

FUTÓ BALÁZS

NYIKOLAJ ANDREJEVICS
ROSZLAVEC KOMPOZÍCIÓS
TECHNIKÁJA AZ 1910-ES ÉVEKBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

10.18132/LFZE.2016.3

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti-
tudományok besorolású
doktori iskola

NYIKOLAJ ANDREJEVICS
ROSZLAVEC KOMPOZÍCIÓS
TECHNIKÁJA AZ 1910-ES ÉVEKBEN

FUTÓ BALÁZS

Témavezető: WILHEIM ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	III
Köszönetnyilvánítás	V
Előszó	VI
1. Nyikolaj Andrejevics Roszlavec	1
1.1 Előszó.....	1
1.1.1 A biográfia jelentősége	1
1.1.2 „Csak tiszta forrásból”	1
1.1.3 Marina Lobanova.....	6
1.2 Biográfia	7
1.2.1 Az eltitkolt múlt.....	8
1.2.2 Forradalom a zenében.....	12
1.2.3 A forradalom útjain.....	13
1.2.4 A kultúrharc előszele	16
1.2.5 Az ASM	18
1.2.6 RAPM, VAPM, PROKOLL, ORKIMD	19
1.2.7 Zenei forradalom és ellenforradalom.....	21
1.2.8 Szavak és tettek	24
1.2.9 Kapituláció	27
1.2.10 Roszlavec, az üzbég nemzeti zeneszerző	28
1.2.11 Egy zeneszerző a sok közül.....	31
1.2.12 Halála után.....	32
2. Roszlavec zenéje	36
2.1 Hogyan nevezzük?	36
2.2 Mi is tulajdonképpen az atonális zene?.....	37
2.3 Tonális-atonális zene, szintetikus zene	38

2.4	A szkrjabini és roslaveci harmóniastílus valószínűsíthető kialakulása...	42
2.5	Stílusproblémák	45
2.5.1	Az előadóművészi befolyás	46
2.5.2	A társadalmi befolyás	48
3.	Roszlavec hangszervezési metódusának kialakulása	51
3.1	Hegedű-zongora művek 1908-1910-ig	51
3.2	Vokális kompozíciók	54
3.3	Zenekari kompozíciók – mikromotivikus technika	60
4.	A szintetikus hangszervezés kifejlett formája.....	75
4.1	A szintetikus technika alapjai	76
4.2	Sorvariánsok, transzpozíciók együttes használata, horizontális kidolgozás összetett polifóniában, faktúrák kialakítása	82
4.3	Formaalkotó transzpozíció- és pozícióstruktúrák, a struktúra formára gyakorolt hatása, valamint a szintetikus módszer kikristályosodása.....	95
5.	Úton az egyszerűsödés felé.....	113
5.1	Visszatérés a konvencionális műfajokhoz	114
5.2	A leegyszerűsödés típusai	117
5.2.1	Hattyúdalok, avagy egy korszak vége	117
5.2.3	Harmóniai változások	123
5.2.4	Zenei anyagok motivikus és formálásbeli változásai	128
6.	Összegzések	133
6.1	A disszertáció összegzése.....	133
6.2	A szintetikus technika – mai szemmel.....	135
	Roszlavec műveinek e disszertációban használt kiadványai.....	137
	Bibliográfia.....	138

Köszönetnyilvánítás

Szeretném megköszönni segítségét azoknak, akik nélkül ez az értekezés nem jött volna létre, és akik közvetve vagy közvetlenül inspiráltak:

Barta Gergelynek, Dalos Annának, Flach Antalnak, Györffy Istvánnak, Horváth Baláznak és a THReNSeMBle kamaraegyüttesnek, Ignác Ádámnak, Jeney Zoltánnak, Komlós Katalinnak, Rajk Juditnak és még sokan másoknak.

Külön köszönet illeti témavezetőmet, Wilhelm Andrást, aki segített e disszertáció létrejöttében és rengeteg tanáccsal látott el.

Nem utolsósorban köszönet illeti családomat és közeli hozzátartozóimat, akik támogattak doktori értekezésem létrejöttében, valamint dr. Sovák Veronikát, akinek rengeteg ösztönzést, technikai segítséget és jótanácsot köszönhetek.

Futó Balázs

2015. szeptember 23.

Előszó

Roszlavec neve a mai hallgatóság számára ismeretlenül hangzik, ugyanakkor a zenével foglalkozó szakemberek számára sem cseng ismerősen. Olyan zeneszerzőről van szó, akinek zenetörténeti jelentősége és munkásságának nagy része az orosz-szovjet kultúrpolitika ártalmas közbenjárásának köszönhetően tűnt el a köztudatból. Jelen esetben azonban nem az 1948-as évet követő tisztogatásokról van szó (Zsdanov beszéde és következményei), hanem az egyik legizgalmasabb, az egyetemes kultúrát is befolyásoló orosz avantgárd korszakról (gondoljunk csak a forradalmian új festészetre), és az Oroszországban lezajló társadalmi-politikai rendszerváltozásáról, valamint annak hatásáról, amelyet többek közt a művészetek is kénytelenek voltak megszenvedni. Ennek sajnálatos következménye volt az akkori, meglepően merész alkotói koncepciókban megmutatkozó zenei törekvések eltűnése, amelyek a többi művészeti ághoz képest is ma jobbra ismeretlennek tűnnek.

Már tizenéves koromban sokat foglalkoztam az orosz kultúrával: legfőképp Sosztakovics, Prokofjev alkotásai, Dosztojevszkij és Bulgakov regényei álltak érdeklődésem középpontjában, de rajtuk kívül is előszeretettel nyúltam hozzá bármihez, ami az orosz kultúrából származik. Körülbelül tizenkilenc-húsz éves koromban találkoztam először Moszolov, Lourié, Roszlavec és Polovinkin nevével, akiknek műveit egy CD-kiadványon találtam meg. A lemez rendkívül felkeltette az érdeklődésem az általam addig szinte egyáltalán nem ismert orosz avantgárd zenei oldala iránt, de sajnálatomra alig találtam irodalmat (főleg magyar nyelven) annak megismeréséhez. Ugyanakkor azt is realizálnom kellett, hogy az idegen nyelvű irodalom sem túl gazdag: pár jelentősebb könyvön és publikáción kívül a fent említett alkotók neve gyakorlatilag teljes homályba vészett a mai zenei közélet számára.

Értekezésem célja, hogy ezt a hiányt a magyar nyelvű irodalmon belül valamelyest pótolja. Ezen túl célom az is, hogy saját alkotásaimon keresztül a zenei életben is propagáljam lehetőségeimhez mérten azt a kompozíciós módszert, amely Nyikolaj Andrejevics Roszlavec (1880-1944) nevéhez fűződik, aki egyike volt azoknak az orosz szerzőknek, akik jóval a schönbergi dogmák előtt, Szkrjabin ars poeticá-ját továbbszöve koherens rendszerbe helyezték a mind a tizenkét hangot felhasználó zeneszerzési módszerüket, és hoztak létre halhatatlan, ám ma mégis teljességgel ismeretlen alkotásokat.

1. Nyikolaj Andrejevics Roszlavec

1.1 Előszó

1.1.1 A biográfia jelentősége

Dolgozatom témája főként a zeneszerző 1910-es években keletkezett műveinek, és azok kompozíciós technikáinak bemutatása, de bevezetésképpen feltétlenül szükségesnek tartok egy nagyobb fejezetet annak szentelni, hogy életéről, munkásságáról és az őt körülvevő társadalmi, politikai és művészeti körülményekről bővebb információt nyújtsak. A 20. századi szovjet kultúrkommandó nagyon jó munkát végzett: rengeteg mű és dokumentum elveszett, vagy megsemmisült. Az sem kizárt, hogy bizonyos emberek még ma is őriznek Roszlavec-műveket és dokumentumokat, melyeket azonban a még az elmúlt évtizedekben is tapasztalható idegenkedés és ellenségeskedés miatt sem merik nyilvánosságra hozni.

A Roszlavecvel kapcsolatban felkutatható és felkutatandó anyagok a következők lehetnek:

- a század első feléből származó orosz nyelvű kordokumentumok,
- a század első feléből származó idegen nyelvű (tehát nem orosz) dokumentumok,
- a Roszlavec halála és a felejtés éve között (1950-es évek vége) lévő időszakból származó orosz-szovjet dokumentumok,
- a 60-as és 80-as évek vége közti időszakból származó források (szinte kizárólag idegen nyelvű irodalom),
- a glasznoszty és az azt követő időszak, a felfedezés időszakának dokumentumai.

1.1.2 „Csak tiszta forrásból”

A szovjet avantgárd kordokumentumainak hitelességéhez mérlegelnünk kell az olvasottakat, meg kell tudnunk ítélni, melyek azok a források, amelyek a leginkább megbízhatóak. Az első fejezet arra szeretne rávilágítani, hogy a kulturális, társadalmi és politikai körülmények következményeként az általunk ismert források

zöme nem teljesen fedi a valóságot. Fals információk nem csak Roszlavec életében kerültek napvilágra, hanem jóval később, a szocialista realizmus, mint egyetlen elfogadható irányzat hivatalos bevezetésének idején is (1948-ban és azután). A 20-as években edződött bírák, nevezetesen az első igazi szovjet zeneszerzők, a negyvenes évek végére megmaradt csekély számú információt is hamisan prezentálták az akkor éppen pellengérre állított zeneművészek számára. Bizonyos esetekben még a Roszlavec saját neve alatt megjelent írások sem teljesen megbízhatóak. Ilyen például az 1924-ben, a *Szovremennaja Muzüka*-ban¹ megjelent önéletrajzi cikke is, amelyben egyes információk nem teljesen fedik a valóságot, sok-sok más (akár számunkra fontos) dolog pedig egyszerűen említésre sem kerül.

A 20. század első feléből fennmaradt források közé tartoznak a különféle szovjet kulturális tömörülések folyóiratai, kiáltványai, plakátok, konferenciák jegyzőkönyvei, stb. Olybá tűnik, hogy 1917 után a művészek igyekeztek a markukban tartani a kulturális élet irányítását, és a maguk ítélőképessége szerint alakítani azt. Kezdetben még a legvadabb irányzatokat és stílusokat kedvelő alkotó művészeknek is megvolt a helyük a sajtóban és a közéletben, ám a 20-as években lassan, de biztosan kiszorították őket onnan, és emiatt később a (megbízható) lehetséges felkutatható nyomok is elvesztek. Az 1929-es évtől kezdődő időszak orosz forrásai Roszlavecet már csak megbélyegző, leleplező dokumentumok. (A fontosabb folyóiratok: *Музыка* (*Muzüka*), *Современная музыка* (*Szovremennaja Muzüka*), *Музыкальная нов* (*Muzükaljnaja Nov*), *Музыка и Октябрь* (*Muzüka i Oktjabr*), *Музыкальная Культура* (*Muzükaljnaja Kuljtura*).)

Az 1910-től 1929-ig terjedő időszak nem orosz nyelvű irodalma legfőképp a futurista-modernista Oroszországba látogató külföldi neves zeneszerzők, zenetudósok, kritikusok és előadóművészek beszámolóiból, valamint külföldön publikáló, vagy éppenséggel emigráló oroszokhoz köthető. Elsősorban Leonyid Szabanyejev² zeneszerző, zenetudós és kritikus említhető, aki leginkább igyekezett Roszlavec (és sok más zeneszerző) munkásságát, és egészében véve az orosz avantgárdot külföldön propagálni. 1926-ig számos jelentős és meghatározó posztot

¹ Современная музыка – *Szovremennaja Muzüka* (Kortárs Zene), orosz folyóirat, megjelent 1924-1929-ig.

² Leonyid Leonyidovics Szabanyejev, orosz muzikológus és zeneszerző (1881-1968). A szovjet avantgárd zene propagálója volt. 1926-ban emigrált külföldre (Németország, Franciaország, Nagy-Britannia, USA).

töltött be az orosz zenei, politikai és társadalmi életben. Az ASM³ elnökeként is rengeteget tett leginkább Szkrjabin, de az orosz avantgárd különféle zeneszerzőinek oroszthoni elfogadtatásáért is. Legjelentősebb munkájaként tartják számon az 1927-ben, New Yorkban megjelent *Modern Russian Composers* című könyvét.

Roszlavec halála (1944) után ellenlábasai mindent megtettek azért, hogy nevét kitöröljék a zenetörténetből. Az NKVD⁴ nem csak a fennmaradt és az otthonában fellelhető dokumentumokat (kéziratok, levelek, írások) foglalta le és semmisítette meg, de tett róla, hogy mindenki tisztában legyen a ténnyel, hogy Roszlavec népellenség volt, ellensége mindennek, ami az új élet felépítését elősegítette. Érthető, hogy ebben az időszakban általában is igyekeztek kerülni a zenei élet érzékeny, ámde valós témáit. Ehelyett inkább arra törekedtek, hogy az állam számára leginkább elfogadható utat propagálják. Mint általában, a legkényesebb esetekről szívesebben hallgattak, mintsem dobra verték volna őket (például bizonyos emberek eltűnése, vagyis inkább eltüntetése). Azonban szakmai körökben, például konferenciákon előfordult, hogy szerzőket pellengérré állítottak, és kitaróan rágalmaztak, mint fasiszták, hazaárulók, dekadensek, nyugatbarátok, stb. Jellemzően ebben az időszakban, 1948-at követően kezdték el terjeszteni a különféle szovjet zenetörténeti és zenetudományi munkákat a Szovjetunióban, valamint szerte a szocialista-kommunista államokban is. Jurij Vsevolodovics Keldis, Alekszandr Iszaakovics Savergyan munkáit magyarra is lefordították⁵.

1956 után, az enyhülés időszakában Jefroszinyija Fjodorovna Roszlavec, a zeneszerző unokahúga többször próbálkozott nagybátyja hírnevének, műveinek rehabilitálásával, de nem járt sikerrel. Ugyanakkor lehetővé vált bizonyos források felkutatása akár külföldi zenetörténészek számára is: így születhetett meg később Detlef Gojowy *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*⁶ című munkája. A könyv kisebb válogatást tesz közzé a legfontosabb fellelhető dokumentumokból német nyelven, beleértve Roszlavec 1924-es önéletrajzi írását, *Roszlavec polgár* (nem elvtárs!) *igaz burzsoá ideológiájáról* című válaszcikket⁷ Lev Kaltat tollából,

³ Ассоциация Современной Музыки – Asszociacija Szovremennoj Muzüki, Kortárs Zenei Szövetség.

⁴ Народный комиссариат внутренних дел – Narodnij Komisszariat Vnutrennyih Gyel, Belügyi Népbiztosság

⁵ Jurij Keldis: *Az orosz zene története* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958), Alekszandr Savergyan: *A szovjet zene fejlődésének útja* (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1951).

⁶ Detlef Gojowy: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* (Laaber, 1980)

⁷ Lev Kaltat: „О подлинно – буржуазной идеологии гр. Рославца” (О podlinno burzsuaaznoj ideologii gr. Roszlavca.) *Muzükaljnoje Obrazovanyije* (1927/3-4): 32-43.

Szabanyejev *Kortárs Zene* című publikációját⁸ 1924-ből, hogy csak a Roszlavec szempontjából legfontosabbakat említsük. Gojowyn kívül nem tudni zenetudósokról, akik a 60-as évek táján a szovjet modernista zene kutatására vállalkoztak volna. A körülmények meglehetősen megnehezítették a kutatómunkát: még Gojowy sem kaphatott később szovjet vízumot, mert a hatóságok persona non grata-nak nyilvánították; az orosz zenetudósoknak eljuttatott írásait lefoglalták.

Noha 1956-ban, a Szovjet Kommunista Párt XX. kongresszusán Hruscsov elítélte ugyan Sztálint és a személyi kultuszt, de ez messze nem volt elég a népellenesnek titulált alkotások tiltásának feloldására. A művek továbbra is elérhetetlenek maradtak: Hruscsov igyekezett fenntartani a sztálinista irányzatot. Azt mondhatjuk, hogy Roszlavec híre legkorábban a 60-as, 70-es évek vége felé juthatott el először nyugatra.

A 80-as évektől kezdve már többször találkozunk publikációkkal, disszertációkkal, amelyek Roszlavec életét, kompozíciós technikáját mutatják be. Nyugaton a zeneszerző munkássága egy csapásra nagy visszhangot keltett, azonban a művei eléréséhez, felkutatásához még mindig szinte lehetetlenek voltak a körülmények.

Az orosz avantgárdról szóló publikációk ekkoriban már Magyarországon is felbukkantak. A *Magyar Zene* című folyóirat 1987. 3. száma szinte teljes egészében különböző tanulmányokat vonultatott fel a szovjet zene korai periódusából, a forradalom 70. évfordulója alkalmából, mint például:

- Marina Lobanova: *N. A. Rozlavec⁹ zeneelméleti hagyatéka*
- Leonyid Szabanyejev: *Kortárs zene*
- Rozlavec: *Önmagáról és munkásságáról*
- Inna Barszova: *Alekszandr Moszolv korai alkotásai*
- Rozlavec: *A zenei reakcióról és haladásról*
- Lunacsarszkij: *Zene és forradalom (részlet)*
- A Kortárs Zene Társasága új alapszabálya

Végül a glasznoszty hatására lassan elkezdődött az eltussolt életművek és az elfeledett zeneszerzők bemutatása. Azok az orosz szakemberek, akik hallomásból ismerhették a 10-es 20-as években „zsákutcába” tévedt zeneszerzőket, mind meg

⁸ Leonyid Szabanyejev: „Современная музыка” (Szovremennaja Muzüka, Kortárs zene) *Muzükaljnaja Kultura* (1924/1): 8-20.

⁹ A folyóiratban Roszlavec nevét Rozlavecként írják.

voltak róla győződve arról, hogy ami a rehabilitáció során előkerül, még mindig tabutéma, félelemből inkább a kényesnek vélt kérdéseket nem érintették. Roszlavec rokonai, barátai és tanítványai félelemből hallgattak. A nyugati országokban megjelent kiadványok információi gyakran megbízhatatlanok, a helyes adatok alapján történő ismertetése éppen ezért fontos.

A legfontosabb dokumentumok egyikéhez Lobanovának sikerült hozzájutnia: ez Roszlavec egy korábban ismeretlen önéletrajza: *Краткая автобиография композитора Ник. А. Рославец* (*Kratkaja avtobiografija kompozitora Nyik. A. Roszlavec*), vagyis *Nyik. A. Roszlavec zeneszerző rövid önéletrajza*, Lobanova ezt személyesen Nyikolaj Hardzsijevtől kapta.¹⁰ Ez a dokumentum nincs datálva, azonban Roszlavec megemlíti két legutóbb komponált művét, ennek alapján az életrajz 1933-ban íródhatott. A *Szovremennaja Muzüka*-ban megjelent 1924-es cikkel szemben itt a zeneszerző betekintést nyújt nemcsak akkori hivatali munkájába, hanem politikai aktivistaként is bemutatkozik.

Moszkvában, 1989-ben került sor Roszlavec *Első hegedűverseny*-ének partitúrájának kiadására, és a mű bemutatására. Ezt követte a *В часы новолуния* (*V csaszü novolunyija, Újhold idején*) című szimfonikus zenekari költemény műsorra tűzése, azonban a bemutató máig ismeretlen okoknál fogva szabotálva lett¹¹. Eközben elindult Roszlavec felfedezése a nyugaton, a 90-es évektől kezdve sorozatosan jelentek meg különböző publikációk, Roszlavec műveinek kiadása is elkezdődött a Schott Mainz gondozásában, amely a mai napig is tart. A zeneszerző homályba vesztett életművének szisztematikus rekonstrukciója Marina Lobanova¹² nevéhez fűződik.

¹⁰ Nyikolaj Ivanovics Hardzsijev (1903-1996?), orosz műgyűjtő. Különösen a szovjet avantgárd képzőművészeti és irodalmi alkotásaiból álló gyűjteménye figyelemreméltó. Az ő birtokában volt az említett „Rövid autobiográfia”, amelyről Lobanova könyvében lehet olvasni először (Marina Lobanova: *Nikolaj Andreevič Roszlavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorw. von György Ligeti.* (Frankfurt am Main: Lang, 1997). 238. oldal, 31. jegyzet).

¹¹ A mű ősbemutatója Saarbrückenben volt 1990-ben, Heinz Holliger vezényletével.

¹² Orosz zenetudós. Zongorát, zenetudományt és zenetörténetet tanult Moszkvában, 1981-ig. 1978 és 1991 között a Konzervatórium docenseként formatant, összhangzattant, ellenpontot és zenei kritika tárgyakat tanított. 1991-től 1993-ig az Alexander von Humboldt Alapítvány ösztöndíjasaként egy Ligeti-monográfián dolgozott. 1993-tól 1995-ig Ligeti György tudományos munkatársa volt. 1995 óta a hamburgi Zeneművészeti Egyetem adjunktusa. 1979-től tíz éven keresztül gyűjtött adatokat Roszlavec életével kapcsolatban, különböző archívumokból és szemtanúktól.

1.1.3 Marina Lobanova

A disszertáció első fejezetét képező biográfia Lobanova egyik fő munkájára, a *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit* című könyvére támaszkodik¹³, amelyet 1988-89-ben írt, majd 1995-ben fordított német nyelvre, és 1997-ben jelent meg a Peter Lang kiadónál. A könyv előszavát Ligeti György írta. Tanulmánykötetében Lobanova különböző dokumentumokkal alátámasztva igyekezett kideríteni a 10-es és 20-as évek történéseit, azoknak igaz, vagy hamis voltát. Mi több, Jefroszinyija Fjodorovna Roszlavecce, a zeneszerző unokahúgával együtt a még meglévő családi hagyatékokból próbálta tisztázni a zeneszerző örökségének sorsát halálától a 90-es évekig. Létrehozta az addigi legteljesebbnek tekinthető műjegyzéket, és az egyes, elveszettnek ismert műveket is katalogizálta. A könyvben természetesen szó esik a szintetikus akkordok alkalmazásáról is, Roszlavec egyik legprominensebb kompozíciós alapelvéről. Ezt a technikát számos zenei szemelvényen keresztül mutatja be, legyen szó akár az 1900-as évekből származó korai darabokról, a 10-es évekből származó merészebb alkotásokról, vagy akár a 20-as években keletkezett, kissé árnyaltabb, posztromantikus hangulatú műveiről.

A következő alfejezet tehát, mivel alapkutatásra a primer források tanulmányozására nem volt mód, szinte teljes egészében Lobanova biográfiáját követi, helyenként bekezdésről bekezdésre. Az eredeti művet a szerző gazdagon illusztrálta személyes fotókkal, levelekkel és frissen előkerült kordokumentumokkal, amelyekből csak válogattam. Azonban fontosnak tartom a tévedések cáfolatát, helyreigazításokat, új információk közlését – különösen azokat, amelyek rávilágítanak egy-egy korábbi ismert forrás hibáira, illetve hiányosságaira. Ezekre a régebbi forrásokra azonban csak elvétve hivatkozom.

Minden tény könnyen visszakereshető Lobanova könyvében; a dolgozat írója itt szeretné kifejezni háláját, amivel az első Roszlavec-monográfia szerzőjének tartozik.

¹³ Minden további kutatás mindaddig, amíg az alapvető dokumentumok hozzáférhetetlenek, szükségképpen ebből a könyvből indulhat csak ki.

1.2 Biográfia

A 20. századi szovjet kultúrtörténet egyik legfontosabb fordulópontja volt Zsdanov beszéde az 1948-ban lezajlott konferencián, amelyen rengeteg művészt (akik egyáltalán túléltek az azt megelőző időszakot) megbélyegeztek, és meghirdették a szocialista realizmust. Meghurcolták és megalázták az államhatalom által népellenségesnek, formalistának, dekadensnek, individualistának, fasisztának, hazaárulónak, cigánynak, foxtrottistának (foxtrotcsiki) tartott zeneszerzőket.

Azt hihetnénk, az 1948-as év volt az első olyan fordulópon, amikor hasonló dolgok történtek. Lobanova azonban rámutatott arra, hogy a fenti eseményen a legnagyobb befolyással lévő bírálók mind a 20-as években edződött tollnokok és autodidakta zeneszerzők voltak, akik addigra már a teljes 10-es években virágzásnak indult avantgárd és futurista művészeket eltörölték a köztudatból. Ligeti György is egyetért Lobanovával abban, hogy az első egyik legnagyobb vesztesége az orosz 20. századi művészetnek maga Roszlavec volt,¹⁴ aki már 1929-ben kénytelen volt politikai és ideológiai hibáit nyilvánosan bevallani. A 20-as években azonban Roszlavec és zenei társasága, az ASM, utolsó leheletéig felvette a harcot az ellenséges RAPM-mel¹⁵. Az ASM a kor folyóirataiban fejtette ki álláspontját, és támadta az évtized végére már kíméletlenül elharapódzó ideologikus nyomást diktáló proletár zenészeket.

Roszlavec megismeréséhez, személyiségének megítéléséhez feltétlenül szükséges, hogy a jelenleg ismert tényeket felhasználva tiszta vizet öntsünk a pohárba, és megvizsgáljuk, melyek azok a tények és információk, amelyek a szűk szakmai körökben is legkevesebb ötven évig (tágabb körökben akár a mai napig is) ismeretlenek vagy kimondatlanok voltak. Ennek vizsgálatához Roszlavec 1924-es saját írását, a *Szovremennaja Muzükában* megjelent *Roszlavec önmagáról és alkotómunkájáról* című cikkét¹⁶ fogom segítségül hívni és mutatok rá Lobanova könyvének segítségével annak történeti hiányosságaira.

¹⁴ Marina Lobanova: *Nikolaj Andrejevič Roszlavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorw. von György Ligeti.* (Frankfurt am Main: Lang, 1997). 10.

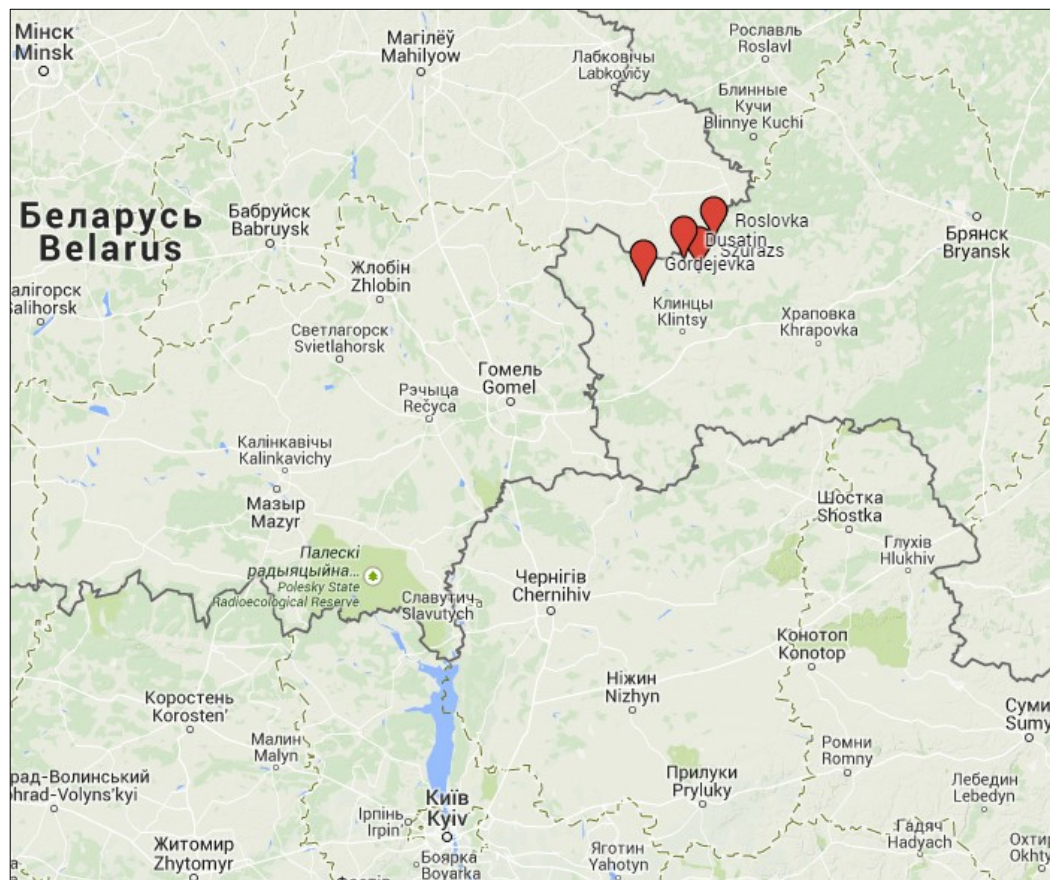
¹⁵ Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов – Rosszijszkaja Asszociacija Proletarszkih Muzükantov, Proletár Zenészek Oroszországi Szövetsége, 1923-1932-ig működő zenei szervezet.

¹⁶ Roszlavec: „Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве.”, (Nyik. A. Roszlavec o sebe i szvojem tvorcsesztve, Nyik. A. Roszlavec magáról és munkásságáról). *Szovremennaja Muzüka* 1924/1 (1924): 132-138.

1.2.1 Az eltítkolt múlt

Roszlavec születési dátuma nem állapítható meg teljes bizonyossággal. Különböző források 1880 decemberének más-más napját jelölik meg. A zeneszerző cikkében megelégszik az év megjelölésével. További dokumentumok december 24-et (Roszlavec anyósának levele), „illetve” december 23-at említenek (katonasági papírok, konzervatóriumi diplomája). Feltehetően tehát utóbbi a legvalószínűbb: 1880. december 23.

A születési hely meghatározása ugyancsak bizonytalan. Roszlavec önéletrajzában a csernyigovi fennhatóságú Dusatin, egy 1919-es programfüzetben Szurazs, katonai dokumentumokban Gordejevszka található. A szerző biográfiájában említett csernyigovi fennhatóság ma Ukrajna északi területén található, a felsorolt települések azonban már mintegy 100 km-re északra az ukrán-orosz határtól, Oroszország területén helyezkednek el, a belorusz-orosz határ közvetlen közelében. Lobanova szemfüles módon észrevett egy Roszlovka nevű kis falut is, amelynek akár (valamilyen misztikus módon) köze is lehet a zeneszerző nevéhez.



forrás: maps.google.com

A térképen jól látható Belorusszia, Oroszország és Ukrajna határainak találkozása. Ukrajna területén látható Csernyigov város, amelyhez a fenti megjelölt települések tartoztak közigazgatási szempontból a régi térképek szerint.

Roszlavec anyósának írásából¹⁷ azonban azt is megtudjuk, hogy a zeneszerző nagyapjának volt egy kiváló asztalosműhelye, ahol Roszlavec gyermekként még hegedűt is próbált készíteni. Ez az információ az első, amely az 1924-es autobiográfiából hiányzik – gondolhatjuk, talán nem tartotta fontosnak. Beszámol azonban arról, hogy parasztfiúként az állatokkal foglalkozott. Az említett írásból kiderül, hogy a zeneszerző gyermekora nem pusztán a paraszti világ keretein belül zajlott, erre említhetnénk példának az asztalosműhelyt is. Ugyanakkor megtudjuk azt is, hogy nagybátyjának volt egy kisebb zenekara, amely Roszlavec első, kezdetleges darabjai közül többet is előadott.

Úgy tűnik, Roszlavec a fenti két információt talán nem véletlenül nem említette meg a *Szovremennaja Muzüka*-ban. Az 1920-as évek elején már teljes gőzzel robogott az osztályharc propagandája, és tisztában volt vele, ha kitudódik, hogy felmenői nem is voltak olyan szegények, még bajba kerülhet.

1892-ben Konotopba költözött, ahol 1896-ig tartózkodott. Itt vette első igazi hangszeres óráit, és itt találkozott először nyomtatott kottával. A helyi zsidó hegedűs, ahogy a zeneszerző fogalmaz, nem tartott neki több, mint 5-6 órát: Roszlavec hamar meghaladta tanára képességeit, és ezért nem tanította tovább. A komponálást már komolyabban vette Konotopban, más hangszeresekkel összeállva egy kisebb együttest is alapított (két hegedűből, fuvalából és egy kisdobból), akikkel egy teljes évadon át játszottak egy cirkusz zenekaraként. Mindemellett gyakran játszottak együtt különböző műveket, és maga Roszlavec is írt nekik, leginkább templomi zenéket. Elmondása szerint, annak ellenére, hogy a vasútnál dolgozott (1896 tájékán), itt alakult ki benne a zeneszerzői-előadóművészi hajlam, itt döntötte el, hogy a zenével szeretne foglalkozni.

Konotopban ismerkedett meg Kazimir Maleviccsel, akivel hamarosan szoros barátságot kötöttek. 1896-ban mindkettejük családja Kurszkba költözött, Roszlavec és Malevics is a vasúttársaságnál dolgoztak tovább. A nagyváros nagy hatással volt rájuk, a helyi kulturális élet befolyásolta és inspirálta a fiatal művészeket.

¹⁷ Marina Lobanova: *Nikolaj Andreevič Roszlavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorw. von György Ligeti.* (Frankfurt am Main: Lang, 1997). 29.

Sorsuk hosszú időre összekovácsolta őket, köszönhetően annak, hogy mindketten az 1910-es évek elején-közepén bontakoztathatták ki saját művészi hitvallásukat, és hogy a szovjet államhatalom az 1920-as évek közepén megtörte őket. Roszlavec betöltött hivatali pozícióinak sem tett volna jót, ha kitudódik, mennyire szoros kapcsolat fűzi a *Fekete négyzet fehér alapon* alkotójához. Ez a tény ismét egy olyan dolog, amelyről muszáj volt hallgatnia, ha nem szeretne volna, hogy az RAPM és a művészetben zajló elnyomás ellen végzett kitartó munkájáról le kelljen mondania.

Kurszkban Roszlavec Arkagyij Abazánál¹⁸ tanult hegedűt, összhangzattant és zongorát. Ő volt az első mestere, akinél már behatóbban foglalkozhatott a zenével, továbbá Abaza, mint Hans von Bülow egykori munkatársa, valamint kurszki újságíró, nagyban befolyásolhatta Roszlavec későbbi írói, karmesteri, és vezetői képességeit. Roszlavec ekkor a helyi római katolikus templomban tevékenykedett és komponált világi, valamint egyházi műveket. Hamarosan hegedűművész, kórusvezető és zenekarvezető lett.

Huszonegy évesen a moszkvai konzervatóriumba került, ahol 1912-ig folytatta tanulmányait.

Roszlavec nem hagyott fel a hegedüléssel: a konzervatóriumi zeneszerzés-tanulmányok mellett Jan Hřímalýnál¹⁹ végzett hegedű szakon. Ellenpontot és formatant Alekszandr Iljinszkij²⁰ és Mihail Ippolitov-Ivanov²¹ irányítása alatt, szabad kompozíciót Szergej Vasziljenkonál²² tanult.

Tanulmányai alatt több, mint száz fugát írt. A Roszlavec-archívum őriz egy figyelemreméltó 1910-es hegedűre és zongorára írott szonatinát is. Továbbá ugyanott megtalálhatóak az 1908-10 közti formatani jegyzetfüzetei is.

Roszlavecben különös kettősség alakult ki: miközben nagyra értékelte a tradíciókat – lásd fiatalkori művei és konzervatóriumi tanulmányai –, az 1900-as

¹⁸ Arkagyij Makszimovics Abaza (1843-1915), orosz zeneszerző, zongorista és újságíró.

¹⁹ Jan Hřímalý, vagy Ivan Grzsimali (1844-1915), cseh származású hegedűművész. 1869-től a moszkvai Konzervatóriumban tanított hegedűt. Tanítványai közül a legismertebbek Reingold Glier (azonos Reinhold Glière) és Roszlavec.

²⁰ Alekszandr Alekszandrovics Iljinszkij (1859-1920), orosz zeneszerző. 1885-től a moszkvai Konzervatórium tanára, a *Bahcsiszeráji szökőkút* című opera (nem összetévesztendő Aszafjev azonos című balettjével) szerzője.

²¹ Mihail Mihajlovics Ippolitov-Ivanov (1859-1935), orosz zeneszerző, karmester. 1893-tól a moszkvai Konzervatórium tanára. Egyik tanítványa Szergej Vasziljenko.

²² Szergej Nyikiforovics Vasziljenko (1872-1956), orosz zeneszerző, karmester. A The New Grove zenei lexikon szerint Vasziljenko csak 1907-től tanított a Moszkvai Konzervatóriumban, tehát elképzelhető, hogy az azt megelőző években Roszlavecnek más mesterei lehettek.

évek folyamán késztetést érzett arra, hogy zenéjében egyfajta forradalmat vigyen véghez. Tanulmányai során érdeklődött az új dolgok iránt, és az 1910-es évek elejére már talonban voltak olyan dalok, zenekari művek, kamaraművek, amelyek kiforrott stílusát előlegezték meg.

A konzervatóriumi és az azt követő időszakról ismét nem sokat olvashatunk az önéletrajzában. Roszlavec a kéziratain feltüntette, hol írta az adott művet. Gyakran még az utcát és a házat is feljegyezte. A *Morgenstimmung* című, hegedűre és zongorára írott darab kéziratán például a következő olvasható: „Moszkva, Mjasznickaja utca, Olga Nyikolajevna Langovaja házában”. Mivel nagyon sok esetben nincs más forrásunk Roszlavec hollétére vonatkozóan, ezeket a kis nyomokat kell, hogy figyelembe vegyük. A későbbiekben feleségül vette Natalija Alekszejevna Langovoját, Alekszej Petrovics Langovoj²³ lányát. Lobanova feltételezése szerint Roszlavec legkésőbb 1907-ig meg kellett, hogy ismerje őt: a *Morgenstimmung*ot ugyanis neki ajánlotta. Erről tanúskodik a kéziraton olvasható keletkezési helyszín is.

A zeneszerző apósa akkoriban a forradalmat megelőző időszak egyik legmeghatározóbb figurája volt Moszkvában. Ezek mellett a Tretyakov Galéria igazgatótanácsának a tagja volt, tekintélyes gyűjteménnyel rendelkezett. Levelezésben állt rengeteg neves orosz festővel. Ezekről a kapcsolatokról 1935-ben nyilatkozott az *Emlékezés a festőről* című könyvében. Roszlavec sok kiállításon járhatott, valamint különböző kiállításmegnyitók vendége volt. Nem zárható ki, hogy a század eleji orosz festészet nagy hatással volt rá, hiszen több neves orosz avantgárd festő is ismert volt már az 1900-as években.

Feltételezhető, hogy Roszlavec sokat köszönhet a Langovojéknál töltött időszaknak. Ezidőtájt tanult franciául, és sokat olvasott. Vendéglátói a festészetben voltak a legtájékozottabbak, emellett lelkes zenerajongókként is számon tartották őket.

Tekintetbe véve, hogy a későbbiekben üldözték a Langovoj-féle családokat és kitartóan keresték a gazdagokhoz, kulákokhoz kötődő kapcsolataikat, Roszlavecnek ismét egy újabb periódust kellett kiretusálnia életrajzából. Ami (az első) feleségét illeti, arról nem tudni, mik voltak az okok, amelyek közrejátszhattak házasságuk felbomlásában (ennek időpontját Lobanova nem ismerteti, avagy

²³ Alekszej Petrovics Langovoj (1857-1939), orosz orvos, műgyűjtő. Közeli kapcsolatban volt több neves művésszel.

ismeretlen). Az a tény azonban nem biztos, hogy jó fényt vetett volna a zeneszerzőre, hogy Natalija Alekszejevna külügyminisztériumi hivatalnokként a 20-as években azon ügyködött, hogy Szabanyejev bőrét mentse az államhatalmi elnyomástól és segítse őt az emigrációba. Hozzá kell tenni, hogy Szabanyejevet maga Roszlavec is igyekezett mindig megvédeni a különféle támadásoktól, amiért a kulturális forradalmat másképp értelmezte, mint ahogyan például az RAPM. Roszlavec és Szabanyejev ráadásul szoros barátságban voltak.

Roszlavec 1912 után elhagyta a konzervatóriumot. A tanulmányai alatt megszerzett kiváló művészeti ismereteivel és kapcsolataival a zenei közéletben tovább kellett lépnie. Roszlavec mindig kiállt zeneszerzési elvei mellett. Ahogyan őt is, más hasonló gondolkodású alkotóművészeket is ez az elhatározás vezette rövid időn belül tragikus sorsukhoz.

1.2.2 Forradalom a zenében

Roszlavec az 1910-es évek közepére a muzikális élet forगतagában találta magát. Új hangrendszerével és első nyilvános bemutatóival sikerült felhívni magára a figyelmet, ennek köszönhetően alkalma nyílt megismerkedni korának legmeghatározóbb alakjaival: levelezni kezdett Mjaszkovszkijjal (akinek kvartettjeit és a *Nocturne*-t is elküldte), kapcsolatba került Vlagyimir Vlagyimirovics Derzsánovszkijjal²⁴, az ASM akkori vezetőjével, és ekkoriban ismerkedett meg Szabanyejevvel is. Valósággal magukba szippantották a különféle orosz futurista estek, összejövetelek. Szimpátiáját sokan viszonyozták. Jevgenyij Makszimovics Braudo²⁵, a kor egyik legmeghatározóbb kritikusa, Roszlavec és Szkrjabin zenéjének pártolója, a modernista zene lelkes támogatója, Roszlavec műveinek megjelenését korának legnagyobb szenzációjának nevezte.

Az 1915-ben keletkezett *Песенка Арлекина* (Peszenyka Arlekina, Harlekin dala) című dalának kritikája volt az első, amely megjelent a zeneszerző életében a *Muzika* című folyóiratban, Mjaszkovszkij tollából. Ugyanattól az évtől kezdve Roszlavec maga is dolgozott kritikusként, leginkább a futurizmussal kapcsolatban

²⁴ Vlagyimir Vlagyimirovics Derzsánovszkij (1881-1942), orosz zenekritikus, újságíró. Rebikov növendéke volt. A *Muzika* nevű folyóirat alapítója, és később több kortárs lap szerkesztője is volt.

²⁵ Jevgenyij Makszimovics Braudo (1882-1939), orosz muzikológus. Roszlavec zenéjének pártolója.

publikált. A zeneszerző kapcsolatba került az irodalommal, főleg a szimbolista irodalmat kedvelte. Ebben az időszakban alakult ki irodalmi ízlése, amely kiváltképp a szimbolistáknak köszönhető. A *Muzüka*-ban megjelentetett versek közül néhány Roszlavec dalaihoz alapanyagként szolgált.

A futuristákkal is egyre aktívabban dolgozott együtt. Egy kiadványban, amelyben más futuristák művei is megjelentek²⁶, Roszlavec 1914-es *Kompozíció* című darabját publikálták, amely hegedűre és zongorára íródott. Ugyanígy megjelent a Vaszilij Kamenszkij²⁷ *Солнцелей с аэроплана* (*Szolncelej sz aeroplana, A napember a repülőről*) című sorozata, amelyből az első négyet Roszlavec megzenésítette, *Подем* (*Paljot, Repülés*) címmel. 1916. április 1-jétől kezdve jelent meg a *Moszkovszkije Masztera* című folyóirat, amelyben rengeteg ismert költő és festő is közreműködött.

Roszlavecnek ebben az időszakban mélyült el barátsága Maleviccsal és Vaszilisz Gnyedovval²⁸. Lobanova Nyikolaj Hardzsijevtől tudja, hogy Roszlavec és Gnyedov egy közös operát terveztek, amelynek címe *Семизорбый верблюд* (*Szemigorbuj verbljud, Hétpúpú teve*) lett volna, és amelyet a Bugyetljanin (Futurista) nevű színház keretein belül valósítottak volna meg. A szöveggönyvet már 1914 elején realizálták Jaltán, ahol mindkét alkotó tuberkulózis miatt tartózkodott. Az operát Párizsban szeretnék volna bemutatni, de a világháború keresztülhúzta számításukat. Később Malevics is szeretett volna egy közös projektet Roszlavecce 1916-ban. Hardzsijev szerint Malevics szeretett volna egy *Supremus* című folyóiratot indítani, amelyhez Roszlavecet társszerkesztőnek kérte fel.

1.2.3 A forradalom útjain

Roszlavec az 1917-18-as évekről sem közöl sok információt az 1924-es autobiográfiában. 1917-es plakátok és levelek ugyanakkor arról tanúskodnak, hogy a zeneszerző egy Jelec nevű városban tartózkodott. Itt egy zeneiskola

²⁶ *Весеннее контрагентство муз* (*Veszennyeje kontragentsztvo muz, Tavaszi múzsa ügynökség*) Burljuk, Vermelj (szerk.) (Moszkva, 1915)

²⁷ Vaszilij Vasziljevics Kamenszkij (1884-1961), orosz költő. A szovjet futurista avantgárd egyik vezéralakja.

²⁸ Vaszilisz Ivanovics Gnyedov (1891-1978), orosz költő. A szovjet futurista avantgárd egyik jeles tagja.

igazgatójaként dolgozott és tanított, többek között zeneszerzést és hegedűt. Neve megjelent több plakáton és hirdetésben.

Azonban a *Rövid autobiográfiában* Roszlavec már bővebben nyilatkozik erről az időszakról. 1917-ben csatlakozott a helyi szocialista forradalmi szervezethez. Decemberben megszerezték a hatalmat és másokkal együtt egy új (saját) bolsevik rendszert akartak létrehozni. A szocialista forradalmi szövetség ezért bíróság elé hurcolta és kizárták a pártból. A 20-as évek folyamán minden körülmények között hallgatnia kellett ezekről az eseményekről. Bármilyen hasonló akció esetén táborba küldték vagy lelőhették azokat, akik nem követték a központi propagandát.

Roszlavec az egyik legaktívabb tagja lett az akkori proletkultnak. Ő vezette a zenei szekció repertoár és kiadói feladatait. 1919-ben elnöki posztot töltött be a VSERABIS²⁹ moszkvai kormányzati vezetésében, valamint zeneszerzői kollektívájában is, 1920-ban. Később a 20-as évek sajtójában fanyar szájízzel hangsúlyozták, hogy a hangszervező Roszlavec hivatalos zeneszerző-egyesületek tagja.

1919-ben kezdte meg munkáját az ASM keretein belül. Ugyanabban az évben Arthur Lourié³⁰ levélben kérte, hogy vegyen részt a MUZO-NKP³¹ által kitűzött, az ASM zeneszerzőit foglalkoztató feladatokban. A kitűzött céljaik a kortárs zene és művek tanulmányozása, propagálása, művek kiadatása.

1920-ban már Harkovban tartózkodott. Ekkor az ukrainai Csekától³² kapott egy levelet, amelyben arról értesítették, hogy egy lakást bocsátottak rendelkezésére, zongorával.

1921 májusára Roszlavec a harkovi zeneakadémia professzora (később rektora) lett és később a zenei intézet szabad kompozíció és speciális hangszerelés szakán is

²⁹ Всероссийский союз работников искусств – Vszerosszijszkij Szojuz Rabotnyikov Iszkussztv, Összorosz Művészeti Munkások Központi Bizottsága

³⁰ Arthur Lourié (1892-1966), orosz zeneszerző. Több irányzatot is követett életművében: impresszionista hangulatú zongoraművektől a szkrjabini harmóniákon át a futurista darabokig. 1918-21-ig a Narkomprosz elnöke volt. Ezután külföldre emigrált, Varése-zel, Busonival és Sztravinszkijjal is találkozott. 1941-től az USA-ban élt.

³¹ музыкальный отдел Народного комиссариата просвещения – Muzükaljnüj Otgyel Narodnovo Komisszariata Proszvescsenyija, Oktatási Népbiztosság Zenei Osztálya

³² Всероссийская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем при ЦК РСФСР – Vszerosszijszkaja Csrezvücsajnaja Komisszija po Borbe sz Kontrevoljucijej i Szabotazsem pri SZNK RSZFSZR, Ellenforradalmi, Spekulációs és Szolgálati Bűncselekmények Elleni Harc Különleges Bizottsága, vagy szimplán Összoroszországi Különleges Bizottság

tanított. Majd az ukrán Oktatási Népbiztosság Glavproforbjának³³ vezetője lett. Erre a pozícióra kiváló ajánlólevelet is kapott.

A következőket írja *Rövid autobiográfiá*-jában:

Elutaztam Harkovba a feleségemhez és ott tüdőgyulladást valamint súlyos idegösszeomlást kaptam. Egészségügyi okokra hivatkozva elhagytam 1921-ben a VKP-t (a kommunista bolsevik pártot).

Az, hogy valaki a polgárháború után elhagyta a pártot, egyáltalán nem volt szokatlan eset. Később azonban, a Sztálin-korszakban, erről is hallgatni kellett. Egészen 1991 januárjáig nem lehetett tudni arról, hogy Roszlavec elhagyta a pártot. Ennek oka az archív dokumentumok kutatásának tilalma volt. Azonban az archívum lajstroma nem tartalmaz semmilyen információt arról, hogy Roszlavec elhagyta volna a pártot.

Egy 1921-es dokumentum azonban felvilágosítást ad erről:

Szaktám szerint zenész és zeneszerző vagyok. A februári forradalom hatására felhagytam a művészettel és aktívan a forradalomhoz csatlakoztam. Ennélfogva 1917-ben beléptem a Szocialisták Forradalmi Pártjába és aztán 1918-ban az Orosz Kommunista Pártba. Zászlói alatt az utolsó pillanatig dolgoztam. Mára, amikorra a polgárháború elcsendesedett és a párt békéssé vált, azt hiszem, a társadalommal szemben saját morális küldetésemnek érzem, hogy teljes erőmből a művészi munkára és a zeneművészet felépítésére koncentráljak, amihez nemcsak speciális tudás kell, de ugyanakkor művészi tapasztalat is.

Mint tudjuk, a művészeti munka sajnos nem kompatibilis a pártpolitikai munkával. A művészet teljes szabadságot követel és saját időbeosztást, amit a politika nem engedhet meg. Fenti okoknál fogva bejelentem távozásomat az orosz kommunista pártból, amely mellett egyébként elkötelezett vagyok, és hogy ez az áldozat részemről csak többet fog hozzáadni a művészetünkhöz és a kultúránkhöz.³⁴

Lemondott a VSERABIS-i, valamint a Moszkvai Kormányzati Szakszervezeti Tanácsi (MGSPS) posztjáról is.

³³ Professzionális Művészeti Oktatóközpont.

³⁴ Roszlavec-archívum 94. (RGALI) 1. jegyzék

1923-ban Moszkvába költözött. A fővárosban több pozíciót is betöltött: politikai szerkesztőként dolgozott az NKP RSFSZ³⁵ irodalmi és kiadói központjában, 1924-től az Állami Kiadó Politikai Osztályának vezetője lett.

1.2.4 A kultúrharc előszele

Az államhatalom már a forradalmat megelőzően igyekezett nagy súlyt vetni a később elharapózó osztályharcra. Erről Lunacsarszkij³⁶ írásai is tanúskodnak. Az egyik, de talán a legnagyobb horderejű küzdelem a burzsoázia ellen irányult. A burzsoáziával általában a Nyugatot azonosították: a felvilágosulatlan, marxista elveket elutasító társadalmak mindennapos céltáblái voltak a szovjet propagandagépezetnek.

Már a cári hatalom alatt érezni lehetett a forradalom előszelét a politikában, és a művészetekben is. A kulturális életben felgyorsult az információk áramlása. A zeneszerzők, előadóművészek sokkal több helyre juthattak el, mint azelőtt, köszönhetően a folyamatosan fejlődő közlekedési lehetőségeknek. Ugyanígy a legújabb kortárs művek híre is sokkal könnyebben terjedhetett világszerte. Fiatal művészek nyugaton tanulhattak különböző mesterektől – noha a zeneművészet területén az orosz tradíciókhoz való kötődés mindig is erős volt (Csajkovszkijt is beleértve, annak ellenére, hogy őt tartották a legnyugatiasabbnak). Oroszországban az 1910-es években felütötte a fejét a futurizmus, megjelent a *Pofon ütjük a közízlést*³⁷, különböző futurista társulatok, szövetségek alakultak; a futurizmusnak a sajtóban is megvolt a helye. Az orosz művészek keze alól számtalan meghökkentő mű került ki, mint például a majdhogynem musique concrète-nek titulálható *Гудковая симфония* (*Gudkovaja szimfonyija*, *Sziréna-szimfónia*) Arszenyij Avraamovtól.³⁸

³⁵ Народный комиссариат просвещения, Наркомпрос – Narodnij Komisszariat Proszvescsenyija, Narkomprosz, Oktatási Népbiztosság

³⁶ Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkij (1875-1933), orosz politikus, kritikus, író, esztéta. Az 1917-es forradalom után az orosz kultúra központi figurája, 1929-ig közoktatásügyi népbiztos volt. Leninnel többnyire egyetértettek, noha voltak vitáik. Sztálinnal került végső összetűzésbe, amely következtében spanyol nagykövetnek nevezték ki, azonban útközben Franciaországban életét vesztette.

³⁷ Az orosz kubo-futuristák egy csoportjának 1913-as kiadványa, benne az orosz futurista kiáltvánnyal. Szellemi atyjuk David Davidovics Burljuk volt.

³⁸ Arszenyij Mihajlovics Avraamov (szül. Krasznokutszkij, 1886-1944), orosz zeneszerző. Legismertebb műve, a Gudkovaja szimfónia, többek közt a kaszpi-tengeri szovjet tengerészeti flottát, azok gőzdudáit, tűzérési ágyúkat, hidrolánokat, teherautókat, buszokat, Baku város

Az ASM nagyszabású kamara-, és zenekari koncertsorozatokat szervezett. Az orosz alkotók mellett többek közt Bartók, Kodály, Hindemith, Honegger, Satie, Ravel vagy akár az emigráns Prokofjev és Sztravinszkij művei is előadásra kerültek a moszkvai nagyközönség előtt.

Roszlavec VSERABIS alkalmazottként külföldre is utazhatott, aminek köszönhetően több fontos nyugati kontaktust is létesíthetett. Ezt a tényt azonban nem sok bizonyíték támasztja alá, köszönhetően a dokumentumok eltűnésének és megsemmisítésének. Fotók tanúsítják, hogy Roszlavec 1927-ben Görögországban járt. Ennek az utazásnak célja, illetve célpontja ismeretlen. A jelek arra engednek következtetni, hogy ez inkább amolyan kirándulás volt, mintsem munkából fakadó kiküldetés. Ezen az utazáson dolgozott a zeneszerző a *4. trión*. A kéziratban „Athén-Moszkva, 1927” olvasható. Roszlavec külföldi kapcsolatainak azonban biztosan sokkal nagyobb jelentőségük volt, mint ez a példaként említett, dokumentumokkal alátámasztott utazás, amelyről történetesen van bizonyítékunk.

Ebben az időben Roszlavec néhány művét az Universal Edition is megjelentette. A *Szovremennaja Muzika* arról informálta olvasóit, hogy 1924. november 1-jén és 6-án Bécsben „Új orosz zene” címmel két koncertet adnak. A másodikon felcsendült Roszlavec Gordonka-zongora szonátája. Ugyanez a folyóirat 1925-ben azt hirdette, hogy a New York-i Zeneszerzők Ligája koncertet szervez Mjaszkovszkij, Fejnberg és Roszlavec művekkel.

1926-ban Szabanyejev egyik párizsi levelében Darius Milhaud-ról mesélt Roszlavecnek. „Milhaud üdvözlí a műveit” – írta. Valószínűleg 1926-ban hallotta Roszlavec darbjait Moszkvában, amikor koncertet adott az Állami Művészettudományi Akadémián. Ezenkívül Szabanyejev tudatta Roszlavecvel, hogy műveit (főleg a kamaraegyüttesre írottakat) propagálni fogja. Megnevezett egy kvartettet, egy triót és egy szonátát, amit már elküldött egy csellistának. Nyilvánvaló, hogy Szabanyejev néhány Roszlavec-művet is magával vitt az emigrációba.

Lenin halála után, 1924-től a kibontakozó osztályharc azonban egyre jobban haragudott a modern zenére. Külföldi kapcsolatok ápolása a Szovjetunióban már a

szíreánait, a hallgatók tömegéből alakult kórust, különböző gőzgépeket foglalkoztat hangszerelésében. A művet több karmester irányításával adták elő, akik zászlókat és pisztolyokat használtak a vezényléshez. Bővebben: *The New Grove*: Avraamov, Arseny Mikhaylovich szócikkében.

20-as évek végén nemkívánatos tevékenység volt, amit károkozás és szabotázs címén az állam brutálisan büntetett. Roszlavec esete különösen kritikus volt. Mint ahogy szó volt róla, első felesége a 20-as évek közepén a Külügyminisztériumban dolgozott, mi több, segítette Szabanyejevet emigrálni. Roszlavecet is bátorították barátai, hogy hagyja el a Szovjetuniót, de a zeneszerző nem élt ezzel a lehetőséggel.

1.2.5 Az ASM

1923 után Roszlavec lett az ASM vezetője és ezáltal központi figurájává vált annak a drámának, amely a 20-as évek szovjet zenekultúrájában zajlott le. Hogy érthetőek legyenek az általa átélt konfliktusok, üldöztetések és azok következménye, először meg kell vizsgálni, mely erők és érdekek játszottak szerepet ebben a játékban.

Az ASM nem tudott minden zeneszerzőnek eléggé érdekfeszítő lenni. Ez annak is köszönhető, hogy a MUZO-NKP vezetője, Lourié nem volt kellően tapasztalt és meggyőző személyiség: dekadens eklektikus művész volt, azonban másoktól elvárta az eredetiséget és az innovatív ötleteket.

Az ASM célja az új zene ismertetése volt: az orosz zenéé külföldön, valamint a külföldié Oroszországban. A szervezet belső és külső tagokkal rendelkezett. Munkájuk két célra koncentrált: a koncertekre és az egyesület kiadványainak megjelenítésére. Az ASM 1924 óta adta ki a *Szovremennaja Muzikát* (Kortárs Zene). Felelős kiadója Derzsanovszkij, szerkesztői Beljajev³⁹ és Szabanyejev voltak. A folyóirat orosz és nyugati zenéről tudósított, beleértve olyan zeneszerzőket, mint Bartók, Hindemith, Prokofjev, Roszlavec, a Hatok és Sztravinszkij. Írtak ösbemutatókról, koncertekről, különböző zenei eseményekről és problémákról. Itt jelent meg Bartók Béla, és később Roszlavec saját autobiográfiája is. Az egyesület kiáltványát Szabanyejev jelentette meg a *Szovremennaja Muzika* egyik cikkében, amelyben kitűzte küldetésük céljait. Ez a kiáltvány deklarálja az új törekvések iránt érzett toleranciájukat, sőt, támogatásukat. Roszlavec 1925-ben üzent kollégáinak a *Hol vannak az orosz zeneszerzők?* című cikkével. A lap egyébként általában igyekezett agitálni a zeneszerzőket különféle jelmondatokkal, mint például: „Az áramlás ellen!”, „Evezzünk új vizekre!”,

³⁹ Viktor Mihajlovics Beljajev (1888-1968), orosz muzikológus.

„Zeneszerzők, egyesüljete!” Ugyanakkor megpróbálták az államhatalom embereit is meggyőzni zenei forradalmuk jelentőségéről. A lefektetett szabályok mellé különböző idézeteket iktattak be Karl Marx, Wilhelm Hausenstein⁴⁰, Lev Trockij és Antonio Labriola⁴¹ tollából. Később az RAPM erősen támadta őket Lev Trockij miatt.

Az ASM hathatósan taglalta az új zene problematikáját, és csípősen kritizálta azokat, akik a zenei forradalomban inkább megbújni akartak, vagy éppenséggel megtagadni a körülmények kínálta lehetőségeket. Egy Dialecticus álnéven publikáló író⁴² a következőkről elmélkedik a *Reakciók és progresszívak a zenében* című cikkében:

Lehet-e egyáltalán egy zenei tartalomnak irodalmi tárgya? Változtat valamit azon, ha Beethoven vonósnégyesének kottáján áthúzom az eredeti szöveget (Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit) és helyette odaírom, hogy „A bakui új villamos vonal megnyitására” vagy „Ünnepi győzedelmi tűz a Vöröshadseregnek”? Miért kell mindig és mindig elismételni, miért nem világos még mindig, hogy egy zenei műnek a tartalma maga a zene?⁴³

Dialecticus ebben a cikkben zeneszerzőket szeretett volna inspirálni, valamint támogatni őket abban, hogy újfajta hangrendszereket keressenek (például felhangrendszerek használata).

1.2.6 RAPM, VAPM, PROKOLL, ORKIMD

Az APM⁴⁴ 1923-ban jelentette meg folyóirata, a *Muzükaljnaja Nov* (Zenei új) első számát. Ebben a kiadványban különböző agitációs művészeti publikációk jelentek meg. Céljuk a politika és a művészetek összekapcsolása volt, konkrét ideológiai útmutatók a szovjet-orosz művészet jövőbeli alkotásaihoz, szinte kizárólag politikai alapokon. A VAPM⁴⁵ 1924-ben jelentette meg a *VAPM*

⁴⁰ Wilhelm Hausenstein (1882-1957), német író, művészetkritikus, publicista.

⁴¹ Antonio Labriola (1843-1904), olasz marxista teoretikus.

⁴² Az említett *Magyar Zene* száma (1987/3) Roszlavecet jelöli meg zárójelben.

⁴³ Dialecticus: „О реакционном и прогрессивном в музыке.” (O reakcionnom i progresszivnom i muzüke). In: *Muzükaljnaja Kultura* 1924/11 (1924): 45-51.

⁴⁴ Ассоциация Пролетарских Музыкантов, Asszociacija Proletarszkih Muzükantov, Proletár Zenészek Egyesülete.

⁴⁵ Всероссийская Ассоциация Пролетарских Музыкантов, Vszerosszijszkaja Asszociacija Proletarszkih Muzükantov, Összorosz Proletár Zenészek Egyesülete.

ideológiai alapjai, valamint *A ma pártpolitikája az irodalomban és feladataink* című cikkeit, amelyben a proletár- és parasztművészetet nevezte meg (az irodalmat ugyanúgy, mint a zenét), mint a kultúra forradalmának egyik eszközét. Ezt a fajta útmutatást, ideológiát állították szembe a burzsoáziával és az ASM tevékenységével. Az osztályharc intenzitásának növekedése a társadalomban és a kultúrában leginkább a hatalomért és a hegemoniáért folyó küzdelemről szólt.

Az RAPM mindig kifejezetten agresszív formában prezentálta téziseit. A zenét elkezdtek osztályozni. Megkülönböztettek burzsoá (vagy dekadens) és proletár darabokat. Zeneszerzőket buzdítottak új zenei formák kifejlesztésére, az általuk definiált proletár tartalom még intenzívebb kifejezésének céljából.

Ennek egyik legkirívóbb eredménye a főiskolákban és a konzervatóriumokban bevezetett munkás fakultás volt, amely a főiskola proletarizációjához vezetett. Szűrték a növendékeket, de a tanárokat is: például 1924-ben 372 hallgatót íratnak ki meghallgatások után a moszkvai konzervatóriumból, mint osztályellenségeket. Erről még a *Muzükaljnaja Nov* is beszámolt. A tisztogatások véghezviteléhez segítségükre volt az 1925-ben megalakult PROKOLL⁴⁶. Az ő nevükhöz fűződik a növendékek többségének kihallgatása. Hasonló szervezet alakult a professzorokból is.

1925-ben az APM-ből kivált egy társaság, akik megalapították az ORKIMD-ot.⁴⁷ Ez azzal a céllal jött létre, hogy a széles dolgozó tömegeknek marxista elveken alapuló forradalmi zenét közvetítsen. Tagjai közül megemlíthetjük Klimentij Korcsmarjovot és Roszlavec legfőbb ellenlábasát, Lev Sulgint⁴⁸. Az ORKIMD meglehetősen alacsony színvonalú zenét közvetített. Néhányan tudni vélték, hogy zeneszerzői közül többen autodidakták és komolyabb szakmai előélet nélkül komponálhatnak.

⁴⁶ Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории, Proizvodsztvennyij Kollektiv Sztudentov-Kompozitorov Moszkovszkoj Konszervatorii, Moszkvai Konzervatórium Hallgatóinak és Zeneszerzőinek Produkciós Kollektívája.

⁴⁷ Объединение Революционных Композиторов и Музыкальных Деятелей, Objegyinyenyije Revoljucionnüh Kompozitorov i Muzükaljnüh Gyejatyjelej, Forradalmi Zeneszerzők és Zenetudósok Egyesülete.

⁴⁸ Klimentij Arkagyevics Korcsmarjov (1899-1958), Lev Vlagyimirovics Sulgin (1890-1968), orosz-szovjet zeneszerzők.

1.2.7 Zenei forradalom és ellenforradalom

A Szovjetunió 20-as évekbeli kultúrájának története a tényleges művészeti forradalmi és ellenforradalmi, avagy a proletár és a nem proletár áramlatok konfrontálódásának története volt. Az RAPP⁴⁹ az RAPM-hez hasonlóan megnevezte azokat a művészeket, akik számukra proletár-ellenesek voltak: Belij, Mandelstam, Paszternak, Bulgakov, Platonov, Zamjatyin és mások.⁵⁰

Az ASM és az RAPM elképzelései sok konfrontációra adtak okot a professzionalizmust illetően. Utóbbinál a professzionalizmus konformizmust, feltétel nélküli elvtelen elköteleződést jelentett a szovjet államhatalom által elképzelt művészet iránt. Már évtizedekkel a nagy fordulópontok előtt (1936: *Zürzavar zene helyett*,⁵¹ 1948: Zsdanov reformja), 1923-24 óta ismeretesek a leggyakrabban használt szovjet politikai ideológiai kulcsszavak: formalizmus, közepszerűség, ideologikus ellenségesség, népellenesség, nyugatutánzás, stb.

Az ASM, és különösen vezetője, Roszlavec már a 20-as évek első felétől kezdve felvette a kesztyűt, kitartó tevékenysége és a forradalmi zene melletti hűsége egészen 1929-ig kitartott. Abban az évben azonban végleg sarokba szorították, és nem volt több esélye saját elveit bizonygatni. Egyetlen döntése lehetett: élni akar, vagy meghalni.

Az első említésre méltó dokumentum, amelyben Roszlavec elítéli a körülötte zajló eseményeket és a körülményeket, 1924-ből származik. Ez év december 28-án levelet írt a VSERABIS Központi Bizottságához, melyben a szovjet kultúrával kapcsolatos, hosszú idők óta kimondatlan problémákról írt. Félreérthetetlen szavakkal vázolta a körülményeket, amelyek között dolgoznia kellett, és amelyek később az egzisztenciáját lerombolták.

Hosszasan írt továbbá folyóiratokról, azok sorsáról és küldetéséről. Megemlítette, hogy szívesen vállalna főszerkesztői pozíciót egy új lapnál, amely a

⁴⁹ Российская ассоциация пролетарских писателей, Rosszijszkaja Asszociacija Proletarszkij Pisatyelej, Proletárirók Oroszországi Szövetsége, az RAPM társszervezete.

⁵⁰ Andrej Nyikolajevics Belij (1880-1934), Oszip Emiljevics Mandelstam (1891-1938), Borisz Leonyidovics Paszternak (1890-1960), Mihail Afanaszjevics Bulgakov (1891-1940), Andrej Platonov (eredetileg Andrej Platonovics Klimentov, 1899-1951), Jevgenyij Ivanovics Zamjatyin (1884-1937), orosz irodalmárok.

⁵¹ „Сумбур вместо музыки” (Szumbur vmeszto muzüki, Zürzavar zene helyett) *Pravda* (1936.01.28) 3. Publikáció a címben szereplő, A mszcenszki járás Lady Macbethje c. Sosztakovics-operáról, amely kultikus cikké vált és nagy visszhangot váltott ki a zenei közéletben. Feltehetőleg Sztálintól származó szöveg. Lásd: *Testamentum – Dmitrij Sosztakovics emlékei Szolomon Volkov szerkesztésében* (Budapest: Európa Kiadó, 1997). 184.

hagyományos proletár-propaganda helyett szakmai tematikájú, színvonalas írásokat tartalmazna. Nehezményezte, hogy a zenei agitációs hierarchia csúcsán akkor lévő vezető nem méltó pozíciójára, akinek zenével kapcsolatos szófordulatait, mint például népellenes, dekadens, burzsoá, elítélte és érthetetlennek tartotta. Panaszkodott, hogy az elmúlt időszak zenei forradalma darabjaira hullott és összeomlott. Felhívta a Központi Bizottság figyelmét arra, miszerint Oroszország legnagyobb szaktekintélyű zenészei, mint például Szabanyejev, egymás után emigráltak. Felvilágosította őket, hogy több orosz zeneszerző (Mjaszkovszkij, Alekszandrov, Polovinkin, Fejnberg) műveit a bécsi Universal Edition adja ki. Kérte a levél címzettjét, hogy írását tekintse egy fájdalmas lélek felkiáltásaként.

Az 1924-es évben az ASM-et megtámadta a *Muzikaljnaja Nov*. A támadások középpontjában az RAPM által legrafináltabb esztétáknak titulált alkotóművészek álltak: Szabanyejev, Roszlavec és Szkrjabin. A Proletár Színházreform teoretikusai ugyanebben az időben kezdtek el úgynevezett munkás-színházakat létrehozni. Megjelöltek bizonyos operákat, amelyeket engedtek, és amelyeket nem engedtek játszani. Az is előfordult, hogy új cím alatt adtak egyes műveket, többek közt: Életünket a népért (Ivan Szuszanyin avagy Életünket a cárért), Egy élet a kommunáért (Tosca), Dekabristák (Hugenották). Igyekeztek az orosz, mint az egyetlen elfogadható nyelvet egységesíteni a zenedrámákban. Indoklásaikban nagyon sokszor idéztek a marxista irodalomból, főleg Lenintől. Míg Lunacsarszkij tisztán látta a különböző zenei eszmék egymással vívott küzdelmét, csak az osztályharc fontosságát hangsúlyozta, de ugyanakkor általában véve üdvözölte a változásért folytatott törekvéseket (Szkrjabint például kedvelte). Mások az individualizmust kezdték ki, mint a szovjet társadalmi ideológia ellenségét (Lev Sulgin). Az individualista művészek, mint például Vincent d'Indy, Franz Schreker, Richard Strauss, Ferruccio Busoni, Paul Hindemith, Arnold Schönberg, ugyanúgy, mint Sztravinszkij, Prokofjev, Lourié, Vasziljenko, Krejn, Szabanyejev és más kortársak ellen kíméletlen ellenállást hirdettek.

Az RAPM és az ORKIMD nagyjából közös elképzeléseket vizionáltak a jövő zenéjéről. Szisztematikus kampányt indítottak az igazi proletár zenéért és a burzsoá kultúra tönkrezúzásáért. Közös erővel próbálták szisztematikusan kicsinálni összes ellenlábasukat. Legfontosabb célpontjuk az ASM volt. Roszlavec válaszként

szociológiai analízist vezetett le arról, hogy a proletár zene, proletár hallgatóság, burzsoá zene, mint olyanok, nem létező fogalmak.

1926-ban jelent meg a *Művészet útjain* című kiadványgyűjtemény, amelyben többek között Roszlavec *A pseudo-proletár zenéről* című cikkét is közzétették.⁵² Ebben nehezményezte a művészetnek és a politikai-társadalmi ideológiáknak házasítását, amely a zenét tiszta agitációvá degradálta. Az RAPM által forszírozott egyszerűség, tisztaság és érthetőség a zeneszerzőket a primitívizmus felé sodorta. Továbbá Roszlavec azt is megállapította, hogy a széles tömegeknek nem lehet ugyanolyan az érdeklődése és értelmi szintje. A proletár forradalmi zenék nem merülhetnek ki katonai indulókban, mert forradalmi szövegeket tartalmazó művek lévén, azok épp ellenkezőleg, arról tanúskodnak, hogy valami nincsen rendben, és változásra van szükség (ideológiai értelemben véve: ellenforradalmi tartalmat hordozhatnak magukban). A publikáció hamarosan válaszcikket kapott *Roszlavec igazi burzsoá ideológiájáról* címmel, Lev Kaltat tollából.⁵³ Szerzője abban még egyet is értett Roszlavecvel, hogy új forradalmi zene kell, azonban elsősorban itt az osztályi hovatartozásnak kellene a legfontosabbnak lennie. Továbbá közölte, hogy Roszlavec kifundált, mindenféle érzelmet mellőző, hideg és keményen hangzó műveit kellene ellenségesnek nevezni, nem pedig azt a zenét, amely minden igaz proletárhoz szól. Kaltat hangsúlyozta: Roszlavecet ki kellene zárni a proletár zene minden ügyéből és szervezetéből, mert azokban teljesen értelmetlenül tevékenykedik.

Roszlavecet *Vissza Beethovenhez* című cikkéért⁵⁴ is támadták, amelyben azt kifogásolta, hogy olyan zeneszerzőket, mint Prokofjev, Schönberg, Berg, Sztravinszkij, Honegger és más kortársakat az RAPM diszkreditált, továbbá a szervezet felügyelete alatti tevékenységekből kitiltásra kerültek. Rengeteg bátorság kellett, hogy legyen ahhoz, hogy valaki a dekadens művészetet ilyen körülmények között védelmezze.

1928-ban újabb kollektív támadás indult az ASM zeneszerzői ellen. Jurij Keldis, a PROKOLL és az RAPM egyik vezéralakja Prokofjev *Acéllépés* című

⁵² Nyikolaj Andrejevics Roszlavec: „О псевдо-пролетарской музыке” (O pszevdo-proletarszkoj muzüke, A pseudo-proletár zenéről). In: B.M. Blumenfeld, V.M. Pletnyov, N.F. Csuzsak (szerk.): *На путях искусства (Na putyah iszkussztva, A művészet útjain)*. (Moszkva: Proletkult, 1926). 180-192.

⁵³ Lásd 7. lábjegyzet.

⁵⁴ Nyikolaj Andrejevics Roszlavec: „Назад к Бетховену” (Nazad k Bethovenü) In: *Rabis* 49. (1927) 3-4.

balettjét kritizálta, miszerint annak semmi köze a forradalomhoz, és amit tükröz, az pusztán ellenséges.

Roszlavec ügyének csúcspontja és befejezése már nem váratott sokáig magára. Kritikusai lassan teljes mértékben megbélyegezték. Elvtárs helyett sokszor már csak polgártársként szólították.

1.2.8 Szavak és tettek

Roszlavecre egyre nagyobb nyomás nehezedett. Az 1920-as évek végére az RAPM, szövetségeseik, és a sajtó közelebbi kapcsolatba kerültek az államhatalommal és ideológiájuk egyre elfogadottabbá vált a politikusok szemében. A sajtóban lezajlott disputákat követően a megtorlás már nem sokat váratott magára.

Az ORKIMD folyóirata, a *Zene és forradalom* 1927-ben támadta a kortárs zene bal frontját. A cikk elején a következő mondat olvasható:

Zenei valóságunkban fel kell figyelni egy veszélyes tendenciára, ami olyan műveket hoz létre, amelyek kizárólag a tehetségre, a markáns individualizmusra, és a zenei újításra korlátozódnak.⁵⁵

A cikk célja elsősorban Alekszandr Moszolv leleplezése volt. Ugyanebben az évben konstruktivizmussal, szubjektívizmussal és intellektualizmussal vádoltak meg több szerzőt is. Roszlavec bűne többek közt a még soha nem hallott hangzások iránti vágyakozás volt. A nemkívánatos művészek elleni végső vád az új élet felépítése ellen tanúsított ellenszegülő magatartás fogalmát merítette ki. Innentől már csak egy nyílt támadás kellett Roszlavec és társai ellen.

1928 júliusában fogadták el az „Osztályharc megerősítése a szocializmusban” elnevezésű pártkoncepciót. Az RAPM azonnal reagált: 1929 júniusában egy orosz zenei konferenciát rendeztek Leningrádban Leonyid Obolenszkij⁵⁶ vezetésével, amelynek fő témája a zenei forradalom és az osztályharc erősítése volt. Célkitűzésükben szerepelt a kapitalista országokhoz való felcsatlakozás és azok

⁵⁵ „Левый фланг современной музыки” (Levűj flang szovremennoj muzűki, A kortárs zene bal frontja) In: *Muzűka i Revolucija* 1927/1 (1927): 3-7.

⁵⁶ Leonyid Obolenszkij (1873-1930), orosz-szovjet politikus. 1929-ben az Oktatási Minisztérium elnöke.

túlhaladása, amint a politikában, úgy a zenében is. Kimondták, hogy e tervük véghezviteléhez minden lehetséges eszközt igyekeznek megragadni, hogy az osztályidegen elemeket és az osztályellenségeket kizárják és elnyomják. Borisz Steinpressz⁵⁷ kiemelte beszédében, hogy a zenei közegben különösen sok tennivalójuk akad.

Megnevezték az ellenséges ideológiákat: dekadencia, konformizmus, kulákság, baptisták, az egyház, Trockij és Voronszkij követői, papság, szekták. A zenében elítélték többek közt Prokofjevet, Křeneket, Roszlavecet és Schillingert. Meghirdették a harcot az absztrakt, az eklektika, a zenetudományban elburjánzó formalizmus és az osztályharcot semmibe vevő művészetek ellen. Lunacsarszkij megsemmisítően beszélt az Európában eluralkodó formalizmusról és a dzsesszzenéről, különösen a foxtrottról és a tangóról.

Obolenszkij szerint az orosz zeneművészetnek semmi szüksége arra, amit Beethoventől és Csajkovszkijtől örökölt. Křenek, Prokofjev, Schreker operáit, *A láthatatlan Kityezs város legendáját* Rimszkij-Korszakovtól, a *Parsifalt*, a *Pikk dámát*, Rubinstein: *Démon* című operáját mind betiltották.

Talán nem meglepő, hogy az egyes nagy befolyással rendelkező zenei szervezetek élére egyre inkább nem szakmabelieket delegáltak. Ahogyan Roszlavec évekkel ezelőtt is megemlítette egyik panaszlevelében, még sokszor a magát zeneszerzőnek mondó elnökök és vezetők sem eléggé képzetek a vezetői feladatokra, vagy még inkább, a zeneművészetben jelen lévő szakmai problémák kezelésére, tolmácsolására. Ironikus módon ezen a konferencián egy külön szekciót szenteltek ennek a problémának a megvitatására. Különösen említésre méltó Csicserov felszólalása:

Össze lehet-e egyáltalán hasonlítani egy gyári munkást egy építésszel? Egyáltalán nem. A gyári munkás nyilvános szervezetek és a nép kontrollja alatt áll. Munkájához megvan az elemi technikai tudása. Egy művész-specialista teljesen más kategória: sokkal több saját befolyással rendelkezik. Sokkal nagyobb károkat tud okozni, amelyek okait ráadásul még felfedni sem egyszerű.⁵⁸

⁵⁷ Borisz Szolomonovics Steinpressz (1908-1986), orosz-szovjet muzikológus. Noha igyekezett az RAPM hű tagja lenni, zsidó mivolta, és régebbi, a cigány zenéről publikált cikkei miatt később többször felelősségre vonták.

⁵⁸ *Пути развития музыки. Стенографический отчет совещания о вопросам музыки про АППО ЦК ВКП* (Putyi razvityija muzüki. Sztenograficeszkij atcsjot szovjescsanyija po voproszam muzüki pro APPO CK VKP, A zene fejlődésének útjai. Feljegyzések a Központi Bizottság agitációs és propaganda részlegének zenei kérdésekről tartott konferenciájáról, Moszkva: 1930)

Az egyetlen, akinek volt bátorsága szembeszállni az elhangzottakkal, és saját őszinte nézeteit kifejteni, Roszlavec volt.

Mindeközben az APM és az ORKIMD közt lassan kialakulni látszott a konkurenciaharc vége. A hangzásvilágokról szóló első konferenciák és beszédek követendő példák lettek. Igyekeztek megalapítani egy föderációs zeneszerzői egyesületet. Az ekkor összeverődött-verbuválódott zeneszerzőkből és másokból lettek a legjobbnak, legszovjetebbnek mondott zeneszerzők 1948-ban: Viktor Belij, Alekszandr Davidenko, Marian Kovalj, Borisz Sehter, Nyikolaj Csemerdzsi. Ők bántak el több ASM-taggal, köztük Roszlavecceel is.

1928-tól az RAPM harcot hirdetett a cserkovnyikok⁵⁹, a moszkvai konzervatórium reakciós és egyházi zenét közvetítő professzorai, valamint a szovjet filharmónia ellen. 1930-tól Rahmanyinov *Vesperása* az állami koncerttermekben nem szólalhatott meg többé. Mindeközben politikai-ideológiai küzdelem folyt a konzervatórium két professzora, Nyikolaj Gologanov és Alekszej Loszev közt. A filozófus Loszevet reakciós aktivizmussal rágalmazták és emiatt hamarosan el kellett hagynia a konzervatóriumot. Könyvét, az 1927-ben megjelent *A mítosz dialektikáját*⁶⁰ ellenforradalminak titulálták.

Többen felhagytak az idegen nyelvű irodalom olvasásával. Minden külföldi kapcsolat és utazás az NKVD közvetlen kontrollja alatt állt. 1929. december 1-től több akadémikust eltávolítottak, mint ellenséget, antimarxista és antiszovjet elemet. Egyikük Vaszilij Kandinszkij volt, aki ekkoriban emigrált.

1930-ban Roszlavec egyik legközelebbi barátját, Malevicsot is kihallgatták. Másik barátja, a futurista költő, Vaszilisz Gnyedov a 30-as években börtönben ült.

1931-ben értelmet adtak a zenei fasizmus fogalmának. Ennek egyik példaként emlegették Gustav Holst *A planéták* című művét. Támadták a fehérgárdistákat valamint a fasiszta zeneszerzőket: Prokofjevet, Sztravinszkijt és az emigráns és fasiszta Rahmanyinovot. Mindhármuknak, de különösen Rahmanyinovnak az összes fellelhető művét begyűjtötték. Ezt leginkább amerikai pályafutásának köszönhette. Egyúttal bezárták a Muzgiz⁶¹ amerikai irodáját is. Gnyeszin könyveit

⁵⁹ Az egyházi tradíciók követői.

⁶⁰ Lobanova szerint 1927-ben jelent meg. Internetes források egy cenzúrázott 1930-as és egy 1990-es újonnan kiadott orosz nyelvű, és egy 1990-es, valamint egy 2003-as angol nyelvű kiadást (New York: Routledge, 2003) említene meg.

⁶¹ A moszkvai állami zeneműkiadó neve 1930 és 1964 között.

betiltották. Rimszkij-Korszakov zenéje sem csendülhetett föl többé, a zeneszerző reakciós tevékenysége miatt.

Ugyanezidőtájt kezdődtek a Bolsoj Színház-ügyek. Különböző színpadi műveket, mint Prokofjev-től az *Acéllépést*, Hindemith-től a *Neues vom Tage*-t és Sosztakovics *Orr* operáját lemondták és betiltották. Ez éppen akkoriban történt, amikor *A négy moszkvai*⁶² próbái folytak. Ez különösen veszélyes ügylet volt, mivel Moszlovot az RAPM már 1927-től ellenséges zeneszerzőként kezelte. Sosztakovics jó okot adott arra, hogy sorsa megpecsételődjön, ugyanis nem csak az *Orr*-ra orroltak meg rá, hanem a könnyedebb műfajok iránti érdeklődése miatt is.⁶³ Sosztakovicsot balszerencséjére azért is kikezdték, mert Meyerholddal dolgozott együtt, akit később az egyik legfőbb anti-szovjet trockista organizáció vezető tagjaként hurcolták meg, majd végeztek ki 1940 februárjában.

Később a színház pártból delegált új vezetői minden hasonló produkciót betiltottak, és ettől kezdve csak igazi proletár produkciókat játszhattak. Az 1948-ból ismert szovjet propagandagépezet tulajdonképpen már 1930-tól irányította a kultúrát.

1.2.9 Kapituláció

Roszlavec eltüntetése a zenei közéletből leginkább Jurij Keldis és Szemjon Korev⁶⁴ nevéhez fűződik. Roszlavec nyilvánosan védte magát támadásaiktól. Többek közt azt is kifogásolta, hogy nem professzionális zenészek lévén Szemjon Korev és Jurij Keldis nem lehetnek bírái. A válasz szintén nyilvánosan érkezett. A zeneszerzőnek nem sok választási lehetősége volt, ha életben akart maradni: egy nyílt levélben bevallotta politikai hibáit és elhatárolódott múltjától. Ezeket a szavakat egy ismert hivatalnok⁶⁵ írta-diktálta, aki a kihallgatásokat végrehajtó társulat vezetője is volt. Roszlavecnek azt is megtiltották, hogy szerkesztőként bármelyik lapnál tovább dolgozhasson.

⁶² Balett (feltehetően befejezetlen), szerzői Polovinkin, Alekszandrov, Sosztakovics és Moszlov. Az első felvonás Polovinkin munkája.

⁶³ Lunacsarszkij nem sokkal azelőtt fejezte ki a foxtrott, a jazz, a charleston, valamint a cigányzene iránti utálatát.

⁶⁴ Jurij Vszevolodevics Keldis (1917-1995), Szemjon Iszaakovic Korev (1900-1953) orosz-szovjet zenetörténészek.

⁶⁵ Lobanova nem nevezi meg az illetőt.

A VAPM az NKVD részévé vált 1930-ban. Ezzel megszűnt az RAPM is, mert küldetését teljesítette. Az RAPM NKVD-be való beolvadása volt tulajdonképpen végső főhajtása az államhatalom előtt. Utolsó tagjai többek közt Borisz Steinpressz, Jurij Keldis és Alekszandr Savergyan voltak, akik persze nem haboztak tovább ténykedni a szovjet-proletár zenei propagandában.

Már 1930-ban így ünnepelt az RAPM:

A „könnyű műfajok” képviselőit széles tömegek előtt fogják leleplezni. Műveik megjelentetését megszüntetik. Pornográf és kábító zenék gramofonon, rádión stb. előadása valamint rögzítése betiltásra kerül. Pszeudo-kooperatív társaságok (a Pereszencev nevű kártevő által vezetett AMA) vagyis a foxtrott és a cigány zeneszerzők likvidálva lesznek, mint kártevők. Tisztogatás végrehajtása a szórakoztató és az egyházi zene komponistái, alkotói, illetve műveik közt.[...] ⁶⁶

1932-ben jelent meg a Központi Bizottság *Az irodalmi-művészeti organizációk leépítéséről* című határozata. Ebben szó volt az RAPP, és más művészeti tömörülések megszüntetéséről is. A határozat kitűzte a szocialista realizmus, mint hivatalos szovjet stílus megalapozását. Azonban az olyan harcok, mint amelyet például az RAPM folytatott az ASM és más szervezetek ellen, a határozat ellenére még jó sokáig eltartott. A folyamat 1948-ban kulminált, amikor több szerzőt is hazaáruló, formalista, cigány, foxtrotcsik, nyugatutánzó, fasiszta jelzőkkel illettek, és nyilvánosan meghurcoltak. A Roszlavec és társai elleni küzdelem 1932-re gyakorlatilag véget ért.

1.2.10 Roszlavec, az üzbég nemzeti zeneszerző

1931 nyarán Roszlavec Taskentbe utazott. Itt az Üzbég Zenés Színház két éves szerződést kötött vele, vezető karmesteri és zeneszerzői posztra nevezték ki. Emellett megbízták az Üzbég Rádió zenei részlegének irányításával is.

Orientális tematikájú művei ebből az időszakból származnak. Ekkoriban a szovjet művészeknek a cári uralom által elnyomott népek nemzeti kultúráját kellett

⁶⁶ „Довести до конца борьбу с непманской музыкой” (*Doveszti do konca borbu sz nepmanszkoy muzükoj, A NEP zenei részlegével folytatott harc véghezvitele*, Moszkva: 1931)

propagálniuk. Megszülettek egyes nemzetek első nemzeti operái és balettjei. Ebben a feladatban vett részt Roszlavec is Üzbegisztánban.

Taskentben zenei motivációja meglehetősen leromlott. Depresszióját mi sem bizonyítja jobban, mint egy fotó, amelyet a feleségének küldött, és amely alatt a következő szöveg olvasható: „kedves Muszenykád a taskenti rabok közt”. Igyekezett összeszedni némi bátorságot, de rengeteg türelmébe került. Egyik levelében írja:

Van egy kút a ház udvarában, ahonnét vizet hozok. A víz nagyon jó, de eléggé nehezemre esik a vödöröket cipelni.⁶⁷

Ezidőtájt dolgozott első balettjén (*Pahta*), amelyhez az üzbég népzeneből használt fel dallamokat. A darab próbái kimerítőek voltak, 1931. december 16-án ezt írja levelében feleségének:

Holnap tizenegykor lesz a főpróba és este a bemutató. Éjjel-nappal zenét írok, a kopista alig bír követni.⁶⁸

A balett-pantomim ősbemutatóját ismeretlen okokból elhalasztották. A plakáton 1933. április 21-22. olvasható. A darabban különböző korabeli propagandatörténetek játszódnak le; e primitív sztereotípiák közt Roszlavec meglehetősen kellemetlenül érezte magát. A baletthez orientális hangulatú alapanyagokat gyűjtött. A *Pahtát* a sok ostinato, és az üzbég népzene használata jellemzi. Kézirata a mai napig feldolgozatlanul hever Moszkvában. Lobanovának kutatásai alatt volt szerencséje hozzáférni a *Pahtához*. Véleménye szerint a partitúra ugyanolyan mesterien van megírva, mint Roszlavec bármely jelentős műve.

1932-ben komponálta az *Szovjet Üzbegisztán* című szimfóniát.

Miközben a balettomon dolgoztam, elhatároztam, hogy egy nagy szimfonikus művet írok az októberi forradalom 15. évfordulójára, amely a hősi munkát és a proletárharcot énekli meg. Formáját tekintve egy részletesen kidolgozott szimfónia, amely teljes mértékben üzbég népzenei motívumokra épül. [...] A mű nagyzenekarra íródott, és hagyományos európai, valamint üzbég nemzeti hangszereket is foglalkoztat, ezek egy

⁶⁷ Roszlavec-archívum 81. (RGALI, Orosz Állami Irodalmi és Művészeti Levéltár) 3. jegyzék.

⁶⁸ Roszlavec-archívum 81. (RGALI) 4. jegyzék.

kerek egészet alkotnak. A mű teljes címe „Szovjet Üzbegisztán: A munka, a harc és a győzelem szimfóniája”.⁶⁹

A szimfóniát hamarosan be is mutatták. Roszlavec *Rövid önéletrajzában* megemlíti, hogy az állam díjjal jutalmazta érte. Az RGALI-ban megtalálható egy töredéke, amely alapján megállapítható, hogy stílusában a *Pahtára* hasonlít.

További keleties hangulatú műveihez tartozik az 1930-as *Türkisztán vonósnégyes*. Ez a mű a Türkmen Köztársaság egy alkotói versenyére íródott és szintén díjat nyert. Ezt a tényt Roszlavec megemlíti saját műjegyzékében, azonban más nyoma nincs.

1932 decemberében és 1933 januárjában komponálta a *Girját*. A zeneszerző a következő címet adta neki: *Üzbég népdal szimfonikus zenekarra, üzbég népénekesei és népi hangszeresek dútlánon*⁷⁰ *előadott dallamaira, Radzsedov elvtárs lejegyzése alapján*.⁷¹ Roszlavec a mű hangzásvilágát a klasszikus 19. századi orosz zenei tradíciókra alapozta, kiváltképpen azokra, amelyekben már eredetileg is fellelhetőek voltak keleti stílusú témák. A *Girja* egy ostinato variációira épül és a hangszínek változásának fejlesztésével dolgozik. A műben ugyanakkor felbukkannak a tradícióktól eltérő építkezésű akkordok is. Az egyes motívumokat és harmóniákat sokkal merészebben használja, mint üzbég elődei és kortársai.

Annak ellenére, hogy megpróbálta minél jobban visszaadni az orientális zene hangzásvilágát, mégis érezhető, hogy ez a kultúra Lobanova meglátása szerint eléggé idegen volt számára.

A taskenti „fogság” 1933. május 1-jén ért véget, amikor lejárt a zeneszerző szerződése az Üzbég Zenés Színházzal. Roszlavec visszatért Moszkvába. Üzbegisztánt elhagyva egyre ritkábban komponált orientális és népi stílusú műveket. Megemlíthető azonban még a *Kvartett csecsen népdalokra, négyhúrú domrákra*⁷² és a *Négy üzbég dal*, amely zongorástrióra íródott az üzbég rádió felkérésére, és amit ott gyakran elő is adtak (ez a mű azonban elveszett). A *Kvartett*

⁶⁹ Roszlavec-archívum 93. (RGALI) 7. jegyzék.

⁷⁰ Közép-ázsiai, hosszú nyakú, pengetős lant-szerű népi hangszer. Eredetileg két húrral (perzsául „do tar” két húrt jelent).

⁷¹ Lobanova rávilágít, hogy a Radzsedov valószínűsíthetően elírás. Roszlavec inkább Junus Radzsabovra (1896/1897-1976) gondolhatott, aki énekes, népihangszer-játékos és zeneszerző volt.

⁷² Orosz lant-szerű hangszer, három-négy húrral. Több méretben is (piccolo-tól a kontrabasszusig) létezik.

keletkezési idején (1934-35, Moszkva) már meglehetősen feltűnő Roszlavec stílusának elidegenedése a korábbi stílusához képest.

Ilyen körülmények között nehéz is lett volna folytatnia zenei forradalmának gyakorlatát. Miután betiltották műveit, nem használta többé a szintetikus akkordokat. Arra kényszerült, hogy azokat a harmóniakat használja, amelyeket ő maga már az 1910-es években el szeretett volna hagyni. Így inkább az elméleti kutatások iránt kezdett el érdeklődni, amelyről 1937-es füzetei is tanúskodnak.

1.2.11 Egy zeneszerző a sok közül

Moszkvában 1933. június 16-ától kezdve az Állami Zenei Politechnikumban kezdett tanítani. Kurzusokat tartott a katonaság zenei vezetőségének és a katonai akadémiának is. Mindemellett volt egy állása az Össz-Szovjet Rádió Bizottságában, azonban ez csak két hónapig tartott, 1933. december 8-áig. Élete utolsó hivatalos munkáját a moszkvai Városi Bizottságnál végezte 1936. december 15-től 1938. május 28-ig, mint a színjátszás és repertoár területek zenei kérdésekben felelős munkatársa.

1938-ban hivatalos eljárást indítottak Roszlavec ellen, a nép ellen elkövetett bűncselekményei miatt, és ezért halálra ítélték. Azonban a zeneszerző 1939-ben agyvérzést kapott és az eljárás emiatt megszüntetésre került. Jefroszinyija Roszlavec, a zeneszerző unokahúga már 1939-ben megpróbálta felmentetni őt, de válaszként csak annyit kapott, hogy népelleniséget nem rehabilitálnak.

Bevallott politikai hibái miatt már nem jutott újabb álláshoz. 1938-ban kisebb nyugdíjat ítéltek meg neki, de ez nem védte meg a nyomortól. Az ínség további megaláztatásokat is hozott magával: többször előfordult, hogy alkalmi munkáinak honoráriumáért kellett levelezésekbe bocsátkoznia.

A 30-as évek végén, 40-es évek elején ellenlábasai ráadásul tömegdalok komponálására kényszerítették. Ugyanezidőtájt Roszlavec filmekhez és színjátékokhoz is írt zenét. A CGALI⁷³ őriz jópárat ezek közül (például Lermontov *Maszkabál*, zenei betétek). Annak érdekében, hogy tömegdalait közérthetőnek és

⁷³ Центральный государственный архив литературы и искусства (Centralnűj goszudarsztvennűj arhiv lityeraturű i iszkussztva), Állami Központi Archívum, az RGALI korábbi neve.

populárisnak fogadják el, fel kellett adnia régi-új rendszerét. Ezáltal stílusa leegyszerűsödött és teljesen összevegyült, összeolvadt másokéval.

1939-ben kapta első agyvérzését, amely miatt a beszédkézsége károsodott, valamint egyik kezére és lábára is lebénult. Roszlavec hangulatát jól ábrázolja az egyik tömegdalának kéziratának hátoldalán olvasható idézet Balzactól:

Zseninek lenni=türelmesnek lenni (Buffon). Aki a többi ember fölé szeretne emelkedni, fel kell, hogy készüljön egy nagy harcra és nem szabad félnie a legnehezebb kihívásoktól. Mesterművek hosszadalmas megírása és kidolgozása vagy különleges hangulatot igényel, vagy pedig cinikus hajlandóságot a nyomorhoz... (Balzac).

A zeneszerző a háború kitörésekor Moszkvában tartózkodott. A nehéz körülmények ellenére nem hagyta el a várost. Orvosa rendszeresen látogatta, tanítványai és ellenségei is felkeresték. Akadtak olyan látogatói, akik bocsánatot kértek tőle. Roszlavecet nem sokkal később veserák is sújtotta.

Második agyvérzése szívbénuláshoz vezetett, amelynek következtében 1944. augusztus 23-án meghalt. Csak néhányan kísérték el özvegyét a temetésre. Halála után lakását megszállta az NKVD és egykori RAPM tagok kutatták át. Fellelhető kéziratait begyűjtötték. Azóta ezek a kották nyom nélkül eltűntek. Özvegye újra férjhez ment. A zeneszerző hagyatéka hosszú időre eltűnt.

1.2.12 Halála után

Roszlavec már előre érezhette, hogy alkotásai veszélyben vannak, s hogy talán egyszer az államhatalom megsemmisítheti őket. 1927-ben egy böröndben elküldte műveit testvérenek, biztonsági okokból. Azonban valami, vagy valaki folytán erről is tudomást szerezhettek: testvérenek családját erőteljes regresszióknak tették ki a 30-as évek közepén, és végül a kottákat tőlük is sikerült elkobozni.

Később, 1958-ban, amikor Jefroszinyija Roszlavec egy alkalommal újra nagybátyja felmentéséért küzdött, egy hivatalos irat leszögezte, hogy a zeneszerzőt nem lehet kitenni további rágalmaknak és megtorlásoknak. Ez azonban gyakorlatilag semmit nem változtatott a tényen: Roszlavec művei ugyanúgy be

voltak tiltva. Legjelentősebb művei a zenei köztudat számára ismeretlenek maradtak az elkövetkező évtizedekre.

A Roszlavecet ért politikai-ideológiai vádak mellett a 60-as évek végén felmerült a zeneszerző kapcsolata a cionizmussal is. Jefroszinyija Roszlavec 1987-ben a következőket írta egy levelében Lobanovának:

A Glinka múzeum igazgatónője, Jekatyerina Nyikolajevna Alekszejeva érdeklődött Roszlavec hagyatéka iránt. Levélváltásban maradtunk. 1967-ben felkerestem a múzeumot. Az igazgatónő az egyik munkatársát, Kirkort szólította. Amikor elmondtam neki, hogy milyen ügyben jöttem, Kirkor azt kérdezte: „Mit akar? Természetesen, aki akarja, játszhatja Roszlavec zenéjét, de attól még ellenséges marad.” Aztán szégyenkezve az igazgatónőhöz fordult és nagyon idegesen súgott neki valamit. Annyit értettem csak, hogy „Szabanyejev” és „Izrael”. Aztán ezt mondta: „Szabanyejev nem tekintély.” (Az ő tanulmányára kellett utalnom.) Majd hozzáférést kértem a nagybátyám aktáihoz, de ezt Kirkor megtagadta tőlem.⁷⁴

Az ASM több zsidó származású zeneszerzőt is propagált, Oroszországban és nyugaton egyaránt. Ehhez a körhöz tartozott Gnyeszin, Fejnberg, Krejn és Schillinger is, viszont Roszlavec és Szabanyejev nem voltak zsidók. Azt is hinni vélték egyesek, hogy Szabanyejev New Yorkban 1927-ben megjelent *Modern Russian Composers* című könyve kapcsolatba hozható az izraeliekkel, mivel eredetileg az említett zeneszerzők támogatták volna ezt a könyvet.

Jefroszinyija Roszlavec megemlített egy másik esetet, amelyet 1967-ben a zeneszerző és a cionizmus közti kapcsolat bizonyítékeként tartottak számon. 1966-ban Michael Goldstein⁷⁵, aki a Szovjetuniót 1964-ben hagyta el, levelet írt a zeneszerző növendékének, Petr Teplovnak⁷⁶. Ebben kifejezi rajongását Roszlavec zenéje iránt és ugyanakkor ellenséges gondolatait is a szovjet zenei propagandát illetően. A hegedűs, aki a zeneszerző hírért külföldön terjesztette, kiállt amellett, hogy Roszlavecet és műveit a Szovjetunióban hivatalosan rehabilitálni kellene.

1967-ben Jefroszinyija újra megpróbálkozott nagybátyja felmentetésével. A következő idézet ugyancsak az előző levélből származik.

⁷⁴ Jefroszinyija Roszlavec levele Marina Lobanovának (kelt: 1987. június 22.).

⁷⁵ Mihail Emmanuilovics Goldstein (1917-1989), ukrán zeneszerző, muzikológus és tanár.

⁷⁶ Petr Vasziljevics Teplov (1889-1992), orosz zeneszerző, Roszlavec növendéke.

Ebben az időben felkerestem a Zeneszerzők Egyesületét. Hrennyikov⁷⁷ nem fogadott. Vaskanjan fogadott, aki az egyik művet átjátszotta és ennyit mondott: „figyelemreméltó”. Azonban egy másik nap már nem fogadott. Sem a legfelsőbb szovjet oroszországi képviselők, sem Muragyeli, sem a moszkvai zeneszerző egyesülettől sem akart senki fogadni egyáltalán. Ezek után az *Izvesztyija* című újság szerkesztőségéhez mentem és kértem, hogy jelentessenek meg egy cikket a nagybátyámról. Fogadtak, de az ötletet elutasították. Az elutasítás oka az volt, hogy a Zeneszerzők Egyesületének hozzájárulása nélkül nem publikálhatják a cikket. Ráadásul 1967. július 9-én a *Literaturnaja Gazeta*-ban egy cikk jelent meg *Lenin és a kultúra* címmel, melyben a proletkultot és annak vezetőjét, Lebegyev-Poljanszkijt elítélték. Roszlavec pedig épp a proletkult képviselője volt korábban!

Ugyanakkor történtek szerencsésebb esetek is. 1966-ban a Történelmi Emlékek Kommissziójának egy tagja, Julia Szergejevna Glazunova megkereste Roszlavec özvegyét az ügyben, hogy az általa őrzött, még meglévő hagyatékot megőrzésre átadja a CGALI-nak. Jefroszinyija pedig 1967-ben elkezdte összeírni emlékeit nagybátyjáról.

A Szovjetunióban az első jelentős áttörés a 80-as évek elején történt, amikor Roszlavec halála után először került sor műveinek előadására Moszkvában, Edizon Gyenyiszovnak köszönhetően, aki 1980-ban *Elfeledett és nem rehabilitált népellenes zeneszerzők bemutatása* címmel szervezett egy koncertet. Gyenyiszov egy teljes félidőt szentelt Roszlavec műveinek. A koncert megvalósulása csodával határos eseménynek mondható, ugyanis Roszlavec, a kéziratok, valamint elkobzott műveinek szinte teljes egésze még mindig be voltak tiltva. A koncert létrejöttén felbuzdulva Lobanova előadást tartott a milánói Musica del nostro tempo nemzetközi konferencia keretein belül. A következő években Roszlavecről a Szovjetunióban ismét hallgattak. Többen is mondták Lobanovának: „Idegen zenét propagál. Roszlavec az ellenségünk.”

A peresztrojka éveiben az egyik legfőbb szempont a szétrombolt és elhazudott kultúra korrigálása volt. Többen ellentmondásba is keveredtek. 1980-ban a Zeneszerzők Egyesületének egyik prominens tagja azt nyilatkozta Gyenyiszov koncertje kapcsán, hogy Roszlavec neve annyit sem ér, hogy egy papírra felírják.

⁷⁷ Tyihon Nyikolajevics Hrennyikov (1913-2007), orosz-szovjet zeneszerző, az egykori Szovjet Zeneszerzők Egyesületének elnöke, a szovjet szocialista realista zenei irányzat elkötelezettje.

Később ugyanez az ember 1989 után „a legjobbat kívánja neki”. Hrennyikov is nagy szimpátiával nyilatkozott róla Lobanovának.

1989-ben a szovjet *Muzika* nevű zeneműkiadó megjelentetett egy kiadványt Roszlavec zongoraműveivel. Az előszót Jurij Holopov írta, amelyben a zeneszerző életéről és műveiről csupa hamis információt tesz közzé, és amelyben rágalmazza azokat, akik kiálltak a zeneszerző mellett a 20-as és 30-as évek folyamán.

A 90-es években végül elkezdődött Roszlavec felfed(ez)ése nyugaton is. Lobanova könyve sok mindenre rávilágított, ami addig a felszín alatt rejtőzött. Belekezdett Roszlavec elérhető műveinek rekonstrukciójába, és a Schott kiadónál azóta is folyamatosan jelennek meg ezek a kiadványok.

2. Roszlavec zenéje

2.1 Hogyan nevezzük?

Habár Roszlavec zenéje csak kevésbé ismert igazán, kompozíciós technikájából és stílusából kiindulva az általános zenetörténet őt a szkrjabinistákhoz, illetve az avantgárdistákhoz sorolja. Ismerősen hangozhat az orosz Schönberg elnevezés is, amely bizonyos szempontból talán nem is áll oly messze a valóságtól, sok más aspektusból tekintve azonban mégis.

Az 1910-es években számos zeneszerzőre figyeltek fel az orosz alkotóművészek. Az egyre elszaporodó különböző stílusok, alkotói filozófiák, kompozíciós technikák megtervezői védjegyeivé váltak az egyes kísérleteknek, és könnyebb volt bizonyos zenékről kimondani, hogy azok debussy-s, strauss-os, esetleg klasszikus románc alapokra épülnek, vagy éppenséggel futurista jellegűek. Ennek fényében a hallgatónak akár száz év távlatról sem tűnhet nehéznek besorolnia Roszlavec bármely zongorakompozícióját. Szkrjabini formák, zongorafaktúrák csendülnek fel, izgalmasabb harmóniai köntösben. Lehet, hogy ilyenről beszélt volna halála előtt Szkrjabin, amikor új, még soha nem hallott harmóniakat emlegetett?

Vajon mikor foglalkozhattak először behatóan Roszlavec kompozíciós módszereivel? A legkorábbi ismert források már a szerializmus virágkorából származnak, akkoriból, amikor már Messiaen-t is megkísértette ez a zeneszerzési technika. Ekkor vált hirtelen érdekessé a nyugat számára az a már húsz éve halott orosz zeneszerző, aki az 1910-es években már eljátszott a szeriális zene fogalmával. Roszlavec zenéje analízis után kiáltott. Mivel a Szovjetunióban alig volt fellelhető Roszlavec-forrás (sem kották, sem más egyéb), feltehetően a még az 1910-es, vagy 1920-as években nyugatra került anyagok lehettek az első források, amelyek alapul szolgáltak az első beható analízisekhez.

Az 1935-ben megjelent Lissa-cikk⁷⁸ tisztán zeneelméleti megközelítésből nagy horderejű kérdéseket vetett fel a tizenkét fokú, vagy atonális zenével kapcsolatban. Nem szabad elfelejtenünk, hogy ennek a cikknek a megjelenésekor Roszlavec valószínűleg ismeretlen volt a szerző számára. Ennek ellenére a tanulmány kifogástalanul viszi végig logikailag a szkrjabini kompozíciós technika lényegét, és

⁷⁸ Zofja Lissa: „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik.” In: *Acta Musicologica* VII/1 (1935): 15-21.

veti össze azt a schönbergi modellel. A logikailag továbbfejlesztett szkrjabini modell szinte tökéletesen leírja a roszlavecit. Ami módfelett érdekes, hogy Lissa fejtegetései közepette még a szintetikus zene fogalmát is meghatározza, anélkül, hogy Roszlavecet megemlítené.

2.2 Mi is tulajdonképpen az atonális zene?

Mielőtt Lissa elméleti írásának ismertetésébe fognék, úgy érzem, érdemes pár szóban körüljárni az atonális zene fogalmát. A tonális zenével szemben az atonális zenében nincs egy, az egész darabra meghatározó hangnem, amely az adott mű tonális struktúráját a tonalitás tradicionális törvényszerűségeit betartva végig, annak minden egyes hangját egységesen befolyásolná. Miért ez a kiegészítés? Példaként említhetők olyan hangnemekkel (vagy akár előjegyzéssel is) ellátott alkotások, amelyek erőteljes tonális jellegzetességeik ellenére nagyon szabadon bánnak a hangokkal. Ezen művek túlnyomó része azért támaszkodik tonális alapra, mert a forma, vagy a választott műfaj azt megköveteli (szonáta, fuga, stb.), illetve a szerző fontosnak tartotta a műfajhoz szervesen hozzátartozó harmonikus struktúra és forma megtartását (neo-izmusok). Lissa a tonális és atonális zene közti különbséget a kifejezés módszerében látja. A tonális zenével szemben az atonálisban nem az alapvető tradicionális hangszervezési struktúra sajátos felhasználását figyelhetjük meg, hanem a zenei anyagban fellelhető hangok sajátos megválasztását, egymáshoz való viszonyukat és funkciójukat az adott zenei környezetben. Az atonális zenének e típusa az adott mű, vagy szerző saját dallami-harmóniai stílusát fejezi ki; azonban a választott műfaj, például egy szonáta, soha nem válik újszerűvé, a forma a tradíciót hordozza magában. Nem is válhat, mivel a műfajok túlnyomó része szorosan saját koraikhoz kötődnek.

Atonálisként szokták emlegetni Szkrjabin kései műveit, valamint a Schönberg-iskola alkotóinak azon darabjait, amelyek még a tizenkétfokú technika alkalmazása előtt születtek. Szkrjabin kései műveit csak óvatosan nevezhetjük atonálisnak. A korai bécsi tizenkétfokúság ugyancsak egyfajta útkeresése a majdani kiforrott dodekafóniának, a legjellegzetesebb alkotások általában a zeneszerzők különböző hangszervezési ötleteit kidolgozó, kísérletező kisebb darabok, mint például Schönberg *Hat kis zongoradarabja* (Op. 19).

Felmerül azonban a kérdés, megfelelő szó-e az atonális a fentebb leírt kompozíciós technikák, törekvések meghatározására? A hallgató füle az atonálisnak nevezett zenékben önkéntelenül is ráérez a vonzásokra, legyen szó akár pár hangos összefüggésekről, vagy hosszabb frázisokról. Ennek következményeként az atonális nem feltétlenül a legalkalmasabb szó a tonális központ nélküli zene meghatározására. Vegyük például Szkrjabin Op. 74-es *Öt prelűdjéből* a másodikat. A fenti meghatározások szerinti atonális zenéről van ugyan szó, mégsem tagadható le, hogy a darabnak van egy *fisz* hangra épülő központja. Ugyanígy találhatók – még ha nem állandóan tonikális funkcióban – vonzasközpontok a többi darabban is, hiszen az emberi hallás, mint ahogyan az adott mű harmóniai-strukturális szerkezete is, a tradicionális összhangzattani-zeneelméleti alapokra épül.

Ugyanakkor ez az ösztönös vonzasközpont-keresés minden olyan műre is érvényes, amely strukturálisan nem a tradicionális tercépítkezésű szerkesztéssel készült (például szerializmus, dodekafónia, aleatória). A szándékos elidegenítés ugyan függhet attól, hogy a szerző milyen hangokat választ a darab alapsorához vagy alapakkordjához és azokat milyen sorrendbe teszi, de fülünk a legapróbb tonális vonzasközpontot is beazonosítja, ráadásul nem feltétlenül mindenkinél ugyanolyan módon. Egy adott zenei részlet más hallgatónak más tonális központot is sugallhat.

Amint Roszlavec esetében látni fogjuk, egyéni stílusának kialakításakor, az 1920-as évek felé, ő szándékosan alakította úgy harmóniai szerkezetét, hogy az adott alaphangok hármashangzatra alapuló felépítése, sorrendje sokkal egyszerűbb, letisztultabb hangzást eredményezzen, ezáltal befolyásolva az adott mű harmóniai- és dallamvilágát, és akár még saját stílusát is.

2.3 Tonális-atonális zene, szintetikus zene

Lissa legfontosabb kérdése 1935-ös tanulmányában: hogyan is viszonyul a szabad hangokkal való komponálás a tonalitás elvesztéséhez? A legismertebb példát, Schönberget említi, illetve Szkrjabint, akivel akkoriban, és már jóval előtte is sokat foglalkozott. Megállapítja, hogy zenéje valójában a tizenkét fokú zene előfutára, mivel alapvetésében ugyanazokat a feltételeket biztosítja, mint a dodekafónia.

A klasszikus zenében a zenei anyagot a tonális rendszer elemei alkotják, amelyek befolyásolják az akkordok struktúráját és azok egymáshoz való funkciós kapcsolatát. A meghatározott hanggal, hangcsoportokkal, sorokkal operáló zenék azonban mindig más hangokat használnak és azokat mindig más csoportosításban használják fel. A kiválasztott elemek egy speciális elrendezése alkotja az alapállást (Lissa: Grundgestalt), amely meghatározza az egész darabot. Ezt a zeneszerzőknek kell eldönteniük, kiválasztaniuk és az egyes elemeket funkcióval ellátniuk. Ebből következően az alapállás két fontos tényezőt is meghatároz: a dallamot és a formát. Természetesen a dallam meghatározza a harmóniavilágot is, így tehát az egész műnek nagyon szoros és egységes struktúrája lesz. Az alapállás azonban nem válhat pusztá témává vagy motívummá, mivel a struktúrát erősítő feladata van, ő maga csupán egy forrás.

Az alapállás felhasználhatja akár mind a tizenkét hangot, de ez nem kötelező. Ez alkotja az igazi szabad atonális jelleget, szemben a szigorú atonalitással, amelynek feltétele mind a tizenkét hang használata.

Több megállapítást is leszögez Lissa:

- egy darab egy vagy több alapállást felhasználhat.
- ezek több vagy kevesebb hangját használhatják a tizenkét hangú skálának.
- az alapállások vagy végig jelen vannak a darabban, vagy különböző transzpozíciókban funkcionálnak. A transzpozíciók tetszés szerint, vagy a fekvésük szerint (alapakkord fordításai) vagy ezek variánsait applikáló változatokban követik egymást.

Az alapállás struktúrája érvényes kell, hogy legyen az egész darabra, ugyanakkor változatait fel lehet osztani és használni kisebb részek, szakaszok közben. Így meghatározhatják a dallamot és a lokális harmóniai képződményeket. Ezek az alkotóelemek nem az egymással való viszonyukat, vonzásukat mutatják, hanem viszonyukat a nagyobb formához, az egészhez. Pontosan ez az alapja zárt és egységes jellegüknek.

Szkrjabin kései művei hasonló kérdéseket vetnek fel a tizenkét hangú technikával kapcsolatban. Mind egy-egy akkordra támaszkodva épül fel, sajátos hangzásvilágot híva életre.

Egy alapakkord hangjai olyan skálaként is értelmezhetők, amely tartalmazza a darab akkordikus és dallami struktúráját. Szkrjabin körülbelül a *Prométeusztól* kezdve épít ilyen alapokra. Ezen skálák szinte mindig hat hangból állnak és valamilyen módon kapcsolatban állnak a dúr-moll rendszerrel. Az akkordnak nem csak egésze, hanem töredékei is megjelenhetnek. Ezek az akkordtöredékek azonban soha nem kerülnek egymással olyan ellentétbe, mint a tonális-funkciós zene harmóniai.

Lissa, tisztázva a szabad atonalitás alapjainak leszögezését, megállapítja Szkrjabin és Schönberg szisztémáinak hasonlóságát és különbözőségét.

Közös tulajdonságként értelmezi a szabad atonalitás alapjait. Mindkét szerzőnél megvannak az egyes darabok alapstruktúráit magukban hordozó elemek, és ezekből az alapállásokból általában mindig egy van. Léteznek fordítások és transzpozíciók. A strukturális alapelem melodikus és akkordikus formáiban is variálódik a darab folyamán.

Azonban mivel a szerzők különböző egyéniségek, a fenti alapvetéseket különbözően alkalmazzák, ösztönösen kiindulva saját tradicionális stíluskörükből.

Schönberg tizenkét hangjával szemben Szkrjabin csak hat hangot használ fel. Strukturális alapelemként nem dallamot képzel el, hanem inkább akkordban gondolkozik. Lissa kvartakkordokként értelmezi ezeket, azonban véleményem szerint a dolog nem ennyire egyszerű. Ezen akkordok legtöbbje visszavezethető a tercépítkezés végletekig elvitt formuláihoz, amelyek nem funkciós használata, hanem statikus alkalmazása Szkrjabin műveiben látszólag kvartépítkezésre emlékeztet.

Alkalmazásbeli különbségként írja Lissa azt is, hogy amíg Szkrjabinnál természetesen és gördülékenyen működik az alapakkordra épülő darab struktúrája, Schönbergnél problémák adód(hat)nak a dallami alapelem harmónikus leképezésekor. A szkrjabini (és roszlavec) kompozíciós technikák mikromotivikus építkezése kiküszöböli a természetellenességet, azonban Schönbergnek nehezebb dolga akadt, amikor a teljesen az általa irányított (nem a tercépítkezés törvényszerűségének megfelelő szigorúságú, hanem szabad) dallam-alapelemet a darab harmóniai struktúrájára szeretne volna felhasználni. A tizenkétfokúságot ezért Lissa szerint nem-harmonikusnak is értelmezhetjük; Szkrjabin, alapharmóniáit használva, könnyebben oldotta meg a dallami funkciókat. Mindemellett érdemes azért megjegyezni, hogy a melodikus megoldások Szkrjabinnál és Roszlavecnél is

meglehetősen sajátosak (fenti okoknál fogva), de ez a fajta dallamképzés egységes és erős koherenciával ruházza fel műveiket, a melodikus stílusjegyeik világosak; Schönberg esetében olyakor nehézkessé válhat a dallam és akkordika kapcsolata.

Összefoglalva, a struktúra-alapelemek effajta használata következtében, miszerint a központi akkord magában hordozza, meghatározza a darab minden aspektusát a dallamtól a harmóniai renden keresztül a formáig, szintetikusnak nevezhető, amely ennél fogva nem is hasonlítható össze a múltbéli tonális-analitikus zenei hangrendszerrel, ugyanakkor mégis rendkívül koherens, egységet sugárzó tulajdonságai vannak.

Leszögezhető tehát, hogy a tonális-funkciós zene harmóniarendjének alapja a tonika köré szerveződik. Sajátos struktúrája a tercépítkezés, és csak az adott matéria bizonyos részét használja fel. Ezzel szemben a szintetikus alapelemmel operáló művek egy konkrét kiindulóponttal rendelkeznek, amelynek teljes egésze (nem csak egy része) mind vertikálisan és horizontálisan meghatározzák a darab aspektusait. Mindemellett művenként is különbözhetnek egymástól, nem úgy, mint a funkciós zenében.

Végül az alapanyagok felhasználásában is megállapíthatók fontos különbségek. A tonális zene megkülönbözteti, szembeállítja, elválasztja az egyes elemeket saját organizációjukban, feladatokkal, funkciókkal látja el azokat. A szintetikus zene a darab során ugyanazon eredeti formájában használja fel az alapelemet, összefüggésként mutatja meg az egész kivágatot, anélkül, hogy szembeállítaná őket. Az alkotás egységét, egészét ily módon biztosítja.

Lissa cikkén kívül azt is meg kell említeni, hogy Roszlavec kortársai előtt sem volt ismeretlen az adott hangkészletek fentiekben leírtakhoz hasonló alkalmazása. Ezt figyelhetjük meg Schönbergnél, Bergnél, Webernnél, vagy akár Busoninál is, ahogyan számos más, korabeli orosz zeneszerzőnél is: Polovinkinnél⁷⁹, Alekszandr

⁷⁹ Leonyid Alekszejevics Polovinkin (1894-1949), orosz zeneszerző. Vasziljenko tanítványa volt, 1924-től az ASM titkára. Életműve második periódusát népi motívumokkal teli alkotások övezik.

Krejnnél⁸⁰, Protopopovnál⁸¹, Lourié-nál, Obuhovnál⁸², Visnyegradszkinál⁸³, Borisz Alekszandrovnál⁸⁴, Golisevnél⁸⁵ is. Ide tartoznak még a konstans hangkészlet lazább, de hasonló elven alapuló felhasználása folytán Mjaszkovszkij és Moszolv is, mindamellett a számos európai ismert szerző mellett, akik nevét mára sem feledte el a zenetörténet (Webern, Berg, Schönberg, Messiaen, Stravinsky, stb.). Roszlavec és a többi orosz zeneszerző esetében a primer kiindulópont Szkrjabin volt; ezek az alkotók már Szkrjabin életművének középső periódusában keletkezett műveiben találkozhattak kompozíciós technikájuk őisével, amelyek ars poeticá-juk kialakításakor jelentősen közrejátszhatott. Azonban Roszlavec nagyjából 1909-től kezdve már kezdte túlhaladni szellemi atyját, és kompozíciós technikái, elvei már jóval merészebb és nagyobb távlatokat nyitó formákban nyilvánultak meg.

2.4 A szkrjabini és roszlaveci harmóniastílus valószínűsíthető kialakulása

Noha Lissa logikája szerint a tonális és a szintetikus zene alapjai teljesen különböznek egymástól, nem mondhatjuk mégsem azt, hogy ne lenne köztük kapcsolat. Ez esetben nem a zeneszerzésbeli technikákat említeném, hanem a szintetikus zene őisének, Szkrjabin harmóniarendjének lehetséges kialakulását.

Ennek kapcsán elsősorban a tercépítkezésből indulnék ki. A Szkrjabin által használt akkordikának, akár kései műveit is figyelembe véve, szinte minden mozzanata logikusan visszavezethető a tercépítkezésre. Az undecim-tredecim akkord, mint késleltetés, már a romantikában is kedvelt volt a szerzők körében, amely még ugyanabban az időben önálló harmóniává lett. Azonban míg pl. Debussy

⁸⁰ Alekszandr Abramovics Krejn (1883-1951), orosz zeneszerző, Grigorij Krejn (1879-1955) orosz zeneszerző öccse, a szkrjabini harmóniákat ötvözte zsidó motívumokkal.

⁸¹ Szergej Vlagyimirovics Protopopov (1893-1954), orosz zeneszerző, Szkrjabin harmóniavilágának követője, ASM-tag.

⁸² Nyikolaj Obuhov (1892-1954), orosz zeneszerző. 1918-ban elhagyta Oroszországot és 1919-ben Párizsban telepedett le. Notációs újításai korszakalkotóak. Zenéje, személyisége hatással volt a korabeli francia szerzőkre.

⁸³ Ivan Alekszandrovics Visnyegradszki (1893-1979), orosz zeneszerző. Később ultrakromatikus munkásságáról volt híres. Negyedhangok mellett tizenkettő hangot is alkalmazott. 1920-tól Párizsban élt. Egyik legjelentősebb művét, a *Cosmos*-t nem kisebb művészek mutatták be, mint Yvette Grimaud, Yvonne Loriod, Serge Nigg és Pierre Boulez.

⁸⁴ Borisz Alekszandrovics Alekszandrov (1905-1994) orosz zeneszerző és karmester. Tizenkét hangú technikáját egyéni módon használta a húszas évek végétől kezdve.

⁸⁵ Jefim Golisev (1897-1970), orosz zeneszerző és festő. 1909-ben Berlinbe ment tanulni. Később magától Busonitól kapott zeneszerzési útmutatókat. Az 1919-es dadaista kiáltvány egyik támogatója volt. Zeneművei közül csupán az 1914-re datált öt tételes *Vonótrió* maradt fenn, amelyben tizenéves korának dacára már tizenkét hangú struktúrákkal kísérletezett. Ezt a művet 1925-ben, Berlinben adták ki.

akkordkapcsolataiban ezeknek extravagáns szembeállítását, folyamatát, tonális funkcionalitását mutatta be, addig kortársa, Szkrjabin nagyobb jelentőséggel ruházta fel az egyes harmóniákat. Szenvedélyes pianista lévén érezhetően élvezettel játszadozott el egy-egy akkord különböző faktúrákban való kidolgozásával, megcsillantásával, és a harmóniai eszközöket melodikus funkciókkal látta el, így a strukturális alapállással sikerült a teljes darabot irányítása alá vonni. Mindemellett kibővítette a domináns hangzású nóna-undecim akkordokat tredecim akkordokká, ezzel még bonyolultabbá és árnyaltabbá téve az adott mű harmóniai felépítését.

Miért is lesz bonyolultabb vagy árnyaltabb? A terctorony logikailag az undecim akkordig használható teljes, hiánytalan formájában, bár így is eléggé szélsőséges esetekben hallható csak a szkrjabini példák előtt. A tizenegyedik hang használata ebben az akkordban – a domináns jellegű hangzást megőrizendő – rendhagyó, mivel a tizenegyedik hang maga lenne az a tonika, amelyre az akkordban jelen lévő feszültség irányul. A tizenegyedik hang pontosan ennél a sajátosságánál fogva nem volt annyira vonzó korábban a zeneszerzők számára, mivel a tonikát nem szerették volna a zenei feszültség fenntartása érdekében alkalmazni. Ezért ezt a hangot (a felhangsor törvényszerűségei okán is) fél hanggal felemelve használja Szkrjabin.



1. kottapélda

További fontos szerepe az ötödik terc e hangjának, hogy az alapakkord megfelelő felépítésekor az erre a hangra épített akkordfordítás vagy transzpozíció kiváltja az alapakkord funkcióját.



A tredecim akkordot képző hang esete sokkal érdekesebb. Azt lehet mondani, talán előbb vált önállóvá, és hordozott magában sajátos harmóniai funkciót, mint az undecim-akkordot adó hang. A közvetlenül a tredecim akkord tetején előtt álló hangra (a tizenegyedik, leginkább módosított hangra) a tonális logikát követve olykor nehézkes még egy tercet építeni. A megoldást maguk a zenetörténeti példák szolgáltatják: a hatodik terc előbb tulajdonképpen az akkord kvintjének késleltetéseként szerepelt, majd rögzült, mint harmóniai elem. Ezt a hangot akár egy romantikus-utóromantikus korabeli sixte ajutée-ként is értelmezhetjük.

Ennek a hozzáadott szextnek fontos tulajdonsága azonban, hogy mivel eredetileg ez a hang a kvintet hivatott késleltetni, a szóban forgó harmónia kvinthiányos lesz.

Szkrjabinnál – habár a harmóniai, a képzeletbeli funkciós vonzások ezt a hangot hozzáadott szextként hallhatjuk-érezkelhetjük – a harmóniai koncepció mégis azt sugallja az elemzőnek, hogy itt nem másról, mint a hatodik tercről van szó. Az így létrehozott bonyolultabb akkord-képződmények, mint például a nevéhez fűződő misztikus akkord is ezt támasztják alá. Tehát ebből a szempontból Lissának nem teljesen van igaza abban, hogy Szkrjabin kvartokban gondolkodott.



3. kottapélda

Roszlavec kiindulópontja is vélhetően ez a fajta gondolkodás és stílus (amely nem feltétlenül áll távol Szkrjabintól). Az alapvető különbséget a kompozíciós technika elméleti magjában találhatjuk. Míg Szkrjabin az akkordok kialakításával (beleértve a fordításokat, alterációkat) dolgozott, darabjainak alapelemeit ezen harmóniák alapállásaira vezethetjük vissza, Roszlavec alapformái móduszokban foglalhatók össze. Ezekből épít a stílusának megfelelő harmóniákat, szervezi meg a vertikális struktúrát és a formát. Ily módon Roszlavec kompozíciós technikája valóban mutat szembeötlő hasonlóságokat Schönbergével, azonban a végeredmény mégis teljesen más lesz.

Továbbá Roszlavec azt a problémát látta meg rendszere kialakítása kapcsán, hogy míg Debussy sajátos akkordváltásai és Szkrjabin statikus egyakkordúsága

nem rendszerezhető, valamint nincs tiszta horizontális logikája, az ő szintetikus kompozíciós technikája mindegyikre megoldást nyújthat anélkül, hogy túl szigorú szabályokkal kötné meg saját kezét. Rendszerében az alaphangok csoportja flexibilis, nincs szó a dodekafóniában tabuként emlegetett oktávkettőzésről vagy éppenséggel a hangismétlésről.

Azáltal, hogy Roszlavec egy hat-nyolc hangú skála segítségével (és bővítésével) alakítja ki darabjainak Lissa által is leírt aspektusait, bizonyossá teszi, hogy a szintetikus zeneszerzési technika a 20. század első felének egyik legfontosabb zenetörténeti vívmánya lehetett volna, ha nem tűnik el elterjedése előtt. Ez a kompozíciós technika pár évtizeddel később – a dodekafónia folyományaként – mégis ismertté vált. Mégis érezhető a különbség a két eljárás közt, mert noha a struktúra alapjai hasonlóak, a stílus különböző.

2.5 Stílusproblémák

Roszlavec életműve jelentősen különböző hangzásvilágú darabokból áll. Életútját is figyelembe véve mondhatnánk, hogy stílusának leegyszerűsödése, majd a szocreál irányába való elmozdulása egyértelművé teszi, hogy darabjainak stílusa egyre változik. Kompozíciós technikáját megismerve, ezt a problémát onnan is megközelítve azonban ez a szemlélet kissé árnyaltabb megfogalmazásra ösztönöz. Nyilvánvaló, hogy az 1930-as évek után keletkezett művek zöme (ha nem is mind) ténylegesen más stílusban íródott, azonban az 1910-es és 1920-as években is bőven találkozhatunk a régi tonalitáshoz hasonlóan differenciált hangzásvilágú alkotásokkal. Természetesen nem teljesen összevethető egy fél órát bőven kitöltő csellószonáta az 1920-as évekből egy, az 1910-es években keletkezett miniatűrrel, mivel műfajilag is nagyon különbözőek. Ettől függetlenül azonban mégis érzékelhető egy alapvető különbség, egy új irány, amely 1917 után kezdett kikristályosodni.

Több mű is alátámasztja azt a tényt, hogy Roszlavec már az 1920-as évek előtt is kereste annak a lehetőségét, hogy minél több hármashangzatot csempésszen bele a kidolgozott zenei anyagba. Ezáltal harmóniai-dallami kifejezőeszközei bizonyos szempontból visszalépésként hatnak; a leginkább a hármashangzatok létrehozására alkalmas struktúrák egymással való szembeállítás a klasszikus vonzási törvényszerűségek, az utóromantikára és a neoklasszicizmusra jellemző

stíluselemekre emlékeztet. Ugyan kompozíció-technikailag e darabok akusztikailag és harmóniailag élvezetesekek, formájukban, műfajukban, céljaikban azonban kevesebbet vállalnak, ezáltal kevesebbet nyújtanak. Érezhetően hiányzik belőlük a kísérletező hajlam. Merészebb hangzások, új formák helyett már-már tonális hatású zenei területek és tradicionális műfajok kerülnek előtérbe.

A hármashangzatok bevezetésén kívül azonban még egy dolog árnyalja a stílusbeli különbségeket. Még ha zeneelméleti alapon indokolható is feltételezésem, miszerint Roszlavec csak nehezen tudta letépni magáról a romantikus külsőségeket, akkor is megfigyelhető, hogy a vonós hangszerre íródott darabjai (hegedű- és csellószonáták, vonósnégyesek, egyéb kamaraművek) jelentősen eltérnek attól a hangzásvilágtól, ami például a *Három etűd*-ben, vagy a *Nocturne*-ben hallható.

A következőekben felvetett két befolyásoló ok (előadóművészi és társadalmi) nyilvánvalóan különbözik egymástól, de bizonyos szempontból szorosan összetartoznak. Az a tény, hogy a szintetikus zenei alapokra épülő zeneszerzés-technika a Roszlavec műveinek mindegyikére jellemző, egységet és kohéziót sugalló kompozíciós törekvésre enged következtetni. Azonban mégsem hagyható figyelmen kívül, hogy a végeredmény mégis mennyire különböző auditív-intellektuális élményt okoz.

A következő alfejezet magyarázatot kíván adni a különböző stílusbeli változások eredetére.

2.5.1 Az előadóművészi befolyás

Mi is lehet az oka e romantikus stíluselemeknek? Elsősorban Szkrjabint kell megemlíteni, mint Roszlavec kortársát és példaképét. Ha úgy tetszik, Szkrjabin inkább sorolható még a zenei utóromantika kategóriájába, Roszlavec radikálisabban újszerű zenét írt. A dallami és harmóniai struktúrák bizonyos mértékig hasonlóak mindkettejükénél. Azonban míg a harmóniai megoldások egyre távolabb kerülnek a romantikus zene jellemzőitől (azok kezelése és felépítése miatt), Szkrjabin és Roszlavec dallamvilága megőrzi utóromantikus jellegét. Annak ellenére, hogy az érett romantikában a végtelen, áradó dallamok uralkodnak, Szkrjabin gesztus-szerű, lendületet, mozgalmasságot sugárzó rövid motívumokat használ. Ez nem csak Szkrjabin Op. 8-as etűdsorozatára érvényes (amely teljes mértékben romantikus), hanem akár az Op. 73-as *Két tánc*-ra is. Mindkettőben

romantikus stílusjegyeket mutató dallam-építmények, dallamvonulatok találhatók, azonban míg például a *disz-moll etűd*-ben funkciós vonzási törvényszerűségek irányítják a dallamot (vagy éppenséggel fordítva, tehát egymást kölcsönösen kialakítva), addig a *Guirlandes*-ban ugyanazon harmóniára kidolgozott akkordváltások hallhatóak. Ez esetben szándékosan kerülöm a „kíséret” szót, hiszen a két mű közti egyik legnagyobb különbség éppen a pianisztikus megvalósításban rejtőzik. Az egyetlen harmóniára épített *Guirlandes* sokkal sokrétűbben kezeli és bontja ki alapakkordját, hiszen ez ennek a kompozíciós technikának a lényege. Ami mégis hasonlóvá teszi az Op. 8-cal, az Szkrjabin zenei stílusa.

Szkrjabin műveinek stilisztikai megítélésekor ugyanis fontos, hogy kései művei szinte mind zongorára íródtak. Roszlavec saját hangszere viszont a hegedű volt, talán ennek köszönhető, hogy számos vonós kamaraművet alkotott. Ezek zongoraműveikhez képest többnyire differenciáltabb, sőt patetikusabb dallam- és hangzásvilággal rendelkeznek.

Arról nem tudni, hogy milyen zongorista volt Roszlavec, de ha feltételezzük, hogy el tudta játszani a *Három etűd*-öt, akkor komoly zongoratechnikával rendelkezhetett. Szkrjabin egyes zongoraműveiben igen magas technikai követelményeket állít az előadó elé, gazdagon kidolgozott harmóniáinak, faktúráinak köszönhetően. Roszlavec zongorára írott zenei anyagairól ugyanez mondható el. Kiváló hegedűsként több forrás is beszámol Roszlavecéről, és talán ez lehet az egyetlen oka vonós darabjainak differenciáltságára: visszaköszönhetett bennük mindaz, ami gyakorló előadóművészként beléivódott és ösztönösen kiütközött darabjaiban.

Véleményem szerint éppen a *Három etűd* egyike Roszlavec legelőremutatóbb darabjainak. A második, *Pianissimo* című darab a szkrjabini vagy szintetikus motivikus-kompozíciós problémák azon példái közül való, amelyek jól prezentálják, hogy romantikus külsőségek nélkül is tovább lehetett lépni a szkrjabini úton. Etűd lévén maga a zenei anyag egyfajta minimalizált, szűk mozgásteret kap, így összevethető klasszikus módon kidolgozott etűdökkel, például Szkrjabin már említett Op. 8-as sorozatának 12-es *disz-moll etűd*-jével, vagy akár Chopin Op. 25. No. 12-es *c-moll etűd*-jével is. Azáltal, hogy Roszlavec technikájának alapja éppen az akkordikus kiindulás, ez a műfaj kiválóan alkalmas kompozíciós technikájának prezentációjára. Ugyanakkor megtalálhatjuk e darabokban a Szkrjabin etűdjeiben is előszeretettel használt különböző időtartamú

egységek együttes használatát (például triola és kvintola, kvintola és szextola egyidejűleg), és időnként kontrasztként egy-egy nagyobb ívű dallam is megszakítja, formálja a mű felépítését (*Három etűd No. 3.*).

2.5.2 A társadalmi befolyás

Roszlavec 1924-es autobiográfiája⁸⁶ szerint 1919-ig csiszolta-tökéletesítette zeneszerzés-technikáját, mind strukturális, mind pedig stiláris szempontból. Az 1920-as években keletkezett művekben is találhatók újabb, a szintetikus módszeren alapuló technikai fogások (ritmusok szervezése a szintetikus hangszervezés alapján). Alapskáláinak meghatározásakor figyelembe vette, hogy milyen harmóniák, dallamok alakíthatók ki azokból, és aszerint szervezte azokat. Már az 1920-as évek előtt alapsorainak hármashangzatok felépítését elősegítő szerkesztésmódja erősen befolyásolta a művek hangzásvilágát, és ezáltal a már említett romantikus stílusbeli hatások alá kerültek a zenei anyagok.

Roszlavec a konzervatórium elhagyása után újabb darabjait egyszerűen kompozíciónak nevezte, legyen szó akár kisebb zongoradarabokról, vagy dalokról (*Négy kompozíció*, 1914). Előszeretettel használta a „quasi” kifejezést is, amelynek használatával szerette volna elkerülni, hogy egy-egy darabját tradicionális műfajba sorolja be (például: *Quasi Prélude*).

Bár Roszlavecnak mindig megvolt a maga határozott stílusa, saját alkotói elve, nem maradt izolált az 1910-es évek Moszkvájának művészeti pezsgésétől. Alkotóként és újságíróként egyaránt kivette a részét a futurista mozgalom forradalmából, a különböző irányzatokat, modern alkotásokat, kísérleteket is jól ismerte és igyekezett kiigazodni köztük, elmerült a kulturális közélet gazdagságában, alkotótársakat keresve-megismerve azokat az alkotó oldalról is (erről tanúskodik a *Hétpúpú teve* című opera projektje is). Roszlavec a kulturális forradalom hirdetőjeként, propagálójaként is ismert volt.

Malevics azonban világosan látta, hogy annak ellenére, hogy Roszlavec szépen kiveszi a részét a modern művészetek propagálásából, saját alkotói praxisában nem

⁸⁶ Roszlavec: „Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве.” (Nyik. A. Roszlavec o sebe i svojem tvorčesztve, Nyik. A. Roszlavec magáról és munkásságáról). In: *Szovremennaja Muzika* 1924/1 (1924): 132-138.

nagyon találni futurista vonásokat.⁸⁷ A futurista törekvések a leghatározottabban ellenszegültek bármiféle tradíció bármiféle felhasználásának, Roszlavec művei pedig inkább egy egyéni útválasztásról tanúskodnak, amely nem egyeztethető össze a futurista alkotásokkal. Ugyanakkor a zeneszerző nem maradt feltétlen híve az utóromantikának, vagy a kötött (szigorú) atonalitásnak sem. Technikája szabad választást biztosít a hangsor, a harmónia, a forma és a dallam kialakításakor, ugyanakkor a közös bázis mégis koherens egésszé kovácsolja a művet.

Még 1920 előtt Roszlavec elkezdett arra törekedni, hogy hangjainak gondos megválogatása által darabjainak hangzásvilága egyszerűbb legyen. Talán már az 1917-es forradalom hatására dönthetett úgy, hogy egy bizonyos fokú változtatásra szükség van stílusán belül, mivel szeretett volna sokkal több embert megszólítani zenéjével, illetve az őt támadó kritikusokat meggyőzni kompozíciós technikájának újszerűségéről. Amint második autobiográfiájából⁸⁸ kiderül, pontosan ezen események alatt szembesülhetett először komolyabban a pusztító elnyomással, az osztályharcral és az okozott rombolással, egyrészt mint kulturális szabadságharcos, másrészt mint a forradalom egyik különleges szereplője (szervezkedési tevékenységéért el is ítélték, mint ellenforradalmárt). Tehát elvei (a szintetikus kompozíciós technika) megtartása mellett stílusában észrevehető az egyszerűsödés, az árnyaltabb, áttörtebb hangzásokra való törekvés a tradicionális műfajok feltámasztásának, és a hármashangzatok beépítésének leple alatt. Ennek folyamányaként értelmezhetjük az 1920-as években bekövetkező történéseket, változásokat: tradicionális műfajok feltámasztása (*Hegedűverseny*), monumentalitás előnyben részesítése a miniatűrök ellenében (2. *csellószonáta*, 3. *Trio*, 4. *hegedűszonáta*), címválasztás (*Október*, *Komszomolija*).

Azonban a hármashangzatok kiválasztása, az alapsorok célratörő felépítése önmagában nem jelenti azt, hogy a zenei anyag szükségképp egyszerűvé kell, hogy váljon. A fent említett darabokban inkább romantikus-szecessziós hatásokról, emlékekről beszélhetünk, ami a gesztusokat, a motívumokat, a formát és a harmóniai lokális centrumokat illeti. Mindezek nem a hármashangzatokból

⁸⁷ Dátum nélküli kéziratos levél Malevicstől Matyusinnak. Lobanova Roszlavec-könyvében először publikálva, 1914-re datálja.

⁸⁸ *Краткая автобиография композитора Ник. А. Рославец*, Marina Lobanova tulajdona, Nyikolaj Hardzsijevtől. 1930-as évek közepére datálva.

levezethető alapsoroknak, hanem a szerző kifejezett szándékának, stiláris hajlamainak és ideáljainak köszönhetik jelenlétüket.

3. Roszlavec hangszervezési módszerének kialakulása

Roszlavec korai korszakát különböző kamaraművek, zenekari művek és vokális kompozíciók alkotják. Ezek jelentős része az új kiadónak köszönhetően hozzáférhető.

3.1 Hegedű-zongora művek 1908-1910-ig

A legkorábbi kamaraművek nagy része hegedűre és zongorára készült kisebb darabok sorozata, amelyekben még nem található szignifikáns utalás a szintetikus hangszervezési módszerre. Ugyanakkor már az 1908-as *Rêverie* felmutat egyfajta változást is az előző darabok romantikus hangvételéhez képest. Ebben Szkrjabin egyértelmű hatása mutatkozik meg, aki ugyancsak előszeretettel használta a bővített szextes akkordok sajátos kezelése által nyújtott kromatikus-harmonikus lehetőségeket egy-egy kis zongoradarab alkotásakor. Míg Roszlavec 1908 előtti hegedűművei inkább romantikus stílusban íródtak, az említett *Rêverie* új hangvételt és kompozíciós ötleteket mutat fel.

Az 1908-as *Sérénade* szokványos hangütéssel indul:



4. kottapélda

A *Rêverie* viszont Szkrjabin azon darabjaira emlékeztet leginkább, amilyen például az Op. 31 negyedik prelűdje. A példa második darabkezdetében látható ütemek akár szkrjabini stílusgyakorlatként is megállnák a helyüket.

Lento ♩ = 54

Adagio

5. kottapélda

Roszlavec érdeklődése e darabot követően alapvetően már a harmonikus bázis keresésére irányult. Az 1909-1910-ben íródott hegedű-zongora darabokban jól nyomon követhető, ahogyan az egyes harmóniak az akkordikus alapstruktúra részévé válnak, valószínűleg nem függetlenül Szkrjabin kései műveitől. Roszlavec e kísérleti darabjai nem rövidebbek, sem hosszabbak egy-két percnél. Formailag, műfajilag itt már az 1914-től kezdődő időszak darabjainak miniatűr jellege sejlik fel.

A következő kottapéldában az 1909/1910-es *Poème lyrique*⁸⁹ első ütemei láthatóak. A harmonikus struktúrák nyers kidolgozása mellett a klasszikus periodikus építkezés jellemző. Emellett a zongoraszólamban is érdemes megfigyelni, ahogyan Roszlavec a díszítő triolákkal kitölti az ütemet.

⁸⁹ Nem összetévesztendő egy, az 1910-es évekre datált másik *Poème lyrique* című hegedű-zongoradarabbal.

6. kottapélda

Szintetikus hangrendszerről itt még nem beszélhetünk, a *Poème lyrique*-ben, ugyanúgy, mint a többi 1909/1910-ben alkotott hegedű-zongoradarabban csupán a sajátos harmóniak alkalmazását érzi fontosnak Roszlavec, a formai és tonális funkciók még mindig tradicionális valójukban vannak jelen. Ezen darabok mindegyike hármashangzat-akkorddal ér véget, világos tonikai érzettel. Ezt mutatja a műveknél alkalmazott előjegyzés használata is. A 6. kottapélda végén lévő félzárlatból is sejthető a *Poème lyrique* c-központúsága.

Az ezidőtájt keletkezett alkotások közül csak a *Romance* és az *Arabesque* nem miniatűr. A poémákhoz képest jellegükből adódóan technikailag is nagyobb követelményeket támasztanak az előadók felé, a zongoraszólam sokkal grandiózusabb kidolgozást kapott. A már említett hegedű-zongora darabokhoz képest ezek nem különösebben érdekesek e disszertáció témájához kapcsolódóan, inkább romantikus-későromantikus stílusú, vagy még inkább konzervatóriumi stílus tanulmány besorolásba illeszthető előadási művekként tekinthetőek.

A soron következő ismert, keletkezésileg biztosan behatárolható vonós kamaradarab már a szintetikus hangszervezéssel készült *Első hegedűszonáta*.

3.2 Vokális kompozíciók

A jelenlegi legteljesebb műjegyzékből⁹⁰ az első ismert vokális kompozíciók 1909 tájáán keletkeztek. A hegedűművekhez hasonlóan ezekben is jelentős változások érhetők tetten Roszlavec stílusát és kompozíciós technikáját tekintve.

1909-ből származik a *Két románc Balmont verseire* című darab. Ezek mindegyike tradicionális hangrendszerben íródott, határozott tonikájú mű, a korai Szkrjabin stílusát juttatja eszünkbe.

Az 1909-1911 közt keletkezett *Morana* (ugyancsak Balmont versére) egy határozottabb előrelépésnek tekinthető a tonális hangrendszertől való eltávolodást tekintve. Egy meghatározott akkord játssza a főszerepet, amely az egészhangú skálából származtatható. Roszlavec ezt használja ki az alapakkord variánsainak, transzpozícióinak kidolgozásakor. Az egészhangú skála talán az egyik legegyszerűbb hangsor a roszlaveci szintetikus technika alkalmazására: a domináns váltó tritónusza, illetve a kis szekunddal feljebb vagy lejjebb lévő transzpozíció már mind a tizenkét hangot lefedi.



7. kottapélda

Roszlavec helyesen érzett rá az egészhangú sor azon tulajdonságára, hangzásából fakadó törvényszerűsége, hogy bármely pozíció illetve transzpozíció módosítása felborítaná az egész mű harmóniai struktúráját.

Az 1909-es *Poème lyrique*-kel és más hegedűdarabokkal szemben azonban a *Morana* nem tartalmaz jelentős tonikai vonzásra utaló jelet, Roszlavec a dal végén is az eredeti akkordstruktúrát használja. Azonban mégis van egy hely a dalban, ahol a periódusos-formai határvonalat enyhe szubdomináns-domináns-tonika érzetű

⁹⁰ Marina Lobanova: *Nikolaj Andreevič Roszlavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorw. von György Ligeti.* (Frankfurt am Main: Lang, 1997). 257. Mára – köszönhetően egyes előkerült műveknek – már ez sem teljesen pontos.

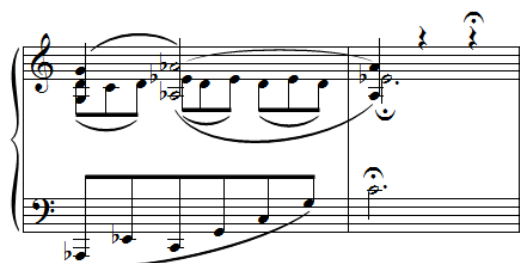
funkciók kísérik. A következő kottapélda végén jeleztem az említett záratszerű pontot.⁹¹



8. kottapélda (5-14. ü.)

Ugyanakkor a hangzás struktúrájának alapja a hagyományos zene domináns-szeptimjére emlékeztető hangcsoport, ezáltal elmondható, hogy Roszlavec az 1909-ben már meglévő kompozíciós stílusjegyeit (lásd hegedű-zongora miniatűrök, új akkordstruktúrák) egy új hangrendszerként alkalmazta, amelyen belül mindenhez hű maradt, és bár nem adta fel a darab világos tonikai alaphangnemét, jelentős lépést tett későbbi zeneszerzési technikájának megalkotásához. Talán az 1911-es dátum is magyarázhatja a *Morana* különleges helyét az életműben.

A *В моих садах – цветы, в твоих – печаль* (*V moih szadah – cveti, v tvojih – pecsalj, Az én kertemben virágok, tiedben fájdalom*) Gumiljov versére keletkezett 1910-11-ben. Ez a dal egy fokkal jobban elrugaszkodik a *Morana* szigorú struktúráitól. Előjegyzése nincs, és a mű végén sem találunk bizonyítékot egy esetleges *c* tonikai központra (amely az előjegyzés nélkülség miatt feltételezhető lenne).



9. kottapélda

⁹¹ A dalokból idézett szemelvényeknél a zongoraszólamra szorítkozom, ugyanis az énekszólam általában csak az adott harmóniák hangjait használja, leginkább deklamáció-szerűen.

Ebben a dalban Roszlavec több hangrendszer-struktúrát alkalmaz: egy egészhangú sorra épült, egy szabadabb atonális jellegűt, és egy szeptimakkord különböző variánsaira épült.

A dal bevezetőjében ismerhetjük meg az időnként visszatérő, majd az egészhangú sorra épülő struktúrákat létrehozó motívumot. Ebben a jobb kéz szólamának akkordjai már az egészhangú sorra illeszkedő struktúrából származnak, míg a bal kéz szólama egy szabad atonális dallammal ellenpontoszza azt:



10. kottapélda

A darab második strófájában ebből a kezdeti motívumból bontakozik ki az egészhangú skálára épülő jellegzetes szkrjabini-roszlaveci felépítésű, domináns színezetű akkordstruktúrák szerkezete.



11. kottapélda (17-26. ü.)

A dal formai keretét viszont leginkább az azonos felépítésű, de nem szigorúan szerkesztett transzpozíciókban megjelenő szeptimakkordok határozzák meg. Ezek

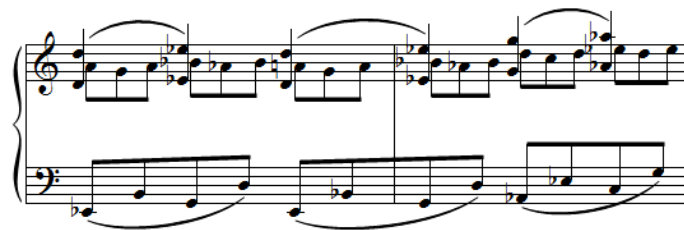
nem csak az adott hangnemi érzetet erősítik különböző variánsaikkal, hanem szerepet vállalnak a harmóniai és funkciós belső ritmus kialakításában is.

Az első idevágó példában látható a szeptimakkord tipikus felépítése, amely átszövi a teljes darabot, és amely a 8. kottapélda által bemutatott befejezésbe is bele van szöve. A bal kéz tartalmaz egy kvintet, a jobb kéz pedig egy oktávot és még egy hangot az oktávon belüli kvart vagy kvint helyén. A dal harmadik strófájáig a jobb kéz oktávja a teljes akkord szeptimje vagy terce:



12. kottapélda (5-8. ü.)

A harmadik versszak alatt és a zongora végjátékában a szokásoshoz képest másképp alakul az akkord felépítése. Ebben az esetben is megmarad a bal kéz kvintje és a jobb kéz felosztott oktávja, azonban a teljes harmónia szeptim (*esz-g-b-d*)- illetve kvintszext (*g-b-d-esz*)-szerű akkorddá válik.



13. kottapélda

A hangszervezési struktúra tekintetében ezúttal sem beszélhetünk még kiforrott szintetikus kompozíciós módszerről, azonban az akkordok használatában felfedezhetjük az arra való törekvést, hogy az alapakkord-idea többféle transzpozícióban (diatonikus és kromatikus egyaránt) végig jelen legyen a darabban. A szeptimakkord késleltetésekkel és hangmódosításokkal kidolgozott variánsai váltakoznak a struktúrában, beleolvadva a bevezetőben látott egészhangú

sorra épülő jobbkezes-szólamot ellenpontoszó dallamrészlet által prezentált hangzásvilágba.

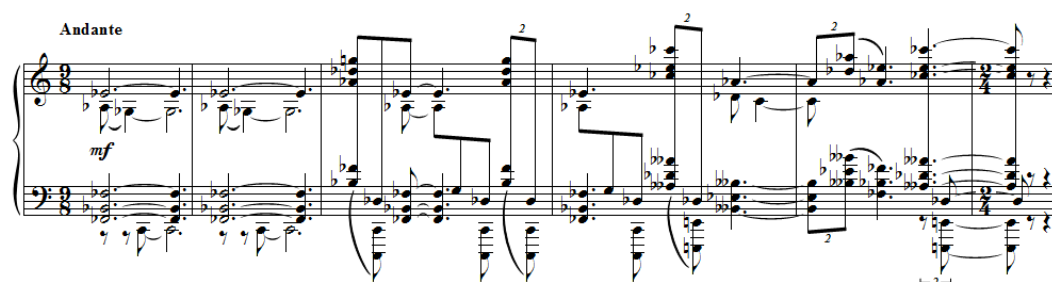
A *Morana* és a *B moux cadax*,... keletkezésének idején íródott dalok közé tartozik a *Négy románc énekhangra és zongorára* című ciklus Belij, Volosin, Blok és Gumiljov verseire, valamint a *Két románc* Ivanov és Blok szövegeire.

A *Négy románc* első dala elveszett. A ciklus alapvetően tonális. Az előzőleg bemutatott darabokhoz képest ezek minden téren sokkal tradicionálisabbak. Mindegyik dal a hangnem szerinti tonikán ér véget.

A *Két románc* Ivanov és Blok verseire azonban már fontosabb előrelépés a szintetikus hangszervezéshez vezető úton. Mind a két dal összetettebb akkordokkal (vagy hangsorokkal) operál, és részletesebb kidolgozást kapnak a dallamok, és a zongorakíséret is. A feljebb látott periodikus formálás immáron sokkal experimentálisabb környezetben zajlik, egy-egy akkordot Roszlavec akár ütemeken, sorokon keresztül bont ki.

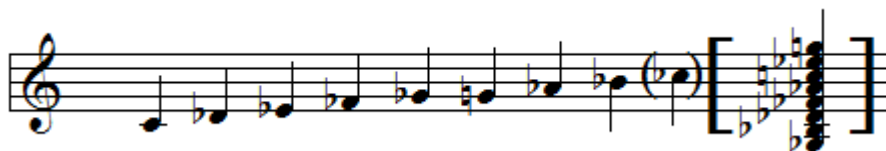
Ez az akkordritmus érvényes az első és a második dalra is. Mivel a két műnek meglehetősen közös tulajdonságai vannak a szóban forgó hangrendszer-elméleti problematikát tekintve, a második dalon keresztül szeretném bemutatni Roszlavec szintetikus módszerének kialakulásának mérföldköveit.

A következő, 14. kottapélda a második dal elejét mutatja be.



14. kottapélda

A fenti példa első akkordstruktúrájának sora és terc-szerkezete így módon is felírható:



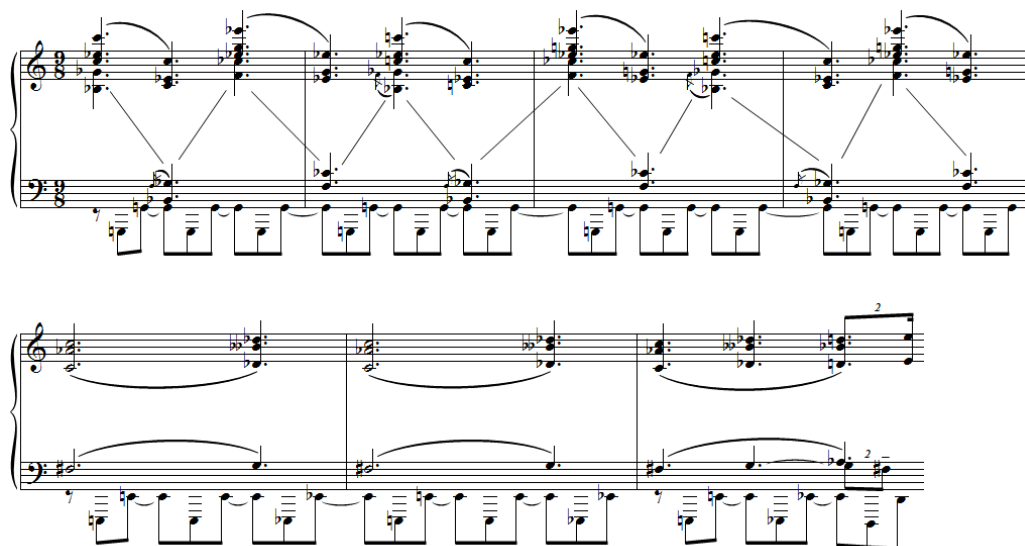
15. kottapéllda

A negyedik ütemtől e sor variánsát használja Roszlavec, megtartva bizonyos hangokat enharmonikus változatukban. Fontos megjegyezni, hogy a rendszer használata, bár a dodekafónia szigorú szabályaitól nehéz elvonatkoztatni, sokkal kötetlenebb: oktávok használata, egyes hangok hozzáadása és kihagyása megengedett. Roszlavec akár több sor-struktúrát is használhat egy adott zenei helyen.

A vers harmadik sorától az 1. ütemben látható anyagot transzponálja, majd ismét kötetlenebb szerkesztésű ütemek következnek.

A dal végéhez egy orgonapontra épülő, egyszerűbben rendszerezett szakasz vezet. Ebben ismét a fenti, első hangsor vagy akkordszerkezet hangjait találhatjuk különböző felrakásokban.

A következő kottapéldában felfedezhető transzpozíciók az első sorban *c* és *g*, a szerző a második sorban látható ütemekben pedig egy másik akkordstruktúrát használ, amely tercépítkezés szempontjából közel áll az eredetihez.



16. kottapéllda (12-18. ü.)

Látható, hogy Roszlavec egyre inkább egy harmóniai szerkezetre épít, miközben fenntartja magának a jogot, hogy eltérjen a rendszertől, ha szükségesnek

érzi. A rendszer eredete, közös szerkezeti alapja a tercépítkezés, ennek köszönhetően koherens a dalok hangzásvilága.

A következő ismert vokális kompozíció, a *Грустные пейзажи* (*Grusztnyüje pejsszazi, Szomorú tájképek*) 1913-as keltezésű, és már az első stabil szintetikus hangszervezési kompozíciós módszer példájaként ismert.

Összességében a vokális művekben érhető talán a legjobban tetten, ahogyan Roszlavec egyre inkább a szkrjabini technikákat alkalmazva, mégis szabadságát megőrizve kifejleszti saját kompozíciós módszerét, amely Szkrjabin életművének kései időszakával egyidőben már annál sokkal merészebb hangzásvilággá alakul.

3.3 Zenekari kompozíciók – mikromotivikus technika

Roszlavec zenekari műveinek száma elenyésző szóló- és kamaraműveikhez képest, és ilyen módon nem térképezhető fel egy, az előzőekhez hasonló progresszió az életművet tekintve. Ha röviden kellene ismertetni zenekari munkásságát, akkor a szkrjabini szimfonikus költemények hatása alatt született daraboktól a szintén nagyon részletekbe menően kidolgozott, szóló- és kamaraállásokkal teletűzdelt *Komszomolijá*-ig vezetett útja – ha a 30-as évekbeli munkásságát nem tekintjük relevánsnak. Az egyetlen mű, amely e leegyszerűsödött stílusát tükrözi, az *Első hegedűverseny* 1925-ből (amiről e dolgozat csak érintőlegesen szeretne beszélni), és fennmaradt négy elkezdett, de soha be nem fejezett, valószínűleg szimfóniára utaló darabkezdet vagy tétel az 1920-as évek (főként) első feléből.

Ezúttal azonban tipikus kompozíciós módszerének nyomait keresve, kénytelen vagyok még az 1913 előtti darabokat is megvizsgálni, lévén, hogy a következő teljes alkotás már az 1920-as évekből származik. Sajnálatos tény, hogy az 1912-13-as *Újhold idején* az utolsó befejezett, teljes egészében fennmaradt darabja, amely szimfonikus zenekarra készült (tehát hangszeres vagy vokális szólisták nélkül).

1907-től 1913-ig négy szimfonikus zenekart is foglalkoztató darabot írt, ezek: *Rêverie* (szóló hegedűre és zenekarra, 1907), *c-moll szimfónia* (1910-es évek), *Небо и земля* (Nyebo i zemlja, Menny/Ég és föld, kantáta, 1912) *В часы новолуния* (Újhold idején, szimfonikus költemény, 1912-13).

Roszlavec ezen időszakában sokat foglalkozik új harmóniai struktúrák kialakításával, s természetesen zenekari műveiben is jól érzékelhetőek ennek az új

törekvésnek a hatásai. Szkrjabin szimfonikus költeményei nagy hatással voltak rá, ezt különösen az *Újhold idején* című darabja tanúsítja.

Ebben a műben hangszervezési szempontból korabeli dalainak megfelelő megoldásokat találunk: meghatározott akkordok kivágatai és variációi, azok transzpozíciói és fordításai, az egészhangú sorra épülő dallami- és harmóniai rendszerek szembeállítása a szabadabb atonális zenei anyaggal, illetve ezek egyidejű használata.

Ugyanakkor egy másik szempontból érdemesnek érzem megvizsgálni ezt a szimfonikus zenekari apparátusra írott darabot, hogy Roszlavec már-már kiforrott szintetikus kompozíciós módszerének sajátosságait megmutassam.

Az egyik ilyen problémakör, mint már a fejezet elején szót ejtettem róla, a dallamok és a motívumok sajátos kialakítása. Emlékeztetek arra, hogy Schönberggel szemben Roszlavec a harmóniából indul ki, és abból igyekszik dallamot komponálni. Az akkordok az évek folyamán egyre komplikáltabb felépítésűek és merészebb hangzásúak lesznek; Roszlavec egyik levele tanúskodik róla⁹², hogy később a struktúra hangjait hangsorokban jegyzi, akkordok használata helyett.

A másik, az *Újhold idején*-nel kapcsolatos, figyelemre méltó dolog pedig az, hogy a hangszerelésben milyen fontos szerepe lesz a mikromotivikus fejlesztési technikának.

A motívumokkal, dallamokkal való munka Roszlavecnek, csakúgy, mint Szkrjabinnak, egy sarkalatos stílusjegye maradt, köszönhetően akkordikus gondolkodásmódjuknak. Gondoljunk csak a *Vers la flamme* ikonikus kisszekundjára, amely időnkénti továbbfejlődése után ismét saját magába torkollik.



17. kottapélda

Fenti műből szinte bárhonnan idézhető olyan részlet, amely kiválóan példázza a szóban forgó szerzők saját dallamépítkezését.

⁹² Roszlavec: „Дружественный ответ Арс. Авраамову.” (Druzsesztvennij atvjet Arsz. Avraamovu, Baráti válasz Arsz. Avraamovnak) In: *Muzika* 219. (1915): 256.

Ennek roszlaveci megoldásait bemutatandó, azért esett Roszlavec *В часы новолуния* (Újhold idején) című szimfonikus költeményére a választásom, mert ezen keresztül mutathatom be legátfogóbban a szkrjabini eredetű sajátos motivikus fejlesztés személyessé tett eljárásait.

Az *Újhold idején* (*В часы новолуния*) keletkezésének ideje Lobanova szerint 1912-13-ra tehető, míg Klaus Schweizer 1910-et jelöli meg⁹³. Bemutatójára csak 1990-ben került sor Saarbrückenben, a helyi Rádiózenekar előadásában, Heinz Holliger vezényletével. A mű ihletése feltehetően a Jules Laforgue⁹⁴ a *L'imitation de Notre Dame da Lune* című kötetében található verseknek köszönhető⁹⁵.

Szkrjabin szimfonikus poémáinak felépítése és kompozíciós megoldásai véleményem szerint közelebb állnak saját ars poetica-jához, mint itt Roszlavecé, összehasonlítva a pár évvel későbbi darabokkal kezdődő, vállalt életművével. Ennek oka talán az lehet, hogy Szkrjabin kiforrott eszközei *A tűz költeményében* már hitelesen érvényesülnek, míg Roszlavec az 1909-1912-es évek környékén még csak kísérletezik saját zenei nyelvének kialakításával. Kortársának hatása e szimfonikus költeményben erősen jelen van. Az *Újhold idején* mégis különbözik a szkrjabini megoldásoktól, főleg a mikrotematikus motívumokkal való operálás, a hangszerelés, a hangszínekkel való játék, és a mű formai felépítése tekintetében.

A darab több, motivikusan összekapcsolható részre osztható fel. Tempójelzései: *Lento – Allegro – Presto – Allegro – Lento*. Ez a tükör-logika megtalálható az egyes részek témáiban is, a mű A-B-C-B-A formát mutat, tehát azt is mondhatjuk, hogy hídformában íródott.

Az első, „A” rész két nagyobb lélegzetvételi szegmensre osztható („a”, „b”), ezen belül az első („a”) szintén kétfelé tagolódik, melyeknek mindegyike egy-egy kulminációt is tartalmaz. A két nagyobb szakasz („a”, „b”) között motivikai különbségek is megmutatkoznak, azonban később látni fogjuk, hogy ezek mégis szorosan kapcsolódnak egymáshoz. A „b” rész az „a”-hoz képest sokkal nyugodtabb hangvételű zene, ahol nincsenek kulminatív megoldások; itt a témának többféle variációját ismerhetjük meg. Ezzel a szakasszal készíti elő a szerző az

⁹³ Lemez-kísérőfüzet Roszlavec *Újhold idején* c. művéhez és 1. hegedűversenyéhez. Schott Wergo Music Media GmbH, WER 6207 [CD] (1990)

⁹⁴ Jules Laforgue (1860-1887), uruguay-i születésű francia szimbolista költő.

⁹⁵ Egy 1922-ben keletkezett *A világ vége* szimfonikus költeményhez is felhasznált egy Laforgue verset, a *Pour la mort de la terre* címűt (Lobanova, Marina: Előszó az *Újhold idején* partitúrájához, B. Schott's Söhne, Mainz 47760).

Allegro – *Presto* – *Allegro* központi részt, vagyis egyfajta átvezető zenének is felfoghatjuk.

Az *Allegro* („B”) egy igen rövid bevezető a *Presto*-hoz („C”). Itt Roszlavec két témát mutat be, amelyek a „C” részben kerülnek majd kidolgozásra. Amíg az eddigiekben, ahogy később látni fogjuk, a motívumok egymásra épülésének, transzformációinak voltunk szemtanúi, itt a „B”-ben elhangzó két rövid témának a lebontását, feldolgozását tapasztalhatjuk meg a középső „C” részben.

A *Presto*-ból azonnal, megállás nélkül kerülünk vissza az *Allegro*-hoz. A kettő közti különbség a tempóban nem, csak a notációban jelenik meg⁹⁶ (*Allegro*: 9/16, *Presto*: 3/8). Itt pontosan ugyanazok a dallamok jelennek meg, mint az első alkalommal, ismét teljes hosszukban. A mindössze 16 ütemig tartó „B” rész visszatérése után az „A” átvezető dallamai szólalnak meg először („b”), a hídformának megfelelően. Motivikailag itt egy kis család történik, a kulminációs rész előkészítéséhez egy, a *Presto*-ban elhangzott témát használ fel a szerző. Az eredeti „a” szegmens dallamai töredékeikben ugyan, de felhangoznak a darab legvégén. A mű a kulminációs szakasszal ér véget, eléggé meglepő módon: Roszlavec a kürtöket még játszani hagyja három tizenhatod erejéig, miután az összes többi hangszer már elhallgatott.

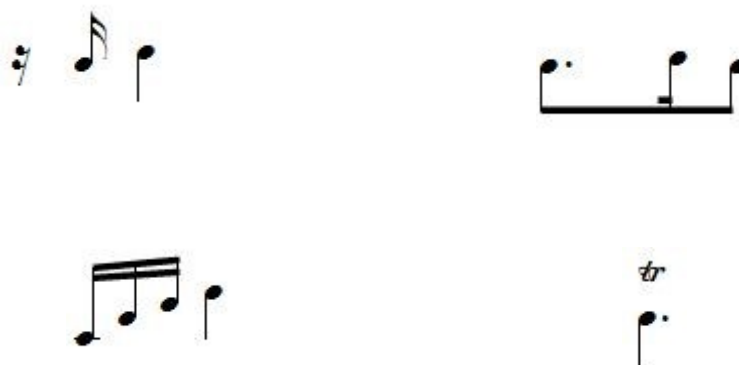
Összességében nézve egy expozíció-kidolgozás-rekapituláció formával van dolgunk, de a motivikus összefüggések arra ösztönöznek, hogy a darabot hídformának tekintsem.

Az *Újhold idején* egyes szakaszai elaprózott motivikus történetek sorozatai, egymásra rakódásainak, építkezéseinek folyamatai. A mikrotematikus elemekből sokszor több is hallható egyidejűleg, valamint általában a hangzásban, hangfestésben is szerepet játszanak. A megvalósításban – pont a rövidségük miatt – az egyes motívumok nem tűnnek eléggé figyelemfelkeltőnek, aminek Szkrjabin talán picivel több figyelmet szentel szimfonikus költeményeiben. Az első témák, amelyek a későbbiekben egymáshoz tapadva kialakítanak nagyobb frázisokat, itt két-három hangból állnak csupán, vagy egy-egy befejezetlen dallamot indítanak, amelyek elhangzásuk után annyiban maradnak, esetleg echoként újra halljuk őket – amelyet formai megoldásként nem értelmezhetünk – majd a passzázsok maradnak ismét felszínen.

⁹⁶ Noha konkrét metronómszámot Roszlavecnél általában nem kapunk, ahogy ebben az esetben sem.

Benyomásaink azt az érzetet kelthetik, hogy Roszlavec darabja jóval kevesebbet ad, szerényebben tálalja mondanivalóját Szkrjabinhoz képest. Valóban problematikus egy komplex harmóniai struktúrában összetettebb dallamokat megírni. Ezek a korlátok készíthették a szerzőt arra, hogy egy motivikus kirakójátékot dolgozzon ki. Azonban a szkrjabini megoldások ismeretében, az *Újhold idején* különleges mikrotematikus struktúrája semmiképpen nem mondható egy kényszerhelyzet eredményének.⁹⁷

Ebben a műben a dallami alapelemek olyannyira egyszerűek, hogy szinte variánsai is lehetnének egymásnak. Azonban az elemekből konstruált motívumok sem többek sokszor pár hangnál. Az *Újhold idején* motivikus építőkockái a következők:



18. kottapéllda

A három tizenhatoddal induló, rakétamotívum-szerű elemen kívül a másik három tulajdonképpen ténylegesen szoros kapcsolatban áll egymással. A jelentősebb megszólalások mellett a zenekari faktúrában is megtalálhatóak olyan formulák, amelyek ezen elemekből épülnek fel.

A harmadik ütemben máris látható az első alapelem világos megjelenése:



19. kottapéllda (3. ütem)

⁹⁷ Noha Roszlavec dalaiban sem találkozhatunk klasszikus értelemben vett dallamokkal, a zongoraszónátákban azonban folyamatosan jelen vannak a jellegzetes mottószerű motívumok.

A következő példa az egyes próbajelnél található, a basszusklarinét solo-ja. Ez már egy összetettebb és hosszabb dallam (1., 3., 2. elemek). Az ehhez hasonló hosszúságú motívumok jelentős eseménynek hatnak a darab folyamatában:



20. kottapélda (1-es próbajel)

A következő két motívum a sorban szinte megegyezik. A másodikban jól látható az egyes elemek (1., 2., 1., 2.) építkezése:



21. kottapélda (1-es próbajel után 5. ütem és 2-es próbajel)

Egészen a hetes próbajelig, vagyis az első rész második feléig ezekkel a típusokkal találkozhatunk. Az előbbieken megismerhettük az „a” rész összes variánsát. Ezekből az elemekből épül fel a darab nagyjából a hetes próbajelig.

A következő szakaszban a trombita továbblép az eddigieken, és egy új dallamrészrel tölti meg a hetes próbajel előtt ismételtetett alapelemet:



22. kottapélda (7-es próbajel)

Ezek után hosszú ideig hasonló jelentőségű motívum nem hangzik el. Az új dallamrész erőteljesebb bemutatásának kulminációjához közeledünk. A zenekari faktúrában tizenhatod-tercmenetek, trillák és harmincketted-futamok emlékeztethetnek egyes alapelemekre:



23. kottapélda (8-as próbajel után 1. ütem)

A fokozás a 10-es próbajelig tart, ahol Roszlavec a trombita motívumának új részletét bontja ki egy hosszabb szakaszban:



24. kottapélda (10-es próbajel)

Ebben a részletben jól látható, hogyan épül fel az egyes kisebb elemekből. Külön figyelmet érdemel az alsó kapoccsal jelzett rész, ami szinte megegyezik a negyedik kottapéldában láthatóakkal. Ezen szakasz fokozásához motivikus fejlesztéssel is hozzájárul a szerző:



25. kottapélda (10-es próbajel után 5. ütem)

A következő szakaszban a fokozás még tovább erősödik. A fagottokon, kürtökön, mélyhegedűkön és gordonkákön megszólaló új motívumvariánsban két dallamelemet figyelhetünk meg, amelyek eddig nem kerültek még egymás mellé:



26. kottapélda (11-es próbajel után 3. ütem)

Talán az egyetlen olyan téma, amely nem származtatható egyik alapelemből sem, a trombitákon hallható az első rész végén (majd ugyanígy a darab analóg helyén a visszatérésben). Ez a fanfárszerű motívum egy akkordra épül fel, tulajdonképp egy ritmizált akkordfelbontásról beszélhetünk, amely a zenekari faktúrákból avanszált vezérdallammá.



27. kottapélda (12-es próbajel)

Az eddigi analógiát követve alakulnak ki a következő szakasz faktúrái. Ahogy a kulminációt magunk mögött hagyjuk, ritkább lesz a hangszerelés, finom akkordfelbontások és trillák hangzanak fel, amelyek szintén az alapelemekre vezethetők vissza. A vezérmotívumok fejlesztése leáll ezen a ponton, és az átvezető szakaszhoz érünk. Az első, még mindig lezáró részben egyetlen szólóállást hallhatunk, amely az első kürtön szólal meg. Ez egyfajta visszhangja az 1. számú alapelemnek:



28. kottapélda (14-es próbajel előtt 4. ütem)

Az átvezető szakasz sem marad azonban önálló téma nélkül. Az üres, áttetsző zenekari közjátékokat Roszlavec egy meglehetősen hosszú dallammal egyensúlyozza ki, amely az angolkürtön hangzik fel:



29. kottapélda (14-es próbajel után 3. ütem)

Érdekessége ennek a témának, hogy a 2. kapoccsal jelölt részlet a 2. motívum-alapelem rokona. Ez a dallam egy ismétlést kap, valamint egy külön szakaszban összefonódik a következő átvezető motívummal. A következő kottapéldában jól

látható, ahogyan a zenekari közjátékban meg-megjelennek bizonyos ismert alapelemek.

30. kottapélda (15-ös próbajel után 5. ütem)

Ismét gondolkodóba eshetünk az itt látható dallamok kapcsán. Megfigyelésem szerint:

1. az első sorban látottak, ahogyan a sor elején is jelzem, az első és a negyedik alapelem rákfordításai (nem pontosan, de önmagában a gesztus jellegét tekintve igen),
2. a második sorban látható szekund-terc lépéssel induló motívum közeli rokonságban van a későbbiekben, egészen pontosan a 17-es próbajelnél, az új *Allegro* szakasznál hallható trombitamotívummal. Jellegét tekintve ugyan ez lágy, amaz pedig szikár hatást kelt, de motivikusan akár közük is lehet egymáshoz,
3. a harmadik sorban látható „szekund-szekund-nagyobb hangköz, majd visszalépés az előző hangra” megoldás erősen emlékeztet a 7. kottapéldában látható motívumra, csak itt tükörfordításban jelenik meg.

Az ez utóbbi megfigyelés alapjául szolgáló dallamot Roszlavec a gyors részhez való átvezetésben többféle variációban is bemutatja. Ezek az alapelemekhez nem kötődnek ugyan szorosan, azonban azt jól érzékeltetik, hogy az egymáshoz való viszonyuk meglehetősen közvetlen.



31. kottapélda (16-os próbajeltől 17-ig)

A következő változásban elérkeztünk a nagyforma „B” részéhez, vagyis a rövid időtartamú *Allegro* szakaszhoz. Ennek témái az előzőek továbbfejlesztéseiként értelmezhetőek. Az egyik a 30. kottapélda második sorában látottak kapcsán már említett, szikár trombita motívum, a másik pedig a 31. kottapéldában látható, egymáshoz szorosan kapcsolódó dallamok alapjául szolgáló kislépés-nagylépés-visszalépés alapelem továbbszövéséből kialakult téma.



32. kottapélda (17-es és 18-as próbajel)

A 19-es próbajelnél indul a mű „C” része, vagyis a középső szakasz. Ebben a részben a kompozíciós eljárás leginkább az ismert motívumok lebontására, kidolgozására koncentrál. Az *Allegro* szakaszban hallott témák (lásd 32. példa) apróbb részletekre bomlanak, azokat Roszlavec változatosan hangszereli. A kis dallamelemek olyan gyorsan váltogatják egymást, hogy már-már valódi kidolgozási résznek tüntetik fel a következő zenei szakaszt.

33. kottapélda (19-es próbajel környéke)

Ahogyan az A rész második szakaszát megelőző 7-es próbajelnél is megtörtént (lásd 22. kottapélda), Roszlavec itt is megelőlegez egy fontos motívumot, amelynek a darab vége előtti strettában lesz fontos szerepe. Ez a téma tulajdonképpen már elhangzott a darab folyamán, de jelentősen nem befolyásolta a főbb vezérdallamok kialakulását.

34. kottapélda (24-es próbajel; vö.: 21. példa)

A *Presto* szakasz végéhez érve ismét egy, a főbb motívumok logikáját lazábban továbbvivő zenei anyag következik. A 26. kottapéldában láthatóakkal jelzett részben találkozhattunk hasonlóval, azzal a különbséggel, hogy ahogyan ott a harmonikus elemek domináltak, itt a dallamot játssza a főszerepet, unisonóban.

35. kottapélda (30-as próbajel)

A következő ütemben, a 32-es próbajelnél következik az *Allegro* kilenc-tizenhatodos rész visszatérése. Motivikusan pontosan ugyanazokat a megoldásokat hozza, amiket az első elhangzásakor megismerhettünk (lásd 32. példa). Ez a szakasz mindössze 13 ütem hosszú, majd az „A” rész (*Lento*) visszatérése következik.

A dallamok sorrendjében a tükörformát követve a 30. példában látható negyedik variánssal találkozhatunk, a *Presto*-ból újonnan hallott motívummal váltakozva, majd egyszerre.



36. kottapélda (39-es próbajel)

A fokozás a 40-es próbajelnél ér véget, és visszatér a 11-es próbajel utáni 3. ütemben hallott fortissimo szakasz. A negyedik, fanfárszerű alapelem sűrítését figyelhetjük meg:

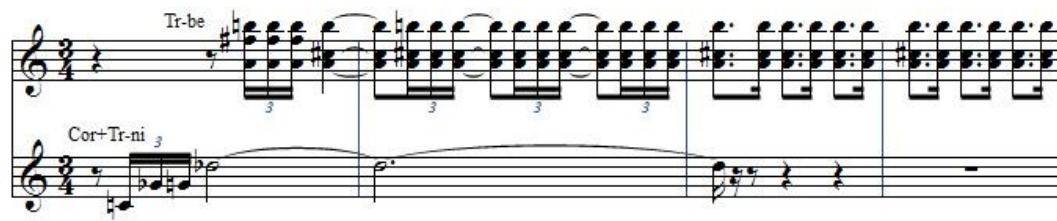


37. kottapélda (40-es próbajel)

A következőekben a 26. példában látható motívum tér vissza, ezúttal sokkal hosszabb kibontásban. Ez a szakasz meglehetősen szegényes az eredeti motivikus anyagok felhasználását tekintve, az ismétléseknek köszönhetően még fokozottabban érezhetjük ezt.⁹⁸

Befejezésként Roszlavec a fanfárszerű negyedik alapelem kulminációját önmagában (tehát a későbbiekben hozzáadott toldalékok nélkül) hozza, és az előzőekben említett pontozott ritmusos témát (lásd 27. példa) a zenekari faktúrába ágyazva zárja le a darabot.

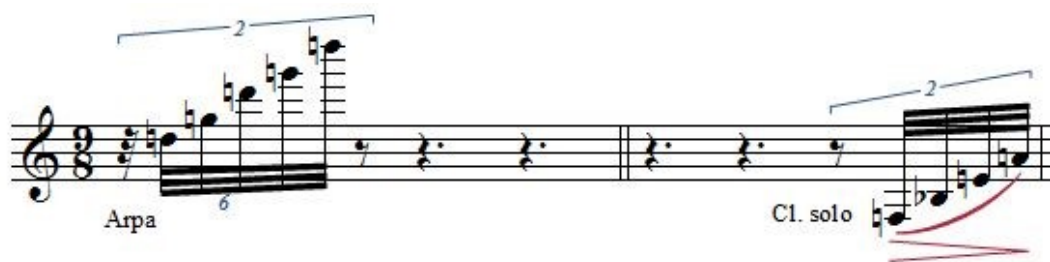
⁹⁸ Holliger az említett felvételen elhagy jópár ismétlést, amelyre azonban a közreadott kottaanyag nem ad engedélyt.



38. kottapélda (44-es próbajel)

A harmóniai struktúrák megvalósításáért felelős zenekari faktúrákban leginkább tremolókat, akkordfelbontásokat, trillákat és kitartott hangokat találunk, ezáltal a gazdagon hangszerelt mű rendkívül koherenssé válik. A motivikus alapelemek beépülése a háttérben lezajló folyamatokba rendkívül fontos részét képezi a kompozíciónak.

Az első példa a harmadik alapelem (gyors felfelé menő hangok) beágyazódását mutatja. A hárfa állandó játszánivalójához tartozik az akkordfelbontás, vagy az arpeggio. A következő részlet a darab legelejéről való, ahol látható, hogy a klarinét szólamában is megjelenik egy hasonló gesztus:



39. kottapélda (1-es próbajel után 5. ütem)

Ehhez hasonló hely még a 2-es próbajel után 2. és 4. ütem, ahol már több fafűvös is bekapcsolódik, több szólamban (mixtúrában) szólaltatják meg a motívumot.

40. kottapéllda

Ez a passzázs megjelenik rövidebb változatban is, amely három hangból áll, és két kissetundot tartalmaz. Roszlavec ezt használja az első kulmináció felépítésekor a vonósokban, tremolókkal és trillákkal fűszerezve.

[illegible]

41. kottapélda (4-es próbajel utáni 4. ütem)

Látható, hogy Roszlavec ritmikailag is meglehetősen differenciált módon alkalmazza hangszerelésében a vonósokat: a hegedűk a feljebb prezentált passzázs-motívum zsugorított verzióját játsszák, a mélyhegedűkön, a gordonkákon és a nagybőgők egy részén a harmonikus struktúra akkordjait láthatjuk különböző ritmusértékek variánsain keresztül megvalósulni.

A tremolók és trillák ugyancsak motivikus forrásból származnak. A 17. kottapéldában felvázolt négy alapotívum közül a harmadik (felfele törő) és a negyedik (trilla) szintézise (a harmadik a negyedikben végződik) önmagában fontos vezérmotívumát képezi a műnek (Szkryabinnál is sokszor előfordul hasonló). Ennek továbbszövéseként marad bent a zenekari faktúrában a tremoló és trillák sokasága. Roszlavec e mixtúrának gondos kidolgozásából emeli ki aztán azokat a motívumokat, amelyek majd továbbépítik a dallamot (lásd 21. és 22. kottapéldától kezdve).

A fentebb felvázolt irányelvek érvényesek a teljes műre. Az 1928-as keltezésű, de 1989-ig jószerével ismeretlen *Komszomolijá*-ban sok párhuzamot fedezhetünk fel az *Újhold idején* hangszerezésével. Rendkívül részletesen kimunkált, monumentális felrakások jellemzik; hangszeres szólók, kórus is gazdagítják a hangzást. Lobanova szerint⁹⁹ a címe inkább a mozgalomra utal, de zenei anyagában nem mondható kifejezetten agitációs jellegű alkotásnak. Én magam elhatárolódnék ettől a kijelentéstől. Lehet ugyan hangrendszer-elméletileg komplex mű, de jellegzetes szocreál motívumtípusok mégis megjelennek benne, amelyek idegenül hathatnak.

Sajnos Roszlavec 1920-as évek elejéről származó zenekari művei nem ismeretesek. Az RGALI őrzi ugyan zenekari művek kéziratait (két szimfónia, valamint egyéb zenekari tételek), azonban szerzőjük sem tett említést róluk ismert forrásokban, így a *Rövid önéletrajz*-ban sem.

⁹⁹ Marina Lobanova: *Nikolaj Andreevič Roszlavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorw. von György Ligeti.* (Frankfurt am Main: Lang, 1997). 209.

4. A szintetikus hangszervezés kifejlett formája

Az 1913-as év volt az, amelyben Roszlavec először komponált teljes mértékben szintetikus alagra támaszkodó darabokat. Ez a fejezet arra törekszik, hogy bemutassa a fellelhető életműből azokat a legjellegzetesebb példákat, amelyeken keresztül egyszerűen megérthető és követhető Roszlavec szintetikus hangszervezési módszere.

Az 1913-1920 közti időszakban leginkább dalok, zongoraművek és kamaraművek keletkeztek. Az alábbi táblázatban összefoglalom, mely művek tartoznak az ez idő alatt keletkezett darabok sorába.¹⁰⁰

<i>Évszám</i>	<i>Cím, Műfaj/Apparátus</i>	<i>Megjegyzés</i>
1913	<i>Грустные пейзажи (Szomorú tájképek, 3 dal énekre és zongorára)</i>	a 2. elveszett
1913	<i>Három kompozíció énekre és zongorára</i>	
1913	<i>1. vonósnégyes</i>	
1913	<i>Noktürn (hárfa, oboa, 2 mélyhegedű, gordonka)</i>	
1913	<i>Első hegedűszonáta (hegedű, zongora)</i>	
1913/1914	<i>4 kompozíció énekre és zongorára</i>	
1914	<i>Kompozíció hegedűre és zongorára</i>	
1914	<i>Három kompozíció zongorára</i>	
1914	<i>Első zongoraszonáta</i>	
1914	<i>Három etűd zongorára</i>	
1915	<i>Полет (Repülés) (ének, zongora)</i>	
1915	<i>Песенка Арлекина (Harlekin dala, ének, zongora)</i>	
1915	<i>Két kompozíció (zongora)</i>	
1915	<i>Poème (hegedű, zongora)</i>	
1915	<i>Prélude (zongora)</i>	
1916	<i>Második zongoraszonáta</i>	
1917	<i>Második hegedűszonáta (hegedű, zongora)</i>	
1919	<i>Сбылось пророчество мое (Prófeciám megvalósult, ének, zongora)</i>	
1919	<i>Négy Zinaida Hippisusz-költemény (ének, zongora)</i>	3. nincs meg
1919-1922	<i>Öt prelűd (zongora)</i>	

¹⁰⁰ Csak azokat listázom, amelyek kiadásban hozzáférhetőek. Műlista: Marina Lobanova: *Nikolaj Andrejevics Roszlavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorw. von György Ligeti.* (Frankfurt am Main: Lang, 1997). 257.

Az 1920-as évekre is átnyúló *Öt prelűd*-del együtt ez összesen 17 mottakiadásban elérhető kompozíció. Az *Öt prelűd*-ön kívül létezik még jónéhány olyan kamaradarab, amelyeket Roszlavec az 1910-es évek végén kezdett írni, de az 1920-as évek elején fejezte be őket (vagy nem fejezte be őket). Ezek Roszlavec kompozíciós jellegzetes technikáját tartalmazzák ugyan, viszont távolabb kerülnek már modernebb hangzásvilágától. Sokukban meglehetősen erősek a romantikus motivikus külsőségek és a hangszerelésbeli vagy faktúrára jellemző monumentalitás jelei is megjelennek, amelyek már a későbbi tradicionális és jóval érdektelenebb művek felé (például *Első hegedűverseny*) mutatnak. Amint korábban is jeleztem, ezek a későbbi művek nem feltétlenül bizonyulnak silány alkotásoknak, csupán az e dolgozatban vizsgált jellegzetes, forradalmi fontosságú kompozíciós technika és hangzásvilág megalkuvóbb, nem teljesen felvállalt megvalósulásaként szerepelhetnének itt, s ezt szándékosan szeretném elkerülni. Csak az *Öt prelűd*-del, és esetleg már a *Második hegedű-zongora szonátá*-val elindult folyamat bemutatására (struktúrák konkrét, öncélú hangzáskontrollja, egyéb aspektusok) szorítkozik majd e dolgozat a későbbiek során.

4.1 A szintetikus technika alapjai

A roszlaveci szintetikus technika bemutatásához a *Грустные пейзажи* (*Grusztnyüje pejszazsi, Szomorú tájképek*) című ciklus első dalát választottam. Elmondható, hogy az 1913-as év előtti darabokat követően többek közt az *Осенняя песня* (*Oszenyijaja pesznya*), vagyis az *Őszi dal* (ismertebb magyar fordítása: *Őszi chanson*) az a mű, amelyben Roszlavec meglehetősen stabilan és következetesen használja újfajta hangszervezési technikáját.

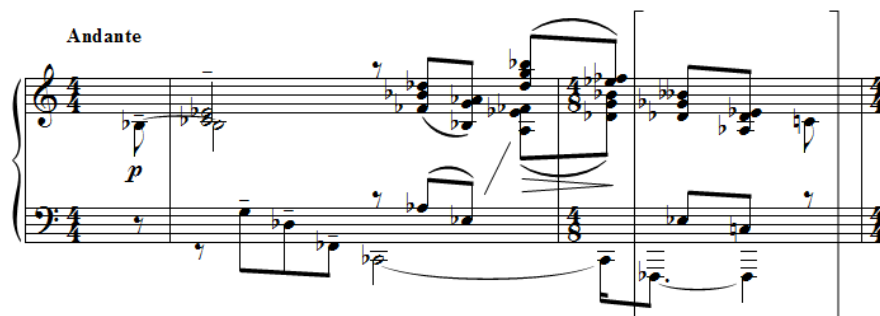
A mű kezdő alapsora tulajdonképpen egy harmonikus moll skála:



42. kottapélda

E hangok kötött felhasználásával készül egy-egy ütem vagy kisebb részlet. A hangok ismétlése, kettőzése megengedett. Példaként az első két ütemet idézem,

amelyekben következőképpen alakul a kidolgozás (az első ütem *asz*, a bekeretezett rész *desz*-transzpozícióra épül):



43. kottapélda

Roszlavec hasonlóképpen építi fel az egyes szakaszokat, azonban helyenként változásokat is eszközöl, amellyel lazítja, vagy éppenséggel sűríti a hangzást; tehát ha az adott hangkészlet kimerül, új struktúrákat épít.

Az alábbiakban a teljes dal elemzése látható. Roszlavec az *Őszi chanson*-ban négy fajta variációját használja alapsorának. Az első a 42. kottapéldában is látható skála. A második verzió az első sor, 5. hangja nélkül. A harmadik és negyedik típus egy félhanggal bővül az első és második hang közt – mondhatnánk, a nápolyi hangnak, vagy akár az előzőekben hiányzó kvint váltó tritónusának megjelenésének –, illetve utolsó hangja kis- és nagy szeptimként is megjelenik (az alaphanghoz képest, tehát természetes és harmonikus moll skálák).



44. kottapélda

A kiinduló *asz* alapra épülő hangsor akár alaphangja is lehetne a dal struktúrájának, mivel az utolsó transzpozíció ugyancsak *asz* alapú. Megfigyelhető,

hogy egyes transzpozíciók egymástól is kölcsönöznek hangokat, mint például az ötödik ütemben a *h* sor hiányzó alaphangját az *e* kvintjéből kölcsönzi, ahogyan az *e* sor is kölcsönzi alaphangját a *h* sorból. Ugyanakkor teljes hangkészletek esetén is megtart közös hangokat (lásd második ütem végén a *c*).

Из цикла „Грустные пейзажи“
 Iz cikla „Grustnye pejzaži“
1. ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ Osennjaja pesnja *1813*
 Nikolai Roslawez
 1880-1944

1. sorvariáció
 Andante

asz desz

О - сен - ний стои,
 О - сен - ний стои,
 про - таж - ный звон, звон по хо - рон - ный.
 ро - таж - ный звон, звон ро - хо - тон - ный.

h e a e

Az első változás, mind a struktúrában, mind az addig megismert lüktetésű zenei anyagban a *Con moto (animé)* résznél következik be, ahol a kvint már nem szerepel a harmóniában (2. sorvariáció). Motivikailag a páros kötések megmaradnak, ezúttal tizenhatodokkal sűrítve a fokozás végett. Itt a már bemutatott páros kötésű motívumot sűríti, ezzel együtt gyakoribb lesz a hangsor transzpozícióinak változása is. A közös hangokat enharmonikus értelmezésben veszi át. A folyékonyabb tagolás és formálás érdekében ismétlést is alkalmaz (12. ütem megegyezik a zongoraszólamban).

Az is megfigyelhető, hogy ennek az alapsornak a használatánál különösen a kisterc-távolságra lévő transzpozíciók között használható fel több közös hang. Ennek létrejöttéhez a kvint hangot hagyta el Roszlavec, amely így a második sorvariációból kimaradt.

Az akkordikus alaphang innentől kezdve annyira nem lényeges szempont, mivel sokszor ütemen belül is változhat a zenei anyagnak megfelelően; ezért ezt itt külön nem jelöltem.

The image shows a musical score for a piece titled "Con moto (animé)". It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a single system with three measures, each containing a complex chordal structure. The vocal line is written in a single system with three measures, each containing a single note. The piano part is marked with dynamics: *pp* (pianissimo) for the first measure, *c* (crescendo) for the second, and *a* (accelerando) for the third. The vocal line has lyrics "Tom - Tom -" above it. Arrows point from the piano part to a single staff below, which contains a single note.

46. kottapéllda (11. ü.)

A következő *Meno mosso* jelzésnél visszatér az eredeti alaphanghoz (*asz*, jelen esetben *gisz*), és az előzőleg kimaradt kvint váltó tritónuszával egészül ki a sor. Ismétléskor a *gisz-e* relációt *fisz-d*-re, majd *d-b*-re transzponálja.

Meno mosso

3. sorvariáció Твѣр - жу при - вет 4. sorvariáció снѣм спѣм
Tver - zu pri - vet

gisz e

The image shows a musical score for a piece titled 'Meno mosso'. It features two variations, '3. sorvariáció' and '4. sorvariáció', with lyrics in Russian. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has two boxed sections labeled 'gisz' and 'e'. Arrows point from these sections to a single melodic line at the bottom of the page.

prež - nih let, let, *mp*

prež nih let, **3. sorvariáció** **4. sorvariáció** **3. sorvariáció**

mf *fisz* *p* *d* *e*

3

1

47. kottapélda (15-18. ü.)

Az előbb ismertetett szakasz (az *Animato*-tól a második sorvariánssal) megismétlődik, végén kisebb eltéréssel. A dal végéhez közeledve a nagytercekkel ereszkedő transzpozíció-párok kiegészülnek még eggyel: *g-esz, f-desz, esz-h (cesz), cisz-a*, majd ezen az *a* soron elidőzve készíti elő a darab Coda-ját. Ebben a részben a zongorában még visszatér a 2. sorvariáció tipikus zenei anyaga a kisterc-ereszkedéssel, majd a harmadik-negyedik variációk közti nagy terc lépéssel Roszlavec az *asz* alapsorra vezeti vissza dal végét.

o

Animando (leger, animé)

2. sorvariáció

- мой...
- мой...

pp e *cisz* *pp* b

Lento

3. sorvariáció 4. sorvariáció

p c *dim.* *asz*

morendo *asz*

Mik tehát a legfőbb aspektusok?

- Minden sor hangja szabadon felhasználható úgy, hogy legalább egyszer szerepeljen a kidolgozásban.
- A sorok több variációja is felhasználható.
- Közös hangok megtartása, amennyiben a zenei kontextus megkívánja.
- Egyes ütemek vagy kidolgozások ismétlése.
- Szekvenciák használata a formai kidolgozáshoz.

4.2 Sorvariánsok, transzpozíciók együttes használata, horizontális kidolgozás összetett polifóniában, faktúrák kialakítása

A *Három kompozíció énekre és zongorára* című mű második dala (*Ты не ушла, Tü ne usla, Nem mentél el*) is hasonló módon építkezik, tulajdonképpen egészen közel áll az *Őszi chanson*-hoz. Alapsorának első megjelenése egy hat hangú sor, amelyet a dal közepén kiegészít több hanggal is. Érdekesség, hogy a sor jelen esetben is nagyon hasonlít egy moll skálához.



49. kottapélda

A sorok alkalmazásának formai tagolása ugyancsak hasonlóságokat mutat fel az *Őszi chanson*-nal: egészen a dal középső részén található *Con moto* részig a hat hangú sort szigorúan alkalmazza.

Moderato

Alapsor

Ты не у-шла.
Ты не у-шла.

Но, мо-жет быть, в сво-ём не-по-сти-жи-мом
No, mo- zet byt', v svo- ěm ne-po- sti- ži. mom

стро-е мо-гла ис-чер-пать и из-быть
stro- e mo- gla is- čer- pat' i iz- byt'

всё мной лю-би-мо-е, зем-но-е...
vsë mnoj lju- bi- mo- e, zem- no- e...

gesz
desz
desz

sajtóhiba, eszesz

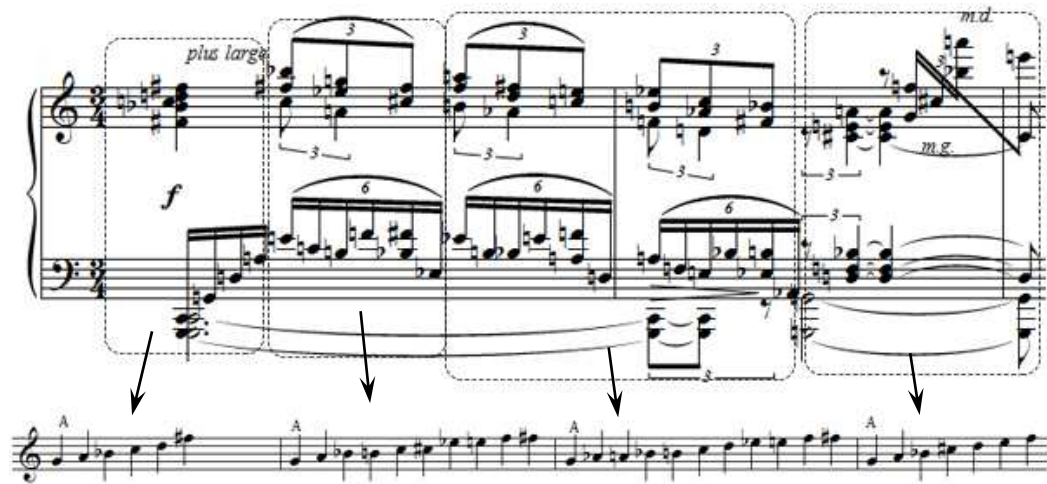
Ezeket követően a *Con moto*-nál bővíti a struktúrát. A kibővített soroknál (szaggatott keretekben) látható, hogy az egyes struktúrák egymástól kölcsönöznek hangokat (ezt K betűvel jelöltem, valamint az irányt, hogy melyik szomszédos szisztémából kapják azokat). A „plusz” jelek a hozzáadott hangot jelölik. Ugyanakkor ez úgy is értelmezhető, hogy a bővített sort (*Con moto* első negyedén lévő struktúra) szembeállítja az alapsorral (második negyed): hiszen abból pont az a hang hiányzik, amely a dal hat hangú szisztémájában nem játszott szerepet.

The image shows a musical score for a piece titled "Con moto". It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes dynamic markings like *poco rit.*, *p*, *f*, *pp*, and *cresc. poco a poco*. The vocal line has lyrics in Russian: "И не раз -", "И не раз -", and "esz". Below the score, a diagram illustrates the relationship between the piano and vocal parts, showing how notes are shared or added between different sections. The diagram includes labels like "A K <-- +", "--> K A", and "A K <-- +".

51. kottapéllda

A következő kottapéldában látható kulminációs részt az előbbi példában látható triolás páros kötés ismételtetésével és szekvenciájával készíti elő Roszlavec – ezért nem láttam szükségesnek a folytatást bemutatni elemzés céljából.

Az első negyed meghatároz egy *g* alapú hézagos sort, amely a második negyedétől kibővítve, szekvenciálisan halad tovább. A példa végén látható egy ismét *g* alapra vonatkoztatható sorváltozat (*g, a, b, cisz, d, e, f*), amely ismét az alapsor egy újabb változata.



52. kottapélda (18-19. ü.)

Roszlavec a dalt az alapsor kibővített változatának alapértelmezett felrakásával fejezi be. Ez a dolog nem ritka, számos darabja ugyanígy végződik, azaz az alapsor prezentációjával, amelyet Roszlavec az alapsor alapértelmezett felrakásaként értelmezhet.



53. kottapélda

Eddigi elemzéseim során leginkább a zongorafaktúrára szorítottam a hangok struktúrájának bemutatásakor, ami abból következett, hogy a dallam maga is az adott alapsor hangjait használja fel. A dalok ismertetésekor megjegyeztem, hogy hangszervezési technika megértéséhez elegendő a zongoraszólam analízise, mert az énekszólam leginkább deklamáló, a prozódiaát szorosan követő dallamokat-hangokat tartalmaz. A soron következő mű, az 1913-as keltezésű *Nocturne* már jól rávilágít arra, hogyan alakít ki Roszlavec egy rendkívül lírai dallamvilágot a szintetikus hangszervezési technika használata mellett.

A *Nocturne* egyedi helyet foglal el Roszlavec életművében: sem előtte, sem a következőekben nem találkozhatunk még vázlatok szintjén sem hasonlóan

különleges hangszer-összeállítású kamaradarabbal: vonósnégyesek, zongorás triók, hegedű-zongora és cselló-zongora duók jellemzik az életmű kamarazenei részét.

A *Nocturne* hangszer-összeállítása kiváló alapot ad Roszlavecnek, hogy új kompozíciós technikáját mind akkordikus, mind dallamos, éneklő közegben mutassa be hárfán, oboán, két mélyhegedűn és gordonkán. Kiváltképp a hárfa az a hangszer, amelynek kiemelkedő szerep jut a fenti feladat megvalósításához: egyszerre megszólaló harmóniák, akkordfelbontások, glissandók és kiemelt hangokból összeálló dallamok kontrasztálnak a többi hangszeren megszólaló lírai, érzékeny dallamokkal, motívumokkal és gesztusokkal. Több helyen a vonósok is szerepet kapnak a harmóniák kibontásában a hárfa játszanivalóját kiegészítő apróbb töltelék-motívumokkal.

Hangszervezési struktúrája a korai, legelső darabok közé sorolja: diatónikus jellegű alapsor, egy középen elhelyezkedő *Con moto* szakasz alátámasztása a hangsor bővítésével és ritmikus variációkkal.

A kezdő alapsor:



54. kottapélda

A darab a hárfa szólójával, kvart-építkezéses transzpozíció szisztémákkal indul.

Alapsorok
Andante sostenuto
(tres large)

Arpa
(do re mi fa sol la si)

p *d* *fa* *g* *si* *c* *mi*

55. kottapélda

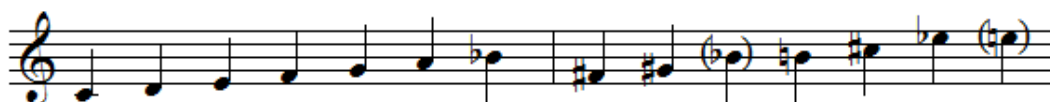
Közvetlenül az előző példában említettek után a gordonkában jelenik meg a hangsor horizontális kibontása, amelyet aztán az éppen megszólaló transzpozíciónak megfelelően követ, díszít (például az utolsó ütem első g hangja az adott *desz*-transzpozícióban).



56. kottapélda

A *Nocturne* 51. ütemétől (*Con moto*) Roszlavec két transzpozícióval sűríti a zenei anyagot, azonban ebben az esetben egyszerre alkalmazza őket. A sor tritónusz távolságra való transzponálásával így mind a tizenkét hang szerepet játszhat a zenei anyagban. Az alábbi kottapéldában a *c* és *fisz* alapú sorokból alakul ki a szabad atonalitás. Bizonyos szakaszokban nem jelenik meg minden hangmagasság. Ez értelmezhető egy teljes és egy hiányos sor szintézisének eredményeként is. Az egyes hangok a teljes szakasz alatt mindig ugyanabban a lejegyzésben maradnak: a *cisz* mindig *cisz* marad, és ugyanígy csak *esz*, *fisz*, *gisz* és *b* hangok jelennek meg, ezek enharmonikus változatai nem. Ha transzpozíciók szintézisében gondolkodunk, akkor *c-d-e-f-g-a-b* és *fisz-gisz-b-h-cisz-esz-e* lehet a két alapsor-variáns, amelyből a teljes tizenkéthangúság kialakul. Számos művében Roszlavec azonban ragaszkodik ahhoz, hogy a transzpozíciókat szigorúan megtartsa, ezáltal sokszor nehezen olvasható zenei anyagot létrehozva.

A két sorvariáns és a kottapélda:



Handwritten musical score for a piano piece, likely a Nocturne. The score is written on four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *p espress.* (piano espressivo). The tempo is marked *Con moto*. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing fermatas. The bottom staff includes vocal-like syllables: *sib*, *mi*, *re*, *sol*, *la*, *sol*, *do*.

57. kottapéllda (49-55. ü.)

A fenti példához hasonlóan Roszlavec a *Nocturne*-ön belül több helyütt is hasonló technikát alkalmaz. Ezen szakaszokban is az egyes félhangok lejegyzési módjából olvasható-következtethető ki, hogy mely két sor kombinációja szerepelhet az adott szerkesztésben.

Álljon itt még két szemléletes példa.

The musical score is divided into two systems by a dashed line. The first system (measures 84-87) features a piano (p) and a grand piano (g) part. The piano part has a melodic line with triplets and a 'dim.' (diminuendo) marking. The grand piano part has a more complex texture with triplets and a 'dim.' marking. The second system (measures 88-91) continues the piano part with triplets and a 'dim.' marking, and the grand piano part with a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'sib' (sibylla) marking. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

58. kottapélda (84-88. ü.)

A két bekeretezett részlet hangsorai a következőképpen épülhetnek fel (a zárójellel a közös hangokat jelöltem):

A formai tagolásban a harmóniarend nem vállal különösebb szerepet, azonban az egyes kis részekben belül hajlékonyan és természetesen kapcsolódnak egymáshoz a struktúrák, olykor egy-egy funkciós jellegű akkordmenetet is felfedezhetünk. Ezek leginkább a Debussy és Ravel-féle harmóniakezelést juttathatják eszünkbe.

Ahogy az előző daraboknál is látható volt, az alapsor ugyanabban a transzpozícióban tér vissza keretként a *Nocturne* végén (*d*), immáron nem a bevezetésben látott módon, hanem tág kibontásban.

Roszlavec a *Nocturne*-nel más akkori darabjaihoz képest sokkal nyugodtabb hangvételű, áttetszőbb hangzásvilágú kompozíciót alkotott, amely több 1913 után íródott művéhez képest kevésbé komplikált felépítésű és kevésbé szövevényes.

1913-ból származik Roszlavec *Első hegedűszonátája* is, amely szintén különleges helyet foglal el a szintetikus rendszer kialakulásának folyamatában. A szonáta rendkívül összetett kidolgozású; míg az előbb ismertetett *Nocturne* nyugodt hangvételű, áttetsző felépítésű darab, ez annak pontosan az ellentétje. Technikailag az *Első hegedű-zongoraszonáta* meglehetősen magasra teszi a lécet az előadókkal szemben: a bonyolult és szövevényesen kidolgozott zenei anyag, a struktúrák transzpozícióinak lejegyzése által okozott olvasási nehézségek nagy feladatot bízna az előadókra.

A szonáta formai felépítése jól követhető. Az egyes elkülönülő részek jellegzetes motívumokkal rendelkeznek, így megkülönböztethetünk főtemát, átvezető részt, melléktémát és zárótémát is. Azonban ezek a részek motivikailag utalnak egymásra, a jellegzetes dallami fordulatok átszövik az egész művet, akár csak Szkrjabin szonátaiban.

Szintetikus struktúráját tekintve a szonáta rendkívül komplex kidolgozású. A bonyolult harmóniai-strukturális szerkezet helyenként az elemzőnek is fejtörést okoz: az egyes ütemeken belül több sor variánsai is előfordulhatnak, transzponált változatban is, akár egymást fedve, egymásba átúszva. Láthatóak azonban egyszerűbb, szellősebben kitöltött faktúrák is.

Az alábbi részletben változatos összeállítású sorokat alkalmaz a szerző. Az első keretben (*g* alapra) egy normál harmonikus moll *c* nélkül, a többi keretben pedig több változatú három hangos bővülés látható.

60. kottapélda (25-ös próbajel előtti ütemtől)

A következő részletben egy már sokkal komplexebb struktúra fedezhető fel, analitikus értelmezése is nehezebb feladat. Amint látható volt az előzőekben, a struktúrák általában egy diatonikus sorra, vagy egy-két hanggal kibővült változataira épülnek, amelyekben – főleg a harmonikus moll sajátossága miatt – könnyebben felfedezhető az alaphang. Az alábbi példában (amely a melléktéma) azonban a Roszlavec által jellegzetesen szigorúan vett bővített szekund notációjának megtartása nem fedezhető fel. A *c* diatonikus sor minden hangját kiegészítő *cisz*, *asz*, *disz* (*esz* is!) és *fisz* egy sokkal komplikáltabb és komplexebb struktúrára enged következtetni.

61. kottapéllda (28-as próbajeltől)

Mivel a második sor második ütésétől az előző szakasz ismétlődik *a* basszussal, feltételezhető, hogy az önálló struktúrával rendelkezik. Az *asz*, a *cisz*, a *disz*, a *fisz* és az *esz* együttes jelenlétéből a következő két sor együttes transzpozíciójára gyanakodhat az elemző:

62. kottapéllda

A hangszerelés és a faktúrák kialakításával Roszlavec az *Első hegedűszonátában* láthatóan rendkívül sokat foglalkozott. Az előzőekben

ismertetett művek egyszerűbb megoldásai után itt mind a hegedű, mind a zongora szolamában teljes mértékben kihasználja azokat a lehetőségeket, amelyekkel a szintetikus szerkezet kidolgozása során annak legtöbb arcát megmutathatja. Szövevényes polifónia, akkordmenetek, arpeggiók, oktávmenetek, tremolók, virtuóz skálák jellemzik a hegedű- és zongoraszólamot.



63. kottapélda (58-62., illetve 97-113. ü.)

A szintetikus struktúrák komplex és sokszínű kidolgozásának legelső remekművé példája az *Első hegedűszonáta*, amely új korszakot nyitott a szerző életművében.

4.3 Formaalkotó transzpozíció- és pozícióstruktúrák, a struktúra formára gyakorolt hatása, valamint a szintetikus módszer kikristályosodása

Az 1913-as év experimentális fejlesztései a szintetikus kompozíciós technikában nagy előrelépést jelentettek Roszlavec módszere egészének kialakításában. Az előzőekben bemutatásra került számos olyan megoldás, amely az alapsor felhasználási lehetőségeinek kiaknázását szolgálta, mint például a formarészek követése (sor fejlesztése hozzáadott hangokkal, ezzel lekövetve a kidolgozó és visszatérő szakaszokat), a sorok dallami-motivikus alkalmazása, kettős transzpozíciók, sorok egymásba úsztatása, polifonikus szerkesztésmód.

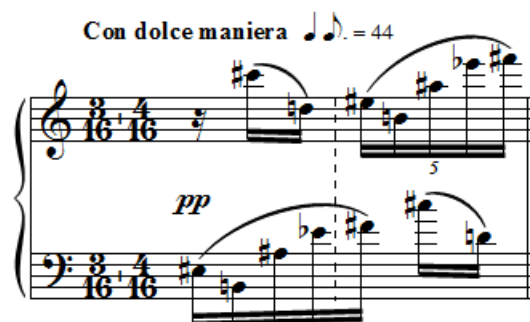
Az etűd olyan speciális műfaj, amely lehetőséget ad a zeneszerzőnek arra, hogy az adott zenei ötletet a legkülönbözőbb és legteljesebb módon prezentálhassa. Tehát az etűd, mint olyan, nem csak a hangszeres előadónak számít gyakorlatnak, hanem a komponistának is. Mindamellet, hogy az etűd zenei alapötlete részletesen kidolgozásra kerül, az a nagy feladat is a szerzőre hárul, hogy a pusztán gyakorlatból valóban zenemű szülessen.

Alighanem Roszlavec egyik legkimagaslóbb alkotása az 1914-es *Három etűd*, amelyben sikerült elhagynia mindazokat a modoros, tradicionális külsőségeket, amelyek elhagyásáról már a konzervatóriumi tanulmányai alatt is álmodozott.¹⁰¹ Jelen esetben a második, *Pianissimo* címmel ellátott etűd lesz elemzésem tárgya. Ezt a tételt eredetileg Szkrjabinnak ajánlotta, azonban a kéziratban az ajánlás át lett húzva.

Már az előző művekben is megfigyelhető volt, hogy Roszlavec egyre bonyolultabb ritmikus struktúrákkal dolgozott. Előszeretettel használt egyidejűleg változatos lüktetésű ritmusokat (lásd Szkrjabin), és hozta őket komplex szintézisbe. A *Pianissimo* ugyancsak egy látszólag egyszerű hét tizenhatodos (3+4) ütembe sűrít

¹⁰¹ Marina Lobanova: *Nikolaj Andreevič Roszlavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorw. von György Ligeti.* (Frankfurt am Main: Lang, 1997). 31.

bele két, az ütem felénél egymást felváltó, azonban mégsem azonos hosszúságú motívumot.



64. kottapéllda

Látható, hogy Roszlavec ragaszkodott a hét tizenhatod ütemmérőhöz, annak ellenére, hogy a hosszak nem teljesen egyeznek matematikailag: a jobb kéz első három tizenhatodja valójában egy nyolcad triola, a kvintola pedig harmincketted kvintola lenne. Egy másik kérdéses dolog pedig az ütem felosztása és a bal kéz ritmusa: ha a jobb kezet vesszük alapul, és három plusz négyre osztjuk az ütemet, akkor a bal kézben kvartolának kellene lennie, majd egy nyolcad triolának, miközben a jobb kéz szólamának első fele helyes, második fele pedig ismét harmincketted kvintola. Tovább bonyolítja a dolgot az ütem kettéválasztása, amely látszólag két egyenlő részre osztja a motívumot.

Roszlavec notációja tehát a *Pianissimo* esetében nem teljesen korrekt, azonban ezáltal az előadóra bízva a rejtély megoldását, egy véletlenszerűnek hangzó ütemegységet hoz létre, amely az egész darabon végigismételve különös, csengő-bongó hangzásvilágot (különösen a felső regiszterben) és rubatos, de mégis konstans lüktetést ad a darabnak. Ezzel a szintetikus struktúra felülírja a notációt: hét hanghoz pontosan hét egyenrangú időtartamú notációs eszközt, időtartamot társít Roszlavec, de azok beosztása, értelmezése az előadó feladata lesz.

Ami valójában Roszlavec szándéka lehetett, az a kettéosztott ütem, amelyre az egész darab épül; érdemes tehát a két részt egyenlő időmértékkel illetni: egy azonos időtartam alatt lezajló három tizenhatod (kvartolával a jobb kézben) és egy másik három tizenhatod (kvintolával a jobb kézben). Ezt a magyarázatot támasztja alá a középrész, amelyben pontosan ez a bal kéz-jobb kéz válaszolgtatás kerül kiemelésre a jobb kéz oktávketőzéseinek köszönhetően.

A *Pianissimo* a transzpozíciók és pozíciók, vagyis a fordítások használatának bemutatására különösen alkalmas. A darab három nagyobb szakaszból és egy coda-ból áll, amelyek összesen 93 ütemet tesznek ki. Az első rész 26 ütemből áll, és a 64. kottapéldában látott figuráció variánsait tartalmazza. A második rész ugyancsak 26 ütemes, a két kéz szólama felcserélődik, és a nagyszeptim kötés a jobb kézben sokszor oktávkettőzéssel kiemelt. A harmadik rész az első visszatérése, és az 53.-tól a 85. ütemig tart; itt a figurációk ismét az első rész variánsai. A 86. ütemtől a 93.-ig tart a coda, amelyben csak az alapsor alapértelmezett felrakása hallható négy ízben.

A darab alapsora a következő skála:



65. kottapélda

Az ebből felépített alapértelmezett akkord pedig:



66. kottapélda

Láthatóan Roszlavec itt jobban elrugaskodott a szokásos diatonikus-harmonikus típusú sortól. A sor transzpozícióit szigorúan lekövetik a módosítójelek, egyes esetekben nem ritka a hármas kereszt alkalmazása sem (például *ciszisz* alapú transzpozíciónál).

Az első rész folyamatát Roszlavec az alapsor fokozatos terccel feljebb transzponált verzióival támasztja alá. A tercépítkezés sajátosság: először a diatonikus skála szerint, majd a h, mint tonális központ alapján történik.

A transzpozíció építkezését a következő ábra mutatja:



67. kottapéllda

Ebből a sorból csak a *cisz* és a *gisz* transzpozíciók hiányoznak a tizenkét hang közül. Az alábbi kottapéllda az első rész elemzését mutatja, amely a 66. kottapélldában látható séma kidolgozása.

II (Pianissimo)

Con dolce maniera $\text{♩} = 44$

41

*) drei Halbtöne höher / three semitones higher

68. kottapélda (1-27. ü.)

Amint látható, az egyes transzpozícióknál néha elidőzik, és többféle felbontásban és fordításban is kidolgozza azokat. Roszlavec ezeket a zenei forma tagolására is felhasználja. Az alábbi táblázatban ezt ábrázoltam.

4	1	1	1	4	1	1	1	4	1	1	4	1	1
h	d	f	a	c	e	g	h	disz	fisz	aisz	ciszisz	eisz	hisz

A középrészben a forma megmarad, a tercépítkezés nyomai is tetten érhetőek:

4	1	1	1		4	1	1	1		4	1	1		4	1	1
fiszisz	hisz	disz	fisz		aisz	disz	fisz	cisz		gisz	h	d		fiszisz	aisz	disz

A visszatérésben a terc-transzpozíciók az első egyfajta variációjaként következnek egymás után, a diatonikust és a harmonikust közös nevezőre hozva. A 4-1-1 felosztású szakaszok ezúttal 4-2 felosztásra vonódnak össze, vagy redukálódnak, majd a formától elkülönülve egy szeparált harmóniamenet következik, amely visszatér az alapértelmezett tonikai középponthoz. Az utolsó négyes egység a tonikai középpont megerősítésére szolgáló kis coda, amely egységeit egymástól kisebb határszünetekkel választja el Roszlavec.

4	1	1	1		4	1	1	1		4	2		4	2	
h	d	f	a		ciszisz	eisz	gisz	disz		h	fiszisz		h	fiszisz	

1	1	1	1	1	1	4	
h	ciszisz	fiszisz	aisz	disz	gisz	h	

Összefüggések azonban nem csak a transzpozíciók analízisekor derülnek ki. A pozíciók, vagyis az akkordfordítások vizsgálata folyamán hasonló formaalkotó szisztémák figyelhetők meg. Akkordfordítás alatt az alapsor alapértelmezett felrakásának fordításait értem, amely egy adott ütemen belül az összes hang együtthangzását eredményezi.

Ennek elemzésekor a következő struktúrát lehet felfedezni (akkordkivonatokkal is szemléltetve, amelyek rávilágítanak felépítéseik összefüggéseire is):

Ütem	4	1	1	1		4	1	1	1	
Transzp.	h	d	f	a		c	e	g	h	
Ford.	1-1-1-3	4	2	7		1-1-1-3	3	1	6	

Ütem	4	1	1	4	1	1
Transzp.	disz	fisz	aisz	ciszisz	eisz	hisz
Ford.	7-7-7-2	4	7	7-7-7-2	4	7

The musical notation for the first system consists of a piano (p) and violin (v) staff. The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals (sharps, flats, naturals) and a series of chords. The violin part has a more melodic line with some accidentals. Arrows point from the 'Ford.' row of the table to specific notes in the piano staff: from '7-7-7-2' to the first chord, from '4' to the second chord, from '7' to the third chord, from '7-7-7-2' to the fourth chord, from '4' to the fifth chord, and from '7' to the sixth chord.

Középrész:

Ütem	4	1	1	1	4	1	1	1
Transzp.	fiszisz	hisz	disz	fisz	aisz	disz	fisz	cisz
Ford.	1-1-1-3	4	2	7	1-1-1-3	4	2	7

The musical notation for the middle section consists of a piano (p) and violin (v) staff. The piano part continues the complex harmonic structure. The violin part has a more melodic line. Arrows point from the 'Ford.' row of the table to specific notes in the piano staff: from '1-1-1-3' to the first chord, from '4' to the second chord, from '2' to the third chord, from '7' to the fourth chord, from '1-1-1-3' to the fifth chord, from '4' to the sixth chord, from '2' to the seventh chord, and from '7' to the eighth chord.

Ütem	4	1	1	4	1	1
Transzp.	gisz	h	d	fiszisz	aisz	disz
Ford.	7-7-7-2	4	7	7-7-7-2	4	7

The musical notation for the final system consists of a piano (p) and violin (v) staff. The piano part continues the complex harmonic structure. The violin part has a more melodic line. Arrows point from the 'Ford.' row of the table to specific notes in the piano staff: from '7-7-7-2' to the first chord, from '4' to the second chord, from '7' to the third chord, from '7-7-7-2' to the fourth chord, from '4' to the fifth chord, and from '7' to the sixth chord.

Visszatérés és Coda:

Ütem	4	1	1	1	4	1	1	1
Transzp.	h	d	f	a	ciszisz	eisz	gisz	disz
Ford.	3-1-1-1	4	2	7	3-1-1-1	3	1	6

Ütem	4	2	4	2
Transzp.	h	fiszisz	h	fiszisz
Ford.	1-6-4-5	2-1	1-6-4-5	2-1

Ütem	1	1	1	1	1	1	4
Transzp.	h	ciszisz	fiszisz	aisz	disz	gisz	h
Ford.	1	1	1	1	1	1	1-1-1-1

Az első részben tehát az 1-1-1-3 variánsokat 4-2-7 követi, majd az 1-1-1-3 ismétlése után egy pozícióval lejjebb ismétli a következő struktúrákat (3-1-6). Ennek lehet következménye az 1-1-1-3 egy pozícióval lejjebb való folyománya (7-

7-7-2), amelyet a hármas egységben a második transzpozíció elhagyásával a negyedik és hetedik fordítás követ.

A középrész a fordításokat tekintve teljesen megegyezik az elsővel, tehát Roszlavec itt csak a transzpozíciókat variálja, azonban azokat mindig az első résszel megegyező fordításban alkalmazza.

A visszatérő szakaszban az azonos formai részeket azonos fordítások követik, majd a 4-2 4-2 szakaszban 1-6-4-5. és 2-1. fordítások ismétlődnek. A záró részt megelőző szakaszban az utolsó *h*-tól *h*-ig tartó transzpozíciós kört végig első pozícióban írja Roszlavec, a darab vége pedig szokásához híven az alapsor alapértelmezett felrakásának elhangzásával zárul.

A második etűd jó példa annak ismertetésére, hogy a szerző mennyire precízen alkotta meg műveinek hangrendszerét, formáját, és belső logikai szisztémáját.

Roszlavecnek Szkrjabin szellemi örököseként és hangrendszer-elméletének továbbfejlesztőjeként szándékában állt a zongoraszonáta műfaját is újjáalakítani saját ars poeticá-ja szerint. Roszlavec hat zongoraszonátájáról tud a zenetörténet, ezek a következők:

1. zongoraszonáta (1914)
2. zongoraszonáta (1916)
3. zongoraszonáta (1920-23?, elveszett)
4. zongoraszonáta (1923, elveszett)
5. zongoraszonáta (1925)
6. zongoraszonáta (1928, jegyzetek, befejezetlen)

Az összesen hat szonátából tehát csak három ismert e disszertáció írásakor, közülük kettő az 1910-es évek folyamán keletkezett. A következőekben az *Első zongoraszonáta* hangkészlet-alakításáról lesz szó.

A szonáta műfaja nem csak azért lehetett fontos Roszlavecnek, mert Szkrjabin hagyományát szerette volna folytatni. Az 1914-es zongoradarabok (*Három kompozíció*, *Három etűd*) kisformáin belül jól működő struktúrákat alkotott Roszlavec, amelyeket ezúttal egy sokkal összetettebb forma felépítéséhez tervezett felhasználni. A szonáta műfaja tulajdonképpen egy tonikai központú, funkciós

vonzások és logika alapján működő forma, amelyen belül önálló, egyenként is fontos szerephez jutnak az egyes szakaszok.

Roszlavec néhány markáns és jól felismerhető motívumra építi az *Első zongoraszonáta* dallamvilágát, amelyek átszövik az egész művet. Ezek a kis motívumok az *Újhold idején* elemzésében bemutatott, ahhoz hasonló rövid gesztusokból és egyszerű dallamokból állnak. A forma meglehetősen szorosan követi a szkrjabini szonátaformát, felismerhető a fő-, átvezető- és a melléktéma területe is. A helyenként gazdag faktúrában meg-megjelennek már elhangzott ornamentikus motívumok, amelyeknek a folyamatos jelenléte biztosítja a szkrjabini stílusra utaló mozzanatok az egész szonáta során.

A főbb motívumok a következők:

The image displays four musical staves representing key motifs from the first piano sonata by Roslavet. The first staff, labeled 'Főtéma', shows a melodic line in 6/8 time with triplet markings. The second staff, 'Átvezető/1', continues the melodic development. The third staff, 'Átvezető/2', features a more complex, ornamented melodic line. The fourth staff, 'Melléktéma', presents a contrasting melodic theme. The notation includes various accidentals, time signatures, and articulation marks.

69. kottapélda

Látható, hogy a főtéma és a melléktéma meglehetősen hasonlít egymásra; ugyanez a közös vonás fedezhető fel a második átvezetőben és a melléktémában látható kvintola-felfutásban is. A zárótéma érdekes módon megegyezik a főtémával.

Amint fentebb volt róla szó, az egyes részek vissza-visszahoznak ismert motívumokat és gesztusokat, amelyek a hangszervezési struktúra flexibilitása révén kényelmesen beépülnek az adott szakaszba. Ezáltal a zenei anyag több helyen is tématorlasztásokkal telítődik; ilyen tipikus rész a zárótéma területe, és természetesen a kidolgozási rész, ez a módszer a szonátaforma egyik jellegzetes

vonása. Roszlavec ezeket a tématerületeket az alapsor különböző variánsaival ruházza fel, amely igény szerint követi az adott szakasz lazább, vagy éppenséggel sűrűbb zenei történéseit.

Az *Első zongoraszonáta* első alapsora, tehát a főtéma sémája a következő:



70. kottapélda

Ennek a sornak az ötödik hangja nem jelenik meg mindegyik ütemben, jellemzően az öt nyolcadosakban találhatók meg először.

ПЕРВАЯ СОНАТА FIRST SONATA

Николай РОСЛАВЕЦ
Nikolai ROSLAVETS
(1880/81–1944)

Allegro con impeto

Piano

alap

alap

A

bővített

A +

bővített

A +

71. kottapélda

A főtéma határozott megjelenését a szerző stabil hangkészlettel támasztja alá. Azonban az átvezető részben már variálódik a struktúra. Ez a szakasz a főtémának egy felgyorsított, továbbfejlesztett változata, amelynek inkább továbbvivő szerepe van. Mivel ez a rész tartalmazza a kibővített hangsorú motívum által használt ötödik hangot, Roszlavec döntése alapján viszont elhagy egy másikat, a hatodikat (első és második ütem), vagy pedig csak hat hangot használ (harmadik ütem).

The image displays three staves of musical notation for a piano piece, likely a Scherzando section. The notation includes piano (p), fortissimo (pp), and piano (p) markings, along with the tempo instruction "Scherzando, con leggerezza". The lyrics are written below the notes: "a p-o-c-o", "esz", "gesz", "esz", "gesz", "bebé", "c", "esz", "c-r-p-s-c-e-n-d-o", "gesz", "bebé", "bebé". The notation is in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff shows a piano introduction with a forte (f) marking. The second staff shows a piano introduction with a forte (f) marking. The third staff shows a piano introduction with a forte (f) marking. The notation is in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff shows a piano introduction with a forte (f) marking. The second staff shows a piano introduction with a forte (f) marking. The third staff shows a piano introduction with a forte (f) marking.

A második, átvezető rész indító motívumában az eredeti hangsor 9 hangra bővítését alkalmazza a szerző; jelen esetben a *fiszisz* azonban inkább díszítő jellegű. Az alaphangokat ezúttal nem jelöltem külön.

The image displays a musical score for a piano piece, titled "Moderato. Pieghevole" with a tempo marking of $\frac{1}{4} = \frac{2}{8}$. The score is written for piano and features two systems of music. The first system includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte), and a triplet of eighth notes marked with a "3". The second system includes a triplet of eighth notes marked with a "3" and a crescendo marking *c*. Below each system, a single-line musical staff is shown, with arrows pointing to specific notes in the piano part, likely indicating the 9-note expansion mentioned in the text.

73. kottapélda (30-34. ü.)

A következőekben, a melléktémában azonban a teljes kontraszt eléréséhez a hangsor majdnem teljesen szabad felhasználása mellett dönt. Az egyes transzpozíciók így is könnyen felismerhetőek lesznek, azonban hangkészletük mindig Roszlavec döntése alapján alakul ki, amelyeknek lehet harmonikus vagy dallami oka. A melléktéma egyébként *asz* központról indul, amely éppen egy tiszta kvint távolságra van a főtéma *desz*-étől.

Moderato (dolce, con alcuna liezza)

p asz gesz eszesz gesz bebé fesz

bebé g f

f c

74. kottapélda (45-50. ü.)

A fenti példa első három ütemének sorváltozatait a következő kottapélda mutatja be. Az összehasonlítás kedvéért ebben az esetben *desz* alapra transzponáltam őket:

1. ütem

2. ütem

3. ütem

75. kottapélda

Az első és a harmadik ütem majdnem megegyező sorokat használ. A különbséget az utolsó ütemen található sor jelzi, amely egy hang változtatásával

lehetőséget ad Roszlavecnek a szekvenciális logikából következő *esz* helyett az *f* transzpozíció használatára. A melléktémához tehát Roszlavec picit labilisabb stabilitású hangkészleteket használ, ezáltal a főtémmával szembeállítva a kontrasztot erősíti.

A zárótéma-területen felbukkanó főtéma-motívumot megkülönbözteti a főtémában elhangzott változattól azáltal, hogy új kontextusba helyezi a balkéz-kíséretet a triola-motívumhoz képest, ezáltal módosítva a hangsort is. A zárójeles *f* egy olyan *f*-sor, amelynek hiányzik az alaphangja.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single melodic line below it. Arrows indicate the transposition of the main theme motif from the piano parts to the single line.

- System 1:** Four measures. Lyrics: *e - r - e - s*, *e - p*, *n - d - o*, *p - o*. The bass clef part features a triola motif. The single line below shows the transposed motif.
- System 2:** Four measures. Lyrics: *e - o*, *p - b*, *e - o*, *p - (f)*. The bass clef part features a triola motif. The single line below shows the transposed motif.
- System 3:** Two measures. Lyrics: *e*, *a*. The bass clef part features a triola motif. The single line below shows the transposed motif.

A főtéma, az átvezető téma és a zárótéma alapsor-változatainak különbsége pedig a következő példában látható (kizárólag a triola-motívumos ütemekre vonatkozóan). A transzpozíciókat ismét egy alapra helyeztem.

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a piano accompaniment on the left and a solo melodic line on the right. The piano parts are written for a grand staff (treble and bass clefs) and feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The solo lines are written on a single staff and often mirror the rhythmic motifs of the piano accompaniment. The systems are arranged vertically, showing different variations of the same musical ideas.

77. kottapélda

A szonátaforma kidolgozási részének jellemzője a témák torlasztása, egymásra építése. Roszlavec úgy találta ki a szonáta témáit, hogy azok sorai és dallamai erre a szintézisre alkalmasak legyenek. Az alábbi példában a fő- és melléktéma együtt szerepel, amelyet az átvezető szakasz motívuma követ. A hangkészletek az eredetit, és annak bővített variánsát használják (lásd 1-4. ütem). A többszólamú zenei anyagban Roszlavec arra is külön figyelmet fordított, hogy az egyes szólamok

lehetőleg a sor minél több hangját felhasználják. Ezáltal válik ebben a szakaszban a szintetikus akkord horizontális, dallami struktúrává is.

The image displays three musical staves, each with a piano (p) and vocal (v) part. The first staff is labeled "Commodo, con delicatezza, narrante" and features a piano part with a melodic line and a vocal part with a melodic line. The second staff is labeled "gesz" and features a piano part with a melodic line and a vocal part with a melodic line. The third staff is labeled "asz" and features a piano part with a melodic line and a vocal part with a melodic line. Arrows point from the piano parts to the vocal parts, indicating the relationship between the two.

78. kottapélda (85-90. ü.)

A kidolgozási szakasz egésze a fenti motívumokat használja, szólamcserékkel, faktúrabeli variánsokkal kiegészítve.

A visszatérésben az átvezető szakaszban a szonátaformát követve nem a már bemutatott módon használja a transzpozíciókat, tehát nem a kvint távolságra lévő

asz tonalitást célozza meg: a melléktéma *desz* transzpozíción érkezik. Roszlavec tehát a transzpozíciókkal leköveti a hagyományos szonátaforma legfőbb hangnemi aspektusát, és megtartja a T-D-T keretet.

A melléktéma visszatérése után azonban ezúttal nem a zárótéma következik, hanem egyből a coda, amely az első átvezető rész motívumát használja. Ez a motívum (lásd 72. kottapélda) egy felgyorsított főtéma-változat, amely egy nagyforma végén szereplő stretta-szerű szakaszhoz kiváló alapanyagként szolgál. Roszlavec ezt a lehetőséget használja ki zongoraszonátájának codájához, amely az alaphangnem szerint zárul. Majd a coda második felében lírai zárásként a második átvezető-motívumot idézi, amely – megtartva a benne lévő tercépítkezésű transzpozíciós vonulatot –, *gesz*, *b* és végül *desz* transzpozíciókkal zárja a darabot.

Roszlavec az 1913-14-ben keletkezett miniatűrök után olyan szonátaformát fejlesztett ki, amelyben a szintetikus akkord sorait alkalmazza a szonátaforma hangnemi törvényszerűségeinek lekövetésére. Igény szerint használja alapsorának bővített vagy egyszerűsített változatait az adott zenei anyagban, valamint a szonátaforma motivikus rendszerének kidolgozásával tradicionális stílusjegyeinek megalkotásához megteremti annak a lehetőségét, hogy az egyes motívumokban felhasznált sorok természetes módon olvadjanak össze a forma előrehaladtával (motivikai összefüggések, vezérmotívumok), valamint a kidolgozási-fejlesztési szakaszon belül a legfőbb témák egymással való összedolgozásakor.

5. Úton az egyszerűsödés felé

Roszlavec már az 1913-1919-ig tartó időszakban (amelyet ő kompozíciós technikájának teljes kifejlesztési periódusának tekint) alkotott olyan kompozíciókat, struktúrákat és előlegezett olyan stílusbeli változásokat, amelyek az 1920-as évek amúgy nem szegényes termésének stílári és zeneszerzés-technikai jellegzetességeire utalnak. Feltételezésem szerint a már korábban említett körülmények (a politikai propaganda, és a korabeli új modern zenét propagálók elleni harc) lehettek ennek okai, amelyek Roszlavecet arra ösztökélhették, hogy már-már túl bonyolult struktúráit, hangzásvilágát, szövevényes faktúráit egyszerűbb köntösbe bújtassa, ám ezen belül a lehetőségeihez mérten igyekezett prominens kompozíciós technikáját és elveit érvényre juttatni.

Abból fakadóan, hogy szintetikus zeneszerzési módszere a zenei gondolkodás és stílus keretein belül megengedi a hangzásvilág különféle változásait (akár az egyszerűsödés felé), Roszlavec jogosan gondolta azt, hogy mindez egy lehetséges út kompozíciós stílusának további alakításához. Olykor azonban olyan meghatározó elemek és megoldások jelennek meg, amelyeket a hallgató inkább visszalépésnek érez; Roszlavec a bonyolult metrika helyett szimplát alkalmaz, az akusztikailag izgalmas faktúrák és akkordépítmények helyett romantikus beütésű faktúrák és hármashangzatos területek jelennek meg, a polifónikus struktúra helyett kíséret és főszólam kap szerepet, a hajdani miniatűrök, kompozíciók helyét átveszik a triók, szonáták, szimfóniák, vonósnégyesek. Roszlavec az 1916-17-es évtől az 1928-29-ig tartó időszakának gazdag terméséből ezeknek a változásoknak a történetét olvashatjuk ki; az 1920-as évek második felétől pedig már a szocialista konstruktivizmus ideálja is sokkal jelentősebben hatja át Roszlavec darabjait, miközben ő maga elkeseredetten küzd az RAPM és más társulások elnyomása ellen.

5.1 Visszatérés a konvencionális műfajokhoz

Roszlavecet 1913-as debütálása a zenei életben az akkori modernizmus jegyében arra ösztökélte, hogy új darabjait minél inkább eltávolítsa a tradicionálistól, ennek lehet az oka, hogy nem csak zeneszerzés-technikai vívmányait mutatta be, hanem darabjait egyszerűen kompozíciónak nevezte el. Ugyanakkor ott lebeghetett szeme előtt Szkrjabin szonátasorozata, amely feltehetően nagy hatással volt rá, s ne feledkezzünk arról sem, hogy Roszlavec, mint hegedűművész is jelen volt már az 1900-as évektől kezdve, s ennek hatása is fontos lehet műveinek stílusára, stílárís változásaira.

Az 1913-14-es szonáták folytatásaként készültek 1916-17-ben az újabb hegedű- és zongoraszonáták, amelyek többé-kevésbé a pár évvel azelőtt elejtett fonalat voltak hivatottak továbbszőni. A hegedűszonátákat tekintve még további négyről van tudomásunk: 3. szonáta (elveszett), 4. szonáta (1920), 5. szonáta (1922-23, elveszett) és a 6. szonáta (1930-as évekre datálva). Ez utóbbit a Roszlavec-archívum *Legenda hegedűre és zongorára* címmel őrizte.¹⁰² Láthatóan tehát a tradicionális műfajt részesítette előnyben az 1910-es évek után; az 1920-as évekből nem is ismeretes egyéb hegedűre és zongorára írott darab a *Három tánc*-on kívül (1923). Ez a folyamat, és a szonátákban megmutatkozó kompozíciós koncepciók az 1941-42-ben keletkezett *24 prelűd*-re futottak ki, amely teljes mértékben a romantikus példákat követi (1. C-dúr, 2. a-moll, stb.). A hegedűre készült további művek többek között az *Invenció* (1935), *Noktürn* (1935), *Scherzo* (1935) és *Keringő* (1935).

Roszlavec zongoraszonátái számát is gyarapította az évek folyamán. Ismeretes egy 1923-as keltezésű *Negyedik szonáta*, amelynek ugyan tudunk létezéséről, bemutatójáról és előadóiról, azonban maga a darab elveszett. Ebből következtethetünk egy valamikori *Harmadik szonáta* létezésére is, amelynek keletkezési időpontja ismeretlen; ez ugyancsak elveszett. Ismert viszont az *Ötödik szonáta* 1925-ből, valamint egy, az RGALI-ban őrzött vázlat a *Hatodik szonátá*-hoz 1928-ból. Roszlavec utolsó zongorára írott nem szonáta-műfajú műve az 1920-as keltezésű *Két poéma*. Az ez után jegyzett két darab pedig egy csak vázlatokban létező kézirat zongoradarabokhoz 1929-1932-ből és az elveszett 1939-es *Poème*-

¹⁰² Marina Lobanova: *Nikolaj Andreevič Roszlavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorw. von György Ligeti.* (Frankfurt am Main: Lang, 1997). 260.

berceuse. Zongorára írott darabjainak sora tehát megszakad az 1920-22-es éveket követően (az *Öt prelűd* utolsó tétele 1922-ben íródott). Ez a tény az 1910-es évek alatt keletkezett figyelemreméltó zongoradarabok sorozatát látva meglehetősen sajnálatos.

Gordonkára és zongorára jelenlegi tudomásunk szerint először 1912-ben írt Roszlavec, ez volt a *Танцы белых дев* (*Tancü beljüh gyev, Fehér szűzek tánca*). 1921-es keltezésű az *Első szonáta* gordonkára és zongorára, és egy évvel később már a *Második szonáta* is készen volt. Ezek mellett 1921-ben keletkezett a *Раздумье* (*Razdumje, Meditáció*) című darab ugyanerre az apparátusra.

Roszlavec a zongorás trió műfajának-apparátusának számát is gazdagította öt trióval. Az elsőről semmilyen információ nem maradt fent ezidáig. A továbbiak: *Második trió* (1920), *Harmadik trió* (1921), *Negyedik trió* (1927) és az elveszett *Ötödik trió* (keletkezési ideje ismeretlen). Erre az apparátusra üzbég kiküldetése alatt is komponált, ez pedig az 1930-as évekből származó *Négy üzbég dal*. Ezeken kívül az RGALI őriz egy 1924-es *Zongoraötös* töredéket (valószínűsíthetően egy harmadik tételhez), amely valójában zongoranégyes apparátusra íródott. Lobanova ezt a darabot *Zongoranégyesként* tartja számon műjegyzékében.

A szonáták sorát a mélyhegedűre és zongorára íródott darabok is gyarapítják. Ismeretes egy 1925-ből származó vázlat, valamint két befejezett szonáta: *Első szonáta* (1926) és a *Második szonáta* (1930-as évek).

Az 1913-as *Első vonósnégyest* meglehetősen sok folytatás követte. A mai álláspont szerint az öt kvartetten és a *Türkesztán-kvartett*-en (1930?) kívül még 4-5 vonósnégyes vázlatról van tudomásunk. Az első fennmaradt vázlat 1916-ból, a második 1919-ből való. Az 1920-as évekre is tehető kettő vagy három vonósnégyes töredék keletkezési ideje, ezeket Lobanova 1920-24 és 1929-31-re teszi, utóbbi több kvartett töredéke is lehet. A fennmaradt darabok a *Harmadik vonósnégyes* (1920), a *Negyedik vonósnégyes* (1939, befejezetlen) és az *Ötödik vonósnégyes* (1941).

Roszlavec klasszikus értelemben vett dalainak sorozata az 1920-as évek elején megszűnik. A már említett Hippiusz-dalok után egy Brjusov verseire készült *Ha Сайме* (*Na Szajme, A Saimaa-nál*) című ciklus keletkezett, amelynek második és egyben utolsó dala elveszett vagy a szerző nem komponálta meg. Utolsó két dalciklusa a *Пламенный круг* (*Plamennij krug, Lángkoszorú*, 1920) Szologub, illetve *Памяти А. Блока* (*Pamjatyi A. Bloka, In memoriam A. Blok*, 1922)

Nagyezsda Pavlovics verseire. Mindezeket követően Roszlavec már csak az 1930-33-as években próbálkozott dalok írásával (feltehetően üzbég témákra), azonban ezek csak vázlatos formában léteznek az RGALI archívumában *Románcok és dalok* címmel ellátva. Ugyanakkor 1921-től haláláig számos agitációs jellegű dalt írt különböző alkalmakra, amelyek citálásától most eltekintenek.

A kamaradarabok mellett Roszlavec ismét érdeklődni kezdett a nagyobb apparátusú, terjedelmesebb műfajok iránt is. Az 1911-12-ben befejezett *Újhold idején* című szimfonikus költeményt követően 1919-től kezdve foglalkozott ismét zenekari művekkel. 1919-es az elveszett, Jules Laforgue költeményére alkotott *Ha смерть земли* (*Na szmerty zemlji, A föld halálára*), és 1921-es keltezésű az elveszett, Baudelaire által ihletett *Человек и море* (*Cselovjek i more, Ember és tenger*) című szimfonikus költemény. Egy 1924-es forrás szerint Roszlavec 1919-ben szimfónia komponálásába kezdett, amelynek nyomait több, az 1920-as évekre datált zenekari darab töredékében vélte Lobanova felfedezni. Összességében három töredék-szimfóniáról tudunk jelen pillanatban, valamint egy *Második szimfónia* címmel ellátott, 1923-as keltezésű vázlatos kéziratról.

1926-ból származik a *Kamaraszimfónia*, amelynek vázlatait az RGALI őrzi. 1934-35-re datálódik egy másik *Kamaraszimfónia* című darab, amely Lobanova könyvében még elveszetteként van jegyezve, azonban a Schott kiadónál már elérhető egy *Kamaraszimfónia*, 1934-35-ből. Ezeknek nincs konkrét számozása. A második *Kamaraszimfónia*-nak a sorsa tehát az 1990-es évekig (vagy tovább?) rejtély maradt. Ez jól fémjelzi a Szovjetunió széthullása utáni, az orosz emberekben még mindig jelenlévő félelmet, tartást a még nem is olyan rég népellenességként jegyzett zeneszerzőtől, és megengedi a feltételezést, hogy akár manapság is előkerülhetnek eddig ismeretlen vagy elveszettnek hitt Roszlavec-alkotások.

Énekhangra és zenekarra írott művei közé tartozik az 1927-es *Október* kantáta, amit teljes egészében megtalálható az RGALI-ban, valamint a már említett 1928-as *Комсомолия* (*Komszomolija*) szimfonikus költemény vegyeskarra és zenekarra. A *Черный город* (*Csernyij gorod, Fekete város*, 1929?) című szimfonikus költemény (Alekszandr Zsarov szövegére) elveszett, az 1930-as *Ha смерть Маяковского* (*Na szmerty Majakovszkovo, Majakovszkij halálára*) című, Pimen Pancsenko versére írott mű zongorakivonata pedig az Orosz Rádió könyvtárában elérhető, partitúrája nincs meg.

Roszlavec két koncerttel is hozzájárult életműve tradicionális műfajainak gyarapításához, ezek az 1925-ös *Első hegedűverseny* és az 1936-ban keletkezett *Második hegedűverseny*.

Fentiekén kívül létezik még egy balett-pantomimje az üzbég korszakból, *Пахта/Хлопок (Pahta, Író¹⁰³/Hlopok, Pamut)* címmel.

Fentiekben szinte az összes, 1920-as évektől kezdődő darab említésre került. Ezen kívül létezik még számos műve az üzbég korszakból, amelyek a disszertáció szempontjából nem relevánsak.

Mindezekén végigtekintve látható tehát, hogy Roszlavec, aki az 1910-es években a modern művészetet az alkotó szerepéből is irányító figura volt, mennyire eltávolodott egy évtizeden belül attól a puritán, a tradícióktól elforduló és a művészet lényegét a „kompozíció” műfaji elnevezéssel is megragadni akaró avantgárd komponistától, és fordult egyre inkább a tradicionális, a tömegeknek (valamint a szakmai ellenlábasainak) ismerősebbnek és szimpatikusabbnak hangzó szonáták, triók, szimfóniák, vonósnégyesek, kantáták, szimfonikus költemények felé.

5.2 A leegyszerűsödés típusai

Roszlavec stílusában nem csak egyoldalúan figyelhetők meg stílusbeli és elvi változások. Az egyes zenei paraméterek, mint a ritmus, dallam, harmónia, forma sokszor összefüggenek, és nehezen ragadható ki egy tipikus példa a szerző stílusbeli változásait bemutató műrészlet. Az életműben azonban bőven található olyan példa, amikor a harmóniai rend ugyan követi a szintetikus szervezés által kijelölt utat, de ritmikailag vagy formailag sokkal egyszerűbb megoldások jelennek meg. A következőekben néhány pontban összefoglalom, milyen szempontok szerint figyelhetők meg a letisztulás folyamatai.

5.2.1 Hattyúdalog, avagy egy korszak vége

Szinte adja magát az ötlet, hogy az 1919-1922 közt keletkezett, zongorára írott *Öt prelűd*-öt párhuzamba vonjuk Szkrjabin Op. 74-es *Öt prelűd*-jével, amely vad harmóniáinak és frivol hangulatának köszönhetően talán legtöbbet citált darabja a

¹⁰³ Mint a tejtermék.

Prométeusz mellett. Az előző alfejezet alapján is megállapítható, hogy Roszlavec 1922-ben befejezett sorozata után már elveti a miniatűr műfaját; az *Öt prelűd* összeszedett, kifejező és mély mondanivalója alapján azt hihetnénk, a szerző ezzel a darabbal szeretett volna búcsúzni az 1910-es évek pezsgő, forradalmi és izgalmas világától. Az 1917-1919-es évek alatt politikai hatás alá kerülő és a szocialista eszmék által a közéletbe beáradó agitációk és propagandák által sértett szerző nem véletlenül fordulhatott új irányba a későbbiek folyamán. Mindemellett kifejezetten a zongorára írott darabjaiban valósította meg szintetikus hangszervezési tehetségének legjavát, amelynek a forradalom idejéből visszatekintve utolsó állomása az 1915-ös *Két kompozíció* volt.

Az életrajzi vonatkozásokat tekintve is alátámasztható a fenti hipotézis. 1919-től kezdve több helyütt is pozícióba került: elfoglalta az ASM-beli helyét, Lourié megbízta a MUZO-NKP által kitűzött feladataival, 1921-ben Harkovban a konzervatórium rektora lett. A látszólag motiváló kinevezések azonban több szempontból is hátrányosnak bizonyulhattak, ezt magyarázza 1921-es idegösszeomlása, amelynek folyományaként (okaként?) el kényszerült hagyni a bolsevik kommunista pártot.

1920-ban Roszlavec még a *Két poéma* című zongoradarabot és a *Negyedik hegedű-zongora szonátá*-t fejezte be, amelyek keletkezési ideje beékelődik a prelűdök alkotási periódusába. A *Két poéma* meglehetősen rezignált hangzásvilágú, finom, világos szerkezetű és szuggesztív; a *Negyedik szonáta* pedig az egyike azon szonátáinak, amely közel áll a zongoradarabokban tapasztalható komplexitáshoz és hangzásvilághoz. Roszlavecnek azonban mégis fontos lehetett az, hogy a két poéma különálló darabként álljon, talán pontosan azért, hogy az öt prelűd önmagában jelentőséggel bíró alkotás maradhasson.

Meglátásom szerint az *Öt prelűd* párhuzama Szkrjabin prelűdjeivel nem lehet véletlen.

Zenei szempontból ez a sorozat Roszlavec egyik legérettebb kompozíciója, tekintve a leegyszerűsödés pozitív értelemben vett megjelenését, amelyet ez esetben inkább letisztulásnak neveznék. Elhagyva a magas technikai igény által létrejött sűrű és szövevényes, karcos hangzásvilágot, Roszlavec áttetsző faktúrájú, világos dallamvezetésű, poétikus prelűdöket komponált. Roszlavec legredukáltabb, legkiforrottabb és legértékesebb alkotásai oly módon őrzik szkrjabini szellemi

örökséget, hogy azok a roszlaveci stílusjegyekkel kombinálva unikálissá teszik a darab szerzőjének kompozíciós eszköztárát.

Roszlavec egyik legtragikusabb vallomása olvasható ki az első prelúd záróakkordjából. Emlékeztetőül: Roszlavec eltökélt szándéka volt, hogy a darabok utolsó ütemét a felhasznált szintetikus akkord vagy hangsor alapértelmezett formációjának prezentálására fordítsa. Talán az egész kompozíciós elv egyik legérzékenyebb pontjáról beszélünk. Roszlavec minden szempontból izgalmas, 1919-es prelúdjének végén azonban a következőt láthatjuk-hallhatjuk:



79. kottapélda

Hasonló megoldással legutóbb az 1911-es, teljesen tonális-funkciós jellegű *Négy románc énekre és zongorára* című darabban találkozhattunk. Ráadásul ezeket a románcokat már bőven megelőzték olyan művek, amelyek hangszervezési szempontból sokkal előremutatóbbak voltak (például a *Morana* 1909-ből) egészhangú hangsoraikkal, labilis vagy neutrális tonalitású végződéseikkel. (Még az is feltételezhető, hogy a *Négy románc*-nak csak a befejezési dátuma lehet 1911-es, ugyanis maguk a dalok sok helyütt még a legelső Roszlavec-művekkel vetekedő tonális-funkciós tulajdonságokkal rendelkeznek.) A fenti *fisz*-moll akkord tehát mindenképpen megdöbbentő pillanat az életműben.

A sorozat utolsó, ötödik darabját ugyancsak érdemes külön megemlíteni. Bizonyos szempontból kötődik az első prelúdban az imént kiemelt mozzanathoz. Ebben a kis miniatűrben Roszlavec jobbra egy dúr szeptimakkord szeleteit és annak a szintetikus sor hangjaival kiegészített formuláit használja, amely rendkívül áttetszőnek hat. Mintha Roszlavec ebbe a prelúdban égette volna bele jövőbeli kompozíciós vízióját a hármashangzatok és a leegyszerűsödés jegyében, az 1910-es évek darabjai által nyert tapasztalatok és lényegretörő mondanivaló

megtartásával. Az ötödik prelúd áttetsző, világos lírai tömörsége Webern egyperceseit juttatja a hallgató eszébe.

Посвящается Т. Г. Кузнецовой To T. G. Kuznetsova

V

Lento; rubato

14032

Харьков. Маѣ 1922 г.

80. kottapélda

Látható tehát, hogy a választás joga a zeneszerzőnél van: a szintetikus akkordból vagy hangsorból olyan szisztematikus harmóniaformákat komponál, amelyek a Lissa által definiált *mondanivaló* szerepét betöltik, annak eszközeként funkcionálnak. Jelen értekezés lehetőség szerint a konvencionális módusok formájában prezentálta az alapsorokat (lásd harmonikus moll, mixolíd stb.,

valamint ezek variánsai, kibővített formái). Jelen prelűdben pontosan a szerzői szabad választás-döntés lehetőségét láthatjuk. Az alapsorban megbújó dúr szeptimakkord lehetőségét megragadva Roszlavec meglepően direkt módon használja a hármass- és hiányos négyeshangzatokat. Az összhatás azonban mégis teljes; nem vonjuk kétségbe a darab egyediségét, felesleges hangokat sem vélünk felfedezni benne, távol áll a romantika stílusjegyeinek és elemeinek öncélú, kifejező eszközként való kihasználásától. A dúr-akkordok tehát jogosan, finoman, értelmesen és okkal hatják át a teljes darab szisztémáját és hangulatát.

Roszlavec másik prominens műfaja a kompozíciós módszere kifejlesztéséhez használt, majd később azt differenciált formációkban kibontakoztatott dal műfaja. Az *Öt prelűd* és a *Két poéma* mellett a hattyúdalkok kategóriájához sorolható még a Szologub verseire komponált *Lángkoszorú* című ciklus is. Az 1915-ös *Repülés* és az *Harlekin dalá*-ban megismert bonyolult és szövevényes szisztémákhoz képest Roszlavec a *Lángkoszorúban* hasonlóan redukált formában bontakoztatja ki kompozíciós technikájának legjavát, mint ahogyan azt az *Öt prelűd* teszi bármelyik 1914-es zongoradarabjához képest. Különösen ilyen a második és harmadik dal a sorozatban, amelyekben végig kétnegyedes ütemek, áttetszőbb zongorafaktúrák és egyszerű ritmikai elemek találhatók, az *Öt prelűd*-höz hasonló lírai és világos megfogalmazásban.

A hattyúdalként értelmezhető darabok hangzásvilága többé-kevésbé tovább él az 1920-as évek elején komponált darabokban, azonban több más elvi változás révén mégis másképp folytatják Roszlavec tudatosan a szintetikus módszert alkalmazó, majd tragikus és megdöbbentő véget érő forradalmian új kompozíció-technikai periódusát.

5.2.2 Ritmikus egyszerűsödés

Ritmikai vonatkozásban két oldalról jellemezhetnénk Roszlavec stílusának változásait 1920 körül. Egyrészt megtartja a különböző időtartamú ritmikai egységek ütköztetését, illetve egymásba olvasztását, szintézisét. E tekintetben vannak olyan darabjai, amelyek ritmikailag izgalmas megoldásokat mutatnak fel.

Másrészt, egyes zenék arculatát a ritmika befolyásoló ereje éppen az ellenkező irányba, az egyszerűsödés irányába viszi. Így keletkezhetnek puritán kétnegyedes

dalok, kettő-négy-nyolc ütemes egységekkel operáló tételek, tehát nyomát sem találhatjuk már az egykori bonyolult összetételű (metrikus és ritmikus) zenei materiáknak.

A következő példán látható, hogy 1914-ben milyen új ritmikus és metrikus utakat fedezett fel Roszlavec, ahol a szintetikus struktúra formaalkotó elemként működik, és hozza létre a váltakozó ütemekben megfogalmazott zenei anyagot. A példa a zongorára írt *Három kompozíció* első darabja.

ТРИ СОЧИНЕНИЯ THREE COMPOSITIONS

Николай РОСЛАВЕВ
Nikolai ROSLAVETS
(1880 – 1944)

I

Adagio (nobilissimo)

Piano

p

cresc. molto

Con moto (con amabilità)

f

pp

f

cresc.

dim.

14

Tempo I (lento)

p

dim.

Az 1919-es *Négy Zinaida Hippiusz-költemény* című dalciklus mindegyik fennmaradt tételében már látható a szignifikáns változás. Roszlavec szinte klasszikus kíséretet komponált a dalokhoz, amelyek ritmikailag egyszerűbbek, monotonabbak. A szintetikus hangszervezés ezúttal egyszerű metrikus keretek között működik. A következő példa a második dal elejét mutatja be. A dalban végig ugyanaz a mozgás figyelhető meg a zongorakíséretben. Ez érvényes a többi dalra is: az elsőben egy gyászindulóra emlékeztető, az utolsóban egy triola-duola ütköztetéssel operáló kíséret hallható. A korábbi dalok zongoraszólamaihoz képest feltűnő változás annak valóban kíséret-szerűvé válása.

Весенний ветер
Vesennij veter

Allegramente

Не у - дер - жи - мой, вла - стный,
Ne - u - der - ži - muj, vla - stnyj,

dim. poco a poco

82. kottapélda

Az 1920-as években keletkezett számtalan kamaramű jellegzetes romantikus vonásokat felvonultató tételeinek, és motívumainak jellegét a ritmika efféle változása és egyszerűsödése nagyban átalakította.

5.2.3 Harmóniai változások

Roszlavec egyik legprominensebb zeneszerzés-technikai eszköze a harmóniák illetve a sorok használatának egyéni kialakítása. Míg Roszlavec igyekszik ugyan

megtartani a szintetikus kompozíciós elveket, addig a létrehozott zenei anyag alkalmi döntések szerint alakul, változik; a szerző nem ragaszkodik mereven az előre lefektetett szabályokhoz. Ennek egyik példáját szemléltettem az *Öt prelűd* című darabbal, ahol a miniatűr formáján keresztül izgalmas és finom körítésben hallhatjuk Roszlavec harmóniai útkeresésének egyik kiváló példáját.

Már 1919 előtt is felfedezhetőek azok a tendenciák, melyek szerint Roszlavec a tisztább harmóniakat részesíti előnyben, ezzel ismét felvetve a tonalitás kérdését is, amely később majd kulcsfontosságúvá válik.

Példaként egy, csupán két évvel a szintetikus hangszervezés debütálása után keletkezett zongoradarabot mutatok be, amelyben bizonyos tonális színezetű területek hallhatóak. Ez a darab a volt mestere, Abaza halálára komponált *Prélude*. A feloldásra váró szükszeptim-késleltetésekkel és világos funkciós lépésekkel teli darab azonban inkább egyfajta historizmusnak, hommage-nak tekinthető, amelyben Roszlavec egyik legmeghatározóbb mestere iránt rója le tiszteletét. A *Prélude* tehát kivétel: a szintetikus kompozíciós technika segítségével készült darabok közt egy (egyáltalán nem kiábrándító) kis sziget.

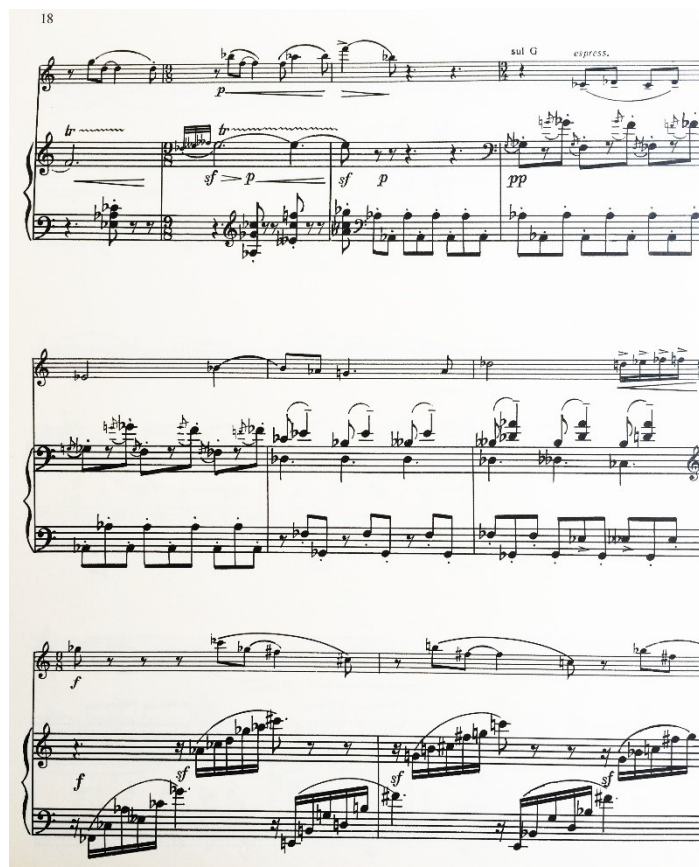


83. kottapélda (16-21. ü.)

A zongora faktúrájában megfigyelhető egy konvencionálisabb monumentalitás igénye; ez ugyanúgy meghatározó lesz a későbbiek során.

Érdeklő, hogy a harmóniai-szintetikus rendszer önkényes kontrollja nagyban befolyásolja a formát és a dallamvilágot is. Mivel a művek általában egyetlen struktúrára vezethetők vissza, a különböző típusú alapsoroknak,

alapakkordoknak köszönhetően azok hangzásvilága is különbözik egymástól (ebből a szempontból Szkrjabin hangzásvilága egyöntetűbb). Az 1913-14 környékén alkalmazott nagyformák (szonáták, vonósnégyesek) folytatásaként születtek meg 1916-17-ben a műfajok következő példái (két vonósnégyes-kezdeményt és egy elveszett zongorás triót is tekintetbe véve). Az első szonátákhoz képest ezek a darabok már differenciáltabb alkotások, harmóniailag és hangzásvilágukat tekintve is. Különösen a *Második szonáta* hegedűre és zongorára mutat fel minden tekintetben az egyszerűsödés és a tradicionálisabb megoldások felé mutató stílusjegyeket. Mindazonáltal, amint említettem, a harmóniavilágban mutatkozó egyszerűsödés, változás kihat a dallami és formai összetevőkre is. A következő kottapéllda a *Második hegedű-zongora szonáta* egy részletét mutatja be.



84. kottapéllda (122-130. ü.)

Az eddigi megoldásoktól idegen stílusjegyekként értelmezhetjük a ritmikus elemekből összeálló karakterisztikus motívumokat és főként a Roszlavec által itt alkalmazott harmóniákat, valamint azok összefüzéseit; messze elmaradnak korábbi

merész harmóniai-hangzástilágbeli kísérleteitől. A szonátát teljes mértékben átszövi ez a fajta, akár visszalépésnek is tekinthető formai- és karaktérvilág.

A hangszeres apparátusbeli különbségekről már esett szó korábban, ami a stílus- és hangzástilágbeli jellemzőket illeti.¹⁰⁴ A második hegedű- illetve zongoraszonátát összevetve ismét hasonló különbséget lehet felfedezni. Az 1916-os keltezésű *Második szonáta* zongorára ugyancsak az *Első szonáta* méltó folytatásaként keletkezett, amelyben szintén nagymértékben fedezhetőek fel szkrjabini vonások, virtuóz zongorafelrakások. Harmóniailag azonban ebben a szonátában is láthatóak hármashangzatos megoldások, viszont a hegedűszonátaához képest ez a darab, köszönhetően az erős motivikus jellegnek, az izgalmas ritmikai-harmóniai megoldásoknak és a kiforrottabb formának, sokkal erősebben kötődik a korábbi roszlaveci mintákhoz, mint a romantikus, általános konvenciókhoz.

Már a darab elejétől kezdve érezhetők tonális-funkciós vonzások, például a főtéma g-hez, mint centrumhoz való viszonya.

37

ВТОРАЯ СОНАТА
SECOND SONATA

[Moderato con moto, Allegro moderato]

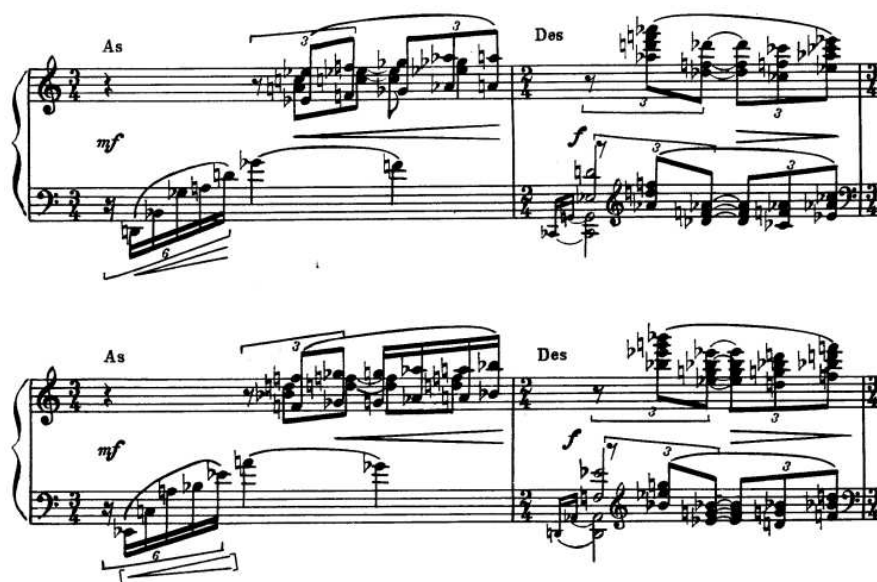
85. kottapéllda

Ugyancsak könnyen kihallható a szextakkord-hangzás a második kottasor közepétől. Ezen témák mindegyike, híven a szkrjabini formaideálhoz, végigkíséri a

¹⁰⁴ Például a zongoradarabok és a kamaradarabok közötti hangzástilágbeli különbségek; a kamaradarabok zöme romantikus stílusjegyeket tartalmaz.

szonátát, ezzel a szokásos mottószerű motivikus hálóval, és ezzel együtt a tonális jellegű hangzásvilággal felruházva a darabot.

A szintetikus hármashangzat-felépítés más témákra is jellemző, mint például a következő ütemek az átvezető részből:



86. kottapélda (33-36. ü.)

Hangsúlyoznám azonban, hogy a *Második zongoraszonáta* harmóniavilága mégsem tekinthető valamiféle tonális-funkciós visszalépésnek, ami Roszlavec kompozíciós technikáját illeti. Inkább a korábbi elveihez való hűségével, a zenei gondolkodás tipikus vonásainak megtartásával magyarázható, ami jól érzékelhető a szonátában. Emellett sok, ritmikailag rendkívül izgalmas újítás fedezhető fel a *Második szonáta*-ban, amelyek Roszlavec szokásos ritmikai megoldásaihoz képest egyedülállóak, és amelyek a későbbi művek során fontosabbnak bizonyulnak, mint az összes többi zeneszerzés-technikai paraméter együttvéve. Ugyanakkor ez nem teljesen igaz minden darabját tekintve, hiszen amint az előbbieken is láthattuk, a harmóniák által befolyásolt forma és formálás konvencionális, ez pedig csak nehezen ad teret bonyolult ritmikai kísérletezéseknek. A szintetikus harmóniák felépítésében is meglehetősen öncélú, mivel azokat inkább tonális-funkciós típusú hangzásvilágba helyezte.

Az 1923-as *Ötödik szonáta*-ról ugyanez már nem mondható el: a harmóniavilág a *Második*-hoz képest labilisabb, bár alapvetően hasonlóan kezeli a (hagyományos) hármashangzatokat a struktúrán belül. Ami a forma felépítését illeti (beleértve a

kisebb szakaszok felépítését is), az sokkal jobban már elszakad a korábbi példáktól. Egyszerűbb ritmikai képletek, témák jellemzik, ez alól csupán pár részlet a kivétel, amelyeket a notáció furcsaságai ellenére sem a bonyolult ritmika jellemez. A zongorafaktúra a virtuóz, monumentális felfogás jegyében keletkezett, ami általában is jellemző az 1920-as években írott zongorás darabokra. Roszlavec meglehetősen eltávolodott a finoman balanszírozott zongorafaktúráktól, és előszeretettel alkalmazza helyenként az oktávmeneteket, a töményen megszólaló akkordokat megduplázza a két kézben, valamint a tipikus romantikus faktúrából ismerős zongoratechnikai sajátosságokat vesz át. De akkor is megtartják a merészebb kompozíciós technika egyes alapvetéseit, és e művek is magukban hordoznak valami különlegeset, ha jóval messzebb távolodnak is az eredetiben experimentális miniatűröktől.

Az 1920-as évek elején keletkezett művek közül említésre méltó még a *Második* és a *Harmadik trió*, amelyek Roszlavec hármashangzatos megoldásait őrzik. Az egyedüli kivétel talán a *Negyedik szonáta* hegedűre és zongorára, amely közelebb áll a vele egy évben, 1920-ban keletkezett művekhez, a *Két poéma*-hoz és az *Öt prelúd*-hoz, különösen harmóniai szempontból. A triók és a szonáták egytételések, ez alól az 1921-es *Negyedik trió* a kivétel (klasszikus négy tétel), amelyben egyébként is minden szempontból tovább egyszerűsödik a zenei anyag.¹⁰⁵

5.2.4 Zenei anyagok motivikus és formálásbeli változásai

Amint már az előzőekben is látható volt, a harmóniai, a ritmikai és metrikai paraméterek egyszerűsödése a motivikus és formai kidolgozásra is rányomta bélyegét. Roszlavec alapvetően nem vetette el a klasszikus formákat, valamint a szkrjabini két részből álló kis darabok általános formai sajátosságait is igyekezett továbbfejleszteni; mindezt a szintetikus harmónia- és hangsorstruktúrák közvetett alkalmazása befolyásolta csupán, amelyeknek köszönhetően differenciált

¹⁰⁵ Ennek a triónak a rekonstrukciója egyébként Lobanovának köszönhető, aki az archívumban egy „Zongorakivonat egy hegedűversenyhez kezdet nélkül” címmel ellátott mappában találta meg a darabot, amelynek kezdetét egy másik helyen találta meg; így állította össze a valójában soron következő *Negyedik trió*-t. Az egyetlen ellentmondásos dolog a művel kapcsolatban, hogy a *Szovremennaja Muzika* egyik 1925-ös száma arról számolt be, hogy Roszlavec egy triót fejezett be, amelyet Derzsanovszkijnek ajánlott.

motívum- és ritmusképletek jöttek létre, a váltakozó ütemek és hosszúságú formai részek pedig teret adtak ezeknek. Az 1910-es évek vége felé azonban eleve a szonáták és hosszabb műfajok térnyerése volt a jellemző, s Roszlavec az 1920-as években ezen az úton haladt tovább. A tradicionális műfajokat követték a motivikai változások: a struktúra irányító szerepét átvették a funkciós vonzások, a szimpla karakteres témák, a klasszikus periodikus építkezés és az előadóművészi bravúrok érdeke megkövetelte zenei aspektusok.

Összevetésül álljon itt két példa. Az első a *Három etűd* első darabja 1914-ből. Látható a szintetikus szerkezetre adaptált polifón szerkesztés, és a már elemzett második tétel komplex metrikájához hasonló öt nyolcados lüktetés.



87. kottapélda 62-68. ü.)

Ennek ellenpólusaként az 1917-es, hegedűre és zongorára írt *Második szonáta* kezdetét mutatom be. Ez a darab jó példa lehetne bármely egyszerűsödési praxis prezentálására; a szimpla periodikus formálás legkorábbi megjelenése talán ebben a szonátában a legfeltűnőbb.

Meglehetősen konvencionális a bevezető és felépítése: egy ütem zongora szóló + 2 ütem fő motívum + 2 ütem fő motívum + 1 ütem kisebb egység + 1 ütem kisebb egység ismétlése + 2 ütem kisebb egység hosszabb kibontása. Jelen esetben szó

sincs a szintetikus struktúra által vezetett formai koncepcióról, amely áthatná a zenei anyagot: jellegzetes romantikus beütésű előjáték vezeti be a darabot.

2. Sonate
(1917)

Herausgegeben von / Edited by
Marina Lobanowa

Nikolai Roslawez
1880–1944

88. kottapéllda

A Roszlavec-stílus változásának, leegyszerűsödésének elemzése formai aspektusból bizonyos szempontból nem sok tanulsággal jár: az elemzőnek nem nagyon marad mást vizsgálni, mint a nagyforma átalakulását. Roszlavec kiforrott szintetikus kompozíciós technikájának időszakából a legjellemzőbb példák az első zongora- és hegedűszonáta, amelyek persze Szkrjabin szonátaformáihoz köthetők leginkább. Mindazonáltal a szonátaforma jellemző tématerületeit tartalmazzák, és megfigyelhető a szintetikus hangsorból származtatott tonális központok alkalmazása is a témák egymáshoz való viszonylatában. E tekintetben Roszlavec

tetemes példaanyagot szolgáltat az 1920-as évtől kezdve, amikor is megszorodik a szonáták, triók száma, a kisebb műfajok ellenben szinte teljesen eltűnnek. E művek zenei anyagai jól illusztrálják a már elemzett példákban is látható egyszerűsödési folyamatokat, azt, ahogy Roszlavec egyre közelebb kerül a konvencionálishoz.

Az ismert és fennmaradt kompozíciók mind egytételűek (tudni ugyan olyan vonósnégyes vázlatokról, amelyek több tételre engednek következtetni); az első, többtételű darab a *Negyedik trió* lesz majd 1921-ből.

Roszlavec életművének egyik fontos fordulópontja az *Első hegedűverseny* 1925-ből, amely klasszikusan három tételű mű, és egyike azon daraboknak, amely a leginkább elrugaszkodik saját korábbi ars poetica-jától. Példaként a harmadik tétel témáját mutatom be, amely mind formai, mind harmonikus és ritmikai szempontból idegenül hat a zeneszerző munkásságában. Habár a szintetikus hangszervezés nyomai még láthatóak, Roszlavecnek itt talán fontosabb volt már a hármashangzatok terc-struktúra felőli megközelítése a hangzás szempontjából.



89. kottapélda (7-15. ü.)

A hasonló motivikájú, hasonló zenei anyaggal rendelkező darabok sorát folytatja 1926-ból az *Első szonáta* mélyhegedűre és zongorára, amely ha lehet, még

az imént idézetteknel is sokkal tonálisabb és funkciós alapú hangzásvilágot képvisel.

Az utolsó példa Roszlavec 1930-as évekre datált, hegedűre és zongorára komponált *Hatodik szonáta*-jának kezdete; az előzőekben felvázolt változások talán végső állomását képviseli.

6. Sonate

Nikolai Roszlavec
1880 - 1944

I

The image shows the first page of a musical score for the 6th Sonata by Nikolai Roszlavec. The title '6. Sonate' is at the top center, with the composer's name 'Nikolai Roszlavec' and dates '1880 - 1944' to the right. Below the title is the Roman numeral 'I'. The score is for Violino (Violin) and Piano. The Violino part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The score begins with a piano (p) dynamic. The Violino part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a half note C5. The Piano part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B-flat3, and a half note C4. The score continues with various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings like 'cresc.' and 'mf'.

90. kottapélda

Ezek a végbement változások ugyan beillenek a kor neoklasszikus tendenciájába, azonban épp Roszlavec korábbi munkásságát tekintve elkeserítő ez a folyamat, s tűnik egyfajta visszalépésnek, megalkuvásnak.

6. Összegzések

6.1 A disszertáció összefoglalása

E disszertáció Roszlavec kompozíciós technikájának ismertetését tűzte ki célul, elsősorban az 1910-es években keletkezett darabok tükrében. Az elemzések végeztével elmondható, hogy a szerző legforradalmibb zeneszerzés-technikai vívmányait ugyan több, mint egy évtizednyi periódusban alkalmazta, azonban véleményem szerint a zenetörténet mérföldkövei közé jellemzően az 1913 és 1915 közt íródott művek tartoznak. Az ezeket követő darabok zöme, ha útjelzőként nem is, de figyelemre méltó alkotásként értékelhető Roszlavec oeuvre-je és az egyetemes zenetörténet szempontjából, akárcsak a korábbi, de érett kompozíciós eljárásainak csak kialakulását szemléltető, 1909-től 1912 közt keletkezett alkotások némelyike is.

A konstans hangkészletű és azok rendszere által strukturált kompozíciós technikák, amelyek a tizenkét hang mindegyikének használatát tűzték ki, nem csak kizárólag a már ismert példákon keresztül lehetnek tehát részei a 20. század első fele zenetörténetének: Hauer elmélete, Schönberg, Webern, Berg zeneszerzői munkássága mellett leginkább Szkrjabin és kortársai, valamint követői, Roszlavec, Lourié, Polovinkin és számtalan más orosz zeneszerző is hozzájárultak ehhez. Az orosz vonal forrása Szkrjabin, akinek nem csak kései művei, de életművének középső periódusában keletkezett darabjai is alapul szolgáltak másoknak a különféle kompozíciós technikák kialakításához. Roszlavec 1909 körül, nagyjából Szkrjabinnal egyidejűleg kezdte saját hangrendszer-elméletét kidolgozni. Kísérletezéseinek köszönhetően 1913-ra már ideálját, magát Szkrjabint is sikerült „meghaladnia” modern, általa szintetikusnak nevezett hangszervezési módszerével, amelyet az elkövetkező kétszáz év meghatározó zeneszerzés-technikai alapelvének tekintett.

A szintetikus technika a strukturált hangrendszer mellett megengedi a szerzőnek annak szabad felhasználását, amellyel nem csak a harmónia, de a dallam és a forma is kontrollálható. Tehát az egyik zenei alkotóelem nem szenved kárt egy másik paraméter esetleges kötöttsége miatt. Ezáltal a szintetikus technika azt biztosítja a zeneszerzőnek, hogy motívumait, formálását ízlésének megfelelően, szabadon alakítsa.

Roszlavec hangrendszerét a dal műfajától a kamaraműveken át a zenekari darabokig kiválóan tudta alkalmazni, és azt az adott körülményeknek (szöveg, forma) megfelelően használni. Transzpozíciók segítségével eljutott egy rendszerezett tizenkétfokúságig. A többszólamú polifón szerkesztésmódnak köszönhetően Roszlavec meglehetősen bonyolult és szövevényes alkotásokat komponált (ilyen például *Első hegedű-zongoraszonáta*), amelyekkel szemben nyugodtabb, ugyanakkor finoman strukturált megoldások is születtek (*Nocturne*). Ritmikai és metrikai megoldásai a szintetikus rendet és logikát követik, ezáltal sikerült modern formába önteni darabjait, szokatlan dallami világot, faktúrákat és ritmusvilágot életre hívva. Forradalmian új harmóniaformákat alkotott a *Három etűd* című zongoraciklusban, de hangrendszerét sikeresen alkalmazta tradicionális nagyformákon belül, megtartva azok legfőbb aspektusait (*Első zongoraszonáta*). A komplexnek és bonyolultnak tűnő kompozíciós technika azonban nem érintette hátrányosan egyes műveinek lírai hangvételét, a megfelelő módon és mértékben kezelte hangi struktúráit, legyen szó tömör vagy áttetsző hangzásról, drámai vagy lírai hangulatról: a zenei anyag összetétele, sűrűsége és hangzása nem tűnik többnek/sűrűbbnek vagy kevesebbnek/hézagosabbnak annál, amennyi szükséges lenne – a bonyolultság mellett is ökonomikus maradt.

Roszlavec stílusában leginkább Szkrjabin hatása érezhető, amelyet a korai időszak esetleges stílusutánezatait követően pár évvel később sikerült egyénivé tennie és a korabeli orosz művészeti irányzatoknak megfelelően a szimbolizmussal ötvöznie. Határozottsága egyedülállónak mondható a korabeli orosz kortársakéhoz képest, akiket a beáramló új zenei stílusok könnyen befolyásoltak és nem is sikerült jól jellemezhető, stabil stílust kialakítaniuk (lásd Lourié).

Roszlavec stílusának változásait e disszertáció feltételezett hangszeres előadói, valamint társadalmi és politikai okokra vezeti vissza. Bemutatásra kerültek harmóniai, ritmikai-metrikai, formai és formálásbeli kompozíciós megoldások az 1915-ös évet követő darabokban, ennek alapján elmondható, hogy a felsorolt aspektusok tekintetében Roszlavec stílusa egy sajátos leegyszerűsödésen ment keresztül, de emellett a szerző igyekezett megőrizni zeneszerzés-technikájának legfőbb sajátosságait is. Elmondható, hogy az 1910-es évek elején útnak indított formai-műfaji reformokat követően érdeklődése inkább a nagyformák felé fordult, feltehetően kora hallgatóságának, de szakmai közéletének nyomására is tradicionálisabb, közérthetőbb hangzásvilágú darabokat alkotott. Ezek nagy része

valóban őrzi ugyan a szintetikus technika kompozíciós elvét, hangzásvilágukat Roszlavec azonban úgy alakította, hogy az adott alaphangsor vagy alapakkord kivágatai konvencionálisabb hangzást eredményezzenek (hármashangzatok, hagyományos összhangzattani formulák alkalmazása). Az 1920-as évek közepéig Roszlavec néhány kivételtől eltekintve kompozícióit nem fejezte be, az archívumban található befejezett művek inkább a propaganda nyomására keletkezett kompozícióit tartalmazzák.

6.2 A szintetikus technika – mai szemmel

Roszlavec technikája saját elképzelése szerint kétszáz évig szolgált volna (leginkább az) orosz-szovjet komponistákat. A dodekafóniához vagy a szerializmushoz hasonlóan a roszlaveci szintetikus kompozíciós elv a mű hanggi történéseinek egységes, koherens jelleget ad; mindehhez a szerzőnek szabad kontrollt biztosít a struktúrák szisztematizálásához. Noha a dodekafón technika határozottabban és logikájában érvényesebben teremt egységet a tizenkét hang közt, a roszlaveci szintetikus struktúra ugyanolyan (ha nem szabadabb és kevésbé merevebb) kompozíciós elvet szolgáltathat egy komponistának, felkínálva mindazt a lehetőséget, amelyre a dodekafón technika csak kevés esélyt nyújt (hangisméltés, oktávok használata, csak hat-nyolc hang használata, stb.)

Jómagam zeneszerzőként nem kísérleteztem sokat a dodekafón elvvel, mivel úgy éreztem, a szabályok általában túlságosan is korlátozzák az általam elképzelt esztétikus megoldásokat. A roszlaveci szintetikus technika viszont a kötöttségek ellenére megengedi, hogy az alapstruktúra, ha kell, módosuljon, ezáltal több megoldást kínálva fel az egyes problémák esetén. Ráadásul a hangok megválasztása és azok kezelése azt is lehetővé teszi, hogy saját elképzelésem szerint találhassam ki az adott kompozíció hangzás- harmónia- és dallamvilágát is, amellyel a stilisztikai beidegződéseket lehet elsődlegesen befolyásolni, ezáltal elszakadni egy másik, hasonló elven alapuló darab stílusától.

A 20. század kompozíciós módszereit tekintve Roszlavec szintetikus elve azonban mégiscsak a szeriális elven működő technikákhoz kapcsolódik. Mivel technikáját kortársaihoz képest is korán, már 1909 körül elkezdte kifejleszteni, majd pár évvel későbbi alkotásai korának legmodernebb és legnagyobb

zeneművei közé tartoznak, nevének ismerősen kellene csengeni a hallgató számára, munkásságának és elveinek helye volna az oktatásban; el kellene foglalnia méltó helyét a huszadik század legnagyobb alkotói között, s nem volna szabad, hogy az életművet övező tragikus körülmények miatt elfeledje nevét a zenetörténet.

Roszlavec műveinek e disszertációban használt kiadványai

Az értekezés az alábbi kottakiadványokból használ fel részleteket:

В часы новолуния: Schott, ED 8107

Грустные пейзажи, Három kompozíció énekre és zongorára: Schott, ED 8436

Nocturne: Schott, ED 8129

Első szonáta hegedűre és zongorára: Sikorski 1428

Három etűd, Prélude: Schott, ED 7907

Első szonáta zongorára, Második szonáta zongorára: Muzyka 14712

Öt prelűd, Három kompozíció zongorára: Muzyka 14032

Négy Zinaida Hippisusz-költemény: Schott, ED 8437

Második szonáta hegedűre és zongorára: Schott, ED 8043

Első hegedűverseny: Muzgiz (1927-es kiadású hegedű-zongora letét)

Hatodik szonáta hegedűre és zongorára: Schott, ED 8431

Bibliográfia

Szerzők szerint

- Dialecticus: „О реакционном и прогрессивном в музыке.” In: *Музыкальная Культура* (1924/11): 45-51. Magyarul lásd: „A zenei reakcióról és haladásról.” In: Breuer János (szerk.) *Magyar Zene XXVIII/3* (1987.): 292-295.
- Gojowy, Detlef: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber: Laaber Verlag, 1980.
- [Kaltat, Lev Lvovics:] Калтат, Лев Львович: „О подлинно – буржуазной идеологии гр. Рославца.” In: *Музыкальное Образование* (1927/3-4): 32-43.
- Lissa, Zofja: „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik.” In: *Acta Musicologica* VII/1 (1935.): 15-21.
- Lobanova, Marina: „N. A. Rozlavec zeneelméleti hagyatéka.” In: Breuer János (szerk.) *Magyar Zene XXVIII/3* (1987.) 230-243.
- : *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorwort von György Ligeti*. Frankfurt am Main: Lang, 1997.
- [Roszlavec, Nyikolaj Andrejevics:] Рославец, Николай Андреевич: „Дружественный ответ Арс. Авраамову.” In: *Музыка* 219. (1915): 256.
- : *Краткая автобиография композитора Ник. А. Рославца*. [ca. 1933] Német fordításban részleteket közöl: Marina Lobanova: *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorwort von György Ligeti*. Frankfurt am Main: Lang, 1997
- : „Назад к Бетховену.” In: *Рабис* No. 49 (1927.) 3-4.
- : „Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве.” In: *Современная Музыка* 1924/1 (1924.): 132-138. Magyarul lásd: „Önmagáról és munkásságáról.” In: Breuer János (szerk.) *Magyar Zene XXVIII/3* (1987.) 226-229.
- : „О псевдо-пролетарской музыке.” In: В. М. Blumenfeld, V. М. Pletnyov, N. F. Csuzsak (szerk.): *На путях искусства* Moszkva: Proletkult, 1926. 180-192.

Schweizer, Klaus: [Lemez-kísérőfüzet Roszlavec Újhold idején c. művéhez és 1. hegedűversenyéhez.] Schott Wergo Music Media GmbH, WER 6207 [CD] (1990)

[Szabanyejev, Leonyid Leonyidovics:] Сабанеев, Леонид Леонидович: „Современная музыка.” In: *Музыкальная Культура* 1924/1 (1924): 8-20. Magyarul lásd: „Kortárs zene.” In: Breuer János (szerk.) *Magyar Zene* XXVIII/3 (1987.) 296-300.

[Szabanyejev, Leonyid Leonyidovics:] Sabaneyev, Leonid Leonidovich: *Modern Russian Composers*. New York: International Publishers, Inc., 1927.

Szerzők megnevezése nélkül megjelent cikkek, kiadványok

Весеннее контрагентство муз. Давид Давидович Бурлюк, Самуил Матвеевич Вермель (szerk.): Moszkva, 1915

„Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой.” Moszkva: 1931

„Левый фланг современной музыки.” In: *Музыка и Революция* 1927/1 (1927.): 3-7.

Пути развития музыки. Стенографический отчет совещания о вопросам музыки про АППО ЦК ВКП Moszkva: 1930

„Сумбур вместо музыки.” In: *Правда* (1936.01.28): 3. Magyarul lásd: 2000 XXVI/3 (2014), <http://ketezer.hu/2014/08/zene-helyett/> (internetes elérés ideje: 2015. szeptember 23.)