

A nemzeti zene és a gitár fejlődése a 19. századi Spanyolországban

Ha a 19. század Európájára pillantunk, szenvedélyes, forradalmaktól izzó, az individualizmus szárnyait próbálgató nemzetekre találunk. A nyugati országok (Anglia, Franciaország) gazdasági és kulturális fellendülésnek indultak; a tudomány, egészségügy, és mezőgazdasági termelés fejlődése általános jólétet biztosított a közép-, és kismemesi osztályoknak, erősítve a polgárosodás folyamatát.

Gazdag szomszédjai mellett azonban Spanyolország a teljes társadalmi rend összeomlásához közelített. A középosztály szinte teljesen megszűnt, a kismemesi réteg vagyona elűszott és a jobbágyok körében gyakoriak voltak a felkelések. Helyzetüket nehezítette az uralkodóházban dúló örökösödési harc: VII. Ferdinánd kieszközölte, hogy halála után lánya követhesse a trónon. Így 1833-ban koronázták meg a 3 éves Izabellát és anyja kapja a régens címet.

Az ellenzékét nagybátyja, Don Carlos hívei alkották, kik elvetették az új ediktumot. A trón körül zajló viszálykodásba Anglia és Franciaország érdekeltségei is beleszóltak. Sikerült Izabellának megtartania a hatalmat egészen 1868-ig, mikor egy heves forradalom megdöntötte feudális uralmát.

A polgárháborúk és a külső beavatkozások elmaradottá, valamint instabillá tették az országot, ezzel óriási kontrasztba került a gazdasági és kulturális fellegvárnak számító szomszéd Franciaországgal.

Földrajzi vonatkozásban ma is jelentős szerepet játszik Dél-Franciaország térsége, a Pireneusokban húzódo határ, mely elmosódott a baszk és a katalán területeken. A kultúrák keveredése már a 15. századi francia irodalomban közvetlen hatásként érvényesült spanyol románcok formájában. Később Corneille és Molière műveiben, majd Victor Hugo vagy Prosper Mérimée drámaiban fedezhető fel a spanyol témaválasztás.

Mérimée (1803-1870) - közhíven spanyolbarát francia novellaíró – bejárta Európát, hogy mindenhol bepillantást nyerjen a helyi jellegzetességekbe, szokásokba. Így vihette magával leghíresebb novellájának, a *Carmennek* (1845) témáját is. Az olvasók a művet egy jól megírt romantikus alkotásként üdvözlötték. Ennek ellenére, mikor harminc évvel később Georges Bizet kezei között megszületett az opera változat, a nagyközönség trágárnak, erkölcstelennek és előadhatatlannak bélyegezte. A kritikusok üldözendőnek kiáltották ki a Carment megformáló Galli-Marie énekesnő alakítását, aki arcátlan érzékiséggel játszotta a konvenciókat egészében felrúgó mezzoszoprán szerepet, a publikum pedig elképedve hallgatta a színpadon megjelenő féktelen szenvedélyt.

Spanyolország színe és ritmusa az egyedülállóan gazdag tánc-, és dallamkincsre épül, melynek mozgatórugója a nép körében – különösen az Andalúz cigány közösségekben – ápolt *flamenco*¹ műfaj.

A XV. században Dél-Spanyolországba érkező vándorló cigányság színes népi kultúrát vitt Andalúzia területére. Ebben a tartományban időztek legtovább a mórok, így magától értetődik, hogy az arabok is jelentős hatást gyakoroltak a spanyol népzeneire. Az inkvizíció

¹ Népszerű délspanyol (andalúziai) táncok és dalok neve (Brockhaus Riemann 1983)

letelepedésre kényszerítette a cigányság nagy részét, ezáltal a keresztény zenei hagyomány is ötvöződik a dallamkincsben.

Mór, zsidó, keresztény és népzenei hatások egyaránt részét képezik annak a spanyolországi ősi népzenei világnak, mely a XIX. század közepétől kezdett láthatóvá válni Európa számára. Az elnevezés eredete máig vita tárgyát képezi; egy nézőpont szerint két arab szó összemosisából alakult ki („*felag*” és „*mengu*”)². A XIX. században az andalúz cigány rétegre kezdték használni, ám nyomtatásban elsőként George Henry Borrow kifejezéseként található meg *Gypsies in Spain* című művében 1843-ban.

Az apparátus felépítése egyszerű, nomád keretek között is jól alkalmazható, mobilis együttes volt. Az énekes gyakran kíséret nélkül adta elő a fájdalmas, egyedi hangképzést igénylő dallamokat. Általában tapsolt ritmusokkal kísérték, melyek nem szimultán, hanem eltolva képeztek meglepő ritmusképleteket. Egyetlen hangszerük, mely attól kezdve Spanyolország nemzeti hangszerévé vált, a gitár volt.

A hangszer története összefonódott az ország történelmével. Sokan tévesen a lantot gondolják a gitár elődjének. Már a reneszánsz előtt létrejött egy spanyol ihletésű instrumentum, a *vihuela*³, amely több rokonságot mutat a barokk gitárral. A barokk végére a lant túlságosan körülményesnek bizonyult a notáció, a húrozás és igénybevétel tekintetében. A méretek kényelmetlenné váltak, nem beszélve a hangolás időigényes mivoltáról. A kisebb céhes nyomás – mely addig komoly érvénnyel bírt – lehetővé tette, hogy az 1800-as évekre 4 gitártípus is használatossá váljon.

A spanyol és olasz zenei életben a gitármuzsika, mint kíséret vagy mint a harmóniaváz eszköze szerepelt. E mellett a hangszer felépítése és akusztikai adottsága nem tette lehetővé, hogy versenyre keljen a kor koncerthangszereivel, vagy az operával. A feltörekvő generáció nem elégedett meg ezzel és a kor gitáros zeneszerzői a pezsgő bécsi és párizsi szalonokban csoportosultak, mint például Fernando Sor, Mauro Giuliani vagy Matteo Carcassi.

A gitár helyzetéből adódóan a spanyol műzenei élet egyértelműen stagnált. Az opera világát az olasz verista⁴ zenekultúra uralta. Az ország nem tudhatott magáénak hivatalos nemzeti színházat, tehát a zene egy kisebb visszhangot keltő műfajban, színpadon előadott daljátékban öltött formát. A *Zarzuela* egy komikus történetre épülő rövid darab, melyet hangszerkísérettel adtak elő. Gyökerei a VII. századra nyúlnak vissza, a jelenetek népi motívumokból építkeztek. Hangvételben a *tonadilla*⁵ és az olasz *bel canto*⁶ között áll, szerkezete egyszerű, sokszor szerény művészi tartalmat közöl, mely alárendeli magát a könnyű érthetőség és szórakoztatás céljának. Története IV. Fülöp spanyol király nevéhez fűződik, akinek kertjében állt egy épület, melyben kizárólag színpadi műveket, zenedarabokat mutattak be. Az épület körül szederbokrok nőttek, így a hely – és az általa megszülető műfaj - neve 'zarza' lett. A romantika spanyol szerzői gyakran kezdték alkotói intuícióikat ezen a műfajon kibontani, mielőtt az opera felé fordultak volna.

² „*felag*” – *paraszt*, „*mengu*” – *szőkevény*

³ A fidula, viola spanyol változata. Vonóval (*vihuela de arco*), vagy pengetve (*vihuela de mano*) szólaltatták meg. Fénykora a XVI-XVII. századra esik. (Böhm, 1990)

⁴ A 19. század végén kezdődött olasz naturalisztikus operaszínpadi irányzat. (Böhm, 1990)

⁵ Dalocska. Sokszakaszos énekes bevezető vagy közzene a XVIII. századi spanyol színpadokon. (Böhm, 1990)

⁶ „szép ének”. A régi olasz énekstílus neve. Nagy súlyt helyez a tökéletes énektechnikára. (Böhm, 1990)

A *zarzuela* mellett, az 1800-as évek elejétől kezdve, fokozatosan egyre nagyobb visszhangot keltettek az andalúz flamenco együttesek. Művészetük a 19. századig csupán családi keretek között virágzott, ebből a nagyközönség alig érzékelt valamit. Ez a századfordulót követő külföldi beáramlással változott meg, az egzotikus kultúrát kereső látogatók új korszakot hoztak a flamenco életébe. Említésre méltó Mihail Ivanovics Glinka⁷, aki 2 évet is eltöltött ezen a tájon. Emlékezéseiben ír flamenco gitáros koncertekről, melyeket szívesen hallgatott.

A *flamenco* új, intézményesített kereteket kapott az igény növekedésének megfelelően. *Café Cantante*⁸ nevet viselték, ahol koncertszerű előadásokon léptek pódiumra zenészek és táncosok. Számos szegény sorsú spanyol jutott ezzel megélhetési lehetőséghez és ez a műfaj köztudatba kerülését is eredményezte. 1893-ra nyolcvan *Café Cantante* működött Sevilla, Cadíz és Dél-Andalúzia területén.

A flamenco gitárosok nagyobb, karakteresebb hang kidolgozására törekedtek, hiszen arányaiban nagyobb megszólalást kerestek a taps-ének kíséretéhez. Elvárták a hangszerkészítőktől, hogy eleget tegyenek ezen kívánalmaiknak. A gitárkészítésben végül Antonio de Torres Jurado hozta el modelljével a forradalmi változást.

Munkája nyomán 6 húr vált általánossá, a zengő húrhossz 65 cm-ben került megállapításra, a hangszer test méretei arányosan 20 %-kal bővültek, így a fedlap, melyre húrlábat rögzítettek és legyező bordázattal láttak el, nagyobb felületen rezeghetett. Innovációt hozott még a fémből készült mechanikus hangolókulcs s a hangszer 8-as formája sík hátlappal. Célja, hogy a tömeghez képest növelje a rezonáló felületet. Ezzel olyan alapköveket tett le, melyek a mai gitárkészítő mestereknek is iránymutatásul szolgálnak.

Julian Arcas flamenco gitáros nagy sikereket ért el a '*La Leona*' nevű Torres gitáron. Az ő növendéke volt Francisco Tárrega, aki új iskolát hozott létre a spanyol gitározás történetében. Tárrega Castellon tartományban született és kezdetben, a kor divatjának megfelelően hegedülni és zongorázni is tanult. Arcasnál töltött barcelonai éveiben színvonalas gitároktatásban részesült, majd a Madridi Konzervatórium zeneszerzés szakára járt. Pályafutása során nemzetközi hírű előadóművészé és zeneszerzővé vált. Pablo Casalsal, a világhírű csellistával többször muzsikált együtt. Saját művei nagy része rövid, színes karakterdarab. Egy időben nagy feltűnést keltettek attraktív jellegük miatt, mindazonáltal a szakirodalom rámutat, hogy elődjeinek (Fernando Sor) kompozíciói már ténylegesen progresszívek.

Gitártörténeti jelentősége azonban összefoglaló és megújító módszertanában mutatkozik, hiszen a gitártechnika valamennyi aspektusát behatóan vizsgálta, elveit gyakran merítette a zongorajátékból. Mivel metódust nem jelentetett meg élete során, a tanítványai feladata lett egyéni gitáriskolák kiadása a „*Tárrega-iskolából*” építkezve. Ilyenek például Emilio Pujol, Pasqual Roch vagy Miguel Llobet kötetei.

Tárrega nevéhez fűződik az a kardinális hangszerelési munka, mely azóta is előkelő helyet foglal el a gitárrepertoárban. Bár Giuliani és kortársai már készítették átíratokat Tárrega előtt, a nemzeti romantikus szerzők legkiválóbbjainak alkotásai mégis olyan elementáris hangzással szólaltak a húrokon, mintha az eredeti koncepciót hallanánk. Isaac Albeníz, Enrique

⁷ (1804-1857) Orosz zeneszerző, 1845-ben Spanyolországba utazott a spanyol népdal tanulmányozására. Két nyitányában is érződik ennek hatása: *Jota aragonesa* (1845), *Recuerdos de Castilla* (1848) (Böhm, 1990)

⁸ Színházhoz hasonló közösségi hely, ahol az előadók (flamenco) meghatározott időben, fizetség ellenében lépnek színpadra vegyes közönség előtt. (Csáki, 2013 – p.9)

Granados, Joachim Malats muzsikáját ennek következtében hallhatjuk gitárra átültetve, biztosítva a 20. század szignifikáns gitáros személyiségének, Andrés Segoviának, hogy ezen átdolgozásokra támaszkodva állítsa össze a modern gitárrepertoárt.

Ismét lehetőség nyílt arra, hogy az egyre inkább nemzeti értékek felé forduló spanyol komponisták autentikus formái és harmóniavilága nemzeti hangszerjátékában ölthessen testet. Tulajdonképpen a *cante jondo*⁹-ból származtatható mélyebb művészi tartalom jutott kifejezésre a gitár által, a spanyol kultúra esszenciáját rendelve a zenéhez. Albéniz elismerése koronázta az *Suite Espagnola* átíratának bemutatóját is. A szerző is úgy vélte, mintha valóban erre a hangszerre álmodta volna meg a sorozatot.

A XIX. század derekára a műzenét is érintő haladó szellemi irányzatok kezdtek kibontakozni és terjedni Európában. A nemzeti identitás, a nacionalizmus erős befolyással bírt a romantika gondolkodóinak értékrendjében. Tanulmányozva a spanyol romantika három kiemelkedő komponistájának – Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla – életművét, rátalálunk egy személyre, aki mindhármuk életében frekventált helyen áll. Felipe Pedrell 1891-ben kiadott *'Por nuestra musica'* című kiáltványában nemzeti alapokon nyugvó, a XIII. századi polifon zenéig visszanyúló hagyományok újjáélesztésére szólította fel muzsikus honfitársait. Sürgette a gyökerek felkutatását, az ahhoz való visszatérést és az élő népzene világában rejlő források kihasználását is. Elveit 4 db zenetudományi műben, a *Cancionero Musical Espanol* -ban rögzítette, igazolta.

Tanítványai közül elsőként Isaac Albéniz fordult a népi kultúra felé, hogy ihletet nyerjen. Alkotóművészete mérhetetlen jelentőséggel bírt, azóta is az első nemzetközileg elismert szerzőként tartják számon az 1611-ben elhunyt Tomás Luis de Victoria¹⁰ óta. Tevékenysége nemcsak országát támasztotta fel műzenei visszaesésből, hanem a nyugati romantika egy új színfoltjává vált.

Albéniz 1860-ban született Katalóniában, Campodrónban. Szülei baszk és katalán származásúak voltak. Gyermekkorát legendák szövik át: 4 évesen már zongorakoncertet adott, majd 7 évesen felvételt nyert a párizsi Conservatoire-ba, ám fiatal kora miatt nem kezdhette el tanulmányait. Később 9 évesen felszökött egy óceánjáró hajóra, mely Buenos Airesbe tartott. Később már édesapja támogatásával így bejárta Uruguay-t, Brazíliát, New Yorkot hangversenyeken mutatva meg tehetségét.

1876-tól Lipcsében folytatta tanulmányait; Paul Dukas, Vincent d'Indy és Liszt Ferenc zenéje is hatást gyakorolt rá. Létezett egy olyan legenda is, miszerint Albéniz Liszt növendéke volt, ez azonban bizonyítottan nem helytálló feltételezés. XII. Alfonso király támogatását élvezve a Brüsszeli Királyi Konzervatóriumban diplomázott 1879-ben, Luis Brassin irányítása alatt.

Korai koncertkörútjai után 1883-ban Barcelonában állapodott meg. Itt folytatott zeneszerzési tanulmányokat. Pedrell így emlékezik vissza a szerző oktatására. „...egy ilyen rendkívüli intellektus ösztönösen is jó irányba halad.”¹¹

⁹ /canto grande/ „mély”, „mélyről jövő” | A flamenco két stílusfajtajának egyike. Egyszerű szövegű, panaszos hangvételű, drámai, rendkívül kifejező stílus. Alfajai: seguidilla, cana, polo, soleare, martinete. (Brockhaus Riemann, 1983)

¹⁰ (1548-1611) spanyol zeneszerző. 1587-től Madridban Mária császárné orgonistája és címzetes karmestere. Stílusa, melyben itáliai és spanyol elemek ötvöződnek, igen közel áll Palestrinához. (Brockhaus Riemann 1983)

¹¹ (Pavlovits, 2006 - p.38)

A barcelonai alkotói periódusban készültek első művei, amelyekbe a spanyol folklór zenei jellemzőit integrálja. Ide sorolható a fent említett *Spanyol szvit*, a *Recuerdos de viaje* zongoraciklus vagy Gustavo Adolfo Béquér verseire írt *Cinco Canciones* vokális műve.

Megfigyelhető, hogy ciklusainak tételcímei egy-egy spanyol város vagy régió nevét viselik, s az oda vonatkozó kulturális sajátosságok tűnnek föl bennük. Néhány példát említsünk a *Spanyol szvit*ből: Az Andalúziában fekvő *Granada* tételének formája *serenata*¹², a *Cataluna* karakterében egy *courante*,¹³ a *Sevillában* érzékelhető a *Sevillanas*¹⁴ jelleg, az *Aragon* egy *jota*¹⁵ stílusban írt *fantázia*, a *Castilla* tétel pedig voltaképpen egy *Seguidilla*¹⁶. Érdemes kiemelni még a *Cuba* és *Asturias* tételt: *Cuba* tartomány csak 1880-ig képezte az ország részét. A *Leyenda* jelentése „felirat”, faktúrája egy *Soleá*¹⁷ nevű gyors népi táncot idéz, amelyet arab felhangokkal díszített dal szakít meg.

A ma ismert *Spanyol szvit* végleges formáját csak posztumusz nyerhette el Albéniz kiadójának gondozásában. Így válik érthetővé a mű meglehetősen differens arculata. A zenei szövet áttetszősége, egyszerű harmóniavilága gyakorlatilag determinálja a gitárra adaptálást. Ugyanakkor a merész gondolatfűzés vagy absztrakció hiányát illetően egy kései alkotás, az *Ibéria* előképének tekinthető.

Ez után tanári álláshoz jutott Madridban és mellette nagy sikerű koncerteket adott Londonban és Párizsban. 1890-től Londonba költözött, de művészi direktívája nem változott, hiszen első színpadi művek kísérletének a *zarzuela*-t választotta. Ide tartozik a *The Magic Opal*, a *San Antonio de la Florida* vagy az előbbi spanyol változata, a *La Sortija*. A spanyol operák nem arattak osztatlan sikert, azonban egy új mecénás és librettóíró, Francis Burdett Money Coutts hatására mégis opera komponálásába kezdett *Henry Clifford* címmel. Coutts foglalkozását tekintve ügyvédként dolgozott és olyan kizárólagos szerződést kötött az elismert zeneszerzővel, mely alapján librettóírás és témaválasztás jogáért cserébe teljes anyagi biztonságot nyújt neki.

Az áttörést a *Pepita Jiménez* című opera hozta el, s ez vált a szerző leghíresebb színpadi alkotásává. Az operában felfedezhető egy folytonosan visszatérő motívum, mely a gitár pengetését idézi. A vígopera nagy hatást gyakorolt az ifjú Manuel de Falla művészetére.

Ezt követően Albeniz vonakodva fogadta Coutts három, az Artúr mondakörből vett történet szöveggönyvét, ugyanis az ügyvéd írói tehetsége igencsak középszerűnek bizonyult. Csupán egy készült el ezekből, mely a *Merlin* címet kapta. Feltételezhetően a szerző tanulmányozta előtte Wagner kompozícióit, mert következetesen alkalmaz vezérmotívumokat, ezen kívül felismerhetően idézi a *Sigfried* „békemotívumát”. Habár angol mitológiai témát dolgoz fel, nem felejtett el némi spanyol karaktert csempészni az operába (szaracén táncok).

¹² [ol.] Énekes-hangszeres hódolati kompozíció, a 17. és 18. sz.-i európai udvarok kedvelt műfaja. (Brockhaus Riemann, 1983)

¹³ Régi ¾ -es francia tánc. A XVII-XVIII. századi szvittek egyik táncáttele. (Böhm, 1990)

¹⁴ „sevillai” | A seguidilla egyik válfaja. 4 részes, szigorú formszerkezet, poliritmika jellemző rá. A gitár ¾ -es játékát ellensúlyozza a táncosok 6/8 -os lépése. (Pavlovits, 2006 - p.66)

¹⁵ gyors, 3/8-os vagy ¾-es ütemű (énekelt) spanyol néptánc, gitár- és bandurria-, ritkábban dob- és sípkísérettel. Aragóniából származik. (Brockhaus Riemann, 1983)

¹⁶ a „seguir” „követ” szóból származik | Az egyik legelterjedtebb irodalmi és zenei forma Spanyolországban. Strófája 7 soros (1-4.: copla, 5-7.: estribillo). Hármás ütemű táncdal, gyors: mancha, élénk: bolera, lassú-érzelmes: gitana. Jellegzetes kasztanyett-ritmus vezeti be a strófákat. (Brockhaus Riemann, 1983)

¹⁷ A flamenco „cante chico” stílusfajtájának egyik alfaja. Továbbiak: bulería, alegría, fandango, tango (Brockhaus Riemann, 1983)

A népszerű *Suite Espanole*-hoz hasonlóan több ciklussal elkészült, mint a *Seis hojas de álbum* és a *Chants d'Espagne*, sőt ezekben az években írta Money-Coutts szövegeire a *To Nellie: Six Songs* és *Quatre Mélodies* dalciklusait is.

Életének fontos állomása Párizs. Különleges közösség jött létre, ami tanúskodik a századforduló Franciaországban élő művészeinek összetételéről. A zenész egyéniségek, kik egy-egy koncerten összegyűltek, lenyűgöző szellemi bázis miliójét teremtették meg. A szalonokban megfordulhatott akár Maurice Ravel, Claude Debussy, Paul Dukas, Vincent d'Indy vagy az ifjú Manuel de Falla, kulcsfontosságú impressziókkal serkentve és formálva egymás művészi tevékenységét.

A kulturális emigrálás több oldalról tetten érhető spanyol zenében; nemcsak Albéniz vagy a baszk felmenőkkel büszkélkedhető Ravel szerzeményeiben, de akár Ricardo Vines¹⁸ előadóművészete, akár Debussy megannyi remekműve árulkodik a nyugati egzotikum orientációjának erejéről.

De Falla egészen megindító cikkben (*Debussy és Spanyolország*) nyilatkozik az impresszionista zeneszerző spanyol stílusáról. A kiadványból kiderül, miként juthatott a francia muzsikus különböző olvasmányok, képek, dal-, és táncbemutatók, világkiállítások által annyi információhoz és forráshoz, hogy a spanyol zene valódi lényegét megragadhassa és kifejezhesse. Így vélekedik róla:

„...*Debussy úgyszólván kiegészítette mindazt, amit Pedrell a zenénkben rejlő hangnemi gazdagságból és a belőle következő lehetőségekből feltárt. Míg azonban a spanyol komponista hiteles népi mintákat használ fel, a francia mester ezt kikerüli, saját zenét teremt, és a folklórból csupán a lényeges elemeket veszi át. (...) Van még egy érdekes dolog, egy bizonyos harmóniai jelenség, amely a francia komponista hangzatszövésében található. Andalúziában gyökerezik ez a játékmód, amelyet ott ösztönösen alkalmaznak gitáron. Meglepő, hogy a spanyol muzsikusok elhanyagolják ezt az effektust és elutasítják, mivel barbárnak vagy elavultnak tartják. Claude Debussy megmutatta nekik, hogyan kellene saját zenéjüket felhasználni. Példája azonnal követőkre talált: Isaac Albéniz *Ibéria* címmel ránk hagyott 12 értékes drágaköve az egyik bizonyíték erre.*”¹⁹

Csakugyan ekkor írta Albéniz- zeneszerzői teljesítményének csúcsára érve - a 4 kötetbe rendezett 12 karakterdarabot zongorára. Debussy mellett érezhető Liszt és Chopin hatása is. Itt is minden darab egy spanyol helyszín portréja, továbbá technikailag nehezen elsajátítható, finoman szőtt zenei textúra jellemzi. A sűrű felrakás gazdag kromatikára, ostinato ritmusokon és spanyol gitármotívumokon nyugvó vázakra épít. Elsőként Joaquin Malats mutatta be őket és ezzel megkezdte diadalútját a zongorarepertoár legkiemelkedőbbjei közé. Olivier Messiaen a *Fúga művészete*²⁰ vagy Beethoven kései zongoraszonátái mellé sorolta.

Az *Ibéria* elkészültének évében 1909-ben hunyt el Albeníz, a minden tekintetben meghatározó jelentőségű impresszárió, karmester, zongorista, zeneszerző. Nyughatatlan természete hamar elsodorta hazájától, ezután zenéjében őrizte kultúrája örökségét. Színpadi művei manapság eltűnni látszanak az operazene archívumában, ám a hangszerre komponált darabok máig a koncertműsorok szerves részét képezik a zongora-, és gitárzenében.

¹⁸ (1875-1943) Spanyol zongorista. Albéniz, Granados, de Falla, Duparc, Debussy, Staie és Ravel darabjainak bemutatóján lépett fel. (Roger Nichols - Oxford Music Online)

¹⁹ (Dobos, 1995 – p.53)

²⁰ J. S. Bach: Die Kunst der Fuge

Mikor a gyermek Albéniz a párizsi Conservatoire-ba felvételizett, Katalóniában egy másik kiemelkedő zeneszerző személyiség látta meg a napvilágot. Enrique Granados 1867-ben egy Lleida nevű faluban született Barcelona közelében. Apja katonatisztként teljesített szolgálatot, majd egy 1874-es lovas baleset következtében maradt a család otthona Barcelonában. Itt kezdte zenei tanulmányait, többek között Joan Pujol oktatta zongorajátékra, aki korábban Albéniz, Malats vagy Vines képzését is vezette. Granados a század végére divattá váló zenei versenyek egyikén vett részt, melyet mestere nevét viselő Pujol Akadémián rendeztek 1883-ban. A zsűri első díjjal jutalmazta zongorajátékát, és ezzel kiérdemelte Albéniz és Pedrell figyelmét is. A nagyhírű zeneszerzés tanár magához vette, 1884-91 között rendszeres órákat adott neki. Granados introvertált jelleme nehezen fogadta be generációjából előtörő nemzeti öntudatot. Kétségtelen, hogy korai műveiben *Danzas Espanolas*, *Sei piezas sobre cantos populares espanoles* megmutatkozik ez a törekvés, de a későbbiekben egyre inkább egyéni hanggá finomodik. Improvizációs készségét kezdetben kávézók színpadán kamatoztatta, majd egy Eduardo Conde nevű támogató által Párizsban csillogtathatta meg zenei tehetségét. Magánórák Charles Wilfrid de Beriot professzorral, szoros barátság Ricardo Vineszel és Albénizzal és koncertek tarkították Granados párizsi tartózkodását. Alkalma nyílt találkozni Camille Saint-Saens-nal és Vincent d'Indy-vel, de Massenet, Dukas, Fauré, Ravel és Debussy is mind elismerték kivételes talentumát.

Hazájában első nagy sikert a *Maria del Carmen* című zarzuela hozta meg. Azonban kultúrszervezőként sem tétlenkedett: Barcelonában koncertszervező társaságot alapított, egy évvel később pedig *Granados-Akadémia* néven zenei intézetet létesített, melynek vezetője lett. Ekkor keletkezett a *Goyescas*²¹ zongoraszvit, mely talán a szerző legjellemzőbb kompozíciója. A művet Francisco José de Goya²² drámai festményei és gobelinjei ihlették, amelyet Ernest Newman erről készült munkájában a „*legkiválóbb írásos improvizációnak*” nevez.

Granados impozáns stílusa tulajdonképpen a spontaneitás és romantikus fantázia keveredésében rejlik. Nyelvezete az európai hagyományokból építkezik, melyben időről időre a nyers spanyol folklór elemei tűnnek fel. Alkotói periódusai „nacionalista” (pl.: *Danzas Espanolas*, *Sei piezas sobre cantos populares espanoles*) és „romantikus” (pl.: *Valses poéticos*, *Valses intimos*) időszakokra bonthatók, számos esetben használja a gitár játékmódjának elemeit (pl. *rasgueado* vagy *punteado*²³), ám nem törekszik meríteni a dél-spanyol dallamkincsből, sokkal inkább a Goya idejében virágzó XVIII. századi Madrid táncait kedveli. A szakirodalom így fogalmaz: „...felhasználja a későromantika színvilágát, az érzelmek azon palettáját, ami Goya festményein megjelenik.”

Komoly sikerek fémjelzik a *Goyescas* szvit bemutatóit, ez után hamarosan ajánlatot kap, hogy komponáljon hozzá egy színpadi változatot a párizsi Operaháznak. Végül Fernando Penquett librettójából készítve megszületik az operaváltozat partitúrája, melyet sajnos a világháború kitörése miatt nem mutattak be. A new yorki Metropolitan Opera vitte először színre 1916 telén, és Granados, híres katalán gitáros barátjával Miguel Llobetval kiutazott az

²¹ 1911

²² (1746-1828) Spanyol festő és grafikus. Az egyetemes műv. tört. kimagasló jelentőségű mestere. Művészetében meghatározó a nemzeti függetlenség ügyével való azonosulás. (Akadémiai Kislexikon, 1989)

²³Rasgueado: A húrok oda-vissza irányú pengetésmódja (Böhm, 1990)
Punteado: Modern kifejezés olyan technikára, amely a jobbkez ujjbegyével, vagy körmével szólaltatja meg a húrokat.
Barokk gitárosok gyakran alkalmazták. Többszólamú játékot tesz lehetővé. (James Tyler - Oxford Music Online)

ősbemutatóra. Az amerikai elnök kívánságára koncertet adott a Fehér Házban is, ez után szállt hajóra. Spanyolországot Anglián keresztül érhetne volna el, azonban a La Manche csatornában tragikus esemény vetett véget életének. A *Sussex* nevű hajót – aminek utasa volt ő és felesége – egy német tengeralattjáró elsüllyeszti, s ekkor mindketten életüket veszítik.

Felmerül a kérdés, vajon milyen irányba indult volna tovább a 49 éves, művészi kiteljesedés küszöbén álló zeneszerző? Nyilvánvalóan ezzel a szerény élethosszal is sikerült maradandót alkotnia az utókor számára, és elérte, hogy a folklór tradíciók és a schumanni, liszti romantikus hagyományok ötvözésével újra alkossa a spanyol műzenét.

Érdekes párhuzamot vonhatunk a magyar és spanyol népzene értékeinek felfedezése, kutatása és ápolására tett erőfeszítések között. Az idő tájt, mikor a *Magyar népdalok*²⁴ kiadása megkezdődött, egy cádizi származású zongorista-zeneszerző tűnt föl a nyugati zenei élet színpadjain. „Kistermetű, barna, ideges, áthatú tekintetű. Tipikus andalúziai arc, amelyen felismerhető az arab beütés.” Kortársai így jellemezték Manuel de Fallát, kinek zenéje andalúz és kasztíliai népzene gyökereihez eljutva teljesíti be elődei törekvéseit.

A kortárs muzikológusok gyakran hozzák összefüggésbe Sztravinszkij, Bartók, Schönberg és de Falla hangszerelési technikáját és kifejezőmódját, sőt művészetük kapcsolatát az ősi keleti származásban vélik felfedezni. Manuel de Falla csakugyan átlépi a közeli múlt kínálta lehetőségeket, útkeresése túlmutat a neoklasszikus vonásokon, és a történelem előtti korok primitív dallamtöredékeit, ritmusait fejleszti tovább. Gondolhatunk itt Sztravinszkij *Tavaszi áldozat* című balettjére, vagy Bartók *Allegro barbaro*-jára. Azonban mielőtt az andalúz szerző belefogott '*La Atlántida*' művének írásába, fontos és színes alkotói utat kellett bejárnia.

De Falla gyermekkorában, a századvégi Cádiz még nem tudott ellenállni a francia és olasz zene hódításának. A rendszeres házimuzsikálás alkalmával az ifjú de Falla-nak lehetősége nyílt kibontakozni, így tehetsége korán megmutatkozott. Szülei nem állták útját fejlődésének és 1896-ban a csekély zenei élettellel rendelkező Madridba költözött családjával, itt a konzervatórium neves professzoránál tanult zongorázni. A sikeres koncertek mellett zenét is szerzett, az egyetlen anyagilag kifizetődő műfajhoz a *zarzuelához* fordult. A kezdeti nehézségeket követően a fiatal komponista 5 *zarzuelát* is írt, melyek között a legkiemelkedőbb az 1905-ben létrejött *La vida breve*²⁵.

Ugyancsak hatást gyakoroltak rá a 18-19. század dalai és táncai, így készült el a *Nocturno*, *Valse capricho* és a *Serenata andaluza*. Ez még Liszt, Grieg vagy Chopin hatását tükrözi, de már sejtetni enged valamit későbbi markáns spanyol zenéjéből. Ezekben az években találkozott a szerző az idős Felipe Pedrell-el, és bár a koros mester 1904-ben Barcelonába költözött, de Falla élete végéig mentorának tartotta.

Első operájának évében két zenei verseny 1. díját is megnyerte. A zongoraversenyen szoros barátságot kötött Granados növendékével Frank Marshall-lal, míg az operapályázaton az általa benyújtott darab, a *La Vida Breve* került ki győztesként. A bemutatóra azonban csak 8 évvel később a párizsi Opera Comique színpadán került sor.

Nemsokkal Párizsba költözése után felkereste Paul Dukas-t, akit akkor a francia zenei élet egyik legbefolyásosabb alakjaként tartottak számon és megmutatta nekia *Rövid élet* partitúráját. Dukas elragadtatva dicsérte művészetere érényeit, továbbá segítségével újabb

²⁴ Bartók Béla és Kodály Zoltán népdalfeldolgozásai (1906)

²⁵ Rövid élet

művészekkel köthetett személyes ismertséget. Ő hozta össze a Párizsban élő Albénizzel, Ricardo Vinessel, Ravellel s a De Falla által csodált Debussyvel. Bepillantást nyerhetett a francia muzsikusok műhelymunkájába is: „...Ravel és Vines lapról játszogatták a Spanyol rapszodiát. (...)...Ravel nem eredeti népi motívumokat, hanem a mi népi líránk ritmikájának, dallamvilágának és díszítő elemeinek a lényegét ültette át zenéjébe.”²⁶

1906-ban elkészült a *Négy spanyol darab* című sorozatával, kompozícióját elküldte a wagneriánus Vincent d'Indy tanítványának Joaquin Turinának is. A mű ismerőseit is kíváncsivá tette. Érzékelhető Albéniz és Debussy alkotásainak hatása, szerkezete egyszerű formákon alapul. Záró *Andaluza* tételében a gitár utánzását figyelhetjük meg, ahogy a *Zapateado*²⁷, a *Soleare*²⁸ és más spanyol táncok pregnáns ritmusa vonul végig a fináléban.

Első nagyobb sikerét a *La vida breve* bemutatója hozta meg, mellyel nemzetközi hírnevet szerzett. Egy magyar kritika így fogalmaz: „...az *Egy rövid élet (La vida breve)* pályadíjat nyert és indítója lett de Falla új pályájának, mely a francia modernektől: Debussytól, Raveltől és Dukastól kapott impressziókkal, Ibéria egész népi dallamkincsével és saját zseniális költészetének erejével az új spanyol iskola útjához vezette. Kétségtelen, hogy Albéniz mellett ma de Falla a legismertebb és legelismertebb komponista.”²⁹

A népzene lényegét megtaláló zeneszerző hamarosan új nemzeti ihletettséggű kompozíciót mutat be; szoprán hangra írta a *Hét spanyol népdal* című sorozatot. A spanyol jellegzetességek minden tételén végigvonulnak, erre példa a második, a *Murciai Seguidilla*, vagy az utolsó a *Polo* (andalúziai tánc) tétel magával ragadó ritmikája és dallamvilága.

A szerző egy időre hazautazott Madridba, majd párizsi visszatérése után előrukkolt egy zongorára és zenekarra írt darabbal, mely a zene eszközeivel festi le a spanyol kertek atmoszféráját, a szerző éjjeli impresszióit. A cím kézenfekvő: *Éj a spanyol kertben*. A bemutató állítólag olyannyira megtetszett Arthur Rubinsteinnek, hogy felajánlotta, felveszi turnéja repertoárjába. A zongoravirtuóz elképesztő gyakorlási módszeréről árulkodik, hogy a kottát még utazás közben tanulmányozta, ám a helyszínen már kívülről játszotta. A magyarországi bemutatót Bartók Béla interpretálta, Dohnányi Ernő vezényletével.

Az első világháború alatt de Falla Antonio de Alarcón *El corregidor y la molinera* című munkájának pantomimelőadásához készített kísérőzenét. A regényíró is előszeretettel merített a népi forrásokból, tehát a téma is népi motívumokat hordoz. Ezt az előzménydarabot dolgozta át baletté Szergej Gyagilev unszolására és közreműködésével. Korábban már készített balettet *Bűvös szerelem* címmel, ott a titokzatos és babonákkal teli dél-spanyol cigányság tragikus sorsát festi meg árnyaltabb tónusban. Ám a zord, sötét Andalúzia világát ezúttal napfény és humor váltja fel. „A háromszögletű kalap” londoni bemutatójához a díszletet Pablo Picasso tervezte és készítette, így a látvány és zene is a spanyol élet egy darabját tudta megeleveníteni. Ezt a benyomást érezhetjük Tóth Aladár erről készült kritikájának hasábjain: „...A szerző a spanyol életet idézi, mégpedig tisztán körvonalazott, eredeti képében... de Falla balettje juttatja először igazán szóhoz a spanyol muzsikát. Mert de Falla természetes gyönyörűséggel ecseteli népe örömeit, bánatait, táncos kedvét és nyugalmas elábrándozásait.”³⁰

²⁶ (Dobos, 1995 – p.26)

²⁷ Gyors, 6/8-os spanyol női szólótánc, tapsolt és dobbantott ritmuskísérettel. (Brockhaus Riemann, 1983)

²⁸ Id. „soleá”

²⁹ (Dobos, 1995 – p.33)

³⁰ (Dobos, 1995 – p.45)

Érett művei közé sorolhatjuk még a *Fantasia Baetica*-t, melyben a rég letűnt, de nyomaiban tovább élő római provincia szellemiségét tárja a hallgató elé. Azonban ide tartozik a szerző granadai tartózkodásakor komponált gitárdarab is. Debussy halála után, s Miguel Llobet felkérésére megírja a *Homenaje a Debussy* című szimbolikus gyászéneket, mely a gitáriródalom első olyan jelentős kompozíciója, melyet nem gitáros zeneszerző alkotott. Gitáron először Emilio Pujol gitárművész tolmácsolásában hangzott fel Párizsban. A kritikusok így emlékeznek: „*A spanyol táncritmus csodálatosan alkalmas a merengő lélek számára, hogy bánatát elringassa. Manuel de Falla Homenajéja átható, ellenálthatatlan érzelmekkel van telítve.*”³¹ Nem ritka, hogy a gitárművek nagy hatással bírtak egy-egy darab megírásánál. Vegyük például a *Pedro mester bábszínházát*, amelynek megírása előtt Manuel de Falla tanulmányozta Cecil de Roda neves zenetudós „*A Quijote dalok*” vagy „*A hangszerek, zenészek és táncok*” előadásainak anyagait. Az előadás behatóan foglalkozik a XV. és XVI. század vihuélistáinak, gitárosainak felbecsülhetetlen értékű műveivel, kiemelve Gaspar Sanz³² művészetét. Erre és más munkákra alapozta kompozíciós elveit, ellenben nem próbált az elődöktől átvenni zenei anyagot, hanem egyéni hangzást teremtett.

Európában a századforduló komponistáinak elképzelései hasonló elv szerint próbálták megújítani nemzetük zenéjét a népzene-kutatásával, s a népi motívumok műzenébe emelésével. A dallamok és ritmusok belső törvényeinek megértése, az esztétikai attitűd egyéni formákban való visszaadása célként szerepelt Kodály, Bartók, Janáček, Sztravinszkij és Manuel de Falla ars poeticájában. E képpen valósulhatott meg a *Concurso de Cante Jondo* fesztivál 1922 nyarán Granada városában. Ez egyfajta népművészeti bemutató volt, amely a népzene megbecsülését kívánta növelni. Az esemény még Kodály Zoltán figyelmét sem kerülte el: „*A nyugati országokból idehat egy-egy jelentősebb kiadvány – híre. Különösen Spanyolországban, Cataloniában, nagy a buzgólkodás a népzene körül.*”³³ Az abban az évben elhunyt Felipe Pedrell életművének beteljesedését látta a fesztiválban. A komoly összművészeti találkozó szervezését Manuel de Falla vállalta magára, barátjával Federico Garcia Lorcaval és Andrés Segoviával együtt. A rendezvény fő attrakciója a *cante jondo* énekverseny volt, de esténként számos koncertet hallgathattak az odalátogatók. Segovia és Lorca egy koncert keretében léptek fel. A szervezők írásaikban határozott állást foglaltak elveik mellett. F. Garcia Lorca így vélekedik: „*Naponta egy újabb falevél hullik le az andalúz líra csodálatos fájáról és az idős emberek magukkal viszik a sírba a megelőző generációk felbecsülhetetlen értékű örökségét, míg az értéktelen zene otromba és primitív áradata árnyékolja be egész Spanyolország kulturális légkörét.*” De Falla a '*cante jondo*' – mely a spanyol zene legősibb és legmélyebb elemeit őrzi – ápolására szólít fel, s eredetét próbálja meghatározni: „*A tegnap még komoly, rangos ének nevetséges flamencizmussá vált. Elemei, melyeknek fényét és nemességét köszönhette, elkorcsosultak, modernizálódtak. (...) Azt a dalcsoportot nevezzük cante jondónak, amelynek prototípusát mi a seguriya gitanában véljük felfedezni. Belőle származnak a polo, martinete, soleare máig élő formái is. Rendkívüli értéküket sohasem veszítették el, amely az általában flamenconak nevezett dallamcsoportban is kimutatható.*”³⁴

³¹ (Dobos, 1995 – p.50)

³² (17. század közepe – 18. század eleje) Spanyol gitáros, zeneszerző, pap. *Instrucción de música* című műve a kor legátfogóbb gitárról szóló értekezése. (Robert Strizich, Richard Pinnell - Oxford Music Online)

³³ (Dobos, 1995 – p.64)

³⁴ (Dobos, 1995 – p.65, 66)

Barátja, Garcia Lorca halála után Granadából Argentínába költözött. Döntésében közrejátszott az is, hogy Spanyolországban ezidőtájt polgárháború dúlt. Munkáját élete végéig folytatta, műveit csiszolgatta, azonban kései nagy alkotásával, az *Atlantisszal* már nem készült el. Vázlataiból azonban kitűnik, hogy korai műveinek kortárs impresszionizmusát teljesen elhagyta. Spanyolos temperamentumát olyan egyedi stílussá alakította, melynek jellegzetes hangzásvilága a későromantika egyik legnagyobb alakjává emelte. Zenéjében tökéletes harmóniában egyesül az Albéniz és Granados által megalapozott spanyol romantika továbbá Debussy és Sztravinszkij modern törekvései.

Federico Moreno Torroba³⁵ vagy Joaquin Rodrigo³⁶ már elődeik munkásságából merítve alkottak a 20. század műfaji sokrétűségében, szem előtt tartva nemzetük kulturális kincseit. Műveikre jellemző az archaizálás szándéka, a barokk korba való visszanyúlás és ezek stíluselemeinek ötvözése a barbár népművészet elemeivel. A nemzeti iskola intenciója körvonalazódik a tökéletes formaérzék, nemzeti temperamentum és festői hangszerelés összhangjában.

Példaértékű mind gitártörténeti, mind kulturális szempontból az Ibériai-félszigeten végbement fejlődés. Ez nemcsak spanyol vonatkozásban számít obligát jelentőségűnek, de a nyugat-európai, latin-amerikai³⁷ vagy orosz műzenében is egyértelmű változást hozott. Napjainkban a határmenti országok, a kikötők által biztosított tengeren túli kapcsolatok és a sajátos művészeti világot kereső látogatók kultúrája egyaránt formálódik általa.

Pénzes Balázs

³⁵ (1891-1982) Spanyol zeneszerző. F. Pedrell tanítványa, a 'casticismo' (hitelesség) mozgalom fő képviselője, melynek célja a spanyol klasszikus zene élénk népi hagyományokkal való megújítása. (Christopher Webber - Oxford Music Online)

³⁶ (1901-1999) Az egyik legjelentősebb 20. századi spanyol zeneszerző. Paul Dukas és de Falla növendéke. (Raymond Clarcraft - Oxford Music Online)

³⁷ Cádiz és a hozzá hasonló kikötővárosok a XVIII. századtól fontos csomópontok voltak a dél-amerikai és spanyol folklór egymásra hatásában. A tengerészek számos dalt hoztak magukkal a karibi térségből.

Források:

Dobos Kálmán: Manuel de Falla élete és művészete, Akkord Zenei Kiadó, 1995

Adrovicz István: *Az ember gitárja*, Debreceni Egyetem 2015

Csáki András: Andrés Segovia művészete 21. századi szemmel, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2013

Pavlovits Dávid: Albéniz, Granados és Segovia: a spanyol romantika szerepe a klasszikus gitár egyetemessé válásában, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 2006 (Cluj-Napoca)

Alan Kendall: A klasszikus zene krónikája, Patricia könyvek 2009

Szatmáry Zoltán – Anthony Hopkins: Nagy zeneszerzők, Etűd Könyvkiadó, 1995 (Budapest)

John Stanley: Klasszikus zene, Kossuth Kiadó, 2006

Szabolcsi Bence: A zene története, Zeneműkiadó Vállalat, 1968 (Budapest)

Robert Ainsley (szerk.): A zene képes kalauza, Pannonica Kiadó, 2001

Székely Ervin (szerk.): A zene világa, Magyar Könyvklub, 2000 (Budapest)

John Burrows: A klasszikus zene, M-érték Kiadó Kft., 2006

Anne Gray: Komolyzenei kalauz, Tercium Kiadó Kft., 2005

Walter Aaron Clark: Enrique Granados – poet of the piano, Oxford University Press Inc., 2006

Grove Music Online – Mark Larrad: Enrique Granados