

Muzsika, „mely csontunkat, velőnket áthatja”

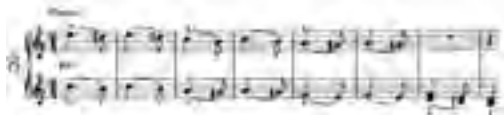
Torreádor – zsinóros mentében

Suppé „Könnyűlovasság” című műve okán legutóbb az 1866-os esztendő Bécsét kerestük fel, míg ezúttal az 1867-es év Párizsába látogatunk.

Szabolcsi Bence „A XIX. század magyar romantikus zenéje” (1951) című munkájának „Jegyzetek” részében (202–203. l., 79. sz. jegyzet) apró betűs megjegyzés vonja magára a figyelmet Huber Károly „Székely leány” (1858) című, három felvonásos vígoperájával kapcsolatban:

„Zenei anyaga (partitúra híján) az Operaház könyvtárában. magyar jellegű betétei közül különösen érdekes a Frank Ignác-féle »Lujza csárdás« kórus-feldolgozása („Mint kell ezt magyaráznom” szöveg.). Mint ismeretes ez a táncdallam... világszerte ismertté vált s a Sárközi- és Patikárus-banda hatvanas évekbeli párizsi szereplése idején állítólag Bizet-t a »Carmen« torreádor-belepőzenéjére inspirálta...”

Eredjünk az izgalmas feltételezés nyomába, és hasonlítsuk össze a két dallamot, melléjük helyezve Lavotta János egyik verbunkos táncát is:



Brahms: 8. magyar tánc 1. kotta
(Frank Ignác „Lujza csárdás”-a nyomán)



Bizet: Carmen, a torreador-dal bevezető zenéje 2. kotta



Lavotta a-moll verbunkosa, Róthkrepf (Mátray) Gábor : Flóra, 2. füzet, 3. szám, Bécs, 1829 3. kotta

A fenti kottapéldákat összehasonlítva valóban úgy tűnik: a kromatikához erősen vonzó Bizet-nek megtetszhetett a Lujza-csárdás kromatikusan lejtő, szép dallama, amely a Brahms által 1869-ben megjelentetett első 10 magyar tánc 8. számú darabjaként vált ismertté.

Amint köztudott, Frank Ignác „Lujza csárdás”-a 1856-ban jelent meg, és Ábrányi Kornél tudósításából tudjuk (Zenészet

pok): Brahms már 1867. április 26-i, pesti hangversenyén „a Lujza csárdás felett rögtönzött”, tehát mintegy három hónappal Patikárusék Párizsba érkezése előtt.

Úgy látszik, Bizet híres torreádor-dallam bevezető zenéje lényegében ennek a lágyan ringó csárdás-dallamnak tüzes, verbunkos ritmikával történő „átöltöttese”, amihez feszes szinkópák, mozgalmas tizenhatod- és nyolcad-triolák adnak ritmikus lüktetést, feszültséget.

A Lavotta-verbunkos kétféle ritmizálása (pontozás nélküli, és pontozott ritmusok váltakozása) is megtalálható Bizet-nél: a feszes bevezetésben pontozás nélkül, a lágyan ringó folytatásban pontozással.

Mindenesetre a feszesen lüktető szinkópák, triola-„sújtások”, előkék, valamint a büszke, tüzes hangvétel arra utalnak, érdemes komolyan vennünk Szabolcsi Bence apró betűs megjegyzését, aki – feltehetően a szájhagyomány alapján – fontosnak tartotta felhívni a figyelmet a torreádor-dal keletkezésének feltételezett körülményeire.

Bizet bevezető zenéjének periódus-zárása ugyanazt a ritmikai sémát követi, amit Lavotta darabjának sorvégi ütemeiben láthatunk, figyelembe véve a bal kéz szólamát is.

Bizet-nél szintén előfordul az a második nyolcadra eső, tizenhatod-triola „sújtás”, amit Brahms 6. magyar táncában, vagy a Bécsben, 1803 táján megjelent Galántai



Georges Bizet (1838–1875) 1.kép
25 éves korában (korabeli rajz)

Táncok 16. számú darabjánál, stb. megfigyelhetünk:



Részlet a torreador-dalból, 4. kotta
a jellegzetes triola-„sújtásokkal”

A torreador dalban előforduló ritmikai sémák magyar táncokban:



Brahms: 6. magyar tánc 5. a) kotta
(Rózsabokor csárdás) 1–4. üteme



Ungarische Nationaltänze ... aus Galantha, II. füzet, 16. szám, Bécs, 1803 körül 5. b) kotta



24 Originelle Ungarische Nationaltänze, III. füzet, 11. szám, Bécs, 1810–11 5. c) kotta

Hogy a Lavotta-verbunkos sajátos, fezszeres ritmikai lüktetése nem csupán egyedi, kiragadott példa, lássunk néhány további, hasonló ritmikai formulát korai verbunkos kiadványaink köréből, amelyek Bizet bevezető zenéjének első ütemeire emlékeztetnek:



Galántai táncok, Bécs, 1803, 24. szám 6. kotta



J. B. Wanhal: 6 magyar tánc, 7. kotta
Bécs, 1809, 4. szám




Tost Ferenc: 12 magyar tánc, 8. kotta
Bécs, 1795?, 6. szám

A fenti, régi magyar táncok megjelölt ütemeinek ritmikai lüktetése hasonló, illetve azonos azzal, amit a torreador-előjáték bevezető ütemeiben találunk.

Persze Lavottáék fejlettebb, „úri” verbunkosában idegenszerű elemek is előfordulnak, amelyek az idegen hatások felé nyitott, ugyanakkor magyar karaktert sugárzó verbunkos táncstílust gazdagítják.

Amint Kodály 1925-ben „Tizenhárom zeneszerző” című cikkében rámutat: „Idegen kultúra hatása nélkül elsenyved a nemzeti kultúra. Éppen a legnagyobb nemzeti mozgalmak egy-egy megelőző nagy idegen behatás következményei voltak. A németalföldi zene Olaszországban megteremtette Palestrinát, az olasz zene Párizsban Lullyt, Drezdában Schützöt. A magyar irodalom újjászületését is idegen irodalmak termékenyítő hatása indította meg. Sőt, idegen vérből is támadhatnak a nemzeti művészet teremtoi. Lully mellett egész sor más példa van erre. Nekiünk is megvannak a magunk idegen eredetű művészei, akiknek helye örökre ott van a magyar Pantheonban. Nem sovinizmus tehát, ha azokhoz, akik itt éltek köztünk, de idegenül, mint a gyarmatosok a vad népek közt, akik magyar kultúráról semmit sem tudnak és nem is akarnak tudni, néhány kérdést intézünk...” (Visszatekintés, II., 392. l.)

Érdekes külön is szólnunk a Carmen torreador-dalában előforduló „spanyolos” ritmikáról.

Kétségtelen tény, hogy a jellegzetes  ritmussal gyakran találkozhatunk a spanyol táncoknál, így például a 6/8-os ütemben írott, Sarasate: „Andalúziai románcban”:



Jellegzetes spanyol hangulatot idéző triola- 9. kotta
tizenhatodik Sarasate „Andalúziai románc” (Op. 22, Nr. 1.) című, 6/8-os lüktetésű, spanyol táncában

vagy Bizet Carmenjének Sequidilla-tánc nyomán komponált, híres 3/8-os lüktetésű dalában („Prés des remparts de Séville”):



Sequidilla-tánc nyomán komponált 10. kotta
dal részlete a Carmenből

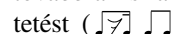
de akár a Carmen Habanerájának verpezsdítő, 2/4-es ütemben mozgó („L'amour est un oiseau rebelle...”) muzsikáját is említhetjük.

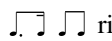
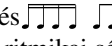
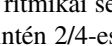


Sebastián de Yradier (Iradier) 11. kotta
(1809–1865) spanyol zeneszerző, 1840 tájáról való „El arreglito” című habanerájának hegedű-átírata. Hegedűre dr. Greizinger Iván írta át, megjelent: Klökner Ede: Zenélő Magyarország XVII. kötet, 1910, 128. l., lásd OSZK Zeneműtár, Z. 54959. Az „El arreglito” alapján írta Bizet a Carmen c. opera híre habaneráját.




A Habanera, Bizet Carmenjéből (részlet) 12. kotta

A páros ütemű Habanera 28. ütemétől azt is megfigyelhetjük, hogy míg a kíséret továbbra is a jellegzetes habanera-lüktetést () követi, az énekes szóla-

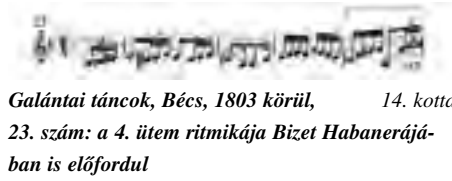
mában gyakran látjuk a  ritmikát, illetve annak  és  variánsait, vagyis azokat a ritmikai sémákat, amelyek az általában szintén 2/4-es ütemben mozgó, régi verbunkos táncainkban is előfordulnak.

5. b) számú kottapéldánk esetében (Galántai táncok, Bécs, 1803 körül, 16. szám) láthatjuk, hogy az 1. ütem jellegzetes verbunkos lüktetésére hogyan felel némileg variált módon a 3. ütem, illetve a 2. ütem ritmikáját hogyan aprózza triola-„sújtással” változatossá téve a 4. ütem.

Bár a habanera-lüktetésben érezhető némi, ösztönéletre visszavezethető, erotikus fűtöttség, szemben a lélekből fakadó, büszke verbunkos táncsal, e tartalmi eltérés ellenére a 2/4-es ütemű habanera és a magyar tánc hasonló ritmikai változatokat képezhet, gondoljunk csak a Carmen Habanerájának  lüktetésére, amely Bihari, Csermák stb. 1800-as évek elején megjelent verbunkos táncokban is felfedezhető:




Bizet Habanerájának ritmikája 13. kotta
(lásd 7. és 10. ütem) Bihari magyar táncában, Bécs, 1807, 2. szám, és Berner Ádám: 12. magyar nóta c. kiadványában, Pozsony, 1805, 10. szám




Galántai táncok, Bécs, 1803 körül, 14. kotta
23. szám: a 4. ütem ritmikája Bizet Habanerájában is előfordul

A Habanera részlete a Carmenből

Úgy tűnik, a spanyol és magyar „egzotikumnak” ez a pezsdítő, változatos ritmusok iránti fogékonysága szint felkínálja a lehetőséget Bizet-nek, hogy a magyaros (vagy legalábbis az idők során magyarossá vált)  ritmikai lüktetést spanyolként „adja el” a torréador-dal esetében!

Hogy az azonos alakú szavak (esetünkben: ritmusképletek) hogyan értelmezendők, ezt csakis a szövegkörnyezet dönti el.

Lavotta verbunkosa segítségével végzett összehasonlító vizsgálatunk alapján mindenesetre okunk van rá, hogy az említett  ritmikát verbunkos stílus-

jegyként azonosítsuk, még akkor is, ha az látszólag a tüzes, temperamentumos, spanyol táncmuzika jellegzetes stílusjegyet viseli is magán.

A habanera eredetével kapcsolatban végül Szabolcsi Bencét idézzük (Válaszút, 361. l.), aki a következőket írja: „Neve szerint habanai, tehát kubai, közép-amerikai tánc, mely Spanyolországban annyira elterjedt, hogy ott is nemzeti táncnak számíthat (s alighanem a XX. századi tangó közvetlen őse vagy előfutára). Kérdés lehet persze, hogy nem volt-e eredetileg a régi Spanyolországban is ott-honos, és nem onnan vitték-e kuba szigetére a spanyol gyarmatosítók.”

Még Brahms 8. magyar táncánál maradva hívjuk fel a figyelmet arra is, hogy a szabadságharcban főhadnagyként részt vett Frank Ignác Lujza-csárdása (amely a magyar szabadságharc apoteózisaként felragyogó, és fényét mindmáig messze sugárzó Brahms-táncok egyike) a 14–18. ütemben ugyanazt a hősi emelkedettséget (és nem magyarnótás szentimentalizmust!) kifejező „lá ti dó re mi fá „szí „verbunkos útvonalat” járja végig, hangról hangra, amit Beethoven F-dúr hegedű-románzában, a szilajon szárnyaló f-moll közzéprész 2. ütemében felfedezhetünk, és aminek hősi tartalmiságából a Kossuth-nóta „Éljen a magyar szabadság...” refrénje, vagy az Egmont-nyitány bevezető részének oboa-motívuma is táplálkozik.



A hősi „lá ti dó re mi fá „szí verbunkos-fordulatra épülő dallamvezetés Brahms 8. táncában, valamint Beethoven F-dúr románzában, és az Egmont-nyitány elején felhangzó oboa-szóló hősiességében”.

Úgy tűnik, a büszke torréador-előjátékban egy Bizet által megkedvelt, lágyan ringó, kromatikus lejtésű magyar dallam került ötvözésre táncos, feszes, tüzes, magyaros ritmikával. Tehát, ami annak idején Beethoven és Berliozt megérintette, Bizet-re sem tévesztette el hatását! (Bizet

az előjátékban a bal kézben hasonló ritmikai „sűrítménnyel” fokozza a feszültséget mint Beethoven, a VII. szimfónia Fináléjának magyar táncában; lásd még: Zenekar, 2002. június, 23. l.)



Patikárus Ferenc (1827–1870), 2. kép
híres prímás, akinek apja (eredeti nevén Dudás János) Vörösmarty Mihályt tanította hegedülni

Szíjjártó Csaba: A cigány útra ment... című, 2002 nyarán megjelent, értékes munkájában többek között az 1867. április 1-jén megnyílt, párizsi világkiállítás alkalmával Párizsban vendégszereplő Patikárus- és Sárközi-féle cigányzenekar nagy figyelmet keltő közreműködéséről is beszámol. Így lehetőségünk van részletesebben is szólni a Szabolcsi által említett, emlékezetes eseményről, bár Bizet-ről nem esik szó a gondosan összegyűjtött tudósítások egyikében sem.

A Vasárnapi Ujság 1867. augusztus 4-én arról tudósít, hogy Patikárus Ferenc július 21-én érkezett Párizsba.

A Fővárosi Lapok augusztus 1-i számából megtudjuk, hogy „Patikárus népzene-kara a párisi kiállítási palotában (megj.: Palais de Champs de Mars), Fanta bécsi vendéglős sörházában játszik néhány nap óta. A magyarok el vannak ragadtatva dalaiktól s az idegenek is bámulják az eredeti népzenezeteket. Különösen bámulat tárgya a cimbalom, melyet rendesen megtapogatnak. A vendéglősnek igen jól jövedelmez a magyar zene”

A tudósításhoz kapcsolódva említjük, hogy a Mars-mező eredetileg katonai gyakorló- és díszfelvonulási tér volt Párizsban. A francia forradalom előtt egy katonai iskola is működött itt.

A terület a római hadistenről kapta elnevezését, és itt építették fel az Eiffel-tornyot az 1889-es világiállításra, a forradalom 100. évfordulója alkalmával. (Egyébként Mars-mező Rómában is van. A harc időszakának beálltával, a Mars-ról elnevezett március hónapban, és az időszak végén, októberben voltak Mars ünnepei. Ilyenkor az itáliai földművelők tavaszi és őszi vetéseik kímélését is kérték Marstól, aki Jupiter mellett főistenüknek számított.)

1790. július 14-én a Mars-mezőn ünnepelték a franciák a forradalom első évfordulóját, és 1804. november 3-án ott kiáltották ki a császári alkotmányt.

1867-ben itt volt az első világiállítás, amit 1878-ban, 1889-ben, 1900-ban stb. újabbak követtek.

A Zenészet Lapok aug. 4-én megjegyzi: „A kiállításon különben minden kigondolható hangszer képviselve volt, csak a cimbalom nem. Erre senki sem gondolt, pedig mint nemzeti sajátosságos hangszer megérdemelte volna a figyelmet.”

A lap aug. 11-én arról számol be, hogy a „Patikáros testvérek bandája folyvást nagy kíváncsiság tárgya a francia fővárosban. Konstantin nagyherceg is játszatta magánál, valamint Metternich herceg osztrák követ is, sőt amint írják, még maga Napóleon császár (megj.: III. Napóleon, I. Napóleon unokaöccse, 1852–70-ig uralkodott) is nagy érdeklődéssel hallgatta meg...”

A Zenészet Lapok aug. 25-i számában megjelent cikkből nem hiányoznak a kritikai észrevételek sem: „Ismertessük meg népzeneinket a külfölddel, de ne cigányzenészek által. Hanem azon legyünk, hogy minél több becses magyar zeneművet szerezzünk, oly termékeket juttassunk a külföldre, melyek a művelt népek állandó rokonszenvét számunkra megszereznek. Mennyivel örvedetesebb leendett, ha népzeneink helyett dalárdák vagy magyar katonai zenekarok mennek Párisba részt venni a művelt népek számára fenntartott nagy nemzetközi hangversenyekben!”

Patrick Williams francia antropológus írásából megtudjuk (lásd Szűjjártó Cs. i.m. 175. l.), hogy Patikáros Ferenc tizenkét tagú zenekarával nemzeti öltözékben – sujtásos kabát, paszományos mellény, fesszes nadrág, sarkantyús csizma – játszott 1867-ben, a világiállítás bécsi pavilonjának sörözőjében.

A Le Temps aug. 25-én megjelent cikke említi a Mars-mező osztrák Fanta sörözőjében muzsikáló magyar zenekarról,

hogy „mindenfélre feltűnés nélkül érkeztek Párisba fél tucat hegedűvel, csellóval, nagybőgővel, egy klarinétal, valamint egy primitív zongorafélével, melynek húrjait játékosan két tompított verővel üt. Strauss táncdarabjait, valamint saját magyar vagy cigány dalaikat játsszák.”

A Revue et Gazette Musicale de Paris szept. 1-jei száma 6 hegedűről, 2 brácsáról, két basszusról (valószínűleg csellót és bőgőt értve ez alatt), egy klarinétról és cimbalomról tesz említést.

J. Weber a Le Temps szept. 3-ai számában leírja, hogy csak könnyed darabokat, keringőket, polkákat, quadrillokat és a Rákóczi indulót játsszák. Nagy rutinnal játszanak, de csak azt, amit nagyon jól tudnak. Stílusismeretük nincs (!), de hát így van ez a kottaismerő osztrák katonazenészekkel is, teszi hozzá a tudósító. J. Weber meglátását némileg érthetőbben megfogalmazva jegyezzük meg: cikkében valószínűleg arra utal, hogy Patikárosék sajátos játékmódjukkal egy kaptafára „húzták” az előadott műsorszámokat, ami a népszerűbb klasszikus darabok, de még a valceres esetében is stílusbeli hiánysággal hatott az igényesebb párizsi zenehallgatók számára.

Tanulságos beleolvasni a Fővárosi Lapok okt. 22-i számába:

„Patikáros társulata fellépett a Varietés színházban is egy előadás alkalmával

»festői nemzeti ruhájukban«, mint a lapok jelenték s ott is nagy hatást arattak. A párisiaknak egyedül csak az a kifogásuk van ellenük, hogy több magyar dalt szeretnének tőlük hallani.”

A Pesti Napló okt. 17-én arról számol be, hogy „... a mulató helyeken, hol majd mindennemű bandákat hallhatunk, úgy látjuk, hogy ott lesik leginkább az ülőhelyeket, ott van a legnagyobb tolakodás, a hol Patikáros és Sárközi társulatai hallatják magukat... Jellemző, a mit egy alkalommal egy párisi nőtől hallottam, ki midőn a Sárköziék meghallgatása után a tiroliesiekhez betértünk, így nyilatkozott: Ezeknek czinczogása olyan körülbelül, mint a cukros víz, kellemes, de csillapít, legalább nem hevít; önök zenéje a tokaji bor szelleme, mely csontunkat, velőnkét áthatja, s a legédesb mámorba ringat...”

A tudósító végül megfogalmazza azt a többször hallott észrevételt, miszerint: „Mi a magyaroktól főleg magyar, és pedig néha az annyira híres népdalokat is szeretnők hallani, mert a polkákat és waltzereket, operetteket és négyeseket a mi kottabandáink is csak valamiképp eljuttassák...”

A Zenészet Lapok dec. 1-jén a következő, számunkra fontos megállapítást teszi: „Észleleteim után azonban annyit mondhatok, hogy a magyar zenénél gyűjtőbb, élénkebb és eredetibb zenét sehol sem lehet hallani. Ezt a párisiak is érez-



Patikáros Ferenc és zenekara a párizsi kiállítási palotában, Fanta bécsi vendéglős sörözőjében. 3. kép „A bécsi sör, amely a legjobb a világon” – hirdeti a háttérreklám. Filippo Liardo rajza: „Exposition universelle – Section autrichienne – Le Tsiganes, orchestre de mucisiens hongrois” – Le Monde Illustré, Paris, 1867. (A rajzot Szűjjártó Csaba – „A cigány útra ment...” Bp., 2002, 276. l. – közölte)



A Carmen záróképe a párizsi Opera Comique-ban, az 1875-ös bemutató alkalmával, Paul Leroy rendezésében

4. kép

ték, midőn cigányainkat minden nap ezren és ezren hallgatták s főleg tánczenénkkel nem győztek eléggé betelni.”

A Le Constitutionnel augusztus 12-én – Nestor Ruqueplan írásában – híriül adja, hogy Patikárusék a Verdi- és Wagner operarészletek mellett indulókat (megj.: köztük a Rákóczi- és Hunyadi-indulót), keringőket, galoppokat és „charadash”-t (csárdást) játszanak. Az utóbbival kapcsolatban emlékeztet, hogy olyan magyar táncról van szó, amit Saint-Léon épített be először az egyik, a párizsi operában bemutatott balettjébe.

Itt jegyezzük meg, hogy Arthur Saint-Léon (1821–1870) francia hegedűművész (Paganini tanítványa) Stuttgartban hegedűművészként, Münchenben és Párizsban balett-táncosként, majd Szentpétervárott és Párizsban balettmesterként működött. 1846-ban a pesti Nemzeti Színházban is fellépett.

A Revue et Gazette Musical de Paris október 20-i tudósítása a hírneves Schneider kisasszony október 14-én, a Theatre de Variétés-ben, Patikárusék közreműködésével adott jótékonsági koncertjét kö-

vető, Grand Hotel-beli fellépéséről számol be, ahol ismét hódít a „czardas”.

Értékes számunkra a lap alábbi közlése is: „Ami a spanyol zenekart illeti, egy hagyományos gitáros és két mandolinost által játszott jota-kat, galle-gadas-okat, séguidilleket hallhattunk, amelyek a legélénkebb, szökellésekkel teli fajtái a kasztíliai és aragóniai táncoknak.”

A fentiekkel kapcsolatban hívjuk fel a figyelmet, hogy Bizet Carmen-szvitjének (Nr. 1.) 2. száma „Aragonaise”, 4. számú darabja pedig „Séguidilla”.

Patikárusék, három hónapos párizsi tartózkodás után, október végén adják búcsúkoncertjüket a Herz-szalomban, majd hazatérnek Pestre.

A két hónappal később Párizsba érkezett Sár-

köziék továbbra is maradnak, és péntekenként és vasárnaponként a Cellarius müncheni söröző táncestélyein játszanak, december közepéig.

Az idézett dokumentumok alapján megállapíthatjuk, hogy 5 teljes hónapon át volt alkalma a párizsi közönségnek – de a képzett francia és külföldi muzsikusoknak is – magyar táncmuzsikát hallani, az 1867-es vilákiállítás idején!

Az előzmények ismeretében lapozzuk fel Németh Amadé: Georges Bizet élete és művei (Bp., 1976, 84.l.) című könyvét, további információk reményében:

„1867 a párizsi Világkiállítás esztendeje. A cinikus Bizet nem hisz a nagy tömegeket mozgató esemény humánus célkitűzéseiben, a káprázatos látványok sem érdeklik, sem a Párizsba özönlő királyok, fejedelmek. Annál inkább vonzza őt a sok pazar étterem, amelyekben a világ szakácsművészetének ezernyi fogását kínálják az étlapok. A kiállítás katalógusa vaszkos kis kötet, szép és célszerű. Színvonalát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy előszavát Victor Hugo írta...”

A Bizet-életrajz 327. oldalán – Brahms már említett 8. magyar táncára gondolva – újabb érdekes megjegyzésre lehetünk figyelmesek:

„Bizet harmóniavilágában rendkívül nagy szerepe van a kromatikának. Képes negyedórás variáció-sorozatot építeni a kromatikus skála hangjaira, már a Trisztán és Izolda és Liszt kései zongoraműveinek világa felé kalandozva.”

„Ahogy ma a tényeket rekonstruálni tudjuk, valószínű, hogy Bizet az Arles-i lány megkomponálása után azonnal munkába vette a Carmen librettóját, mielőtt még megkapta volna a szerzőktől a teljes szöveget. 1872 őszétől 1874 tavaszáig írta meg Bizet a Carmen muzsikáját, és 1874 nyarán hangszerelte meg operáját. A kézírásos partitúra körülbelül 1200 oldalból áll.” (i.m. 141. l.)

A Carmen bemutatójára, többszöri halasztás után, 1875 március 3-án került sor Párizsban, az Opéra Comique-ban.

De vajon spanyol, vagy esetleg másfajta inspiráció nyomán született az opera leghíresebb részletének, a torreádor-dalnak bevezető-zenéje?

Folytassuk az életrajz olvasását (i.m. 146. és 324. l.):

„Köteteket írtak a Carmen spanyol koleritjáról. Bizet sohasem járt Spanyolországban, így közvetlen benyomásai nem lehettek a spanyol zenéről. (Megj.: Amint egy újságcikk részletével már utaltunk rá, a vilákiállításon lehetett alkalma eredeti spanyol zenét hallani, spanyol zenészek előadásában!) 1872–73-ban többször járt a Conservatoire könyvtárban, és spanyol dallamokat keresett. Tiersot írt erről a Musical Quarterly 1925 októberi számában. Egy idős altiszt megőrizte Bizet kölcsönzőjegyét, amelynek alapján megállapítható, hogy a zeneszerző tanulmányozott egy Spanyolországi visszhangok (Echos d'Espagne) című gyűjteményes munkát, amelynek közreadója tanítványa, Lacombe volt. Egy másik sorozatban, az 1864-ben megjelent Spanyolország virágai (Fleurs d'Espagne) egyik kötetében található a Habanera kubai népdal, Yradier gyűjtéséből. A naiv, kromatikusan lejtő dalocskából alakította ki Bizet a vérpezsdítő Habanerát, Carmen belépőjét. Az opera negyedik felvonása előjátékának oboadallama Manuel Garcia egy úgynevezett »polo«-jának szabad átköltése, mely magában foglalja Carmen sorsmotívumának hangjait a baljós bővített másodlépéssel. Az elmondottakon kívül

nincs arról tudomásunk, hogy Bizet alaposabban tanulmányozta volna a spanyol zenét. Nem is volt erre szüksége, hiszen a természet olyan beleérző erővel, intuícióval áldotta meg, hogy nem volt szüksége kiegészítő eszközökre. A Carmen spanyolossága éppen annyira a szerző spontán, egyéni leleményének eredménye, mint a Gyöngyhalászok ceyloni vagy a Dzsamilé közel-keleti színei.”



Bizet a Carmen komponálása idején 5. kép

A Bizet-életrajz végén, „Bizet stílusa és nyelve” c. vázlatában a szerző ismét érinti az előbbi kérdést: „... Szólnunk kell még Bizet egzotikus dallamairól... leszögezhetjük, hogy Bizet veleszületett érzékkel rendelkezett minden egzotikum és mindefajta népi kolorit iránt.”

A továbbiakban azt a részletet idézzük az életrajzból (i.m. 151. l.), ami a legközelebb vihet bennünket a torreador-dal keletkezésének előzményeihez.

„A slágerré vált Torreador-dal születésének körülményeiről Daniel Halévy (ejtsd: álövi; nem azonos Fromental Halévy operaszerzővel, ill. unokaöccsével, Ludovic Halévy-vel, a Carmen szövegírójával) jóvoltából van tudomásunk. Néhány héttel a bemutató előtt a szerzők és rendezők úgy érezték, hogy Escamillo megjelenése nem eléggé hatásos. Innen hiányzik valami lelkes, indulószerű zene. Bizet szó nélkül a zongorához lépett és lejátszotta egy dallamát, amelyet baráti körre már ismert. Ez kell ide, ujjongtak fel a többiek. De mit szól hozzá a szerző? Bizet reznált választát: »tant pis« leginkább

így lehetne tolmácsolni: »bánom is én«. A dalocskát kiegészítette, meghangszerelte, szerzőtársai pedig írtak hozzá egy szellemes, lendületes szöveget. Így került a darabba a Carmen legnépszerűbb áriája.”

A fenti történetből tehát annyi mindenképpen kiderül, hogy az opera második felvonásbeli torreador-dala (amelynek refrénje a híres „Toreador, en garde!”-dallam) nem Bizet elképzelése alapján került be a darabba! Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy a dallam nem Bizet 1872–74 közötti „spanyol” időszakának terméke. Barátai már ismerték a torreador-dal magvát képező dallamot, tehát az korábban keletkezhetett. Ha ez a dallam spanyol inspiráció alapján keletkezett volna, Bizet minden bizonnyal már eredetileg beillesztette volna spanyol témájú operájába.

A szerzőtársak javaslatára, a lelkes, indulószerű hangulat kifejezésére így kerülhetett be a torreador-jelentbe a büszke, feszes tartást megjelenítő, tüzes, „egzotikus” muzsika, „mely csontunkat, velőnkét áthatja” (lásd a Pesti Napló okt. 17-i számából idézett, francia szemtanútól való megfogalmazást a magyarok játékaról).



Patikárus Ferencről (szül.: Gárdony, 1827, elhunyt Pest, 1870 március) tudnunk kell, hogy a XIX. század egyik legkiválóbb cigány muzsikusa volt. Apja – kinek eredeti neve Dudás János – Vörösmarty Mihályt tanította hegedülni. Ferenc Pesten a Zrínyi kávéházban, a Belezna – és a Komló-kertben játszott, több szerzeménye maradt fenn. Tüdőgyulladásban hunyt el.

Sárközi Ferenc szintén Gárdonyban született (1820) és Losoncon halt meg 1897. márc. 28-án. Pesten és állítólag Bécsben is tanult, 1840–60 táján Eszterházy Pál herceg konvenció (szerződött) zenésze volt. Kossuth 1849-ben országos cigány karmesterré nevezte ki, hadnagyi rangban. Németországban és Londonban is járt, egy ideig a walesi herceg szolgálatában állt. Sok szerzeménye ismert.



„A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában” címmel, 2002 októberében jelentettük meg egybegyűjtve azt a 25 írásunkat, amelyek először a Zenekar c. lapban kerültek az olvasóközönség elé az elmúlt öt esztendő során.

A „Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből” alcímet választottuk ennek a könyvnek, amely a klasszikus magyar hegedűjáték kiváló képviselőinek bemutatása mellett megpróbált segíteni eligazodni abban is, hogy a magyar táncmuzsika művelőinek jóvoltából a magyar zenélési mód hogyan vitt – Kodály szavaival élve – „magyar színt és jelleget távoli jövőendő számára”, egyúttal magán hordozva európai mesterek kezénymot is. A zenénket ismerő, nagy mesterek közreműködése mellett a napóleoni háborúkat lezáró bécsi kongresszus időszaka, Bihari János és társainak az európai nyilvánosság előtt zajló fellépései jelentős mértékben járultak hozzá, hogy ez a magyaros zenélési mód, ez a Lajtán inneni „egzotikum” Európába ismertté váljon.

Fél évszázaddal később, már a vasúti közlekedés korában, az első párizsi világkiállítás kínált Európa számára újabb lehetőséget, hogy ezt a jellegzetes, tüzes muzsikát megismerje, megkedvelje, utánozni próbálja.

Európa zenei országútjait járva, nagy mesterek műveit hallgatva, némelykor hajdan élt magyar hegedűsök rég feledésbe merült, ihletett játékának „emlékeire” bukkanunk. Arra a bizonyos magyar színre és akcentusra, amikor hegedülésük nyomán az európai mesterek a mi anyanyelvünkön szólalnak meg.

A ma embere számára talán brutálisnak hatnak azok a jelenetek, amelyek a spanyolországi bikaviadalok velejárói. Pedig a torreador hősi ideál hordozója, közönséggé áhítattal figyeli minden mozdulatát, lélekben eggyé olvad vele.

Feladata: átmenteni a jövőbe valamit abból a büszke, bátor, vitézi „ősjellegből”, ami egykor oly szép erénynek számított öreg kontinensünkön.

1875 március 3-án Escamillo, a spanyol bikaviador feszes, tüzes magyar muzsikára vonult be az őt éljenző tömeg élén a párizsi Opéra Comique színpadára.

Büszke, spanyol torreador – feszes nadrágban, zsinóros mentében, sarkantyús csizmában? – barátkozott a gondolattal, az első pillanatban talán nem túl lelkesen, a spanyol tárgyú operáján már két és fél éve dolgozó Bizet, néhány héttel a bemutató előtt, végül engedve a rendezői unszolásnak... És ezzel egy magyar dallam elindult a halhatatlanság felé, hogy a hősi erény, a büszke tartás zenei megfogalmazásaként kerüljön be az eljövőendő századok Európájának identitás-tudatába. Rakos Miklós