta a verssorokat és a szintaktikai egységeket, és így intonációban és ritmikában a dikcióhoz közelítette a verset. Tette mindezt úgy, hogy közben költészete a műfaj alapvető keretein belül maradt. Ezáltal befogadóként a szöveg tartalmával, hangulatával szembesülünk, feledve verslábakat, antik verstani szabályokat, ritmusképleteket. Ez ragadta meg a komponisták figyelmét is és ihlette a szövegek megzenésítését, hogy azáltal a textúra újra visszatérjen a kottaképileg rögzített ritmus keretei közé. A megzenésítés által érdekes körforgáson mennek át „prózaizált“ versei.

Puskin életművét áttekintve jól követhető, mennyire vívódott ő maga is a próza és a költészet között. Számos műve, verses regényei, *A kolonnai házikó*, a *Borisz Godunov*, vagy az *Anyegin* feszegeti a műfaji határokat. A *Borisz Godunov* kapcsán így fogalmaz erről:

Az érdeemes alexandrinust ötlábas rímtelen verssel helyettesítettem, sőt egyes jelenetekben még a megvetett prózához is lesüllyedtem, tragédiámat nem osztottam felvonásokra – s már azt gondoltam, hogy a közönség hálás köszönetet mond nekem.⁶⁹

Sokat foglalkozott korának költészete identifikációjával, a költemény formájának és szellemének stílusként történő meghatározásával is. 1825-ben írt tanulmányában a romantikus költészet előzményeiről és kezdeteiről értekezik,

⁶⁸ Kovács Árpád, „Puskin írásmódja“ in *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe* (szerk.: Kroó Katalin, Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006), 17.

⁶⁹ Puskin, „Levél a Moszkovszkij Vesztnyik kiadójának“ in Puskin, *Cikkek, történelmi tanulmányok, napló* (Budapest: Európa, 1981), 38.

elismerően szólva a vers „új ékítményéről“, a rímről, a trubadúr költészet harmónia-játékairól, költői képeiről, tehát mindarról, aminek hatásait saját lírájában is megtaláljuk:

A fül örvendett a hangok kettőződő nyomatékának; a legyőzött nehézség mindig örömet szerez – a szabályosság, a megfelelés szeretete pedig jellemző vonása az emberi elmének. A trubadúrok eljátszadottak a rímmel, egyre újabb versváltozatokat találtak ki kedvéért, mind bonyolultabb formákat eszeltek ki, így született a refrénes táncdal, a ballada, a rondó, a szonett.⁷⁰

Dosztojevszkij négy alapvető elemét sorolja fel Puskin művészete jelentőségének. Tézisei a tematika felől közelítik meg az életművet, összegzik az első fejezet mottójaként idézet Bergyajev megállapításból levezetettek, vagyis Dosztojevszkij azt rögzíti, hogy Puskin érzékeny lírájával, poézisével és műveinek a tásművészetekre gyakorolt hatása által megszületett a szépségábrázolás az orosz művészetben:

Megjelölte és éles megvilágításban elének tárta a mi negatív típusunkat, a megnyugvást és megbékélést nem találó embert, aki nem hisz a hazai talajban és a hazai erőiben, aki végső soron tagadja Oroszországot és saját magát (értsd: saját társadalmát, a művelt réteget, amelyhez tartozik, és amely hazai talajon alakult ki), aki nem akar együtt cselekedni a többiekkel, és őszintén szenved. (...)

Ő nyújtotta elsőként nekünk (éppen elsőként, és előtte senki) az orosz szépség művészileg megformált típusait, azét a szépségét, amely egyenesen az orosz szellemből ered, a népi igazságban, hazai talajunkban gyökerezik, és ő kutatta fel ezeket a típusokat ott. (...)

...érzékenység az egész világ iránt, az a képesség, hogy a legteljesebben, csaknem tökéletesen testesüljön meg más népek szellemében. (...)

⁷⁰ Puskin, „A klasszikus és romantikus költészetéről“ in Puskin, *Cikkek, történelmi tanulmányok, napló* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981), 19.

...lelkében hordozza a világ iránti érzékenységre és a mindent
összebékítésre való ezen hajlamot. (...) ⁷¹

Fontos kiemelni, hogy Puskin – elsősorban Zsukovszkij hatására megújult – szépségábrázolása, nőalakjainak megrajzolása jelentősen megváltoztatta a kor addig elfogadott női szépségideálját. Jurij Lotman hosszan értekezik arról, hogy Puskin az *Anyegin* nőalakja, Tatjana kapcsán teremti meg a XVIII. század egészségtől kicsattanó, kacér testiséget hordozó nőalakjaival szemben az új romantikus szépségideált, a „poétikus leány alakját“:

A nőnek a romantika korában sápadtnak, álmodozónak kell lennie, a szomorúság illik hozzá. A férfinak az tetszett, ha a bánatos, álmodozó kék női szemekben könnyeket látnak megcsillanni, és ha a nő verset olvasott, lélekben valahová a messzeségbe szállt – egy eszményibb világba, mint ami körülveszi. ⁷²

Ez a „poétikus leányalak“ válik majd – részben Puskin nyomán – nemcsak nagyoperák hősnőjévé (Liza, Tatjana), hanem a románcok megénekelt műzsájává is.

A puskini líra az orosz románc történetében

Puskin nemcsak saját költeményei, poémái, kisregényei és elbeszélései miatt, hanem mindezek zenei interpretációjai által is híres lett. Paul Friedrich *Music in Russian Poetry* című összefoglaló tanulmányában ⁷³ 260 olyan Puskin verset említ, melyet románcként, monológként vagy klasszikus dalként

⁷¹ Dosztojevszkij, „Néhány magyarázó szó az alábbiakban következő Puskin-beszéd kapcsán“ in *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe* (Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006), 169. Dosztojevszkij beszéde 1880. június 8-án, az Orosz Irodalom Kedvelőinek Társasága által szervezett kétnapos Puskin-emlékülésen hangzott el.

⁷² J. Lotman, „Írások az orosz kultúráról“. Idézi: Cvetajeva Puskin-képéről írt tanulmányában Nagy István, „Mert nők így olvassák a költőket, nem másképp“ in *Puskintól Tolsztojig és tovább...* (Budapest: Argumentum Könyvkiadó, 2006), 95.

⁷³ P. Friedrich, *Music in Russian Poetry* (New York: Peter Lang Publishing, 1998), 62.

megzenésítettek. A *Grove-lexikon* műjegyzékére támaszkodva én is vizsgáltam a Puskin művekre írt zeneművek adatait, és hasonló eredményt kaptam. Az adatbázisban közel 180 szerző több mint 250 műve található meg. A Puskin ihlette zeneművek száma elképesztően nagy. Különösen tanulságos megnézni a művek keletkezésének éveit is – láthatjuk, hogy Puskin hatása folyamatos, még a XXI. század szerzői is megzenésítik, adaptálják műveit. Mint a bevezetőben már utaltam rá, ez a műjegyzék nem lehet teljes, de tanulságos és következtetésekre ad lehetőséget a puskin művek zenei utóéletéről.

Arra, hogy Puskin számára a zene rendkívül fontos volt, nem csak lírájának ritmikája és formái adnak bizonyítékot, hanem az az intenzív kifejezési mód, ahogy a zenélést, az éneklést műveiben a mindennapi élet részeként ábrázolta. Érdekes azt is megvizsgálni, milyen módon foglalkoztatta Puskin korának dalköltészete. A már létező szöveggyűjteményeket ismerhette, így ezek hatására – vagy éppen a szeretett dajkától, Arina Rogyinovától a Mihajlovszkojében hallott parasztdalok visszatérő emléke miatt – előszeretettel idézett műveiben dalszövegeket.

Puskin kevésbé ismert műve *A kolomnai házikó* (*Домик в Коломне*). E poéma alapján írta Sztravinszkij *Mavra* című operáját. Ebben az 1830-ban Bolgyinóban írt elbeszélő költeményben Puskin korának két népszerű románcát idézi:

Играть умела также на гитаре,	Szépen pengette húrját a gitárnak,
И пела: <i>Стонет сизый голубок,</i>	Míg énekelte: « <i>Gerle bús danája!</i> »
И <i>Выду</i> ль я, и то, что уж постаре,	Egy régi dalt, meg hogy: « <i>Menjek, ha várnak?</i> »
Всё, что у печки в зимний вечерок,	S mi téli estén, ha ropog a kályha,
Иль скучной осенью при самоваре,	Ősszel, ha gyomra forr a szamovárnak
Или весною, обходя лесок,	S rügyfakadáskor a pagonyt ha járja,
Поет уныло русская девица,	Az orosz szűz ajkán életre kel:
Как музы наши грустная певица.	Ő is, mint Múzsánk, búsán énekel. ⁷⁴

⁷⁴ Fordította: Gáspár Endre.

A vers első idézete, a *Стонет сизый голубок (Búg a szürke gerle)* utalás Ivan Dmitrijev *Kis szürke gerlicém* kezdetű versére, mely 1795-ben, a műkedvelő komponista Dubjanszkij szentimentális megzenésítésében⁷⁵ mint *rosszijszkaja pesznja* vált ismertté:

Мне пригожей показался
И милей Голубчик мой!

Mily takaros és kedves
az én gerlicém

A másik idézet egy népdal – *Выду я на реченку / Lemegek a kis folyóhoz* kezdetű – az 1790-ben publikált Lvov-Pracs antológiából.⁷⁶ A dal hat évvel később Dmitrijev dalkötetében⁷⁷ is megjelent.

Az *Anyegin* második fejezetében, mely az „*O, Rusz*“ (*Ó Oroszország*)⁷⁸ mottóval kezdődik, a bezárt, unalmas orosz falusi világot így mutatja be:

Зовут соседа к самовару,
А Дуня разливает чай;. !»
Ей шепчут: «Дуня, примечай
Потом приносят и гитару:
И запищит она (бог мой!):
Приди в чертог ко мне златой!..

Valaki a látogatót
a szamovárhoz invitálja
Dunya teát tölt, az anya
Odaság: "Ügyeskedj, Dunya!"
Aztán előkerül gitárja,
S visít a dal (szegény gitár!):
*Arany kastélyom várva vár!..*⁷⁹

A harmadik fejezetben, a málnát szedő *Lányok énekét* így vezeti be:

В саду служанки, на грядках,
Сбирали ягоду в кустах
И хором по наказу пели

A sűrű kert málnás-során
Szolgálók szednek szaporán,
Buzgón dalolgat valamennyi.

⁷⁵ Dubjanszkij, *Карманная книга для любителей музыки* (1795).

⁷⁶ Ну.А. Lvov-Pracs, *Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач* (1790) Dallammal ellátott népdalgyűjtemény, 2. kiadása 1796-ban jelent meg.

⁷⁷ Dmitrijev, *Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен* (1796).

⁷⁸ Ismert, hogy a mottó gúnyolódó szójáték: a „rusz“ szó jelentése kis betűvel „falu“, de nagy betűvel írva az „Oroszok földjét“, azaz Oroszországot jelenti.

(Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели
И пеньем были заняты:
Затея сельской остроты!)

(Az uraság parancsa volt,
Mert aki kórusban dalolt,
Az nem tudott aközben enni,
Foglalt a száj, míg zengedez –
Ravasz vidéki ötlet ez!)⁸⁰

a *Téli utazás (Зимняя дорога)* című versében így ír:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

És nótára gyújt a jámscsik,
Óh, hazai szép dalok!...
Boldogságotól szól az egyik,
a másik meg sír, zokog.⁸¹

Vagy idézzük egy másik, szintén téli hangulatot idéző versének, a *Tél van, az ember itt falun...* (*Зима. Что делать нам в деревне?*) kezdetűnek részletét:

Потом слов несколько,
потом и разговоры,
А там и дружный смех,
и песни вечерком,

majd néhány röpke szó,
aztán a párbeszéddek,
s már kacajoktól
és daloktól zeng a ház...⁸²

Varázsos múlt múzsája (Наперсница волшебной старины) kezdetű versében így emlékezik kedves dadája altatódalára:

Ты, детскую качая колыбель,
Мой юный слух напевами пленила
И меж пелен оставила свирель,
Которую сама заморозила.

s ott virrasztottál a fél éjen át,
s dúdoló dalod mindig megigézett,
s párnám alá tetted a fuvolát,
s benne a lelket, halk varázssenédet.⁸³

⁷⁹ Puskinnek az *Anyegin*hez írt jegyzeteiből kiderül, hogy ez az idézett dal *A Dnyeper tündére* című Krasznopolszkij operából való, melynek betétdalai népszerűek voltak ez időben Pétervárt.

⁸⁰ Fordította: Áprily Lajos.

⁸¹ Fordította: Szabó Lőrinc.

⁸² Fordította: Fodor András.

⁸³ Fordította: Szabó Lőrinc.

Különleges forrás *A kapitány lánya (Капитанская дочка)* című kisregénye. A kisregény minden fejezete egy-egy rövid mottóval indul, jó pár közülük ismert parasztdal, mely a már említett szöveg- és kottagyűjtemények miatt Puskin korának kulturális elitje körében nagyon népszerű lett. A kisregény II. fejezete egy régi parasztdallal, egy *sztarinnaja pesznja* mottóval „Сторона ль моя, сторонушка / Страна незнакомая...“ (Sose jártam e vidéken/ Idegen táj tetszel nékem...), III. fejezete egy régi katonadallal egy *szoldatckaja pesznja*-val „Мы в фортеции живем, / Хлеб едим и воду пьем“ (Kicsiny erőd a lakunk, / Ha van kenyér, jól lakunk...) indul. Majd három fejezetben a mottó egy-egy népies dal, egy-egy *narodnaja pesznja*: az V. fejezetben „Ах ты, девка, девка красная! / Не ходи, девка, молода замуж“ (Hej te kislány, kislány, szép kislány / Fiatalon férjhez ne menj ám), a VI. fejezetben „Вы, молодые ребята, послушайте, / Что мы, старые старики, будем сказывать“ (Halljátok fiatal barátim, halljátok, / Amit mi öregek tinéktek mesélünk), a VII. fejezetben „Голова моя, головушка, / Голова послуживая!“ (Fejem, fejem, fejecském, / Én kiszolgált fejecském). A kisregény XII. fejezetének mottója egy lakodalmás dal, egy *szvagyebnaja pesznja*: „Как у нашей у яблоньки / Ни верхушки нет, ни отросточек“ (Nincs a mi almafánknak / Se levele, se lombja). Az elbeszélés VIII. fejezetébe, már a cselekmény részeként, teljes terjedelmében beemelődik egy burlák dal, a volgai hajóvontatók egyik ismert dala:

Не шуми, мати зеленая дубровушка,	Ne zúgj, ne búgj tölgyfaerdő-anyuskám,
Не мешай мне доброму молодцу	Ne zavard meg szegénylegény
думу думати.	bánatát.
Что заутра мне доброму молодцу	Holnap reggel szegénylegény,
в допрос иди	ott leszek
Перед грозного судью, самого царя.	A szigorú bíró, a nagy cár előtt. ⁸⁴

Puskin lírájának a bennük „felhangzó“ zenei források alapján való elemzése ismét felveti a zene vagy szöveg primátusának kérdését. Ha kitágítom e kérdést

⁸⁴ Az idézett részleteket fordította: Honti Rezső.

és a nemcsak a zene és a hozzá kapcsolódó dalszöveg, hanem az e kettő egységéből alakult *új zenemű* további sorsát vizsgálom, az egyértelmű válasz egyre reménytelenebb. Ugyanis egy *új zenemű irodalmi alkotásba szöveggént történő beemelésekor* – a verselés által – új ritmikai formát és intonációt kap. Tovább elemezve a kérdést, Puskin verseiben ezek a „fülnek ismerős“ zenei idézetek a szöveg tartalmi kontextusába helyezve új értelmet kapnak, a dallamok a szituáció, a hangulatteremtés és a jellemzés eszközzé válnak.

Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht érdekes vitát folytatott⁸⁵ az 1980-as évek végén a zene alapvető kérdéseiről, ennek során a „beszédszerű zene“ vagy „hangzó beszéd“ kérdését is körbejárták. Dahlhaus azt a paradoxont elemezte, mely szerint a szöveg, mint „a zene zenén kívüli alkotórésze“, a „vokális zene“ kifejezés által részévé válik a zenének, ugyanakkor, mint „zenén kívüli“ elem, egyben le is válik róla. Eggebrecht ugyanitt leszögezte, hogy az „énekelt nyelv zenei ősjelenség, a zenei principium szerves része“. Utalva arra, hogy Hegel, E.T.A. Hoffmann és a XVIII. század gondolkodói a hangszeres és vokális zenét szembeállítva, egyértelműen a hangszeres zenét tartották az abszolút zenének, Eggebrecht azt a tézist is körüljárta, mely szerint minden, ami nem zeneként jelenik meg, ami „zenén kívüli“ zenei jelenség, az kizárólag az emocionált *mathétisz*, a matematikai érzelem által jöhet létre. Ha ebből az aspektusból vizsgálom a puskin lírát, Puskinnál a zeneiség annyiban valóban racionális matematikai jelenség, amennyiben egy versláb vagy versforma az. A zenéhez, mint esztétikumhoz és a harmónia megtestesítőjéhez leírásaiban azonban olyan rendkívüli módon közelít, olyan szeretettel és szenvedéllyel szól róla, és főleg, olyan pontossággal ismeri⁸⁶ azt, hogy művei mindettől már önmagukban, formától függetlenül zenévé válnak. Ez volt műveinek az a rendkívüli varázsa, melyet felismerve zeneszerzők sokasága választotta verseit dalszöveggé.

⁸⁵ C. Dahlhaus-H.H. Eggebrecht, *Mi a zene?* (Budapest: Osiris, 2004).

⁸⁶ Arra, hogy Puskin milyen széleskörű zenei műveltséggel bírt, a folklór és orosz dalok ismerete mellett jó példa Mozart zenéjéhez való viszonya. *Don Juan kövendége* című művének mottója a Don Giovanni II. felvonásbeli Leporello áriaájának kezdősora: „O statua gentilissima Del gran' Commendatore!...“ – ehhez a pontos idézethez Puskinnak ismernie kellett a Mozart operát és Da Ponte szövegét is.

Puskin fentebb idézett művei is jól tükrözik, hogy milyen furcsa együttélése volt a XIX. századi orosz kultúrában a múlt vokális hagyományainak és az új, Európából érkezett formáknak. A paraszti-népi vokalitás nemcsak előzmény volt, hanem kiegészítése is az újnak, a költészetben és zenében az orosz népdal egyszerűsége az európai romantika stílusjegyeivel keveredett. Meglehetősen különös – és egyszersmind ez teszi a XIX. század orosz romantikáját sajátosan oroszra –, hogy ez az európai befolyás egyidejűleg izolálta és gazdagította is az orosz kultúrát. Izolálta, mert a külföldről érkező új ideák felerősítették a nemzeti érzelmeket, ez pedig a nemzeti érzelmek rendkívüli megerősödését hozta (ez természetesen nemcsak orosz sajátosság volt, hiszen egész Kelet-Közép-Európában hódított a nemzeti romantika). Más oldalról pedig új műfajok kialakulását és a már ismert formák átalakulását eredményezték. Puskin, aki a cári tiltás következményeként sosem hagyhatta el Oroszországot, fogékony volt mindezekre a nyugati hatásokra, és verseiben úgy írt Spanyolországról, mintha éveket töltött volna ott. Megmagyarázhatatlan, honnan érkezett hozzá mindaz a „déli érzékiség“, ami lírájából sugárzik, és ami az orosz kultúrának mindeztidáig nem volt sajátja. A már idézett *Emlékbeszéd*ben Dosztojevszkij írja:

...nem volt még ilyen egyetemes érzékenységű költő, mint Puskin, és nemcsak az érzékenység lényeges itt, hanem ezen érzékenység bámulatos mélysége, saját szellemének idegen népek szellemében való megtestesítése, amely szinte teljesen tökéletes, és éppen ezért csodálatos is, mivel a világ összes költője közül sehol és senkinél nem ismétlődött meg ez a jelenség.⁸⁷

Jól példázza ezt a már idézett *Éji zefír*, vagy a szintén Dargomizsszkij megzenésítésében híressé vált, 1830 körül írt *Várlak, Inesilla...* (*Я здесь, Инезилья..*) kezdetű vers is.

Я здесь, Инезилья,
Я здесь под окном.

Várlak Inesilla,
várlak, gyere már!

⁸⁷Dosztojevszkij, „Puskin (Vázlat)“ in *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe* (szerk.: Kroó Katalin, Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006), 191.

Объята Севилья
И мраком и сном.

Jöjj: sűrű Sevilla
fölött a homály.⁸⁸

Puskin az új irodalmi műfajokban és versformákban, nyelvi eszközökben való jártasságát és rendkívül széles műveltségét valószínűleg annak is köszönhette, hogy intenzíven tanult angolul, élénken tanulmányozta Shakespeare, Byron költői stílusát, verselését, és megpróbálta adaptálni azokat az orosz nyelvre. Az angol nyelv mellett – mint korának értelmisége – a franciát, valamint a latint és az olaszt is művelte (sőt, egyes kutatások szerint tizenegy nyelven biztosan olvasott), e nyelvek muzikalitása műveiben is visszatükröződik.

Bár Mihail M. Bahtyin csak később, Dosztojevszkij regényeinek elemzésénél⁸⁹ használta a *többszólamú regény* kategóriát, a puskin szövegek olvasásakor ez a polifónia már nyilvánvaló. Ugyanakkor, ha a románccá vált versek zenei polifóniáját elemezzük, szembetűnő, hogy zenei formákban ez kevésbé jelentkezik. A szöveg önmaga hordozza ugyan a többszólamúságot, de ez énekszólam és zongorakíséret viszonyában mindez már leegyszerűsítetten van jelen. És ezzel el is érkeztünk az orosz románc műfajával szemben felvethető egyik legfontosabb esztétikai kérdéshez. Mennyiben meghatározók a komponisták életművében ezek a zeneművek, e rövid dalok, és miben rejlik – ha van – zenei értékük?

A XIX. századi orosz románc, mint a művészetek megújításának szintézise

Muszorgszkij a *Borisz Godunov* színpadra alkalmazásakor különös technikával közelített Puskin szövegéhez, több helyen átdolgozta a textúrát, emiatt számos kortárs kritikusa erősen támadta. Muszorgszkij tudatosan törekedett arra, hogy a

⁸⁸ Fordította: Lothár László.

⁸⁹ Bahtyin, „Dosztojevszkij poétikájának problémái“ in Bahtyin, *A szó esztétikája* (Budapest: Gondolat, 1976), 33. Bahtyin Dosztojevszkij regényeiben a hősök egymáshoz való viszonyát, egyidejűségüket, önállóságukat, egymásra hatásukat és szembenállásukat nevezi polifóniának.

puskini szövegeket ne csak szövegnek tekintse. Kompozíciós technikájáról így ír a szeretett barátjának, Golenyicsev-Kutuzovnak:

Minthogy csak *igazi, érzékeny* művésztermészet hozhat létre valamit a szavak birodalmában, ezért a muzsikusként „előzékenyen“ kell bánnia az alkotással, le kell hatolnia a legmélyére, meg kell ragadnia a *lényegét* annak, amit zenei formába szándékozik önteni. *Az igazán művészi* nem lehet nem szeszélyes, mert *önállóan* nem képes egykönnyen testet öltetni egy másik művészi formában, mert *önállóan* is szent szeretettel teli, mélyreható tanulmányozást igényel. de hogyha sikerül művészi rokonságba kerülnie a két különböző művészeti terület művelőinek – akkor jó úton halad a dolog!⁹⁰ (Megj.: a szövegbeli kiemelések Muszorgszkijtől származnak.)

Ez előbbi Muszorgszkij vallomása is mutatja, mennyire igaz, hogy a XIX. század Oroszországában a zene volt az a műfaj, mely leginkább szintézisét adta a társzművészetek, a filozófia, az esztétika világi megújításának. A legkisebb zenei formáktól és műfajoktól – mint a dal – a romantika késői korszakára jellemző nagyzenekari programzenéig, a képleíró zenei költeményeiig minden ennek jegyében született meg. Az érzelmek és a szépség zenei szinkretizmusa, vagy talán pontosabb, ha úgy fogalmazzunk, hogy zenével megerősített kifejezése, az irodalomban is megjelent.

Egyszerűbb művészi eszköze ennek, és példák sorozatával illusztrálható, amikor a zene „csak“ felhangzik egy irodalmi műben. Az *Éji zefír* című Puskin vers szinte szóról szóra megszólal Dosztojevszkij *A nagybácsi álma* című elbeszélése egy jelenetében. Igaz, itt nem a verset, hanem a vers ihlette románcot idézi a darab nőalakja, Marja Alekszandrovna, amint kérleli lányát, Zinát: „Jaj, Zina! Hát énekeld el azt a románcot, amelyik olyan lovagkori, emlékszel, amelyikben az a várúrnő meg a trubadúrja van...“⁹¹

⁹⁰ Muszorgszkij levele 1877. augusztus 15-én Carszkoje Szeloból, in Bojti, J. – Papp M. (szerk.), *Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések* (Budapest: Kávé Kiadó, 1997), 482.

⁹¹ Fordította: Morcsányi Géza.

A népköltészet bemutatásánál már idéztem Turgenyevet. Most itt egy másik példa, az *Első szerelem* című elbeszéléséből:

Aztán dalolni kezdtem: "Nem a fehér hó"... majd rákezdtem az akkoriban jól ismert románcra: "Várlak, mikor csélcsap zefír fuvalma"; aztán hangosan elkezdtem szavalni Homjakov tragédiájából Jermak szózatát a csillagokhoz, megpróbáltam verset költeni szentimentális stílusban, ki is találtam a vers zárósort: "Ó, Zinaida! Zinaida!", de nem lett a versből semmi, s közben eljött az ebéd ideje.⁹²

Az előbbieken, a románcok helyét az irodalomban vizsgálva, a szóművészet vagy zeneművészet elsőbrendűségének eldönthetetlen problémája merült fel. Az orosz románc műfaja azonban felvet egy másik alapvető (és szintén nem egyértelműen megválaszolható) esztétikai kérdést is, a jó zene – rossz zene, a művészi zene – szalonzene, a könnyűzene – komolyzene elemzésének és megítélésének kérdését. Érdekes körülmény, hogy az orosz románcok esetében (újból Muszorgszkijt idézve) sikerül-e „művészi rokonságba kerülnie a két különböző művészeti terület művelőinek“, és választ keresni arra a kérdésre is, hogy hol helyezkednek el a románcok a zenei kánonon belül. Hová sorolhatók az egyes dalok, és rangsorolható-e egyértelműen maga a műfaj?

Kétségtelen, hogy ha a románcokat kizárólag funkciók szempontból vizsgáljuk, akkor elképesztően nagy számuk, valamint „bemutatóiknak“, előadásaiknak helyszínei (a szalonok) miatt arra a primér ítéletre juthatunk, hogy e művek az úgynevezett *zenén kívüli programzene*, a *szalonzene* keretei közé sorolhatók. E megállapítással, sztereotípiától sem mentesen, hozzátapad a műfajhoz egy nem túl előnyös esztétikai kategória, az olcsó klisékből, triviális harmóniakból építkező rossz értelemben vett *funkcionális zene* kategóriája és a *banális* jelző. Tény, hogy a románcok nagy többsége ilyen: amatőr zeneszerzők és műkedvelő költők dalai, egyszerű, strófikus szerkezetben, rövid, ismétlődő periódusokkal, túlírt szentimentális dallamok és hangnemváltások jellemezte

⁹² Turgenyev, *Első szerelem* (fordította: Áprily Lajos, <http://mek.oszk.hu/00500/00511/00511.htm>)

„zeneiséggel“. Mitől van mégis, hogy ezeknek a jellegzetesen orosz, társas muzsikálásokra íródott daloknak van egy olyan csoportja, amit ugyan szintén románcnak hívunk, hiszen, mint megkomponált dalokat, ezzel a műfaji elnevezéssel azonosítjuk, de megkomponáltságukat illetően – sokszor formai egyszerűségük ellenére is – nyilvánvalónak érezzük a minőségi különbséget, az esztétikai és zenei értéket.

Az előzőekben leírtakhoz képest e műveknél – bár nem egy közülük a szó legszorosabb értelmében sláger lett – a megítélés összetettebb. Mivel a különbség érzete már „első hallásra“ nyilvánvaló, a kompozíciós eszközök használatának értékelése – vagyis annak vizsgálata, hogy a dal szövegét milyen zenei kifejezésmódokkal és milyen formai keretek között szólaltatja meg a szerző – alapvető szempont. Zeneileg elsősorban azt értékeljük (természetesen ez az értékítélet nem mentes bizonyos, a korszakra vonatkozó komplex tudáselemektől és némi ízlésbeli szubjektivitástól), hogy a románcszerző nem egyszerűen a bevett formákat alkalmazza, utánozza, hanem a bevett formákat továbbfejleszti. Dargomizsszkij, Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij recitáló, deklamáló dalaiban, ha a kompozíciós elemeket külön-külön vizsgáljuk, nem tudunk olyan elemet kiemelni, ami ne létezett volna a zenetörténet korábbi korszakaiban (a művekben a korai polifónia, a XVI. századi kromaticizmus, a liturgikus recitáció, a *bel canto* és a folklór jellegzetességeit mind-mind fellelhetjük), de alkalmazásuk módja egyéni, sajátos. Így válnak – összefüggéseikben vizsgálva – a korra, a műfajra és a szerzőre jellemző stíluselemekké. A primér zenei elemzésen túl azonban az értékítéletnek van két másik szempontja is: a kulturális-társadalmi kontextus (vagyis, hogy a műalkotás, a zenemű vagy a műfaj maga mennyire része az adott kultúra szövetének, hogyan alakítja és formálja azt), és az egyéni, szubjektív ízlés. A kulturális-társadalmi kontextus többrétű. Egyik rétege a mű komponálásakor megcélzott társadalmi közeg, a befogadó közönség (akinek szól) és annak reakciója, a másik rétege pedig az a folyamat, ahogyan megszületése után tovább él, formálódik (amire hat). Ezáltal a mű egésze egyidejűleg jellemzi alkotóit, befogadóit és kulturális környezetét is.

A fentiek alapján felmerül a kérdés: hogyan értékeljük a románcokat? A XVIII–XIX. századi Oroszország egyik legjellemzőbb társasági-kulturális létformájának, és hangvételüktől függően szentimentalista társadalom ábrázolásnak vagy gúnyos társadalom kritikának tartjuk-e őket – mint azt a kortársak idézett szépirodalmi ábrázolásai is sugallják –, vagy jelentőségük ennél több?

Ha a korszak társadalmi-kulturális kontextusának megjelenítésén túl azt is vizsgáljuk, hogy a románc befolyásolta-e más vokális zenei műfajok fejlődését, egyértelmű, hogy szerepe az orosz nemzeti opera fejlődésében elvitathatatlan: az orosz nemzeti operák zenei texturáját át- meg átszövik a románcok, a románc jellegű melódiák, az áriákat és az egyéb zárt számokat (duettek, együtteseket, kórusokat) gyakran románcbetétek vagy népdalrészletek „helyettesítik“. Jó példája ennek *A kövendég* spanyol románcai, Paulina románca a *Pikk dámában*, Márfa dala a *Hovanscsinában* vagy az *Anyegin* I. felvonása 1. jelenetében Tatjana és Olga duettje is. Érdeemes e sajátosság miatt röviden áttekinteni a Puskin szövegekre komponált XIX. századi orosz nemzeti opera legkarakteresebb szerzőit és műveiket is.

A Puskin szövegekre komponált orosz nemzeti operák

Az opera már a XVIII. század elejétől ismert műfaj volt Oroszországban, de kizárólag külföldi – elsősorban olasz – mesterek művelték, ők töltötték be az uralkodói udvar legfontosabb zenei tisztségeit is. Az előadásokra európai iskolákon nevelkedett, képzett énekeseket hívtak, akiknek zenei műveltségével, technikai tudásával, formaismeretével orosz muzsikusként nem vetélkedhetett. A cári udvarban bemutatott operák a barokk és klasszikus hagyományokat követve, a sokszor bravúros énektechnikát megkövetelő *bel canto* zenei nyelvén íródtak, az orosz zenei hagyományokhoz nem sok közük volt. A nemzeti nyelven írt opera kialakulására Oroszországban egészen a XIX. század elejéig várni kellett.

Találkozunk ugyan korábbi, elenyésző számban fennmaradt opera-szerű kezdeményezésekkel, de ezek inkább népzenei dallamokra készült daljátékok voltak. Professzionális orosz énekesek, társulatok nem léteztek, így a műveket a képzetlen előadók által könnyűszerrel megtanulható egyszerűség és zenei igénytelenség, műveletlenség jellemezte. A művelt társadalom, az arisztokrácia nyelve ebben az időben elszakadt a nemzeti nyelvtől, a társalgás, a diplomácia, a tudomány nyelve a francia volt, így az oroszul megszólaló művek már eleve egyfajta társadalmi előítélettel kellett, hogy szembesüljenek. Csak a napóleoni háborúk után – a győzelmek során megerősödött nemzeti büszkeség teret nyeresével – fordult az arisztokrata társadalom a nemzeti orosz nyelv, és az ezen a nyelven megszólaló szórakozató célú művek felé. Ezt az igényt érezte meg és elégítette ki Glinka és Puskin, kiknek neve külön-külön és együtt is összeforr az orosz nemzeti opera megszületésével.

Mihail Ivanovics Glinka 1836-ban Péterváron bemutatott első, *Életünket a cárért!* (*Iván Szuszanyin*) című operáját tartja a zenetörténet az orosz nemzeti opera első meghatározó alkotásának, mely azonban – elsősorban nyelvezete miatt – nem aratott átütő sikert az arisztokrácia körében. Ennek a kudarcnak is köszönhető volt, hogy Glinka felkereste Puskit és együttműködést kért következő operája librettójának elkészítéséhez. A *Ruszlán és Ludmilla* egy 1820-ban írt korai, Puskin első nyilvánosan kiadott műve szövege nyomán íródott, de a librettót többen formálták. Az opera zenei nyelvére és hangzásvilágára elsősorban a népies (különösen a keleties) karakter jellemző, de a „kijevi udvar” jelenetekben elhangzó áriákban felfedezhetjük az orosz románc jellegzetességeit is (Gorislava kavatínája, a Dalnok románca). Glinka emlékirataiból nyomon követhető, hogy tervezte, közösen dolgoznak majd Puskinnal az operán, de erre Puskin végzetes párbaja miatt nem kerülhetett sor. A mű bemutatója Puskin halála után öt évvel, 1842 decemberében volt. De az opera igazi sikert csak azután aratott, hogy I. Miklós cár udvarának – elsősorban olasz énekesekből álló – hivatásos operatársulata többször előadta. A *Ruszlán* sikere meghozta Puskin poszthumusz „librettista” sikereit is.

Glinka mellett Alekszandr Szergejevics Dargomizsszkij volt az, aki rögtön felismerte, hogy Puskin nyelve mennyire alkalmas a zenei adaptációra. Műveiben – melyet a vokális monologizálás jellemez – az orosz nyelv intonációja az orosz zene intonációjává vált, mindezt a népzene elemei felől közelítette meg. Két operát is írt Puskin szövegekre, a *Ruszalkát* (1855) és a befejezetlenül maradt *Kővendéget* (*Каменный гость*, 1868), valamint 1840-ben egy egyfelvonásos balettet, a sikertelen *Bacchus diadalát*. De míg Glinka a puskin szöveget csak primer szöveggként, egy nagyopera szüzséjeként alkalmazta, Dargomizsszkij operáinak megírásakor – éppen újonnan kifejlesztett monologizáló, de melodikusan recitáló vokális stílusának köszönhetően – zeneiségében is alkalmazkodott a szöveg karakteréhez, és arra törekedett, hogy zene és szöveg egységét új, egyfajta deklamatív stílussá ötvözze. Jól jellemzi ezt a törekvését, hogy *A kővendégben* – melyben Dargomizsszkij nem változtatott Puskin drámájának szövegén – Laura két spanyol románcán kívül, mely önálló dalként is ismertté vált, nem találunk kórusrészleteket vagy együtteseket, hanem kizárólag recitatív dialógusokat. Dargomirzsszkij bízott a puskin verselés zenei kifejező erejében, és a recitáció alkalmazásával arra törekedett, hogy zene és szöveg harmóniája a szöveg vokalizációjában valósuljon meg, elsődleges komponálási elve volt, hogy a szöveg kövesse az orosz nyelv természetes hanghordozását. Zenei újítása értelemszerűen egyben dramaturgiai újítás is volt, melynek hatása erősen érződik Modeszt Muszorgszkij, Claude Debussy és Richard Strauss színpadi műveiben.

A magukat a glinkai zenei nyelv követőinek és Dargomizsszkij tanítványainak valló „Ötök“, a híres „Mogucsaja Kucska“ tagjai is érthető módon nagy nyitottsággal nyúltak Puskin szövegeihez. Bár a kört 1856-ban Pétervárt elindító Milij Alekszejevics Balakirev és a társaság legidősebb tagja, Alekszandr Porfirjevics Borogyin művészetét Puskin lírája jelentősen nem befolyásolta, Balakirev *Az oroszok imája* (*Молитво русских*) című kórusművét és egy meghangszerelt grúz dalt, Borogyinnak pedig a *Hazádba visszavitt a honvágy* (*Для берегов отчизны дальней*) című dalát Puskin ihlette.

A Vilniusban született, eredetileg hadmérnök végzettségű Cezar Antonovics Cui – kinek kompozíciós nyelvére az orosz elődökön kívül, különösen a hangszerelés területén Liszt Ferenc és Hector Berlioz is nagy hatással volt – három operát, vagy inkább saját műfajmegjelölését használva „drámai jeleneteket“ írt Puskin műveire. Azonban a *Kaukázusi fogoly* (*Кавказский пленник*, 1857–58, befejezve 1883), a *Dínom-dánom pestis idején* (*Пир во время чумы*, 1889–1890, befejezve: 1901) és a *Kapitány lánya* (*Капитанская дочка*, 1907–08) nem aratott sikert. Sőt, ezek az operák mind a mai napig nem váltak az operai kánon részévé. Cuit elsősorban kritikai munkássága miatt ismeri a zenetörténet.

Nyikolaj Rimszkij-Korszakov – közreműködve Dargomizsszkij operájának meghangszerelésében – maga is kísérletezett *A kővendéggel*, de munkáját félbehagyta, a kézirat nem ismert.⁹³ Ismert azonban az 1897-ben írt *Mozart és Salieri* című operája, melyben Rimszkij-Korszakov, csakúgy, mint Dargomizsszkij *A kővendégben*, a recitáló ének-beszéd alkalmazása mellett Puskin egyetlen szavát sem változtatta meg, hanem szó szerint zenésítette meg a drámai művet. A Puskin verses meséire írt *Aranykakas* (*Сказка о золотом петушке*) és a *Mese a Szaltán cárról* (*Сказка о царе Салтане*) című operái komponálásakor Rimszkij-Korszakov megtartotta Puskin karakteres népmesei figuráit, a népmesei elemeket és hangulatot. Egyszerű népdalok és gyerekdalok ugyanúgy megtalálhatók az operákban, mint népszerűvé vált dallamok (köztük a *Szaltán cárról* részlete, az önálló karakterdarabbá vált *Dongó*). Ettől zenéje, stílusában sajátos orosz karaktert hordozva, elkülönül korának más, pátosszal teli nemzeti operáitól. Puskin nyelve az Aranykakasban erősen szatirikus, míg a Szaltán cár finom iróniával bír. Ezt a nyelvi karakterisztikát Rimszkij-Korszakov zenéje is tükrözi. Figuráinak jellemzésére, a hangulatok kifejezésére – az európai programzene mintájára – egyedi, jellemző zenei témát, zenei kifejezést vagy harmóniasort (sokszor egy-egy népzenei moduszt) választ, melyet a műben előszeretettel ismételtet.

⁹³ G. Abraham, *Studies in Russian Music*. (New York: Books for Libraries Press, 1936, reprint 1968), 146.

Az „Ötök“ legmeghatározóbb tagjának, az 1839-ben – tehát Puskin halála után két évvel – született Muszorgszkij életművének egyik legfontosabb darabja az 1869-ben befejezett, majd később átdolgozott *Borisz Godunov*. A puskini történetet feldolgozó opera zenei eszközeiben, ritmikájában, a zenei szövetek természetes hangzásában egyszerre hordoz tipikusan orosz és progresszíven nemzetközi stílusjegyeket, mérföldkő az egyetemes operatörténetben. Muszorgszkij zenei nyelve a Dargomizszkij elindította, *A kövendég* című operában megteremtett deklamatív stílust és formát fejleszti tovább. Sok-sok mélyreható elemzés, kortárs zenetörténeti és irodalomelméleti tanulmány⁹⁴ foglalkozik a művel, ezért inkább a kortárs kolléga, Cézár Cui kritikájából idézek, hogy a mű erejét és progresszivitását érzékeltessem:

... a zene annyira összeolvadt a szöveggel, hogy ha egyszer hallottuk, másképp már el sem tudjuk képzelni őket; tipikusságuk mellett ezek a frázisok ritmikai és végül, hangsúlyozom, dallami gazdagságukkal tűnnek ki.

Itt az eredeti Cui szövegben egy lábjegyzet következik, melyet szintén érdemes szó szerint idézni, szöveg és zene egységéről szóló tömör megfogalmazásai miatt:

Sok rutinié mindmáig csak az otromba nyolcütemes olasz kantilénát ismeri el melódiának, a recitativo-frázisok számukra nem dallamok. A melódia azonban nem más mint zenei gondolat, s ennek kifejezésére minden forma alkalmas. Ha a recitativo-frázisokban rejlő dallamot nem vesszük észre, illetve nem tartjuk dallamnak, az annyit jelent, mintha kirekesztenénk a gondolatot a rövid közlésekből álló köznapi beszédből, és azt feltételeznénk, hogy csak karamzini körmondatokban lehet gondolat.⁹⁵

⁹⁴ Az opera és szövegkönyve iránt érdeklődőknek szeretettel ajánlom „az orosz krónikás színmű műfajpoétikai kérdéseit“ elemző legújabb magyar tanulmányt, Mezösi Miklós *Zene, szó, dráma – színjátékok és szín(e)változások – a történelem szemantikája Puskin és Muszorgszkij művészi szépségében* című könyvét (Budapest: Kijárat Kiadó, 2006), valamint a Bojti János és Papp Márta szerkesztette, már többször hivatkozott Muszorgszkij dokumentumkötetet.

⁹⁵Cui, „Kritika a Borisz jeleneteinek bemutatójáról a Szankt-Petyerburgszkije Vedomosztyi 1873. február 9-i számában“ in Bojti, J. – Papp M. (szerk.), *Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések* (Budapest: Kává Kiadó, 1997), 270-271.

Muszorgszkij *Borisz Godunovja* mellett az orosz és az egyetemes operatörténet leghíresebb Puskin műre írt operája Pjotr Iljics Csajkovszkij *Anyeginje*. Az elbeszélő költemény is jelentős helyet foglal el a puskin életműben, de az *Anyegin* Csajkovszkij megzenésítése által még népszerűbbé vált. Ismert, hogy Puskin egy sajátos poétikai, narrációs eljárás nyomán a lírai vers struktúrájából kilépve az *Anyegint* a nagyregény műfaja felé közelítette. Ez leginkább a figurák részletes jellemzéséből követhető nyomon. Ezért sem meglepő, hogy Csajkovszkij – élve az opera műfajában az áriák által lehetővé tett jellemábrázolás eszközeivel, és ezzel egyidejűleg a líra sajátosságából adódó, versszakokba szedett, ritmikus szöveg zeneiségével – három felvonásos nagyoperát komponált a verses regényből. Különösen fontos a műben a Tatjana figurájában megrajzolt nő képe (erről fentebb már bővebben írtam a Puskin költészetének fontos vonásait elemző fejezetben), melyet Csajkovszkij zenéjével, a romantika minden formai és zenei eszközét felhasználva, oly remekül megfest.

Az 1878-ban komponált *Anyegin* kapcsán egy fontos zeneszerzői technika is megjelenik, melyet Csajkovszkij későbbi műveiben is előszeretettel alkalmaz. Nevezetesen, hogy a szereplők jellemábrázolásainál, az európai romantika áriáinak forma- és hangzásvilágával szemben, Csajkovszkij duettjei és áriái valójában hosszú terjedelmű, néha kicsit túlkomponált románcok füzérei: Olga és Tatjana románc-duettje, Olga áriája, Tatjana levéláriája és Anyegin „válasza“, Lenszkij, Gremin áriája és a III. felvonás zárójelenete, de még Monsieur Triquet vidám kupléja is.

Az *Anyegin* mellett Csajkovszkij *A pikk dáma* és a *Poltava* című Puskin műveket alkalmazta színpadra. Kísérletezett a *Borisz Godunov*val is, de a kézirat elveszett. Az 1834-ben írt Puskin elbeszélésből, *A pikk dámából* Csajkovszkij 1890-ben 44 nap alatt írt 3 felvonásos operát. A puskin történetet jelentősen megváltoztatta, de ügyelt arra, hogy Puskin karaktereinek zenei képe hűen tükrözze a költő által elképzelt hősök jellemét és – a történetből következően – pszichológiai állapotát. Nem elhanyagolandó ebben a műben Herman karaktere,

aki Anyegin „felesleges embere“, Tatjana „poetikus leányalakból“ érett asszonnyá váló figurája mellett az „orosz lélek“ egy újabb, románcokban is megénekelte sztereotípiáját hordozza, a szerencsejáték-függő, lecsúszott arisztokrataét.

Csajkovszkij, akit konzervatívabb ízlése és a nyugat-európai romantikus mintákhoz való vonzódása miatt gyakran állítanak szembe a „Mogucsaja Kucska“ tagjaival, valóban más zenei nyelven ábrázolja az orosz milliót és az orosz jellemet. Azonban elvitathatatlan tőle, hogy Európa számára operáinak lírája, zsánerképei, dallamos áriái tették ismertté és népszerűvé Oroszországot és az orosz nemzeti művészet világát. A műveiből sugárzó sajátos atmoszféra legalább annyira fontos az orosz kultúra megismeréséhez, mint a kompozíciós technikáikban kezdeményezőbb, progresszívebb zenei eszközöket alkalmazó zeneszerzőké.

IV. AZ OROSZ ROMÁNC ELŐADÁSÁNAK SAJÁTOSSÁGAI

A műfaji összefoglalás után egy rövid fejezetben érdemes kitérni a románcokkal kapcsolatos előadói kérdésekre is. Vokális művek előadásának egyik legproblematisabb eleme az előadó énekesnek a szöveghez való viszonya. Az orosz nyelv, köszönhetően a nyelv sajátos dallamosságának és grammatikai szabályainak, a könnyen énekelhető nyelvek közé tartozik. Anatolij Vasziljev – Lermontov *Álarcosbálja* elemzése kapcsán – rendkívül egyszerű magyarázatát adja ennek:

Az orosz szövegnek határtalan lehetőségei vannak, maximális szabadságot enged. Nem nyugszik szigorú törvényszerűségeken, nagyon kevés kötelező szabálya van. A szavak tetszés szerinti sorrendben követik egymást. Az igéből főnév lesz, és megfordítva, idegen szavakat asszimilál, mindent megenged az intonáció terén... Lehet vele utánozni különböző nyelveket (az olaszt, a németet...), és egy vokális stílus illúzióját lehet kelteni.⁹⁶

Az előadási gyakorlatot azonban, mint már a bevezetőben jeleztem, jelentősen megnehezítheti az orosz nyelv és a cirill írásmód ismeretének hiánya. Ugyanakkor egy képzett, a több nyelven való énekléshez szokott énekesnek, ha a cirill betűkkel leírt szöveg jelentésével és elolvasásával elboldogul, az orosz nyelv magán- és mássalhangzóinak kiejtése – annak ellenére, hogy mássalhangzóinak többsége keményen vagy lágyan is ejthető – a kiejtési és fonetikus átírási szabályok ismerete birtokában nem jelent igazán nagy nehézséget. A szöveg és a dalok megszólaltatását valójában a magyartól eltérő hangsúlyozás (a szóhangsúly) és a hanglejtés teszi bonyolulttá. A hangsúlynak fontos szerepe van az orosz nyelvben. Tekintettel arra, hogy a szóhangsúly a szó jelentését is megváltoztathatja, orosz nyelvű vokális művek előadása esetén a

⁹⁶ Vasziljev, „Lermontov: Álarcosbál“ in A.Vasziljev, *Színházi fűga* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1998), 299.

szövegeket hangsúlyozás szempontjából is tanulmányozni kell. Szerencsére az orosz románcok zenei anyaga – különösen a deklamáló stílusban megírtaké – ebben segítségünkre van, a zenei hangsúlyok jól követik a beszéd ritmusát.

Koncertgyakorlat, előadásmód

Ha az orosz románc- és dalrepertoárra összpontosítva áttekintjük és összehasonlítjuk a nemzetközi koncertprogramokat és lemezkiadásokat, érdekes kettősséget tapasztalunk. Míg románcfelvételekből napjainkban a kínálat meglehetősen gazdag (természetesen a kiadott lemezek száma nem hasonlítható Schubert, Brahms, Mahler dalainak elképesztően változatos megjelentetéseihez), addig a koncertprogramok nem igazán kínálnak lehetőséget a románcok megismerésére. Oroszországot leszámítva, a nemzetközi koncertéletben nagyon kevés az orosz vokális művekből összeállított dalest. A nem szláv anyanyelvű nagy énekesek repertoárjából az orosz dal és románc szinte teljesen hiányzik. (Érdekes kontraszt ez a XIX. századdal szemben, mikor nagy énekesek szívesen tűzték műsorukra az egzotikusnak ható dalokat, gondoljunk csak a már ismertetett Glinka dal, a *Pacsirta* nemzetközi sikerére.)

Természetesen nem indokolható mindez a nyelvi nehézségekkel, hiszen az orosz nagyoperák népszerűsége ismert. Tény azonban az is, hogy a dalkedvelő közönségen belül is viszonylag szűk műértő és műkedvelő réteg érdeklődik az orosz dalok iránt. Az is igaz, hogy e dalok – rövid terjedelmüknél és hangzásuknál fogva – nehezen képzelhetők el a nagy koncerttermek pódiumain. Az európai zenei életben már a XVIII. század második felétől differenciálódtak a koncertelőadásokra vagy házi muzsikálásokra írt művek. Az orosz románcok pedig egyértelműen szalonok számára íródtak; csak a XIX. század utolsó harmadára volt jellemző, hogy a dalok színpadon – például a moszkvai Nagyszínház (!) színpadán – kerültek bemutatásra.

Az orosz dalokból, románcokból álló koncertprogram összeállításánál nehézséget jelenthet a műsor összeállítása is. Hiszen a repertoár rendkívül

gazdag, de az ismeretlen, rövid dalok sűrű egymásutánisága, amennyiben a válogatás nem elég színes vagy tartalmilag nem eléggé koherens, könnyen zenei redundancia érzését keltheti a hallgatóban. Glinka *Búcsú Pétervártól* sorozatát és Muszorgszkij jelentősebb ciklusait (a *Gyermekszoba*, a *Nappény nélkül*, a *Halál dalai és táncai*) kivéve nem találunk tematikusan összefüggő sorozatokat (Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov azonos opusz szám alatt jegyzett művei semmiképpen nem tekinthetők dalciklusoknak). Így egy románc-koncert műsorterve (az énektechnikai szempontokon túl) gondos szerkesztői munkát igényel. Érdekes forrást nyújthat ehhez Muszorgszkij, ki élete utolsó időszakában több híres énekes zongorakísérője is volt (sőt, Darja Leonova alt énekesnő zeneiskolájában zeneelméletet tanított és korrepetitor is volt – bármily fontos feladat lehetett is ez, sajnos nem túl dicső része a nagy szerző életrajzának), és nagy figyelmet fordított partnerei repertoárjára. Dokumentumai között egyik, 1879 januárjában készített műsorterve is fennmaradt, melyben érdekes összeállítást javasolt saját művei és a kortársak dalainak előadására.

Modeszt Muszorgszkij műsorterve Alekszandra Molasz hangversenyére:

Kővendég [Dargomizsszkij]

1. Laura-jelenet [I. felv. 2. kép]

2. Donna Anna-jelenet és finálé [III. felv.]

(szünet)

1. *A mutatványosbódé*

2. *Az éj elszállt* [Rimszkij-Korszakov]

3. *Hiszek, mert szeretnek* [Rimszkij-Korszakov]

4. *Dada* (mumus) [Gyermekszoba no. 1.]

5. *Kislány* [Gyermekszoba no. 5.]} (*Szávisna, A klasszikus*)

6. *Méreggel teltek dalaim* [Borogyin]

7. *Éj*

8. *Tyápa* [Gyermekszoba no. 4.]

9. *Misenyka* [Gyermekszoba no. 2.]

10. *Újra veled* [Lodizsenszkij]⁹⁷

⁹⁷ In Bojti, J. – Papp M. (szerk.), *Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések* (Budapest: Kávé Kiadó, 1997), 508.

Az orosz szépirodalom, a románcok kulturális-társadalmi szerepéről nyújtott hiteles rajza mellett a románcok előadásmódjáról is forrásul szolgál. Dosztojevszkij *A féltékeny férj* című elbeszélésében először egy Glinka románcot idéz, majd hosszasan értekezik a románc előadásáról is:

„Mikor vidám órákon ajkad kinyitod
És nyájasabban búgysz a vadgalambnál...”

Veljcsaninovnak azt a románcot először magától Glinkától volt alkalma hallani körülbelül húsz évvel ezelőtt, amikor még diák volt, egy azóta már meghalt zeneszerző barátjának házában egy irodalmi házi estélyen. Az öreg Glinka a legszebbeket játszotta és énekelte dalai közül, többek között ezt a románcot is. Akkoriban már neki sem volt hangja, de Veljcsaninov emlékezett arra a rendkívüli hatásra, amelyet akkor éppen ezzel a románccal elért. Egy művész, egy szalonénekes soha nem tudott volna ekkora hatást elérni. Ebben a románcban a szenvedély megfeszülése minden sorral és minden szóval fokozódik; éppen ennek a rendkívüli megfeszültségnek ereje miatt a legcsekélyebb hiba, a legcsekélyebb túlzás vagy erőltetés – ami oly könnyen megtörténik – itt megölte volna az egész gondolatot s tönkretette volna a hangulatot. Hogy ezt a kis, de gyönyörű darabot elénekelje már valaki, ahhoz föltétlenül szükség volt – az őszinteség, az igazi teljes lelkesülés, igazi szenvedély, vagy teljes költői megértés. E nélkül a románc nemcsak hogy hatást nem tudott volna elérni, hanem egyenesen formátlannak, sőt ízléstelennek látszhatott volna: lehetetlen lett volna kifejezni a szenvedély megfeszülésének ekkora erejét, ám az őszinteség és egyszerűség megmentette. Csaknem egészen elsajátította Glinka éneklésének modorát; de hozzá most az első hangtól, az első sortól kezdve igazi lelkesülés égett lelkében és reszketett hangjában. A románcnak minden szavával egyre erősebben és vadabban tört elő érzése, az utolsó sorokban a szenvedély kitörései hallatszottak s amikor a végén csillogó tekintettel fordulva Nadja felé, a románc következő szavait énekelte:

„Most már bátrabban nézek szemedbe,
Elér az ajkam, elhallgatni nincs erőm,
Csókolni akarok, csókolni egyre!
Csókolni akarok, csókolni egyre!”⁹⁸

⁹⁸ Dosztojevszkij, F. M.: *A féltékeny férj* (fordította: Trócsányi Zoltán, Budapest, Genim), 133-134.

Az orosz románc egyik legavatottabb, nemzetközileg is ismert és nagy karriert befutott ismerője és előadója az 1873-ban született Fjodor Ivanovics Saljapin volt. Neve összefonódik a XIX. század vége nagy orosz operáinak basszus főszerepeivel. Kivételes adottságú és különleges tehetségű énekes volt, kinek archív felvételeiből, önéletrajzi írásaiból⁹⁹ és előadásának kritikáiból a románcok előadásmódjára vonatkozóan nagyon fontos információkhoz juthatunk. Éneklésmódjában bátran ötvözte a melodikus *bel canto* és a drámai dikció technikáit, de erős hangjával képes volt a *mezza voce*, a *piano-pianissimo* tökéletes megszólaltatására, a hangszíneknek az adott darab megformálásának megkívánta alkalmazására is. Mindehhez páratlan színészi átélőképesség járult. Életrajzi írója, Mojszej Jankovszkij így ír erről:

... a dikció mindig azt a célt szolgálta, hogy az adott jellem sajátosságait feltárja. A zenei deklamáció, a kidolgozott technika segítségével észrevétlenül hatolt be a zene szövetébe, így minden kiénekelte szó tovább színesítette a szerepet, újabb árnyalatokkal, részletekkel gazdagította és tette érthetőbbé a megjelenítendő figurát. Vagyis a saljapini dikció nem egyszerűen technika, hanem olyan eszköz, mely a vokális szólam maximálisan kifejező, őszinte és művészi kibontakozását teszi lehetővé.¹⁰⁰

Ez az éneklési technika dalénekesi pályáját is jellemezte. Repertoárján az orosz népdalok mellett sok-sok románc szerepelt. Nagyon kedvelte Dargomizsszkij és Muszorgszkij románc-paródiáit – állandó műsorszáma volt a *Bolhadal*, *A szeminarista* és *A molnár* című dal – melyeknek megszólaltatásához basszus hangja különösen illett. Egyik kollégája így számolt be *A molnár* (28. sz. kottapélda) előadásáról, melynek előadásával Saljapin nagyon népszerűvé vált.

„Hazatér éjjel a molnár“ – kezdi énekelni Saljapin Dargomizsszkij zseniális tréfáját. Szavai végtelenül egyszerűek. Ekkor még tragikus és komikus folytatása egyaránt lehet a dolognak. De a „hazatér“ (возвратился) szó után alig

⁹⁹ Önéletrajzát Maxim Gorkij segítségével írta, magyarul is megjelent: *Ifjúságom* (Budapest: Zeneműkiadó, 1960).

¹⁰⁰ Jankovszkij, *Saljapin* (Budapest: Gondolat, 1976), 245

észrevehető kis csuklás hallatszik. Ennyi is elegendő, hogy tudjuk: a molnár nem munkából tér haza, nem is a templomból, hanem a kocsmából. A *mezzo forte* frázis egy pillanatra sem törik meg, de az „éjjel“ (ночью) szónál a tempo egy picit elnehezedik. Így válik ez az első látásra jelentéktelen, emóció nélküli, leíró mondat egy ellenállhatatlanul komikus történet expozíciójává.¹⁰¹

28. sz. kottapélda: Dargomizsszkij *A molnár* című dalának kezdősorai:

Moderato parlando

Воз-вра-тил-ся **) ночь-ю мельник... Жен-ка! Что за са-по-ги?

Allegro

Ах ты, пья-ни-ца, без-дель-ник! Где ты ви-дишь са-по-ги? Иль му-тит те-бя лу-ка-вый?

parlando ten. **Tempo I**

Э-то вед-ра! - Вед-ра? Пра-во? Вот уж со-рок лет жи-ву, ни во

сне, ни на-я-ву не ви-дал до э-тих пор я на вед-рах мед-ных

s. радужьем ten.

шпор! На вед-рах мед-ных шпор!

¹⁰¹ Ibid., 254.

A dal legendás előadásáról több helyen is olvashatunk,¹⁰² majd minden leírás elmeséli, hogy Saljapin lehajtott fejjel kezdte el a dalt, ezután kiegyenesedve, halkán megszólalt azt a bizonyos „sóhajtás“, amit a zeneszerző a zongoraszólam nyolcad szünetével valójában meg is komponált. Saljapin 1925-ben Budapesten is adott dalestet, melyet Tóth Aladár „dal-szavaló est“-ként jellemezte. A kritikus a Nyugatban így számolt be a koncertről:

Az előtörő költői mámor pszichológiai kialakulását Saljapin a megcsendülő hang első pillanatában egyetlen belső mozdulattal összefogja. Ezt a belső mozdulatot rendszerint külsőleg, egy figyelmeztető kézlegyintés kíséri. Rendkívüli művészet kell ahhoz, hogy valaki a koncertpódiumon öntudatosan felidézze a nép természetes, öntudatlan költészetének hangulatát. (...) Saljapin a dalirodalomnak legnagyobb szavalóművésze s mint ilyen, saját egyéniségén kívül, még valami idegen formai elemet is kénytelen bevinni az előadott műalkotásba. Énekprodukcói szabad fantáziák. Sokoldalúságát tehát nem az ének irodalomban rejlő sokféle művészi tartalmak felismerésében kell keresnünk, hanem fantáziája kiszínező erejében. Ebben azután szinte felülmúlhatatlan. Mint a legnagyobb szavalóművészek a legelejettebb, csak az összefüggésben fontos, önmagában jelentéktelen mondatból, úgy ő minden legkisebb frázisból is csinál valami megkapót. Elképzelés és kivitel az ő páratlan előadó-képességének, hatalmas hangkincsének, egyetlen pillanat műve. Mint ahogyan a jó íróknak a nyelv valamennyi szava, fordulata azonnal rendelkezésére áll, úgy áll Saljapin rendelkezésére minden pillanatban egy hihetetlenül gazdag énekkultúra összes fegyvere. Olyan természetes és talpraesett minden hangszín, minden dinamikai árnyalása, mintha most teremtette volna a költői pillanat hatalma.¹⁰³

Kérdés, hogy mennyiben kövesse a ma énekese a Dosztojevszkij és Saljapin által bemutatott előadásmódot, hogyan szólaltassa meg ezeket a rövid dalokat. Természetes – ez minden dal, vokális mű előadása esetében követelmény –, hogy az eredeti szöveggel, a szöveg akusztikájával, a szavak jelentésével az előadónak

¹⁰² A *YouTube* internetes file-megosztó portálon több archív filmfelvételt is találunk Saljapinról. Javasolom megnézni előadásában a *Bolhadalt*: <http://www.youtube.com/watch?v=wEVuThQ-We4>.

¹⁰³ In *Nyugat*, 1925. 19. szám, Zenei Figyelő.

tisztában kell lennie, és el kell fogadnia, hogy a műfordítások a költői, műfordítói szabadság jegyében készülnek, ezért nagyon gyakran csak a hangulat megteremtésében adhatnak segítséget. Csak a textúrában való jártasság nyújthat segítséget ahhoz, hogy a deklamáció, vagyis a vers értelmi és interpunkciós tagolása a zenei formákkal és kifejezőmódokkal harmóniában álljon.

A románcok, éppen felfokozott érzelmi töltésük, nyelvi eszközeik és nem utolsósorban dallamosságuk miatt, könnyen csábíthatják az előadót a túlzások, a hatáskeltés felé. Különösen figyelni kell arra, hogy a szillabikus orosz nyelv ellenére a szöveghangsúlyok ne kapjanak túlzott vokális súlyokat, mert ez a súlyozás visszaüthet, és így a szerzői akaratával szemben a szöveg elnehezedik. A Dargomizszkij-féle recitáció előadásánál – hasonlóan az előadási gyakorlatból ismerősebb Wagner vagy Debussy művek énekbeszédéhez – a magasztos témák ellenére, kerülendő a túlzó, historikus retorika. Egyfajta egyensúlyt kell teremteni az énekelve beszélés (*recitar cantando*) és a beszélve éneklés (*cantar recitando*) technikája között.

Az olasz *bel canto* áriákhoz, vagy a német romantika dalaihoz képest e dalok énektechnikai szempontból nem igazán jelentenek az előadónak nehézséget. Éppen azon okból, hogy eredetileg szalonok énekesei számára íródtak, a hangterjedelmük az adott hangfajon belül kényelmes fekvésű, nincsenek kiugró magasságok és mélységek, bravúrosan kitartandó magas hangok, nehéz ékítmények, és nincsenek – eltekintve Muszorgszkij dalaitól és románcaitól, illetve Rimszkij-Korszakov kései műveitől – intonációs nehézségek sem. A dalok nyelvi és zenei koherenciáját a művészi előadás, az előadó stílus- és arányérzéke teremti meg. Ezt az előadástechnikát 1936-ban Vszevolod Mejerhold Puskin kapcsán, a rá jellemző forradalmi hevülettel így fogalmazta meg:

Puskin nem szerette a „drámai zengzetet“, egyáltalában lenézte a színpadias hatásesszöveget, nem a romantikus pátosz képviselője volt. Legszívesebben romantikus realistának nevezném. És vele együtt kiálltanám:

Le a szavalással és a drámai zengzettel! Le a szentimentalizmussal és a színpadias effektusokkal, és le a romantikus pátosszal, a klasszikusokhoz és a romantikusokhoz való úgynevezett hűséggel, le a bágyadt rezonőrökkel! Éljen a zene!¹⁰⁴

Néhány személyes gondolat – egy előadás emléke

Bármennyire is idegennek hangzik a két világ (a románcok édeskés világa és Meyerhold konvenciókkal szembehelyezkedő színháza), nem véletlenül idéztem Mejerhold vallomásait. Mejerhold a színház, a színpad világában Sztanyiszlavszkijjal együtt ugyanolyan megújító volt, mint egy évszázaddal előtte az irodalmi életben Puskin. Követői - Grotowski, Ljubimov, Vasziljev – sajátos egyéni rendezői stílusukat arra a színházi- és vizuális elméletre alapozták, amit ő 1905-től Moszkvában, a Művész Színház-beli Stúdióban a gyakorlatban is megvalósított. Egyik követőjének, Vasziljevnek első magyarországi rendezése volt 1994-ben Dosztojevszkij *Nagybácsi álma* című elbeszélésének színpadi adaptációja. Az előadás látványát, dramaturgiáját, beleértve a jelenetek ritmusát, mejerholdi pontosság jellemezte. Meghatározó élmény volt énekesként, mint az egyik főszereplő részt venni a megszakításokkal együtt több mint hat hónapig tartó, napi két próbát megkívánó próbafolyamban. E darabban, itt az egyik kritikát idézem,¹⁰⁵ Vasziljev „díszletként használta“ a románcokat, melyek megszólaltatása a folyamatban „esetlegesnek“ tűnt. Olyannyira az volt, hogy Vasziljev többször – már a bemutató után, az előadások alatt is – változtatott a színpadon elhangzó dalok sorrendjén. (A próbák alatt több mint száz románcot tanultam meg, majd együtt válogattunk a dalokból. Az előadásban végül mintegy 12-14 románc szólalt meg, egy kivételével mind Dargomizsszkij szerzeménye volt.) Valójában ezek az „esetlegesen“ elénekelt románcok szervezték egyé a szürrealista jeleneteket, és mint „az érzelm szólama a hangok polifóniájában, egyensúlyt teremtettek a szereplők dialógusai között. (...) A színpadon az

¹⁰⁴ Mejerhold, „Puskin a rendező“ in *Mejerhold műhelye* (válogatta Peterdi Nagy L., Budapest: Gondolat, 1981), 319.

¹⁰⁵ Koltai T., „Vasziljev-tonett“ in *Színház* (1994. augusztus).

énekesnő Zina (az egyik női főszereplő) hasonmása; a romantikus szerelem nosztalgikus jelenlétét, érzelmi túlsúlyát és egyszersmind Zina belső lírai szólamát képviseli.¹⁰⁶

Vasziljevvel, mint az orosz kultúra avatott képviselőjével együtt dolgozva többször is szóba került, milyen módon viselkedjek a románcok előadásakor. Mivel hazai dalkultúránknak ismeretlen terepe ez a műfaj, az első próbán, a zenei szövet primér áttekintése után egyfajta áriázós, „olaszos“ *bel canto* modorban szólaltattam meg a dalokat. Előadásomat hosszú csend követte, majd az oly sokszor hallott „Ну, Юдит...“ (Na, Judit...) felütéssel egy beszélgetés vette kezdetét. Ekkor hallottam Vasziljevtől a „kifejezés nélküli jelenet“, az „esetleges jelenet“ kifejezéseket. E technikának – ami természetesen kizárólag az előadásra, és nem a materia mesterségbeli megszólaltatásának tudására vonatkozik – az improvizáció a lényege: „egy véletlen fellobbanó érzelem“, egy véletlen hangsúly.¹⁰⁷ Ezt figyelte kérlelhetetlen pontossággal a próbák alatt, és ezt javasolta „előbújni hagyni“ a románcok éneklése közben. Még egy nagyon fontos dolgot tanultam Vasziljevtől, mely szinte elengedhetetlen elem egy vokális mű előadása esetén: a belső idő, a szerepben való létezés idejét. Azt a románcként, dalonként változó, a művekkel együtt létező előadóművészeti állapotot, mely belülről határozza meg, hogy egy drámai vagy csattanós zenei lezárás, befejezés után mikor „jön ki“ az énekes a szerepből, hogy meddig tart a szerep birtoklásának jelenléte, mikor kezdődik és mikor zárul le egy zenemű, egy románc előadása; a hangok megszólalásakor, vagy már előtte.

Talán meglepő, hogy a rövid, pár perces románcok előadását ilyen alaposággal közelítettük meg, de talán ez a kis beszámoló is megerősíti mindazt, ami Dosztojevszkij idézete vagy Saljapin példája nyomán nyilvánvaló: a románcok megszólaltatásának titka a művészi előadás, az előadói stílus.

¹⁰⁶ Király N., „Ez nem álom, ez valóság“ in *Színház* (1994. augusztus).

¹⁰⁷ Konkrét színházi viszonyokra vonatkoztatva ezt az improvizációs módszert Vasziljev „magától értetődő színház“-nak (jesztyesztyvennij tyeatr, естественный театр) nevezi.

ÖSSZEGZÉS

Oroszország kulturális percepciójával kapcsolatban nem hagyhatjuk figyelmen kívül az románcokról megismerteket és a románcokból sugárzó orosz önképet. A XVII. század közepétől az irodalom katalizátorként működött a zenekultúra megújulásában és fejlődésében. E fontos szerepnek a legpontosabb visszatükröződése a dalokban lelhető fel, hiszen az orosz dal és románc ismerete nélkül a méltán népszerű nagy orosz szimfónikus művek és operák, sőt a a XX. század kísérletező művei is csak felületesen értékelhetők. Befogadásukat ugyan nem gátolja a románcokról alkotott ismeretek hiánya, de időt szánva e mikrovilág megismerésére, a már ismert művek átértelmeződnek, megismerésükkel az érdeklődő műértőnek és művészetkedvelőnek pedig páratlan irodalmi és zenei kalandozásban lesz része.

„Az éghajlat, a kormányforma, a hit minden népnek sajátos arculatot ad, amely többé vagy kevésbé visszaverődik a költészet tükreben. Bizonyos alakulása a gondolatoknak és érzelmeknek, bizonyos szokások, hiedelmek és hagyományok halmaza kizárólag egy bizonyos népre jellemzőek.“¹⁰⁸

Puskin

¹⁰⁸ Puskin, „Népiség az irodalomban“ in: Puskin, *Cikkek tanulmányok, napló* (Budapest: Európa, 1981), 23.

BIBLIOGRÁFIA

- Abraham, G.: *Studies in Russian Music*. New York: Books for Libraries Press, 1936, reprint 1968.
- Aprisko, P. P.: *Az orosz filozófia története*. Budapest: Osiris, 2007.
- Bahtyin, M. M.: *A szó esztétikája*. ford. és szerk.: Könczöl Cs., Budapest: Gondolat, 1976.
- Basmajian, N.: „The Romances”. in Brown, M.H.: *Musorgsky. In Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Bergyajev, Ny. A.: *Dosztojevszkij világszemlélete*. ford.: Baán István, Budapest: Európa, 1993.
- Berland-Csernaja, A.: *Пушкин и Чайковский*. Москва: Музгиз, 1950.
- Bojti J.– Papp M. (szerk.): *Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések*. Budapest: Kávé, 1997.
- Breuer J. (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban*, Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Campbell, S. (szerk.): *Russian and Russian Music 1830–1880*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Dahlhaus, C.– Eggebrecht, H. H.: *Mi a zene?* Budapest: Osiris, 2004.
- Ég áldjon kedvesem – Galgóczy Árpád fordításai XVIII-XIX. századi orosz költők műveiből. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2001.
- Friedrich, P.: *Music in Russian Poetry*. New York: Peter Lang Publishing, 1998.
- Frye, N.: *A kritika anatómiája: Négy esszé*. ford. Szili J., Budapest: Helikon, 1998.
- Gasparov, B.: *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkley: University of California Press, 1994.
- Gasparov, B.: *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Glumov, A.: *Музыкальный мир Пушкина*. Москва-Ленинград: ГМИ, 1950.
- Hansági Á. – Hermann Z.: *Újragondolni a romantikát*. Budapest: Kijárat, 2003.
- Heller, M.: *Az orosz birodalom története I–II*. Budapest: Osiris, 2003.

- Hima G.: „...sötétnél is sötétebb sötétség“ - Muszorgszkij „Borisz Godunov“-
értelmezéséhez és nemzeti jövőképehez. *Palimpszeszt* 17. sz. (2002/5).
- Hodge, T. P.: *A Double Garland: Poetry and Music in Early Nineteenth Century Russia*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- Horváth K.: „A verselméletről és egy Puskin versről“ in *Puskintól Toljsojig és tovább*. Budapest: Argumentum, 2006.
- Iglói E. – Miskey P.: *Régi orosz széppróza*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1979.
- Jankovszkij, M. O.: *Saljapin*. Budapest: Gondolat, 1976.
- Kálmán L. –Trón V.: *Bevezetés a nyelvtudományba*. Budapest: Tinta, 2007.
- Klasszikus orosz költők* – antológia. Budapest: Európa, 1966.
- Koltai T.: „Vasziljev-tonett“. *Színház* (1994. augusztus).
- Kortársak Puskinról*. Budapest: Gondolat, 1978.
- Kovács Á. (szerk.): *Puskintól Toljsojig és tovább... – tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből 2*. Budapest: Argumentum, 2006.
- Kovács Á.: „Puskin írásmódja“ in Kroó K. (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*. Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006.
- Kroó K. (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*. Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006.
- Liszt F., *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon*. Budapest: Magyar Mercurius Kiadó, 2004.
- Magányos Démon – Galgóczy Árpád Lermontov fordításai*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2003.
- Mezősi M.: *Zene, szó, dráma – színjátékok és szín(e)változások – a történelem szemantikája Puskin és Muszorgszkij művészi szkepszisében*. Budapest: Kijárat, 2006.
- Московская изобразительная Пушкиниана*, Москва: Музей Пушкина 1986.
- Niederhauser E.– Sargina L.: *Az orosz kultúra a XIX. században*. Budapest: 1970.
- P. Friedrich, *Music in Russian Poetry*. New York: Peter Lang Publishing, 1998.
- Pálfi Á.: *Puskin–elemzések (Vers és próza)*. Budapest: Akadémia, 1997.
- Papp M.: „Glinka: Ruszlán és Ludmilla“– *A hét zeneműve*. 1984.
- Papp M.: „Orosz népdal – dal – románc“. *Magyar Zene* 44/1 (2006. február).

- Papp M.: *A csüggedés és keserűség dalai* – Kurtág György kórusművéről.
Muzsika (2001. február- március, 44. évfolyam 2–3. szám).
- Peterdi Nagy L. (szerk.): *Mejerhold műhelye*. Budapest: Gondolat, 1981.
- Puskin, A.: *Cikkek, történelmi tanulmányok, napló*. Budapest: Európa, 1981.
- Puskin, A.: *Költemények*. Budapest: Szikra, 1957.
- Puskin, A.: *Levelek*. Budapest: Európa, 1980.
- Puskin, A.: *Versek*. Budapest: Európa, 1974.
- Redepending, D.: „Russian Content in a European Form“. *Eurozine* (2004/09.).
- Ritzarev, M.: *The Conflict between Nationalistic and Pluralistic Traditions in Russian Musical Narratives*. Haifa: Haifa University, 1998.
- Slifstein, Sz.: *Glinka i Puskin*. Moszkva: GMI, 1950.
- Szegedy-Maszák M.– Hajdu P. (szerk.): *Romantika: világkép, művészet, irodalom*. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- Szeredás A. (szerk.): *Dosztojevszkij – A nagybácsi álma*, műsorfüzet. Budapest: Művész Színház, 1994.
- Szkrinnyikov, R.: Puskin halála. Budapest: Pannonica, 2000.
- Szőke K. – Bagi I. (szerk.): *Az orosz kultúra nyugat és kelet között*. Szeged: Bölcsész Konzorcium, 2006.
- Taruskin, R.: „Csillagocska – Etüd népi stílusban“, *Magyar Zene*, 38/4 (2000. november).
- Taruskin, R.: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princetown: Princetown University Press, 1997.
- Vasziljev, A.: *Színházi fuga*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1998.
- Zemplényi F.: „Válság Csodaországban – Aristo *I Cinque Canti* c. költeménye és az átmenet a románcból az eposzba“. *Palimpszeszt* 1996/1.
- Zöldhelyi Zs.– Hetényi Zs. (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997.